

TÁNCTUDOMÁNYI TANULMÁNYOK

1984—1985

*La danse et réjouissance
au Village Lerch hausen*





Tánc tudományi Tanulmányok
1984—1985



MARTIN GYÖRGY ÉS PESOVÁR FERENC
emlékére

TÁNCTUDOMÁNYI TANULMÁNYOK
1984—1985

Szerkesztette:

BÉRES ANDRÁS és PESOVÁR ERNŐ

Kiadja
A Magyar Táncművészek Szövetsége
Tudományos Tagozata

Budapest, 1985

A Magyar Táncművészek Szövetsége
Felelős kiadó: Körtvélyes Géza

A kötet a Művelődési Minisztérium támogatásával jelent meg

A címloldalon:

Részlet a Magyar katonák és pandúrok táncát ábrázoló rézmetszetből.
Ismeretlen szerző műve kb. 1750-ből.
(Történelmi Képesarnok)

ISSN 0564—8335

8415304 MTA Sokszorosító, Budapest. F. v.: dr. Héczey Lászlóné

TARTALOMJEGYZÉK

IN MEMORIAM

- Vargyas Lajos*: Martin György a tudós 9
Andrásfalvy Bertalan: Pesovár Ferenc (1930–1983) 21

NÉPTÁNC

- Pesovár Ernő*: A magyar néptánc területi-történeti tagozódása 31
Béres András: Pásztortánc és botoló 55
Maácz László: Szertartásos lakodalmi táncaink II. 75
Falvy Károly: A román kaluser táncok tartalmi és funkcionális vizsgálata 109

TÁNC-TÖRTÉNET

- Maácz László*: Milloss Aurél Kölnben 145
Kaposi Edit: A magyar társastánc – szakirodalom forráskritikai vizsgálata 177

BALETT

- Körtvélyes Géza*: Balettművészetünk az Operaházban (1945–1984) . . . 197
Szabó Durucz Zsuzsa: Sztravinszkij balettek a Magyar Állami Operaházban 261

TABLE DES MATIÈRES

IN MEMORIAM

<i>Vargyas, Lajos</i> : György Martin le savant	9
<i>Andrásfalvy, Bertalan</i> : Ferenc Pesovár (1930–1983)	21

DANSE FOLKLORIQUE

<i>Pesovár, Ernő</i> : Répartition régionale-historique de la danse folklorique hongroise	31
<i>Béres, András</i> : Danse de berger et danse à bâton	55
<i>Maác, László</i> : Danses du cérémonial de la noce II.	75
<i>Falvay, Károly</i> : Contribution à l'étude du contenu et de la fonction des danses roumaines CALUS	109

HISTOIRE DE LA DANSE

<i>Maác, László</i> : Introduction à des documents: Aurél Milloss à Cologne .	145
<i>Kaposi, Edit</i> : Sur la littérature consacrée au maître hongrois de danse. 1 ^{ère} partie	177

BALLET:

<i>Körtvélyes, Géza</i> : L'art de ballet à l'Opéra de Budapest (1945–1984) .	197
<i>Szabó Durucz, Zsuzs</i> : Ballets de Stravinski à l'Opéra de Budapest	261

IN MEMORIAM



MARTIN GYÖRGY A TUDÓS

1950-ben került az egyetemre, és 1983-ban meghalt. Ez alatt a 33 év alatt megszületett a magyar táncstudomány és Martinnak 192 írása látott napvilágot, köztük 7 könyv. Számszerűleg is elképesztő teljesítmény, még elképesztőbb, ha a mögötte rejlő munka és az elért eredmények tükrében látjuk. Mert mögötte van a magyar nyelvterületnek, majd szinte az egész Kárpát-medencének a bejárása táncgyűjtő úton, több tízezer méter film fölvétele, lejegyzése, rendszerezése és katalogizálása. És mindezek előtt több év szólótánc Molnár István táncegyüttesében, s mindezek mellett egész élete folyamán segítség, támogatás a néptáncmozgalomnak anyaggal, tanáccsal, kritikával. Sőt még halála után is folytatódik az életmű, hiszen kiadatlan vagy majdnem kész kéziratok remélhetőleg még növelik a számot és segítik elmélyíteni a magyar néptánc ismeretét.

Még monumentálisabb a kép, ha az elért eredmények, a tisztázott problémák felől tekintjük át produkcióját. De itt már nem lehet ilyen sommás megállapításokkal, néhány mondatban foglalni össze teljesítményét; részletesen kell sorra venni mindazt, ami abban a 192 írásban és 7 könyvben megvilágosodott a magyar és európai táncművelés történetében, a táncok, méghozzá egyszerűnek nem mondható és nem könnyen leírható táncok tudományos és esztétikai elemzésében, nemzetek közötti összefüggésében; s hogy lett mindebből imponáló, új táncstudomány. Persze, ebben a nagy munkában nem volt egyedül; a vele nagyjából egyidőben indulók egy kis csapata példás együttműködésben hozta létre ezt az eredményt: Pesovár Ernő, akivel több tanulmányát közösen írta, Pesovár Ferenc, legjobb barátja, aki még életét is vele egy évben fejezte be, Andrásfalvy Bertalan és Kallós Zoltán, akik erdélyi és moldvai gyűjtésében voltak segítőtársai, Maác László, aki a mozgalomban és a tánckritikában képviselte a tudományos álláspontot és a hozzájuk csatlakozó Lányi Ágoston, aki a táncírás oroszlánrészét végezte. Sőt azt a táncművelési archívumot sem hagyhatjuk figyelmen kívül, aminek létrehozásában Morvay Péter is közreműködött, ami nélkül alig lehetett volna olyan világosan látni a magyar néptánc történeti kérdéseit, ahogy Martin és társai megfogalmazták.

De mindnyájuk között Martin volt az, aki a legtöbbet vállalta, s a legtöbbet váltotta be, aki a legtöbb új eredményt produkálta.

Indulásakor a magyar néptánc tudományosan szinte ismeretlen volt, bár maga a néptánc nem volt teljesen ismeretlen, hiszen a Gyöngyösbokréta már felvonultatta a közönség elé a két háború közt akkor még gazdagon virágzó táncművelésünket. De a pompás látványtól a tudományos rögzítésig, elemzésig és az utána következő további kutatásokig még hosszú utat kellett tenni, s azt előttük még senki sem végezte el. Gönyey Sándor néhány filmfölvétele, a Magyarországi Néprajzba Lajtha László

lólal közösen írt, ma már túlhaladott táncfejezete, Molnár István táncleírásai néhány táncról adtak mai igényeinket már ki nem elégítő híradást. Első feladat volt tehát az anyag föltárása. Legelső nagyszabású vállalkozás volt erre a „Somogyi Táncok” (Morvay Péter és Pesovár Ernő szerkesztésében, 1954-ben), amely mai határainkon belül, régi táncokban egyik leggazdagabb dialektus-területet tárta fel sok táncgyűjtő és népzene kutató közreműködésével. Martin ebben a kötetben a legfontosabb táncfajtákat dolgozta föl Pesovár Ernővel közösen írt fejezeteiben: a kanásztáncot, a csárdást, a karikázót, a lakodalmi táncokat. Vagyis a tulajdonképpeni teljes anyag leírását és elemzését végezték el ebben az első nagy vállalkozásban, ami egész jövődő kutatásukat megalapozta. De ekkor még a „leírás” nem jelentett *táncírást* is egyúttal. A Laban-féle táncírással „lekottázott” táncközlés csak később vált kötelezővé a tánc tudományban. Igaz, itt a leírás az ábrák nyomán még eléggé megbízhatóan megvalósítható táncokról volt szó. Ugyanez már a fejlettebb, erősen rögtönzött táncfajtákban nem lett volna legendó.

Mindenesetre már ebben az elsőnek feldolgozott anyagban megkapták az indítást egy sor későbbi, nagy jelentőségű témára. Martinnak a leánykörtánc hívta fel figyelmét későbbi nagy könyvének problematikájára, a csárdás pedig és a vele együtt feldolgozott verbung a magyar tánc újabb stílusának kialakulásához adott figyelemre méltó támpontokat, amiből mindkettőjük új eredményei és számos feldolgozása született, bár itt még alig mentek túl a részletes ismertetés, a leírás feladatkörén.

Martin ezután az északi területek egyik falujának kultúráját dolgozta fel „Bag táncai és táncélete” c. könyvében (1955). De már akkor járták azokat a szatmár-szabolcsi falvakat, amelyek a magyarországi dialektusterületek közül a legrégebb és legizgalmasabb táncokkal ismertették meg kutatóinkat, s ahol már a magyar tánc történet olyan maradványaival találkoztak, amelyek egész történelmi látásmódjukat meghatározták. Azért az itteni eredményeket már nem leíró munkákban adják közre, hanem komplex elemző-módszertani-történelmi feldolgozásban, s ezért később még visszatérünk rájuk. De egy egészen új világ tárult ki Martin előtt, amikor az erdélyi legényessel találkozott, először mindjárt legfejlettebb formájával a kalotaszegi legényessel. („Kalotaszegi legényes” 1967). Akkorra már túl volt egy sor elméleti és összehasonlító kutatáson, azért ezt a leíró közlést már megelőzte a tudományos elemzés: „Egy erdélyi férfitánc szerkezeti sajátosságai” (1966). S még ezután is többször találunk tanulmányai közt olyat, amit „leíró”-nak nevezhetünk, de azokban a leírás már az elemzés és összehasonlítás igényesebb szempontjaival és eredményeivel keveredik, és messze túl van azon a fokon, amit a „Somogyi Táncok” leírásai jelentenek. Így jelenik meg 1967-ben a „Magyar tánc típusok”, ahol film- és hangzó példatár kíséretében adja közre a leírásokat (magyar, angol, német és francia nyelven). 1968-ban németül közli a leánykörtánc rövid ismertetését („Der ungarische Mädchenreigen”, 17 lap) osztrák kollégája, R. Wolfram tiszteletére kiadott ünnepi kiadványban, már összefoglalva és előlegezve későbbi könyve eredményeit. Ugyancsak 1968-ban írja „Kanásztánc”-cikkét és az „Erdélyi hajdútánc”-ot, ami már alig nevezhető leírásnak, inkább egy összehasonlító vázlatnak. S ahogy új meg új területtel ismerkedik meg Erdélyben, úgy közöl új meg új „leírásokat” az ottani táncokról, egyre szélesebb körű ismereteinek keretébe ágyazva a „leírást”: „A gyimesi csángók táncélete és táncai” (1969, Kallóssal közösen), „Mezőségi férfitáncok” (1971) és visszatérve határainkon

belüli tájakra: „Adatok Tápé táncgyományaihoz” (1971). Majd egy összefoglaló ismertetés következik: „A magyar nép táncai” (magyarul 74 lapon, majd német, angol és francia fordításban is 1974-ben). Utolsó leírónak tekinthető munkája 1978-ban jelent meg: „Kiss Mátyás tánca” a Sándorfalváról (Csongrád m.) szóló monográfiában, ami terjedelmében és szempontjaiban többszörösére bővítve jelent meg 1983-ban, a Móra Ferenc Múzeum Évkönyvében.

Ezek az újabb és újabb „feltárások”, amelyek nagy elméleti összegeзések és összehasonlító áttekintések után is egyre újabb „fölfedezésre” és „anyagközlésre” kényszerítik, árulják el, mennyire feltáratlan volt a magyar nyelvterület táncincse, s mit kellett végezni annak térben és ami még több: időben, aki véglegeset akart, s majd tudott is mondani róla.

Ahhoz azonban módszerre volt szükség, vagyis a kutatás feladatainak és kötelező eljárásainak tudatosodására. Ez igen hamar bekövetkezett. Már 1958-ban adja közre Pesovár Ernővel közösen írt „A Szabolcs-Szatmár megyei monografikus tánckutató munka eredményei és módszertani tapasztalatai” c. összefoglalást. A következő évben ismét vele közösen az egész magyar táncra érvényes tanulmányt: „A magyar néptánc szerkezeti elemzése (Módszertani vázlat)”, ami 1961-ben angolul, 1962-ben németül is megjelent. 1983-ban „A néptáncok rögzítése és lejegyzése” végletekig kiérlelt, kötelező módjait bocsátja a táncgyűjtéssel foglalkozó fiatalság rendelkezésére, kiemelve abból az összefoglaló művéből, amelyben már minden leszűrt tudását és tapasztalatát foglalta össze a „Magyar Folklor” c. egyetemi tankönyv számára. Erről az összefoglalásáról is később meg kell még emlékeznünk. S ugyancsak összehasonlító-történeti komplex munkájából emelte ki a Varsóban megjelenő „Analyse und Klassifikation von Volkstänzen” munka számára a leánykörtánc-monográfiája idevágó eredményeit („Gesichtspunkte für die Klassifizierung der ungarischen Reigentänze und ihre Typen”, 1983).

Az úttörő módszertani követelmények azonban sosem a vizsgálatok előtt születnek meg; azokat mindig a vizsgálatok tapasztalataiból vonja le fokozatosan, egyre finomabb szempontok alapján, egyre mélyülő anyagismerete segítségével. Ennek a fokozódó mélységű megismerésnek eredménye az a fajta „feldolgozás” is, amit szinte nem is lehet elválasztani a módszertani munkáktól, mert szükségszerűen következnek azokból, illetve azokat feltételezi: a formai elemzéseket. 1962-ben tart erről előadást táncpedagógusoknak, s ennek vázлата látott akkor napvilágot. A következő évben már nagyszabású tanulmányt közöl Pesovár Ernővel közösen: „A motívumtípus meghatározása a táncfolklórban” címen, (angolul az Acta Ethnographicában adták közre a nemzetközi szakkörök számára), tehát egy olyan kérdésről, ami egyszerre módszertana is a táncok tudományos vizsgálatának, ugyanakkor eredmények összefoglalása is. Olyan eredményeké, amelyek a további táncvizsgálatoknak, a táncfajták rokonságának vagy különbségeinek megállapításához, sőt maguknak a táncfajtáknak az alapos megismeréséhez is nélkülözhetetlenek, azokhoz alapul szolgálnak. A motívum-meghatározás szempontjainak kiválasztása – a korábbi elképzelésekkel szemben – széleskörű anyagismeretet, elméleti érzéket és lényegyet felismerő látásmódot követelt meg. Ezután már következhetett egy egész tájegység tánc kultúrájának felmérése a motívumkincs szempontjából: „Motívumkutatás, motívumrendszerezés. (A sárközi-dunamenti táncok motívumkincse)” (1964), egy négy és félszáz oldalas könyv, 62 oldalas

motívum-tárral kiegészítve. S aki a táncokat motívumra lebontva tudta már érzékelni, az nyúlhatott elemző eljárással az olyan bonyolult, rögtönzésben proteuszként változó táncokhoz, mint az erdélyi legényes. 1966-ban már meg tudta írni „Egy erdélyi férfitánc szerkezeti sajátosságai”-ról szóló úttörő tanulmányát a leginkább szívéhez nőtt kalotaszegi legényesről, amit később egy romániai magyar folyóiratban, a *Művelődésben* is megismételt. És innen már újabb továbblépés vált lehetségessé: az „Egyéni és közösségi formátípusok a népi táncalkotásban” (1969) már a formai elemek problémáitól a legátfogóbb formai problémáig jutott el. Itt már az összehasonlító kutatások és az európai szakirodalmi tájékozódás eredményei is beleszövődnek a kialakuló képbe: tánc típusaink illetve az európai tánc típusok kötött, tehát közösségi formái és kötetlen, rögtönzött, tehát egyéni alkotásban folytonosan újjászülető formái mögött már fel tudja rajzolni az európai táncdivatok történeti állomásait, sőt az egyes népek tánc kultúrájának kidomborodó jellegét, a fejlődés különböző szakaszaihoz tapadó állapotát. Ugyanakkor még további kutatómód is jelentkezik itt, legalább is követelmény formájában, nyilván az akkor már megkezdett nagy monográfiájának tanulságai alapján: az egyéniség-kutatás szüksége. Aminek legfontosabb tapasztalatait azonban még a nagy monográfia publikálása előtt közzétette 1980-ban: „Rögtönzés és szabályozódás a magyar néptáncban” c. tanulmányában, (amit majd angolul is megjelentetett). Ez nem kevesebbet állapít meg, mint azt, hogy abban a személyesen-szabadon rögtönzött, egyéni táncalkotásban, aminek legmagasabb színvonalú megvalósulása a kalotaszegi legényes, a rögtönzés szigorú formai keretek közé zárva jelenik meg, ami tehát az egyéniség szabad kifejezését és a formai fegyelem szigorúságát egyesíti csodálatos szintézisbe. Ebben a tanulmányban már a *táncfolyamat egészének vizsgálata* szükséges a törvényszerűségek felderítéséhez. Amiben természetesen állandóan ott munkál az elemi részek vizsgálatában szerzett biztonság, a motívumra koncentrált látásmód, ami nélkül a nagy egész törvényszerűségei sem derültek volna ki. Vagyis a kutatás ott kezdődött, ahol kellett, s ezért jutott el oda, ahová eljutott.

De még egy teljes táncfolyamat sem a legnagyobb egység, ameddig el kellett jutni a motívumtól. Még meg kellett ismerni a mezőségi, főleg a széki táncéletet, hogy a tánc legnagyobb formai egységének jelentősége kiderüljön: a tánc ciklus szerepe a hagyományos táncmultságokban. 1970-ben írta „A marosszéki tánc ciklus”-ról szóló leírását, amikor már régóta ismerte a széki és más mezőségi gyakorlatot, s 1978-ban már megszületett az egész magyar táncra érvényes összefoglalás: „A tánc ciklus – a néptánc legnagyobb formai egysége”, egy 20 oldalnyi tanulmány. S itt már – mint általában legtöbb munkájában – nem csupán a tény megállapítását adja, hogy bizonyos meghatározott egymásutánban következő különböző táncok együtt alkotják egy multság táncrendjét, egy-egy zárt egységét, hanem ennek összefüggését is a különböző korok táncdivatával, s ami avval szorosan összefügg: a zenetörténetből ismert szívtel.

Másféle nagy „egységei” a magyar tánc hagyománynak a dialektusok. Egységek, mert bizonyos táncfajták kiemelkedő szerepe, mások hiánya, az ezekből megállapítható fejlődési fokozatok különbözősége, illetve azonossága hoz létre táji egységeket. Ezeknek feltárása és összefoglalása sem csak kizárólag ilyen témájú munkáiban jelentkezik, mégis fel kell sorolnunk azokat, amelyek kizárólag ilyen témáknak vannak szentelve: 1977-ben „A palóc táncok kutatási eredményei és feladatai”, 1980-ban

„Szék felfedezése és táncagyományai”, 1981-ben a Takács Andrással közösen írt könyve „Mátyusföldi népi táncok”, 1982: „A Maros-Küküllő vidéki magyar táncdialektus”, 1982: „Karsai Zsigmond és a pontozó magyarországon”, ami egyúttal egyéni kutatás részeként is felfogható; végül 1983-ban „Verbunkhagyományok a Dél-Dunántúlon”, s ebben már magasabb ismeretek birtokában tárgyalja azokat a táncokat, amivel pályája kezdetén a Somogyi Táncok-ban még pusztai elírásban foglalkozott.

A teljes magyar táncanyag megismerése még ennél is nagyobb egységek megállapítását tette lehetővé: a tánc típusok összefüggéseit és a típusokat összekapcsoló – vagy elválasztó – *táncstílusokat*. 1963-ban, az International Folk Music Council konferenciáján már ismertetni tudta a magyar tánc típusokat („Types of Hungarian Dances”), és 1977-ben „Az új magyar táncstílus jegyei és kialakulása” címen az új magyar népdalstílushoz hasonló táncjelenség problémáit tárgyalja, amit a nyelvterület különböző részein különböző néven járt táncok stílus-szerinti elkülönítésével és történeti egymásutánjának megállapításával tud megoldani.

Itt tulajdonképp már nem is formai elemzésekről van szó; onnan már összehasonlító feldolgozáson és történeti adatok beillesztésén keresztül jutott el összetettebb kérdések megoldásáig.

Ezek a szempontok, az összehasonlító és történeti eredmények felhasználása mindig jelen van tanulmányaiban, legalább is az első néhány leíró-megismerő munka, a somogyi és bagi monográfia után. Azért ha munkáit jobban kidomborodó célkitűzései szerint ismertettük is, tulajdonképpen mindig erőszakosan szűkítettük le egy-egy probléma megoldására, mert alig van olyan munkája, amelyben ne találkoznánk az éppen tárgyalt tánc vagy probléma körén túllátó, széles körű tájékozottsággal rendelkező kutató szempontjaival és hivatkozásaival. Mégis vannak kifejezetten „összehasonlító” tanulmányai is, ahol vagy a környező népek, vagy a tágabb Európa táncjaival veti össze a magyar anyagot, vagy a tánc és zenetörténet keretében tárgyalja problémáit. Ha csak a címeit sorolom fel ilyen jellegű tanulmányainak, kiderül, milyen széles körű problémákkal milyen hatalmas anyagismeret és széttekintés alapján foglalkozott. 1964: „Magyar tánc típusok kelet-európai kapcsolatai” (30 oldalas tanulmány, 1965-ben angolul is megjelent); 1967: „Az improvizatív előadás szerepe a Kárpát-medence tánc kultúrájában”; 1968: „Performing Styles in the Dances of the Carpatian Basin”; 1973: „Die Branles von Arbeau und die osteuropäischen Kettentänze”, ahol az európai tánc- és zenetörténet adataival kapcsolja össze a magyar leánykörtáncot és balkáni párját, a kólót; 1974: „Die balkanischen Beziehungen im ungarischen Mädchenreigen”; 1975: „Az európai tánc kultúrák és a kelet-európai tánc hagyomány”; végül az 1977-ben megjelent tanulmánya „A magyar és román tánc folklór viszonya az európai összefüggések tükrében”, ami iskolapéldája annak, hogy lehet „kényes” kérdéseket nagy összefüggésekbe állítva, kevésbé ellentmondásra ingerlően, mégis kétségtelenül az igazságnak megfelelően tárgyalni.

1980-ban foglalja össze a magyar anyag történeti rétegeit „Táncdialektusok és történeti táncdivatok” címmel. Egész más, főleg kelet-európai összehasonlítást kíván „A cigányság hagyományai és szerepe a kelet-európai népek tánc kultúrájában” tanulmánya, amelyben egyúttal kedves cigányainak állított emléket, akiknek annyi nagy-szerű táncfölvételét és összefüggések felismerését köszönte. Ugyanezt a témát még egyszer feldolgozta „A cigányság tánc kultúrája” cikkében, 1983-ban. A magyarság

Szlovákiában élő népcsoportjainak kutatásával kapcsolatban talál rá módot, hogy a különleges magyar-szlovák tánckapcsolatokról kifejtse véleményét, egy olyan témában, amelyben a legerősebb összefonódás a legellentétebb magyarázatokra adott alkalmat. („A magyar nemzetiségi néptáncgyűjtés szerepe a szlovák-magyar összehasonlító kutatásokban” 1981, majd szlovákul is.). Bizonyára most sajtó alatt levő tanulmánya adja meg az ilyenféle kérdésekre is a legtárgyilagosabb és történetileg indokolt megoldást, hiszen módszerét már címében is elárulja: „Népi táncgyűjtés, nemzeti tánc-típusok Kelet-Közép-Európában a XVI–XIX. században”.

Még szélesebb körű áttekintésre adott alkalmat számára az a megbízás, amely az ország külpolitikai kapcsolataiból adódott, és messze túlvitte saját érdeklődési körén: az etiópiai hosszú és fáradságos táncgyűjtő körút. 1966-ban adott róla nagyszabású beszámolót „Az etiópiai táncok sajátosságai és főbb típusai” címen, 28 oldalon, képmellékletekkel s egy táncírásos betéttel, (1967-ben angolul is). Ebből kiderült, hogy még ilyen anyagot is, amely nemcsak a magyar táncok világától különbözik teljesen, hanem a legszélesebb értelemben vett európai táncoktól is, s azoknál korábbi fejlődési fokot képvisel, nemcsak kitűnően rögzíteni és leírni-értékelni tudott, hanem képes volt indiai, kaukázusi, kisázsiai táncokkal és az 1000-ik év körüli európai táncleírással párhuzamba állítani, sőt a fejlődés útját e kultúrán belül is megrajzolni.

S most lépünk túl a táncstudomány szigorú határain, mert Martin munkássága túllátott ezeken a határokon és kitekintett a népzene tudomány rokon, mégis önálló problémáira is. Ha ennek a két tudománynak kölcsönhatására gondolt korábban valaki, csak azt képzelhette, hogy az idősebb tudomány lesz segítségére a fiatalabbnak. Már csak azért is, mert induláskor a tánckutatókat a népzene kutatás tanulságai sarkallták hasonló eredmények elérésére. Mégsem a népzene adott segítséget táncproblémák megoldására, hanem fordítva. Mindenek előtt avval, hogy a tánchoz játszott vagy a tánc alkalmával elhangzó dallamok tempóját rögzítve és az egyes táncfajtákhoz tartozó dallamokat megállapítva egy sereg dallam igazi funkcióját és funkcióhoz kötött, tehát valódi tempóját tudták szolgáltatni a népzene kutatóknak, akik ezeknek gyűjtését a legkritikább esetben végezheték „funkcióban”, vagyis igazi létformájukban. S ez még akkor is fontos, ha a funkció más-más területen más-más lehet, s ennek megfelelően más a tempó is – sőt ez még ugyanazon a területen ugyanavval a dallammal is megtörténhetik, minthogy különböző táncokhoz is alkalmazhatják.

Még fontosabb a hangszeres tánczene kíséret-ritmusainak és a táncfajtáknak összefüggése. Amikor itt a tánc számára fontos eredményeket foglal össze – milyen táncnak milyen tempó és kíséret-ritmus felel meg –, ugyanis mint tényt szögezi le, hogy egyes dallamaink különböző ritmusú változataiban és a botoló nótákban a 16–17. századi proporciós gyakorlat maradványai élnek tovább. Ezt a kérdést részletesen az 1968-ban közzétett „A botoló nóta. (Proporciógyakorlat nyomai a magyar néptáncban és a népi tánczenében)” tanulmányában fejti ki. Szatmári cigányok botolóiban figyelt föl rá ugyanis először a páros és páratlan ütemű variáns párok meglétére, sőt hogy egy-két esetben még a táncban is egymás után jelennek meg az ilyen ritmusvariánsok. Ezután már népdalaink változataiban illetőleg ugyanazon dallamok különböző előadásában megjelenő ritmusváltozatokban is föl tudta fedezni a proporciós gyakorlat maradványait. Végigpásztázta kiadványainkat és gyűjteményeinket, s a bennük megjelenő következetes vagy alkalminak tűnő páratlan ütemeket majdnem mindig

vissza tudta vezetni az egykori proporció hagyományára. Nem kell nagyon bizonygatni, mennyivel mozdította elő ezzel egyrészt népi ritmikánk ismeretét, másrészt a ritmus-variánsok felismerésével a népzene és a zenetörténet összefüggését milyen fontos jelenségben tudta kimutatni.

Mikor azután a mezősegi, gyimesi hangszeres zenét is megismerte tánc kutatásai folyamán, kiderült, hogy – különösen a kíséret-ritmusokban – az aszimmetrikus ritmusképletek, Bartók által „bolgár ritmus”-nak nevezett ritmusfajták, milyen erősen gyökereznek tánczenei hagyományainkban. Bartók óta senki nem tudott ilyen és ennyi újat mondani a népzene ritmikái oldaláról. („Páratlan és aszimmetrikus ritmusok tánczenénkben”, 1968.)

A Magyar Népzene Tára VI. kötetének dallamaihoz írt – és sajnálatos módon kimaradt – tanulmánya összefoglalja ismereteit és eredményeit a népdalok funkciója és ritmusproblémái tekintetében, beleértve a proporciós párokat – amire új hangszeres példákat közöl Szatmárból – és aszimmetrikus kíséret-ritmusokat, illetve dallamok életét hangszeres előadásban. („The Relationship between Melodies and Dance Types in the Vol. VI. of CMPH”, 1972-ben és magyarul 1982-ben.) S még továbbmegy a zenei problémák tárgyalásában a *Magyar Néptánc-hagyományok* c. könyvbe írt „Az erdélyi román hajdútánc” fejezetben, ahol a különböző nemzetiségű táncfajták összefüggését már zenéjük azonosságával bizonyítja (1980). „A táncos és a zene (Tánczenei terminológia Kalotaszegen)” (1977) tanulmányában pedig teljesen járatlan területen tört utat: a népzene kifejezőskincsének legalább a tánczene területén való feltárásával. S hogy mennyire figyelemmel kísérte a népzene kutatás minden vonatkozását, tanúsítja „Bartók, Kodály és a néptánc kutatás” cikke (1983 magyarul és angolul).

Mindezek az itt egymásután, elkülönítve tárgyalt témák és eredmények tulajdonképpen már az első leíró tanulmányok után mindig együtt jelentkeztek munkáiban. Még inkább együtt jelentkeztek azokban az érett összefoglalásokban, könyvekben vagy nagy lélegzetű tanulmányokban, amelyekben vagy az egész magyar néptáncról vagy annak valamely nagyobb egységéről mondta el mindazt, amit sajnálatosan rövid, de mélyre hatoló kutatómunkája során megismert, fölfedezett. Azokban nemcsak az anyagismertetés járt együtt mindig a formai elemzés és az elmélet-módszertani tanulságok összefoglalásával, hanem az összehasonlító eredmények imponáló körképével, mindig az európai történeti fejlődés keretébe állítva. S ehhez már a kezdetektől fogva mindig ott szerepel a tánczenei-népzenei összefüggések és eredmények bemutatása is. Ilyen nagyszerű összefoglalása minden tudnivalónak az 1970-ben megjelent „Magyar tánc típusok és táncdialektusok” – ami rövidre fogva (266 lapon és 144 kottával, a táncírások Lányi Á. munkája) – de mégiscsak hozzáférhetővé teszi az eddig felgyűlt eredményeket a kutatók és érdeklődők számára. Igaz, csak gépelt-sokszorosított formában! Bizony, ez a kutató és ez a tudomány megérdemelt volna egy ennél nagyobb és díszesebb kivitelű összefoglalást!

1973-ban 40 lapnyi tanulmányt közöl „Legényes, verbunk, lassú magyar (Szempontok az erdélyi férfitáncok összehasonlító kutatásához)”. 1979-ben, több mint tíz évi hevertetés után végre megjelenik „A magyar körtánc és európai rokonsága”, amivel kandidátusi fokozatot kapott, s amit végre sok évi huza-vona után az Akadémiai Kiadó jelentetett meg méltó köntösben. 1980-ban a „Magyar Néptánc-hagyományok” kötetbe 13 fejezetet írt, amelyek összterjedelme maga is kiad egy önálló kötetet. Végül

1983-ban Pesovár Ernővel és Lányi Ágostonnal közösen adja közre „A körverbunk története, típusai és rokonsága” című könyvet, amely már címében is felsorolja a komplex kutatás benne megvalósuló szempontjait.

Így ő is elmondhatja, amit az idősebb népzene-kutatás nagy úttörői elmondhat-
tak volna, s amit az ő esetükben is mi mondtunk el utánuk, mint ahogy most Martin
esetében is elmondunk: amit induláskor talált, az csak a hiányérzetet kelthette fel, s
most távozásakor az eredmények látványa mindnyájunkat csodálattal és meglegedett
örömmel tölt el.

A hiány hívja életre a nagy teljesítményt, vagy a hiány teszi jobban láthatóvá
azt, ami után létrejött? Biztos, hogy a nagy hiány, a nagy lemaradás hatalmas ösz-
tönző erő is, nagyobb erőfeszítésre sarkall, a hiány teljes betöltésének vágyát, a végső
eredmények vágyát kelti a kutatóban.

De csak az igazi kutatóban; akit leküzdhetetlen vágy hajt a teljes megismerésig.
S aki ezért minden áldozatra kész.

Martint ez a vágy hajtotta egész életében; s bár életében is tudtuk, halála után
még világosabbá vált, mekkora áldozatra volt képes a teljes megismerésért. Főlemész-
tette életerejét az érte folytatott lázas munkában. S így még azt is feláldozta, hogy
megérje a teljes betakarítás örömét. Minden megkezdett munkájának befejezését, köz-
tük talán lelkéhez legközelebb álló feladatának, egy kalotaszegi táncos monográfiájá-
nak végső lezárását. Azt az örömet, amit egy lelkéből fakadt mű kézbevétele ad a
megjelenéskor.

De a teljes megismerés örömeig eljutott. Amit a magyar néptáncról tudni lehet,
azt már tudta. S mikor alkalma nyílt legalább a tanuló fiatalság számára közreadni,
világos, tömör, klasszikus formában össze is foglalta.

Harminc év és néhány munkatárs kellett egy új tudomány megvetéséhez és tel-
jes betakarításához, és egy néptáncmozgalom útjának világos kirajzolásához, annak
tápláló anyaggal való ellátásához. Vagyis ugyanahhoz a munkához, amit félévszázaddal
előbb a népzenevel végeztek el nagy zenészeink. Egyedül a művészi feldolgozás, a vi-
lágművészetté emelés tekintetében nem tudta elérni a fiatalabb testvér az idősebbet,
nagy elődeit. De a tudományban teljesen egyenrangú félként állnak egymás mellett.
S ebben a legnagyobb teljesítményt Martin Györgynek köszönhetjük.

Az idézett művek jegyzéke

1954. Somogyi táncok. Sz. Morvay P.—Pesovár E.
1955. Bag táncai és táncélete. Néptáncosok Kiskönyvtára 16–18. 143. p.
1958. A Szabolcs-Szatmár megyei monografikus tánckutató munka eredményei és módszertani ta-
pasztalatai. In: Ethnographia LXIX. 424–436. p. (Pesovár Ernővel).
1959. A magyar néptánc szerkezeti elemzése. Módszertani vázlat. In: Tánc tudományi Tanulmá-
nyok 1959–1960. 211–248. p. (Pesovár Ernővel).
1961. A Structural Analysis of the Hungarian Folk Dance. A Methodological Sketch. In: Acta
Ethnographica 10. 1–40. p. (Pesovár Ernővel).
1963. A motívumtípus meghatározása a táncfolklórban. In: Tánc tudományi Tanulmányok 1963–
1964. 193–233. p. (Pesovár Ernővel).
Determination of Motive Types in Dance Folklore. In: Acta Ethnographica 12. 295–331. p.
(Pesovár Ernővel).

- Types of Hungarian Dances. In: *Journal of the International Folk Music Council*. Cambridge. XV. 168. p.
1964. Motívumkutatás-motívumrendszerzés. A sárközi-dunamenti táncok motívumkincse. 467. p. Melléklet: Sárközi-dunamenti motívumtár. 62. p. (Lányi Ágostonnal); Magyar tánc típusok kelet-európai kapcsolatai. In: *MTA I. Osztályának Közleményei* 21. 67–69. p. Szempontok a néptánc és a népi tánczene kapcsolatának vizsgálatához. In: *Táncművészeti Értesítő* 1. sz. 88–92. p.
1965. East-European Relations of Hungarian Dance Types. In: *Europa et Hungaria. Congressus Ethnographicus in Hungaria* (1963). 469–515. p.
A néptánc és a népi tánczene kapcsolatai. In: *Tánc tudományi Tanulmányok 1965–1966*. 143–195. p.
1966. Az etiópiai táncok sajátosságai és főbb típusai. In: *Ethnographia* LXXVII. 423–450. p.
Egy erdélyi férfitánc szerkezeti sajátosságai. In: *MTA I. Osztályának Közleményei* 23. 201–219. p.
1967. Dance Types in Ethiopia. In: *Journal of the International Folk Music Council*. Cambridge. XIX. 23–27. p.
Az improvizatív előadás szerepe a Kárpát-medence tánc kultúrájában. In: *Táncművészeti Értesítő* 3. sz. 118–125. p.
Kalotaszegi legényes. In: *Táncművészeti Értesítő* 3. sz. 126–129. p.
A magyar tánc típusok (m., n., a. és franciául). Filmösszeállítással. Jegyzet. 25. p.
1968. Performing Style in the Dances of the Carpatian Basin. In: *Journal of the International Folk Music Council*. Cambridge. XX. 59–64. p.
Der Ungarische Mädchenreigen. In: *Volkskunde und Volkskultur. Festschrift für Richard Wolfram*. Sz.: H. Fielhauer. Wien. 325–342. p.;
A botoló nőta. Proportio-gyakorlat nyomai a magyar néptáncban és a népi tánczenében. In: *Magyar Zene-történeti Tanulmányok*. sz. Bónis Ferenc 201–221. p.;
Kanásztánc. In: *Táncművészeti Értesítő* 1. sz. 110–116. p.;
Páratlan és aszimmetrikus ritmusok tánczenénkben. In: *Táncművészeti Értesítő* 2. sz. 26–42. p.;
Az erdélyi hajdútánc. In: *Táncművészeti Értesítő* 3. sz. 100–110. p.
1969. Egyéni és közösségi formatípusok a népi táncalkotásban. In: *MTA I. Osztályának Közleményei* 26. 401–413. p.;
A gyimesi csángók táncélete és tánca. In: *Tánc tudományi Tanulmányok 1969–1970*. 195–254. p. (Kallós Zoltánnal);
Egy erdélyi férfitánc szerkezeti sajátosságai. Kalotaszegi legényes. In: *Művelődés*. Bukarest. 5. sz. 43–49. p.
1970. Magyar tánc típusok és táncdialektusok. 266. p. + 144 dallampélda. (több utánnomás); I–III. melléklet (Lányi Ágostonnal);
A marosszéki tánc ciklus. In: *Táncművészeti Értesítő* 1. sz. 103–121. p.;
Mezőségi férfitáncok. In: *Táncművészeti Értesítő* 2. sz. 20–34. p.
1971. Adatok Tápé tánc hagyományaihoz. Az oláhos és a csárdás. In: *Tápé története és néprajza*. Sz. Iliá Mihály és Juhász Antal. Tápé. 737–758. p.
1972. The Relationship between Melodies and Dance Types in the Volume VI. of *Corpus Musicae Popularis Hungaricae*. In: *Studia Musicologica*. XIV. 93–145. p.
1973. Legényes, verbunk, lassú magyar. Szempontok az erdélyi férfitáncok összehasonlító kutatásához. In: *Népi Kultúra–Népi Társadalom* VII. 251–290. p.;
Die Branles von Arbeau und die osteuropäischen Kettentänze. In: *Studia Musicologica* XV. 101–128. p.
1974. A magyar nép táncai. 1976. 74 p.;
Ungarische Volkstänze. 90 p.;
Hungarian Folk Dances. 81 p.;
Les Danses Populaires Hongroises. 86 p.;
Die balkanischen Beziehungen im ungarischen Mädchenreigen. In: *Makedonszki Folklor* VII. 13. Skopje. 71–76. p.

1975. Az európai táncművészet és a kelet-európai táncgyomány. In: Kultúra és közösség 1. sz. 89–95. p.
1977. Az új magyar táncstílus jegyei és kialakulása. In: Ethnographia LXXXVIII. 31–48. p.
A táncos és a zene. Tánczenei terminológia Kalotaszegen. In: Népi Kultúra–Népi Társadalom IX. 357–389. p.
A palóc táncok kutatási eredményei és feladatai. In: Nógrád Megyei Múzeumok Évkönyve 1977. Balassagyarmat. 65–70. p.;
A magyar és román táncfolklór viszonya az európai összefüggések tükrében. In: Síppal, dobbal 6. sz. 24–32. p.
1978. A táncciklus – a néptánc legnagyobb formai egysége. In: Magyar Zene 197–217. p.;
Kiss Mátyás tánca. In: Sándorfalva története és népelete. Sz. id. Juhász Antal. Sándorfalva. 361–364. p.
1979. A magyar körtánc és európai rokonsága. 439 p.;
Tánc. In: A Magyar Folklór. Sz. Ortutay Gyula. Egyetemi tankönyv. 477–539. p.
1980. Szék felfedezése és táncgyományja. In: Táncudományi Tanulmányok 1980–1981. 239–277. p.;
Rögtönzés és szabályozódás a magyar néptáncokban. In: Népi Kultúra–Népi Társadalom XI–XII. 411–449. p.;
Improvisation and Regulation in Hungarian Folk Dances. In: Acta Ethnographica 29. 391–425. p.
Táncdialektusok és történeti táncdivatok. In: Előmunkálatok a Magyarság Néprajzához 7. 139–148. p.;
A cigányság hagyományai és szerepe a kelet-európai népek táncművészetében. In: Zenetudományi Dolgozatok 1980. 67–74. p.;
Magyar Néptáncgyományok. Sz.: Lelkes Lajos. Bp.
1981. A magyar nemzeti néptáncgyűjtés szerepe a szlovák magyar összehasonlító kutatásokban. In: A csehszlovákiai magyar nemzetiség néprajzi kutatása. Bratislava. 152–169. p.
1981. Vyskum ludovych tancov madarskej narodnosti a jeho miesto v slovensko-madarskom porovnavacom studiu. In: Teoretické a praktické problémy národopisného vyskumu madarskej narodnosti v Československu. Bratislava 146–163. p.
1982. A Maros-Küküllő vidéki magyar táncdialektus. In: Zenetudományi Dolgozatok 1982. 183–204. p.;
Karsai Zsigmond és a pontozó Magyarországon. In: Táncművészeti Dokumentumok 1982. 211–220. p.;
A dallam és táncstílusok összefüggése a Magyar Népzene Tára VI. kötetében. In: Táncudományi Tanulmányok 1982–1983. 325. p. (bővebben a 1972.7.).
1983. A körverbunk története, típusai és rokonsága. 212 p. (Lányi Ágostonnal és Pesovár Ernővel);
Verbunk-hagyományok a Dél-Dunántúlon. In: Táncstudomány és Táncgyomány a Dél-Dunántúlon. sz. Bodai József. 99–116. p.;
A néptáncok rögzítése és lejegyzése u.o. 175–184. p.;
Gesichtspunkte für die Klassifizierung der ungarischen Reigentänze und ihre Typen. In: Analyse und Klassifikation von Volkstänzen. Warszawa. 147–159. p.;
Bartók, Kodály és a néptáncstudomány. In: Táncművészet 3. sz. 16–18. p.
Bartók, Kodály and Folk Dance Research. In: Hungarian Dance News. 1–2. sz. 4–5. p.
A cigányság táncművésze. In: Cigányok, honnét jöttek, merre tartanak? Sz. Szegő L. 220–229. p.
A sándorfalvi Kiss Mátyás tánca. In: A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve 1978–79. Szeged. 173–194. p.;
Népi táncgyomány, nemzeti táncstílusok Kelet-Közép-Európában a XVI–XIX. században. In: Ethnographia XCV.

VARGYAS, LAJOS:

GYÖRGY MARTIN LE SAVANT

Cette étude offre une revue du grandiose oeuvre de György Martin, décédé en jeune âge (1932–1983), avec une caractéristique des résultats et des différentes phases des recherches faites dans différents domaines de la musique folklorique et des danses folkloriques. Sur la base des études et des livres parus, l'auteur suit la réalisation intégrale des différents thèmes, la naissance des oeuvres de synthèse où sont réunies les séries de découvertes scientifiques. Les recherches, d'horizon européen, de György Martin permettent de fixer dans la tradition hongroise des danses les strates historiques, les types, la stratification régionale, les principes de la création de danses par les paysans, ainsi que les régularités qui se font valoir entre la danse et la musique. En analysant l'oeuvre de György Martin, l'auteur attire l'attention sur les enseignements fondamentaux, théoriques et méthodiques, que cet oeuvre fournit aux recherches modernes de la danse folklorique.



PESOVÁR FERENC (1930 – 1983)

A magyar néptánc kutatás és a néphagyományra építő magyar táncművészet egyik nagy és legszerényebb személyiségét veszítettük el Pesovár Ferencben, akit 1983 tavaszán, fiatalon, 52 éves korában ragadott ki a halál sorainkból.

Veszprém megyében, Herenden született 1930-ban, ahol édesapja jegyzőséget viselt. A néphagyomány megbecsülését a szülői házban tanulta. Veszprém városában végezte el középiskoláit, ahol nagy hatással volt reá Helyes László piarista tanár, akinek gimnáziumi művészeti csoportjában találkozott először a magyar néptáncok feldolgozásával és itt ismerkedett meg ő és hasonló érdeklődésű bátyja, Pesovár Ernő, Molnár Istvánnal a magyar tánc kutatás és táncművészet egyik úttörőjével is. Mindketőjüket sokszor emlegette szeretettel és tisztelettel, hatásukra kezdett tánc-kutatással foglalkozni már gimnazista korában, – a bakonyi falvakban gyűjtött. Ekkor már kirajzolódott élethivatása is, az, hogy a néptáncok kutatására szenteli életét. 1949-ben tett érettségi vizsgája után ő is, mint Ernő bátyja, a pesti egyetem néprajzszakára jelentkezett. Felvételi kérelmének visszautasítása nem kedvtelenítette el és nem térítette el eredeti szándékától. Belépett a Honvéd Művészegyüttesbe, hogy tánc tudását a gyakorlatban elmélyítve készülhessen fel választott hivatására. A következő esztendőben, 1950-ben lett az Eötvös Lóránd Tudományegyetem első éves néprajz-szakos hallgatója.

Ebben az időben Muharay Elemér a Népművészeti (később Népművelési) Intézet néprajzi osztályát vezette és jó érzékkel kezdte megszervezni és kiépíteni a néphagyomány, azon belül főképpen a néptánc, népszokások és népzene felgyűjtését és hasznosítását a műkedvelő falusi művészeti mozgalomban. Megalakult a Néptánckutató Munkaközösség is, nagyjából külső munkatársakkal, egyetemi hallgatók részvételével. Pesovár Ferenc, Pesovár Ernő, Hermann Anna, Hajdú András, Keszler Mária, Maác László, Martin György, Albán Tünde, Borbély Jolán, Jámbor Márta és alkalmanként még sokan mások a későbbi néptánckutatók, hivatásos táncosok, koreográfusok és népzene kutatók közül így kaptak lehetőséget az ország és néphagyományainak megismerésére és akkoriban nem megvetendő anyagi segítséget is tanulmányaik végzéséhez. Általában úgy dolgozott ez a munkaközösség, hogy közülük ketten-ketten, esetleg hárman, lehetőség szerint táncos, népzeneész és néprajzkutató megbízást kapott Muharay Elemértől arra, hogy valamelyik távoli, megyei vagy járási kultúrverseny zsűrijében képviselje a Népművészeti Intézetet, mondjon tapintatos véleményt a műsorról, figyelje meg és jegyezze fel a tehetséges kezdeményezéseket, csoportokat és vezetőik nevét, tegyen javaslatot arra, ki vagy melyik csoport érdemesülhetne a továbbjutásra, a területi vagy országos versenyekre. Ezeken a hosszú, éjszakai utazásokkal egybekötött kiküldetéseken pótolhatatlan és nagyszerű áttekintést nyertünk az

ország magyar és nemzetiségi hagyományairól, színpadra-állítási törekvéseiről, a társadalom szinte minden rétegében felbukkanó hagyományörző egyéniségekről, merész, sikeres és dilettáns törekvésekről. Nagy, valóság és eszméket ismertető iskola volt ez, egy nagyon nehéz, ellentmondásos korszakban, sokszor a hagyomány kutatására éppen nem kedvező, elkeseredett és bizalmatlan légkörben. Muharay Elemér mindig nyugodt, biztató, hittel teli szavaiból merítettünk újra és újra erőt, – és újabb megbízásokat – ha nemegyszer lesújtva és eredménytelenül tértünk haza fáradtan, kialvatlanul, tele szorongó kérdésekkel. Pesovár Ferenc is ekkor jutott el azokba a falvakba és azokhoz az emberekhez, akik később tudományos kutatásaihoz anyagot és élményt adtak.

A népi együtteseket, táncosokat, színjátszó- együtteseket óvatos tapintattal bíráló, segítő közművelődési munka egyben a tudományos néprajzi, népzenei és néptánc kutatás alanyainak felderítő munkáját is jelentette. Kiindulása volt a falu hagyományainak, hagyományörző öregjeinek, táncosainak felderítésére, akiket aztán hosszas vagy rövidebb rábeszéléssel, az ügy fontosságának megértetésével filmezőgép elé lehetett állítani és megtáncoltatni. Az ember-ismeretnek, az őszinte emberi kapcsolatok kiépítésének is ez volt a nagy iskolája. A különben szótlan, félszeg és darabos Pesovár Ferenc meglepő gyorsan teremtett kapcsolatot minden adatközlővel, legyen az rátarti kisnemes, éppen meghurcolt és elkeseredett parasztgazda, pásztor, napszámos vagy cigány. Ez volt egyenes, csak tiszta önmagát adni tudó, rendkívül őszinte és mesterkéletlen egyéniségének igazi megnyilatkozási területe: ez a kutatás, az emberek ünnepi pillanatait felidéző, táncos élmény keresése és rögzítése az utókor, a tudomány számára. Ez a munka az emberek szívéen keresztül vezetett. Miközben hatalmas áttekinthetőségre és szaktudásra tett szert, soha egy pillanatra sem lett egyoldalú szakkutatóvá. Emberi kapcsolatait nem árnyékolta be soha a tolakodás, a hírnévre, a mindenáron eredményre való törekvés. Gyűjtőútjain látszólag kevés feljegyzést tett, nem ragadt le száraz kérdezősködésben, de közben rendkívül érzékeny megfigyelőként mások számára felfoghatatlan finom részleteket, összefüggéseket jegyzett meg és írt fel emlékezetébe, melyek csak egy-egy tanulmány írásakor jelentek meg a felfedezés erejével. Ez a különleges érzékenység nem csak az emberek egyéniségén, rejtett gondolatain világított át és értetett meg vele mindent egy csapásra, hanem tudományos problémák, jelenségek és összefüggések felismerésére is képessé tette.

A Népművelési Intézet jóvoltából létrejött gyakorlati iskolát egészítette ki az egyetem, a néprajz szak tantárgyainak lelkiismeretes elsajátítása. A néprajztudomány általános, bevezető kérdéseiről Vajda László, a népköltészetéről Ortutay Gyula, a tárgyi néprajz témáiról Tálasi István tartott előadásokat. A hivatalos, kötelező tananyag mellett a második évtől már kis csoport alakult Vargyas Lajos a magyar versritmusról és a magyar népzeneiről tartott speciál-kollégiumain. A benne résztvevők csaknem mind egyben Muharay Elemér tánckutató munkaközösségébe is beletartoztak és így itt, Vargyas Lajostól kapták meg a tudományos kutatáshoz szükséges alap – és módszertani ismereteket. Ebben a kis csoportban számoltunk be első tapasztalatainkról, gyűjtéseinkről és kaptuk meg munkánk távlatait. Ebben a körben lett Pesovár Ferenc Martin György legközelebbi munkatársa és barátja: tudományos szemléletük és felfogásuk a magyar néptánc értékéről és felhasználásáról szinte teljesen megegyezett.

Pesovár Ferenc egyetemistaként jutott el először a később sokszor felkeresett és

elmélyültebben kutatott Bujákra, Mikófalvára, Kalocsa-környékére, a Nyírségbe és Szatmárban Tyukodra. Rábai Miklós: „Szatmári táncok” című kis könyvéhez ekkor írta maradandó értékű kis tanulmányát „Tyukod táncai és táncélete” címmel. Ez lett diploma-munkája is. Ő kezdte meg a táncos egyéniség vizsgálatát a tyukodi Szuromi Péterről írt monográfiával. Tyukodra többször visszatért az ottani táncosok, elsősorban a magyarverbunk változatainak lefilmezésére, néprajzi kutatásainak tökéletesítésére. Eközben figyelt fel többek közt a tyukodi mesemondókra, akik közt aztán Kovács Ágnes végzett egyedülállóan értékes filmfelvételes mese- és mese-élet vizsgálatot. Tyukodi kutatásainak megkezdése idejében járt rendszeresen a Felső-Tisza vidékére, néptáncok felkutatására és filmezésére is.

1955-ben befejezte egyetemi tanulmányait. Még korábban, amikor egyik tanára megkérdezte a hallgatókat, ki hogyan képzei el jövőjét az egyetem elvégzése után, zsebében a diplomával, Pesovár Ferenc csak ennyit mondott: „Egy vidéki múzeumban fogok gyűjteni.” Ez a vidéki múzeum Kiskunfélegyházán volt. Itt, az ún. Kiskun-múzeum igazgatója és néprajz-kutatója lett egy személyben, egy vidéki kis múzeum minden gondjával birkózva: gyűjtés, leltározás, kiállítás-rendezés, pénzügyi számviteli és népművelési feladatokkal. 1957 tavaszán rosszindulatú, hamis vádak alapján hónapokat töltött internáló táborban; vádat azonban nem tudtak ellene emelni és végzetesen megromlott egészséggel bocsájtották el. Ekkor lett a székesfehérvári István Király Múzeum néprajz-szakos muzeológusa, itt dolgozott haláláig.

Fejér megye népéről, népköltészetéről nagyon keveset tudott a magyar néprajz-tudomány, néptáncairól meg éppenséggel semmit. A közfelfogás szerint korán polgárosult és iparosodott, jellegtelen, elvárosiasodott Fejér megyében Pesovár Ferenc minden előítéllettel dacolva, fáradságot nem ismerve megkezdte a néprajzi gyűjtést. Éles szemmel fedezte fel, – valóban az utolsó pillanatban, e táj hagyományőrző táncosait, főként az alapi, seregélyesi s más mezőföldi falvak pásztorai körében. Módszeres alaposággal állt neki minden eddigi, Fejér megyére vonatkozó korábbi néprajzi, népköltészeti adat felkutatásának és a terepmunkának. Hatalmas, eddig ismeretlen, vagy irodalomban szétszórt néprajzi adat és ismeret birtokában meg is kezdte a megye népi kultúrájának rendszeres leírását és közreadását. Az első füzet, az „Alapi táncok” már 1960-ban megjelent az István király Múzeum füzet-sorozatában, de ezután ez a sor megakadt. Csak 1982-re jelent meg nagy késéssel a „Béres vagyok, béres” – Fejér megyei népzene, című reprezentatív népzene-kötete, az egész ország számára példamutatóan. A további közlések félig kész kéziratokban, jegyzetekben maradtak ránk, – lényeges részét, koncepcióját magával vitte a sírba; hiszen éppen halála előtt érkezett el odáig, hogy hatalmas tudásanyagának rendszeres közreadására összpontosítsa erejét.

Pesovár Ferenc – bár mindig hangsúlyozta, hogy tánckutatónak vallja magát, – Székesfehérvárott Fejér megye néprajzának más területein is maradandó értékű munkát fejtett ki. Többször néprajzi tárgy ment át a kezén; felkuttatta, beletárolta-leírta és kiállította azokat. Több rangos néprajzi-népművészeti kiállítást tervezett meg és rendezett, részt vett népi műemlékek felkutatásában, tájházak kijelölésében és berendezésében. Foglalkozott népszokások vizsgálatával, – nevezetes felfedezése volt a mohaiak farsangi tikverőzése, annak rekonstruálása és filmezése, – s azonkívül falutörténeti, történeti-néprajzi és nemzetiségi kutatásokat végzett. Miközben ilyen elkötelezetten dolgozott Fejér megye népeletének feltárásában, rendszeresen részt vett más

megyékben és az országhatáron túli területeken folyó kutató-munkában. Folytatta a még diák-korában megkezdett Szabolcs-Szatmár megyei tánckutatásokat, különös tekintettel a botlókra és kezdettől munkatársa volt a Somogy táncainak monografikus feldolgozására létesített munkaközösségnek. Részt vett a gyermekjátékok gyűjtésére szervezett nagy vállalkozásban is, amikor budapesti gyerekek egy csoportja irányításával kis zalai falvakban a falusi fiataloktól tanulta meg a hagyományos játékokat. 1956-ban, majd rendszeresen 1961-től látogatta a magyar nyelvterület keleti népcsoportjait; Erdélyben Kalotaszegen és a Mezőségen, Gyimesben és Moldvában a csángók közt is gyűjtött és filmezett. Fáradtságot nem ismerve megragadott minden lehetőséget, hogy kijusson a lengyel, csehszlovák, román, jugoszláv folklór-fesztiválokra. Ezek a hazai és a szomszédos országokban tett utazásai olyan személyes élmény és ismeretanyagot adtak neki Közép-Európa néptáncainak áttekintésére, melyhez hasonlóval, – Martin Györgyön kívül, – aligha rendelkezett más ezen a tájon.

Ez a széles áttekintés tette lehetővé Pesovár Ferencnek azt, hogy átfogó tudományos kérdésekkel is foglalkozzon, új és hézagpótló ismereteket rendszerezzen. A Magyar Néprajzi Lexikon számára talán a legnehezebb száz címszó kidolgozását vállalta el, többek közt a táncélet, táncalkalmak, táncos szokások, táncillem kérdésköreit. „A magyar nép táncélete” című könyve nemcsak a szorosan vett táncélet kérdéseivel foglalkozik, mint a táncok tanulása, táncalkalmak, táncillem, hanem tulajdonképpen azt mutatja be, mit jelentett a tánc, a táncolás a hagyományos magyar népi kultúrában. A tánc jelentőségéről, értékeléséről, funkciójáról, az egész műveltségben elfoglalt helyéről van szó itt. Világos, egyszerű fogalmazású írása a néptáncoktatók tankönyve lett.

Szorosan ehhez a témakörhöz kapcsolható másik, úttörő jelentőségű munkája, melyet már Szuromi Péter tyukodi táncos egyéniségének rajzával megkezdett, a táncos egyéniségek és a táncmesterek működésének és hatásának történeti vizsgálata. Eredményei és kérdés-felvetései túlnőttek a tánckutatáson – egyáltalán az egyéniség szerepét vizsgálta a népi kultúrában, annak újkori alakulásában olyan területen és társadalmi rétegben, – melyre eddig a kutatás egyáltalán nem figyelt fel, pedig ez a magyar közműveltség 19. századi alakulására, az irodalmi és zenei népiességre vonatkozóan is meghatározó volt.

Mutatványos szólótáncaink közül a kanász- és söprűtáncokat tárgyaló összefoglaló tanulmányában felsorakoztatja nemcsak a hazai történeti emlékeket, hanem európai összefüggéseit és rokonságát spanyol, angol, skandináv, balti német és kelet-közép-európai tánc típusokban és gyakorlatban. Egy másik felfedezés-számba menő tanulmányában a „juhait kereső pásztor”-ról szóló „népi program-zenéről” kimutatja, hogy nem csak román nyelvterületen volt közismert, hanem a magyarban is és a kétrészes zenéhez mimikus táncjáték is járult.

Pesovár Ferenc tudós, kutató volt elsősorban, – de számára a magyar néphagyomány, s azon belül a néptánc szépségének megismerése, felkutatása különös szellemi élményt is jelentett; szenvedélye volt ez a munka és minden lehetőséget felhasznált, hogy utazzon, nyomába eredjen, felfedezzen és átéljen egy-egy táncos ünnepet, egy farsangi bált, lakodalmat, egy muzsikás májusi juh-bemérést vagy folklórfesztivált, melyen az öreg, hagyományőrző táncosok is megjelentek. Egy-egy néprajzi csoport legbensőbb értékét, sajátos művészetét kereste muzsikában, táncban, költészetben,

szokásokban, s ennek az ősforrásnak a felfedezése mindig élményt és biztatást adott nem könnyű, magányos életének. Az értéket vagy annak hiányát nem csak a magyar néphagyományban vagy annak színpadi feldolgozásában fedezte fel, hanem hasonló kifinomult érzéssel figyelte a szlovák, lengyel, svéd, dán, román, német, macedon vagy horvát táncokat is. Élmény volt azoknak is, akik meghallgathatták jellemzéseit, ezekről a külföldi útjairól beszámolt barátainak. Amilyen csalhatatlan érzékkel fedezte fel az ocsuban is a tiszta búzaszemeket és félelmetes ítélőképessége volt a hamisság felfedezésére is, olyan irigylésreméltóan találta meg a legmegfelelőbb szavakat és kifejezéseket a táncok, színpadi bemutatók minősítésére, egyáltalán minden esemény, helyzet és egyéniség jellemzésére. Megalkuvás nélküli őszintesége, csak önmagát adni tudó becsületessége tiszteletet ébresztett mindenkiben, aki közelébe került.

Nagyon hiányzik csalhatatlan véleménye, minden gyengeséget és hibát is észre-
 vevő, de szelid humorral megbocsátó átérző-képessége nekünk.

Maga is jól táncolt, — hivatásos táncos is volt egy esztendeig, — amit látott, megtalált, azt az izmaiba is át tudta venni, le tudta táncolni. Tánc közben teljesen megváltozott. — Lelekesülten táncolt, szokatlanul kemény, hirtelen mozdulatokkal és fővetéssel, utánozhatatlan méltósággal. Amikor már sokféle súlyos betegség kínozta elnehezült testét, ritkán mozdult táncra meghitt barátai közt, akkor is a régi, kemény, fáradságot nem mutató s a gyengülő testnek egy csepp engedményt sem téve táncolt lelekesülten, — röviden. Hasonló volt, ha ritkán, kérésünkre kedves dalaiból énekelt, emlékeket idézve Bujákról, Tyukodról, Madocsáról, Gyimesből. Nem volt azonban az a szaktudós, aki nem lát túl azon a területen, melyen tudományos eredményeit elérte. Nem csak a néprajz, népköltészet sok területén rendelkezett kivételes ismeretekkel, hanem a magyar irodalomban és művészetben, különösen századunk költészetében, a népi írók műveiben és a képzőművészetben volt jártas. Költők, írók, zeneszerzők, festők és filmrendezők vallották szemnyitogató barátjuknak, akitől sokat tanulhattak. Ez nem volt véletlen. Pesovár Ferenc nem csak önmagáért volt kutató, tudós, maga gyönyörűségére felfedező és művelt ember. Hatni, alkotni és gyarapítani akart, hogy ezzel népét szolgálja. Pályájának indítéka az a meggyőződés volt, melyet legszebben Széchenyi István fogalmazott meg saját életcéljaként; a nemzeti sajtóságok megőrzése, nemesítése, új körülményekhez való igazítása, az egyes ember hasznára és az egész emberiség megdicsőítésére. A nemzeti sajtóságok legfontosabb fundamentomai az anyanyelv, a zenei és táncos anyanyelv. Az anyanyelv művelésének már sok költő, író, nyelvész és nyelvművelő szentelte életét, a zenei, de különösen a táncos anyanyelv megmentésének, újra-élesztésének, egy korszerű, magyar műveltségben való felhasználásának még korántsem termett elegendő munkása, kellő felkészültségű és elhivatottságú művelője. Ennek érezte teljes súlyával a felelősségét, s úgy látta, az ő feladata a tiszta források felkutatása és közvetítése. Erről írta barátja, Martin György egyszerű, igaz szavakkal: „Nagy szerepe volt az új népzenei és táncmozgalom zene és táncanyaggal való táplálásában. Mindenkinek örömmel bocsájtotta rendelkezésére gyűjtéseit, akiről érezte, hogy a népművészet igaz szeretete vezérli. A táncosok lábán és muzsikások vonóján nagyrészt az ő önzetlen segítsége révén támadtak fel rég elfelejtett táncok és dallamok. A felszabadulás utáni néptánc kutatás egyik megindítóját, nemzedékünk legértékesebb, fáradhatatlan tagját, pótolhatatlan munkatársunkat, önzetlen barátunkat veszítettük el. Maradandó emlékéért írásai, néprajzi adattárainkban lévő tárgy,

film, fotó, hang és kéziratgyűjtemények őrzik, s a kutatás további eredményei fogják ezek jelentőségét még inkább növelni. Munkájának hatása tovább él mindaddig, amíg Hazánkban és határainkon túl magyarul fognak táncolni és zenélni.”

A tiszta folklórban látta a legfontosabb hatóerőt, ezt kívánta közvetíteni hamisítatlanul, ennek értékeit vigyázta „megrögzött művészetellenességgel”. Ezt mondták rá, és a hasonlókat valló barátaira ugyanis kisebb és nagyobb koreográfusok, mert éles szemmel mindig észrevette és szóvá tette, ha valami az eredeti értékekből indokolatlan elsikkadt, hamissá vált egy eredeti néptánc-feldolgozásban, színpadra-állításban, koreográfiában. Amikor egy ötletért, vagy egy meg nem értett, letáncolni nem tudott, eredeti folyamatot megcsonkítottak, átköltöttek, elsekélyesítettek. Ő készítette Martin Györggyel a legtöbb néptáncot rögzítő filmet, táncfelvételt, adott tovább legtöbb néptánc tudást és igen sok színpadi koreográfiában így benne volt az, amit ő mentett meg, de soha nem készített maga táncjátékot, nem vállalkozott koreográfia készítésére, csak az eredeti táncfolyamatok leírására és megértésére. Ez nem jelentette azonban azt, hogy ellenezte volna a színpadi táncművészetet, csak annyira ismerte és tisztelte a népművészet eredeti alkotásait, mint mások például egy nagy költő verseit; elképzelhetetlennek tartva azt, hogy egy előadó átírja vagy megcsonkítsa a versnek akár egyetlen sorát is. Ez a remekművek tisztelete, a nagy tudósok alázatosága volt nála.

Hitt abban, hogy az egyénnek szüksége van arra, hogy a néphagyomány formáiban megtalálhassa személyiségének megfelelő kibontakoztatását, abban, hogy elemi emberi szükségletek kielégítésére jött létre a néphagyomány, benne kell keresnünk tehát modern világunkban annyira elszegényedett kultúránk megújítását. A néphagyományban látta a lehetőségét annak, hogy minden ember újra teremtő alkotója legyen a művészetnek és vigasztalást is találjon abban.

Pesovár Ferenc feladataihoz képest tragikusan rövid életében hatalmas tudásanyagot halmozott fel, de annak csak töredékét írta meg. Egész életével hatott, épített, és példája lesz legmaradandóbb azokban, akikben tovább élnek hittel vallott eszméi, akiket megérintett szeretetreméltó egyénisége. Az igaz hazafi múlt századi, elavultnak érzett fogalmához újat formált. Újat és időszerűt. Az elkötelezett, hűségből szaktudóssá lett emberét, aki ismereteit maga állítja a közművelődés szolgálatába. Ez Pesovár Ferenc.

Pesovár Ferenc fontosabb munkái

1954. Tyukod táncai és táncélete. In: Rábai Miklós: Szatmári táncok. 5–18. p. Néptáncosok kis-könyvtára 9–10.
1955. Tyukod táncai és táncélete. (Kézírtos szakdolgozat az ELTE Bölcsészeti karának Folklór tanszékén.) Ebből megjelent: Szuromi Péter (tyukodi táncos egyéniség). Táncművészet 1955. 366–367. p.
1957. Kézírtos daloskönyv 1827-ből. In: Néprajzi közlemények II. 3–4. sz. 294–308. p.
1958. A Tóvidék néprajza. In: Velencei tó. Székesfehérvár. 22–23. p.
1959. Adatok egy balladatípus elterjedéséhez. In: István király Múzeum közleményei. E. sor. 3. 82–87. p.
1960. Fejér megyei népi táncok I. Alapi táncok. In: Alba Regia 1. 99–145.
Táncmesterek a szatmári falvakban. In: Tánc tudományi tanulmányok 1959–1960. 309–332. p.

1964. Néprajzi adatok Kisláng település történetéhez. In: Tanulmányok Kisláng múltjából és jelenéből. 114–122. p. (István király Múzeum közleményei. D. sor. 40.)
1966. Céhélet, népélet. Az István király Múzeum állandó kiállításának vezetője. Székesfehérvár. 29–41. p. (István király Múzeum közleményei. D. sor. 40.)
1967. Dunántúli pásztorművészet. Kiállítás. Székesfehérvár. 54 p. (István király Múzeum közleményei. D. sor. 53.)
1968. Kanásztánc és seprűtánc – mutatványos táncaink két típusa. In: Tánc tudományi tanulmányok 1967–1968. 93–125. p.
1969. Az elveszett juhait sirató pásztor története 1. Újabb adatok egy táncpantomim elterjedéséhez. In: Táncművészeti Értesítő 2. sz. 85–97. p.
1970. A juhait kereső pásztor tánca 2. In: Táncművészeti Értesítő 3. sz. 91–108. p.
1972. Farsangi tikverőzés Mohán. In: Élet és Tudomány. XXVII. 7. sz. 296–299. p.
1973. Ein dramatisches Volksspiel in Südosteuropa. Makadonski Folklor VI. 12. 179–182. p.
1978. A magyar nép táncélete. Tánc tanulás, táncalkalmak, táncrendezés. Bp. 114. p. (Néptáncpedagógusok kiskönyvtára.)
1979. Molnár István és Veszprém. In: Tánc tudományi Tanulmányok 1978–1979. 371–385. p.
1980. A dunántúli tánc hagyomány történeti rétegei. In: Magyar néptánc hagyományok. Szerk.: Lelkes Lajos. Bp. 19–24. p.
Mutatványos szólótáncaink: kanásztánc, seprűtánc. u. o. 146–148. p.
Az elveszett juhait kereső pásztor története. u. o. 343–349. p.
1981. Székesfehérvár-felsővárosi népdalok. In: Változások városa. Antológia Székesfehérvárról. Székesfehérvár. 131–150. p.
1982. Béres vagyok, béres. Fejér megyei népzene. Fejér megye néprajza I. Székesfehérvár. 324. p. (István király Múzeum közleményei. A sor. 25.)
1983. Néptánc kutatás Somogy megyében. In: Tánc kutatás és tánc hagyomány Dél-Dunántúlon. Szerk.: Bodai József. Bp. 38–49. p.
Kanásztánc, ugrós. u. o. 94–98. p.
Útmutató a néptáncok gyűjtéséhez. (A táncélet.) u. o. 152–174. p.
Tánc kutatás és néptánc. In: Magyar táncművészet. Szerk.: Kaposi Edit–Pesovár Ernő. Bp. 27–36.
A juhait kereső pásztor. Fejér megyei néptáncok. Fejér megye néprajza II. Székesfehérvár. 351. p. (István király Múzeum közleményei. A sor. 26.)

BERTALAN ANDRÁSFALVY:

FERENC PESOVÁR (1939–1983)

Dans son étude l'auteur présente un portrait intime de la personnalité importante de ce folkloriste de la danse et de la musique, qui a créé en Hongrie les recherches de la danse folklorique. Il évoque le travail infatigable de Ferenc Pesovár dans ses enquêtes qui s'étendirent sur toute l'aire de la langue hongroise, et sur plusieurs pays européens. Ses études et livres consacrés à la danse, à la musique et à la poésie folkloriques reflètent ses riches connaissances acquises de cette manière et sa large culture. Parmi ses oeuvres substantielles, l'auteur signale celles qui présentent la danse dans la vie du peuple hongrois, les monographies sur les traditions dans la danse et la musique au comitat de Fejér, et il attire l'attention aussi aux recherches sur le rôle que joue la personnalité du danseur. Quant à ses recherches comparatives-historiques, il insiste surtout sur les résultats obtenus dans les thèmes des danses à armes, et des danses pantomimes-dramatisées. En dehors de ses activités scientifiques, cet article commémoratif insiste aussi sur le rôle que Ferenc Pesovár avait joué dans la vie culturelle, sur ses vues et activités qui avaient marqué les tendances des mouvements pour la danse folklorique et pour les "maisons de la danse".

N É P T Â N C
DANSE FOLKLORIQUE



PESOVÁR ERNŐ

A MAGYAR NÉPTÁNC TERÜLETI – TÖRTÉNETI TAGOZÓDÁSA

A magyar néptáncagyományról – Vargyas Lajos szavaival „nemzeti kultúránk egyik legvonzóbb ágáról” – táncfolklórisztikai kutatásunk egyértelműen bizonyította, hogy szerves egységet alkot. Olyan egységet, mely híven őrzi az organikus történeti fejlődés jegyeit és területi tagozódásával, sokrétűségét gazdagító regionális vonásaival is alakulása egyes fázisairól ad hírt.

A tánckultúránk megismerése és értelmezése szempontjából jelentős kisebb és nagyobb dialektusok körvonalai az egyes tánc típusoknak a különböző fejlettségi fokot képviselő változatai, a táncélet és tánc kincs struktúráját meghatározó aránya, valamint a korábbi hagyomány alakulásában eltérő szerepet játszó történeti áramlatok hatása alapján rajzolódnak ki.

E tényezők figyelembe vételével a nyugati, erdélyi és tiszai táncdialektus egy-egy szűkebb, viszonylag zárt egységet alkotó területi-történeti rétegét jellemezve hívom fel a figyelmet a táncagyományunk organikus fejlődésében általánosabb érvényű, három legjelentősebb periódusra.

Tánckultúránk története és értelmezése szempontjából alapvető tanulságokkal szolgál Somogy központtal Dél- és Délnyugat-Dunántúl sok szállal összefonódó táncagyományja. A gyűjtések tanulsága szerint ugyanis a Somogyban még markánsan megragadható tradíció jegyei rajzolódnak elénk Tolna és Baranya nyugati részén, a Fejér megyei Mezőföldön, meggyőző emlékeit pedig Zalában, Vas és Veszprém megye déli részén követhetjük nyomon.

E vidék táncfolklórájának egyik szembeötlő vonása a tánc típusok sorát magába foglaló *kanásztánc-ugrós stílus* uralkodó szerepe. Erről tanúskodik az, hogy a különböző *ügyességi táncok* (kanásztánc, söprútánc, sapkatánc, üveges tánc) s ezek páros változatai, továbbá a szólóban, csoportosan és párosan járt *ugrósok*, s többségükben a *lakodalmi rituális* és *dramatikus táncok* is egyazon stílusjegyek hordozói. E táncok közös formai sajátossága az is, hogy kísérő zenéjük nagyjából a *kanásznóta*, illetve a magyar népzene régi rétegébe tartozó néhány további dallamtípus.

Az összehasonlító-történeti kutatás tanulságaként a felsorolt tánc típusok számos összetevője a középkorig nyomon követhető. Egyértelműen érvényes ez a *fegyvertánc-pásztortánc* hagyományokat őrző *ügyességi táncokra*, amint ezt *Pesovár Ferenc* kutatásai feltárták.

Dél-Dunántúl pásztortáncáról, a *kanásztáncról* egyúttal megállapíthatjuk, hogy korábban összetettebb formában élt. A történeti források, a korábbi gyűjtések és a népi emlékezet ugyanis e tánc típus összetevőiként idézik elénk többek között a botforgatást, a küzdő formulára utaló vonásokat és a különböző ügyességi mozzanatokot. Így a közelmúltra jellemző kép, hogy az egyes ügyességi mozzanatokból önálló tánc-

típus alakult ki, mint az eszközök körül és felett járt mai értelemben vett *kanásztánc*, az eszköz láb alatti átdugdosásából álló *söprütánc*, *sapkatánc* és az *üveges táncok* változatos formái, tulajdonképpen az európai tánc történetben általános, a középkortól nyomon követhető differenciálódási tendencia eredménye.

Ugyancsak középkori gyökerekre utaló tradícióként hivatkozhatunk a különböző eszközös táncok növel járt változataira, melyek a küzdő karakterű, praelírai párosnak a Dél-Dunántúlra jellemző másodlagos formái. S ehhez hasonló, nagymúltú hagyomány hordozóinak tekinthetjük az ugyancsak kanásztánc-ugrós stílusú lakodalmi táncokat. Ilyen értelemben hivatkozhatunk a *phallikus* jellegű és *labirintus* típusú *söprütáncokra*, a kanász és disznó viadalát megelevenítő, pantomimikus elemekkel át-szőtt táncjátéokra és a terület északi határán megtalálható *juhait kereső pásztor táncára*.

A vázlatosan felsorolt, különböző funkciójú, de egységes stílusjegyű tánc típusokat magába foglaló táncélet struktúrájával rokon jelenséget ismerhetünk fel a 16–17. századi történeti emlékek, a *hajdútánc periódusról* tájékoztató források alapján. Ezek tanúsága szerint ugyanis a hajdútáncra utaló források nem csupán a korra jellemző fegyvertáncunkról adnak hírt, hanem egy tágabb értelemben vehető táncstílusról, mely tánc hagyományunk régi rétegének egyik történeti periódusa, s melynek legjellemzőbb továbbélő vonásai Dél-Dunántúl, s különösen Somogy tánc hagyományában ismerhetők fel. Megerősíti ezt a feltevésünket az is, hogy a legáltalánosabb somogyi táncdallam, a kanásznóta ritmusa lüktet a *hajdútánc-ungaresca* dallamokban dudánótáink hangvételével párosulva.

A kanásztánc-ugrós táncstílus múltját, történeti jelentőségét további távlatot adó tanúsággal igazolja kísérő zenéjük. *Vargyas Lajos* így összegezte ezt a Somogy táncdallamaival foglalkozó, 1954-ben megjelent munkájában:

„Az a tánczene, ami egy-két nemzedékkel ezelőtt általános volt, s részben ma is az, igen régies, egy-két alaptípusra visszavezethető, ősi, magyar hagyományt képviselő dallamanyag. A zenélési módokban ugyanilyen régies kép tárul elénk: néhány régi, hagyományos népi hangszer a táncmuzsika alapja – duda, hosszú furulya – s ezek máig nagy hatással vannak a dallam-anyagra is. Ugyancsak kezdeti állapotot figyelhetünk meg a hangszeressé váló tánczenében is. A máshol fejlettebben jelentkező jelenségek itt csírájukban találhatók. Nem olyan gazdag ez a tánczene, mint a székelység vagy a Mezőség hangszeres zenéje, és különösen nem olyan fejlett: nincsenek azok a gazdagon figurált, többszörösen összetett szerkezetű hegedűdarabok, mint Erdélyben, vagy amilyen akár a Kunszentmiklósi verbunkos. De ennek is megvan a maga sajátos íze, éppen kezdetlegesebb, ősbibb állapotának hangulatában. S azáltal, hogy egy szűkebb és igen régies anyagnak, a fejlődés elemi fokának őrzője, igen fontos adatokat szolgáltat a problémák vizsgálatához s a fejlettebb tánczenei anyag magyarázatához.”

Figyelembe véve a kanásztánc-ugrós táncstílus formai sajátosságait, a motívumkincsére és szerkesztési elveire jellemző primér vonásokat, s ezek alapján a magyar tánc hagyományban elfoglalt helyét, *Vargyas Lajos* megállapításával összhangban mondhatjuk, hogy tánc kultúránk olyan alaprétéget képviseli e nagymúltú tradíció, melynek ismerete nélkül nem alkothatunk képet tánc kultúránk korai szakaszáról, s nem érthetjük meg további fejlődését és alakulását.

Felidézve a dél-dunántúli táncok néhány további típusát, az előbbiekhöz hasonlóan a régies vonásokat éltető és megtartó hagyományörzés erejére hívhatjuk fel a

figyelmet. Így a középkori kör és füzértánc teadícióban gyökerező dél-dunántúli *karikázókról* Martin György kutatásai nyomán elmondhatjuk, hogy formailag a magyar körtánc alaptípusát képviselik, és a sajátos, alkalomhoz kötött régi stílusú dalok jelentős szerepe egyik fontos meghatározó vonásuk, elkülönítő jegyük. De Délnyugat-Dunántúl tánc kultúrájának e tradicionális struktúrájába illeszkedik az egykori vonulós páros emlékét őrző *sétálás*, valamint a lakodalmak memento mori szerű *Bene Vendel tánca*. S nem véletlen, hogy e területről tárta fel a kutatás az egyéb archaikus folklór-jelenségek mellett *regősénekeink* összefüggő tömbjét is.

Ugyancsak a korábbi hagyomány és az ebben gyökerező táncos ízlés meghatározó szerepéről tanúskodik új táncstílusunk dél-dunántúli megjelenése is. Mi sem példázza ezt jobban, mint az, hogy új stílusú férfitáncunknak, a *verbunk*nak csupán a neve terjedt el, s szerepét az ugrós töltötte be. A friss *csárdás* területi változata pedig nem más, mint az előtörténetéről hírt adó forgós-mártogatós karakterű páros.

A tánc kultúránk alaprétegét is felismerhetően őrző, s az ebből sarjadó következő fejlődési fázis pregnáns jegeit az erdélyi *Mezőség* tánc és tánczenei hagyománya szemlélteti a legjobban. A délnyugat-dunántúl tradíció bemutatásával jellemzett történeti réteg jelenlétére és meghatározó szerepére utal a kanásztánc-ugrós stíusból sarjadó régi stílusú férfitánc, a *legényes*, melyhez kísérő zeneként a kanásznóta hangszeres parafrázisaként játszott változatok sora társul. A mezősegi tánc kultúrájának a régies struktúrában gyökerező vonásaként pedig arra utalhatunk, hogy itt él együtt az Erdélyben ritka *eszközös tánc*, énekes női *körtánc* a *vonulós párossal* és a *juhait kereső pásztor táncával*.

Új vonás viszont az, hogy a népzeneink régi rétegéből kialakult, fejlett hangszeres tánczene a táncokkal együtt a reneszánsz gyakorlatnak megfelelő keretben jelenik meg. Olyan, a tánc kultúrát döntően meghatározó formában, melyre a táncot és tánczenét egységbe fogó, nagyívű szivtszerkezet a jellemző, s ezen belül az individuális férfitáncok mellett a *forgós- forgatós* karakterű páros táncok játszanak uralkodó szerepet.

A mezősegi tánc hagyomány e leglényegesebb összetevői közül *Martin György*-nek az európai művelődéstörténet számára is jelentős felismerése, hogy e táncrendekben a szerkesztés olyan ciklikus elve élt tovább, mely a reneszánsz és barokk táncszvitjeire volt jellemző. A *forgós- forgatós* párosról pedig elmondhatjuk, hogy ugyancsak 15–16. századi európai áramlat hatásaként került tánc kultúránkba.

Az oly jellemző ciklikus szerkesztés azonban a mezősegi tánc kultúra fejlődésének további fázisait is megörökítette, hiszen a különböző történeti rétegekre utaló vonások és tánc típusok is szervesen bele épültek. A falvanként is változó táncrendben ugyanis – többek között – a következő táncok kaphatnak helyet: a bevezetőként járt lassú és sűrű férfitáncok mellett az ugyancsak legényes karakterű *verbunk*, továbbá a szinte rubató 5/8-os páros és az esetenként csárdásba hajló lassú és gyors. Egyes helyeken pedig a polgári eredetű táncok (porka, hétlépés) egészítik ki a sort.

A szivtszerű szerkesztés eredményeként azonban a különböző történeti rétegeket képviselő, illetve ezek hatására utaló táncok és zenéjük viszonylag egységes stílusjegyek hordozói, s így a különböző férfi és párostáncok egymás tempóbeli, metrikai és ritmikai változataiként jelennek meg a táncrendben, s a polgári eredetű páros táncok is ezekhez hasonló, folklórizálódott formában élnek.

A mezőségi táncciklusok tehát elsősorban átfogó szerkezetükkel őrzik a reneszánsz tradíciót a táncművészet struktúráját meghatározó tényezőként. Egyes táncművészetek viszont már a fejlődés olyan fokán állnak, melyet méltán illethetünk a klasszikus jelzővel. Ezt indokolja többek között a virtuóz férfi és páros táncok szabályos, zárt szerkezete, valamint visszatérő és variálódó építkezése. A táncalkotás e formai sajátosságai a hozzájuk kapcsolódó hangszeres zenével együtt ugyanúgy az új stílust megelőző periódusról adnak hírt, mint zenetörténetünk 18. századi, korai verbunk dallamai. A vidék lassú férfitánca, a *ritka legényes* pedig amorfabb formai sajátosságaival már egyértelműen utal a korábbi hagyományt átértékelő történeti folyamatra, az új táncművészetnek a mezőségi táncművészetben is megragadható átmeneti jegyeire. Arra, a paraszti és nemzeti táncművészetünkben a 18. század végétől nyomon követhető változásra, melynek eredményeként kialakult a *verbunk* és *csárdás*.

Az új táncművészet elemi erejű térhódításáról, szinte minde korábbi hagyományt asszimiláló hatásáról a *Felső-Tisza vidék* táncművésze ad olyan meggyőző képet, mely alapján méltán jellemezhetjük paraszti táncművészetünk utolsó nagy korszakát. A verbunkot, lassú és friss csárdást magába foglaló redukált szvitforma, az egyes helyeken hármastagozódású csárdás ugyanis e vidék táncművészetében őrizte meg példátlan vitalitását és gazdagon áradó stílusi egységét.

Egyértelműen érvényesek tehát a táncművészet szerepét szívósan betöltő verbunkra, s az ehhez szervesen kapcsolódó lassú és friss csárdásra az új stílus jellemző vonásai, az egységes motívumkincset és a szerkesztés azonos elveit meghatározó formai sajátosságok. Ezek alapvető törvényszerűsége a korábbi hagyománytal szemben a tánc és zene művészetében, a motívum és soralkotásban egyaránt érvényesülő *augmentálódás*. Erről tanúskodik az uralkodó negyedes művészet, a motívumok és motívumsorok kibővülése, változó terjedelme. E vidékre jellemző új táncművészetben következetesen érvényesülnek tehát a megváltozott táncos ízlés esztétikai normái, melyek a korábbi történeti réteg sűrű művészetű sodrával, izopódikus és zártabb szerkesztésével szemben az oldottabb formálásban, a nagyobb ívű és rapszódikusabb komponálásban öltönek testet. A táncalkotásnak e játékos fordulatokkal, lírai elemekkel átszőtt formájában azonban tovább élnek a korábbi tradíció újraértelmezett törvényszerűségei, komponálási elvei.

A Felső-Tisza vidék paraszti táncművészetét meghatározó verbunkban és csárdásban ismerhetjük fel egyúttal a nemzeti romantika táncművészetének jellemző vonásait. E táncművésze őrizte meg ugyanis egyértelműen az új paraszti táncművészet kialakulásával párhuzamosan nyomon követhető nemzeti táncművészetnek a valóság talajáról sarjadó jellemző típusait és jegyeit. Erről tanúskodik a párosan is járt *magyar verbunk*, valamint a *csárdás* reformkori vonásokat idéző karaktere.

Az új stílusnak a vidék egész táncművészetét döntően meghatározó szerepét pedig az érzékelteti, hogy olyan nagymúltú hagyományban gyökerező művészetek, mint a *pásztor botoló* és *ugrós* (oláhos), ugyancsak tükrözik asszimiláló erejét.

A táncművészetünk organikus fejlődését, alakulását csupán néhány adalékkal illusztráló gondolatmenetemen e folyamat viszonylag egyértelműen kirajzolódó csomópontjaira kívántam felhívni a figyelmet. Nyilvánvaló, hogy a számos további összetevő által árnyalt regionális kultúrák ilyen jellegű értelmezése is új vonásokkal gazdagítja a magyar néptánc területi-történeti tagozódása alapján körvonalazható képet.

Jegyzetek és irodalom

Tanulmányom előadásként hangzott el a Magyar Néprajzi Társaság 1984. október havi, a 70 éves *Vargyas Lajost* köszöntő, plenáris ülésén. Közlését a *Martin György és Pesovár Ferenc* emlékére megjelenő kötetben az indokolja, hogy nevükben is köszönteni kívántam mesterünket a több évtizedes közös munka eredményeire támaszkodó és szemléletét idéző írással. Elsősorban ezt a szándékot dokumentálja – a teljesség igénye nélkül – a tematikus csoportosításban közölt irodalom is.

*

A *táncdialektusokat* körvonalazó korai szándékról tanúskodik a dunántúli hagyomány regionális felosztása a Somogyi táncok (Szerk.: MORVAY PÉTER–PESOVÁR ERNŐ) Bp. 1954. 57. old., s az ilyen jellegű kutatás előmunkálataként idézhetjük MARTIN GYÖRGY–PESOVÁR ERNŐ: A Szabolcs-Szatmár megyei monografikus tánckutató munka eredményei és módszertani tapasztalatai. Ethn. 1958. 424–436., és PESOVÁR FERENC: Platz des südtransdanubischen Tanzdialektes in der ungarischen und südeuropäischen Tanzkultur. Makedonszki Folklor II. 2–3. sz. Skopje 1969. 396–375. A téma átfogó kidolgozása, elméleti megalapozása és tanulságainak összegezése MARTIN GYÖRGY következő műveiben: Magyar tánc típusok és táncdialektusok Bp. 1970–1972., Táncdialektusok és történeti táncdívatok. Előmunkálatok a Magyarság Néprajzához 7. Bp. 1980. 139–148. További összefoglalások: MARTIN GYÖRGY: A magyar nép táncai. Magyar Népművészet 7. Bp. 1974., 43–70., PESOVÁR FERENC: Tánc kutatás és néptánc. Magyar táncművészet (Szerk.: KAPOSÍ EDIT–PESOVÁR ERNŐ) Bp. 1983. 27–36.

*

Dél- és Délnyugat-Dunántúl tánc és tánczenei hagyományáról az eddig idézett összefoglalásokon kívül a további munkák tájékoztatnak: Tánc hagyomány és tánc kutatás Dél-Dunántúlon (Szerk.: Bodai József) Bp. 1981. LAJTHA LÁSZLÓ: Dunántúli táncok és dallamok I. Bp. 1962. PESOVÁR ERNŐ: Tánc történeti emlékek Vas megyéből. Vas megyei táncoktatók kézikönyve. Szombathely 1971. 5–37. PESOVÁR FERENC: Béres vagyok, béres. Fejér megyei népzene. Székesfehérvár 1982., u. ó.: A juhait kereső pásztor. Fejér megyei néptáncok. Székesfehérvár 1983.

Az *ugrós tánc típus* kutatástörténeti jelentőségű felfedezése, a *kanásztánc-ugrós tánc stílus* körvonalazása a következő írásokban: MARTIN GYÖRGY–PESOVÁR ERNŐ: A kanásztánc. Somogyi táncok. Bp. 1954. 58–77. ANDRÁSFALVY BERTALAN: Uradalmi cselédek és pásztorok tánc hagyománya Tolna és Somogy megyében. Tánc tudományi Tanulmányok 1958. 89–94. PESOVÁR FERENC: Fejér megyei népi táncok I. Alapi táncok. Alba Regia I. Székesfehérvár 1960. 99–145. Az ugrós motívumkincséről ad áttekintést MARTIN GYÖRGY–PESOVÁR ERNŐ: A motívum típus meghatározása a tánc folklorban. Tánc tudományi Tanulmányok 1963–1964. 193–248.

A tánc hagyományunk alaprétegét képviselő kanásztánc-ugrós stílus értelmezése szempontjából további történeti távlatot adó tánczenei munkák: VARGYA LAJOS: A Somogy megyei tánc dallamok. Somogyi táncok Bp. 1954. 250–275., MARTIN GYÖRGY: A dallam és tánc típusok összefüggése a Magyar Népzene Tára VI. kötetében. Tánc tudományi Tanulmányok 1982–1983. 287–328.

A főbb tánc típusokról: MARTIN GYÖRGY: Kanásztánc. Tánc művészeti Értesítő 1968. 1. 110–116., PESOVÁR FERENC: Kanásztánc és seprütánc – mutatványos táncaink két típusa. Tánc tudományi Tanulmányok 1967–1968. 93–135., PESOVÁR ERNŐ: Küzdő karakterű páros táncaink. Népi Kultúra–Népi Társadalom 1977. 329–355. MARTIN GYÖRGY: A magyar körtánc és európai rokonsága. Bp. 1979. 60–82. PESOVÁR ERNŐ: A simonfai verbunkok formai elemzése. Néprajzi Értesítő 1961. 51–85. és Az ugrós páros. Tánc tudományi Tanulmányok 1976–1977. 243–263. PESOVÁR FERENC: Az elveszett juhait sirató pásztor története. Újabb adatok egy tánc pantomim elterjedéséhez. Tánc művészeti Értesítő 1969. 2. 85–97. és A juhait kereső pásztor tánca II. Tánc művészeti Értesítő 1970. 3. 91–108. PESOVÁR ERNŐ: Két tánc pantomim. Bene Vendel tánca és Savanyó játék. Tánc művészeti Értesítő 1968. 1. 93–109.

A regősének elterjedéséhez A Magyar Népzene Tára II. Jeles napok. Szerk.: BARTÓK BÉLA–KODÁLY ZOLTÁN. Sajtó alá rendezte KERÉNYI GYÖRGY. Bp. 1953.

*

A *hajdútánc* témaköréhez kapcsolódóan a Kárpát medence fegyvertánc hagyományairól MARTIN GYÖRGY: Magyar tánc típusok kelet-európai kapcsolatai. Az MTA I. Osztályának Közleményei 1964. 67–96., a balkáni párhuzamokról pedig ANDRÁSFALVY BERTALAN: Párbaj-szerű táncainkról. Ethnographia 1963. 1. 55–83. A hajdútánc stílust vázolja és a történeti forrásokat közli PESOVÁR ERNŐ: A magyar tánc történet évszázadai. Szöveggyűjtemény. Bp. 1972. A hajdútánc dallamokról SZABOLCSI BENECSE: A XVI. század magyar tánczenéje. Népzene és történelem. Bp. 1954. 59–132., a káznótáról VARGYAS LAJOS: A magyar vers ritmusa. Bp. 1952. 68–91. A kanásztánc c. fejezet.

*

A *Mezőség* tánc hagyományát meghatározó táncszivtról MARTIN GYÖRGY: A tánciklus a néptánc legnagyobb formai egysége. Magyar Zene 1978. 2. 197–217., PESOVÁR FERENC: A magyar nép táncélete. Tánc tanulás, táncalkalmak, táncrendezés. Bp. 1978. 68–73., valamint e tradícióval összefonódó régi párostáncokról PESOVÁR ERNŐ: A forgós-forgató páros a történeti forrásokban és a tánc hagyományban. Tánc tudományi Tanulmányok 1982–1983. 255–285.

Az egyes tánc típusokról MARTIN GYÖRGY: Kalotaszegi legényes. Táncművészeti Értesítő 1967. 3. 126–129., Az erdélyi hajdútánc. Táncművészeti Értesítő 1968. 3. 100–110., Legényes, verbunk, lassú magyar. Szempontok az erdélyi férfitáncok összehasonlító vizsgálatához. Népi Kultúra–Népi Társadalom. 1973. 251–259. A régi réteg férfi és páros táncairól összefoglalóan MARTIN GYÖRGY: Tánc. Magyar folklór. (Szerk.: ORTUTAY GYULA.) Bp. 1979. 497–518.

*

A *Felső-Tisza vidék* tánc kultúrájában uralkodó szerepet játszó új stílus kialakulásáról, a verbunk és csárdás jellemző vonásairól ad áttekintést MARTIN GYÖRGY: Az új magyar tánc stílus jegyei és kialakulása. Ethnographia 1977. 31–48., PESOVÁR FERENC: Tánc mesterek a szatmári falvakban. Tánc tudományi Tanulmányok 1959–1960. 309–332., PESOVÁR ERNŐ: A csárdás kialakulása. Magyar Zene 1978. 2. 218–224. és Verbunk táncaink szerkezeti sajátosságai. Népi Kultúra–Népi Társadalom 1980. 451–467.

A táncok adatai

1. *Ugrós*. „Verbung”. Simonfa (Somogy m.)
Táncolta: Bárány János 40 é.
Gyűjtők: Martin György, Pesovár Ernő, Szerecz József. 1954. MTA Ft. 223. 4. sz. tánc.
A gyűjtést előkészítette: Pesovár Ferenc, Zámbo István.
A táncot lejegyezte: Lányi Ágoston–Pesovár Ernő.
Közölve: PESOVÁR ERNŐ: A simonfai verbunkok formai elemzése. Népr. Ért. 1961. 76–77. old.
Megjegyzés: Gyakorlati felhasználásra szinkron dallamként a „Tegnap vettem a papucsom...” kezdetű (Somogyi táncok 236. old.) vagy a „Nincs énnékem kedvesebb vendégem...” kezdetű ugrós dallamokat ajánljuk.
2. *Ugrós*. „Verbung”. Simonfa (Somogy m.)
Táncolta: Volner Sándor 48 é.
A gyűjtés és lejegyzés adatai megegyeznek az 1. számú táncnál közltekkel.
MTA Ft. 223. 3. sz. tánc.
Közölve: PESOVÁR ERNŐ i. m. 78. old.

3. *Sűrű legényes*. Feketelak – Lacu (Szolnok-Doboka m.) Románia.
Gyűjtők: Andrásfalvy Bertalan, Kallós Zoltán, Martin György, Pesovár Ferenc 1962
MTA Ft. 508. 6/a sz. tánc.
A táncot lejegyezte: Lányi Ágoston
A dallamot lejegyezte: Halmos Béla
4. *Szökős*. Vajdakamarás – Vaidacamara (Kolozs m.) Románia.
Táncolta: Farkas Dániel 43 é., Farkas Ilus 34 é.
Gyűjtők: Borbély Jolán, Kallós Zoltán, Martin György 1969.
MTA Ft. 685 15/b. sz. tánc.
A táncot lejegyezte: Lányi Ágoston
A dallamot lejegyezte: Virágvölgyi Márta
5. *Páros magyar verbunk*. Nagyecsed (Szatmár m.)
Táncolta: Bulyáki Gergely 62 é. és táncospárja
Gyűjtők: Lányi Ágoston, Martin György, Olsvai Imre, Pesovár Ferenc, Sárosi Bálint, Szabó Jenő, Sztanó Pál 1968. A felvétel helye: Kalocsa.
MTA Ft. 640. 1. sz. tánc szólókat követő része.
A táncot lejegyezte: Lányi Ágoston
A dallamot lejegyezte: Martin György

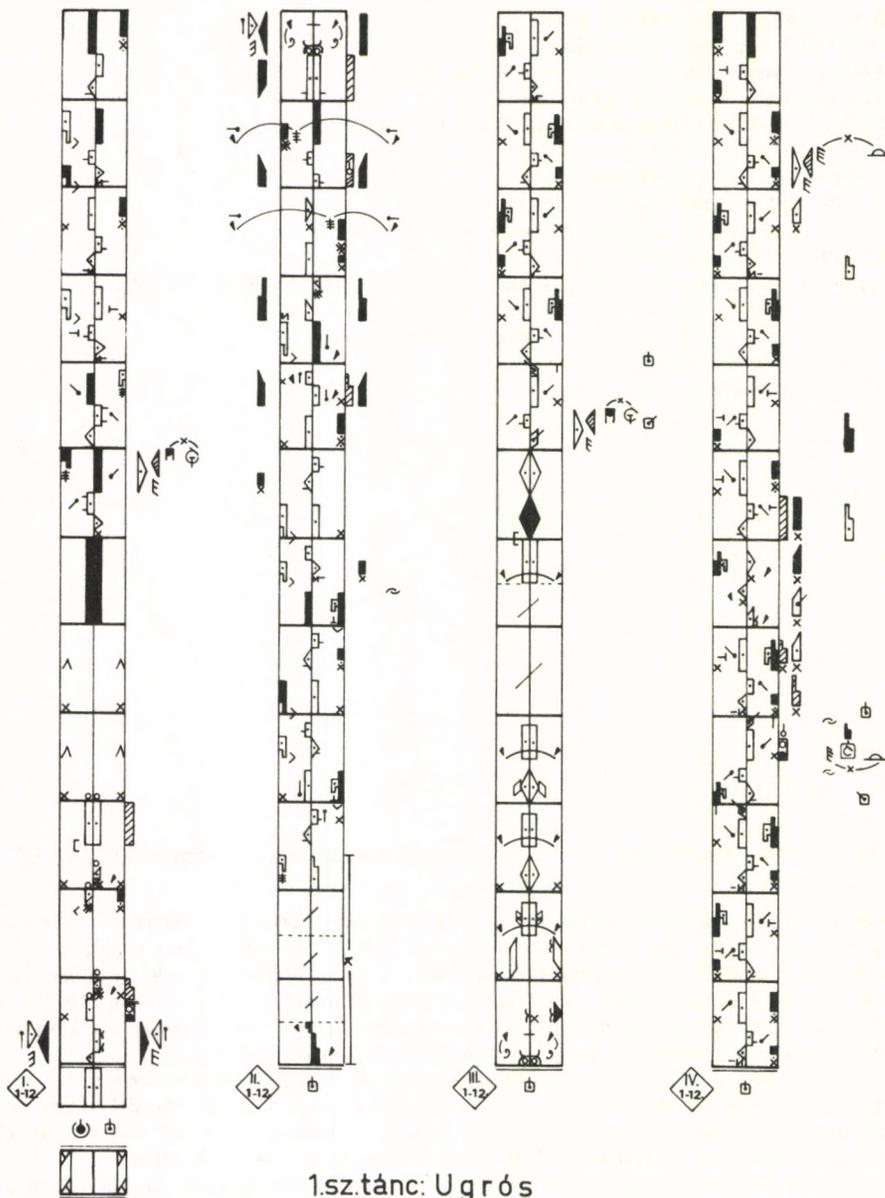
ERNŐ PESOVÁR:

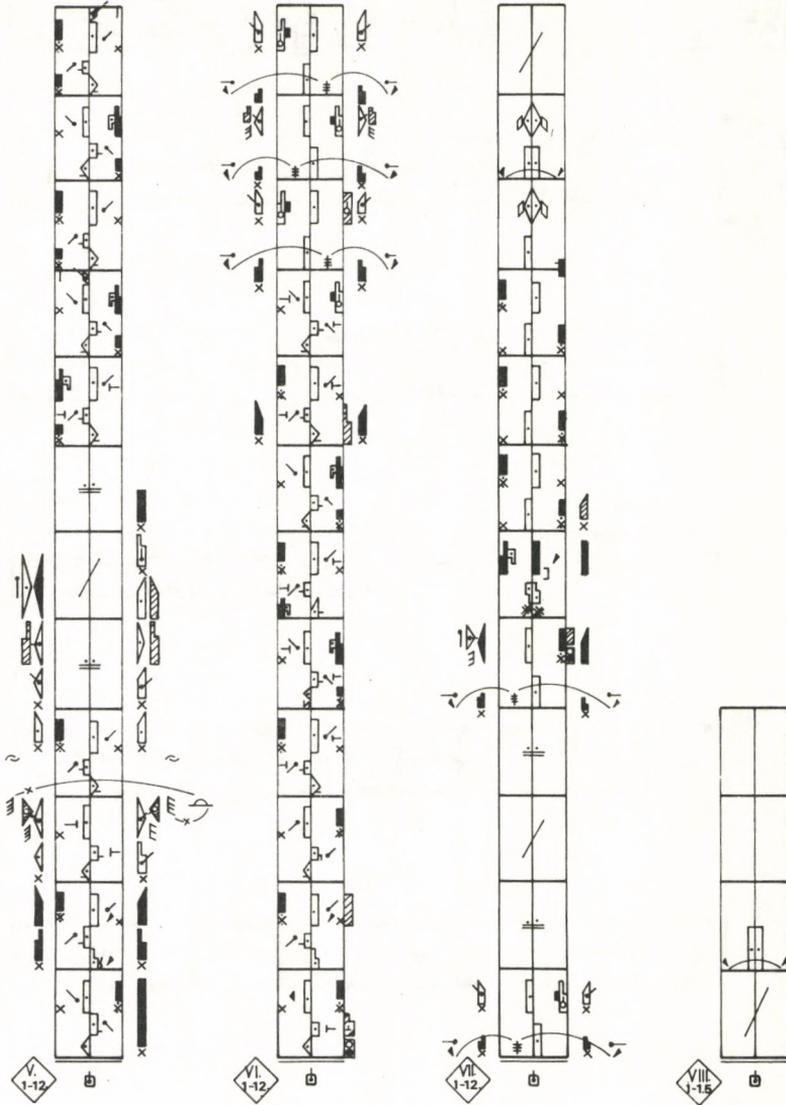
RÉPARTITION RÉGIONALE-HISTORIQUE DE LA DANSE FOLKLORIQUE HONGROISE

Se fondant sur les traditions à structures différentes de trois dialectes chorégraphiques, l'auteur de cette étude esquisse trois importantes périodes de l'histoire de notre culture chorégraphique. Partant de la tradition en *Transdanubie du sud-ouest* L'auteur présente le style de la *danse de porcher – à sauts* comprenant les traditions de danse armée, des types de danses solo, à couples, à groupes, des danses rituels et dramatiques. Réuni à la strate ancienne de notre musique folklorique, tout cela représente la couche de base de la tradition chorégraphique hongroise.

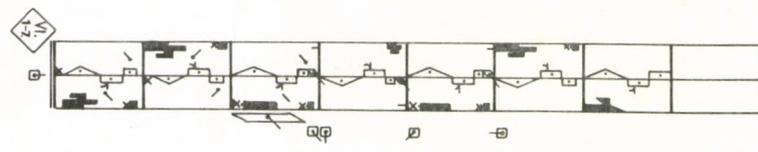
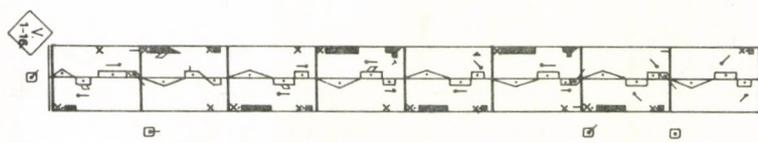
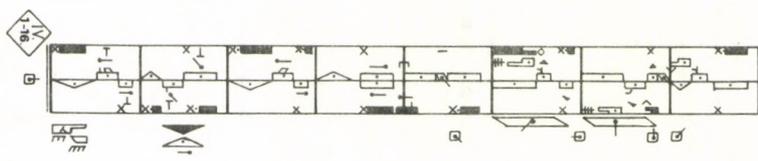
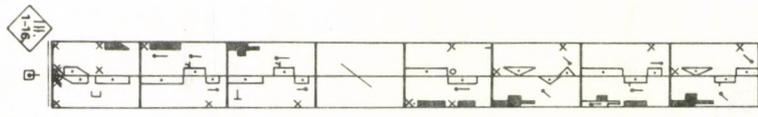
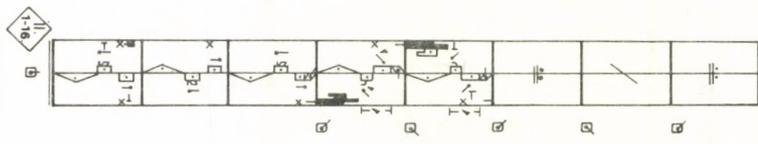
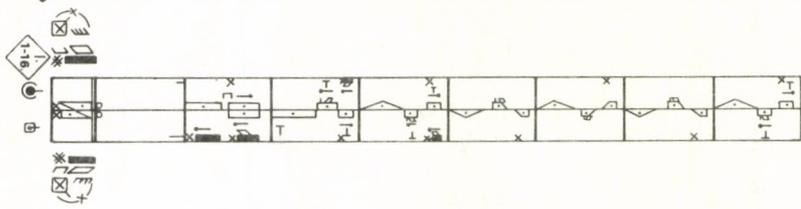
De cette strate de base, que l'on peut découvrir dans toute l'aire de la langue hongroise, est sortie organiquement la culture particulière de la danse dans la *Mezőség* (Transylvanie) où les différentes danses d'hommes, danses à couples à tours, se présentent dans des suites largement déployées, formant unité de la danse et de la musique, et qui remontent à la Renaissance.

C'est la dissolution de ces formes closes qui mit en route l'évolution du nouveau style dans la danse folklorique, que l'on peut suivre à partir de la seconde moitié du 18^e siècle, celle de la danse des recrues et du tchardach. Ce style de danse qui a atteint son évolution complète au temps du romantisme national, est le plus remarquablement conservé dans le folklore chorégraphique de la Haute-Tisza, comme tradition ayant un rôle prééminent dans les manifestations de danse.

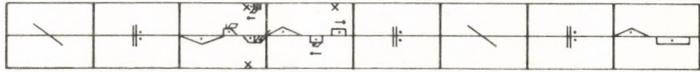
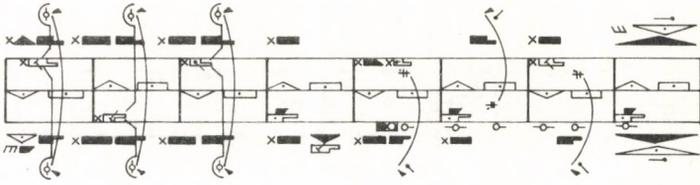




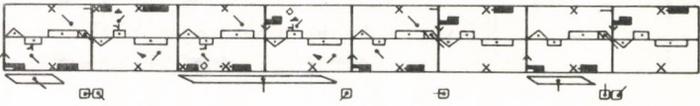
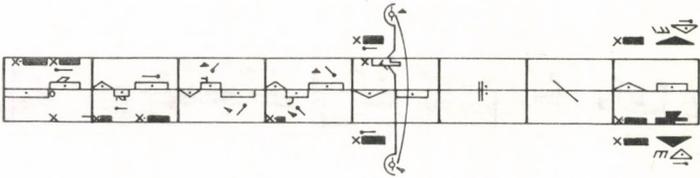
1.sz. tánc folyt.



2.sz. tánc: Ugrós

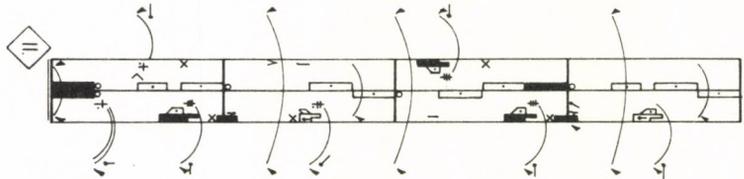
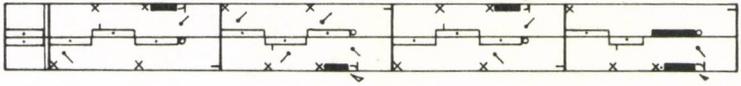


Q Q Q Q





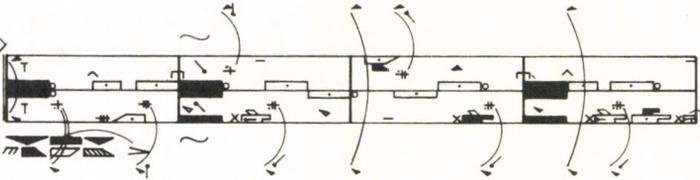
I.



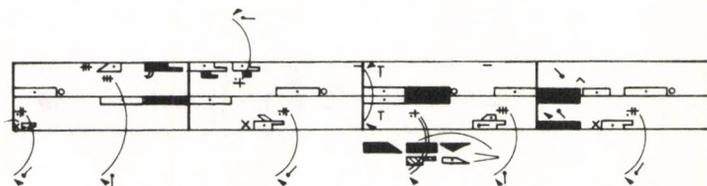
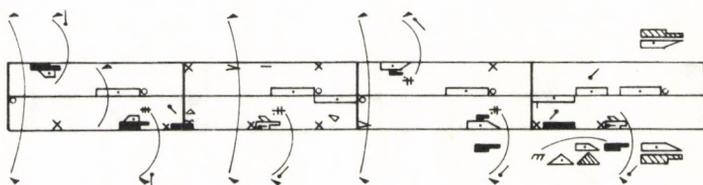
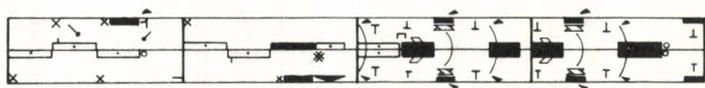
III.

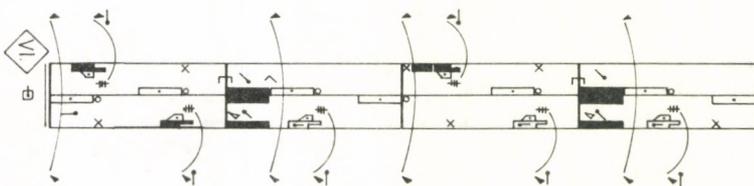
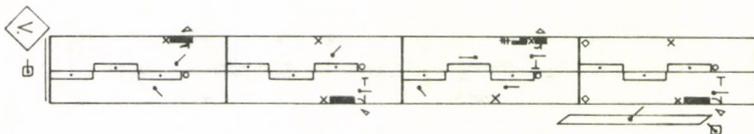


IV.

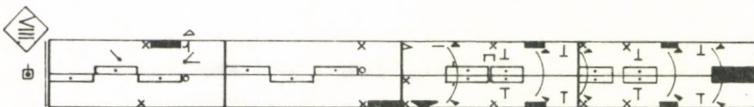
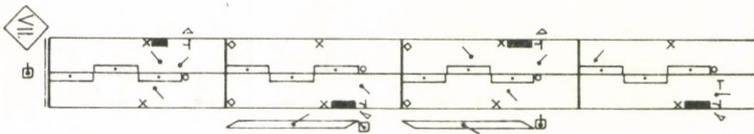


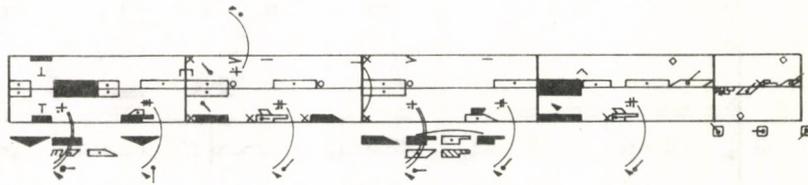
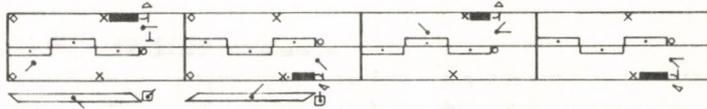
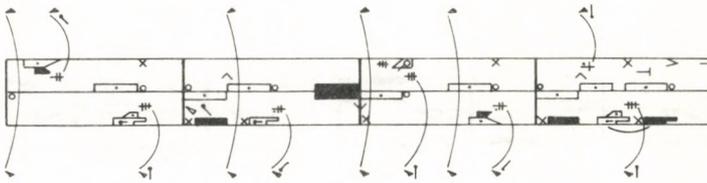
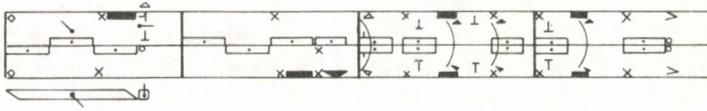
3sz. tánc: Legényes





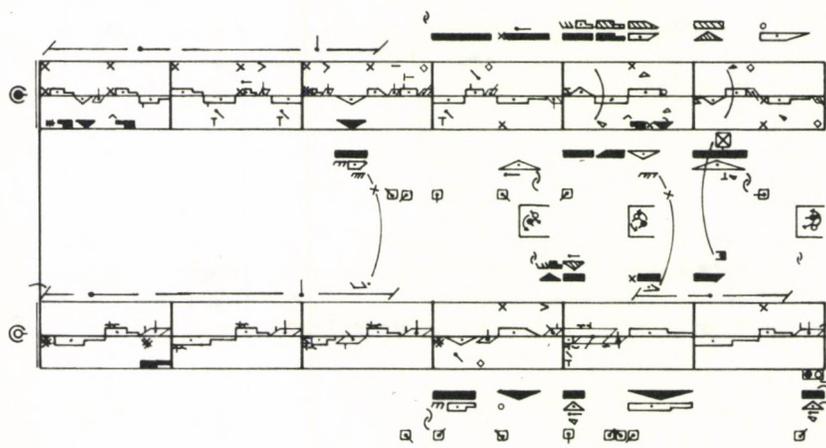
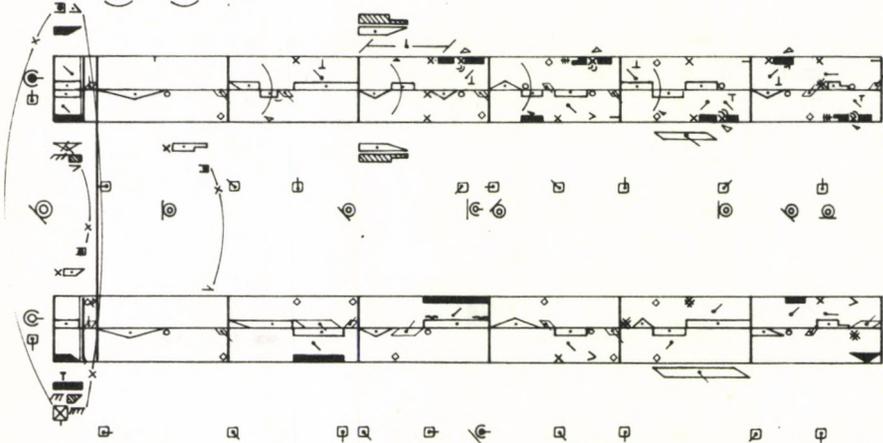
3.sz. tánc folyt.



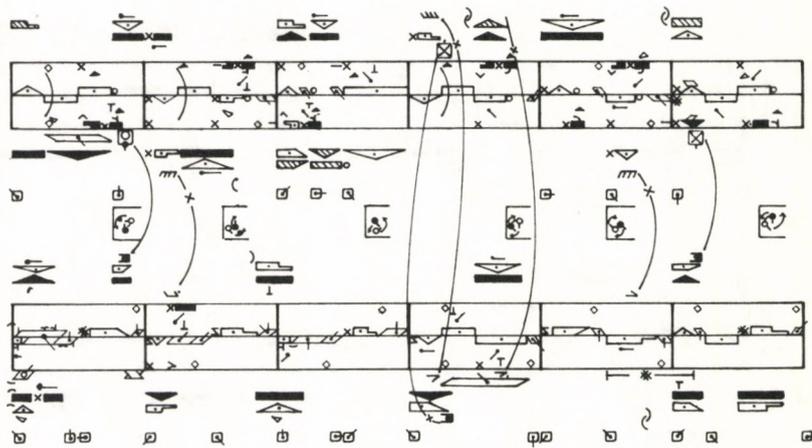
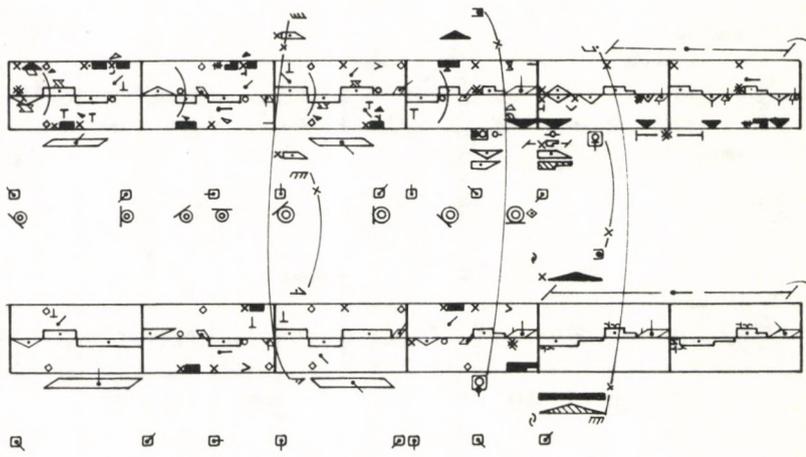


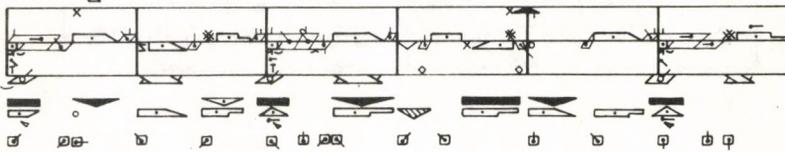
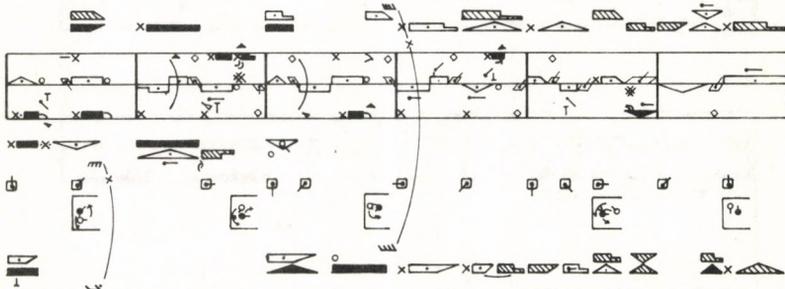
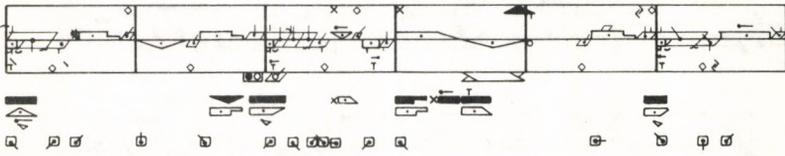
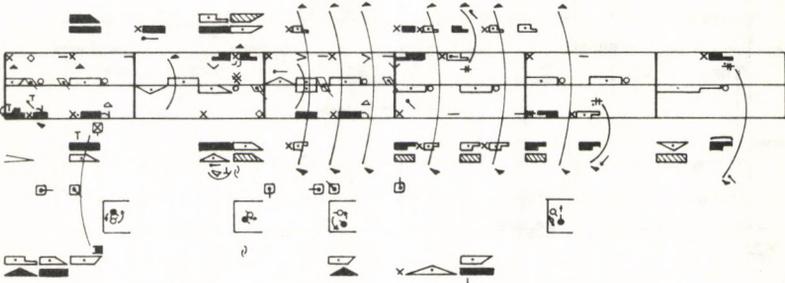


Brácsa simile...



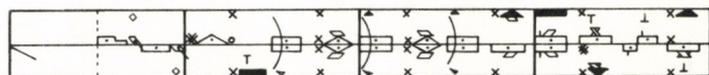
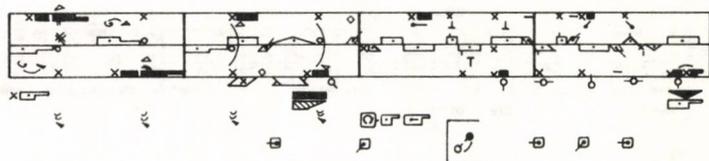
4. sz. tánc: Szökös



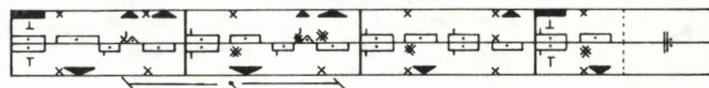
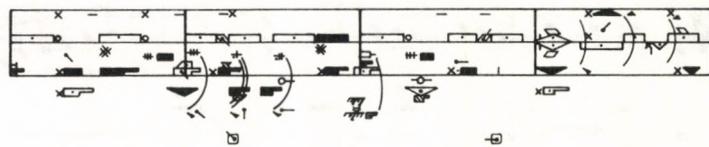


5.sz. tánc: Páros magyar verbunk

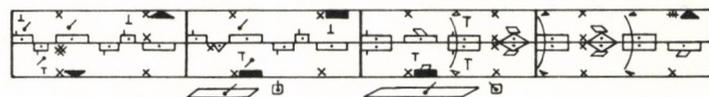
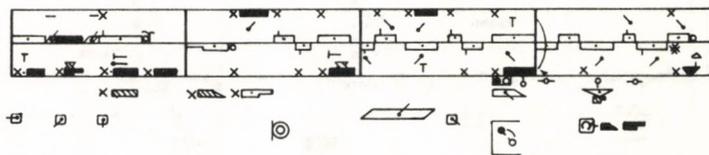
The image displays a musical score for a dance piece. It features two main melodic lines at the top, both in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The upper line begins with a 'simile...' instruction. Below the melody are several systems of rhythmic notation, including various note values, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The score is organized into measures, with some measures containing complex rhythmic patterns and others being simpler. The notation includes stems, beams, and various symbols like 'x' and 'T' to indicate specific rhythmic or performance instructions. The overall layout is typical of a traditional manuscript or printed score for a specific dance style.

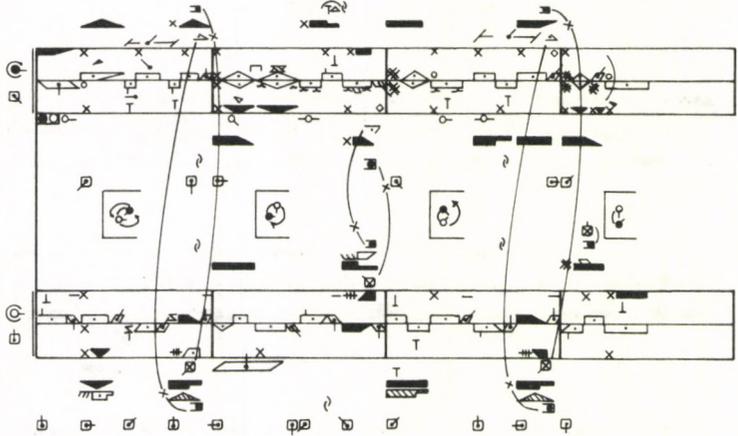
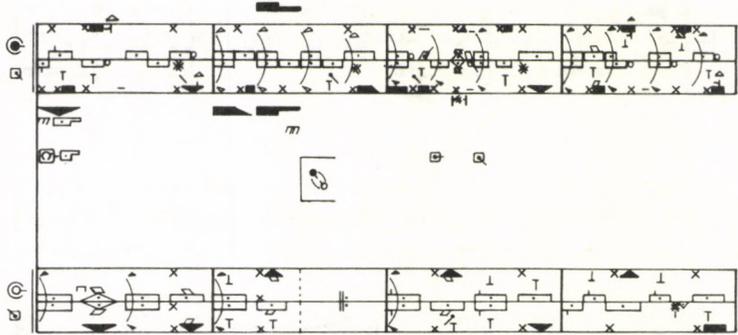


♩ ♩

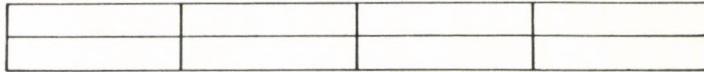
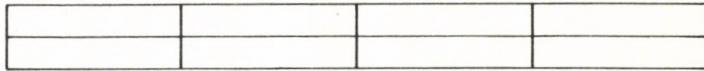
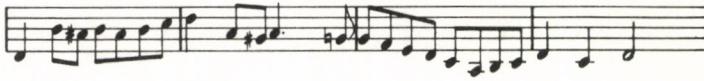
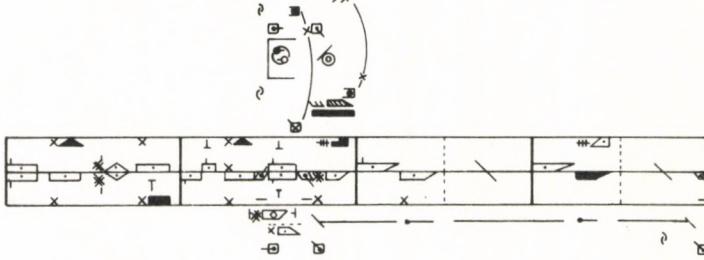
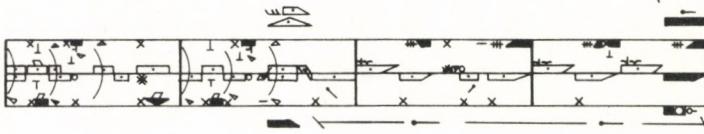


♩





5.sz. tánc folyt.



PÁSZTORTÁNC ÉS A BOTOLÓ

(*A botos pásztortánc és a cigány botolók kapcsolata.*)

A magyar tánc típusok között jelentős helyet foglalnak el az eszközös táncok. Meglehetősen gyér történeti forrásaink mellett még napjainkban is élő hagyományok tanúskodnak arról, hogy a Nagy-Alföldön, Dunántúlon fellelhető botos táncok és különösen a Felső-Tiszavidék botolói fegyveres táncemlékeket őriznek. Az átalakult, néhol megkopott változatok még akkor is korábbi fegyverhasználatra utalnak, ha a ma használt eszközök, a bot, pálca, fa kard, villanyél, seprűnyél, vagy seprű, zsuppköteg, szalmaszál, sapka, szalag inkább csak virtuskodásra, ügyességi játéokra, a maga megmutatására ad inkább lehetőséget.¹

Az eszközös táncok, mint fegyvertánc emlékek Európa számos területén megtalálhatók, különösen azoknál a népeknél, amelyeknek korai története számos harci emléket idéz.² Híres a skótok kardtánca, a török, görög, albán fegyveres tánc, a kozákok fegyvertánca a kardtánc, de kontinensünk közepét Lengyelországtól Jugoszláviáig átfogja a pásztortáncok családjába tartozó eszközös táncok sora, amelyek közül különösen figyelemre méltó a gorálok baltás, a szlovákok valaskás, a magyarok baltás kondástánca, a bottal, kampóval járt juhásztánc, vagy déli és keleti szomszédunk néhány eszközös hajdútánca.

E sok közös vonást tartalmazó táncok közötti kapcsolat a XVI–XVII. századi hajdúk szerepében keresendő, mert a még fellelhető táncemlékek a hajdútánc nyomait is hordozzák. A harcszerű mozdulatokkal átszőtt táncok a virtuóz fegyverforgatás nyomait őrzik, ezért szerkezetük is kötetlen, amely még elcsökevényesedett formában is a karddal való harcmód váratlan fordulatait idézik. Hazánkban különösen a török elleni hadviselés élesztette a harci kedvet, a fegyverforgatás gyakorlatát. A XVIII. század elejétől a történeti források is egyre ritkábban említik, s természetesnek tűnik, hogy az eszközhasználat is változik, s ahogyan a hajdúk kezében terelő bottá szelidül a korábbi éles fegyver a kard, a támadó és védő mozdulatok bottal történő gyakorlása a korábbi harcmódor illusztrálásává alakul. Majd idők folytán mutatóványos, látványos elemmé degradálódik, s csak az avatott szem képes immár a jelképes mozdulatok mai formáit az egykori fegyvertáncokkal azonosítani.

Ha történeti adatainkat figyelembe vesszük, eszközös táncaink nagy része ma is a kézi fegyverek használatát, azok virtuóz kezelését példázza. Martin György e táncokat öt nagy csoportba osztotta:³

1. *Párbajszerű forma.* Közelítés, cselvetés, támadás, védekezés mozzanataival. Jellegzetességei között fellelhetők a lassú lépések, előre-hátra rohanások, guggoló, térdelő mozdulatok, hirtelen megtorpanások. Eszköze lehet bot, juhász kampó, kondásbalta. Cigány botoló, Szabolcs-Szatmár, Hajdú-Bihar m.

2. *Szóló forma.* Változatos, virtuóz eszközkezeléssel járt táncos megjelenés. Jellemzői az eszközök változatos forgatása váltott kézzel, egyik kézből a másikba történő átadása, láb közötti átforgatása, fellendített láb alatti átforgatás, átkapkodás, az eszköz földhöz ütögetése, egyik végének letámasztása, rajta átfordulás, körbejárás, levegőbe való feldobás, földre helyezés, két bot forgatás, földre keresztbe helyezés, átugrás, körültáncolás. Itt főleg a kézzel való forgatás az uralkodó, a lábmotívumok szegényebbek.
- Eszköze: bot, kampó, balta, valaska. De balta és valaska esetében a láb motívumai gazdagabbak. Pl. cifrajárás és változatai, vagy aprózó motívumok. A botot középen fogják. (Szatmár m., Hortobágy, Kunság, Sárrét.)
3. *Páros változatok.* Egy vagy két férfi, közös táncát nő előtt mutatja be. Itt a párbajszerű és mutatványos elemek váltakoznak. A botot egyik végén fogják, vagy középen két kézzel fogják. (Cigánybotoló, Felső-Tisza vidék.)
4. *Ügyességi táncok.* Elsősorban mutatványos jellege az uralkodó. Eszközlengetés, átdugdosás, támaszkodás, földre dobott eszköz körüli táncolás. Eszköze: bot, seprű, váska (vízhordórúd), pálca, sütő nyárs, kéve, szalmaköteg, szalmaszál, sapka, kalap, zsebkendő, szalag, üveg. Az eszközök használata fegyverszerűtlen, a táncszerűség fokozott. (Országos.)
5. *Csoportos formák.* Az közös táncok fejlettebb típusa. Az eszközhasználat csoportos, szabályos szerkezetben jelentkezik. Csoportos formában nagyobb hatású mutatványos formában jelentkezik. Botforgatás, dobás, eszközök összeütése. (Bot, seprű, balta.) (Déldunántúl, Hortobágy, Kunság, Sárrét. Szlovák, gorál, hegyvidéki táncok.)

A hortobágyi botos pásztortáncokban még fellelhető a hajdú tánc fegyverhasználatát idéző katonai funkció, néhol a párbajszerű küzdelemre utaló jelek is, azonban ez inkább az Ung-Bereg, Szatmár megyei területeken a cigányok botolójában él tovább. Itt utalhatunk a kenyérmezei diadal utáni tánra, a győzelmi torra, ahol a fegyvertánc, ungarésca, hajdú tánc jelleg még fellelhető, viszont csalogató jellegét hangsúlyozza a hajdú táncos nő páros ábrázolása. A csalogató páros egykor fegyverrel járt típusára jó példa a cigánytáncok között a porcsalmi botoló, ahol a fegyverként használt bot támadó jellegű eszköz.⁴

A magyar tánckincs régi rétegének, az közös pásztortáncoknak és a botolónak sehol sem találkozunk olyan színes változataival, mint a Felső-Tisza vidékén. Nyilvánvalóan összefügg ez a terület nagyarányú állattartásával, illetőleg az állattartó kultúra hagyományozódásával, a pásztorok társadalmának kialakulásával. Sok vonatkozásban meghatározó a hajdúság letelepítése 1606-ban, a hét történelmi hajdúvárosban (Hajdúhadház, Hajdúszoboszló, Hajdúböszörmény (korábban Nagyálló), Hajdúdorog, Hajdúnánás, Polgár és Vámospércs).⁵ Ehhez a különösen kezdetben fegyverforgató városokon belül tizedekben, tehát hadrendben élők között nélkülözhetetlen elem volt az iparral foglalkozó patkó és fegyverkovács, s ezek tevékenysége, akik között sok volt a cigánykovács is. Zsigmond-kori összeírásokban az ország, illetőleg az Alföld északi peremén nem egyszer fegyverkovács cigányokról történik említés, akik az állattartó kultúrában is jelentős szerepet vállaltak. Különösen Szatmárban ma is a cigányokból kerül ki a legtöbb pásztorember, ami önkéntelenül utal arra, hogy a pásztorság, s a cigányok tánc kultúrájában, elsősorban az közös táncokban igen sok

az összekapcsolódó elem, s a botos táncok és a cigány botlók vizsgálata el sem képzelhető szoros összefüggésben jelentkező szemlélet nélkül.⁶

Molnár István az eszközökkel járt táncokat külön csoportosítja, s mindegyik eredetét a kardtáncból vezeti le.⁷ Szerinte „a botfogás jellegzetes módja a kardfogásra emlékeztet. A bottal végzett mozdulatok is a kardvágást jelképezik”. Erre utal a porcsalmi botlóló függőleges bottartása, amely mint indító mozdulat tulajdonképpen tisztelgés is lehet, „a tánc bevezető mozgásai az ellenfél megkerülése és a harc előkészítésének, félelemgerjesztésnek a képét mutatja”. Balkáni népeknél, Albániában, Görögországban a mai napig vannak emlékei, motívumai a virtuóztatás határát érintik ugyanúgy, ahogyan a magyar területen a fentebb vázolt 1-es és 2-es formában a botos táncoknál megismerjük. A tánc valóban alkalmas a férfias erő és ügyesség megmutatására, mind egyéni, mind csoportos változataiban mesteri virtuóztatással találkozhatunk, különösen a hortobágyi pásztoroknál és a szatmári botlóló cigányoknál, vagy az erdőháti pászortáncokban. A rozsályi születésű Tarcza Gergely pl. nyeles vasvillával járta a botlót, s mozdulatai, megállásai, torpanásai, szúrásai teljesen a kardszerű fegyver használatára emlékeztettek. A derékban fogott villanyél forgatás közben alig látzott. Támadásnál előre, kifelé, védekezésnél hátra, azaz befelé forgatta.⁸

A hajdútánc eredete és elterjedése, jóllehet sokan foglalkoztak vele, teljes egészében mai napig nem tisztázott.⁹ Köztudott, hogy fegyvertánc volt, s egyesek szerint délszláv katonás elemek közvetítésével került hozzánk. Mások hucul, vagy rutén eredetre gondolnak, ami a legvalószínűtlenebb. A gyalogos hajdúk között ugyan igen sok a szláv elem, akik hadi szolgálatot teljesítettek, s Bocskai fejedelem telepítése során valamelyik hajdú városba kerültek, de ezt a fegyveres táncot a magyar hajdú seregben is tanulhatták.¹⁰ Réthei Prikkel Marián szerint első könnyen félreérthető említését Verancsics Antal teszi, amikor arra utal, hogy (Székely) Dózsa György vitézei vezérük tüzes trónusa körül toborzok táncot jártak. Jegyzetben hozzáteszi „alias hajdó táncot”, amely annyiban igaz, hogy a kényszerből táncoló katonák gyaloghajdúk voltak. A táncot viszont általában karddal, hadi szekercével (fokossal) járták, márpedig fogoly katonákról lévén szó, az eszközök használatát fel sem tételezhetjük.¹¹ Amikor Thurzó György nádor Imre nevű fiát 1615-ben tiszteletbeli rectorrá választotta a Wittenbergi Egyetem tanácsa, a nádor száz főnyi hajdúcsapatot küldött kíséretül fiával, s a város alig akarta a különös, marcona csapatot beengedni, viszont annál inkább gyönyörködtek asztalbontás után a hadi szekercével és karddal járt hajdútáncban. A Zrinyiászban is azt olvashatjuk: „Némely hajdú táncot fegyverrel szökdöse”.

Brown angol utazó 1669-ben kelt útleírásában mint forgó, levegőbe felugró s földhöz lapuló mozgást ismerhetjük meg. Thaly Kálmán 1705-ből való erdélyi hajdútánc-nótát közöl:

„Nosza hajdú – firge varjú,
Járjunk egy szép táncot”,

melyből azt is megtudjuk, hogy e táncot gyors dudaszóra járták.

Még korábban 1572-ben nagy feltűnést keltett Balassi Bálint pozsonyi juhásztánca,¹² melyről Istvánffy Miklós tudósít: „az asztalok eltávolítása után a hadi ifjúság és az előkelő férfiak serdült gyermekei a ház tornáczában táncokat jártak s ezek között Balassi Bálint, a kegyelembe minap visszafogadott Jánosnak huszonkét éves fia nyerte el a pálmát – *abban a táncban, mely a mi juhászainknak különleges sajátja,*

de amelyet a külföldi népség közös magyar táncnak tart – midőn a császár és király s a többi hercegek egy magas emelvényről gyönyörködéssel nézték őt, amint – Pánt és Satyrosokat utánozva – lábszárait, földig guggolva, majd összecsapta, majd szétvetette, majd felszökellve ugrándozott”. Bemutatott juhásztáncra valószínűleg rokon a hajdútáncsal, amelyről Grim szótára egyértelműen állítja, hogy a „Haiduckentanz = Slavorum saltatio”, vagyis a szlávok tánc.¹³

Tánc történeti adataink között figyelemreméltó Richard Bright angol orvos és geológus 1815-ös dunántúli utazása során tett megfigyelése, melyben többek között a keszthelyi Festetich birtokon tanuló erdészhallgatók botos táncait írja le.¹⁴ „Aztán megint a Georgiconba mentünk, megnéztük az ösztöndíjas tanulók rajzait, vázlatait, tervezéseit. Itt beszélgetés közben megálltunk egy fákkal körülvett gypszszínpad előtt, amely a gróf felvilágosítása szerint pásztorjátékok előadására van szánva. De abban a pillanatban dudaszót hallván a gróf felkiáltott: Itt is vannak, most megláthatja milyen előadást gondolok. Csakugyan vagy tizenkét fiatalember, magyaros bórdományban, csizmában és prémsapkában, minden oldalról a színpadra vonult. A grófi erdészeti iskola növendékei voltak, s egy dudás jött velük. Mindegyikük nagy botot szorongatott. Azonnal nemzeti táncba kezdtek. Tánc közben hol körben mozogtak, hol diadalmasan rázták botjukat a ledvegőben, majd földhöz vágták, majd újra felvették. Tenyerükkel csizmájukat verdesték és hangos csattanással összeütötték bokájukat. Aztán keresztbentartott vagy más irányba szegezett botjaikkal középre jöttek és élénken hadonásztak. A helyel-közel tombolóvá vált játék egyszer csak véget ért és a színészek elvonultak ahogy jöttek a falusi duda hangjainál”.

A pászortáncokra vonatkozóan a levéltári forrásokban is találunk adatokat. Debrecen város 1749. évi jegyzőkönyvéből megismerhetjük, hogy három civis legény bőjt idején „hogyan hegedültették magokat” a debreceni Szeles csapszékben, s a csikósokkal hogyan mulattak.¹⁵ Tény, hogy a bőjti tilalmat rontó pásztorokat és a hegedős cigányokat 24 pálcaütéssel, a civislegényeket kemény megpirongatással büntették. Pászortáncról is szó lévén, ez az adat 1749-ből viszonylag korai híradásnak számít a Hortobágy környékéről. Másik lényeges adatunk a kondástáncról tudósít. A hajdúszoboszlói Bika Csapszékben 1836. január 1-én történt verekedés folytán felvett jegyzőkönyvben így szerepel:¹⁶ Mokán János borbély legényt Hámosos István 27 éves legény a Bika csapszékben „botját forgatván mutogatta, hogy milyen a Kondás tántz” társát úgy megütötte, hogy elesett. Hámosos István székálló legény így vallott: „Leg kisebb indulattal sem voltam én ő hozzá, sem ő én hozzám, hanem történt, hogy a *Bika Csapszékben* a Zubó fiával Jánossal, és a Barta Szüts, István nevű legényével, a ki már most Zubónak a veje, 's a' quartély mesterrel ott tanyázva találtam, 's egy nálla volt *fekete pälzát forgatván a' kezébe* azt szöல்லotta, hogy *igy járják a kondás tántzot*, én azt mondtam neki, hogy én is megmutatnám, de *ott nem férek a bot forgatásával*, és osztán magamban ki mentem és tiltottam, hogy senki utánam ne jöjjön a Borívó házban, a' Bor mérőből, a' hová ki mentem, mert nekem hátul szemem nints, 's oda ki menvén *forgattam a kezemben lévő botot*, és egyszer tsak azon vettem észre, hogy Mokán János le esett a' hátam megett”... Egyértelmű tehát, miután botos pászortáncról, a kondástáncról van szó, amely a botforgatásban virtuós ügyességet kívánt, és elterjedt, közkedvelt lehetett ha csapszékben a mesterlegények is gyakorolták.

A magyar szakirodalomban egyébként a dunántúli dobogós kanásztáncokról többet tudunk meg. Czuczor Gergely 1843-ban arról ír,¹⁷ hogy a kanásztáncban „férfi férfival szembe állva dobogtatja a földet, s mindenik botot, fényes baltát perget ujjai-val és pedig néha ijjesztő gyorsasággal; ugyanezen eszközöket egymásnak dobálják”. Majd leírja, hogy letett botjaitak balról jobbra átgorják, lábai közé vett botjára guggol az egyik, a másik pedig kerülgeti őt.

Réthei Prikkel Marián ugyancsak a XIX. sz. végén a dunántúli juhász- és kanásztánc érdekes leírását adja, melyeket dudaszóra lejtettek, kampóval, bottal és szekercével,¹⁸ amely adatok igen jól egészítik ki idős pásztorok emlékezéseit. Feltételezhető az utalásokból és a közölt adatokból, hogy a férfiak virtuskodó, gazdag eszközkészítésre valló párbajszerű mozdulatokban gazdag pászortánca a századfordulón már mindenütt megszélidült. Az átalakuló pásztorélet változásaival a Dunántúlon ez a tánc felszívódott a parasztság általános táncformáiba, míg a Tiszántúlon és az ország egyéb területein virtuskodó, mutatványos formái éltek tovább.¹⁹ Kalocsa vidékén, Dél-Alföldön, Tápén, oláhos, féloláhos, kondástánc néven pásztorok körében még a közelmúltban is éltek, de táncrendből kiszorult bemutató jellegű táncok formájában.²⁰

A Hajdúságban, Hortobágyon és környékén tulajdonképpen kétféle pászortánc, a juhásztánc és a kondás, vagy kanásztánc ismeretes. Mindkettőben uralkodó a kolomejka ritmus, s a bothasználat mellett kapcsolódik hozzá a csapásolónak egy sajátos változata, amely viszont a *csárdás egyedül* (Szabolcs m.) itt feltalálható, ma is élő formája. (Püspökladány, Törő Gábor.) Hajdúnánáson nagyon erős és széles körű volt a juhtartás. Egész juhászdinasztiák sora él még ma is a többi pásztorcsaládok között. Nem véletlen tehát, hogy a fellelhető kondástánc emlékek között itt a juhásztánc hagyományai a legerősebbek. A juhászok jól forgatták a kampót, s a híres „Máro csapat” máig őrzi a kondástáncot.²¹ Hajdúszoboszlón híres táncos volt az ötvenes években Tóth Bálint 68 éves juhász. „Az ilyenfajta emberek, mint jómagam is, nem tudtuk mi azt, hogy mi az a tánciskola. Nálunk a tánciskolának híre sem vót. De ha iszogattunk egy kicsit, még az ördögtáncot is jártuk a bottal. Forgattuk is, a lábunk közt is, mindenhogy. De azt a kondástáncot azt nem jártam, mer én nem vótam kondás, avval le sem aláztam magamat, mer én juhász vótam, annál fejebbvalónak éreztem magamat”.²² Táncá egyébként sok tekintetben hasonlít a kondástánchoz. Ez bizonyos tekintetben utal a pásztor rangsorra is. A Hortobágy vonzáskörében széltében, így Tiszadán is megtalálható a juhásztánc és a kondástánc is. Csak itt nem a földre fektetik a botot, hanem végével, amelyben hegyes szeg van, a földbe állítják merőlegesen és vele szemben csapásolnak. Itt a juhásztáncnak három szakasza van: Először a bottal játszik, azután a láb közt szedődik, majd forgatja az ember a botot.²³ „Ha a pásztorok mulattak, először elkezdtek dallikózni, pásztorjátékat. Akkor megkapta a kalapját, levágta az asztalra; – Vegye elő komám a klarnéttyát, hogy táncoljunk egyet. Mikor legényember vótam, lehuzattam vóna a csillagot is.”

A kondástáncról Szitár László 66 éves gulyás mondta el Tiszadán; „Minél hosszabb vót a bot, annál jobban lehetett vele táncolni. Annál nagyobb sungot (lendület) ad. Még 1940-ben is tizennégy nap szabadságot kaptam a katonaságnál, amikor eltáncoltam a kondástáncot. Vót Kiskaproson egy csikós, az kegyetlenül tudott tárogatózni, arra szerettem jární a legjobban. Máskor meg kezembe vót a bot, ahogy a cigány húzta, én a botot úgy táncoltattam. Raktam magam előtt. Amikor mán jól

húzta a talpam alá a cigány, akkor elkezdtem a lábam alá forgatni. Túlságosan sebesen nem lehet húzni, csak ahogy az ember bírja. Én mindig egy bottal csináltam, de vót aki két bottal is járta, úgy keresztezett. Ha meguntam a botot forgatni, levágtam, hozzáfogtam csináltam a csapást. Ezt csináltam sarkantyúval. Kéttarjú sarkantyú vót a legjobb. Szíp bűgatyám vót hozzá, meg darutollas kalapom, szíp bokkréták mellette. Sarkantyúzott az ember, összepengette. Nem tudta úgy csinálni egy más fiatal se. Még a fiam se. Hát születni kell arra”.

A táncokat a régi hortobágyi pásztoroktól tanulták, mert a bojtáridőt legtöbb „virtigli” (valódi) pásztor ott töltötte. Kaproson a Koponya csárdában mulattak a juhászok, a böszörményi juhászoknak Pródon a Dedő csárda volt a kedvenc helyük. Ezekben sokszor 3–4 klarinét mellett táncoltak. Legkedveltebb volt náluk a katonaságnál is használt ún. esz klarinét, amely kicsi volt és rövid, sipítós hangja volt és a szúr ujjában is elfért. A táncot a földön kezdték, „utóljára még az asztalon is járták”. A táncot gyakran a jószág mellett is megpróbálják, gyakorolják különösen a juhászok, de a déli pihenőben a delelőn a kondásbojtárok is próbálgatták. „Van olyan tánc, amin nem lehet változtatni, de van olyan is, hogy lehet rajta módosítani”.²⁴ A pásztorok különbséget tesznek a régi forma és a saját tánc között, ami azt jelenti, hogy a régiektől tanult táncot is el tudják járni, azt azonban nem lehet változtatni, de legszívesebben a testre szabott sajátos formát járnak. Különbséget tesznek a „régí idő korba” a kilencszáz előtti táncok között, amelyeket még gulyások, csikósok is eljártak, és a kondástáncok között, amelyet még napjainkban is eljárnak.²⁵ Érdekes módon a kondásokkal még a táncban, mulatságban sem paroláznak.

A Hortobágy Halstói Sertéstelepen Varró Gábor halastói kondás táncában az ún. gatyarázós motívum a fertőből kimászó disznó vizet lerázó rázkódását utánozza. Botforgatása, botátugrásai, a lába alatti botátvételek, s a cifrajárás, az ugrós lépések, a forgás, és a lábujjfricskázás mozdulatának minden sajátos rezdülése a hortobágyi kondások pásztortáncának egy sajátos változata.²⁶

Táncalkalmaik ritán adódtak. Táncoltak csárdában, a csára előtt ha összejöttek. Egy két féldeci után még a pásztorverbunkot is eljárták. „Egyik belevitte a másikat, nő meg nem nagyon vót, így magunkba jártuk”.²⁷

A hajdúnánási juhászok a nyomáson a közös legelőn tartották meg a juhászbált, már 1940 előtt is és ahogyan Erdélyi János juhászszámadó elmondása alapján értesülünk, aztán több évben egymásután folyamatosan megrendezték.²⁸ Ha esőre állt az idő, a hodályban, ha jobb volt, a szabadban tartották meg. Néha a gyapjúszedő asszonyokkal mulattak. Amikor beszorultak, háznál is megtartották. A kint rendezett mulatság így zajlott le: „Eccer vót itt a Nyomáson, a közös legelőn juhászbál, de nem vót ott juhász tíz se. A két kondásbojtár, Barta Bálint és Szívós Gábor odakandargott, oszt táncoltak reggelig. Nem vótak úk fel se ötözve rendesen, tán még meg se mozdottak azon a héten. – Különben a kondások vótak a leggyalóbbak. A szúrjuk mindig piszkos vót, mert úton-útfélen mindig tüzet raktak, füstölgettek. A kondások zsíros ingben, gatyában jártak, bekenték zsírral, hogy úgy nem kellett egisz nyáron másikat venni. A bőrük meg olyan fehér vót alatta, mint a hó. Még a kalapjukat is bekenték zsírral. A mostaniak inkább megennék. – De a juhászokon bü vót a fehér ingujj, meg bűgatyá vót. Olyan bü vót az ing ujjá, hogy ha a jányokkal táncoltak,

megfogták a derekát, az ing ujjá beterítette őket vigig. Errül a két kondásrul meg nagy hirtelen nótát mesterkedtek a kondásnóta dallamára:

Edd meg fene Bálint kondást
Még a pajtását is,
Mir fogta meg a disznónak
még a nagyanyját is.

(Ezt persze cifrábban danoltuk.)

Hej élet élet, kondás élet...

Azok meg úgy járták a kondástáncot, mint a fiókszarvas."

Az ilyen bálakat az öregek rendezték. „Ott vót az egisz világ. Nállunk egy krajcárt se fizettek. Nem vót kiszabva, hogy nőcseléd ennyit, férfi meg ennyit fizet. Az öregek rendezték, az öregek fizettek. Megtanácskozták, hogy ennyi bírka elég lesz levágni, oszt hiába vót mindegyiknek nagy falka juha, mégis vették a juhot. Megvettek egy nagy hordó bort is. A juhászok együtt jöttek a családjokkal, oszt hoztak az asszonyok tisztát, süteményt. A táncot az öreg Mirkó Sándor kezdte meg, aki nagyon tudta a juhásztáncot. Nagy János csendbiztos is eljött este, hogy összekinozza magát az a sok juhász, oszt a vigin ű is reggelig mulatott, úgy ment el reggel a cigányokkal. Addig meg ott mulatott. De nem is vót ott egy rossz szó se, mert ki tették vóna az öregek a szűrit, meg kampó közzé kapták vóna, ha valaki megzavarja a szíp mulatságot”.²⁹

A pásztorbált előbb házaknál rendezték, de nem nagyon engedtek oda más nagyjóság pásztorokat sem, „így osztán külön rendezték a csikósok gulyások együtt”. A gulyás, vagy csikósbált később már a juhászbálokat is nem háznál, hanem a kultúrházban, vagy iparoskörben tartották meg. A fiatalabb juhászok már nem is tudják, hogy milyen volt az igazi juhászbál. 1950 után a táncmulatságok jöttek divatba, de oda nagyjóság pásztorok, juhászok, még kondások se mennek, mert csak azt szeretik, ha a maguk bandájában lehetnek. Az olyan bálban érezte jól magát a juhász, de kivétel nélkül minden pásztor.

A bikagombozás is alkalmat jelentett a mulatságra. Oda viszont csak a nagyjóság pásztorok voltak hivatalosak.³⁰ Fogadáskor a megválasztott számadók, felesketés után bojtárjaikkal együtt nagy kört fogtak a fogadóban, úgy táncoltak. Az ügyesebbje a kör közepén járta. Ilyenkor a legkedvesebb nótájukat huzatták:

„Lúra csikós lúra, nem a csárda fele,
Elszaladt a ménes Kismargita fele.
Túl van a határon mán más téregeti,
És ezt a számadó nem nagyon szereti.”

1948-ban még a Parasztpárt támogatásával is rendeztek Hajdúnánáson általános pásztorbált, de aztán a pásztorság múlásával lassan már elmaradozott.³¹ A rendezett pásztorbálon az első táncot mindenki a feleségével járta.

Hortobágyon nyírás, juhusztatás idején, ami egy hétnél is tovább eltartott, sor került estenként egy-egy kis mulatságra. A juhászok a matyó-földről érkezett nyíró asszonyokkal citeraszóra, vagy „klánét-muzsikára” táncoltak. Nagyívánban a juhászbált mindig számárversennyel kötötték össze. A kocsmában tartott juhászmulatságot *szamárkendő*-nek nevezték. De ugyancsak számárkendő volt a neve a Karcagon rendezett juhászmulatságnak, amely eltért a nagyívániai hasonló rendezvényétől. Pol-

gáron is évenként tartották meg a juhászmulatságot, ahol rendszeresen birkát vág-
tak.³²

A felszabadulás előtt évenként egyszer-kétszer nagy találkozási lehetőség volt a pásztorok számára a *hortobágyi hídivásár*, ahol a vásári tebernákban, lacipecsenyés sátrak előtt nagy nótázás és tánc folyt.³³ Így él a mondás ma is; „Ahány teberna, annyi banda, annyi mulató pásztor”. Megtörtént, hogy ilyenkor egy-egy pásztor egy ökör árát is elpengette.³⁴ A botos pászortáncok gyakran kocsmai vagy vásári mulatózáshoz kapcsolódtak.

Semmi sem volt drága a *pásztorlakodalomban*, ami nagy mulatságot jelentett. Ha egy bojtár házasodott, a számadó volt a leánykérő és a násznagy is. A többi bojtároknek is ott kellett lenni, de meghívták a többi számadót is. „Ilyenkor a számadótul vártak”. A jó bojtár lakodalmán a számadó „rukkolt is ám”, ami annyit jelentett, hogy gavallérosan kitett magáért.³⁵ Lakodalom alkalmával a pásztorok ünneplő pásztoröltözetben jelentek meg. Cigánybandát fogadtak, akiknek csak pásztorjátékot lehetett húzni, mert a pásztorok csak arra szerettek táncolni. Tulajdonképpen éjféltől kezdődött az igazi pásztormulatság, ami sokszor másnap estig is eltartott.³⁶

Mind a lakodalomban, mind az egyéb multságokon elmaradhatatlan volt a birkapaprikás, amely a hosszú együttartózkodás alatt egy cseppig elfogyott. Táncaik ahogyan egymást követték, valóságos vetélkedőnek is megfeleltek, de a fiataloknak tánc tanulási lehetőség is volt egyben. A távolabbról érkező pásztorok itt, egy-egy ilyen helyen sokat tanultak, de motívumai a helyi táncokat is gazdagították. Ez vonatkozhat a pásztorlaktatót is jelentő hortobágyi hídivásárok közös pásztormulatságaira is, amely új tapasztalatokkal, új kombinálható motívumkészletekkel gyarapította egysesek eddigi táncismeretét.

Ha eszközös táncainkat országos szempontból vizsgáljuk, elsődleges szempont az eszköz, (bot, seprű, pálca, szalma, üveg) használatának módja, és a táncosoknak az eszközökkel való kapcsolata. Martin György megállapítása szerint a „dunántúli és tiszántúli botos pászortánc elsősorban az eszközhasználat módjában különbözik egymástól”.³⁷ A déldunántúli kanásztáncok formáiban alig találkozunk botforgatással, s akkor is egy merev szorítással való, egy marékkal szorított botforgatással találkozunk, amelyre egy darabos mozgás a jellemző. Inkább a földön keresztbe rakott botok fölött folyik a felszabadultabb tánc, így a láb motívumai gazdagabbak, a kéz szerepe háttérbe szorul. Az alföldi, s különösen a Felső Tisza vidéki botos pászortáncokra és a botolókra a kézben tartott eszköz, elsősorban a bot, kampó, balta nagy ügyességet mutató használata, a védekező és támadó jellegű forgatása, tehát a fegyverszerű használat az első renden meghatározó. Ez a forma sokkal többet, vagyis a meghatározó jelleget őrizte meg, amely világosan utal a fegyvertáncokkal való rokonságra. A déli magyar nyelvterületen, egy láncban összefogózó formával is találkozunk, amely a balkáni kóló, hora, vagy horo nevű táncokkal való rokonságra, vagy hatásokra utal. Meg kell állapítani azonban, hogy ez általánosan nem elterjedt forma, viszont a népek táncos egymásrahatásának igen jó példája.³⁸ Ez a táncstílus csupán a csapatszellemet őrizte meg, amely már a hajdúk csapatszellemét idézi, de kevésbé mutatható ki az eszközök harci használatára utaló jellege.

A Tiszántúllal ellentétben a Dél-Dunántúlon viszonylag korán, a XIX. század második felében felbomlott, s erős, nem elszigetelt jelenség lévén, nagy hatást gyako-

rolt a parasztság táncaira, és eszköz nélküli formában, kanásztánc-ugrós néven egyenrangúvá vált, ha nem előkelőbb helyet szerzett magának itt mint a XIX. sz. első harmadától egyre erősebben terjedő és kedvelte lett verbunk és csárdás, amely országosan uralkodó újstílusú táncá érett. A kanásztánc-ugrós elterjedt változatai a múlt század végén találkoznak itt a tánciskolák révén táncmesterek terjesztette polgári táncaramlatokkal.³⁹ Igen érdekes az, hogy a kanásztánc-ugrós elterjedtsége folytán honosodtak meg a hasonló ritmikájú polka-féle táncok, amelyeknek még tempó és motívikai akadályai sem voltak, miután a táncok alaplépései rokon vonást mutatnak. A Felső-Tisza vidékén a Hajdúságban (Hortobágy és környéke) a sajátos pásztorkultúra, ezen belül a botos pásztortánc közel a XIX. század végéig erősen tartotta magát, s érdekes módon nem hatolt be olyan értelemben a parasztság tánc kultúrájába, ahogyan ezt a Dél-Dunántúlon tapasztaltuk. Igaz, hogy már a múlt század 70-es éveitől kezdett felbomlani, inkább átalakulni a hagyományos pásztorélet, még a XX. sz. közepéig megőrizte sajátos vonásait a táncban is, de ez különálló maradt. Nem lett a dél-dunántúlihoz, az ugróshoz hasonlóan része a paraszti tánc kultúrájának, hanem mint bemutató jellegű virtuos ügyességet kívánó kuriózum csak a táncolónak nyújtott inkább örömet, az alkalmyszerű nézőnek pedig csak szórakozást.

Szabolcsban, de méginkább Szatmárban a botos pásztortánc és a cigányok botolója, a *botvágás*, *botoló* néven kapcsolódik össze, közöttük lényegesen kevesebb a különbség mind a mozdulatokban, mind az eszközhasználatban, s egyúttal közelebb állnak a régi fegyveres táncok formáihoz.

A nyugati dialektusban a két keresztetett bot fölött járt kanásztánc jellemző a Dél-Dunántúlon, míg a Kisalföldön gyakori a *seprűtánc*, de a sapkatánc és az üveges tánc is a nyugati dialektus sajátos tánc hagyománya. Az északnyugati dialektusban igen sok utalás található a baltával járt kanásztáncokra. Nógrádban a botos-tánc nővel járt változata is ismeretes. Mátyusföldön a pásztortáncoknak egy sajátos változatával a *váskatánc*-cal, a vízhordó rúddal való táncolással találkozunk. Dallama hasonló ritmikájú mint a szlovákok jellegzetes valaskás-baltás tánca, az odzemok.⁴⁰ Csalóközben, Szigetközben a seprűs és üveges táncok képviselik a pásztortáncok maradványait. Szigetközben a seprűtánchoz vagy dús dallamok, vagy kanásznóták kapcsolódnak. Máshol, különösen a palóc pásztoroknál a duda használata volt elterjedt. De a duda nevű hangszerek fogytával a fejlettebb vonószenekekarok is átvették a dudazene hangzásvilágát, s néhol táncaikat is dudatáncnak nevezték. A kanásztánc kétbotos változatával találkozunk a Bakony és a Balaton-Felvidéken. Vas megyében pedig botforgató, és kétbottal járt mutatványos formájával találkozunk, amely inkább hazánk északkeleti részére, a szatmári cigányok botolójára jellemző.⁴¹

Miközben megállapítható, hogy alföldi, de méginkább a tiszántúli városok, s azok környéke meglehetősen vegyes népének kulturális képe a XVIII. század elejétől egyre jobban egységessé formálódott, a Nagykunság, Hortobágy környéke, s a Felső-Tisza vidék tánc kultúrájára igen jelentős befolyással volt e területek legtovább élő szilaj, vagy félszilaj, összefoglalóan extenzív állattartása, amely kedvező körülményeket teremtett a pásztorfolklor, ezen belül a hagyományos táncok fennmaradására.⁴² E területen, elsősorban Hortobágyon, de a szatmári ligetes legelőkön szórványokban még ma is él a pásztorok társadalmának szinte utolsó maradványa,⁴³ annyi különbséggel, hogy míg a Nagykunságon, Hortobágyon mai napig jelentős rang pász-

tornak lenni, Szatmárban a pásztorélet nagyobbára a századfordulón az emelkedett sorba kerülő „új magyarok”, azaz a „kivakarodott” cigányok kezébe csúszott át, akik egy új társadalmi réteget alkottak a vályogvető cigányok és jószágtartó magyarok között azzal, hogy egyik réteghez még nem, a másikhoz már nem tartoztak.⁴⁴ Bizonyos tekintetben a szatmári cigányokból lett pásztorok ivadékai archaikusabb hagyományokat őriztek a pásztori kultúrában, s azért nem lehet véletlennek tekinteni, hogy táncaikban is a régiebb, a fegyveres, eszközös táncokhoz közelebb álló formát őrizték meg szinte a mai napig, ahogyan a pásztorok kultúra eszközkészletét is hagyományosan megőrizték.

Az is megállapítható a pászortáncok, a pászortánchoz közel álló rokon-táncok összehasonlító vizsgálata során, hogy az ismert botos táncok mellett a Jászságban a seprűtánc egyik ritkább formája is előfordul, amikor a seprűtáncos partnerként megismerkedő formában alkalmazzák, vele lippentőst, buktatóst járnak, máskor derékon kapva megforgatják. A táncot éppen a megszokottól eltérő ritmikájú dallama miatt *oláhos*-nak is nevezik, míg a Nagykunságban oláh kanásztánc-ként emlegették.⁴⁵ Ugyancsak a Kunságból ismeretes a botostánc egy igen érdekes formája, amelyet két bottal járnak, s *kétbotos*-nak neveznek. Bal vállon tartott botját jobb kezében középen fogott bottal elől-hátul üti, s ha ketten járnak, botjukat néha össze is csapják. Ez a táncforma szórványosan a bihari Sárréten is ismeretes, de Erdélyben, a Mezőségen lakodalmas tánc formájában ismerjük. Egyik bihari változatát, a *pálcikás tánc*ot H. Bodnár Imre a Sárrétszéli, váncsodi lakos bemutatója nyomán ismerjük. E tánc jelleében, motívumaiban megőrizte sajátos formáját, de miután kettő, kb. 70–80 cm-es nagyságú pálcával is eljárta, vásárokon, sokadalmakban, gyakran még vonaton utaztában is bemutatta egy kis pénzszerzés reményében, valódi virtuóztatását már elvesztette, s kis lábmozgással, főleg bokázóval kísért kétbotos változata a pálcikás tánc bemutató, látványos jellegűvé formálódott.⁴⁶ Hatása azonban szűk körre terjedt, bár korábban a sárréti lápi pásztoroknál általánosan ismert volt.⁴⁷

Az ugrós táncsaládba tartozó *oláhos*, *ugrós*, *kondástánc*, *mars* néven is él az Alföld keleti, délkeleti részén. Már nem nagyon elterjedt, de volt uradalmi cselédek, főként pásztorok tánclelékeiben még intenzíven él, különösen Biharban, a Sárréten, Békés megyében, de előfordul a Szeged környéki falvakban és a kecskeméti tanvilágban, sőt elvétve a Jászságban is megtalálható.

A rátermettebb bojtárgyereket nagyobbára számadója tanította táncra, gyakran a jószág mellett. Ott szívesen mutatta meg a botfogásokat, a forgatást.⁴⁸ De mulatságban nem foglalkozott ilyesmivel. Az ügyesebb bojtárok, „améknek vonzalma, meg file is vót hozzá”, hamar megfogta, néha még a mesteren is túltett. A mozgáskészletet maga is gyarapította. Egy-egy meglátott új mozdulat, mint pl. angyalházi Kakucsi István kisgulyás számadó botos táncában az első-második világháborús puskafofások táncosított formáit tudjuk felfedezni. Ez is fegyvertánc – emlék, ha nem is a régi, de bizonyítéka annak, hogy a fegyverhasználat még a legújabb korban is hatással van táncaink alakulására. Bojtárok jószágőrzés közben, libapásztorok libalegeltetés közben fejlesztették táncos ismereteiket.

Csikósok körében a karikásostoros táncnak is van hagyománya. Ennek a kisújszállási csikós, Szántó István és a nádudvari Cseh István csődőrös volt a mestere. A karikásostor használata egyébként is nagy ügyességet kívánt, de különösen figyelni kel-

lett annak, aki zenére verte ki a nóta ütemét a karikás pattogással, s közben lába alatt is átforgatta, vagy félkézen a földön forogva járta, miközben karikásával folytonosan pattogatott.⁴⁹

Tánctanulásra kitűnő lehetőség nyílt a jószág mellett. A szegénylős bojtárok, különösen ha nem látták, dögölődő fa, kútágas, kútkáva mellett, esetleg földbeszúrt villa nyele, vagy bot mellett gyakorolták. Kétségtelen, hogy nehezebb motívumokat kellett kigyakorolni. Máskor, teleléskor az istállóban ló, vagy ökör farkához fogózva gyakorolták tánclépéseiket. Az irodalomban találkozunk olyan adatokkal, hogy pl. Szuromi Péter, akinek virtuóz táncát még az 50-es években is sokan csodálhatták Tyukodon, botoló táncának támadó mozdulatait egy verekedéssé fajult pásztormulatságon leste el. Hercik Pál a Zemplén megyei Cigádon 10–12 éves suhancokat tanított valamelyik istállóban, s a tanultakat vasárnap a Tiszaparton visszakérdezte. Alap községben Fekti József számadójától Boros Józseftől tanulta lendületes kanásztáncát, amit visszakérdezett, s ha füttyszavára „nem járta, jól megvágta ostorával”.⁵⁰ Hortobágyon úgy tudják, hogy a tiszacsegei Ferge József halastói juhászszámadó még a kampószárat is végignyújtotta táncot tanuló bojtárja hátán, ha a forgatást nem jól csinálta, vagy valamelyik a kampót leejtette, s horgát eltörte.⁵¹ Aki viszont megtanulta, ha csak szerét tehetette, sokakat bámulatba ejtett. Szívesen, inkább ösztönösen táncolta a mások, s a maga gyönyörűségére. Sajnos a hortobágyi pásztortáncok gyűjtése, feltérképezése kicsit későn kezdődött, bár Ecsedi István 1914-ben felhívta a figyelmet, hogy ideje volna már e jeleneteket kinematográffal felvenni.⁵² S nekem csak 1950 után volt módon e hiány részbeni pótlására, amely azonban még ma sem mondható teljesnek.

A cigánytáncról szólva itt elsősorban a botolót kell említenünk, mint a fegyvertáncok legelőbb rokonát. Réthei Prikkel Marián észrevétele az elsők között hívja fel figyelmünket a cigányok táncaira.⁵³ „Különben pedig, aki ismeri az eredeti cigánytáncokat az tudja, hogy ez annyira zavart, összevissza való ugrálásokból és forgásokból áll, hogy legfőljebb ha a dervisek eksztatikus táncával vethető egybe, mint ilyen a szó szoros értelmében alkalmatlan reá, hogy valamely műveltebb nép sajátjának fogadja, vagy a maga táncával elegyítse”. Az az érzésünk, hogy Martin György és munkatársai kutatómunkájának jóvoltából Réthei Prikkel Marián hatvan évvel ezelőtti álláspontja kissé túlhaladott. Tudjuk, ismerjük a cigánytáncok törvényszerűségeit is. S a táncok ismeretében vele ellentétben állíthatjuk, hogy a cigánytáncoknak is megvan a maga törvényszerűsége, hovatarozandósága. Látszólag ugyan jelentkezik összevisszaság, de a botoló a fegyvertáncok emlékét hordozza, a férfítáncokban a legényes változatait, archaikus formáit találjuk, a páros tánc épp azzal, hogy összefogózás nélkül táncolnak a legrégebbi típust s a régi magyar táncoknak sok elfelejtett formáját képviseli. „Nem véletlen, hogy a Kelet-európai fegyveres – botos pásztortáncok (hajdútánc) legrégebbi, legrégebbi változatait megőrző Felső-Tisza vidéki cigányság botoló zenéjében találkozunk hasonló metrikai, ritmikai kétértelműséggel és a páros és páratlan ütemű táncrészek kapcsolódásának nyomaival” – állapítja meg Martin György.⁵⁴ Az Alföld keleti részén ahol viszonylag sokáig élt a szilaj állattartás, természetes módon éltetője volt a régi pásztorkultúrának. Nem véletlen, hogy a legrégebbi botos táncok, és a botolók a Hortobágy környéki és a Felső-Tiszavidéki pástorkornál és a cigányoknál maradtak meg leginkább. Eszközhasználat, a botforgatás, a kéz

jelentősebb használata az uralkodó. Dallamai között nem ritka a régi 7–8 szótagos 3/8-os dallam, a dudanóta, a kolomejka ritmus, vagy kondásnóta, de nem ritka a verbunk és az újstílusú csárdásdallam sem. Kétségtelen, hogy a dunántúli kanásztánc, ugrós egységesebb, de egyszerűbb, s míg ott a kanásztánc, majdnem kizárólag a földön keresztbetett botok fölött vagy kereszt alakban letett üvegek között történik, itt a fejlett eszközkezelés a virtuóz változatos botforgatás dominál, ami egyben megkülönböztető jegye is.⁵⁵ A Felső-Tisza vidékének ez tehát elvitathatatlanul jellegzetes tánc. De a botolók, pásztortáncok mellett elsősorban Szatmárban élnek a verbunk és a csárdás, de kapcsolódik hozzá az oláhos, s a cigányoknál megtalálható erdélyi legényes változatok Hajdúban, Biharban a tréfás, játékos lakodalmi verbunk, főleg alkalmi táncok és az utóbbi időben a táncmesterek által terjesztett polgári társastáncok.

Mielőtt további fejtegetésemet kibontanám, különbséget kell tenni a botostánc és a botoló között. Botos tánc lehet minden bottal járt pásztortánc; ez a botostánc, kondástánc, juhásztánc, pásztortánc. De botoló néven ismerjük a Felső-Tisza vidékén, elsősorban Szatmárban a cigányoknál elterjedt, de a pástoroknál is néhol ismert táncokat, amelyeket sajátosan neveznek: botoló, botolás, botvágás, botösszevágás, botfektérozás, bottal játszás, hatvágás. A botolásban a szatmári pástorok is jártasak, de máshol mint pl. az alföldi virtigli nagyjóságpástoroknál nem ismeretes. A legjobban botolók a szatmári korcs pástorcigányok. Azt tartják, hogy nem is pástor az, aki botolni nem tud. Ismerik táncos és verekedős formáját, de védekezésül mindegyiknek meg kell tanulni a botfektérozást. Az elmaradottabb ún. sátoros oláh cigányok kevésbé ismerik mint a helyhezkött, letelepedett pástor, csengőöntő, rézműves vagy kolompár és a teknővájó, vagy tapasztócigányok, vagy falusi muzsikusok.

Eszközeik alapján meghatározott táncuk lehet.⁵⁶

1. Verekedés, párbajszerű, küzdést érzékeltető tánc.
2. Valódi botoló.
3. Kanásztáncszerű botos tánc.
4. Cigánytáncszerű botoló.
5. Verbunkszerű botoló.

A táncok jellemzői: 1-nél befelé forgatás-védekezés, kifelé forgatás-támadás, derékon fogott bottal. Pástoroknál, 2-nál derékon és végén fogott bottal, váltott kézzel, járhatja állva, ülve, térden, fél térden, váltott térden, 3-nál, az egyéni virtus, itt már a lábmotívum kerül előtérbe, 4-nél, a párbajszerű botolás inkább háttérbe szorul és a virtuos kanásztánc jelleg kerül előtérbe, 5-nél már az újabb stílus dallamai a gyakoribbak, amelyek egyeznek a verbunk és csárdás dallamokkal. A verbunk vagy csárdásmotívumok jelentkeznek, de a bot kezelése gátolja a mozgást.⁵⁷

Összefoglalóan meg kell állapítani, hogy az alföldi pásztortáncok és a Felső-Tisza vidéki botolók szoros rokonságban, összefüggésben vannak a fegyvertáncokkal, azok emlékét, elemeit éltetik, elcsökevényesedett formáit hordozzák. Csak míg a pásztortáncokban az eszköz virtuos forgatása kap nagyobb szerepet, máskor a földre helyezett, vagy keresztbetett botokon a láb tevékenysége erőteljesebb, addig a cigánytáncokban még jól érzékelhető a párbajszerűség. Néhány elemében, pl. a bot mérőleges feltartásában a karddal való tiszteletadás továbbélését fedezhetjük fel, de egyes elemei, a vágás, szúrás, a megcsalás szintén a kard használatára utal. Mozgásban, stílusban, motívumokban nem lehet egységesnek tartani, zenéje, tempója a területi el-

határolások szerint nem egységes. Annyi bizonyos, hogy e táncok különböző korok táncfajtaíait és stílusrétegeit gyűjtötték össze és őrizték meg a legutóbbi időkig, sokrétűségét a történelem különböző rárakódott, s benne így-vagy úgy beolvadt táncrétegei alakították, formálták, s tanulmányozásuk, különösen a hajdútáncra vonatkozó még fellelhető adatok feltárásával, tisztázásával sok minden eddig nem ismert tényezőre magyarázatot adhatnak.⁵⁸

Meg kell azt is mondani, hogy e sok esetben nagy fizikai igénybevételt jelentő táncokat, a botos pásztortáncot és a Felső-Tisza vidéki botolót nem túl gyakran látjuk ma működő együttesek műsorán, mert kevesen vállalják adottságaik ellenére is az állandó gyakorlást igénylő bottal való gyakorlást. Pedig e legrégebb, számos eddig ki nem aknázott koreográfiai lehetőséget rejtő tánc típus ébrentartása minden fáradságot megér.⁵⁹

Ezen kívül nagyon hasznos volna Közép-Kelet Európa fegyvertáncainak és eszközös táncainak további összehasonlító vizsgálata. Feltételezhetően ez segítene a történeti rétegek ismeretében a tánc alakulásának fejlődésének idő és térbeli tisztázásában is. Ehhez azonban tánc történeti emlékeink jobb ismerete, s a levéltárakban fellelhető források feltárása is feltétlenül szükséges, hogy a valós képet még jobban egyértelműben megrajzolhassuk. E kutatás, a történeti anyag vizsgálata még alig indult el, de már eddig is nem lebecsülhető szép eredményeket hozott elsősorban a könnyebben fellelhető új stílusú tánc, a verbunkos vonatkozásában.⁶⁰

Jegyzetek

1. ANDRÁSFALVY B.: 1963, MARTIN GY.: é. n. 46. l.
2. MARTIN GY.: 1964, é. n. 47. l., KAPOSÍ E.—PETHES I.: 1959.
3. MARTIN GY.: é. n. 48., 49. l.
4. MOLNÁR I.: 1947. 311. l., PESOVÁR E.: 1967. 11. l., é. n. 7—11. l.
5. SZABÓ I.: 1956. 3. l., BALOGH I.: 1969. 7—46. l.
6. MARTIN GY.: 1964. 67—96. l., KAPOSÍ E.—MAÁ CZ L.: 1958., PESOVÁR F.: 1969/a. 67—97. l.
7. MOLNÁR I.: 1947. 311—341. l. (V. Eszközzel járt táncok.) KAPOSÍ E.: 1952. 16—18. l. (Rövid összefoglalását adja a hajdútáncra vonatkozó néprajzi kutatásoknak. Kiemeli, hogy a fegyveres hajdútánc hagyományához köthető talán a Szatmár megyei Porcsalmán fennmaradt botoló.)
8. Saját megfigyelés. Tarcza Gergely gazdálkodó tánca. Rozsály, 1950.
9. ERNYEI J.: 1906. 307—317. l., FRANKEL B.: 1905. 365—372. l., MARTIN GY.: 1968/b., RÉTHEI PRIKKE L M.: 1905. 225—237. l. SZENDREI J.: 1905. 362—365. l., SZABÓ T.: 1956. 7. kép.
10. SZABÓ I.: 1956. 5. l. „Szapolyai János táborában azt az emberi képzeletet megszáyenyítő szerepet gondolták ki, hogy egy csapat kiéhez tetett hajdút a tüzes trónra ültetett sz envedő és haldokló Dózsa Györgyhöz parancsolták, hogy testébe harapdaljanak. Mint feljegyezték, e szerencsétlen hajdúknak Dózsa körül toborzó, vagy hajdú táncot kellett járniuk s „minden kerülísen a Szék el Gyern ek testét harapnák vala, kit megismertek, ha a szája virtó veres vót vagy nem vót, azt azon helen levá gatott, vígre a testet megít tették nemcsak hajdúkkal, de egyebekkel is.”
11. SZILÁDY Z.: 1938. 20—31. l., RÉTHEI PRIKKE L M.: 1924. 132. l.
12. PESOVÁR E.: é. n. 29. l.
13. RÉTHEI PRIKKE L M.: 1924. 142. l.

16. HBmL. IV. A. 505/e. 77. Hajdú Kerület. Acta Judicialia. Processus Criminales, 183.–4 M.–62. H-szoboszló, 1836. jan. 1.
17. PESOVÁR E.: é. n. 30. l.
18. PESOVÁR E.: é. n. 31. l., RÉTHEI PRIKKEL M. megfigyelése a XIX. sz. végére vonatkozik.
19. BÉRES A.: 1958. 95. l., 1960. 297. l., MARTIN GY.: é. n. 139. l.
20. PESOVÁR E.: é. n. 68. l.
21. V. ö. ECSEDI I.: 1914. 276. l., Saját gyűjtés 1950. Majoros András 91. é. juhász. H-nánás. BÉRES A.: 1978.
22. Saját gyűjtés. Tóth Bálint 68. é. juhász közl. H-szoboszló 1959., BÉRES A.: 1981/a.
23. Saját gyűjtés. Szakácsi József 46. é. juhász, Tiszadada. Szabolcs-Szatmár m. 1952.
24. Saját gyűjtés. Szakácsi József 46. é. juhász. Tiszadada, 1952.
25. Saját gyűjtés. Patai Ferenc 71. é. gulyás. Ohat. 1959.
26. Saját gyűjtés. Varró Gábor 39. é. kondás, Hortobágy-Halastó. 1951.
27. Saját gyűjtés. R. Tóth István 60. é. csikós. Hortobágy-Máta, 1957.
28. GAÁL ISTVÁN és TÓTH SÁNDOR gyűjtése. Hajdúnánás, 1939. TÓTH S.: 1940. 490–492. l.
29. IGMÁNDY ZOLTÁN gyűjtése. Mirkó Sándor juhász közl. H-nánás 1941. IGMÁNDY J.: 1938. 83–89. l.
30. Saját gyűjtés. Péter Sándor 40. é. csordás. H-nánás, 1952.
31. JANÓ ÁKOS gyűjtése. Máró Jánosné 46. é. H-nánás, 1950.
32. BARNA G.: 1974. 201–202., 226–228. l.
33. BÉRES A.: A hortobágyi Hídivásár néprajza. In. Vásártörténet, Hídivásár. Szerk. Szöllősi Gyula. Debrecen, 1976. 267. l. V. ö. BARNA G.: 1974. 231. l.
34. PESOVÁR F.: é. n. 37. l.
35. PAPP JÓZSEF gyűjtése. Hajdúnánás, 1950.
36. BÉRES A.: Arra van egy kőhíd rakva... Budapest, 1982. 64–65. l.
37. MARTIN GY.: é. n. 32. l., ANDRÁSFALVY B.: 1958. 89. l.
38. MARTIN GY.: é. n. 19. l.
39. MARTIN GY.: é. n. 13. l.
40. PESOVÁR F.: 1969/b., MARTIN GY.: é. n. 112–114. l. ELEKES I.-NÉ: 1947. 109–116. l., 124. l., TAKÁCS A.: 1960.
41. MARTIN GY.: é. n. 120–135. l., 1953., 1967.
42. BÉRES A.: 1958., 1960.
43. BALOGH I.: 1947. 94. l., 1973. 210–211. l.
44. LUBY M.: é. n. 11. l., 67–68. l.
45. MARTIN GY.: é. n. 209–209. l.
46. H. Bodnár Imre pálcikástánca. Béres András filmfelvétele Váncsod. 1959., SZÜCS S.: 1938. 370–371. l.
47. SZÜCS S.: 1946. 16. l., 1957. 141–148. l.
48. V. ö. PESOVÁR F.: é. n. 10. l.
49. Szántó István 50 é. kisújszállási csikós, és Cseh István 30. é. nádudvari csődörös közlése. Béres András gyűjt. 1962.
50. PESOVÁR F.: é. n. 11. l.
51. Saját gyűjtés. Hortobágy, 1949.
52. ECSEDI I.: 1914. 276. l., V. ö. SZENTPÁL M.: é. n. 8–44. l.
53. RÉTHEI PRIKKEL M.: 1924. 39. l., V. ö. MARIN GY.: 1964. MARTIN GY.–PESOVÁR E.: 1964. 208. l.
54. MARTIN GY.: é. n. 85. l.
55. MARTIN GY.: é. n. 166–167. l.
56. MARTIN GY.: 1968/a. 110. l.
57. PESOVÁR E.: 1967. 115–142. l.
58. LAJTHA L.–GÖNYEY S.: é. n. IV. k. (Magyarság Néprajza.)
59. BÉRES A.: Hortobágyi pásztortáncok. (A Debreceni Népi Együttes műsorából. Kézirat.) MOLNÁR I.: 1953., MORVAY P.–PESOVÁR E.: 1954., MORVAY P.: 1956/b.

60. PESOVÁR E.: 1960. 122–137., MORVAY P.: 1955. 293–302., 156/a. 155–161. I., 1957. 211–223. I. BÉRES A.: 1980.

IRODALOM

- ANDRÁSFALVY BERTALAN: 1958.
Uradalmi cselédek és pásztorok táncagyománya Tolna és Somogy megyében. Táncudományi Tanulmányok, 1958.
- ANDRÁSFALVY BERTALAN: 1963.
Párbajszerű táncainkról. Ethnographia, 1963.
- BALOGH ISTVÁN: 1947.
Civisek társadalma. Debrecen, é. n. (1947).
- BALOGH ISTVÁN: 1969.
Hajdúság. Budapest, 1969.
- BALOGH ISTVÁN: 1973.
A civisek világa. Budapest, 1973.
- BARNA GÁBOR: 1974.
Néphit és népszokások a Hortobágy vidékén. Budapest, 1974.
- BÉRES ANDRÁS: 1958.
Hortobágyi pászortáncok. Táncudományi Tanulmányok, 1958.
- BÉRES ANDRÁS: 1960.
Hortobágyi Pászortáncok II. Táncudományi Tanulmányok, 1959–60.
- BÉRES ANDRÁS: 1978.
Táncfilmek Béres András gyűjteményében. Táncművészeti dokumentumok 1977. Budapest, 1978. 141–142.
- BÉRES ANDRÁS: 1980.
Verbuválás és egyéb tánc történeti adatok a XVIII–XIX. századi Bihar megyéből. Ethnographia, 1980. 3–4.
- BÉRES ANDRÁS: 1981/a
Hajdú-Bihari táncagyományok. Sípbal, dobbal... 1981/1. 11–37.
- BÉRES ANDRÁS: 1981/b
Beszélgetés a táncról. In: Hajdúsági farsang. Szerk.: Kiripolszky Károly. Debrecen 1981.
- ECSEDI ISTVÁN: 1914.
A Hortobágy puszta és élete. Debrecen, 1914.
- ELEKES ISTVÁNNÉ: 1947.
Magyar néptáncok. Budapest, 1947.
- ERNYEI JÓZSEF: 1906.
A hajdútánc szláv szempontból. Ethnographia, 1906.
- FRANKEL BERTALAN: 1905.
Hajdútánc és régi magyar tánc. Ethnographia, 1905.
- IGMÁNDY JÓZSEF: 1938.
Adatok Hajdúnánás néprajzához. Debreceni Szemle, 1938.
- KAPOSI EDIT: 1952.
Népi táncainkról. Budapest, 1952.
- KAPOSI EDIT–MAÁ CZ LÁSZLÓ: 1958.
Magyar népi táncok és táncos népszokások. Budapest, 1958.
- KAPOSI EDIT–PETHES IVÁN: 1959.
Magyar tánc történeti áttekintés. A honfoglalástól a felvilágosodásig. Szerk.: Tolnai Gábor. Kiadta a Népművelési Intézet Táncosztálya. Budapest, 1959.
- LAJTHA LÁSZLÓ–GÖNYEY SÁNDOR: é. n.
Tánc. Magyarorság Mnéprajza IV. Budapest. é. n.
- LUBY MARGIT (Benedekfalvi): é. n.
Fogyó legelőkön. Budapest. é. n.

MARTIN GYÖRGY: é. n. (1970–1972.)

Magyar tánc típusok és táncdialektusok. I–III. Népművelési Propaganda Iroda. Budapest, é. n.

MARTIN GYÖRGY: 1953.

A botoló nóta. Magyar Zenetörténeti Tanulmányok I. Budapest, 1953.

MARTIN GYÖRGY: 1964.

Magyar tánc típusok kelet-európai kapcsolatai. MTA I. Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei XXI. 1964.

MARTIN GYÖRGY: 1967.

A néptánc és népi tánczene kapcsolata. Tánc tudományi Tanulmányok 1965–1966. Budapest, 1967.

MARTIN GYÖRGY: 1968/a.

Kanásztánc. Néptánc kislexikon II. Táncművészeti Értesítő, 1968. 1. sz.

MARTIN GYÖRGY: 1968/b.

Az erdélyi hajdútánc. Néptánc kislexikon IV. Táncművészeti Értesítő, 1968. 3.

MARTIN GYÖRGY–PESOVÁR ERNŐ: 1964.

A motívumtípus meghatározása a táncfolklórban. Tánc tudományi Tanulmányok 1963–64.

MOLNÁR ISTVÁN: 1947.

Magyar tánc hagyományok. Budapest, 1947.

MOLNÁR ISTVÁN: 1953.

Pusztafalutól Karcsáig. Abaúj megyei táncok és dalok. Összeállította: Szentpál Mária. Budapest, 1953.

MORVAY PÉTER: 1955.

Tánc történeti néprajzi adatok a Kiskunhalasi Levéltárból. Néprajzi Értesítő, 1955. XXXVII. 293–302.

MORVAY PÉTER: 1956/a.

Az egykori verbuválás és régi népi táncaink ismerete. Néprajzi Közlemények, 1956. I. évf. 1–4. sz. 155–161.

MORVAY PÉTER: 1956/b.

A pásztortánc színpadi pályafutásának kezdete. Táncművészeti Értesítő, 1956. 58–56.

MORVAY PÉTER: 1957.

A Jász-Kunság XVIII. századi táncéletéből. Néprajzi Értesítő, 1957. 211–223.

MORVAY PÉTER–PESOVÁR ERNŐ Szerk.: 1954.

Somogyi táncok. Budapest, 1954.

PESOVÁR ERNŐ: 1960.

Verbuválás a reformkori Vas megyében. Vasi Szemle II. 1960. 122–137.

PESOVÁR ERNŐ: 1967.

A csalogató csárdás. Tánc tudományi Tanulmányok 1965–1966. Budapest, 1967. 115–142.

PESOVÁR ERNŐ: 1971.

Tánc történeti emlékek Vas megyéből. Vas megyei táncoktatók kézikönyve. Szombathely, 1971. 3–54.

PESOVÁR ERNŐ: é. n.

A magyar tánc történet évszázadai. Szöveggyűjtemény. Néptáncpedagógusok Kiskönyvtára. 2. kiadás. Népművelési Propaganda Iroda. Budapest, é. n.

PESOVÁR FERENC: 1969/a.

Az elveszett juhait sirató pásztor története. (Újabb adatok egy táncpantomim elterjedéséhez.) Táncművészeti Értesítő 1969. 2. 85–97.

PESOVÁR FERENC: 1969/b.

Kanásztánc és seprűtánc – Mutatványos táncaink két típusa. Tánc tudományi Tanulmányok 1967–1968. Budapest, 1969.

PESOVÁR FERENC: é. n.

A magyar nép táncélete. Tánc tanulás, táncalkalmak, táncrendezés. Néptáncpedagógusok Kiskönyvtára. Népművelési Propaganda Iroda. Budapest, é. n.

RÉTHEI PRIKKEK MARIÁN: 1905.

A hajdútánc. Ethnographia. 16. évf. 1905. 225–237.

RÉTHEI PRIKKEK MARIÁN: 1906.

A hajdútánc eredete. Ethnographia, 17. évf. 1906. 112–119.

RÉTHEI PRIKKEK MARIÁN: 1924.

A magyarság táncai. Budapest, 1924.

SZABÓ ISTVÁN: 1956.

A Hajdúság kialakulása. Alföld füzetek 1. Szerk.: Koczog Ákos. Debrecen, 1956.

SZENDREI JÁNOS: 1905.

A hajdútánc. Ethnographia. 16. évf. 1905. 362–365.

SZENTPÁL MÁRIA: é. n.

A kultúrverseny legszebb táncai és dalai. Budapest, é. n.

SZILÁDY ZOLTÁN: 1938.

A hajdútánc eredete és hatásai. Debreceni Szemle. 12. évf. 1938. 20–31.

SZÜCS SÁNDOR: 1935.

Lóhátas legények és ijesztők a sárréti lakodalmakban. Debreceni Szemle. 1935. 370–371.

SZÜCS SÁNDOR: 1946.

Pusztai krónika. Budapest, 1946.

SZÜCS SÁNDOR: 1957.

Pusztai szabadok. Budapest, 1957.

TAKÁCS ANDRÁS: 1960.

Pásztortánc. Népművelési Intézet. Bratislava, 1960.

TÓTH SÁNDOR: 1940.

Juhászbál Hajdúnánáson. Ethnographia 51. évf. 1940. 490–492.

VISKI KÁROLY: 1937.

Hungarian dances. Budapest–London, 1937.

ANDRÁS BÉRES:

**Danse de berger et danse à bâton
(Rapports entre les danses de berger à bâton et les danses tziganes à bâton)**

Dans les types hongrois des danses une place importante revient aux danses avec quelque instrument. À côté des assez rares sources historiques, des traditions encore vivantes montrent que les danses à bâtons, présentes sur la Grande Plaine, en Transdanubie et surtout celles de la Haute-Tisza, gardent des souvenirs de danses à armes. Les variantes transformées, parfois assez effacées, renvoient à l'usage ancien des armes même si les instruments utilisés aujourd'hui dans la danse — bâton, baguette, sabre de bois, manche de fourchette, balai, trousse de chaume, brin de paille, bonnet, ruban — ne permettent plutôt que des jeux d'adresse, de virtuosité, des jeux pour s'exhiber.

Les danses à instruments, en tant que souvenirs des danses à armes, se retrouvent dans toute l'Europe, surtout chez les peuples dont la haute histoire est pleine de souvenirs militaires. Le milieu de notre continent, de la Pologne à la Yougoslavie, est peuplé d'une série de danses de berger dont il faut particulièrement remarquer la danse à hache gorale, la danse slovaque à valaska, la danse hongroise à hache, à bâton, et la danse de berger avec bâton et croc, ou bien quelques danses d'heiduques avec instruments, connues chez nos voisins méridionaux et orientaux. Le lien entre ces danses, ayant pas mal de traits communs, est à trouver dans le rôle qu'avaient joué aux XVI–XVII^e siècles les heiduques, car les restes qui sont encore à trouver témoignent de l'influence de leurs danses. Ces danses comportaient des éléments évoquant les batailles, gardent les traces du maniement virtuose des armes, donc leur structure est libre, même sous sa forme réduite elle évoque les tours inattendus que provoque la lutte au sabre.

Dans notre pays c'étaient surtout les combats avec les Turcs qui intensifiaient l'élan guerrier, la pratique des armes. À partir du début du XVIII^e siècle cela revient de plus en plus rarement dans les sources historiques aussi, et il paraît naturel que l'utilisation des instruments change aussi. Comme chez les heiduques l'ancienne arme tranchante, le sabre devient bâton pour conduire le troupeau, l'exercice avec un bâton des gestes d'attaque et de défense aboutit à l'illustration par la danse de l'ancienne manière de combattre. Avec le temps tout cela devient quelque chose de spectaculaire et seuls les initiés sont capables d'identifier les formes actuelles de ces gestes symboliques avec les anciennes danses aux armes.

Nous connaissons cinq formes de nos danses à bâton: 1. forme, genre duel, 2. authentique danse à bâton, 3. danse à bâton, genre danse de porcher, 4. danse à bâton genre danse tzigane, 5. danse à bâton genre danse de recrues. Chacune de ces formes a ses caractéristiques spécifiques, l'auteur les traite en détails aussi sous l'aspect régional à l'intérieur des types de danse. Les différentes modes d'apprendre à danser sont également étudiées ainsi que les différentes occasions de danse.

Pour résumer, il faut constater que les danses de berger de la Grande Plaine, les danses à bâton de la Transdanubie et de la Haute Tisza ont en étroite parenté avec les danses aux armes, font revivre leur souvenir, leurs éléments, comportent leurs survivances réduites. Tandis que dans les danses de berger le rôle plus important revient au tournoiement hardi de l'instrument, ou bien les mouvements des pieds sont plus intenses sur les bâtons posés par terre ou en croix, chez les Tziganes par contre on sent bien le genre duel dans les danses à bâton. Certains éléments, comme botte, coup de pointe, renvoient à l'emploi d'armes.

Il est certain que dans leurs mouvements, style et motifs ces danses ne peuvent pas être considérées comme formant une unité homogène, même dans les unités territoriales (régionales) leur musique, leur tempo ne sont pas homogènes.

Il est certain que ces danses ont réuni et conservé jusqu'à notre temps des genres de danses et des strates stylistiques de différentes époques. Leur aspect stratifié est dû à différentes périodes historiques qui l'avaient formé et développé. Leur étude, surtout relative à la danse de heiduques, peut encore découvrir bien des données qui peuvent offrir des explications à des facteurs encore inconnus, et peut en outre contribuer à l'analyse comparative des danses à armes en Europe Centre-Orientale.

SZERTARTÁSOS LAKODALMI TÁNCAINK II.

Ez a tanulmány sorozat táncos népszokásaink – vagy ha úgy tetszik: a magyar népszokások rendjébe épült táncok – történeti funkcióvizsgálatára tesz kísérletet. Nevezetesen választ igyekszik keresni arra a kérdésre, hogy *táncaink és a táncos szokáselemek fennmaradását és formálódását milyen társadalmi-közösségi igények, szociális rugók mozgathatták az idők folyamán*, úgy véelve, hogy számos, ma talán csak foszlányokban vagy emlékekben élő rítuselem mély történelmi perspektívákat tartalmazhat. A végső konklúziók kimondása előtt természetesen szükséges, hogy megrajzoljuk az adott táncok és szokáselemek *leíró* körképét, s épp e feladat jegyében a tanulmány sorozat már megjelent első része (Tánc tudományi Tanulmányok 1982–83) a menyasszonytánc, valamint a lakodalmi sortánc és osztótánc szemléjét adta. – Az alábbiakban a további szertartásos táncok, valamint lakodalmi táncos szokáselemek áttekintése következik; a források és rövidítések közti eligazodáshoz az olvasó az I. közleményben találja meg a támpontokat.

C. A gyertyástánc

Máris előrebocsátandó, hogy a menyasszonytánc vagy menyecsketánc megjelenésével szemben – amikor is a gazdasági fenntartó erő századunk közepére a táncot bizonyos fokig formailag is uniformizálta – a gyertyástánc formailag változatosabb képet mutat, s ez a változatosság nemegyszer odáig vezet el, hogy szoros értelemben vett táncról alig beszélhetünk. Mégis, a különböző megjelenési módokat egybekötve néhány mozzanat, nevezetesen a táncnak a szokásrendszerben megkülönböztetett helye, a vőfély és a menyasszony kiemelt szerepe, a lakodalmi népnek többnyire kollektív bekapcsolódása, és természetesen az elmaradhatatlan kellék, amelynek lobogása vagy éppen eloltása mindig szimbolikus jelentőségű.

Ami a tűz és a láng mágikus vagy szimbolikus jelentését illeti, az etnológiai irodalom bő ismeretanyaggal szolgál Európa vagy más kontinensek népeinek hitvilágából, szokásaiból. E megfigyelések rekapitulációjától itt bizvást eltekinthetünk; elegendő csupán annyit felidézni, hogy a magyar paraszti hiedelemvilágban és szokás gyakorlatban a tűz többnyire gonoszűző, betegségtől távoltartó funkciót tölt be, alkalmazása tehát a megtisztulás és a védettség egyfajta biztosítékául szolgál. A mágikus cselekvéseknek ebben a körében helyezkedik el pl. a nyájak tavaszi kihajtásakor a jószág füstön való áthajtása, de hasonló okból vetik tüzre tavasszal a lányok a bajt-betegséget jelképező kisé-babát, sőt, a régi lakodalmak egyik szertartásos tánca, a *hajnaltűztánc* vagy *menyasszonyporkolás* is tisztító és védő célzatú, hiszen a közös-

ségi szemlélet a tűz átugratásával kívánja a menyasszony egészségét megóvni a jövőre.

A mágikus megtisztításnak ez a képzete csupán távolról kötődhet a gyertya használatához. A tisztaság fogalma már inkább ide kapcsolódhat, mégpedig a szó erkölcsi értelmében. Legtöbb adatunk arról vall, sőt számos helyen vőfélyversek is tanúskodnak a felfogás mellett, hogy a gyertya a menyasszony szüzességének szimbóluma, következésképpen lángjának ünnepélyes vagy épp ordenáré elfűvése a menyasszony lányságának végét deklarálja a násznép előtt.

Itt a kutatás két, ma még homályos pontjára kell felhívni a figyelmet. Elsőül ugyanis kézenfekvő volna feltételezni, hogy a gyertya ilyen értelmű használata a katolikus egyházi szimbolikából, illetve eszköztárból került át a paraszti szokásrendbe. Erre egy-két negatív adat is utal (nem sok), mely szerint pl. néhány borsodi református faluban nem ismerték, nem járták a gyertyástáncot. Az egyenes ági leszármazás tehát lehetséges, de kissé leegyszerűsítőnek látszik. E tárgyban idáig nem tudunk speciális kutatásokról, mint ahogy sajnos arról sem, hogy a gyertya mennyiben csupán szimbólum, s mennyiben mágikus kellék. Tudvalevő, hogy jelképeségnél csupán „jelenléttel” kell számolni, míg a mágia mindig a „célirányos cselekvéssel” azonos, s e disztinkció szemszögéből – a megismert gyűjtések alapján – a gyertya amolyan „is-is” helyzetet foglal el, azaz legtöbbször valóban csak jelképesen felmutatott kellék; szerepe egyszerűen léteben fejeződik ki. Másrészt mégis értesülünk olyan apró mozzanatokról, amelyek a mágia lappangó maradványait sejtetik. Néhány helyen pl. egyáltalán nem mindegy, hogy az ujjak közé helyezett gyertya milyen irányba mutat; szintén többhelyütt a násznép áttöri a lakodalmi illemet, s igyekszik a vőfélyt megrohanni, hogy elfújja vagy megszerezze a gyertyát; az pedig éppen sok faluban elterjedt szokás volt, hogy tánc végén a násznép a kiszaladó fiatal pár után hajigálta az elfújt gyertyákat. E mozzanatok megfejtése és kiegészítése még egyformán a további kutatásra vár; felidézésükkel itt csupán néhány elemi cselekvésformát kívántunk felidézni.

A rend kedvéért az is említést érdemel, hogy az országban néhány helyen nem fűztek és fűznek semmilyen jelképes magyarázatot a gyertya lakodalmi használatához, miután bevallottan csak világítóeszköznek használták. Sokat sejtető például – és könnyen indukálhat „értelmezéseket” – egy olyan kép, mely szerint a násznagy asztalán áll egy díszes tál, mellette pedig két oldalt gyertyák lobognak. Nos, Somogynak nem egy falujában létezett ez a lakodalmi berendezkedés, melynek ritualitásként való értékelése rögtön kérdésessé válik, ha megtudjuk (mint ahogy egyes helyeken meg is mondták!), hogy a világítás mindössze a násznagy segítségére szolgált, számontartandó, hogy ki milyen összeget fizetett. – A továbbiakban természetesen a hasonló formákkal már nem törődhetünk, hanem csak a valóban szertartásos megjelenési módokkal.

A tánc földrajzi elterjedésére és történeti távlataira térve kétségtelen, hogy a gyertyástánc a menyasszonytáncnál sokkal előbb, legalább egy emberöltővel korábban kezdett kiszorulni a paraszti szokásrendből. Másképpen szólva: századunk ötvenes éveinek gyűjtéseiben *emléke* még nagyon sok helyen elvenen élt, – az emlék azonban mégsem azonos a gyakorlattal. A vizsgálódásból az rajzolódik ki, hogy a tánc legtovább Nógrád és Heves vidékein, továbbá a Sárközben és Baranyában élt, valamint a

Duna kalocsai oldalának néhány falujában. Természetesen nemcsak ötvenes éveinkben, hanem a hatvanas évek kutatóútjain is sikerült keskenyfilmre rögzíteni gyertyástáncokat. A táncok nagy részét azonban a felvétel kedvéért újítták fel és rendezték meg, illetve némelyik tánc a helyi gyöngyösbokréta műsorán maradt fenn (mint pl. Nagyréde és Kapuvár esetében is); az így született felvételek tehát nagy dokumentum-értékük mellett sem tükrözhetnék az élő szokásrendet. A hagyomány leépülésének ebben a folyamatában feltűnő viszont, hogy az azóta budapesti kerületté vált Rákospalotán az ötvenes évek elején még teljesen elevenen élt a tánc emléke, s eközben gyakorlata is fennmaradt néhány Pest megyei községben.

Természetesen más a kép, ha visszalépünk az említett emberöltővel (sok helyen két évtized is elegendő). Nem olyan gazdag adatolással ugyan, mint a menyasszonytáncnál, de az első világháború előtti évtizedből gyakorlatilag az egész Kárpát-medencéből értesülünk a tánc kultuszáról: északon Árváig, Gömörig és Zólyomig, délen Bácskáiig és Torontálig élt a tánc; nyugaton Győr és Vas megye, valamint a néprajzilag jellegtelennek elkönyvelt Komárom a szokás virulens létét tanúsította, míg a másik égtájon Erdélyből rendelkezünk – igaz – szórványos adatokkal. Különös módon épp a központi népterület ad kevés támpontot, tehát pl. Szolnok, Hajdú és Békés megyék, ám lehet, hogy ez épp így természetes, ha arra az átépülési folyamatra gondolunk, amely a török hódoltsággal és tájpusztulással járt együtt, majd az újratelepülésekkel és a szükségszerű tradícióváltással.

A gyertyástánc két emberöltővel korábban nyilván elevenebb formában élt, hiszen a kiegyezés után fokozatosan megjelenő táji és megyei monográfiák ritkán hagyják említetlenül. Ha pedig RÉSŐ ENSEL SÁNDOR már korábban említett művét fellapozzuk, gyűjteményéből kiderül, hogy *a múlt század közepén nagyjából az egész történelmi Magyarországon ismerték a táncot*. Kérdés: mi lehetett még korábban? Itt már sötétben tapogatózunk, hiszen APOR PÉTER nevezetes, sokat idézett könyvének kívül (*Metamorphosis Transsylvaniae*), amely a XVII. század végéről és az erdélyi főúri életrendből igazolja a „szövétnekes tánc” létét, más adattal már nem rendelkezünk.

Nem mondva le a későbbi történeti összegezés szándékáról, a történetiség kapcsán legalább rövid említést kíván, hogy a magyar néprajzi vélekedés szerint (most ez a kifejezés a pontos, mert a vélemények bibliográfiailag alig megfoghatók) a gyertyástánc idegen eredetű származék a magyar folklórban. Néhány formai jegy csakugyan ezt a feltételezést erősíti. Gyakran fordulnak elő pl. idegenszerű dallamok, ritmusok (háromnegyedes formák, polkafélék), máskor a konvencionális csárdás-tempóban játszott zene melódiavilága stb., egyszóval ez a zenei világ nagyon sokszor „kilóg” abból a rendből, illetve stílusrétegekből, amelyeket már Bartók és Kodály kanonizált. Voltaképp a táncformák is nemegyszer kiütözköznek – lépés- és fogásmódjukkal, néha térjátékukkal – az ismert és főbb tánc típusok világából. Az „idegenszerűség” elemei tehát gyakran megjelennek. Mindamellettt óvakodnunk kell attól, hogy a tánc genezisést holmi filológiai leegyszerűsítéssel pl. a késő-renaisszánsz nyugat-európai udvari táncformáira – pl. gyertyás vagy fáklyás branle – vezessük vissza. Ez felettébb mutatós, de még inkább olcsó származtatás lenne, hiszen tudjuk, hogy a kör- vagy labirintusformák már az ókori Dél-Európában is éltek, nem szólva a jelenkori balkáni lánctáncokról. Az is meglehetősen nyilvánvaló, hogy a renaisszánsz udvari mulatsági táncokban

a fáklya a világítás és az ünnepélyes szertartásosság-, ámde semmiféleképpen nem a par excellence rítus jegyében szerepelt ez a tánc. A genezis kérdése tehát itt egyelőre nyitva marad, s talán helyesebb is, ha eldöntése előtt a megfogható megjelenési formákat tekintjük át.

Adatgyűjteményünk egyik csoportja vitathatatlanul *iniciációs szertartásra* utal, s ebben a beavatási rítusban kétirányú tendenciát fedezhetünk fel, teljesen helyénvalóan, vagyis azt, hogy a gyertyákkal belépő vőfély a menyasszonyt *kikéri* a násznagytól, illetve *bemutatja* a násznépnek. Itt világosan felismerhetjük egy korábbi közösségből újabb közösségbe való bevezetés mozzanatát, s nem érdektelen, hogy e momentumokat a paraszti szokásrend még századunk közepén is terminológiailag számontartotta a közkeletű „menyasszony-kikérés” kifejezéssel, illetve azzal, hogy a lakodalom adott szakaszában „*kikövetik*” a menyasszonyt. A táncnak ez a formája koreográfiai értelemben alig tánc, miután a rítus dominál; továbbá az aktív résztvevők száma is csekély, noha a ceremónia a násznép előtt zajlik. Lássunk néhány példát:

A Bács-Kiskun megyei *Nagybaracsán* századunk elején „Éjfél felé a fektetésre a vőfély háromszor kérte ki a menyasszonyt. A vőfély ilyenkor magasra tartott jobb kezének ujjai között három szál gyertyát tart, és minden versnél egy-egy gyertyát meggyújtottak. A harmadik gyertya meggyújtása után a vőlegény, a menyasszony, a nyoszolyásszony és lány az asztal tetején keresztül lépve a sorban álló vendégek előtt, maguk körül forogva mentek ki a hátsó szobába”. (NI I. 13/1.) Ugyancsak e területről, *Rém* községből szól másik adatunk, amely szerint „Éjféltájban, vagy valamivel éjfél után a lakodalom központja, a fejbekötés következik. A násznagy kiadja az utasítást a fejbekötésre... Az öregvőfély elővett három szál gyertyát, s a násznagy elé állt: Principális násznagy uram, gyűjtsen meg egy szál gyertyát, hogy megkeressem a kiskirálynét! Erre a násznagy meggyújtotta az első gyertyát az Atyaúrsten nevében... (Az első két gyertya a két nyoszolyólánynak szól az Atya- és Fiúisten nevében, majd meggyújtják a harmadikat a menyasszonynak, a Szentlélekisten nevében.) Ekkor hozza az öregvőfély a menyasszonyt. Balkeze ujjai közt a három égő gyertya, jobb kezén a menyasszonyt vezeti. Mindketten táncolnak és a násznagy elé állnak: Principális násznagy uram! Meghoztam a kiskirálynét! – Ez az! – Ezután a vőfély táncol vele, majd felkéri a vőlegény, és kivezeti fejbekötésre”. (KARSAI FERENC: *Rém* község monográfiája, 83–84. EAP 173/1955.) Még mindig a bácskai területről, *Bátmonostorról* szól a következő adalék: „Mikor megvult a vacsora, kikövetik három szál gyertyával a menyasszonyt. Mikor az első szál gyertyával bemen, mond köszöntőt. Kiveszi a koszorús lányt, de csak egyet fordul az ajtóig. Megen másodszor mondja a második köszöntést. ...a koszorús asszonyt... kiveszi az asztaltól, és az ajtóig táncol. Az ujsa közt három szál gyertya. Ha az elsővel elmén, egyet elfúj, amikor táncol ott. Mikor a másodikat, szintén egyet. A harmadikkal bemegey, akkor a menyasszonyt kéri ki táncolni, akkor elfújja a harmadikat.”. (MOLNÁR RÓZSA: *Bátmonostori gyűjtés*, 1947. EA 01061, 55–56.) Hasonló, egyszerű táncsal vagy pördüléssel kísért kikérés még számos helyről idézhetnénk, de már csak egyet, a hagyomány szívósságának illusztrálására, a néprajzilag kissé jellegtelennek minősített Fejér megyéből, *Gyuróból*: „Lakodalmakban a menyasszonykikérés vacsora után, este van. Három gyertyát meggyújtott a vőfély és mind a hármat a bal kezében, az ujjai közé helyezte el. Először a menyasszonyt, azután a vőlegényt, azután a menyasszony nyoszolyólányát kérte ki;

ezzel bontotta meg az asztalt és kivezette őket a körbe. ...mindenki kikérése után külön-külön fújja el a gyertyát”. (KESZLER MÁRIA: Tánccéltudomány, EA 4037,6. – Az 1953-as gyűjtésen egy 60 éves adatközlő emlékezett így, századunk 2–3. évtizedének szokásrendjét rögzítve.)

A gyertyástánccal egybefonódott menyasszonykikérést különösen szépen érzékelteti egy *kapuvári* adatunk, amely már a násznép aktívabb és kollektív részvételére is utal. Megjegyzendő, ez a kollektív gyertyás kikérés nemcsak a Rábaközben, hanem Somogy és Vas, sőt Baranya számos községében is élt, az idézendő dalszöveg változataival együtt. A kapuvári adat így szól: „A menyasszonyi kikérést (gyertyástáncot) vacsora után táncolják a lakodalmakon. Az egész násznép kimegy az udvarra. Körbeállnak. Középen a vőfély. Mindenkinek a kezében egy szál égő gyertya. A kör megindul tánclelésben, közben éneklük:

Muzsika szól hangosan
Lábam rakom nyomósan,
Kérjük alázatosan
Násznagy uraimékat.

Kérjük a násznagy urakat,
Hallgassák meg szavunkat,
Hogy kerítsék kezünkre
A mi menyasszonyunkat (vőlegényünket).

A lányok minden nóta végén elrikkantják magukat: Ki, ki, ki! Menyasszonyunk, gyere ki! Harmadszorra megjelenik a menyasszony, s a vőfélyel kezd el táncolni. Aztán megint háromszor eléneklük a nótát, a lányok rikkantanak megint, azzal a különbséggel, hogy most meg a vőlegényt hívják. Harmadszorra aztán az is megjelenik, s átveszi a vőfélytől a menyasszonyát. Ezzel kezdődik az esti tánc, amely egész éjfélig folyik, amikor aztán a menyasszonytánc következik”. (PODMANICZKY ZSUZSANNA: Kapuvár néprajza, Pécs, 1943. 71–72.)

Az előbbi adatok a „kikérés”, „kikövetés” akcióját illusztrálják, de mint említettük, a „bemutatás”, „bevezetés” gyertyástáncos formája is elterjedt. Erre csupán egy adatot idézünk Somogyból, amely újból rávilágít, hogy a gyertyás kíséret mindenképpen a kontyolás, vagyis asszonnyá avatás mozzanatához kötődik. „Úgy éjfél tájban a menyasszony és a vőlegény többek kíséretében a másik szobába megy, hogy ott a menyasszony letegye a koszorúját, a vőlegény pedig bokrétáját. A menyasszony haját kontyra kötik, az első vőfély pedig négy ujjá közé három égő gyertyát fog, s a menyasszonyt bevezeti a táncszobába, ahol „beköszönti”. Ha elvégezte szavait, a cigány rákezdi a ropogóst. A vőlegény átveszi a menyasszonyát, néhányat pördül vele, miközben a menyasszony kendőjével ellegyinti a gyertyalángot. A vőlegény ezután tányért fog, melybe a legények és lányok versenyezve pénzt dobálnak”. (PETERDI LÁSZLÓ: Eljegyzési és lakodalmi szokások, *Felső-Szeged*, Ethn. 11. 1900. 403.)

A rituális magatartás, a rituális séta – úgy tűnik – legalább olyan fontos a hagyományban, mint a kifejezetten koreografikus formák hozzákapcsolása a szertartáshoz. Számos adatunk vall erről, s közülük különösen tanulságos a századfordulót megidéző *rákospalotai* híradás, amely még vőlegényfektetésről is szól, s a gyertyadarabok szétosztásának mágikus jelentőséget tulajdonít: „Mikor aztán mindenki jólla-

kott, akkor csak előáll ám megint az öreg vőfély, és a násznagytól kikéri a vőlegényt. Ezt nevezik „vőlegényfektetés”-nek. (A vers után...) a násznagy kiadja a vőlegényt, s a vőfély az asztaltól kijövő vőlegényt a pitvarba kíséri ki. Mivel a vőlegénynek ott kint kell megvárni, míg a vőfély a menyasszonyát is kikéri. Mikor a vőfély visszatér, már akkor három égő gyertyát tart a balkezeiben, úgy kéri ki a menyasszonyt a násznagytól. Ezt nevezik „menyasszonyfektetés”-nek. (Az újabb vers, valamint a menyasszony kiadása után) a cigány rögtön rázendít: „Mikor a menyasszonyt fektetni viszik, Akkor a vőlegényt melléje teszik”. Ezt a nótát aztán olyik hamiskás legény vagy ember éneklis, a vőfély pedig e nótára bokázva-táncolva viszi ki a menyasszonyt a szobából. Mikor a pitvarba érnek, a vőfély odatartja a három égő gyertyát a vőlegénynek, aki megfogván menyasszonya kezét, átveszi azt a vőfélytől és elfújja a gyertyákat. Ha egy szuszra tudja elfújni valamennyit, akkor szerencsés és boldog lesz a házasság, de ha égve marad valamelyik gyertya, akkor bizony valami baj lesz a házasságban. A vőlegény aztán éjfélig visszavonul a menyasszonnyal a belső szobába, de már akkor kívülről senki sincs a szobában, hanem a kis vőfély áll őrt a vőfélybottal. Az öreg vőfély meg visszamegy a lakodalmas szobába és szőttördösi a három gyertyát. Minden férjhezmenendő lánynak ad belőle egy-egy darabot, mert azok csak úgy mehetnek férjhez még abban az esztendőben. Aki férjhezmenendő lány nem kap a gyertyából, az nagy sírást csinál, ezért aztán az öreg vőfély iparkodik a gyertyákat minél apróbb darabokra tördölni, hogy mindegyikőjüknek juttathasson.” (NOVÁK JÓZSEF LAJOS: Rákospalota néprajzi leírása, Népr. Ért. XV. 1914. 94–95.)

A jelképes forduló, a jelképes sétáltatás századunkban még sokhelyen előfordult. A Kalocsa-vidéki *Fajszon* „a vőlegény és a menyasszony a szoba közepére elhelyezett két székre ül. A két vőfély jobbkezeinek négy ujjá közé három szál gyertyát tesz, és azt a násznagy asztalánál meggyújtják. Ezzel a 3–3 szál égő gyertyával a fiatal pár háta mögé állnak. Előbb a hat koszorúslegény közül kettő táncol néhány fordulót a menyasszonnyal, ami után a vőfények egy-egy gyertyát elfújnak. Majd ismét két koszorúslegény viszi el rövid táncra a menyasszonyt, és megint elfújnak egy-egy gyertyát. Az utolsó két koszorúslegény menyasszonytáncra után elfújják a harmadik gyertyát is, és a menyasszony leül. Az egyik vőfély most tányért vesz a kezébe...” (HEGEDÜS LÁSZLÓ: Fajszi lakodalmi szokások, NT 10/3. 1953.) Míg az előbbi adat a lakodalmi közösséget képviselő koszorúslegényekre hívja fel a figyelmet – s a legényközösség fellépése, mint majd látni fogjuk, kivált a rábaközi „pördítés”-ben válik jelentőssé –, addig a Pest megyei *Vámosmikoláról* származó megemlékezés újból a vőfély szerepét hangsúlyozza: „Tizenegy órakor van a menyasszony fektetése. A nagyvőfély fog három gyertyát a kezébe és azzal egy táncot jár. Mond egy verset, akkor táncolnak: „Mikor a menyasszonyt fektetni viszik...” Körülmennek, táncol a vőfély, a menyasszonyt kézen fogva viszi utána. Meg-megáll, elmond egy verset, újra táncol. És ekkor egy óvatlan pillanatban kiszökik a menyasszonnyal, mert azt el akarják kapni; ha elkapnák, rónának a vőfélyre – hogy el hagyta kapni – egy-két liter pálinkát. Tőlem sose kapták el.” (GYÖRFFY GYÖRGYÉNÉ gy. 1952. N XII. 21/1. Ak. 60. é.)

Még mindig a rituális „jártatást-sétáltatást” szemléljük, melyben a menyasszony táncra valóban csak jelképes. Erőteljesen kidomborodik viszont a vőfély szerepe, s az is egyre inkább szembetűnik, hogy ez a szerep nem érvényesülhetne a násznéppel való

kölcsönhatás nélkül. Különösen szép, plasztikus, valóban rituális megjelenítését találjuk e magatartásformáknak a múlt század közepéről, *Tokaj-Hegyaljáról*. (KISS ÁRON: Régi lakodalmi szokások Tokaj-Hegyaljáról, Ethn. 2. 1891. 248–249. A szerző a szokás meglétét ötven évvel korábbra datálja!) „Lakodalomkor úgy éjfél tájban következik a fektetés. A menyasszonynak a padláson ágyat vetnek. Aztán az első vőfély megfogja a menyasszony kezét, s ez égő gyertyát tartó nyoszolyó lányok és nyoszolyó asszonyoktól körülvéve körülvezeti őt a szobában, miközben a cigányok siralmas bús nótát húznak. A menyasszony keszkenőjével betakarja a szemét, mintha szemérmes lenne, meg mintha sírna, s így jár körül a vezető vőfélyvel. A vőfély megint elbúcsúztatja szüleitől, rokonaitól és leánypajásaitól. Avval viszik fel a padlásra. A vőlegény már ott várja. A létrára való fellépése előtt a nyoszolyó asszonyok leveszik a menyasszony fejéről a koszorút, átadják a vőfélynek, ki azt kivont kard hegyére tűzi, beviszi, és ott a nyoszolyó asszonyok és nyoszolyó lányok kísérete közben körüljárva szomorú rigmust mond a szűz koszorúról. Mikor elvégzi, az egyik nyoszolyó asszonnal egyet fordul, aztán kezét összecsapja s elkurjantja magát, hogy szabad a tánc!”

„Kikérés”, „búcsú”, „beavatás”, „átváltás az asszonysorsba” – voltaképpen ezek az eszmei mozzanatok rajzolódnak ki mindenütt a gyertyatáncból, s mondhatjuk, hogy mindezek a korábban már ismertetett menyasszonytáncban is megmutakoztak. A különbséget itt a gyertya folyamatos jelenléte, valamint a menyasszonytáncnál kevésbé duhaj, s táncformájában is az illetőtől erősebben szabályozott megjelenés adja. A szokás tartalmát szinte sűrítve fejezi ki egy Somogy megyei vőfélyrigmus (VÉGVÁRI R. gyűjt. 1951. *Nagyberki*, NIT–I. 134.):

Három szál gyertyát vettem a kezembe,
 El is helyeztem sorjába' az ujjaim közibe,
 A menyasszonyt elhelyeztem a padlás mezejére (de)
 Előbb hozom ide, a tánc közepébe!
 Leveszem fejéről a koszorúját,
 Rázárom a kiskamra ajtaját.
 – Jaj Istenem, mit kell érnem,
 Más kenyerét kell majd ennem!...”

A táncnak – ha lehet így mondani – e *kiscsoportos* és sétáltató formájában a vőfély és a menyasszony mellett még csak módjával jut szerep az olyan lakodalmi személyiségeknek, mint a násznagy, a vőlegény vagy a nyoszolyók. Természetesen példa minden változatra akad. A Komárom megyei *Vérteskethelyen* „a násznagy fogta a menyasszony balkezét, miközben jobbában három gyertya égett; a második vőfély a nyoszolyólányokat vezette kézenfogva, és három-négy kört jártak így, polkalépésben haladva. Mikor a menyasszonyt visszahozták, akkor következett a menyasszonytánc”. (GÖNYEY SÁNDOR gy. 1952. NIT/ 195.) A Veszprém megyei *Szapár* elmagyarosodott szlovák lakóinál a századfordulón „a vőfély balkeze ujjai közé három szál faggyú gyertyát tesz, és azokat meggyújtva, jobb kezével a menyasszony derekát átkarolva táncol. Midőn a táncot befejezte, a középső gyertyát – a menyasszony gyertyáját – eloltja, a másik kettőt pedig a nyoszolyó lányokkal ugyancsak így végzett tánc után oltogatja el.” (BEREY ANTAL gy. EA 1908. 4–5.)

A tánc e kislétszámú, sétáltató formái – mint láthattuk – nem tartalmazzak

reprezentatív koreografikus elemeket, etnológiai tanulságuk viszont szembetűnő: ugyanúgy, ahogy a menyasszonytáncnál is láttuk, a vőfély most is a közösség hites képviselője, aki az akciót lebonyolítja, szimbolikusan pedig az aktust, különösen, ha a gyertya elfűvésére gondolunk, valamint a koszorú levételére és kardra (botra) tűzésére.

A *kollektív formákra* nézve, melyekben a násznép többé-kevésbé testületileg vesz részt, a MAGYAR NÉPZENE TÁRA már idézett III./B. kötete számos eligazítást ad. Itt tehát éppen csak az alapformákat citáljuk, melyekben – alig kell említeni – a vőfély változatlanul megkülönböztetett szerepet tölt be.

Az egyik forma a *csigavonal-labirintus*. A nógrádi *Mátranóvák*on az I. világháború előtt este a menyasszonytánc után tartották a menyasszonyfektetést, „amikor a szószóló kézenfogja a menyasszonyt, majd utána sorba kapcsolódnak a többi lányok gyertyával a kezükben, táncolva egy csigába csavarodnak – középen a menyasszony a szószólóval –, majd kicsavarodnak. A szószóló elviszi a menyasszonyt lefektetni.” (MÁDAI ZSUZSA és LAURENSZKY ERNŐ gy., 1950-es évek, NIT–I. 86.)

Elterjedtebbnek tekinthetjük a *körformát*. Ugyancsak a tízes évekre rögzíthetjük azt a matyó, *Tardról* származó adatot, mely szerint „a fektetés előtt volt a gyertyástánc. Menyasszony, nyoszolyólányok és asszonyok, első vőfély körbe álltak, gyertyát tartottak a kezükben és körben táncoltak... A fektetés után a koszorút az első vőfély kalapja mellé tűzték és az övé maradt, de a menyasszony pénzért visszaválthatta”. (BARABÁS JENŐ gy., 1952. EA 3879. 36.) Igen plasztikusak a Heves megyei *Tiszaigarról* származó adatok (mindkettő B. BENE ZSUZSA gyűjtése 1950-ből, EA 2589.), mivel arra utalnak, hogy tízes éveinkben az alföldi településen is elevenen élt a tánc gyakorlata. „Amikor 8 éves voltam, akkor a ház végénél kört fogtak a lányok, a vőfély meg a nyoszolyóasszonyok is táncoltak, jobbra is, balra is. Negyven éve ennek, a Szeli Dániel lakodalmán történt. Ezek csak karéjban táncoltak. A vőfély sorra tette-vette őket, táncoltatta. Kézenfogva, egyik fogta a másik kezében a gyertyát. Ezek vékony kicsi gyertyák voltak, amit a karácsonyfán gyűjtanak meg, olyan kicsi gyertyák voltak, mint a kisujjam. Addig táncoltak, amíg égett, aztán eltaposták”. – „Összefogódkodtak körbe a lányok a fiúkkal, majd a vőfélyel, és mindegyiknek volt a kezében egy gyertya... Akkor vették ki a koszorút a fejéből... A körben a menyasszony is, meg a koszorúslányok, meg a vőfély is bent állottak”.

A körformák többségében a násznép inkább oldalazva halad a kör mentén, vagy is a résztvevők tekintete a kör belseje felé irányul. Ismerünk azonban másik körformát is – a Heves megyei *Nagyredén* ezt őrizte meg a bokrétás előzményekre támaszkodó népi együttes, s táncukat a hatvanas évek elején még rögzíthettük –, amely szerint a gyertyát tartó násznépből párok alakulnak, s egy hatalmas kör kerületén haladnak, az óramutató járásával ellenkező irányban.

Pontosan a rítus szemszögéből külön figyelmet érdemelnek azok a gyűjtések és történelmi adatok, amelyek a *különböző táncformák kontaminálódott létét, együttélését jelzik*. A nyers tipológia szempontjából ezek az adatok „zavarosak”, „beilleszthetetlenek”, ám éppen komplex voltuk utal arra, hogy legtöbb szertartásos lakodalmi táncunk közös eszmekörben fogant. Szemmelátható például, hogy a menyasszonytánc és a gyertyástánc rítusa nagyon sok helyen „nem szakadt szét”, továbbá, hogy e gyertyás-táncos rítusban a lakodalmi hierarchiát tükröző sortánc és osztótánc elemei is

továbbélnék, sőt, még azt is láthatjuk, hogy a „szabályozott promiszkuitást” képviselő párnástánc vagy kendőstánc ugyancsak gyakran egybefonódik a gyertyás menyasszonytáncsal.

Az együttélő formákat máris jól illusztrálja egy Nógrád megyei, *Bercel*ről származó adat: „A menyasszonytáncot a vőfély kezdi, négy szál gyertyát tartva a kezében. Egy kis engedelmet, tágasságot kér szépen, míg eljára a menyasszonytáncot. Ujjai közé veszi a négy szál gyertyát és úgy viszi egyenkint a nyoszolyólányokat és adja kedvesüknek. Hús-huszonnégy lány vett részt ebben. Utoljára veszi a menyasszonyt és megszöknek a konyhába; becsalja, visszahozza, végül elszökteti és beköti menyecskének a fiatalasszonyok”. (GÖNYEY SÁNDOR gy., 1948. EA 5419.) Míg az előbbi adat a rituális sorrendiség továbbélését jelzi, a Pest megyei *Kartal*ról származó gyűjtés a gyertyástánc és menyasszonytánc együttélését tanúsítja: „A vőfély és a menyasszony egymás derekát fogva állnak fel a szoba közepén. A szabad kézben mindkettőnek egy-egy gyertya van az ujjai között. Előtte mond verset. Elkezdik a menyasszonytáncot. Ketten mennek egy darabig és szépen körben forognak. Utána megy két pár, ugyanígy gyertyával, és miután eljárták a gyertyástáncot, akkor mindenki felkéri a menyasszonyt és megtáncoltatják”. (GÖNYEY SÁNDOR gy., 1948. EA 5419.) Ezeket az „északi” adatokat tovább erősíti ISTVÁNFFY GYULA megfigyelése a *borsodi palócok* köréből, még a századforduló idejéből. (Ethn. 22. 1911. 223.) Istvánffy leírja, hogy a menyasszonytáncnál egy lócán álló asszony égő gyertyát tart a kezében, s közben ösztökéli a násznépet a táncra. „A férfiak rendesen pénzzel, az asszonyok kendővel váltják meg a jogot a menyasszonytánchoz. A tánc eltart egy-két óra hosszaiig, s végül is a vőlegény váltja meg... Némely községben... az após, meg az anyós váltja meg a menyasszonyt a hosszantartó táncról, amaz 10–20 koronással, emez pedig selyemkendővel”.

Az előbbieket ellentételeként néhány délmagyarországi adatot is érdemes idéznünk. A Baranya megyei *Erzsébeten* „éjfélkor kezdődik a menyasszonytánc. A vőfély balkezének három ujjá közé három szál gyertyát tesz, ezt a körösztyanya meggyújtja és – kezében az égő gyertyákkal – bevezeti a menyasszonyt. Először a vőférek, majd a szülők, körösztyaszülők, nyoszolyók és vendégek táncolnak vele... Utoljára a vőlegény táncol vele, majd forogva kitáncol vele a szobából. Kifelé menet seprűvel csapkodják őket. Az ajándékokat a táncoltatásnál adják át a násznagynak.” (HEGEDŰS LÁSZLÓ gy.: *Erzsébet régi népszokásai*, 1954. N. II. 15.) Valamivel nyugatabbra, a Somogy megyei *Gadályban* ugyancsak élt a gyertyástánc és menyasszonytánc együttélő formája: „Éjfélkor bekötik a mátka fejét az örömszülők, násznagyk, nyoszolyó asszonyok és lányok, s vőfélyek jelenlétében. Majd három gyertyát gyújtanak a Szentháromság nevében, s az új asszony az első vőfély karján a mulató szobába megy a többiektől kísérvé. Itt az egyik násznagy a három gyertyát, a másik pedig egy tányért tart magasra. Az első vőfély elkiáltja magát: Enyim a menyasszony!, s mindenkinek iparkodnia kell, hogy a menyasszonnyal táncoljon. De csak annak szabad táncolni, aki pénzt tesz a tányérba. – Időközben elfűjnek egy gyertyát, s a táncosok számának apadásával a másodikat, s végre, mikor senki sincs hátra, akkor a harmadikat is, mikor azután a menyasszony a vőlegény karjába kerül.” (VÉRTES ERNŐ gy., 1907. EA 1292.)

A szokások együttélése miatt érdemes még két adatot idéznünk a délebbi terü-

letekről. Az egyik a bácskai *Uszód*ról származik (HEGEDŰS LÁSZLÓ gy., 1954. NT 16/1.): „A kontykötés után a vőfély rigmust mondott és elkezdték a menyasszony- (helyesebben a menyecske-) táncot. A vőfény még kint három gyertyát gyújtott és ezeket bal kezének ujjai közé fogta. Jobb kezével karonfogta a menyecskét és a násznagyok asztala előtt elmondva a verset, egy fordulót táncolt vele. Majd elfújva a gyertyákat, átadta a menyasszonyt a vőlegénynek, majd a nyoszolyólányok, lányok és vendégek táncoltak egy-egy fordulót. A násznagy asztalán két tányér volt: egy a menyasszonynak, egy a muzsikusoknak. Tánc előtt mindenki vetett valamit a tányérokba és szokás volt, hogy a menyasszonyt a tánc után meg is csókolják”. A Tolna megyei *Bogyiszló*ról származó gyűjtést csupán hézagosan ismertetjük: „Közvetlen a vacsora után kezdődik a menyasszonytánc... Először a vőfély táncol a menyasszonnyal. A balkezeiben van három vagy négy szál égő gyertya. Eltáncolnak egy lassú és egy friss csárdást. Ha közben elalszik a gyertya, akkor ez azt jelenti, hogy a menyasszony nem szűz. Egyszer elkiáltja magát a vőfély: Eladó a menyasszony, egy arany az ára! Valaki tesz a tányérba pénzt... A rokonok és pajtások ruhaneműt vagy edényeket adnak. Van olyan vendég is, aki nem akar táncolni a menyasszonnyal, hanem pénztért leülteti... A vőlegény nem fizet, és utoljára ő forgatja meg a menyasszonyt... Ezután a menyasszonyt menyecskévé avatják. Leveszik a fejéről a koszorút és két menyecske leköti kendővel a fejét”. (SOPRONYI MAGDA gy., 1954. NIT. 372.)

Adatainkat értékelve kiderül, hogy a menyasszonytánc, a gyertyástánc, illetve a gyertyás menyasszonytánc egyértelműen az *asszonyáavatás* mozzanatához kötődik, s a társadalmi státuszváltás szempontjából szinte mindegy, hogy a táncot a fejbekötés előtt vagy után járják, hiszen a szoros kapcsolódás mindig megjelenik. A jelenségek azonban még komplexebbé, dúsabbá válnak, ha megfigyeljük, hogy nagyon sok helyen még egy további tánc is összekapcsolódik az eddig ismertekkel.

D. Párnástánc, kendőstánc

Mindenekelőtt két adalékot idézünk; ismét a szokások komplexitását igazolják. A Nógrád megyei *Dejtáron* „Éjfél után két óráig tánc és pihenés felváltva. Ezután a cigány elhúzza azt, hogy Hajnali csillag az égen ragyog. Ezután következik a menyasszonytánc. A vőfély, menyasszony, druzsbák, nyoszolyólányok táncolják a menyasszonytáncot. Három szál gyertya van a vőfély kezében, az ujjai között. Ez tartott 20–25 percig. Közben a vőfély verseket mond. Ezután csárdás: Enyém a menyasszony! Akkor az vitte a menyasszonyt táncolni, akinek pénze volt. A tányér a vőfély kezében volt. Legutoljára a vőlegény táncolt. Odaadták a pénzt a menyasszonynak, ezután bekötötték a fejét. Először csárdást táncoltak, azután hozzáfogtak a kendőstánc-hoz, *vagyis* menyecsketánchoz. Egy kendő volt a földre terítve, azon tányér, abba gyertya. Ezen a kendőn nem szabad járni, aki rálép, megbüntetődik. A vőfély kendővel táncolt, kiszemelt valakit, aki a legkedvesebb. Volt, hogy elsőnek elhívta a menyasszonyt. A menyasszony meghívta a vőlegényt. Vagy ha először lány hívta meg a vőlegényt, akkor az hívta meg a menyasszonyt. De aztán hívhattak mást is. Mikor megcsókolták egymást, akkor felálltak és akkor dobták a tányérba a pénzt. Ez a cigányé volt... A menyasszonytáncban csak a nyoszolyó lányok és a többi lányok táncoltak,

az asszonyok nem”. (PESOVÁR ERNŐ gy., 1952. EA 2743.) Legalább ennyire tanulságos, hogy ötvenes éveinkben a Budapesthez közeli *Gyömrőn* még tökéletesen élt a tánc komplex mivoltának emléke: „Egy tányérba középre letesznek egy égő gyertyát. A lakodalomban a vőfély kezdi. A gyertya körül elkezdett táncolni, majd a kezében levő zsebkendővel int valaki felé, aki elindul utána és igyekszik a földön húzott kendőre rálépni; ha ez sikerül, akkor leteríti a kendőt, mind a ketten rátérdelnek és megcsókolják egymást, és azután a behívott folytatja a táncot tovább.” (Az 50. sz. MTH iskola tánccsoportjának jelentése, 1952. NIT. 119.)

Mielőtt áttekintenénk a tánc legfontosabb variánsait, ismét kitérő szükséges, mindenekelőtt rögzítve, hogy egykoron a paraszti lakodalmi rendben sok helyen két-féle párnástáncot ismertek. Az egyik még az esküvőt megelőző utcai felvonuláshoz, az „ágyvitelhez”, tehát a kelengye nyilvános mutogatásához kapcsolódott, amikor az asszony nép az új pár ágyneműjét forogva, marsolva vitte az utcán. Nos, ennek a párnástáncnak *nincs* köze tárgyunkhoz, noha egyfajta ritualitás ebben is megjelenik. Fontosabb számunkra az a vánkostánc, párnástánc, kendős vagy keszkenős tánc, amely már az éjszakai multság derekán jelenik meg. Mint láttuk és még látni fogjuk: ez a forma nemegyszer erősen egybeszővődik a menyasszonytáncsal vagy a gyertyástáncsal, esetleg mindkettővel, miközben egyes helyeken ez a tánc mégis csupán játékos formában él. Területi elterjedését századunkban Vas, Győr-Sopron, Somogy, Fejér, Baranya, Bács-Kiskun, Pest és Békés megyéből, régebről pedig Zemplénből és Hunyad megyéből, valamint a Székelyföldről is igazolhatjuk. Ismét hivatkozni kell azonban RÉTHEI PRIKKE MARIAN és RÉSŐ ENSEL SÁNDOR már idézett műveire, melyek a múlt század közepéről sokkal szélesebb elterjedési kört rajzolnak ki.

A táncról szólva újból nem kerülhetjük meg, s újból nyitva hagyjuk a genezis problémáját, hiszen ismert tény, hogy a párnástáncot pl. az itáliai késő-reneszansz multságaiban elterjedt szórakozási formaként járták. Vajon a táncforma átszarmazásként gyökerezett meg nálunk Mátyás korában vagy utána? Esetleg nincs szükség átszarmaztatásra? Elvégre egy párna vagy egy kendő a legszegényebb jobbágyháztartásban is akadt, a kollektív táncolás pedig az újkor hajnalán éppen nem kivételes európai jelenség. Igaz, itt éppen a kollektív kapcsolatot áttörő alkalmi párkapcsolat ötlük szembe, s lehet, hogy szorosán tánc történeti szempontból épp ez a vibráló „oda-vissza játék” jelezheti egy korszakváltás kezdetét. Elképzelhető azonban a dolgok fordított rendje is, nevezetesen, hogy az észak-itáliai fejedelemségek évődő-csókos társasjátéka is a lakodalmak rituális rendjéből szakadt ki, elvesztvén szoros ritualitását, de megtartva egyfajta dévaj ünnepélyességet, s egyben a reneszansz szellemében némi teret adva a szekszuális játéknak is. A dilemma eldöntése további kutatást igényel, s most csupán annak adhatunk hangot, hogy a paraszti szokásrendben fennmaradt formának sokkal gazdagabb a tartalmi és funkcióvilága, semhogy egyszerűen szórakozásnak tekintsük, noha kétségtelenül szórakozás.

Adataink jelentős csoportja világosan megjelöli a tánc helyét a lakodalom szer-tartásrendjében; különböző időrendi vagy rituális kapcsolatokra vet fényt, s arra is, hogy a táncnak többnyire a vőfély vagy a menyasszony, esetleg a vőlegény a kezdeményezője. A Fejér megyei „*Adonyban* 1923-ban a menyasszonytánc után járták a párnástáncot. Férfiak, nők kört alkotnak. A kör közepén van a tányér, amibe a pénz dobják. A vőfély kezdi a táncot, egy ideig szabadon járja, majd kiválaszt egy párt, az

elé táncol, majd a párnát leteszi a párja elébe. Rátérdelnek, megcsókolják egymást, aztán helyet cserélnek, s a másik táncol tovább a párnával. Mikor a párnát átadják, akkor pénzt dobnak a tányérba”. (BERKES ESZTER gy., 1952. NIT 242.) Az őrségi *Nagyrákoson*, „ahol éjfélkor vették le a koszorút, előtte vánkostáncot táncoltak. Mindenki felemel egy kis vánkost, leteszi a menyasszony elé, úgy kéri fel. Megcsókolja a menyasszonyt, utána táncolni kezdenek úgy, hogy a vánkos a férfi vállán van”. (PÓCS ÉVA: *Lakodalom, keresztelő és temetés öt őrségi faluban*, EAP 102/1955. 23–24.) Különösen tanulságos a Somogy megyei *Csökölyről* származó adat, amelynek zárómondata rávilágít, hogy a csoportos-szabados játék alkalmilag ütközésbe került a vőlegény monogám felfogásával, s a hagyománynak ez az alkalmi tagadása egybevág már korábban közölt jelzéseinkkel, melyek szerint egy-egy önérzetes vőlegény a menyasszonytáncból igyekezett kivonni az új asszonyt: „...fogtak egy vánkost, ottan körbe álltak, ott a ház közepén a menyecskék, legények, fiatalok. Mikor körbe álltak, fogta a vánkost egy, a két sarkánál a nyaka mögé tette. „Ha nincs néki szeretője” – volt külön nótája, arra járt körbe, oszt arra, hogy „Ha nincs néki, majd lesz néki” – levágta a vánkost a nő előtt, rátérdelt, ez belül, amaz meg kívül, oszt úgy csókolóztak. Ez táncra ment, olyan verbunkos-féle tánc volt ez, mentek úgy körbe. Lassú volt. Ezt most már nem csinálják. ...egy lakodalomban félbeszakadt a vánkosos játék, mert a fiatal férj nem nézte el, hogy a felesége elé tegyék a párnát, hanem fölkapta és kidobta”. (MAÁ CZ LÁSZLÓ gy., 1953. EA 4014.)

Még mindig a lakodalmi szertartásrendben szorosabb helyet betöltő példákat idézzük. A Vas megyei *Rábagyarmaton* az éjféλι „fésülés”, vagyis kontyolás után következett a tánc: „A menyasszony egy vánkossal középre perdült és kicsit táncolt, majd a vőlegény elé tette a vánkost. Rátérdelt. A vőlegény megcsókolta. Felemelte a menyasszonyt, pár pillanatig együtt táncoltak, aztán a menyasszony félreállt és a vőlegény valamelyik közeli rokonlány, legtöbbször saját testvére elé tette a vánkost. Akkor a lány csókolta meg. Aztán ez a tánc tartott addig, amíg minden leány és legény felváltva részt nem vett a vánkostáncban”. (KÁNTOR LÁSZLÓNÉ gy., 1952 N XVII. 6.) Ugyancsak a nyugati vidékről, a hansági *Sarródról* származik az a híradás, mely szerint „Éjfél előtt szokták eljárni a vánkostáncot; amikor legény, leány, kéz a kézben, kört alkot. Közepén a vőlegény vánkost tart a kezében. A cigány a „Sári néni de beteg” nótát húzza, miközben a legény a vánkost lecsapja a menyasszony elé. Erre mindketten letérdepelve megcsókolják egymást. Utána rövidebb tánc következik. Másik fordulóban a menyasszony marad a körben és vánkოსát az első vőfély elé dobja. Így folytatódik tovább a tánc. A fiatalság e táncsal kifejezést szívbeli vonzalmának”. (ÉLŐ DEZSŐ: *Sarród monográfiája*, Bp. 1937. 91–92.) Sajnálatosan nem nyújt közelebbi földrajzi támpontot következő adatunk, mégis érdemes idézni, koraiságán túl azért is, mert a szokások együttélését igen erősen illusztrálja, s közben a táncnak a szlovákság körében való elterjedését is jelzi: „A kendő- vagy vánkostáncot majd minden lakodalomban táncolják. A táncosok vagy körbe állnak, vagy padon ülnek. A táncot a menyasszony kezdi olyképal, hogy kendőt vagy vánkost tesz a vőlegény elé és rátérdel. A vőlegény hozzáhajol és megcsókolja, ezután néhány fordulatot tesznek. Most meg a vőlegény választ táncosnőt hasonló módon, s így fölváltva egy-egy pár folytatja a táncot. – Némely helyeken nagy kendőket terítenek a szoba közepére, s a két szélére egy-egy égő gyertyát állítanak. Az új házaspár körül táncolja a kendőt,

azután rátérdelnek és megcsókolják egymást. Utánuk a vőfélyek és a koszorúslányok következnek. A csók után minden férfi pénzt dob a gyertyatartó mellé. Ez a zenészeké”. (SZTANCSEK JÓZSEF: Tót lakodalmi szokások, i. h. 215.)

Az előbbi adat már átvezet a *kendőstánchoz*, amelyről általánosságban annyit mondhatunk, hogy a párnástánchoz hasonló kollektív (kör-) formában zajlik le, s ezúttal a kendőre térdelnek le a párok. A kendő azonban a vánkosnál valamivel alkalmasabb kellék a csalogatáshoz, s ez számos adatból ki is derül. A Pest megyei *Pándon* a táncot a lakodalomban kocsiszínbén járták. „Középen gyertya ég, este van, a cigány játszik. Csárdást járnak, majd egy legény vagy leány maga marad, kezében zsebkendő, akit választ, megüti. Akkor a zsebkendőt cikk-cakkban húzza előtte, az rá akar lépni, ha rálépett, letérdelnek a zsebkendőre és megcsókolják egymást, azalatt pokróccal takarják le őket, a cigány pedig tuszt húz. Neve: gyertyástánc”. (LENGYEL DÉNES gy., kb. 1944–47 között, EA 1214. 4.) A redemptus állapotokból polgáriasodó *Kiskunhalason* is elvenen élt ez az incselkedő forma: „Egyik legény kért a háziaktól egy fejkendőt, azt a kezében lobogtatva verbunkos táncfigurákat lejtett, s nézett körben. (A többiek ültek. Kezdődik a kendőstánc! – kiáltotta a vőfély. Csend lett, s külön áriát húzott a cigány.) Aztán egyik leány vállára rácsapott, s ennek kellett a kendőt váltani egy csókkal. A lány felkelt s megcsókolta a legényt, s az övé lett a kendő, s elkezdtek a táncot egy rövidke ideig, aztán a nő megköszönte a táncot, s leült a fiatalember. A leány tovább táncolt egyedül. Szétnézett körben, s valamelyik legény vállára a kendővel rácsapott, s annak kellett kiváltani, és így tovább. Közben másik, harmadik kendőt is kerítettek, s több pár is táncolta a rendes csárdást. Általánosan ismert és kedvelt népi tánc volt Halason, amint ezt 80. éves néném mondotta.” (NAGY CZIROK LÁSZLÓ: Népi táncok, 1949. EA 1809. 32–33.)

Adataink következő csoportja arra utal, hogy a tánc sokfelé kiszakadt a rítusból, vagyis a lakodalom megkülönböztetett szereplői már nem jutnak különösebb funkcióhoz, viszont a tánc gyakorlata mégis egyértelműen a lakodalomhoz kötődik. A Pest megyei *Bugyin* például a „Keresd meg a tút, Én meg a gyűszűt!” kezdetű dalra táncolták a menyasszonytánc után, s ez az adatunk nemcsak azért számottevő, mert még századunk ötvenes éveiből ad eleven tájékoztatást, hanem a „tú és gyűszű” szimbolikus értelme miatt is, s nem kevésbé azért, mert a dalt és játékot az Alföldön széles körben ismerték: „A koszorúslányok kezdik egy párnával, letéve a párnát középre, körül táncolták, csípőre tett kézzel. Néha megálltak, s tapsoltak föltartott kézzel; három gyertya is égett. Vagy addig táncoltak, amíg a gyertya elégett, vagy elfűjték a gyertyát. Két óra felé volt a vánkustánc, amikor már a menyasszony és a vőlegény elmegy aludni.” (JAKAB ILONA gy., 1952. EA 2724. 8.) A somogyi *Karádon* „Lakodalomban is volt egy játék: Elvesztettem zsebkendőmet, szidott anyám érte, Egy kis leány megtalálta, csókot kívánt érte... Középen volt egy, aki választott akkor magának, mi meg körben mozogtunk, erre-arra léptünk kettőt. Akkor az megcsókolta, megpördítette azt, akit választott, és ment a helyére. Ez akkor volt, mikor a cigányok ettek, mert nem mindig húzták a cigányok.” (ANDRÁSFALVY VERTALAN gy., 1953. NIT 310.) Ugyancsak a lakodalmi játékból ad információt a bácskai tájról, *Érseksánadról* egy megfigyelés a negyvenes évekből: „Egy zsákot szalmával megtöltöttek, és az körül jártak muzsikára táncot. Akkor, akihez hozzávágta, aki benn volt a karika közepén, annak le kellett térdelni a szalmazsákra. Akkor, akihez a zsákra le kellett

térdelni és megcsókolták egymást, az maradt benn, akihöz hozzávágtá. Akit szívlelt, amelyikhez kedves vót, akitől csókot akart kapni. Azt nevezték vánkostáncnak. Most már nem járják. Ötven éve, mikor mi megnősültünk”. (MOLNÁR RÓZSA gy., 1947. EA 1066.) Nem kevésbé értékes *Perkátáról* származó adatunk, hiszen a szokás Fejér megyei gyakorlatát igazolja, még századunk közepéről: „Perkátán lakodalmakban most is járják, éspedig úgy, hogy nem a földre teszik le a párnát, hanem annak a nyakába, akivel helyet cserél a táncos. A párnát két végénél, a csücsöknél fogja, aztán a másik nyakába vágja, s azzal szinte magához húzza. Akkor megcsókolják egymást és helyet cserélnek. — Az adatközlő szerint ezt a táncot mindig valcerzenére táncolják tetszés szerint, majd legutoljára a cigány nyakába teszik a párnát, s ezzel fejeződik be a tánc. A cigány aztán összeszedi a pénzt”. (BERKES ESZTER gy., 1952. NIT 242. 8.)

Adataink utolsó csoportjában már semmilyen utalást nem találunk a lakodalom szertartásrendjére, s egyértelműen a vánkostánc szórakoztató-játékos formája rajzolódik ki; az adatok szöveggörnyezetéből azonban okkal hihetjük, hogy ezúttal is a lakodalom áll a tánc háttérében. A Vas megyei *Kisrákoson* a vánkostánchoz „A táncosok körben állnak. Egyik beáll a körbe, vánkost vesz a vállára, melyet csücskénél fogva tart a jobbkezeiben. A nótára ütemesen szabad táncot jár a vánkosos. A körben lévők jobbra lépnek (kétlépéses csárdás jobbra-balra), ... balra ugyanígy, de mindig rövidebbet. Evvel a kör lassan jobbra halad. Minden férfitáncos, mielőtt belépne, pénzt tesz a székre kitett tányérba, a zenész számára. Ti. a vánkost vivő leteszi a vánkost az egyik nő előtt, rátérdel jobblábával, utána a nő szintén jobb térdrel, a férfi megcsókolja a nőt és a vánkost most már a nő veszi fel, néhányat fordulnak párosan, a férfi pördít egyet a nőn, aki forgásból átmegy szólótáncba és ezúttal ő választ a férfiak közül. A választás közben „cédáskodás” is mehet, amikor csalogatva úgy tesz valamelyik, mintha le akarná tenni a vánkost valaki elé, de tovább halad: becsapja az illetőt”. (IMRE SÁNDOR gy. Kisrákos, 1954. N. XVII. 13/5. 98–99.) Két további adatunk egyre messzebb visz térben és időben, hiszen a Hunyad megyei *Lozsádról* a múlt század utolsó negyedének helyszíneképét kapjuk: „A párnástánc a régi idők maradványa. Benne a legények és lányok felváltva összefogóznak körbe. Egy leány beáll a kör közepébe, bal karján egy kis párnát tartva. A muzsikaszóra aztán a körben állók hol jobbra, hol balra forognak, a párnás leány is fordul egynehányat a kör közepén, miközben kiszemel magának egy legényt a körből, s annak elébe állván, odanyújtja a párnát. A kiválasztott legény a párnát elveszi, beáll a körbe s megcsókolja a lányt, aztán jól megforgatja, közbe-közbe sem fősvénykedvén a csókkal. Ezután a leány beáll a körbe, a legény pedig magára is fordul egy párat, aztán kiválaszt magának egy leányt, kivel szintén fordul egy párt, s vált egy pár csókot, aztán pedig magára hagyja és visszaáll a körbe. ...a párnástánc Lozsádon még most is szokásban van... (KOLUMBÁN SAMU: Lozsád és népe, Ethn. 5. 1894. 253–254.) Még jobban visszalépünk időben, mert Hoffmann Tamás ötvenes éveink közepén felfedezte és publikálta JEREMIÁS SÁMUEL *vajszlói* ref. lelkész összefoglalását 1827/28-ból, „A Köz-nép’ házasodásának módja Baranyában” címmel (Ethn. 65. 1954. 528–29.) A krónikás lelkész nem kötötte szorosán egy faluhoz sem megfigyeléseit, csupán életfolyása miatt tehetjük fel, hogy baranyai áttekintése elsősorban vajszlói élményein alapul: „...tsak az úgy nevezett vánkustánczal változtatták a Verbunkos Notákat, melynek notája is, s különös tántzolásához képpest különböző. Ugyan is ebben a Tántzban Férfiak Asszonyok elegy sokan

öszve fogodzkodnak, karikába álva, egyet vánkussal a tipegve tántoló karika közepére állítanak, a ki egyet kettőt fordulván, ha Férfi, ekkor egy vánkust egy Asszony elébe le tsapja, arra rá térdepel, az Asszony is ugyan úgy azon vánkusra a Férfi elébe térdepel, egymást meg tsokolják, s az Asszony marad a karikában, ki hasonlóképpen egyet kettőt fordulva, valamelyik Férfi elébe vágja a vánkust, rá térdel, a Férfi is, a ki elébe vágott, hozzá térdel sat. Így megy hosszassan, míg a muzsikuskok is bele fáradnak”.

Felvonultatott adataink talán önmagunkban is elég meggyőzőek ahhoz, hogy lássuk: miután a vánkos a fekvés elmaradhatatlan kelléke, nem kíván fantáziálást, hogy e kollektív, párokat cserélő és alkalmilag csupán játékos, máskor pedig nyers életörömöt kifejező tánc mit is kíván kifejezni. Közben azonban váltig hangsúlyozni kell, hogy ez a tánc az adatok zöme szerint a lakodalom szertartásrendjében foglal helyet, valamint, hogy nyitányát legtöbbször a menyasszony-vőfély-vőlegény fellépése adja.

A szokáskör teljes áttekintése megkívánja az észrevételt, hogy sok helyen megkülönböztetett formában nem ismerik, nem járnak a párnástáncot, viszont (helyette?) jellegzetesen *azonos funkciójú játékokat* járnak a lakodalomban. Az azonosság a csoport- vagy körformában mutatkozik meg, továbbá a párcserélős-csókolózós játékrétdben. Az már a helyi tradíciótól függ, hogy e játékokat hangszeres zenére, netán csak énekszóra, esetleg minden ének és zene nélkül járnak; a lényegét a csókolózós-párcserélős játékokban láthatjuk, s abban, hogy a játék a lakodalmak helyi szokásrendjében ismét a menyasszony- vagy menyecsketánc, illetve a kontyolás „közelében” fordul elő, s nemegyszer a fiatal pár is részt vesz benne.

Külön kérdés, hogy e csókos játékok – s köztük a legnépszerűbb „*Fordulj, bolha!*” – karakterüknél fogva a fonók vagy más társas összejövetelek szórakozási formái között is éltek; adataink annyit mindenképpen igazolnak, hogy e játékok az Alföldön és Dunántúlon a XIX. és XX. században jelentős szerepet töltek be a lakodalmak rendjében.

A Zala megyei *Nagyrécsén* a kásapénz szedése után a lakodalmas nép többféle csókos játékot is játszott, mint pl. „Hajszék” (a más helyeken „Kútba estem” szövegkezdetű játék változata), a „Karikós a zsömlé” (álló körben párcserélős játék, mintegy a párnástánc párna nélkül), „Ajtórúgás” (a „Fordulj, bolha!” helyi változata). A játékokban a fiatalok és öregek egyaránt résztvesznek, majd az első vőfély az átöltözött menyasszonyt bevezeti a menyasszonytánchoz. (VIRGÁH BÉLA és VIRÁGH REZSŐ gy., EAP 42/1954. 14.) *Jászkiséren* „régebben, éjfél körül a menyecsketánc előtt a vőfély hangosan bejelentette a vendégségnek, hogy a „Serdülj, bolha!” következik. A vőfély egy széket tett a szoba közepére, ráültette a menyasszonyt és a fülébe súgta, hogy „Kit híjjak?” A menyasszony a vőlegény nevét súgta vissza. A vőfély odavitte a vőlegényt, akitől a menyasszony néhány csókot kért. A vőlegény elfoglalta a menyasszony helyét, s tőle kérte a vőfély, hogy kit hívjon? A vőlegény valamelyik koszorúslányt jegyezte meg, s attól kért csókot, aztán átadta a helyét a koszorúslánynak. A vőfély az ily módon sorakerülők számára mindig megkereste az általuk megnevezeteket, bárhol – konyhában, kamrában, udvaron stb. – találta is őket (addig a széken ülve várta a hívója), s mindenik csókot kért a hozzáfűzetettől. Aki semmiképpen sem akart csókot adni, az úgy elbújt, hogy a vőfély nem találta meg, s helyébe mást kellett megneveznie a széken ülőnek. Ez a szokás körülbelül húsz évvel ezelőtt szűnt meg.” (CSETE BALÁZS gy. 1951.: A házasság Jászkiséren, EA 2641. 15–16.)

Remélhetőleg e szemelvényes példák is érzékeltetik a párnástánc és a nem táncos, de párcserélős játékok kapcsolatát, s azonos funkcióját a lakodalom rendjén belül.

E. Kiváltás, hivatlanok, pördítés

Már eddig is nemegyszer konstatálhattuk, hogy a lakodalom folyamán akár többször is szerepel a menyasszony tréfás vagy ünnepélyes „kikérése”. A folklorisztikai megfigyelések azonban arra figyelmeztetnek, hogy ez a barátságos-ünnepélyes szertartásmozzanat a valóságban néha sokkal „keményebben” zajlott le, vagyis követelődésekkel, tréfás, de anyagiakkal terhelt ceremóniális huzavonákkal, melyeknek mindig egy az értelme: a valamilyen közösségből kiszakadó és más közösségbe (családba, faluba) átszármazó menyasszonyért mindig „fizetni kell!”, mert valakik valamivel gazdagodtak, s mert valakik valamivel szegényebbek lettek. Adataink bősége azt bizonyítja, hogy a „kiváltásnak” ez a szokása még a XIX.–XX. sz. fordulóján is elterjedt az egész magyar népterületen, hol barátságos és szimbolikus, hol szinte otromba formában, hol pedig kikristályosodott szertartásrendben.

A dolgok természetéhez tartozik, hogy ez a „kiváltás” a menyasszonytáncban is gyakran megjelenik, s mint már utaltunk is rá: ezt a mozzanatot a népi szokásrend terminológiailag is széleskörűen megkülönbözteti. *Kiskunhalason* a „menyasszonytánc során előbb a vőlegény vőfélye és férfirokonai, majd a többi férfivendég, legvégül a vőlegény táncoltatta meg a menyasszonyt. Ezt a szokást ma is tartják, valamennyi táncos megváltja a táncot egy tányérba dobált pénzzel, s a vőlegénynek is ugyanúgy kell „kiváltania” a menyasszonyt”. (PAPP LÁSZLÓ: *Kiskunhalas népi jogélete*, Bp. 1941. 20.) A szabolcsi *Nyirturán* „éjfél felé kezdődik a menyasszonytánc. Két násznagy és egy vőfély ül az asztalnál, melyen egy kancsó bor, egy pohár és egy üres tányér áll. A vőlegényt kiküldik, ő nem lehet bent, mert eladta a menyasszonyt. Kikiáltják, hogy eladó a menyasszony! Aki táncolni akar a menyasszonnyal, az pénzt dob a tányérba és kap egy pohár bort. A vőlegény egy bizonyos idő után kiváltja a menyasszonyt. Ekkor együtt táncolnak. A tánc után a tányér tartalmát a menyasszony szoknyájába vagy kötényébe ürítik, a tányért pedig a földre teszik, ahol a menyasszony összetapossa. Ekkor valaki elkiáltja magát: Fogd a kontyot, hogy ne lógnjon!” (SRUTEK JULIA gy. 1953. NIT 330.)

Mint még látni fogjuk, a kiváltás, a váltságdíj kifizetése (mindig a vőlegény fizet!) igen gyakran táncos formákkal kötődik egybe, de egyáltalán nem érdektelen, hogy a váltságdíj fontossága, szertartásos kötelezettsége átszövi a lakodalmat, alkalmmalag táncos formák nélkül is. A menyasszonyt ezért vagy azért meg kellett váltani, s ez a századunkban is gyakran tapasztalt, szívósan élő szokás már elvezet a nőablás és nőváltság szokásához, melyről még később szólnunk kell. Most azonban lássuk a váltság különböző módjait, megjegyezve, hogy ismét országos elterjedésű szokáslelemről van szó, noha az adatok kétségtelenül a nyugati népterületekről igazolják a leggazdagabban a szokás létét.

A *Borsod* megyei palócoknál „A felkontyozott menyasszony bemutatása után a vőlegényt legénytársai megfogják, lábát láncsal vagy kötéllal összekötözik, s így összekötözve felkötik a mestergerendára, s addig nem engedik leoldani a kényelmetlen

helyzetéből, míg a menyasszony kaláccsal és pálinkával meg nem váltja”. (ISTVÁNFFY, i. m. Ethn. 22. 1911. 225.) A múlt század elején az *Őrségben* „Reggelve kelvén... a násznagyok a vőlegényt és a menyasszonyt kivezetik és megtáncoltatják. Majd a dévajok (rendszerint azok, akik a menyasszonnyal táncoltak) a menyasszonyt elfogják, elrejtik, akit is a vőlegény csak két teli kancsóval válthat ki”. (MÉSZÖLY GEDEON közlése, Ethn. 28. 1917. 110. A közlemény ZAKÁL GYÖRGY: Eörségnek leírása c., 1818-as keltezésű kéziratán alapul.) Ugyancsak a nyugati vidékről, *Rábacsanakról* származik egy másik híradás, amely újból a váltságdíjat jelzi, „*párosítás*” néven: „Egy másik érdekes esküvői szokás a párosítás. Esküvő után, mikor az új házaspár jön ki a templomból, az újdonsült férj legénybarátai ott várják őket a templomajtóban. Ekkor közülük egy a férj elé megy, kezében egy 10, 20 vagy 50 pengőssel, amely egy tálcára van téve. Felszólítja a férjet, hogy párosítsa meg. Erre ő vagy megpárosítja úgy, hogy melléje tesz egy ugyanakkora pénzt, vagy megtagadja. Ha fizet, akkor a legények bemennek a kocsmába és a kapott pénzt elisszák az új pár egészségére. De ha nem, akkor jaj neki! A menyasszony szekerét úgy elrontják, hogy mikor mennek lakodalmazni, a kerekek kiesnek... Ilyen körülmények közt aztán inkább fizet a férj...” (NAGY LÓRÁNT: Rábacsanaki népszokások, 1943. EA 3331. 2–3.)

Az előbbiekből annyi mindenképpen kiderül, hogy a násznép egy része, kivált pedig a legények közössége igyekszik a menyasszonyt és a vőlegényt elválasztani, illetve együttlétükhöz csak váltságdíj kifizetése után járul hozzá. Ez a szokás különösen nyíltan mutatkozik meg akkor, ha a menyasszonyt az adott településről *más faluba vagy tanyába* viszik, vagyis teljesen kiszakad korábbi közösségéből. Az adott falu legényközössége ilyenkor kötéllal elköti az utat, s pénzt vagy italt követel a menyasszony távozásáért. A századfordulós *Kapuváron* „Ha vidékre viszik a menyasszonyt férjhez, akkor a vőlegénnyel fizettetnek a legények. Amikor jön a menyasszonyáért, kötelet húznak a Rába hídon keresztül és nem akarják áteresztetni rajta, amíg nem fizet”. (PODMANICZKY ZSUZSANNA: i. m. 67.) A szabolcsi *Tiszaeszlár* hasonló szokással szolgál: „Ha a menyasszonyt más tanyába viszik, különösen régen fordult elő, hogy az ottmaradt legények lekötötték az utat, és úgy kellett a menyasszonyt kiváltani”. (PONGRÁCZ JENŐNÉ gy. 1940. Tiszaeszlár-Bashalom, EA 0115, 5.) A szigetközi *Darnószeliből* ugyancsak plasztikus párhuzamot kapunk: „A menyasszonykérésbe a falu legényei is beleszólnak. Ha egy más falubeli legény megnősül, és a lányt elviszi magával, akkor a lány falubeli legényeinek egy fertály bort köteles fizetni a vőlegény. Megtörtént, hogy a vőlegényt nem tudták elfogni, mikor udvarolni járt. Elkövetkezett az esküvő napja. A legények az egyik házsortól a másikig az úton keresztül kötelet feszítettek ki. Természetesen az esküvői menetnek meg kellett állnia. A falu elsőlegénye odament a vőlegényhez és elkérte tőle a fertály bor árát. Mikor kifizette, akkor folytathatták útjukat a templom felé”. (POTTYONDI MIKLÓS gy., 1943, EA 3337, 5–6.) Ehhez a régi Moson megyei adalékhoz még érdemes hozzáfűznünk egy a Hanságból, *Sarródról* származó megfigyelést: „Vidéki vőlegénytől a leányváltság fejében többet kérnek. Abban az esetben, ha maradéktalanul megkapják, amit követelnek, akkor, amikor a vőlegény menyasszonyát haza viszi, a legénység énekszóval és zászlóval a falu végéig kíséri a násznépet. Ilyenkor a legénysereg, amilyen széles a főutca, egymásba ölelkezve kíséri a menetet. Abban az esetben, ha nem kapják meg a kért összeget, kötelet húznak eléjük és csak nagy csetepaté után engedik útjára a vő-

legényt. Megtörténik az is, hogy a csetepaté alatt elvágják az istrángokat, vagy kiszedik a tengelyből a szöget”. (ÉLŐ DEZSŐ, i. m. 1937. 91.)

A rábaközi és szigetközi szokásrendben még századunk közepén is különösen szívósan élt a váltságdíj megkövetelése, helyi terminológiával a „*pimbor*” (= pitn bor) behajtása a vőlegénytől. A néprajzi híradásokból egyértelmű, hogy a nyugati falvakban a többé-kevésbé szervezett „legénytársaságok”, „legénycéhek” lépnek fel kártérítési igényeikkel a menyasszonyt kisajátító vőlegénnyel szemben. (Itt már elkerülhetetlen, hogy a német-osztrák Burschenschaft-ok működésére is gondoljunk, csak nem szabad elfeledni, hogy a magyar népterületen a „kártérítés” igénye sokkal szélesebb körben terjedt el, továbbá, hogy e legénytársaságok a német ifjúsági-társadalmi, s némiképp városi alakzatokkal szemben valóban népi, helyi, paraszti tömörülések, az állami szervezés vagy sugalmazás háttéré nélkül.) A Győr-soproni *Fertőd-Eszterházán* „Négy elsőlegény elment kikérni a pimbor, köszönteni. Ha a vőlegény vidékre vitte a lányt, ki volt kötve 50 liter bor. ...Nem mehetett el addig, amíg meg nem fizette. Kiszedték a kerekeket meg a löcsöket, meg kötelet is kifeszítettek. Az úri osztálynál is így csinálták.” (G. HERMANN ANNA gy. 1955. NIT 536.) A közeli *Agyagosszergényről* hasonló adat igazolja a szokást: „Mikor megházasodott egy legény, előtte való vasárnap fizette a pimbor a legényeknek. Ha szegényebb volt a lány, akkor kevesebbet, ha gazdagabb volt, akkor többet. Ha innen vittek el egy jó gazdालányt, akkor nagyon sokat kellett fizetni, jó fogás volt. Ezt itta minden legény, míg tartott”. (GÁBOR ANNA gy. 1954. NIT Ltszn.) Az ugyancsak *Fertődről*, illetve a közeli Süttör és Endrédről származó adatunk rávilágít, hogy a „pimborkérés” közel sem csupán játék, hanem társadalmi súlya is van a faluban: „Ha vidékre vittek egy lányt, meg köllött fizetni, ha szegényt, ha gazdagot vitt. A vőlegénynek 25–30 frt-ot kellett fizetni. Ezt nagyon tiltották. Mikor a pimbor kérték, akkor kellett fizetni. Most az esküvő előtt vasárnap fizette meg a vőlegény a kollégáinak. Ha nem fizette meg, hamar meg is verték, megdobálták az utcán, nem volt böcsülete. Betartották szigorúan, nem mert elmenni a mulatságra, ha nem fizette meg a pimbor”. (G. HERMANN ANNA gy., 1955, NIT 536.)

A magyar folklorisztikában nem kivételes tény (lásd a regölés párhuzamát), hogy bizonyos etnográfiai jelenségek pontosan az ország két végpontjáról igazolódnak. Ezért is érdemes idézni ORBÁN BALÁZS leírását *Csikszékéről*, a múlt század harmadik negyedéből (O. B.: A Székelyföld leírása, Pest, 1868. II. 150.). A szerző ugyanis utal rá, hogy amikor a „hazai”, vagyis a menyasszony hozományát felrakják a kocsikra, „E felrakodás folyama alatt a vőlegény a menyasszonyi táncra kéri fel a hazait. Tánc közben valahányszor az ajtóhoz közeledik, mindig a már szekeren ülő nagy és kis nyoszolyóhoz törekszik kiragadni menyasszonyát; de leánybarátnéi megragadják s gátolni igyekeznek az elvitelben, hanem a vőlegény násznépének legénysége is talpon van, s az ellenkező leányokat táncra sodorja, mikor aztán a kedvező percet felhasználva a szemes vőlegény kiragadja szerénységéből segílyt kiáltó menyasszonyát, s a nyoszolyók közé szekérre ülteti. Mire a násznép a táncsal felhagyva, kört alkot s az illető gazda elbúcsúztatja a menyasszonyt a háztól...”

A kiváltás szokásának különösen plasztikus és komplex képét adja ÉLŐ DEZSŐ már idézett monográfiája 1937-ből (i. m. 90–91.), a hansági *Sarródról*: „Vacsora után kezdődik a tánc, amiközben hírül hozzák, hogy jönnek a pintbor (pimbor) kérők. A legénység erre az időre összeverődik a nagy korcsmába és onnan zászlójuk alatt

énekszóval vonulnak a lakodalmas házhoz. Az első legény buzogányával megveri a konyhaajtó-félfát. Násznagyuraméktól szót kér. Az ifjakat, nemeseket, szerencsevándorú szűzeket inti, hogy hallgassák meg szándékát. Így folytatja: „Mi közöttünk az volt régebben szokás, nekünk tartozik a vőlegény, nem más”. Felsorolja, hogy egy hízott tulokkal, egy láncos tallérral és három táncossal. Majd ezeket mondja: „Mi minket illet, azt megkívánjuk. Mi azzal sem kicsit, sem nagyot nem bántunk”. Azért követeli ezt, mert „nincsen búja, gondja a mi vőlegényünknek, de hozott gondot a mi legényseregünkre”. A vőlegény megadja a három táncot, amire a zene rázendít és a legénység táncra perdül. Ekkor a leleskedők is táncolhatnak. A tánc után az első legény tálcán egy liter bort és két poharat visz az ifjú párhoz, akik abból isznak. Ez a bor a legénység bora. Ugyancsak e tálcára annyi pénzt tesznek, amennyit a vőlegény tartozik fizetni a legényseregnek legény-, illetve leányváltásáért”.

Az idézett adatok már átvezetnek bennünket a lakodalmi szertartáskomplexum egy másik pontjához, melyet egyszerűség kedvéért – és a népi terminológiával élve – *a hivatlanok táncának* mondhatunk. Valóban, csak az egyszerűség miatt kell a szokást így összefoglalni, ugyanis még ötvenes éveinkben is igen gazdag, változatos terminológia jelölte résztvevőit. Neveztek őket „lesők”-nek és „leleskedők”-nek, beköszöntőknek, hivatlanoknak, „maskurák”-nak és „maszkások”-nak, aszerint, hogy álarcos vagy nélküle jelentek-e meg, s mint ismeretes, a kunszentmiklósi „törökös” tánc maszkos résztvevői is ebbe a kategóriába tartoztak. Ám akár álarcban, akár nélküle jelennek meg a lakodalmi mulatságban – rendszerint már vacsora után, amikor áll a tánc –, annyi mindenképpen egybeköti a különböző vidékek szokásait, hogy a szorosan vett násznéphez nem tartozó, ám mégis falubeli érdeklődők jelennek meg a mulatságon. Mert valami nekik is „dukál”: olykor egy kis harapni- és innivaló, olykor egy rövid tánc lehetősége, máskor a menyasszony megtáncoltatása, esetleg pedig mindegyik együtt. E szokásban valamiképp a tágabb értelmű lokális közösség jelentkezett a szűkebb (családi) közösséggel szemben. Jellemző, hogy az utóbbi általában respektálta is a hivatlanok feltűnését, s ha másként nem, legalább a lakodalmi bőkezűség (utólagos) indokával tolerálta megjelenésüket a mulatságban. Érdemes megjegyezni, hogy bár a hivatlanok nagyon sokszor üdítő vagy groteszk közjátékként jelentek meg a lakodalmom „forgatókönyvében”, feltűnésük egyáltalán nem egyenlő a merő bohóckodással, mert gyakran szertartásos funkciót tölt be. Helyesen figyelt fel erre már 1924-ben RÉTHEI PRIKKEK MARIÁN, aki (i. m. 208.) a szokás *Szabolcs* megyei elterjedésére és szertartásos funkciójára hívta fel a figyelmet: „Érdekes szokás van Szabolcs megye több községében (pl. Napkor, Oros stb. helységeiben), ti. menyasszonytánc után fegyvercsörtetés, trombitálás és lövöldözés közben 5–6 legény vonul be a mulatók közé, élükön kivont (fa-) karddal s annak hegyén koszorúval egy csákós férfi, aki holmi alkalmi vers elmondása és több tréfás jelenet elmókázása után kijelenti, hogy elviszik a menyasszonyt, ha a kardja hegyéről levett s asztalra tett koszorút kellő díjjal meg nem váltják. A váltásdíj a vőlegény fizeti meg”.

Íme, az előbbi adattal is eljutottunk a váltásdíjhoz. Helytelen volna természetesen olyan általánosításra jutni – adataink erre nem is jogosítanak fel –, mintha a hivatlanok mindenütt *expressis verbis* váltásdíjat kérnének. Annyi azonban bizonyos, hogy mindenütt valamit *kapnak*, legyen az tánc, étel, ital stb., s hogy megjelenésüket gyakran a szertartásos sorrendiség motíválja, sőt, hogy feltűnésük a korábbi

szerelmi kapcsolatok felidézését, egyben lezárását szolgálja. Mindehhez csupán két adatot idézünk. *Hajdúnánáson* még az ötvenes évek elején is élt a „beköszöntő legények” megjelenésének szokása. Rendszerint hat hívatlan legény jelent meg a lakodalomban: „A verbunk befejeztével a csárdás kezdődött, ezt lehetett jámi a verbunk nótájára is, a magyar szóló nótájára is. Az első elhívta a menyasszonyt, a második fiú a menyasszony első cimboráját, aztán így ment sorba”. (MAÁ CZ L. gy., 1952. EA 3925. 6.) A szabolcsi *Tiszaladányban* még a negyvenes években is a vacsora utáni általános táncban „egyszercsak furcsa alakok jelennek meg az ajtóban. Maskarák. Ők is megjöttek, hogy a hívatlan táncban kitáncolják magukat. Ilyenkor rendszerint eljön a lány régi szeretője is”. (LAKATOS KÁROLY: A szerelem Tiszaladányban, kb. 1948. EA 1046. 15.)

A kiváltás vagy *váltásdíj* követelésének a szokásrendben spontánul élő formáira már elég példát láttunk. Külön figyelmet érdemel azonban e szokásmozzanat *szervezett megnyilvánulásmódja*, amely különösen élénken élt a nyugati népterületen, kivált a *Rábaközben*. A váltásdíj követelése e vidéken szorosan összefüggött (vagy összefüggésbe jutott) a „*legénycéhek*” létével, s a szokás gyakorlatát még századunk első feléből is számtalan megfigyelés igazolta. A legénycéhek (lásd ismét a Burschenschaft-ok párhuzamát) működésének teljes jellemzésére itt nem szükséges kitérni, legyen annyi elegendő, hogy a spontán és mégis szívósan újraszerveződő falusi legénytársulások részben különböző munkákra, erőpróbákra, valamint közös ivászatokra álltak egybe, részben pedig reprezentatív megjelenésekre is, melyek közül a búcsúk idején a templom előtt közösen előadott verbunk, s a nem kevésbé kollektív lakodalmi *pördítés* jutott megkülönböztetett szerephez. Ami a pördítés szokását illeti, az adatközlésekből nyilvánvaló, hogy szoros összefüggésben jelent meg a „pimbor”, valamint a „fúrógaras” megfizetésének szokásával; figyelmünket azonban különösen felkelti, hogy a váltás „*jetudása*” táncos formában történik. Közben az sem érdektelen, hogy a lakodalomban megjelenő legénycéh egyáltalán nem rejt véka alá kívánságát, világosan kifejezi követelését, mint pl. *Agyagossergényben* is: „Vacsora után bemegy három legény. Buzogánnyal megverik az ajtófélfát. Mikor az ajtóban állnak, a középső mondja el a köszöntőt:

...Ím az ifjú legénysereg
 Általunk a járandóságát kéreti,
 Ezzel a vőlegény tartozik, nem mással,
 Először is egy hordó borral,
 Három táncsal
 És egy kihizlalt göböllel.
 Ez a miénk, mi ezt kívánjuk,
 Mink ezzel sem kicsit, sem nagyot meg nem bántunk,
 Mert a vőlegényuram a lánysergeből
 Egy szép virágszálat kiszakított;
 Ezért mi ezt a kérésünket
 A vőlegény uramnak megmondtuk.

Akkor (a szövegnek) vége van. Behívják a legényeket, ott leülnek. Az egyik legény kiviszi a menyasszonyt táncolni. A legényeknek visznek ki bort, fonott kalácsot, kulcsost. Azok meg ott, a három legény, bent vendégeskednek. Amellett legény akarja,

megtáncoltatja a menyasszonyt". (GÁBOR ANNA gy. 1954.) A közlésnek majdnem minden sora külön értelmezést és jegyzetet kívánna, hiszen a „járandóság” és a „vőlegény tartozása” meglehetősen egyértelmű célzás; a „kihizlalt göből” itt már amolyan továbbélő szónoki fordulatként szerepel, de okkal gyaníthatjuk, hogy korábban ez a követelés közel sem szóvirág volt; s végül az indokolás is figyelmet kíván, mert a „kiszakított virágszálat” valamiképp meg kell váltani.

A pördítésről különösen gazdag emlékanyaggal rendelkezünk a rábaközi *Vitnyédről*. „A pördítés azt jelentette, hogy elment vacsora után az egész kocsmai legénység a menyasszonyos házhoz. Akkor kérték a legények a három táncot, kalinkót (= felrozmaringozott kalács). Megkínálták őket, az összes násznép kiment velük az utcára, ott táncoltak bizony nem három táncot, többet is. Odajött a faluból minden lány, aki el akart menni. Mindenki táncolhatott is, aki nem volt egyébként meghíva. De a házba nem mehettek be, csak az első legények. Utána kapták a legények a botjukra a kulcsos kalácsot”. (LUBY MARGIT gy. 1953. N. VII. 10.) Ebből az adalékból nyilvánvalóan kiderül a legénycéh működésének, valamint a hívatlanok általános megjelenésének összefüggése; mondhatni egyszerre láthatjuk a spontánul megnyilvánuló, ám szívós tradíció, valamint a regulázó szándékok együttlését. Értékes kiegészítéssel szolgál ehhez ugyancsak *Vitnyédről* egy másik adat: „Az esküvő alatt utolsó vásárnap a vőlegény kimegy a vőfényekkel abba a kocsmába, ahol a lány táncolt. *Fűrógarast* fizettek a kocsmabeli legényeknek. Ha szegény volt, 10 litert, ha gazdagabb, 20 litert. És ha vidékre vitték a lányt, akkor a legények annyi pénzt kértek a vőlegénytől, hogy sokszor nem is adták meg. Két-háromszor kérték, akkor kötelei húztak a falu szélén”. (GÁBOR ANNA gy. 1954.)

Az ötvenes éveink első feléből származó *vitnyédi* gyűjtések különös megjelenítő erővel rajzolják ki a váltságdíj (pimbor) és a pördítés összefüggését. „Mikor valamegyik leány férjhez megy, az első legények elmennek a pördítésre. Ha elvitték a menyasszonyt vidékre, odamennek a legények a vőlegényhez: fizesse meg a pimbert. Ha nem akarta megadni, otthagyták. Már előre annyit ittak, hogy nem futotta a pénzből. Aztán visszamentek és alkudoztak, amíg nem adta meg a vőlegény a kért összeget. — Egyszer nem adta meg a vőlegény, amit kértek a legények. Erre kiszedték a kerékszőgeket, teszliket. Egyszerre ki is estek, és lefordult a lakodalmas nép a kocsirol. ...Volt, akivel 100 liter bort is fiztettek”. (GÁBOR ANNA gy., 1955.) „Vacsora után jöttek a hívatlan vendégek (legények), és ekkor van a pördítés vagy háromtánc. Az első legények közül egy beköszönt: Van-e ennek a háznak ura? Násznagy: Van. Kérdés: Urának násznagya? Felelet: Van. Kérdés: Násznagynak vőlegénye? Felelet: Van. Kérdés: Vőlegénynek menyasszonya? Az én szavamnak meghallgatója? — Ezután beengedték őket és megadták az engedélyt a táncra az udvaron. A cigányok három nótát játszottak; azalatt a menyasszonyt megtáncoltatták, utána a legények zsebeit a lányok tele tömték süteménnyel és kulcsos kaláccsal. Itt volt még a páratánc is. (Gyűjtőcsoport gyűjtése, 1953. NIT 471. 3.) Még egy utolsó, értékes adalékot érdemes idevonnunk, ugyancsak *Vitnyédről* (LUBY MARGIT gy., 1953, N VII. 10/1.): „...a tánc még régen sem volt éppen három tánc. Lett abból hat is. Ha a táncnak vége volt, az első legény botjára kulcsos kalácsot húztak hármat. Ezt elvitték magukkal a kocsmába és ott a feszületre akasztották. Egy kulcsoskalács mindig maradt a feszületen a másik lakodalomig. Az is természetes, hogy borral is megkínálták nemcsak az első legényt, hanem a

többit is, akik az utcán táncoltak, meg kulcsoskalácsot osztottak, azt széttördelték, elfogyasztották. ...Az se igaz, hogy olyan serdülő legény nem jöhetett el közénk pl. a pördítésre; bizony, ott csarnolódtak (söndörködtek) azok körülöttünk. Elnéztük.”

A fentiek tükrében remélhetőleg nem erőszakolt következtetés, ha úgy véljük, hogy a pördítésben a helyi legénytársadalom jóvátételi igényét kell látnunk, s azt is, hogy megjelenésükben a legény-céhek ún. elsőlegényét úgy tekintsük, mint aki alkalmilag a vőfély helyett lép fel a helyi társadalom nevében, s aki – épp e társadalom nevében és táncos formában – követel váltságdíjat.

F. Rituális cselekvések, szimbolikus gesztusok

Már eddig is utaltunk rá, hogy a lakodalmat át- meg átszövik különböző szimbolikus gesztusok, közösségi vagy közösségi jóváhagyású szertartásfordulatok, amelyek olykor önállósultan, máskor pedig az említett egyes táncformákkal szoros kapcsolatban jelennek meg. Érdemes e szokáselemeket végigszemlélnünk, mivel gyakran teljes nyíltsággal jelenik meg bennük a monogám házasság kötelmeire szóló figyelmeztetés, illetve épp e szigorú monogámiát megelőző – mai szempontból szabadosabb – erkölcsi-jogi állapot tükröződése.

A *kakasütés* némiképp brutális szokásáról pl. tudjuk, hogy a múlt században meglehetősen elterjedt, kivált a pünkösdi vagy nyári szokások keretében. Érdemes azonban felfigyelnünk rá, hogy a múlt század második negyedében a szokás a borsodi és gömri lakodalmak integráns részét alkotta: „*Gömör s Borsod* megyék némely vidékein a lakodalmi szokások között van egy igen furcsa s jellemző. Kakast visznek a szobába, s ezen polygamiának örvendő szárnyas állatot lenyakazzák a vőlegény láttára, hogy tanuljon a rettentő példán, s kakasos vágyaktól őrizkedjék és elégedjék meg egy tyúkkal.” (Az emigráns honvédszázados ÁCS GEDEON naplója, kb. 1860-ból, közli RÉDEYNÉ HOFFMANN MÁRIA: Egy bujdosó naplója, Ethn. 37. 1926. 25.)

Arra is céloztunk, s ezt itt már csupán megerősítjük, hogy a menyasszonytánc és a párnástánc rituális rendje és hangulata rendszerint a dévajság és szabadosság kollektív magatartásformáival kötődik egybe, s ezért megint nem belemagyarázás, ha e táncokban egyben a *rituális promíszkuitás* csökevényes megnyilvánulásait is meglátjuk. Somogy megyében, „Nagyatád mellett *Herézen* voltam koszorús lány, ott a menyecsketánc után leoltották a lámpát, aztán kiáltották, hogy szabad a csók!” (PESOVÁR ERNŐ gy. 1953. NIT 286.) Ez a különben máshonnan is bőven idézhető felkiáltás azért fontos, mert világosan felismerhetjük szoros rokonságát a még szélesebb körből ismert „Szabad a tánc!”, „Szabad a menyasszony!” felkiáltásokkal.

Különböző, összefüggésekben már több ízben szó esett a *kikérés* és *kiváltás* lakodalmi szertartásmozzanatáról, mint amely mindig a menyasszony új közösségbe kapcsolását szolgálta. Mindent megfontolva azonban úgy tűnik, mintha a kikérés és kiváltás csupán egy kései és pajkos-rituális változata lenne az egykor „keményebb” *menyasszonyszöktetés*, *-lopás* és *-rablás* szokásának, valamint a velük szorosan egybefüggő váltságdíj fizetésének, amely szokásokban szinte mindegy, hogy a vőlegénynek kell-e a szöktetést lebonyolítania, vagy éppen neki kell meggátolnia, hogy mások elszöktessék vagy elrabolják a menyasszonyt. A dolgok ugyanis mindenképpen a „sze-

mélyi vagy közösségi tulajdon” ellentmondásában sűrűsödnek össze, s ennek kapcsán adataink megidézése előtt két momentumra szükséges felhívni a figyelmet. Az egyik, hogy Tagányi Károly később idézendő monográfiája szerint ez a „rablás” vagy „szöktetés” egyáltalán nem tekinthető kuriózumnak, hanem inkább a történetileg kialakult társadalmi gyakorlat szerves részének. S épp ebből kiindulva a második megjegyzést akár kérdésként is megfogalmazhatjuk: vajon, ha a menyasszony és vőlegény családja már jóelőre mindenben megállapodott (főleg vagyoni kérdésekben), s minden hivatali és egyházi áldás megerősítette az új frigyet, akkor ugyan mi szükség van lopakodásokra és lopásokra, szöktetésre és rablásra? Nyilvánvaló, hogy a lakodalmi rendnek ezek a XX. században is élő, játékos vagy dévaj formái a történelmi gyakorlat kötelezően továbbélő formáit tanúsítják.

Az adott tárgykörben adatainkat ismét csak erős szelekcióval, szemelvényesen közölhetjük, hiszen a menyasszonylopás, rablás és szöktetés szokása széleskörűen szerepelt a Kárpát-medence lakodalmaiban, a legkülönbözőbb vidékeken. A szabolcsi *Szamosszegen* „A menyasszonytánc alatt ismét a násznagynak kellett vigyáznia arra, hogy a menyasszonyt meg ne szöktessék, mert akkor is neki kellett pénzzel kiváltani. Utoljára aztán a vőlegény táncolt a menyasszonnyal, majd a nyoszolyóasszonyoknak adta át, akik elvezették kontyolni”. (MIGLÉCZI BÉLÁNÉ gyűjtőcsoportja, 1954. NIT 376.) A Fejér megyei *Mór* sváb lakodalmában a menyasszonytánc alatt „tánc közben ellophatták a menyasszonyt, ha a vőlegény és cinkosai nem elég éberek, s akkor csak borsos árért tudja csak kiváltani, pl. egy hordó sörért”. (GRÁF KÁLMÁNNÉ gy. 1954. NIT 440. 18.) A fővároshoz közeli *Bugyi* határszélén, Lánciürbőn a menyasszonytánc „végén el kellett lopni a menyasszonyt. Összefogták a zsebkendőket és megverték a menyasszonyt, s ha a vőlegény nem tudta ellopni a menyasszonyt, akkor mafla volt”. (SZOBOSZLAYNÉ és JAKAB ILONA gy., 1952. NIT 229.)

A *megszöktetés* és *kiszöktetés* szokásához az adalékok bőségével rendelkezünk, már a XIX. szd. közepétől: „A Pest megyei *Agárdon* 1853-ban „ellévén készítve az ágy, a vőfély jobb keze ujjai közt három égő gyertyát tart, s a hívogatóval, kinek azonban nincsenek gyertyái, vagy három táncosnót megforgat, aztán a menyasszonyt táncba viszi, s úgy intézi a dolgot, hogy őt tánc közben a szobából ügyesen kiszöktesse”. (RÉSŐ, i. m. 5.) Más jelzéseink viszont még századunk közepéből igazolják a lopás és szöktetés szokását. „Éjfélkor van a konytolás, a menyasszonyt átviszik a menyasszonyos házhoz. A vőfény lopja el úgy, hogy a vőlegény nem tud róla. Jön a menyasszonytáncoltatás, kézről kézre kapkodják, verik a pénzt a tányérba. A vőlegénynek szét kell vágni a tányért, mert ha nem törik szét, mikor belecspaja a pénzt, azt mondják rá, hogy lusta a vőlegény. Ezért pénztárcástól vágja bele a pénzét, vagy bicskát tart a markában. Van, mikor repedt tányért tesznek ki emiatt a pénzenk. Ekkor rabolja el a vőlegény a menyasszonyt. Kiszaladnak a kamrába... (VIRRASZTÓ JOLÁN gy., 1951. *Mezőkövesd*, NIT –I. 108. 5.)

A *tányértörés* momentumja rendkívül lényeges, s ebben a szokásmozzanatban nem is találunk alternatívát, mert egyetlen kivételtől eltekintve mindenütt és mindig a vőlegény dolga, hogy szétörje a tányért. (Ezúttal tehát a vőfélynek nincs semmi szerepe!) Megtaláljuk ezt a szokást még ötvenes éveink elején is a Budapesthez azóta hozzácsatolt *Békásmegyeren* (I. Alsógödi tanfolyam gyűjtése, 1951. N. XII. 2/7.), s megtaláljuk a szatmári *Tunyogmatolcson* is: „Egy tunyogi lakodalom után Sipos Anti

olyat is látott, hogy a tányért a földhöz csapták a pénz átadása után, sőt össze is taposták a cserepeket”. (LUBY MARGIT gy., 1953. N XIV. 19.) A tolnai vidéken, *Kopánymentén* „A vőlegény egy üres tányért tart, abba dobálják bele a pénzt. Idősebb rokonasszonyok egy üres kosár mellett állva az egyéb ajándékokat gyűjtik. Aki fizetett, elkiáltja magát: Enyim a menyasszony!, és röviden táncol vele. Mielőtt másnak átadja, meg is csókolhatja. Ha már valakivel sokáig táncol az új asszony, tehát nincs új ajándék, a fiatal férj földhöz vágja a tányért és kiviszi a feleségét”. (DR. NOVÁK JÓZSEFNÉ gy., 1954. EAP 131. 4.)

A menyasszonytánchoz kapcsolódó *rituális ajándékozás*, valamint rituális „szolgáltatás” ugyancsak felkeltheti a figyelmünket. És ezúttal egyáltalán nem azokról az ajándékokról van szó, melyeket a násznép tesz le a menyasszonytánc alatt és a pénz mellé, miután éppen ellentétes irányú ajándékozásról értesülünk az ország különböző vidékeiről: a menyasszony ajándékozza meg a násznépet, mintegy kifejezendő köszönetét a menyasszonytáncért, illetve a lakodalmi megjelenésért. Itt, mint hamarosan látni fogjuk, az ajándékozás felettébb archaikus szokáselemekkel van egybekötve, előbb azonban idézzünk két „egyszerűbb” adatot. A Pest megyei *Ecseren* még ötvenes éveink derekán is „A menyasszonytánc után régen is, ma is a menyasszony ajándékot oszt a vőlegény családjának. A férfiak zsebkendőt kapnak, a nők fejrevaló kendőt, a gyerekek bábót, játékot”. (LUBY MARGIT gy. 1955. NI XII. 49/2. 8–9.) GÖNCZI FERENC jeles monográfiájából – *Göcsej*, s kapcsolatosan *Hetés* vidéke... (Kaposvár, 1914. 354.) – megtudhatjuk, hogy a zalai vidéken a múlt században még elvontabban, a faluközösségnek szólt az ajándék: „Barabásszegen, Bánokszentgyörgyön s Hetés egy részében... kora reggel... a vőfélyek a menyasszony előtt... söprésel tisztogatják az utat, s a kútnál a vályút is kitisztítják. Odaérve a menyasszony a kút kávájának négy sarkára négy darab kalácsot mint ajándékot, a kút mellé pedig ő, vagy a vőfélyek több peracet és egy üveg bort tesz. Ezeket ott hagyja. Aki a kúthoz először megy vízért, az bátran magával viheti”.

A kötelező és kölcsönös ajándékozás – mint erre már céloztunk is – nemegyszer szoros összefüggésben jelent meg bizonyos *rituális szolgáltatásokkal*. E szolgáltatások ismét széles körben jelentek meg a magyar népterületen, s a múlt századi adatok, illetve a századunkból származó emlékek egyformán igazolják elterjedésüket. Csupán két ilyen szolgáltatásformát emelünk ki, közülük egyik a *rituális mosdatás*. Ez természetesen alkalmilag tréfás formában is élt, ahogy LUBY MARGIT gyűjtése is mutatja *Alsónyék*ről (Tolna m. 1953. gy. N XVI. 10/2. 22.): „Lakodalmi szokás volt a *borotválás*. Az udvaron játszódtott le, mindjárt az esküvő után. Csináltak fehér répából egy olyan kis szappan-darabot. Azt beledobták egy lavor vízbe. Azt vitte a nagyvőfély, karján törülközőkendő is és fakés. A menyasszony karján is volt egy duplaszöttes, négynyüstös drága kendő, a kezébe egy másik. A vőfély a szappant megmártotta a vízbe, s azzal bedörzsölte a férfiak arcát, a faborotvával pedig megsimogatta az arcukat. A menyasszony ment mindenütt utána, kezében volt tiszta kendővel – de nem a karjára vett négynyüstössel – letörölte a férfi arcát és megcsókolta. Ezért aztán ezüstpénzt dobtak a férfiak a lavorba. Ki mennyit akart. Ez volt a *csókpénz*. A menyasszony pedig utálkozhatott – teszi hozzá nevetve az adatközlő”.

A *mosdatás* szokása kivált a központi népterület déli részén, a bácskai és csongrádi területeken, illetve Tolna-Baranyában terjedt el. Már KOVÁCS JÁNOS monográ-

fiája (*Szeged és népe*, Szeged, 1901. 291.) utal a szokás meglétére a múlt századi, városiasodó, ám hagyományait is őrző városból: „Hajnalban pedig, mikor virradni kezd, a menyasszony mindenkit gyengén s tréfásan megmosdat, s ezért mosdató-pénzt szed”. BERZE-NAGY JÁNOS későbbi monográfiája (Baranyai magyar néphagyományok, Pécs, 1940. III. 115.) *Hosszúhetényből* jelzi a szokás létét: „Vacsora után a násznagy kiosztotta az ajándékot, s tánc következett reggelig. Reggel a még ottlevő vendégeket a keresztanya által hozott vízzel az új menyecske megmosdatta, megtörülte, majd a vőfély egy tányérban a mosdatási díjat összeszedte és a menyecskének adta”. A szokás *Kalocsa környékén* még ötvenes éveinkben is elevenen élt: „Felsőereken is csak menyecsketánc van. Előtte a menyasszony kezében mosdótállal végigjárta a vendégeket és minden vendég arcát megmosta. A törülközőt a vőfély viszi utána. A vendégek a tálba pénzt vetnek. A szokás ma is él”. (HEGEDÜS LÁSZLÓ: Kalocsa környéki lakodalmi szokások, 1954. NI Ltsz.n. 16–17.)

A rituális mosdatás szokása gyakran nem önmagában él, hanem egybekötve a *rituális csók*, a „*sorcók*” és „*csókpénz*” gyakorlatával, s ezt tekintve ismét a központi népterület déli részei szolgálnak bő felvilágosítással, ugyancsak archaikus vagy századunkból származó adalékokkal. KÁLMÁNY LAJOS híres monográfiája például (*Szeged népe*, Arad, 1882. II. 214–215.) a *Temesköz*ből rögzíti a szokást: „Mosdatás. Éccakának évaggya után, 3 óra körül a menyasszony bejön a nyoszóju lányokkal. A menyasszony kezében türülköző, az egyik nyoszóju lányéban vízzel telt tál, a másodikéban meg szappany van. Most a menyasszony sorra járja a férfi vendégeket, megvizezi kissé az ember arcát, megtörüli, ezért az ember pénzt dob, s ha rokonja a vőlegénynek, a menyasszony megcsókolja, ha nem rokon, tovább ereszti. Aki ilyenkor nem engedi magát megvizezni, biztos lehet benne, hogy valóban mögmozdatik, kap szappanyozást, mosást, törülközést”. A Duna keleti oldaláról az északibb részokről is igazolhatjuk a szokás létét, századunkból is. *Kalocsa vidékéről* például úgy értesülünk, hogy „A menyasszonytánc után... a vőfély rövid felköszöntőben kéri a vendégeket, hogy álljanak sorba, mert az újmenyecske mindenkinek megmossa az arcát, s a megmosott arcára csattanós csókot nyom. Ezt a gyönyörűséget – úgymond – ne kívánja senki ingyen, hanem dobjon néhány pengőt a vőfély kezében levő tányérba, mert majd kell a pénz viganóra, miegyébre, esztendőre kisbölcsőre... Utolsónak megmosdatja az urát”. (GÁBOR LAJOS: Kalocsa-vidéki népművészet és népszokások. Kalocsa, 1937. 35.) Ugyancsak figyelmet érdemel, hogy századunk közepén még a városiasodó *Kiskunhalason* is elevenen élt a sorcsók szokása: „Most következik a menyasszonytánc. Itt nem pénzért táncol, mert jómódúak a szülők, tehát most sorba csókolják az új asszonyt, már aki akarja, és elsőnek vagy a vőfély vagy a vőlegény fordul vele néhányat. Már most kézben van, mert mindenki táncolni akar vele. Körülbelül egynegyed óráig így megy kézzel kézzel és utoljára a vőlegénnyel fejezik be. Néhol szokás pénzért táncolni, már kisebb helyeken, ahol jól esik egy pár forintot összeszedni. Jó lesz a fiataloknak...” (CSONKA MIHÁLY: a vőfélyekről. EAP 1/1953. 55–57.)

Természetesen a Duna nyugati oldalán, Tolnában és Baranyában is élt a sorcsók szokása. A sárközi *Bátán* a menyecsketánchoz kötődött: „a vőfély kezibe tányér, azt szigorúan kocogtatja egy ércpénzzel és akit most a menyasszony megcsókol, illetve most már a neve is menyecske, az abba a tányérba pénzt tesz. Ezt követi a menyecsketánc. A vőfély mindig kocogtati a tányért és kikiáltja: Eladó az új menyecske...

Most az egész násznép átmegy a siratóházba. Ott is a menyecske soracsókol mindenkit, táncol, úgy, mint fent". (LUBY MARGIT gy. 1954. N XVI. 9/1. 9–10.) *Sióagárdon* pedig, „Mikor már esteledik, a menyasszony, vőlegény és a vőfélyek külön a többiektől megvacsoráznak, azután következik a búcsúztató vagy a sipákulás. Ekkor elbúcsúztatják a menyasszonyt szüleitől, testvéreitől, a rokonságtól, leánypajtásaitól, majd elkísérik a vőlegényes házhoz. Ott megfelelő versmondásokkal beköszöntik. A menyasszony végigcsókolja az új hozzátartozókat". (N.N. gy. 1951. N XVI. 7/1. 2–3.)

Különösen gazdag a *sorcsók* és a *mosdatás* emléke Baranyában, s az már további kutatásra tartozik, hogy a szokás mennyiben a régi magyar tradíció továbbélése, vagy pedig a délszláv rítuselem beépülése a magyar szokásrendbe. Annyit mindenesetre most is kijelenthetünk, hogy a szokás a magyar falvak múlt századi életében feltűnő elevenséggel kimutatható, mint ezt a már eddig is idézett monográfiák is igazolják. A *Dunamenti falvakban* „vacsora végeztével a menyasszony a vőfélyel minden jelenlévőt megcsókol, mintegy búcsúzásképpen. Akit megcsókol, az kisebb összeget ad a menyasszonynak, mit itt is csókpénznek neveznek. Ez kizárólag a menyasszonyé. Rendesen 20–40 frt, néha több is gyűl össze". (VÁRADY FERENC szerk.: Baranya múltja és jelene, Pécs, 1896. I. 288.) Ugyanez a monográfia (II. 143, 145.) a szintén baranyai *Kisasszonyfáról* részletesebb leírást ad, melyből sejthetjük, hogy a csókváltásban nem a búcsú mozzanata az elsődleges: „Amikor a vacsorázásnak vége, a vendégek fölkelnek, a cigányok pedig, akik vacsora alatt folyton húzták, leülnek az egyik sarokban levő asztalhoz vacsorázni. Míg ezek esznek, a menyasszony sorra csókolja a vendégeket, amiért mindegyiktől kap néhány krajcárt... (majd) az új menyecskét, aki vacsora után újból átöltözött, férjén kezdve mindenki sorra táncoltatja. ... Lakodalom után az új menyecske még az utcán is csókolózik; megcsókol mindenkit, akivel mint asszony először találkozik, sőt e célból jó ismerőseit még lakásukon is fölkeresi, amikor természetesen kijár egy-két hatos. E csókolózást addig szabad neki folytatni, míg nálánál a farsangon... újabb menyasszony nincs”.

A múlt század első feléből két monografikus emlékezés rögzíti a baranyai sorcsók szokását. *Vajszlón* a század első harmadában „Vacsora végződése után felkél a Nyoszoló, az Asztalnál ülőket sorba tsokolja, másokat is, kik a házban vagynak. Nyomban kíséri őtet mindenütt a Menyasszony, ez is ugyan azt tselekszi... Az asztalnál maradtak közül valaki tényért tesz ki, a sor tsók pénzt arra szedi, megolvassa a Menyasszonynak vagy a Nyoszolónak által adja”. (JEREMIÁS SÁMUEL: i. m. 526.) Az alsóbaranyai *Laskón* a múlt század közepén a sorcsók egy másik szokáselemmel egybekötve élt, mint ezt Ács Gedeon naplója (i. m. 24.) tanúsítja: „Reggel a menyasszonyt lefátyolozzák, s aztán a kúthoz vezetik, hol egy tele vödört kell föl-rúgni, s ha ez nem sikerül, hull rá a sok gúny. De ha föl-rúgta, joga van akkor nap bármely férfit megcsókolnia s csókjáért fizetni kell”.

A századunk negyvenes és ötvenes éveiből származó gyűjtések Baranyából ugyancsak említik számos helyről – Pécsbudafa, Drávaszerdahely, Szilágy, Dióviszló, Mártonfa – a sorcsókot, mint a közelmúltban még élő szokást. *Nagyvátyról* származó líeársa különösen plasztikus: „Vacsora végeztével... az asztalokat szét-hordták, hogy legyen majd hely a táncra. „A menyasszony elindul csókolózni” – mondják, mert a menyasszonycsók következik. A menyasszony mindenkit megcsókol,

aki élő csak létezik a házban: asszony, embör, öreg, gyerök, cigány, szakács (kimegy a gazdasszonyokhoz is, ha még nem jöttek volna be). A menyasszony nyomában jár a nyoszolyóasszony is, szedi a pénzt, de két tényérral: az egyikbe teszik a pénzt, ő azonnal átborítja a másik tényérba, hogy a következő megcsókolt elé mindig üres tányért tarthasson. Az összegyűlt szép kis összeg a menyasszonyé lesz. Ezután kipattan középre a vőfély és kikéri a menyasszonyt táncra: Muzsika szól hangosan, Lábam rakom módosan, Kérem alázatosan A mi násznagy urunkat, Kerítse ki kezemre A mi menyasszonyunkat Egy pár táncra, fordulásra... (Szólója után) megáll a menyasszony előtt és fölkeri táncra: Eladó a menyasszony! – kiáltja. Ezzel megindul a tánc. Ő fordul néhányat, majd a vendégek. Táncolnak a menyasszonnyal, bárki felkerheti, éjfél tájban a vőlegény kitáncol vele, eltűnnek”. (KOMLÓSI SÁNDORNÉ gy. 1954. NT 7/1, 21–22.)

Az utóbbi adat azért különösen tanulságos, mert a sorcsók kötelező voltát újból megvilágítja, sőt azt is, hogy a szokás többnyire a menyasszonytáncsal kötődik egybe, miközben a társadalmilag kötelező részvétel a sorcsókhoz kapcsolódik, s a táncban való részvétel már rugalmasabb lehet. (Mint írja: az egyikben „aki élő csak létezik”, a másikban „bárki” részt vesz.) Valóban, adataink többsége arról vall, hogy a sorcsókot közvetlen vacsora előtt, de még inkább asztalbontás után rendezik meg, tehát a menyasszonytáncsal szoros kapcsolatban, s ugyanez vonatkozik a már említett mosdatásra is. A baranyai lakodalmakban azonban még ötvenes éveinkben is számos helyen szokás volt, hogy az utcán vonuló násznépből is ki-kivált a menyasszony, hogy a szembejövőekkel lebonyolítsa a csókváltást, s ez a gyakorlat egybevág a Kisasszonyfán a múlt században megfigyelt szokással. Itt tehát ismét a széleskörű kollektívitás mozzanata jelenik meg. Ennek kapcsán még egy jelenségre érdemes felfigyelnünk, arra ti., hogy a lakodalmas házon kívül eső szokásokban – mint az előbbieken néhányszor láttuk is – a kút megkülönböztetett helyszíneként szerepel. S itt talán nem is arra kell elsősorban gondolnunk, hogy a rituális mosdatás korábban esetleg a kútnál zajlott le (bár ezt a lehetőséget sem zárhatjuk ki), a valószínűbb magyarázat az, hogy a kút mindig is a falu társaséletének központjaként, természetes gyülekezőhelyként szerepelt, s ily módon a sorcsókhoz kézenfekvő helyszíneként szolgált.

Viszonylag újabb keletűnek tekinthetjük a szokásrendben a rituális *befogadó kézfogást*, amely főleg az alföldi helységek szertartásrendjében fordult elő, s amely szokásra úgy tekinthetünk, mint a déli vidékek sorcsókjának polgárosultabb változatára. A Békés megyei Endrődhez tartozó *Kondorostanyán* századunk első évtizedeiben is dívott a szokás, hogy miután az esküvői menet a templomi esküvő után a vőlegényes házhoz ért, „A vőlegény bevezette a menyasszonyt, erre a zene elhallgatott. A menyasszonyt pedig a vőfély odavezette a násznagyhoz és mondott ilyen rigmust: Egy fehér madárkát találtam az úton, És ide vezettem szegényt, hogy ne sírjon, Itt van a menyasszony, velünk megérkezett, Tessék, násznagyuram, fogjon vele kezét! – Ekkor a zene újból rákezdte, a menyasszony pedig az asztalnál ülő korosabb vendégekkel sorban kezét fogott; majd a vőfélyel ő is táncolni kezdett”. (FÜLÖP IMRE: Endrőd-Kondorostanya, EA 0104, 40.) A szokás a Jászságban is élt, *Jászkiséren*, azaz a különbséggel, hogy még a templomi esküvő előtt a vőlegénynek a menyasszonyos házhoz érkező vendégeihez a vőfély mintegy egyórás lakomázás után vezette be az addig távollevő menyasszonyt: „A menyasszony először a vőlegény násznagyával fog

kezet, aki addig nem ereszti el a kezét, amíg a vőlegény számára ki nem kéri, hogy menjen velük az esküvőre. Ezután a menyasszony saját násznagyával fog kezét”. (CSETE BALÁZS: A házasság Jászkiséren, gy. 1951. EA 2641. 9.) Itt már – alföldi tanyavilágról, illetve kis településről lévén szó, egyben pedig egyfajta polgárosult magatartásformáról – nehéz lenne a kézfogást a baranyai sorcsókkal azonosítani, mindamelllett a szertartásos és közösségre kötelező magatartás ismét megjelenik.

Adataink utolsó csoportjával óhatatlanul visszakanyarodunk a *vőfély* korábban már hangsúlyozott szerepéhez, s ez az adatsorozat a menyasszonyi *koszorú* (esetleg párta) lakodalmi sorsában ismét példázza a vőfélynek a közösséget képviselő szerepét. Idézzük fel újból ehhez, hogy a koszorú levételének és vőfélybotra (kardra) tűzésének szokása ismét legtöbbször a menyasszonytáncsal állt szoros kapcsolatban, illetve gyakran a gyertyástáncsal is. És újból azt kell látnunk, hogy ez a koszorú valamiképpen a közösségé, kiváltképpen pedig a közösséget képviselő vőfélyé. Végül azt sem árt hangsúlyozni, hogy a koszorú körüli ceremónia ismét rendkívül elterjedt a magyar lakodalmi szertartásokban, sőt, a nemzetiségek körében is.

Adataink egyik csoportja – egyfajta szertartásos körülményességgel, vőfélyversek körítésével – arról vall, hogy a lakodalmat celebráló vőfély szükségét érzi, hogy a násznép előtt „küzdelmének, fáradozásának” indokát adja. Így például a szabolcsi *Nagydoboson* (SOPRONYI MAGDA gy. 1954. NIT 374. 41.) a menyasszonytánc kezdetén a vőfély ún. „Várvívó éneket” mond (a szöveget csak szemelvényesen idézzük):

„A vár tetejére keményen felhágtam...
Derék vitéz vagyok, íme láthassátok,
Itt van a koszorú, melyet találtam,
Kardom végén van, amiért harcoltam.
Hogy fáradsággal szereztem magamnak,
Feltettem koszorút fejére szerelmes hugomnak.
Becsületes ifjak, kik itt jelen vagytok,
Mellettem mindig hiven szolgáltatok,
De úgy vigyázzatok, a becsületeteket el ne tapossátok,
Mert a mi menyasszonyunk olyan drága lélek,
Aki vele táncol – húsz forintot kérek.”

Nagyjából hasonlóan szól a Bács-Kiskun megyei *Rém* községből származó híradás, mely szerint kontyolás után „az öregvőfély fehér zsebkendővégen bevezeti az újasszonyt és verset mond. (Utána) élénk biztatás közt iszik, majd elmondja, hogy milyen hősiiesen harcolt Szolnok vára alatt huga koronájáért, s folytatja: Itt hát a korona, amelyért harcoltam, S mellettem vagyon, akiért a harcot álltam, Aki akarja, váltsa meg táncra magának, Mert ingyen nem adom senkinek, se másnak, Vivát! – Középre tesznek egy asztalt, a két násznagy melléül, előttük tányér (régen szita), s az egyik násznagy elkialtja magát: Pénzért táncol az újasszony! A táncot a vőfély kezdi”. (KARSAI FERENC: Rém község monográfiája, 1955. EAP 173. 84–85.)

Az adatok következő, s legbősegebb csoportja Szabolcstól a Temesközig, Abaújtól Fejér és Tolna megyéig arra utal, hogy a menyasszony koszorúja mint a *vőfély jogos trófeája* szerepel a lakodalomban. Egyben újból felfigyelhetünk, hogy „a koszorú búcsúztatása” szertartásmozzanat és terminus mellett újból felbukkan a „koszorú megváltása” mint élő népi kifejezés, illetve szokásmozzanat. Az abauji *Nagyszalán-*

con pl. még századunk negyvenes éveiben is e két momentumot együtt lehetett megfigyelni: „A kamorába a nyoszójo leveszi a menyasszony fejéről a koszorót és a rajta lévő szalagval, ami megvót kötve, a vőféjnek aggya, mert az a vőféjt illeti. A vőféj eztán a koszorót a pálcájára teszi, és még azzal mén tovább járni a fektetőt. Az a menyasszony, aki meg akari tartani magának a koszorót, a vőféjtől pénzéért visszaváltja és a vőféj csak a szalagval járja tovább a táncot, a nagynyoszójo, kisnyoszójo és a kisvőféj, menyasszony nélkül. (Később) a vőféj beköszönt a koszoróval:

Szerencsés jóestét, frissen elérkösztem,
Ezzel a pácával koronát is nyertem.
Herkules bajánál többet elvégöztem,
De halálos sebet senkin nem ejtöttem.
...Aztat ne mondjátok, hogy nagyot hazudok,
Pácámon a jele, imhol van, láttyátok...

Míg a pártával járják a táncot, addig a menyasszony a kamorába leveti a menyasszonyi ruhát és felöltözködik abba, mit a vőlegény vett jegybe és abban viszik kontyolni”. (DR. FÖLDESSY JÓZSEFNÉ: Szalánci lakodalom, 1943–45 gy., EAP 84/1954. 47–49.) Ugyancsak a Borsod-abaúji vidékről, *Gesztelyről* származik másik adatunk: „Az én időmben minden koszorús lány gyertyát tartott a kezében. Éjszaka, mikor a lányságától elköszönt a menyasszony, akkor sorba körüljártunk a sátor közepén, csipőre tett kézzel. Akkor már ötötöztették a menyasszonyt. Azt danoltuk: Most gondold meg Borcsa...! A vőfély sétatálcájára volt téve a koszorú. Görbe bot volt akkor mindenkinek. Utána vót a menyecske-tánc”. (IGAZ MÁRIA gy., 1952. N IV. 1.) A szokás a szabolcsi részeken is elevenen élt a harmincas években, mint ezt egy *Tisza-eszlár-Bashalomról* származó adalék tanúsítja: „A menyasszony öltöztetésénél és levetköztetésénél rendszeren a nászasszonyok segédkeznek. A koszorút a vőfély a pálcájára tűzve hozza be oda, ahol a násznép táncol, és verselve táncol vele, majd a vőlegény kiváltja azt és a menyecske elteszi emlékül”. (GR. PONGRÁCZ JENŐNÉ: Felelet a 3. sz. kérdőívre, 1940. EA 0115. 4.)

A szokás elterjedését a központi népterület szinte valamennyi pontjáról igazolhatjuk. A Fejér megyei *Gyermelyen* pl. ötvenes éveinkben is élt a rítus emléke: „Tizenkét óraker van a menyasszonytánc, akkor leveszik a menyasszonyruhát, kötnék piros kontyot. Úgy járja el a menyasszonytáncot. A vőlegény az utolsó. A vőfény a bottal az ajtóban áll, neki meg el kell lopnia az asszonyt. Ezért a vőfény megint borralót kap. A menyasszony-koszorút ott tartja a botja tetején, míg tart a menyasszonytánc, azután elővezetik és akkor a vőlegénynek meg kell venni”. (FÖLDES LÁSZLÓ gy., 1953. N. VI. 9. 1.) Becses emlékünk a múlt század utolsó harmadából KÁLMÁNY LAJOS (Szeged népe, II. 214.) feljegyzése a *Temesköz*ből: „Fejbekötés. Az épület üres zugába, ha van üres szoba, akkor ide vezetik a menyasszonyt. A vőfény leveszi a menyasszony fejéről a koszorút, pálcája végére akasztja, s mikor már a menyasszonynak bekötötték a fejét, a vőfény a táncoló szobába vezeti a lakodalmások közé, s a koszorút és a bekötött fejű menyasszonyt bemutatja. Ilyenkor sok megjegyzést tesznek rá s tréfáznak vele.”

Komplexitása miatt két adalékunk a részletesebb idézést is megkívánja. Az egyik Tolnából, *Sióagárdról* származik (1951-es gyűjtés, N XVI. 7/1. 2–3.): „Vacsora után kezdődik a gyertyástánc. Az öreg vőfély szép verssel kíséri a menyasszonyt. Balkézze

megfogja a menyasszony jobbkezének mutatóujját, s tánclépésekkel körülveteti a menyasszonyt a szobában, s a legények körén belül. Az öreg vőfély jobbában a kissé behajlított ujjak között három gyertya ég. A menyasszony lassú, vontatott, szomorú hangulatú lépéssel megy (illetve táncol), lehajtott fejjel a vőfély mellett. A legények körben állnak, rajtuk kívül nagyobb körben a lányok, majd azok mögött a többi nézők, vendégek. A körbenállók közül néha megpróbálják néhányan elvinni a menyasszonyt a vőfélytől, de az nem adja oda... A vőfély hirtelen eloltja a gyertyákat és kivezeti (kilopja) a menyasszonyt a körből, s elviszi a szomszédba, ahol az leveti menyasszonyi ruháját, s átöltözik menyecskének. Már gyertyástánc közben megkezdődik az ún. „nemesjárás”. A kisvőfélyek bevonják a körbe a nyoszolyólányokat, s azokat vezetik körül a körben, de ezek már nem szomorúak, hanem vidáman, lendülettel, s ugrálós motívumokkal táncolnak. A menyasszony elvitele után egyre többen vegyülnek a táncba. Közben visszajön az öreg vőfély, s botjára tűzve hozza a menyasszony koszorúját, de az le van takarva teljesen a vőfélykendővel. A koszorút megtáncoltatja körben, de vigyáznia kell rá, mert a körülállók igyekeznek a koszorúról lerántani a kendőt. Ezt nem engedheti meg, mert erős babona fűződik hozzá: a boszorkányok megbabonázták a koszorút, rontás van benne. Ezért a táncolása után hirtelen lerántja a koszorúról a vőfélykendőt, amely eddig zárva tartotta a boszorkányok varázslatát, s a katlanban (ill. a nyitott tűzhelyen) az egész koszorút elégeti, s ezzel minden rontás elmúlik a menyasszonyról”. (Ezután hozzák át a szomszédból az új menyecskét, s kezdetét veszi a menyasszonytánc, amelyet itt „keszkenyőtáncnak” mondanak.)

Már a síoagárdi híradásban felfigyelhettünk a koszorút körülvevő spontán, s egyben mégis tradicionális koreografikus formákra, s ugyanilyen rituális koreográfiai kép bontakozik ki abból a – helyi nevén – „koszorúbúcsúztatásból”, amelyet a szabolcsi *Büdszentmihályon*, vagyis a jelenlegi *Tiszavasváriban* jegyeztek fel, ugyancsak ötvenes éveinkben: „Éjfél után a kisházban, vagy a szomszédos ház egyik szobájában már megkezdődött a kontyolás. Már a koszorút és a menyasszonyi ruhát levette a menyasszony. Ezután jött a vőfély, fején kalappal, jobb kezében vőfélybot. A bot tetején a menyasszonyi koszorú. A fátyol a botra hosszában körül volt csavarva. Felmelte a botját és hangosan szót: Csendessig, szíp vendíg, nem kell zsinatolni!... (A strófa után a zenekar a „Jól meggondold leány!” kezdetű búcsúztatót húzza.) Ezalatt a lányok a vendégek szétszórta álló tömegéből előre léptek és karikába állottak a vőfély körül. A legények a karikán kívül s attól távolabb maradtak. Ugyanúgy a többi vendégek is. A vőfély tovább verselt fontoskodóan, de mesélő hangon: Az íjjel kimentem, nagy viadalt láttam... (Itt a várvívásról szóló, már idézett strófák következnek, melyek után a „viadalban szerzett koszorút” a násznaggyal megfelelő összegért kiváltatja, majd pedig a körben álló lányokat is felszólítja váltságdíj fizetésére. M.L.) Utána a lányok tánca jött. Az első nyoszolyólány pénzzel váltja meg és átveszi a koszorút. Utána egy párat fordul az első nyoszolyólegénnyel, a koszorút kezében tartva. Majd a második és a következő nyoszolyólányok teszik ugyanezt hasonlóan. A megváltásban és a táncban követik a példát a többi lányok is, akik nem tisztviselők. Mikor minden lány táncolt már, az utolsó, aki a koszorúval táncolt a táncosával, visszaviszi a násznagynak. A vőfély ugyanoda adja le a begyűlt pénzt. – A vőfély a koszorú elbúcsúztatása után kiment a kontyolókhöz. Kisvártatva kézen fogva bevezeti az újasszonyt...”, s ezzel a bevezetéssel, valamint a hagyományos strófákkal

indítja el a közismert menyasszonytáncot. (GOMBÁS ANDRÁS: Szentmihályi lakodalom, EAP 91/1955. 35–37.)

A menyasszonyi koszorúval kapcsolatos adataink még két ponton kívánnak kiegészítést. Az egyik: az etnikai teljesség igényének csak nagyon mérsékelten felelhetünk meg, amennyiben a gazdag magyar anyag mellett román, német és délszláv kiegészítő adalékokkal sajnálatosan nem rendelkezünk, s egyedül a szlovák szokásrend visszajelzéseire támaszkodhatunk. SZTANCSEK JÓZSEF idézett tanulmánya (I. m. 62–64.) ugyanis nemcsak arról tudósít, hogy Gömörben és a bácskai telepes szlovákok közt is élt a múlt században a koszorú levételének szokása, hanem az árvai lakodalmak lefolyásáról is tájékoztat: „Árvában is vacsora előtt veszik le a koszorút a menyasszony fejéről. Az első vőfély a kamrába megy utána, és 12 szál gyertyát tesz jobb keze ujjai közé, és mikor azokat meggyújtja, a szobába vezet. Ott a nászaszasszonynak, a koszorús lányoknak, a vőfélyeknek egy-egy gyertyát ad, és ő kettőt tart meg. Azután kezeiket megfogják és körben forognak, miközben lakodalmi dalokat énekelnek. Mikor az éneket befejezték, a gyertyákat eloltják, a menyasszony a kamrába fut s a többiek utána. Ott azután a vőfély leveszi fejéről a koszorút, kardjára tűzi és a szobában tréfás vers elmondása után a násznagynak megmutatja. Majd balkezebe fogja a kardot és ezeket mondja: „Fényes győzelmet aratott Judit, mikor Holofernes fejét levágta. Én is győztem, csak hogy nem csellel, hanem vitézséggel nyertem el a dicsőség koronáját. De nemcsak koronát, hanem zsákmányt is szereztem, melyen osztzkodni fogunk. Egyetek meg a zsákmányt cimboráim, szívesen adom!” Leveszi kardjáról a húst és kalácsot, és az asztalra, a násznagy elé teszi. A koszorút a kardon hagyja és vigyáz, nehogy elemelje valaki, mert ez esetben 50 krt fizetne. Egy táncot jár, ezután a koszorút a menyasszonynak a kamrába viszi, ki azt 50 krt-ért visszaváltja”.

Láthattuk eddig, hogy a menyasszony koszorúja többnyire a vőfélyt illeti. A történeti-etnográfiai hűségnek azonban úgy tehetünk eleget, ha végül jelezzük, hogy a koszorú valamiképpen a közösséget is illeti, tréfás vagy szertartásos akciók, árverések formájában. Érdemes jelezni, hogy ez a „közösségi kisajátítás” még felismerhetően élt a XIX.–XX. század fordulóján, sőt, emlékei még ötvenes éveinkben is éltek, s az elterjedés köre a központi népterületen (pl. Csongrád, Bács-Kiskun) túl kiterjedt Zalára, valamint az északi szlovák területekre, ugyanakkor pedig a Budapest melletti közvetlen területekről is igazolható. A központi népterületről idézhetünk pl. egy *szentesi* adatot századunk közepéről (PAPP IMRE: A szentesi református családok lakodalmi szokásai egy fél évszázad tükrében, EAP 50/1955. 13.): „Felkontyolás után némely helyen még szokás volt a menyasszonytánc is. Amikor a menyasszonyi koszorút egy üres rostába vagy üres tányérra helyezve bevitték a násznagy előtti asztalra, majd megszólalt a zene és a férfiak egy tetszés szerinti összeget vagy pénzdarabot dobva a koszorú tetejébe – e szavakkal: Enyém a menyasszony. Ezzel már járta is a menyasszonnyal, de csak addig, míg más is nem dobott a koszorúra”. Hasonló adalékkal szolgál egy 1952-es gyűjtőtűt a csongrádi *Lapistóról* (GYURJÁN JÓZSEF és társai gyűjt., N. V. 7/1. 2.), mely szerint a menyasszony éjféle felkontyolásakor „A menyasszony koszorúját az asztal közepére teszik egy szitába vagy rostába. Később ide teszi a menyasszonytáncért járó pénzt.” Hasonló szokásról értesülünk a távoli, göcseji *Bánokszentgyörgyről* (GÖNCZI: i. m. 351.). „Bánokszentgyörgy környékén a meny-

asszony fejéről a konty föltevése előtt levett koszorút a vőféltől kézzel tartott tányérba teszik, és a cigány tushúzása mellett elkezdődik a menyasszonytánc.

Végül „a koszorúból való részesedés” jeleként meg kell említeni, hogy számos helyen a menyasszonytánc közben a koszorút „ellopták, elosztották, elárverezték”. Sztancsek József írja például, többször idézett szlovák szokásmonográfiájában (i. m. 65.): „Néhol a menyasszony koszorúját a vőfélyek és koszorús lányok magok közt fölosztják. Máshol meg a menyasszony gondosan őrzi – üveg alá ráába is szokta tenni –, mert ha elveszne, azzal elvesztené férje szerelmét”. A Bács-Kiskun megyei *Rém* községben (NI I. 7.) menyasszonytánc közben „Tányérban van a menyasszony koszorúja és a vőlegény bokrétya. Aki ezt ellopja, pénzzel kell kiváltania”. Különösen tanulságos a századfordulónkat megidéző *rákospalotai* adat, részben a főváros közelsége, részben pedig ismét komplexitása miatt (NOVÁK J. LAJOS: i. m. 96–97.): „Éjfélkor azután az öreg vőfély bekopog a belső szobába és a vőlegény engedelmével be is nyit. Leveszi a menyasszony fejéről a koszorút, s az asszony néki a menyasszony haját kontyba csavarintják, fejét annak rendje és módja szerint bekötik hátra. Az öreg vőfély ezután a menyasszonykoszorút felteszi a vőfélybotra, leveszi a vőlegény kalapjáról is a csokrot, s azt is hozzátűzi. Ezalatt az asszonyok, akik a menyasszony kontyát kötik, már kifonták annak a hajából a széles, selyem kifonó szalagot is, az öreg vőfély ezt is a vőfélybotra csavargatja, s avval bemegy a lakodalmas szobába és elárverezi a menyasszonykoszorút, s minden hozzátartozó dolgot. Ez az árverés csak képletes azonban, mert ami ilyenkor összegyűlik, az öreg vőfély jól megérdemelt jutalma, a koszorút pedig visszaadja az új menyecskének. Ezt az utolsó verset, amit az árveréskor mond a vőfély, „Koszorúköszöntő”-nek neveik, szól pedig eképpen: (Itt a várívásról szóló, már többször idézett rigmus strófái következnek. M.L.) Ezután az öreg vőfély maga kezdi a koszorú árverését avval, hogy a neki nyújtott tányérba bedob egy forintot és mondja: „egy forint először...” Avval a koszorút baljában tartva, a tányért jobb kezébe veszi és körülhordozza. Mindenki ad bele persze, mert ez az öreg vőfélyé... Mikor aztán látja az öreg vőfély, hogy már gyéren adnak, akkor megint belevág a magából egy forintot és mondja: „egy forint először,... máodszor,... senki többet, harmadszor!” Avval a koszorút viszi vissza és az új menyecske anyjának adja, a pénzt pedig zsebre téve ő is a mulatók közé áll”.

...Mélylélektani magyarázatok igénybevétele nélkül is vallhatjuk, hogy a vőfélybot – legalábbis ebben a szituációban – fallikus jelképként szerepel, továbbá, hogy a nem kevésbé szimbolikus értékű menyasszonyi koszorú sorsa még századunk fordulóján is egyfajta közösségi állásfoglalástól függött (természetesen már gyakran tréfás vagy látens formában) úgy, hogy ezt a közösséget elsősorban a vőfély képviselte.

Budapest, 1984. dec.

LÁSZLÓ MAÁ CZ:

Danses du cérémonial de la noce II.

La première partie de cette série d'études parut dans le volume 1982/83 des *Táncudományi Tanulmányok* (Etudes Chorégraphiques) contenant une revue de la danse de fiancée et des danses de nocés dans le folklore hongrois. Dans l'étude présente l'auteur continue l'examen des fonctions et la description des danses et des coutumes attachées aux danses: il traite en détails la danse aux bougies, la danse aux coussins et, à propos de cette dernière, il évoque aussi les jeux, sans danse, de changements de partenaires aux nocés. Il touche aussi certains moments des coutumes de nocés, la coutume du rachat (le fiancé doit payer pour la fiancée), la danse dite des hôtes non invités (ceux-ci représentent en général la communauté du village) et ce que l'on appelle tournoiement. Cette dernière coutume était encore vivante dans la première moitié de notre siècle au Rábaköz (Hongrie du nord-ouest): les gars du village demandaient et recevaient une rançon pour la fiancée qui partait, et, à la fois, la faisaient, obligatoirement, "tourniquoter", danser. Enfin, l'auteur passe en revue les actes rituels, les gestes symboliques rattachés aux danses énumérées, comme par exemple la coutume de battre le coq, d'enlever la fiancée, les rémimiscences du vol, du rapt de la fiancée, l'assiette cassée rituellement, le don de cadeaux, les serremments de main, ainsi que des "services" rituels, tels que faire la toilette des invités, et ce que l'on appelle le baiser en série que la fiancée accorde à tous. Pour finir, l'auteur analyse la situation toute particulière et le destin de la couronne de mariée, indiquant que dans la plupart des cas cette couronne figure comme trophée de victoire du garçon d'honneur représentant de la communauté des nocés et du village.



A ROMÁN KALUSER TÁNCOK TARTALMI ÉS FUNKCIONÁLIS VIZSGÁLATA

Bevezetés

A népi táncok sajátosságainak: ritmikái, figurális, magatartásbeli stb. kifejeződésüknek tartalmi és funkcionális vizsgálata, azaz verbális magyarázata, a bennük felgyűlt emberi tapasztalatok megértéséhez és felhasználásához természetes emberi igényeként jelentkezik. A bennük rögződött ismeretanyag ezek hiányában csak igen alacsony határfokkal, vagy egyáltalán nem használható fel, mert annak éppen az újrafelhasználást hatásosan biztosító gondolati-eszmei része marad rejtve.

Vizsgálódásunk témájának a megválasztásában nem nélkülözünk korábbi fontos megállapításokat: „A keleteurópai népek később meginduló tánc kutatását... a közelmúltig bizonyos formalizmus jellemezte. Az elmúlt 25 év jelentős keleteurópai néptánc-irodalmában dominálnak a puszta táncleírásokat tartalmazó munkák. A gombamódra elszaporodott nemzeti és ezen belül egyéni táncjelírási módszerek is jelzik, hogy a keleteurópai kutatás érdeklődésének a középpontjában a tánc formai rögzítése állt...” (MARTIN 1979).

A népi táncok esetében így olyan emberi közlés rendszer előtt állunk, melynek legfeljebb a szerkezeti elemeit ismerjük, de a közlést, üzenetet hordozó mondatait, szavait, vagy betűit egyáltalán nem. Ez az állapot oda vezet, hogy a „korszerű felhasználásban” nem ismerve sem az eszmeiséget, sem a kommunikációs funkciókat a lényegtelen részletekre terelődhet az alkotói figyelem. „Az eredeti szokáshagyomány téridő elemei olyan jellemvonásokat tartalmaznak, melyek arra engednek következtetni, hogy a szokás egy nagyon komplex szertartás...A kalus előadásának mai megjelenése, mely jelenleg általános Romániában, a korábbi mágikus és rituális körülményekből a látvány és a művészi zsáner irányába változik”. (CIORTEA 1978/79).

Rosette-i kőre van szükségünk ahhoz, hogy a népi táncok és szokáshagyományok valódi tartalmának rejtjelmeit és üzeneteit megközelíthessük. Miután a tánc ezekben az ősi megjelenési, közlési formáiban a rítus legszorosabb része volt, ehhez a törekvésünkhöz az archaikus tartalmú rítusokban kereshetünk fogódzókat. Ilyen lehetőségeket kínálnak pl. a keleti vallások templomi táncai, melyek kifejezésbeli sajátosságai és eszmei gondolati kapcsolataik a legkorábban rögzítésre kerültek és a mai napig használatban vannak. Ezeknek a táncoknak a vizsgálatához azonban az európai kultúrától meglehetősen eltérő (bár sokban azonos) eszmeiség ismerete is kívánatos. Lemondva az itt jelentkező esetleges előnyökről, ezúttal mégis az európai gyakorlatban ismert legarchaikusabb és legteljesebb ránk maradt rítus, vagy tánc (a szóhasználat bizonytalansága máris figyelemreméltó!) a „CALUS” (LOVACSKA) vizsgálatához folyamodunk.

Választásunkban szerepet játszott a táncok különlegesen gazdag megjelenése, a kultusz egészével való szoros és teljes kapcsolata, a közelben, még élő módon való tanulmányozhatósága és kiváló dokumentáltsága.

Ezúton is köszönetem fejezem ki Pap Gábor művészettörténésznek, aki értékes baráti tanácsaival segítette munkámat.

A vizsgálati módszerről

Ismertetünk néhány újabb gondolatot a „calus”, „caluser”, „calusár” szavak etimológiájához.

Áttekintést adunk a CALUS kultusz és táncok, játékok főbb jellemzőiről és a kultusz lefolyásáról. Az ismertetést különböző források felhasználásával készítettük el. Felhasználtuk a Göttingeni Egyetem Filmintézete (WOLF 1972) filmfelvételeit, melyeket személyesen megtekintettünk (FALVAY 1978 Bukarest). Felhasználtuk a filmekhez készített tájékoztató leírások szövegeit (SIMON, GIURCHESCU 1976), más kutatók megállapításait (CIORTEA 1978/79, KLIGMAN 1981), valamint saját gyűjteméseinket, megfigyeléseinket (Laorint – Lőrincréve 1966, Ziganesti, Slatina 1978, Orhei – Órhely, Kisinev 1983/84), a rítus és a tánc vizsgálatával kapcsolatos korábbi tapasztalatainkat (FALVAY 1982/83).

Az időszak, melyhez a kultusz kapcsolódik, az évkör kitüntetett időszaka, igen sok kultusszal és szokáshagyománnyal. Kívánatos lett volna ezeket is bevonni a vizsgáladásokba, azonban erre a tanulmány szűk keretei miatt nem kerülhetett sor.

A CALUS és az időszak más kultuszai közismerten mágikus tartalmúak. Vizsgálatunkban ezért használjuk fel az asztromágia és az ún. sympatheliatan gondolatrendszerét, amelyekből a klasszikus asztrológia hagyományai alakultak ki. Megkísérjük ezt a gondolatrendszert összevetni a mai természettudományos, művészettörténeti, pszichológiai eredményekkel. Ezek alapján vázoljuk fel a kultusz és a táncok eszmerendszerét, kifejezési sajátosságait, az egész kultusz modeljét.

A „kalus” (Calus) „kalusár” szavak etimológiai kísérleteihez

A századfordulótól kezdve igen sokan megkísérelték a „kalus” szó magyarázatát. Érdemleges megállapodás, teljesen kielégítő megoldás tulajdonképpen mindmáig nem született. A kísérletek mindegyike tartalmaz elfogadhatónak látszó elemeket: a tánc a lovak ugrálásához hasonlít (PAPAHAGI 1906, VUIA 1921/22, 1975a), a latin „collisium” = együtt táncolni (BUCSAN 1976), mások a görög Korybantesekkel keresik a kapcsolatot (GIURCHESCU 1976, SACHS 1937, ALFORD 1962), ismét mások a thrák dioscurokkal (VULCANESCU 1975). Majd megint mások a napkultusszal hozzák kapcsolatba, s Osirishez, Dyonisoszhoz, Marshoz kapcsolják. Egy másik irányzat a rózsakultuszhoz közelíti, mely a halál kultusszal mutat rokonságot (VUIA 1975a). (Az összefoglalást Kligman 1981, 45–65. o. alapján készítettük.) A Calus kultusz legfontosabbnak ítélt rokonságát tárgyalni fogjuk, s e megoldások háttéréről

tájékozódhatunk. E dolgozatban újabb, eddig nem használt forrásokat és megoldásokat javasolunk, melyeknek kettős alapjuk van:

- *az első: a kultusz elterjedési területe*, mely magába foglalja az egykori Besszarábia (Szovjet-Moldávia), Moldva (Románia), Havasalföld (Románia), Bulgária, Macedónia (Jugoszlávia), Bánát-Dél-Magyarország (Jugoszlávia), Dél-Erdély-Magyarország (Románia) területeit, melyek Dél-Erdély és a Bánáton (Dél-Magyarország) kívül Nagy-Kunország egyes területeit alkották (különböző kun-besenyő törzsek vezetése alatt), egészen a XIV. századig.
- *a második: maga a kun-nyelv*, melynek szótára a térítő domonkosok munkájaként (mint ismeretes, a domonkosokat ebből a célból alapították!) Vellencében ránkmaradt és azt 1880-ban „Codex Cumánicus” címen gr. Kuun Géza publikálta. (KUUN 1981a).

Megoldásként a szótár perzsa-kun rokonszavai között lévő KALAS szóra gondoltunk, mely ott CHALASI változatban is előfordul.

KALAS = libertio = megszabadítás, feloldás

ER = férfi (finnugor)

*KALAS-ER = (román kiejtésben talán KAKUS-AR) = szabadító férfi

Egy másik megoldás ugyancsak a perzsa-kun részből, mely a ma Romániában használatos kaluger-szerzetes barát jelentésű szavukon alapszik:

KALU = avunculus = nagybátya anyai részről, vagy consanguineus =
= vérrokon, testvér, rokon

YARI = auxilium = segítség, támogatás, hadi erő

Ezek alapján:

KALU-YARI = vérrokonok segítsége, vérrokonok hadi ereje

Ismerve az eddigi kísérleteket, úgy látjuk, hogy egyenlő színvonalú megoldást a három következő javaslat kínál:

KALUS = lovacska (PAPAHAGI 1906)

KALAS-ER = szabadító férfi (FALVAY 1984)

KALU-YARI = vérrékonok, testvérek hadi ereje (CSORDÁS 1984).

A javaslatok indokolására a tanulmány záró részében visszatérünk.

A kultusz időszaka, szereplői, kellékei, viseletbeli sajátosságok, zenekíséret

A kultusz létrejöttében és megértésében igen fontos szerepet tölt be gyakorlatának az *időszaka*. A Pünkösöd változó ünnep lévén, legkorábbi napja: május 17, legkésőbbi: június 13. Húsvét után 50. napra esik (Pentecoste), s a Húsvéttel együtt változik. Mint ismeretes Húsvét vasárnapja pedig a tavaszi napéjegyenlőség (márc. 21.-e) utáni első holdtöltét követő vasárnap. A Pünkösöd időszaka ennek megfelelően a régi naptári hagyományok szerint megközelítőleg az IKREK havába esik (május 21–június 21).

A kultusz gyakorlata aktív és passzív résztvevőkre oszlik. Az aktív résztvevők a csoport táncos tagjai (rendszerint páratlan számú: 5–7–9–11 férfi) a VEZETŐ-vel (Vataf), a NÉMA (Mutul), vagy BOLOND, a ZÁSZLÓTARTÓ (Stegarul) és a muzsi-

kusok. A passzív szereplők a falu gazdái, akik a csoportot behívják az udvarukra a kultusz előadására, s annak egy részébe tevékenyen is bekapcsolódnak.

Az aktív szereplők közül a VEZETŐ és a NÉMA különleges szerepkört töltenek be.

A VEZETŐ (Vataf) a teljes csoport vezetője. Feladata a táncosok előkészítése és kiválogatása. Ismernie kell a „titkokat”, a határendszereket és azok alkalmazását. A fogadalomtétel után a csoport tagjai fölött abszolút hatalommal rendelkezik. Utasításai parancs-jellegűek. Nincs megkülönböztető attribútuma a csoport tagjaitól. A kultusz ceremoniális indításában és befejezésében együttműködik a NÉMÁ-val, aki azokat ugyanúgy ismeri. A kultusz kettejük teljesen harmonikus együttműködésével folyik le, annak ellenére, hogy mindkettejüknek más-más feladata és szerepköre van. Megbízása a közösség megtisztelő bizalma. Tiszte általában családon belül öröklődik, amennyiben meg tud felelni a rendkívüli fizikai és szellemi követelményeknek. Ahol ez a tiszt hagyományozódik, ott a családok igyekeznek gondoskodni arról, hogy mindig legyen, aki az ismereteket tovább adja és viszi.

A VEZETŐ helyettese, segítője az ELSŐ KALUSAR (Primul calusar). A közvetlen segítségadáson és figyelmen kívül az a feladata, hogy a csoport tevékenységével kapcsolatos körülményeket megszerveze, s gyűjtse az esetleges ajándékokat stb.

A NÉMA (Mutul) szerepköre a kultusz alatt, a táncok közbeni játékok előadása, néhány táncos bevonásával együttes játék kialakítása. Feladata, hogy a VEZETŐ-vel együtt felügyeljen a rituális előírások szigorú betartására. Szerepköre kapcsán ő irányítja a csoport kapcsolatát mind az emberi, mind a természeti környezettel. Maszkot visel és férfi léteire sötétszínű női ruhát, melynek köténye alatt nagy fából készült phallikus szerelése van. Úgy ez, mint az egyik kezében lévő fakard vörösre van mázolva. Bal kezében macskát, vagy nyulat vezet, melyet fadarabra húzott és kitömött nyúl-bőrből készítenek (pisica, iupere). Vállán tarisznya, vagy táska, melyben fokhagymát, ürömmöt, zsineget, vászonkendőt, kést stb. tart.

A táncos csoporton kívüli tagok:

Ezek közé számít a ZÁSZLÓTARTÓ (Stegarul) és a muzsikus, vagy muzsikusok. A ZÁSZLÓTARTÓ választja ki a zászlórúd fájának alkalmas sudár fenyőfát, mely általában 6–8 méter hosszú. A fát lehántolja és a hegyén kis zöld ágrészt meghagy. Feladata a ZÁSZLÓ tartása és védelmének biztosítása. Úgy kell hordja és letegye (pl. éjszakára, vagy ha a csoport éppen nincs működésben), hogy az ne érjen a földre. (Éjszaka pl. kerítésoldalhoz erősíti a MUTUL segítségével). A fogadalmi időszakban állandóan függőleges helyzetben kell állnia.

A MUSZIKÁS a VEZETŐ legfontosabb munkatársa, aki annak minden gondolatát, mozdulatát ismeri és követni tudja. Ismernie kell a kultusz minden részletét a hozzátartozó melódiákkal és variánsokkal, tempóváltozásokkal, melyeket rögtönözve kell tudni követni.

A kultusz passzív résztvevői a házigazdák és azok családtagjai, valamint a szomszédokból összesereglett nézők. Szívesen hoznak erre az alkalomra gyermekeket, hogy azokat a kalusárok megérinthessék, s „földöntúli” hatásuk megvédje őket a következő évben. Eljönnek olyan asszonyok is, akik gyermekáldást szeretnének a kalusároktól. A közösség előtt az ilyen kapcsolatok nemcsak megengedettek, hanem megtiszteltek, „szent”-nek tartják őket.

A szokásgyakorlathoz tartozó kellékek és egyéb eszközök

A legfontosabb kellék, a ZÁSZLÓ. Részleteit előbb ismertettük. E pózna a „fogadalomtétel” után válik ZÁSZLÓ-vá, azzal, hogy a MUTUL a fehér vászonkendőben lévő fokhagymát és ürömet felköti a csúcsára. Ezt a kis fehér batyut hívják tulajdonképpen zászlónak, mert ez tartalmazza a „bűvös erőket”, s ettől kapta az egész eszköz a nevét. Így a kellékek közé tartozik a fehér vászonkendő, annyi szem fokhagyma és üröm, ahány tagú a csoport, s egy zsinedgarab, mellyel a MUTUL a batyut a rúdra köti. Ezeket az eszközöket a MUTUL a tarisznyájában, vagy táskájában a vállán tartja.

Minden táncosnak rövidebb hosszabb botja van. Ennek mérete körzetenként változó, díszítettségével együtt.

A muzsikások hangszere régebben furulya, később duda, ma a hegedű. A dudát itt is kecskefejjel díszítették. A duda zsákja kutyabőrből készül.

A házigazdától szokásos kérni a következő kellékeket: só, fokhagyma, üröm, (ezek nem azonosak a batyuban lévőkkel), korsóban, vagy tálban víz, esetleg gyapjú.

A szokásgyakorlat szereplőinek viseletbeli sajátosságai

A NÉMA (Mutul) szerepkörének leírásánál ismertettük viseletét is.

A VEZETŐ viselete megegyezik a csoport többi tagjainak viseletével. Ez a viselet mindenütt a falu, vagy a körzet viseletén alapul, annak ünnepi viselete a mérvadó. Ehhez kalap vagy fez, vászonból készült rövidebb vagy hosszabb ing, keskenyebb-szélesebb bőrtüsző, vászon vagy daróc-gyapjú nadrág és bőr lábbeli ún. bocskor tartozik.

Ezen ünnepi viselettől eltérően a következőket találjuk a KALUSÁROK-nál:

- a kalap mellett kakastollat, dús csomóban és virágdíszekkel. Más esetben a kalapszalagra madarakat hímeznek, vagy piros-kék folt-díszítést alkalmaznak. Török vonzáskörzetben megtartják a vörös fezt a bojtjal.
- a mellre sok helyen keresztbe rakott keskenyebb-szélesebb szalagot tesznek. V.P. Ciortea állításával szemben, hogy ez a szokás általános lenne, az a véleményünk, hogy ez nem általános (Lásd V.P. CIORTEA fényképmellékletei a Dance Studies-ben, valamint saját gyűjtéseink és megfigyeléseink)
- ugyanígy nem általánosak a tüszőre, vagy az övszalagra feltett díszek, kendők, bojtok stb.
- fontos és különleges darabja a kalusár viseletnek a lábszárvédő, mely szintén nem általános. A lábszárvédőre, mely vászonból készül, virágmintákat és különleges, semmi máshoz nem hasonlítható varrottas ábrákat hímeznek. Török vonzáskörzetben a lábszárvédő helyett vörös harisnyát hordanak.
- Teleorman megyében a kaluser táncosok vörös kötényt viselnek
- mind a tüszőn, mind a térdnél, a lábszárvédőn és a bocskoron a táncosok különböző típusú „zörgöket”, (kis különleges csengőket) használnak. Ezek a zörgők az ismert juh-, vagy birkacsengők, vagy kisebb változataik.
- fontos viseleti kellék a bocskor sarkára helyezett acélsarkantyú, melyet a román táncosok közül kizárólag csak a kaluser táncosok viselnek.

A szokásgyakorlat szerkezete és lefolyása

A szokásgyakorlat szerkezete három, egymással szorosan összefüggő esemény kapcsolatát mutatja:

1. A FOGADALOMTÉTEL, vagy a ZÁSZLÓ FELEMELÉSE, vagy a KALUS megkötése címet viseli az első rész. (Legamintul, Legarea calusului)
2. Az ÜNNEP nevet viseli a második rész.
3. A ZÁSZLÓ TEMETÉSE (Igruparea stagului) a mágikus szövetség felbontása a harmadik rész neve.

A szokásgyakorlat lefolyása a következő:

ad 1./ FOGADALOMTÉTEL.

A csoport Pünkösöd szombatjának késő délutánján, vagy éjjelkor, a kalusárok jelzéseivel felöltözve kivonul a falun kívül, előre kiszemelt, de titokban tartott helyre, a fogadalomtételhez. Elöl megy a MUTUL, utána a VATAF, őt követik a táncosok két sorban. Botjaikon fektetve, vízszintes állapotban viszik a ZÁSZLÓ-t, melynek biztonságos vitelére a STEGARUL ügyel föl. A menetet a muzsikuskok zárják be, akik kalusár táncdallamokat játszanak. A táncosok énekelik a dallamot, melynek szövege a következő:

„Asculta, asculta,

I-auzi, iauzi, si-nc-odata

I-auzi, i-auzi, s-altadada

Arunca-te, mai copile

Ca da dracu peste tine.

Halai-sa, bine-i asa,

S-aolica doica, fa.

I-auzi, i-auzi.”

Magyarul, németből fordítva:

Hallga! Fülelj!

Halljad! Halljad! Mégegyszer!

Halljad! Halljad! Máskor is!

Lendülj gyerek mert különben

Elvisz az ördög!

Halai-sa! Így van ez jól!

És óh jaj doica fa

Halljad! Halljad!

Németül: Horcht, horcht,

Hört, hört, noch einmal

Hört, hört, ein andermal

Schwing dich, Kind,

Denn sonst holt dich der Teufel

Halai-sa, so ist es gut,

und o weh, doica fa

Hört, hört.

A táncrím ismételtlen visszatér és cserélődik más kaluser dallamokra való kiállításokkal. A kiszemelt helyet mintegy 50 méterre megközelítve a MUTUL jelt ad farkdjával, mire a muzsika s az ének azonnal abbamarad. A beszéd e pillanattól kezdve *tilos* a ZÁSZLÓ felállítása utáni tánc megkezdéséig. „A beszédtilalom határozottan aláhúzza az egész aktus átmeneti jellegét. Ez a pillanat, *mint minden átmeneti időpont veszélyes pillanat lehet, amelyben a baljóslatú erők a kalusárokra hatást gyakorolhatnak.*” (A. GIURCHESCU 1975).

A kiszemelt helyre elérve, a MUTUL jelzi azt és a csoport a VATAF utasítására megfelelő irányban feláll az eskütételhez, illetve a ZÁSZLÓ felállításához. A ZÁSZLÓ

e pillanatban még a kalusárok botján fekszik. Csúcsát a VATAF, végét a STEGARUL fogja. A MUTUL most előveszi a négyszögű fehér vászonkendőt és az útközben gyűjtött, vagy a táskájába készített fokhagymákat, ürömfüveket. Mindegyik darabból levág egy keveset és azokat félreteszi. Az elkészített darabokat beleteszi a fehér vászonkendőbe, melyet zsineggel kis batyuként a ZÁSZLÓ rúdjának vékonyabb végére, a csúcsára erősíti. Ezután sorban odamegy minden résztvevőhöz. Fakardjával ráüt a ZÁSZLÓ rúdjára és minden résztvevőnek a szájába tesz az előbb félretett, levágott fokhagyma és ürömfüvekből egy-egy darabot. (Az eskütétel másik módja, ha az víz mellett történik, a következő: a csoport tagjai a ZÁSZLÓ mellett – mely függőleges állásban kitámasztva a vízparton áll – a vízbe hajolnak. Lábuk közvetlen a víz mellett, kezeik a vízben – négykézláb tartásban –, s így mondják el az esküszöveget a „víznek”).

A filmen látott esküforma a következő: „Jur pe acest steag pentru dumunica si luni”. Magyarul: „Esküszöm a ZÁSZLÓ-ra, vasárnapra és hétfőre”. A formulát a kalusárok egymásközötti megegyezés alapján határozzák meg. A „titkos” formulák mellett (melyet jelenleg sajnos nem ismerünk) az eskü a szokásgyakorlat tárgyi feltételeit foglalja magába. Tartalmazza annak két-három napra, vagy további napokra való „fogadalmát”, valamint az elkövetkező évek szokásgyakorlatában való részvétel idejét is, mely összességében-általában 3-tól 9 év.

Az eskütétel alatt a MUTUL a fekvő Zászló csúcsánál áll. Az első esküt a VATAF teszi le, olyan módon, hogy botját a MUTUL fakardjával, mellyel az a ZÁSZLÓT támasztja, keresztbe teszi, bal karját pedig a ZÁSZLÓ rúdvégére helyezi.

A fogadalomtétel után a MUTUL ad jelt fakardjával a ZÁSZLÓ felemelésére. A ZÁSZLÓ-t a STEGARUL állítja függőleges helyzetbe. A ZÁSZLÓ ebben a függőleges helyzetben marad a föld érintése nélkül! az egész szokásfolyamat alatt, amíg sor nem kerül „hatástalanítására”, azaz „eltemetésére”. (Szóbeli közlések szerint a ZÁSZLÓ felemelése után nem egy esetben a táncosok némelyike a földre esett és elájult.) A ZÁSZLÓ felemelése pillanatában két sorban álló táncosok néhány lépést hátra lépnek, mert a MUTUL ezekután a földön kört rajzol fakardjával, balról jobb irányba haladva a földön a táncosok számára, melybe azok belépnek. „A táncot mindig mint szent működést adják elő”.

Az eskütétel utáni tánc természetesen nem a teljes repertoár, hanem annak csak néhány darabja. Ezalkalommal nincs senki más jelen csak a kalusárok. (A göttingeni Egyetem filmfelvételénél a szokástól eltérően sok néző is jelen volt, s ennek megfelelően az előadott táncok is lényegesen bőségesebbek voltak a szokásosnál.)

A fogadalomtétel utáni elvonulási módról sajnos nincs feljegyzésünk. (Ez ugyanis nem felel meg a filmen látottaknak.) Miután az eskütétel késő estére marad, vagy az éjjel folyamán történik, a hajnali újrakezdésig a táncosok valószínűleg hazamennek, hogy pihenjenek valamit a másnap kezdődő megerőltető időszak előtt. Ennek megfelelően valószínűnek tartju, hogy a ZÁSZLÓ-t a VATAF udvarába viszi, vagy oda, ahol a VATAF tartózkodik és kikötik valamilyen kerítésoldalhoz, hogy az függőleges állapotban maradjon.

ad 2./ Az ÜNNEP.

A csoport tagjai vasárnap hajnal, napfelkelte előtt gyülekeznek a falu

végén, a megbeszélrt helyen (a következı napokban hasonló módon kezdenek). Valószínőleg a VATAF jelére a muzsikusok a fogadalomtételhez hasonló kaluser-dallamokat kezdenek muzsikálni, s a menet megindul. Elöl megy a MUTUL és a STEGARUL a ZÁSZLÓ-val, utána a táncosok sora, köztük a VATAF és helyettese, s utánuk, mögöttük a zenészek.

Elérkezve a falu első házához, annak kapuját a MUTUL fakardjával megveri. A házigazda kijön és kinyitja számukra a kaput. Elsőnek a MUTUL lép be, utána a STEGARUL a ZÁSZLÓ-val, majd a VATAF és helyettese, a táncosok és végül a zenészek. A MUTUL jelekkel fokhagymát, ürömfüvet, sót, gyapjút stb. kér a gazdától. (A kora hajnalban az asszonyok nincsenek otthon, kinn vannak a temetőben. Ilyenkor van halottak napja, mely három napig tart, siratással, ételvitessel szertartásos körülmények között.) Közben a táncosok bevonulnak az udvarra, s utánuk a szomszédok, a nézőközönség. A ház ajtajában állnak a gazda családtagjai és rokonai.

A MUTUL ezalatt alkalmas helyre leteszi a zsákját, mellyel egyben kijelöli a ZÁSZLÓ helyét is a STEGARUL számára. Ide hozza és teszi le a gazdától kért kellékeket is. A táncosok közben kört alakítanak, s a kört a MUTUL fakardjával meghúzza a földön, balról jobbra irányban. A körbe ezután, mint működő hatásrendszerbe idegennek nem szabad belépni. A kör kijelölése után a VATAF azonnal int a muzsikásoknak és megkezdi a táncot.

A tánc szerkezeti formája háromrészés. Az első rész a SÉTA (Plimbare), amit a középső, a második rész követ. Ennek neve „FIGURÁS” (Miscare), s a harmadik rész, az állandó, a sohasem változó, ugyanakkor mindig kötelező befejezés a „KALUSER KÖRTÁNC” (Hora Calusului).

A SÉTA az említett filmen (E 1654/1972) hat táncból áll és kinetikus leírása A. Giurchescu megfogalmazása szerint a következı:

1. A muzsikusok elkezdik játszani a SÉTA első melódiáját a „Batutát”, s a kalusárok a körön jobbra irányba sétalépésekben megindulnak. Néhány ütem elhangzása után a VEZETŐ (Vataf) „Állj meg!” kiáltására botjaikra támaszkodva megállnak és sarkukkal ütik a ritmust, s közben kiáltoznak: „Halai sa! Halai-sa!”. Ezután a VEZETŐ kiált: „Egy! Kettő! Három!”. A kalusárok megállnak és hátul a jobb lábhegyre támaszkodnak, mialatt kiáltják: „Halld! Halld!”, majd egyensúlyoznak a jobb lábön előre és kiáltják: „Hap!” Végül a bal lábra ereszkednek és kiáltják: „Halld! Halld!” Majd az egész eddigi szakaszt megismétlik.
2. A muzsikusok a „Margireni” melódiát játszák. A kalusárok dobogó lépésekkel jobbra irányba haladnak a körön, majd a VEZETŐ oda-vissza irányt parancsol: „Zi-nainte!”
3. A TESLUIUL tánc következik a körben, melyet futásban keresztezett lépésekkel táncolnak.
4. Rövid összefogózási szakasz után a „GRIGORE HORGA” (Cirligul lui Grigore) című tánc következik, melyet helyben táncolnak.
5. A tánc egyszerű lépésekkel folytatódik, melyet ismét összekapcsolódási szakasz követ, hogy egy új figurát vezessenek be, mely egyben néhány motívum ismétléséből és sarokösszeütésből áll.
6. „Hagyjátok rá!” (Hai pe ei!) parancsszóra a körön a sarokösszeütések folytatódhatnak és ezt a táncot „A LUI HITU”-nak hívják. „Állj meg!”-re lezárják —

Lépésbe és ismét összefogózásba mennek át, hogy megkezdhessék az egész táncszvit második szakaszát a FIGURÁS-t.

Grigore Stan, a kiváló és híres kalusertáncos és VEZETŐ (1899–1974), aki tudományát családon belül örökölte (nagyapja, apja és testvérei is híres kalusertáncosok voltak), s aki egész életében gyakorolta és tanította a „Calus”-t, a SÉTA szerkezetéről a következőket mondotta el az 50-es években: „A SÉTA első részének kezdete a „Calus első sétája” forgásokkal és térdelésekkel. A második része a variációk egy összeállítására, melyet VADÁSZ LÉPÉSEK-nek hívnak. Ez utóbbiak már mesteri figurák, mind a mozgások minőségét, mind különleges ritmusukat illetően, amelyben a szinkópák uralkodnak. Grigore Stan a VADÁSZ-LÉPÉSEK 10 változatát mutatta meg. Ebben a számozott sorozatban egyszerű mozgásokkal kezdenek és a kidolgozottabbak felé haladnak mind hosszukat illetően, mind technikai szempontból. (Az első lépés 4 zenei üteme halad a 16 zenei ütemhosszúságú variáció felé.) A VADÁSZ-LÉPÉSEK-et a körön előrehaladva adják elő. A lépéseket dobantásokkal hangsúlyozzák, váltakozva ugrásformákkal és sarkantyú-ütésekkel. A változatokból kettőnek különleges neve is van: a 9. lépést (figurát) „KIS OLLÓ”-nak hívják, vagy TIRISU-nak, a 8.-at, mely Grigore kedves lépése volt, ő csinálta a variációt, SÁRKÁNY-nak (Ratoi). A SÁRKÁNY megjelölés egyébként Grigore Stan beceneve is volt a szülőfalujában.

A FIGURÁS (Miscare) táncszakasz az egész táncszvit legfontosabb része. Minden részének külön neve van, s ezek mindegyikének egyúttal különleges szerepe is van a szertartáson belül. Ez is oka, hogy nem mindegyiket adják elő minden alkalommal. Az előadásra kerülő táncok megválasztása az adott körülmények között mindig a VEZETŐ feladata, melynek egymásutánját a szertartás pillanataiban határozza el. Ezeket a táncokat VIRÁG-oknak (Floricica) hívják. Néhány, ezek közül a következő nevet viseli: „A VIRÁG ELSŐ LÉPÉSE” (Primul pas de Floricica), „GHEORGHITA”, PADURETEANCA, AZ ORSÓ A TÜKÖRRREL (Virtelnica cu oglinda), AZ ÖRDÖGNEK (A Dracului), LASTARII, GRIGORE HOROGJA (Cirligul de Grigore), A SZÉP LÁNY TÉRDÉN (Mindra in genunchi), TARAPANAU, TELEORMANEANCA, EGY DADOGÓNAK AZ ÖRDÖGE (Bilbiita Dracului), GRIGORE STAN SZÓLÓJA, vagy SÁRKÁNY (Ratoi), A BETEG (Invalida, – egy sánta kalusár neve után). Ezek a táncnevek Grigore Stan repertoárjában szerepelnek. Más kalusár táncokban ilyeneket találunk: A LU BROACA, PALMA, VITICA, ZICE I SUS, NEGRENII, BRICEAGUL, és a BALTA (balta) tánc, a szirbának egy változata, mely igen gyakran a KALUSÁR KÖRTÁNC-ba való átvezetés szerepét tölti be. A már előbbieken említett filmen a FIGURÁS szakasz az átvezető BALTA táncsal együtt 16 táncot foglal magába. Ezek rövid áttekintését szintén A. Girhescu szerint adjuk:

1. A VITICA tánc kezdődik a körön, mely lépésjellegű mozgás.
2. Ez SÉTÁ-ba megy át, futólépésben való előremozgással, amit a sarkak összerakásával zárnak le. A lépések továbbra is körben maradnak.
3. A GHICELUL tánc következik ugyancsak körön való előremozgással és egyensúlyozásszerű ugrásokkal.
4. A LU BROACA nevű körtáncsal folytatják, melyet kis, cserélgető lépésekkel és előremozgással végeznek. Sarkantyú-ütések és ugrások előre-hátra irányban, szinkópás ritmusokban. Ezekre rá is kiabálnak: „I-iauzi! I-iauzi!”

5. 6. Körséta, mely oldalazó futásba megy át. A futás alatt a VEZETŐ és a SEGÍTŐ (Primul Calusár) ráfog a táncosok kezére. Végül helyben a PALMA nevű táncot táncolják, mely a VITICA egyik változata.

7. A táncosok helyben vadul dobognak. Ezt a bevezető mozgást BATUTÁ-nak is nevezik.

8. Most a ZICE IS SUS következik, mely irányváltásokból, ugrásközbeni sarkantyú-összeütögetésekből áll. A táncot rendes járólépés zárja le a körön.

9. „Húzd meg így!” parancsszóra a PE DOS körbenjárás indul meg, amelyiknél a kalusárok hátra irányban táncolnak a körön.

10. Az ezt követő NEGRENII táncot kétszer egymásután csinálják, mindegyik esetben irányváltásokkal és mély guggolásokkal.

11. 12. Sebes körbetáncolásos ugrások, keresztező lépésekkel és egy forgó mozgással, melyet a VEZETŐ: „Egy! Kettő! Három!” parancsszavára táncolják. Majd SÉTA-lépések következnek a körön. „Hei!” parancsszóra a kalusárok futni kezdenek, a VEZETŐ és a SEGÍTŐ megfogják a táncosok kezét. A kalusárok erre most sorba rendeződnek.

13. Most a BRICEAGUL következik. Ezt helyben végzik, váltakozó mélytartásban, de mindenkor egy térdre.

14. 15. A következő tánc az „A LUI HITU”. Sarokösszeütögetéses tánc, mely már szerepelt a SÉTA befejezése előtt. Most ugrásokkal tarkított szinkópás formában adják elő. A végén az összekapcsolódás futólépésben történik.

16. A BALTA táncot (mely a Szirbával rokon tánc) helyből indítják. Ez a tánc mindig átvezetést képez a világi szféra irányába. Ez az egyetlen táncformáció a kalusárban, mely az általános táncrendekben is szokásos helyi táncokkal rokon vonásokat mutat. A kalusárban azonban ezt a táncot is sajátos vonásokkal adják elő.

Személyes megfigyeléseink szerint a FIGURÁS lépéseket tartalmazó kaluser táncokban olyan különleges mozgások is megjelennek, mint a fekvőtámasz-szerű „ál-lásban” végzett táncolás, mely közben szinkópás sarkantyúütögetések mozgásvariációja, majd az ebből a helyzetből a mellette táncoló fölötti „átpördülés” (a test hosszanti tengelyében való megfordulással), a különböző dobbantó mozgásokból végzett „hátraszaltók”, s eközbeni, tehát a levegőben végzett szinkópás sarokösszeütögetések és hasonlók. E figurákat a táncosok többnyire szólóban adják elő, miközben a többiek a körön SÉTA-mozgásokat végeznek. (Ziganesti, Slatina 1978).

A táncokkal *egyidőben*, rendszerint azok kevésbé látványos részeinél kerül sor a MUTUL rögtönzéseire és játékaire, melyekbe egyes táncosokat is bevon. Miután a gazdacsaládok személyes körülményei és a rendelkezésre álló kellékek is különbözők, ezért ezek a játékok más-más összetételben és formában kerülnek megvalósításra, mely egyben a „véletlenszerűség” lélektani feszültségét is eredményezi:

- amikor a táncosok a VITICA rész dobogató mozgásához érnek, a MUTUL bemenne a házra, s a padláson át ki a tetőre, megjelenik a ház tetején. Közében a MACSKA (pisica) és megpróbálja azt a tetőhöz erősíteni. Most puska is van nála. A kalusárok megpillantják és elkezdnek neki kiabálni: „Halai sa! Trage-asa! Hai! Hai!” majd egy fordulással és ugrás közbeni sarokössze-

ütéssel (sarkanyú-összeveréssel) folytatják a táncot. A MUTUL a tetőn úgy csinál, mintha lőni akarna. A tánc közben megy tovább.....

- ismét valami egyszerűbb lépés következik, s most elkezd a fakardjával a tetőt verni, hogy „beszédet” akar tartani.
- nagy beszédet tart, melybe beleveszi a jelenlévőket
- aztán lejön a tetőről és azon a tréfás jeleneten fáradozik, hogy „összeadja” a MACSKÁ-t a libával. A záróeffektust meg is mutatja: egy tojás!
- A DOBORIREA játék (halál és feltámadás) az egész ÜNNEP egyik súlypontja. A MUTUL kiválaszt egy kalusárt, megragadja a nyakánál, a ZÁSZLÓ-hoz viszi és leülteti egy háromlábú székre. Megfeni a fakardját egy sórögön, s a füzeten (erre papír phallosz van ragasztva), s megkezdi a kalusár arcának a beszappanozását. A játék részletei ismétlődnek, a kalusárt a fejénél fogva tartja. A tánc éppen sétalépésbe megy át, amikor a MUTUL a fakardjával, amivel borotvál, szimbólikusan elmetszi a kalusár nyakát. Az a fejével a ZÁSZLÓ mellé esik. A MUTUL elszalad. Ebben a pillanatban a táncosok sora felbomlik és kígyóvonalban kezdenek futni, majd minden rend nélkül. A MUTUL megkísérli fakardjával felállítani a kalusárt. Végül a vezető megáll a MUTUL előtt, keresztbe teszi botját annak a kardjával. Ezután hosszú párbeszéd kezdődik meg közöttük, melyben a MUTUL-nak meg kell a KALUSÁROK-at számolni. Ez csak többszöri kísérletre sikerül, s a végén sül ki, hogy egy hiányzik. Felszólítják, hogy támassa föl, de ez nem sikerül neki, pedig még táncol is emiatt. Ezekután a MUTUL sirató-paródiákat énekel a halott kalusár fölött, ezzel akarja életrekelteni. Végül a VEZETŐ nyakonönti egy kanna vízzel és a MUTUL elszalad. Közben ilyenek mond: „Ti! TESTVÉREK! Nem tudtok mit csinálni! Az ördögnek, ahogy volt, nem volt jó, s számára ez most rosszul végződött, s nekünk nincs más, sírba kell tennünk, de az Úristen megbocsáthat neki! Az Atya a hegyen!” Ezután 4 kalusár és a VEZETŐ botjait a „halott” kalusár alá teszik, magasra emelik és a „sír-hoz” viszik. Minden kalusár ráfog a botokra. A „sír-nál” a MUTUL áll egy agyagkorsóval a kezében, s úgy csinál, mintha befűstölné a halottat tömjénnel. Majd sirató-szerű búcsúztatókat énekel, ilyeneket mond: „Uram! Hagyd a Te szolgád Costica lelkét békében nyugodni! Amikor úgy, ahogy ő az ördögé volt, bűnösen élt, bűnösen is ment el! Uram könyörülj meg rajta!” Majd énekel és ismét beszél: „Uram! Könyöröglek! A pápa a halat fogja, a papné szitával ugrik elő, por és hamu kell legyen belőle! Ebben a pillanatban a STEGARUL a ZÁSZLÓ-val megérinti a „halott” kalusárt, a MUTUL pedig a kezében tartott agyagkorsót széjjelüti a fakardjával. A kalusár talpra ugrik. A muzsikások játszani kezdik a kalusár táncot.” (A leírást jórészen A. Giurchescu nyomán közöltük, melyből a ZÁSZLÓ működtetésének megemlítése, a *legfontosabb részlet!*, kimaradt. Ez a kis részlet viszont szerencsére szerepel V.P. Ciortea egyik közlésében, s így ezzel teljessé tudtuk tenni és főleg érthetővé, az egész jelenetet.) (Ciortea 1978/79).
- egy másik hasonlóan érdekes és fontos játék a következő: a MUTUL a kért vízzel teli tálat a ZÁSZLÓ közelébe helyezi és odaint két táncost. Az egyik a tányér elé térdel, majdnem fekvő támaszban, a másik hátulról „közösülést”

imitál vele. Ő pedig eközben iszik a vízből négyszer egymás után, s azokat négy irányba köpi ki. A játék neve: KACSA (Rata).

Ciortea tanulmányában még olyan játékok neveit is megtaláljuk, mint a CATRANITA, UNGURESCUL, és a BATUL, melyek mára vidám természetűekké váltak, korábban valószínűleg a beavatási rítus részei lehettek. Alighanem először szerzünk tudomást arról, hogy *a kaluser kultuszban magyar vonatkozású részlet is előfordul*, melyet érdemes lenne alaposabban is megismerni.

Az ÜNNEP utolsó része a KALUSÁR KÖRTÁNC (Hóra calusului), melybe mindenki beállhat. Főleg gyermekeket vonnak be már a kaluser tánc alatt egy-egy részletbe, úgy, hogy felveszik őket tánc közben, vagy fejükre teszik kalapjukat, átlélik őket stb., hogy a gyerekekre is átvigyük azt a nagyfokú hatásrendszert, mellyel ők rendelkeznek. A KÖRTÁNC megkezdése után a MUTUL visszaadja a házigazdának a kért eszközöket, ami megmaradt, melyeket – főleg a fokhagymákat – az asszonyok azonnal eldugnak, mert ezek az elkövetkező év folyamán különleges varázsszernek számítanak majd. A csoport továbbvonul a MUTUL vezetésével a következő udvarra.

A szokásgyakorlat eltérő használatával két különleges esetben találkozunk:

- a) Ha két kalusár csoport útközben találkozik és a két csoport között verseny, szélső esetben szabályos harc bontakozik ki.
- b) A szokásgyakorlat táncos részét egészségvédő, tehát „gyógyító” alkalomból használják.

ad a) Táncverseny két kalusár csoport között.

Ezt az alkalmat is módja volt megörökíteni a göttingeni Egyetem Filmintézetének (1969). Az egyik csoport Colonesti-ből, a másik Priseaca-ból való volt és a felvétel is ez utóbbi faluban történt, ahol ekkor igen sokan összegyűltek.

Először a priseaca-iak jelentek meg a falu főutcáján, élen a MUTUL-lal. A Colonesti-ből való csoport egy melléktucából jött. Mindkét csoport amikor megpillantotta egymást, megállt egymással szemben. A Colonesti-ből való kalusárok kiáltották:

Sinc o data iar asa
 Hap, Hap, Halai-sa
 Hap, Hap halai-sa i-asa
 Hai hai hai
 Hai hai hai!

A priseacaiak I-auzi! I-auzi! kiáltásokkal kezdtek és ugyanúgy folytatták, mint a fogadalomtételnél. Ezekután mindkét csoportot vezető MUTUL verekedni kezdett. Útni kezdték egymást, ami az egész közönséget megnevettette. A Priseacából való MUTUL a MACSKÁ-val ütötte a colonestiből valót, ami hamuval volt megtöltve.

Ezt a jelenetet a ZÁSZLÓK köszöntésének hivatalos szertartása követte. Mind a kettőt a kör közepére hozták. Az egymás mellett állással a jelenlévőknek meg kellett mutatni, hogy melyik a magasabb. Egyes helyeken a versenynek a ZÁSZLÓK magassága az egyik eleme. A verseny szabályait a VATAFOK állapítják meg, annak lebonyolítási módjával együtt. A kezdést egy pénzdarab feldobásával döntik el. A táncverseny rendszerint szólisztikus versennyel kezdődik a VATAF-ok között, s aztán jön a csoportok vetélkedése, melyhez rendszerint a MISCARE részből választanak ki részleteket, de más részek is helyet kaphatnak. A verseny ebben az esetben is a KALUSER KÖR-

TÁNC-al fejeződik be, melybe a nézők is beállnak. Itt is szokásos a gyerekek felemelése stb.

ad b) „Gyógyító” alkalmazás.

Ez a formáció került ki talán legelőször a kalusár gyakorlatból, legalábbis a kutatók egybehangzóan erről tesznek említést. Ciortea írja le, hogy prof. Mihai Pop egy csoport folkloristával együtt tanulmányozta a kalusert 1958-ban GIURGITA nevű faluban, Olténiában, s azt kérte a táncoló csoporttól, hogy adják elő a „gyógyító” formációt. Filmfelvevőgéppel voltak és a táncosok tudták, hogy táncukról felvétel fog készülni. Bár nem hittek a rítus tényleges gyógyító hatásában, mégis, mintha teljesen átalakultak volna, szilárd hit és csak nagy művészeknél tapasztalható feszültség töltötte meg őket és előadott táncaikat.

Egy másik érdekes eseményről egy feljegyzett emlék tudósít. „A beteg ember a falun kívül egy fa alatt pokrócon feküdt. Hosszú ideje mozdulni sem tudott. Megkérték a VATAF-ot, hogy segítsen rajta. Az a muzsikussal együtt odament hozzá, s beszélgetni kezdett vele, majd a muzsikussal dallamokat kezdett játszani közben. A VATAF észrevette, hogy egy idő múlva az ember elkezdte mozgatni a lábát a zene ritmusára. Így úgy tűnt, mintha a megszólalt melódiákba belekapcsolódott volna. Ekkor a VATAF mind az összes kalusárt odaintette és elkezdtek táncolni erre a melódiára. Közben egyikük a VATAF intésére (ez előre megbeszél volt) a transz egy válfajába esett, amíg végül ténylegesen összeesett és elterült a talajon. (Ezt a „fogást” a rendes kalusergyakorlatban is használják.) Ebben az atmoszférában a VATAF három csirkét levágott (szimbolizálva a halálon keresztül való felélesztést), majd botjával széttört egy korsót, mely megbűvölt vizet tartalmazott. A beteg ember közben felült majd két kalusártól támogatva felállt...Nem sokkal ezután elszaladt.

Mindezeknek a cselekedeteknek a gyökere az a mágikus hit, hogyha az ördögöt kizavarják az egyik lényből, belemegy egy másikba. A kutatók ismeretei szerint az utolsó „gyógyító” táncot 1967-ben táncolták Priseacában.

A ZÁSZLÓ TEMETÉSE.

A szokásgyakorlatoknak megfelelően a csoport kivonul ismét arra a helyre, ahol a FOGADALOMTÉTEL történt. Az idő: napszállta előtti időszak. A csoportot most is a MUTUL vezeti és ő rendezi a szertartás menetét. A kalusárok egy sorba állnak fel. Elöl áll a VATAF, őt követi a PRIMUL CALUSAR és utána a többiek. A sor legvégén a STEGARUL áll a ZÁSZLÓ-val, majd a zenészek. A STEGARUL megdönti a ZÁSZLÓ-t és a MUTUL kiköti a fehér vászonkendő zsinagét a rúdról, s elszakítja a zsinórt, amivel a batyú a ZÁSZLÓ-hoz volt kötve. Levág egy darabot a rúd csúcsának a zöld részéből és azt a földre fekteti. Ez a SZOMENEK-nek, a boszorkányoknak, tündéréknek a része.

Ekkor megszámolja a kalusárokat és szétosztja közöttük a batyú tartalmát. Kezdi a VATAF-nál egy fokhagymával és örömmel. Közben úgy csinál, mintha a zsinórból háromszor le akarna valamit tépni. A kalusárok is, a STEGARUL is, a MÜZSIKUSOK is kapnak mindenkiből, s azt mindenki az övébe dugja.

Széljelosztják a fehér kendőt is a tulajdonképpeni ZÁSZLÓ-t. (Valószínűleg minden zászló ősről is szó van ebben az eszközben.) A MUTUL sorba megy, egyik

tagtól a másikig. Mindenki levághat egy szalagot a kendőből, miközben egyik végét ő húzza, a másik végét a MUTUL tartja feszesen. Ekkor következik az utolsó elemnek, a rúd fájának a széjjelosztása. Ismét megy a MUTL egyiktől a másikig és késsel levág egy-egy forgácsot a rúdból, s így mindenki kap belőle. Mivel a fokahagymát, az ürömöt és a rudat (faforgácsot) a kalusárok körül táncolták, ezek mind mágikus erőket tartalmaznak. Ezekkel az elkövetkező évben betegeket lehet majd gyógyítani.

A megmaradt fokahagymákból és ürömből, ami a földön maradt, a MUTUL levág egy-egy darabot és azokat egymás után a szájukba teszi. Néhány kalusár az övébe dugja ezeket is.

Miután ez az utolsó semény is megtörtént, az eddig a botokon vízszintesen fekvő rudat a MUTUL fakardjával magasra lendíti. A STEGARUL fixálja a rudat, mostmár ZÁSZLÓ nélkül függőleges állásban. Az összes kalusár körbe áll és botjaikkal sugárirányban megtámasztják a rudat. Néhány pillanat után elveszik a botokat, s miután az esik, széjjelszaladnak a körből, különböző irányokba. Ez a pillanat a csoport tényleges feloszlása.

„A következő pillanatban, amikor a rúd a földre csapódott, ismét találkoznak és nagy örömmel üdvözlik egymást, mint olyan emberek, akik hosszú ideje nem találkoztak és most ismét látják egymást. Az alapkérdés valami ilyesmi: „Honnan jössz te?” Egy másik rávágja: „Hagy csináljunk egy nagy órát fiuk! Nem órát! Szrbát!” mondja egy másik. Majd a zenészek hangolnak és elkezdik a BALTA tánc dallamát játszani. Ennek a táncnak itt is az a szerepe, hogy hidat képezzen a szakrális és a nem szakrális állapot között, abból a célból, hogy megkönnyítse az egykori kalusárok számára a faluközösségbe való ismételt visszailleszkedést. A BALTA tánc amikoris őrzi a kalusertáncok stílusának kivitelezési sajátosságait, (melyek nyilvánvaló szerkezeti vonásaiban benne vannak) ugyanakkor ez nem mint egy rituális tánc jelenik meg, hanem olyan, mint amelyik a falu rendes táncrendjéhez tartozik. Ennek a megállapításnak világos vonásai a következők: zártkörű alakzat, a vállfogás és a szabadság a rögtönzésben... Ezek világos ellentétben állnak a kalusertáncok sajátosságaival. A tánc alatt I-azui-t kiáltanak. Ezután a falu dalait és táncaikat muzsikálva énekelve vonulnak vissza a faluba, ahol széjjeloszolnak.” (A. Giurchescu 1975).

A vizsgálódásaink alapját képező „erő-tan” eszmerendszeréről

Kultuszunknak, a „Calus”-nak mágikus tulajdonságai közismertek. Érdemi elemzése, véleményünk szerint, csak a mágikus eszmerendszer sajátosságainak megfelelően lehet eredményes. Eddig ilyen vizsgálatokról a néprajzi tudományos gyakorlatban nincsenek információink. A korszerű tudományosságban azonban mind a művészettörténet, mind a pszichológia évtizedek óta felhasználja korábbi és mai emberi gondolatok és tapasztalatok megértéséhez, az azokban rejlő összefüggések feltáráshoz. „Ósi hagyományok részint rejtett, részint jól követhető hatása alatt született meg az a demonsereg („hatásrendszer”-szerző megj.), mely az állatövet és az ég más részeit is benépesítette. Az egyiptomi királysírok és a templomok mennyezetét díszítő ábrázolásokon istenek vonulnak fel, s a néző szinte érezhette a magasból reá irányuló, sugárzó, legkülönbélebb erők befolyását.... A szellemekkel benépesített égboltot

és az embert erőhatások kötelékei fűzik egymáshoz. A föld, az ég, az ember és a kozmosz azonos természetűek, ugyanaz a szubsztancia hatja át őket...

Ez csak egyik alkotóeleme volt egy hatalmas koncepciónak, a hellénisztikus és római idők rendszerező-magyarázó tendenciái a makrokozmosz-mikrokozmosz elv mellett univerzálisabb, természettudományosabb megalapozást is igényeltek a mágikus asztrológia és általában a mágia számára. Ezt a magyarázatot adta meg az „erőtan”, a sympatheiai és antipatheiai tana...A *symphateia*...az erők által továbbított kölcsönhatásokat jelentett, kapcsolatokat, rokon megnyilvánulásokat a természetben, földi és kozmikus méretekben egyaránt. A varázsló azokat a titokzatos kulcsolódásokat igyekezett felhasználni praktikáinál, melyek a szellemi és anyagi világ között fennálltak.” (KÁKOSY L. 1978).

Az idézett szöveg és gondolatfolyamatból kihagytunk egy mondatot, mely így szólt: „Megvan tehát a módja annak, – így tanítja ezt a mágia – hogy az ember imák, varázsszövegek révén közvetlen összeköttetést találjon a csillaghatalmakkal, illetőleg rájuk kényszerítse saját akaratát.

„Megvan tehát a módja annak....” ez a megállapítás jelen vizsgálatunk tárgya. Ez a mód az ember ösztönös pszichológiai attitűdjén alapul, mely megkívánja a számára fontos esemény által előidézett, vagy bekövetkezhető változás *ismételt felidézését*, akár az érzet megerősítésének óhajáról, akár annak elsüllyesztéséről, elfelejteni kívánásáról van szó.

Az esemény ismétléses felidézésének gyakorlata a mágia, akár a reggeli imát, akár a „CALUS” kultuszgyakorlatát vizsgáljuk.

Mi adja, miből tevődik össze a CALUS kultusz eszmei, gondolati modellje?

Véleményünk szerint a kultusz gyakorlatát kiváltó indítók:

az évkör kitüntetett időszakának sajátos tulajdonságai, melyek befolyást képesek gyakorolni az évkör további kedvező alakulására.

Az időszak tulajdonságait annak az eszmerendszernek a tapasztalati ismeretei alapján idézzük fel, mely létrehozta a kultuszok gyakorlatának emberi igényét. Az időszak ennek megfelelően az *IKREK HAVA, a pünkösdi ünnepkör időszaka*.

Az *IKREK* ebben a gondolati rendszerben *termékenységre érett*, a termékenységet közvetlenül megelőző állapotot, időszakot jelent. *A fogalom nem kötődik nemiséghez*. Lehet egy hatásrendszer, mely magából osztódik két azonos, vagy két különművé, mellyel az ún. hermetikus filozófia foglalkozik.

„Az abszolút férfiban – az egyéni léttől független férfiúságban – együtt van a nemző és a nemzett, sőt azonosak egymással. Aphrodite születésének mitológéájában a phallos egyben gyermek is, ahogyan Hermes is a kyllénéi jel s egyben a kyllénéi gyermek. Ez az azonosság sehol máshol nem jut olyan nyilvánvalóan kifejezésre, mint abban az atyai magban, mely hulltában már gyümölcs is. Lehet a lelket férfinak felfogni, az örök magnak, a nemzőnek és a továbbszaporítónak, de mindig ő a nemzett is: atya és fiú egyszerre. A samotharakéi ithyphallikus pár az a legkisebb szám, amely a teljes férfiúságot magában foglalja.” (KERÉNYI 1984. 93–94. o.).

Az időszak különleges hatásrendszeréről nemcsak szubjektív tapasztalati, hanem objektív természettudományos megfigyelések is rendelkezésre állnak. Kb. 250.000 fényévnyi nagyságrendű galaxisunk más csillagrendszerekhez hasonlóan óriási központi mag körül forgó spirális karokban elhelyezkedő, csillagködökből álló viszonylag

sík rendszer képét mutatja. Ebben a rendszerben a mi Naprendszerünk a középponti magtól mintegy 30.000 fényév távolságban helyezkedik el, s ez a „mag” a földről nézve „a NYILAS, a SKORPIÓ és a KENTAUR csillagkép nagy csillagfelhőinek irányába fekszik”. (D.H. MENZEL 1980. 257. o.). Az ekliptika állatövi beosztásán ez a szakasz a NYILAS csillagképnek felel meg, s egyben az IKREK-NYILAS iránynak.

A csillagok irányából érkező hatásrendszerek vizsgálatával foglalkozó asztrológiai hagyományokból ismerjük, hogy a NYILAS állatövi jegy a teremtő atyai minőséget megtestesítő erők (Atumu, Zeus, Jupiter) „otthona”, (BAKTAY é. n. 105., 160–161. o., HARTNER 1938. foly.), míg az IKREK a „a fiakság” mezejébe esik. Példákat a csillagképekben és a népek teremtés- vagy származási hagyományaiban találjuk meg. Egyiptomban „az istenek atyja Atum, ki a vízben él, önmagából hozza létre Shu és Tafuit istenpárt, amely elválasztja az eget a földtől (KŐRÖSY 1899. 63. o., KÁKOSY 1981. 74–75. o., 65. o.). Zeus fiai Castor és Pollux, a csillagkép IKREK névadói, a bajbajutottak segítői!, de mellettük más történetekhez más ikerpárok csatlakoznak: Triptolémós és Jasion, Phaon és Satyros és nem utolsósorban Hermes, aki egy személyben „iker” a legkülönbözőbb „kapcsolatokban”: saját fiaként, anyjával, majd szerelmével Aphroditével együtt (KÁKOSY 65. o., KERÉNYI 1977. 115–120. o.). Folytathatjuk a sort a hopi indiánok ikerpárjával Pakonghoya és Palöngwahoyával, akik a föld két pólusán állnak és a föld „rezgő” („ritmus”-a, szerző megj.) központjaira ügyelnek vagy a népek származásmondáiban szereplő obi ugor MOSZ-POR ikerpár, vagy a magyarok Hunor és Magor testvérpárjával, hogy a bibliai Ádám-Éváról el ne feledkezzünk. (F. WATERS 1973. 4–6. o., HOPPÁL 1080, 31. o.)

A fentiek alapján megkockáztathatjuk azt a megállapítást, hogy a Zodiákus-övön belül az IKREK-NYILAS tengelyt az „élet tengelyének” nevezhetjük.

Mágikus rendszerek tanulmányozásánál mindig figyelembe kell vegyünk az ehhez tartozó eszmerendszer „bináris” sajátosságát. „A túlvilággal való mágikus kapcsolattartásra szolgáló szimbólikus eszközöknek szükségszerűen kapcsolódniuk kell a halál szimbolikájához....Ez a szerkezet világosan kimutatható minden olyan világgép esetében, mely két részre oszlik: „erre a világra” (emberek) és a „másik világra”, a rossz szellemeknek, az elhunyt ősök lelkeinek és a különböző istenségeknek a lakhelyére. E két világ közötti viszonyt fejezi ki az élet és a halál fogalompárja, oppozíciója”. (J.S. WASILEWSKI 1983. 227. o.)

Meg kell vizsgálnunk tehát az IKREK-NYILAS tengelyre „merőleges” tengelyt, a HALAK-SZÜZ állatövi jegyek tengelyét és a jegyekhez tartozó hatásrendszerek tulajdonságait.

A HALAK állatövi jegy elnevezésében a magyar nyelv őrzi a „halál” fogalmát. A kalus szó etimológiájánál is utalhatunk erre a kapcsolatra, mely bináris vonatkozásaiban itt sem kerülheti el figyelmünket. Az előbbi gyakorlatunkat követve most is az időszakhoz kapcsolódó hagyományokat vesszük sorra, melyeket az előbbieken már felsoroltunk. Ezek között találjuk Parentalia ünnepét, a rómaiak háromnapos halotti ünnepét (febr. 13–21.), a Tragikus rexszeket, vagy „kakaskirályokat”, a különböző „pótkirályokat”, akiket megölnek, vagy elkergetnek, tehát „jelenségük” a halállal, annak felidézésével kapcsolatos (DÖMÖTÖR T. 1979.). Ezek a szokások az új év kezdetéhez, vagy a farsang végéhez kapcsolódnak. (Ismeretes, hogy pl. a Római Birodalomban is az évkezdés márc. 1-hez a HALAK időszakához kapcsolódott,

melynek a neve a keleti zodiákusban „KAKAS/MADÁR” (DRÖSSLER 1976, 50. k.). „A HALAK mondatkőre szinte teljes egészében keleti eredetű”. Jellemző módon teremtéstörténet tartozik hozzá (binaritás). „Az egyik történet úgy tudja, hogy a halak az Eufráteszben hatalmas tojást találtak, ezt kigörgették a partra, ahol egy galamb költötte ki. A tojásból Dea Syria, a nagy istennő született meg”. (KÁKOSY 77. o.).

Az asztrológiai hagyományok szerint az eszme földi formában való megjelenése, a „megtestesülés”, tehát a tengely szemközti oldalának sajátosságaiban található. Akár a mondai elbeszélést, akár a tényleges helyzetet vesszük, a SZŰZ állatövi jegy, fogalmánál fogva „nem szaporodó” „meddő” jelenség, természetesen földi értelemben. E tengely hatásrendszerének vizsgálata fontos szerepet tölt be Bartók: Cantata profánájának elemzésében (PAP G. 1981. 55–65. o.). A nem szaporodó, meddő jelenség önmagában halál állapotban való, „befejezett” jelenségre utal. A SZŰZ jegy elnevezése a keleti zodiákusban: MACSKA/NYUL, melyről a későbbiekben nem szabad elfeledkeznünk (DRÖSSLER 50. k.). A SZŰZ-halálfogalom kapcsolatára ismét egy mai csillagászati megállapítást idézünk: „Az amerikai űrkutatási hivatal (NASA) nagy magasságba emelkedett kutatórepülőgépeinek megfigyelési adataira alapozva amerikai csillagászok úgy vélik, hogy felfedezték a galaxisok – a több százmillió csillagot tartalmazó csillagvárosok – eddig nem is sejtett méretű gigantikus szuperhalmazát. Ha a közvetett bizonyítékok helyesek, akkor a gyanított szuperhalmaz léte visszanyúlik az univerzum kialakulásának kezdeti időszakába”.

A kaliforniai egyetem tudósai a mérésadatokból arra következtettek, hogy a Tejút, amelynek Naprendszerünk is része, óránként több, mint másfélmillió kilométeres sebességgel száguld a VIRGÓ (SZŰZ) csillagkép irányába. Ez a sebesség jóval nagyobb a vártnál, ezért a VIRGÓ csillagkép körül elhelyezkedő szuperhalmaz rendkívüli gravitációs mozgásával magyarázzák.....„valami szokatlan van az égboltnak ezen a részén”. Egyes röntgencsillagászok vizsgálataik alapján arra gyanakodnak, hogy valamilyen rendkívüli méretű szerkezet helyezkedik el a VIRGÓ csillagkép irányában.... Minden valószínűség szerint csak egyetlen ilyen óriási anyagkoncentráció van kozmikus közelségünkben (DELTA 1980/2. 3. o.).

Mint ismeretes, a csillagászati anyagkoncentráció alatt az ún. „fekete lyukakat kell érteni, melyek nagy gravitációs energiájuk miatt a csillagokat mintegy „beszipantják”, s ezzel idézi elő a csillagok „halálát”. (SKLOVSZKIJ 1981. 333–345. o.).

A rendelkezésünkre álló lehetőségeken belül bemutattuk, milyen módon kapcsolódik a CALUS gyakorlatának időszaka az „élet-halál” oppozícióhoz. Ez a megállapítás nem új. Megtaláljuk más gondolatmenet alapján a legújabb CALUS-kutatás eredményeiben (G. KLINGMAN 1981. 123–138. o.).

Az időszak sajátosságainak, hatásrendszerének vizsgálatával *megkaptuk a CALUS rítus modelljének a kereteit*. A kultusz drámájának szereplőinek, külső, megjelenésének attribútumait e keretekben kell a továbbiakban feltaláljuk.

NYILAS állatövi jegy. A jegy neve a keleti zodiákusban, melyet már az egyiptomiak is ismertek és számításba vettek: LÓ.

„A Sagittárius...: Krotos a taps istene, akinek anyja Euphemé, a Múzsák dajkája, apja pedig a kecskelábú pásztoristen PAN volt. Krotos személyesítette meg azt a tetszést, melyet a Múzsák művészi tevékenységükkel arattak. Kellemesen teltek napjai a Múzsák társaságában, de emellett rendszeresen hódolt *vadász szenvedélyének* is...

Egyiptomi ikonográfiája érdekes variációkat mutat...A kentaur két arcot kap, az előretékintő emberi, a visszanező oroszláné...A fejére helyezett atef-korona Osirisszel való rokonságára, lényének túlvilági vonatkozásaira utal. Más egyiptomi csillagbrázolásokhoz hasonlóan némelykor hakóban áll...A NYILAS mondáját Sosisztheos az i. e. 3. században hosszabb ideig Alexandriában működő író dolgozta fel, aki a szatirjátékok újraélesztője volt. Az állatövi jegy védőistene: Artemis (Diana) (KÁKOSY i. m. 75–76. o.). „Artemis” a szűzies vadászónő...különösen táncosnők és táncosok táncaiban lelte kedvét. Mint Karyatis, élvezte a Karyatidák – a Karyai, vagyis diófa falubeli lányok – eksztatikus körtáncát, akik zöldellő nádból font kosarakat hordtak a fejükön, mintha táncoló növények volnának. Artemis Kordaka tiszteletére táncolták a férfika a kordax táncot, nőies mozdulatokkal”...„Artemis másik neve Britomartis, melynek a jelentése krétai nyelven „édes szűz”...Aigina lakóinak elbeszélése szerint Britomartis egy halász csónakján érkezett Aigina szigetére” (KERÉNYI 1977. 100–101. o.).

A NYILAS *csillagkép* „atyai” megtermékenyítő hatásrendszeréről már a korábbiakban megemlékeztünk. Pap G. idézett tanulmányában arra is rámutat, hogy e tulajdonságok székhelye feltételezhetően a TEJÚT-ban keresendő.

A NYILAS Zodiákusban JUPITER van „otthon”. JUPITER-ZEUS tulajdonságait, „jelzőit” elemezve mítoszában a következőket találjuk: „*időjárásisten*”, „*esőisten*”, „*a villám*”, a „*teljességet adó*”, „*Gyakran hívták Patérnek, „atyanak”*”...különböző *emberi közösségek isteneként*; éppúgy tartották a fajok és a férfiszövetség, mint a vendégbarátok és az oltalmat esdő idegenek pártfogójának...Mint Sótér, a „*megmentő*”, Ktésios, „*a javak és birtokok oltalmazója*”, és Meilikhios, a mélységek mézzel lecsillapítandó, kegyes istenek, kígyó alakban jelent meg. A Khrhonios vagy Katakthonios jelző Zeusnak *másik, sötét szféráját jelzi, mely ellentétben áll fenti, világos birodalmával, az éggel és az Olymposszal.*” (KERÉNYI i. m. 80–81. o.).

A NYILAS állatövi jegy „eleme” a „*tűz*”.

IKREK állatövi csillagjegy. A keleti zodiákusban lévő megfelelője: PATKÁNY.

Az előzőekben a lehetőségekhez képest bemutattuk az IKREK állatövi jegyhez fűződő hagyományokat. Az ismertetést a Zodiákus jegyben működő hatásrendszerek sajátosságaival egészítjük ki.

A jegy védőistene: *Apollón*. Születéstörténetei között számunkra említésre méltó anyjának LÉTÓ-nak, s majd később neki magának a SÁRKÁNY-nyal való küzdelme. LÉTÓ pólusisten, „holdistennő” kettős névvel, ikergyermekai: APOLLO és ARTEMIS...LÉTÓ nagyon szenvedett, míg „elugrott az isten...s rövid idő múlva odakiáltott az isteneknek „a lantban és íjban telik a kedvem!”...„azt is mesélték, hogy egy *kakas* is jelen volt az isten születésénél, az a *madár*, mely holdfelkeltekor is *extázisba jön és táncol* – legalábbis ezt állítják róla – de főképpen a *napfölkelte tanúja*. A hagyomány szerint ettől kezdve lett LÉTÓ kedvenc madara...Araxa mellett mutogatták a helyet, ahol az *ikrek* – egy felirat két égi fénynek nevezi őket – megszülettek...Python sárkány meg akarta akadályozni Apollon születését. A *sárkány két-nemű* volt, az egyik Python néven Apolló kígyójává lett. Több ábrázoláson látni, hogyan él Python sárkány barátságosan Apollon mellett, s oltalmazza az Omphalost, a szent köldök követ, a föld középpontját, mely ott volt az isten templomában.” A másik sárkánnyal kapcsolatos elbeszélés szerint „a Paiánoknak nevezett énekekben...érkezett meg az isten, meztelen kisfiúként, nyíratlan fővel, anyja karján Delphoiba.

láját felajzottan tartotta, s nyilai a keze ügyében voltak. Így találkozott a szörnyeteggel, a borzalmas kígyóval. Egyik nyilat a másik után lőtte ki rá, s megölte a szörnyet. *Felcsendült harsányan az ének: „Hié, hié paeion!”* ...még arról is beszámolt az elbeszélés, hogy az isten hogyan szemelte ki a sziklás Delphoi elfoglalása után első papjait. Krétai férfiak hajóztak Gö. o. felé. *Apollón delfin alakban* fölugrott a hajóra, óriás testével ráfeküdt, s Delphoi kikötője, Krisa felé irányította. Amint megérkeztek, tündöklő csillagként a hajóról egyenesen templomába szökött...Apollón pásztorkorszaka idején Admetosnál szolgált, a király tehenei *ikerborjakat* ellettekApollón szerelme mindkét nemre nézve igen veszélyes....A szép fiúk mindezekben a történetekben Apollón képmásai.” (KERÉNYI 1977. 89–98. o.)

Apollón maga is orvos volt, s *gyógyító* művészete csak akkor mondott csődöt, ha ő maga ölt...Asklépios, aki a halandókat gyógyította, sőt *életre is keltette a holtakat*, olyan volt, mint Aristaios: egy második Apollón, akit Apollón fiának tartottak, de Zeusnak is hívták (Jupiter), tekintet nélkül arra, hogy halálát a szóbeszéd szerint Zeus okozta....Egy régi történet leírja egy istennő nászát... a tó partján...a történet szerint...szeretője HERMES volt ...egy másik násztörténet-ben...egy *szűz* mosta lábát... a tóban, Phlegyas, a „*tűzvörös*” király leánya....a lányt Korónisnak „*varjúlánynak*” hívták....*a holló*...Apollón kedvenc madara.” (KERÉNYI i. m. 90–98. o.)

Az IKREK zodiákusban az „erő-tan” szerint MERKUR-HERMES van „otthon”, mint a SZŰZ állatövi jegyben is. Szerepével ott fogunk foglalkozni. Rendkívüli esetként „erővesztés”-ben is van, tehát ez is „ikerjellegű” megjelenése. A Zodiákushoz „*levegő*” elem tartozik. (PAP G. 1981 in FALVAY 1982/83. 183. o.)

A vonatkozó *csillagképek* közül a már említett CASTOR és POLLUX csillagképeken kívül foglalkoznunk kell a SÁRKÁNY és a HERKULES csillagképekkel. A SÁRKÁNY a pólus körül *csavarodik*. „Voltak, akik Python sárkánnyal azonosították, melyet Apollón ölt meg” ...A SÁRKÁNY mellett szokták ábrázolni legyőzőjét. Rendszerint féltérdre ereszkedő férfialak, lábát gyakran a SÁRKÁNY-ra helyezi...HERKULES-nek mondják...gyakran....csak Engonasiként szerepel („*Aki a térdein van*” (KÁKOSY i. m. 80. o.)

A HALAK zodiákus mondaköre, mint említettük, szinte teljes egészében *keleti eredetű*. Védőistene POSEIDON tengeristen, ORION-nak a *nagy vadásznak* az apja. A zodiákus keleti megfelelői KAKAS/MADÁR, melyek egyben hold-házai is a PARADICSOM-MADÁR és a FÁCÁNKAKAS holdházakkal együtt (PAP G. in FALVAY 1982/83. 183. o.)

POSEIDON tengeristen ZEUS bátyja volt. Felesége először DEMETER, azután a tenger istenasszonya AMPHITRITE.....„Apasága, mert egyszerűen Patér-nak „az atyának” hívták középen foglalt helyet e kétféle viselkedési forma között: a Nagy Anya szolgálóinak viselkedése és az olymposi Atya magatartása közt....POSEIDON sötét atya maradt égi testvére mellett, hosszabban és mélyebben volt állatalakkal szoros kapcsolatban...Poseidon *a lovat* szent állatául annyira kisajátította, mint egy más istenünk sem...az isten Pallas Athénével vetélkedve teremtette az első lovat, mely szigonyának ütésére ugrott elő...Azt mestélték, POSEIDON a Néreisek tánca közben Naxos szigetén pillantotta meg, s rabolta el Amphitritét...Az uralkodópár sok mindenben hasonlított a ZEUS-HÉRA párhoz (KERÉNYI i. m. 121–124. o.)

A HALAK zodiákusban VÉNUS van „erőben”. (APHRODITE). Istár és Astoret

nevei keleti eredetére mutatnak. Övé az égen az „*esthajnal*” csillag, a Vénusz-bolygó, az állatok közül pedig elsősorban a *galamb*. „...akár a latinok Venus-Genetrix-e, a szülés oltalmazó istennője. Egy szép vázaképen *libaháton lovagol*, Epitragidiaként pedig kecskebakon ül...a szerelemistennő *azonos volt a halálistennővel*, akárcsak a rómaiak Venus Libitinája. Az Aphrodité név férfialkja, Aphroditos...Az istennőt a ciprusi Amathusban ezen a néven is tisztelték és szakállasan ábrázolták. Ugyanaz az egysülés volt ez...amit nyelvünk még ma is azzal fejez ki, hogy a házaspárt *andro gynonak* „férfinő”-nek nevezi. Ennek a beteljesülésnek ellenképét mutatta Narkissos története, ...aki annyira közel állt Hyakhintoshoz, hogy könnyen összecserélték őket. A szép Narkissoszról azt mesélték, tizenhatéves korában pillantotta meg először a tükörképét, amikor a Helikon egyik forrása fölé hajolt...Narkissos beleszeretett a tükörképébe és elepszette a vágy, hogy megölje magát teljesületlen szerelmében. Így keletkezett a *virág*, amit még most is nárcisznak hívnak, s nevében a *narké*, „kábitás” szavunkat őrzi. Egy másik, ugyancsak Apollón fiú-szeretőjének vélt alak volt Hymenaios: a neve a Hymen felkiáltásból ered, mely a nárszi énekekben csendült fel. A szó a *lányok szüzességét is jelentette*, „*virágyukat*”, ahogy metaforikusan nevezték (KERÉNYI i. m. 109–126.).

A HALAK állatövi jegy „eleme” a „víz”.

A SZŰZ zodiákus, keleti megfelelői *MACSKA/NYUL*.

„Többnyire leánynak képzeltek...A szüzességgel szemben azonban az anyaság gondolata is társult a csillagképhez. (helyesen: állatövi jegyhez, – szerző megj.). Így lehetett *DÉMÉTÉR* is...az ősi egyiptomi mítoszszemek fejetlen nőnek írják le a SZŰZ-et vagyis SORS-nak tartják”. (KÁKOSY i. m. 70–72. o.).

„*DÉMÉTÉR*...a Nagy RHea Anyának a hasonmása volt, aki saját fiával nemzette Persephonét, s leányában önmagát szülte újjá (erről a misztériumról nyíltan igen keveset meséltek) Poseidonnal kapcsolatban a növényeket és állatokat szülő Föld volt, ezért kalász alakot is, kanca alakot is ölthetett magára....*DÉMÉTÉR* egy meg nem nevezhető leánygyermekben folytatódott – Poseidon egy paripában.... (személyének története megegyezik leányának Rhodos istennőnek a történetével, akinek a neve „rózsá”-t jelent).

A SZŰZ fogalomköréhez szorosan hozzátartoznak a nymphák, magyarul tündérek. Fő megjelenési formájuk a táncolás volt. „Se nem emberek, se nem halhatatlanok....az istennel táncolnak egy karban! Egyaránt lehettek férfiak és nők.” A szilének ...eredetileg nyilván férfiak, akik táncolva vonulva alkották a nagy istennő phallikus kíséretét...a *satyroi*, a „teltek” nevet viselték, olyan megjelölést, mely „teliségükre” s ezáltal erotikus izgalmi állapotukra is vonatkozott...A *silénos* szó olyan táncosokat jelölt, akik ugyanebben a szerepben lófarkat kötöttek magukra. A hegyes fülű, patkós lófarkas, „de különben emberi-phallikus alkatú szilének ugyanolyan joggal csaphattak föl isteni csapatnak, mint a szatírok” (KERÉNYI i. m. 123–124, 119–120).

A SZŰZ-ben MERKUR-HERMES van „otthon” is és „erőben” is.

„HERMES a leleményesség és az ügyesség istene, a kereskedők és tolvajok pártfogója, a holt lelkek vezetője. Jeles feltaláló...később a mágia patrónusát látták benne. Az istenek hírnöke, kezében hírnökpálcát tart.” (SZABÓ GY. i. m. 148. o.). Kerényi a Hermes-figurában az élet létezésének a misztériumát látja és tanulmányok-

ban foglalkozott személyével és mítoszával (KERÉNYI 1981, 1977). Az állandó mozgékonyság, jövés-menés, pajzánkodás, tréfálkozás megtestesítője. Aphroditéval való kapcsolatából ismerjük a hermaphroditos (kétnemű) misztériumot. Ő vezette a nimfák körtáncát éjszaka, ő vezette a reggelt is. Maia nimfának Jupiter-Zeusszal való szerelméből született. A nimfa a május hónap névadójának a neve, kultuszunk időszakának egy része is hozzá kapcsolódik. Másik neve: Flora (virág).

A SZŰZ-höz tartozó elem a „föld”.

A kultusz teljes modellje a mítoszok alapján

A vonatkozó mítoszok *görög közvetítéssel* történő áttekintése után fölírhatjuk a legfontosabb hatásrendszereket és azok megszemélyesítőit, melyek a vizsgált időszakunkban „működnek”.

Az ábra egyértelműen arra figyelmeztet, hogy nem egyszerű

ÉLET – HALÁL

összefüggés felmutatásáról van szó, hanem sokkal bonyolultabb, mélyebb értelmű misztériumokról, melyeknek megfejtése, feltárása, értelmezése filozófiai irányokba visz. Az ÉLET–HALÁL ellentétpár ugyanis *azonos* tengelyen jelentkezik, mely földi szférára utal. (Föld és Víz elemek a tengelyen.) Ugyanakkor az e tengelyen mutatkozó ellentétesen működő hatásrendszerekre merőlegesen már más minőségű, de ugyancsak ellentétes hatásrendszerek működnek. Ez utóbbiak, úgy tűnik, nem földi jellegűek.

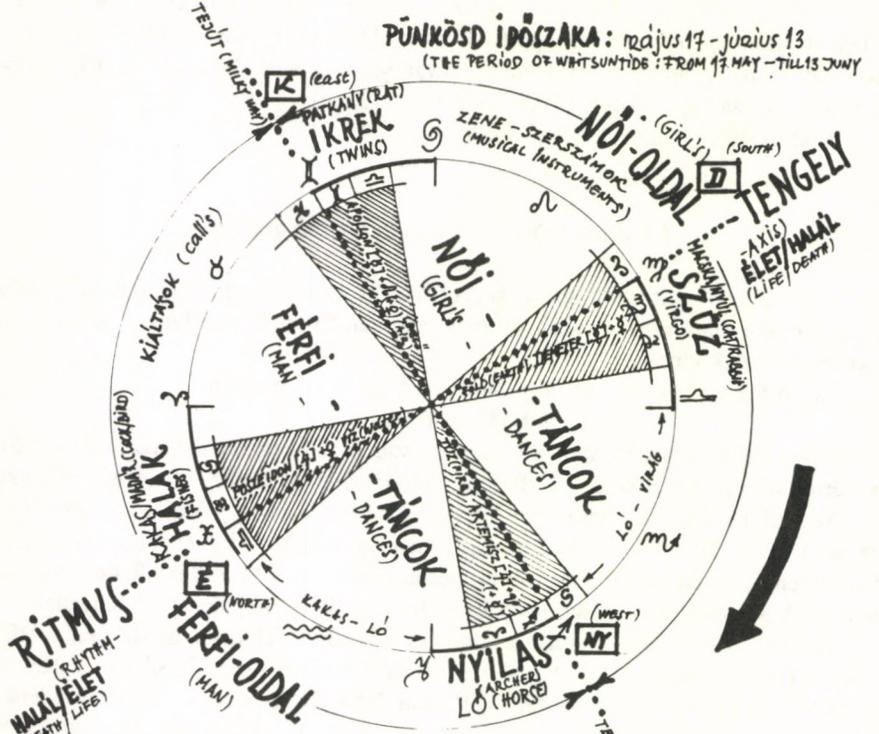
Ha az „erőben lévő” hatásrendszereket vizsgáljuk, akkor a SZŰZ-ben a MERKUR, a HALAK-ban, az IKREK-ben és a NYILAS-ban a VÉNUSZ van „erőben”. (az IKREK-NYILAS-ban „rejtetten”) Miután MERKUR nőnemű hatásrendszerű is lehet, feltételezhetjük, hogy *a VÉNUSZ-jelleg az egész időszak meghatározó sajátossága*.

A férfiak számára az erők kiegyenlítődéséhez hasonló felfokozottság szükséges. Ezt a kívánalmat kétirányú megvalósításban is vizontlátjuk: a férfiak nőiessé válnak (MERKUR egyik tulajdonsága). A *kordax* táncot ezért táncolják a férfiak nőies mozdulatokkal. Amennyiben természetüknek megfelelően válnak „férfiassá” (MERKUR phallikus tulajdonságainak megfelelően), akkor lesznek satyrok, dioscurok, vagy kaluserek.

Erre utal a négy tengelyszakasz három VÉNUSZ és egy MERKUR „erőben lévő” hatásrendszere, mely egyúttal az időszak maximális virilitását is mutatja (lásd: PATKÁNY!). VÉNUSZ-GENETRIX a Hajnal és Esthajnal csillag, a szülés oltalmazó istennője, *szerelem és halálistennő is egyszemélyben. Ő a földi értelemben vett működés kezdete és vége*.

A földi lét értelme, a kezdet és a végállapot közötti „beteljesülés” azonban nem VÉNUSZ-i (*ez ugyanis meddő állapot!*), hanem DEMETER-i *eszméiségű* (lásd a DÉL-i égtájat és az ÉLET/HALÁL állapotot), *melynek megtestesülése a szemközti HALAK-ban található*. (lásd az ÉSZAK-i égtájat és a HALÁL/ÉLET állapotot, melyben JUPITER van „otthon”, VÉNUSZ „erőben” és mindez a „víz” elemből emelkedik föl!).

A két főszereplő az ÉLET-HALÁL-nak megfelelően a HALAK/SZŰZ tengely két ellentétes oldalán helyezkedik el. A VATAF/ÉLET a JUPITER szerepkörben, a



♈	KOS	MÁRC. 21 - ÁPR. 21	☉	NAP	
♉	BÍKA	ÁPR. 21 - MÁJ. 21	♃	MERKÚR	[♀] "otthon" (at home)
♊	IKREK	MÁJ. 21 - JÚN. 21	♁	VENUSZ	+ ♀ "erőben" (in power)
♈	RAK	JÚN. 21 - JÚL. 21	♂	MARS	
♍	OROSZLÁN	JÚL. 21 - AUG. 21	♃	JUPITER	
♋	SZŰZ	AUG. 21 - SZEP. 21	♄	SATURNUS	
♌	MÉRLEG	SEPT. 21 - AUG. 21	♈	FELSŐALÓ HOLD	WOMBPOUT (THE HEAD OF THE DRAGON)
♍	SKORPÍÓ	AUG. 21 - NOV. 21	♏	LESLŐALÓ	TROTTAIL " " " "
♎	NYILAS	NOV. 21 - DEC. 21			
♏	BAK	DEC. 21 - JAN. 21			
♐	VIZONTÓ	JAN. 21 - FEBR. 21			
♑	HALAK	FEBR. 21 - MÁRC. 21			

A CALUS TÁNC KULTUSZ TARTALMI ÉS FUNKCIONÁLIS MODELLJE.

(THE CONTENTS AND FUNCTIONS OF DANCECULT "CALUS" BY CA. FALVAY)

MUTUL/HALÁL a MERKUR szerepkörben. Az időszaknak (vagy talán „földön kívüli” eszmeiségüknek) megfelelően e két szerepkör az IKREK-ben egymás mellett található, mint APOLLON/VATAF és MUTUL/MERKUR.

(Poseidon Jupiter sötétebb megnyilvánulása. Jupiter és Apollon atya-fiú kapcsolatban felel meg egymásnak. A VATAF ebben a tulajdonság-szerepkörben mozog pl. a betegséggyógyításnál.)

A HALAK állatövi jegy a tájolás szerint a négy égtáj közül ÉSZAK-nak, a leg-sötétebbnek (feketének) felel meg. POSEIDON/JUPITER kettős, hangsúlyozott jelenléte erősíti, hogy *ez férfi oldal*, szemben a SZŰZ állatövi jegy DEMETER-MERKUR nőiességével. Az IKREK-NYILAS jegyek KELET-NYUGAT-i irányától az ÉSZAK „balra” esik. Közismert, hogy a „keletelt” templomokban a férfiak a templom „baloldali” felében, a nők a „jobboldali”, tehát DÉL-i felében helyezkednek el. Ez az oldal nemcsak az „ellentét”-nek megfelelően lesz „fehér” színű, ez a színe a VÉNUSZ-nak is. (Miután a VÉNUSZ „nem termő” állapotot, valójában „meddő” állapotot jelent, ez lehet a valódi oka az ún. „fehér gyász”-nak is. A még gyermeket váró asszony ezért visel pirosat szívesen, majd kéket, amikor már nem vár gyermeket, de még „termő”, s aztán a feketét, vagy fehéret, amikor meddővé válik. A fekete=férfi állapot a nő számára ugyanazt jelenti, mint a fehér szín).

Ide tartozik az a megfigyelés is, hogy a székeleyknél az ünneplő ruhát „változóknak”-nevezték. („Hozd ide azt a „változót”, te Anna...” – mondja az öreg Sánta Ferenc: Sokan voltunk c. novellájában).

A MUTUL a CALUS-ban nem „halott”, csak „átváltozott” állapotban van. Ezért van női ruhában és maszokban. (A „halál” eszmeisége a HALAK-ban, megtestesülése és szerepköre a SZŰZ-ben).

A VATAF férfiassága (és a kalusereké is) poseidoni, vagy jupiteri megjelenésű kellene legyen. Ezek azonban „atyai” szerepkörök. Az atyai szerepkör megtestesülésben mindig *fiúi* megjelenésű (pl. Jézus esetében is). Ezért a VATAF megtartja jupiteri attribútumait, de tulajdonképpen APOLLON-i minőségben. (APOLLON-nak egyébként volt MERKUR-ral kalandja, mert MERKUR, mindjárt születése után kikelt a bölcsőből és csellel elhajtotta APOLLON marháit. APOLLON azonban rájött a turpisságra, visszaszerezte marháit és megfeddte a megszeppent csecsemőt, MERKUR-t).

A modell rámutat arra is, miért kell az eskünek vízben történni adott esetben. Ugyanis az *előkészületi idő*, a HALAK, „víz” elemű.

A táncos szereplők tulajdonságjegyeiben a KAKAS-nak kiemelkedő szerepe lesz. (HALAK/KAKAS). Viseletükben ezért jelenik meg a kakastoll és a sarkantyú, táncos figuráik között pedig a sarkantyúösszeütögetés, vagy bokázás. A sarkantyú-sajátosságot *magyar pünkösdőlőben is megtaláljuk.*: „Lányok ülnek a toronyba aranykoszorúba/Arra mennek a legények sárisarkantyúba...” (Kodály MNT 1953. 191/242. o.). E nagy témakörrel külön tanulmányban foglalkozunk, itt csak néhány kis részletét érintjük.

Rendelkezésünkre áll a két főszereplő. Megismertük a misztérium ellentétes hatásrendszereket sokszoros határozottsággal felmutató eszmeiségét. Hogyan lehet ezeket megjeleníteni, valamilyen eseménybe, drámai játékba foglalni e két szerepkörrel és a szűkös attribútumokkal?

A válasz ismét kettősséget mutat: táncokkal és játékokkal, melyek a „merkurhermészi eszmének” megfelelően *egyidőben* valósulnak meg! Modellünk ezt az állapotot mutatja be.

Vizsgáljuk meg a jelen lehetőségeinken belül a táncok legfontosabb sajátosságait, lehetőleg egyértelmű tulajdonságjegyzeit:

- ritmusát,
- a táncneveket,
- a táncok figurális megjelenését.

A *ritmussal* kapcsolatban a CALUS-ban azt találjuk, hogy

- a tánczene melódiai *mindig* 2/4-es ritmusúak,
- a táncosok *együttesen hangsúlyozzák* a 2/4-es ritmust,
- a táncosok *együttesen ellenpontozzák* a 2/4-es ritmust.

A magyar vonatkozásokat itt is megvizsgálva a MNT-ben közölt legfontosabb dalok alapján azt a megállapítást tehetjük, hogy a *magyar pünkösödölők túlnyomó többsége szintén 2/4-es ritmusú*. A dalokban 42 drb 2/4-es, 16 drb 4/4-es, 4 drb 3/4-es, 2 drb 3/8-os és 4 drb 5/8-os dallamot találtunk, figyelembe véve a dallamközi ritmusváltozásokat is. A 4/4-es dallamok ritmusbeosztása is többnyire inkább a 2/4-es felé mutat, melynek felülvizsgálata tovább erősítheti meggyezésünket.

Megkockáztathatjuk azt a megállapítást, hogy ez a 2/4-es ritmus megfelel az IKREK időszakban különösen lényeges élet/halál váltakozásnak, mely a táncos megjelenítéssel és hangsúlyozásával a rítus érzetet, hivatott felerősíteni és felmutatni. Ennek katartikus élménye pszichológiailag biztonságérzés-növelő szerepet tölt be.

A *táncnevekkel* kapcsolatban korántsem a teljesség igényével a következőket találjuk: VADÁSZLÉPÉSEK, VIRÁG, A VIRÁG ELSŐ LÉPÉSE, GHEORGITA, PADURETEANCA, AZ ORSÓ A TÜKÖRREL, AZ ÖRDÖGNEK, LASTARII, GRIGORE HOROGJA, A SZÉP LÁNY TÉRDÉN, TARAPUANA, TELEORMANEANCA, EGY DADOGÓNAK AZ ÖRDÖGE, SÁRKÁNY, A BETEG, stb., s nem utolsósorban magának a kultusznak a neve: CALUS.

A neveket a következő csoportokba oszthatjuk:

- vadászattal,
- női minőséggel,
- sárkánnyal,
- lóval kapcsolatosak.

Az IKREK jegyben találjuk az ORION csillagképet, „A nagy vadász”-t, mely szinte uralja a csillagjegyet. Talán ez lehet az oka annak, hogy a CALUS-táncok egy teljes szakaszát „VADÁSZLÉPÉSEK”-nek hívják.

Már a korábbiakban utaltunk az időszakban a SZŰZ állatövi jegy fontosságára, s arra a hangsúlyra, melyet ebben az időszakban az „erőben lévő” VÉNUSZ mutat. Ezért töltenek be a női nevek a táncokban uralkodó szerepet.

A sárkány a vizsgált időszakunkban kétféle minőségben is szerephez jut. A SÁRKÁNY/MÉRLEG azonosságban és az IKREK-ben és NYILAS-ban „erőben lévő” SÁRKÁNYFEJ és SÁRKÁNYFAROK holdcsomópontok hatásrendszereként. Dekánatusokat vizsgálva a SÁRKÁNY az időszak első és utolsó dekanatusa. Ezzel talán a kultusz olyan eszmeiségére is rámutat, mellyel a kultusza *természetben kívánatos harmónia biztosítását és megteremtését szolgálja*. A holdcsomópontoknak a SÁR-

KÁNY-hoz való kapcsolata, illetve attól való különbözősége külön vizsgálat tárgya kell legyen.

Az IKREK-kel szemben lévő és a megtestesülést megfogalmazó NYILAS állatövi jegy nevének keleti megfelelője: *LÓ* egyértelműen „árulkodik”, hogy miről is van szó. Az időszak természetének, tulajdonságjegyének legegyszerűbb megfogalmazásáról. A kicsinyítő képzővel ellátott szó CALUS=LOVACSKA talán az IKREK-ben „otthon” lévő MERKUR tulajdonságjegyeiből származik, annak pajzánságokat, jókedvet is magába foglaló természetéből, mely virilitása mellett teljes erővel uralkja a kultusz egézését. (A *ló* Poseidonnak is szent állata volt!)

A modell összefüggéseit vizsgálva azt találjuk, hogy az összes táncnevek a NYILAS és a SZŰZ jegyek közé esnek, tehát a *táncnevek a női oldalon jelennek meg*.

A *táncok figurális megjelenése* a következő megfigyeléseket mutatja:

- mérlegelő, egyensúlyozó mozgások
- bokázó, sarkantyúzó mozgások
- forgó-ugró és a levegőbe repülő (hátraszaltók) mozgások

A mérlegelő, egyensúlyozó mozgásokat megtaláljuk mindjárt a kezdő szakaszban, természetesen ez a későbbiekben is visszatérő motívum. (lásd pl. a SÉTA első mozgássorában az E 1654/1972 sz. film szerint, majd a Figurás szakasz GHICELUL-jában stb.).

A hangsúlyozott térdelő mozgás meglehetősen szokatlan figuráció. Erősen emlékeztetünkbe idézi „A nagy vadász” másik szokott elnevezését: „Aki térdén van”, vagy méginkább: „A térdelő férfi”. (Mint ismeretes az ORION elnevezéséről van szó). A térdeléssel találkozunk a BRICEAGUL-ban és a VADÁSZLÉPÉSEK mozgásaiban.

Hasonlóan uralkodó motívuma a táncoknak a bokázó-sarkantyúzó (kakaskodó) mozgásfigura. Ilyet vagy díszítőelemként, vagy folyamatszerűen minden táncszakaszban találunk. Szívesen használják zárómotívumnak. Különösen jellemző e sarkantyúzó-bokázó mozgás a SÉTA „LUI HITU” részében, a FIGURÁS „LU BROACA”, „ZICE I SUS”, „LUI HITU”, és más részeiben.

Nem kerülheti el figyelmünket e figurális mozgásforma *unicum* jellege a román táncok között. *Itt ez az egyetlen olyan táncforma, melyben a bocskorra szerelt acél-sarkantyúval, bokázó mozgásokat táncolnak. Szó sem lehet semmiféle „átvétélről”. E viseletbeli és figurális sajátosság mögött csak azonos eszmeiséget kereshetünk.*

A *forgó mozgások* két különböző formációban is megjelennek. A csoportnak a körön való elmozdulásaként, melynek uralkodó megjelenése az óramutató irányába történő forgás (a tánc időnkénti tempóját tekintve képesek a futással tényleges forgás-látványt nyújtani). Ezenkívül megtaláljuk a forgást figurális elemként, vagy ilyen összetételben is. A forgás kedvelt eleme mindenféle táncnak, ebben még nem kell feltétlen sajátosságot keresnünk. Nem kerülheti el azonban a figyelmünket, hogy a CALUS-ban e mozgásformák szélsőséges felkészültséget kívánó és igen sajátos megoldásokban jelennek meg. Pl. a „hátraszaltó” egyike a legkülönösebb és táncban igen ritkán alkalmazott „forgó” mozgásnak. Erről a „levegőben” forgó mozgásról csak további vizsgálatokkal lehet eldönteni, vajjon milyen gondolatosság hozta létre? Vajjon a RÁK jel megelevenülését látjuk (megtaláljuk a HALAK dekanátusában), vagy az IKREK-ben és a NYILAS-ban erőben lévő SÁRKÁNYFAROK-FEJ hatásrendszer megelevenedését látjuk? (A RÁK jelet írják le a TOTOCAN indiánok a magas

oszlopra feltett „kereszt”-ről lógva és azon forogva, indulási és befejezési állapotban pl.). A hátraszaltó nem az egyetlen különleges forgás a CALUS-ban. Említettük a mellő fekvőtámasz-szerű „állásból” a hossz tengely körül a mellette táncolón „átpördülő” forgásmegoldásokat is. (Ilyet láthatunk a pausesti-maglasi falu templomának sárkányábrázolásán 1820-ból, Romániából.) (F. HUXLEY 1979).

A táncok érdekes módon modellünk bal oldalán, a férfi oldalon jelennek meg! (HALAK/IKREK/NYILAS oldal.) Így az IKREK/NYILAS tengelytől balra eső oldal *férfi*as jellege ezúton is megerősítést nyert. (Középpütt van KROTOS (NYILAS) a „tetszéssnyilvánító”. Poseidon a Néreisek tánca alatt rabolta el a feleségét.) A SZŰZ, tehát a női oldalon találjuk a nimfákat, magyarul: tündéreket.

A magyar pünkösödölő szövegek a tisztánlátásunkhoz itt is remekelnek: Ma vagyon ma vagyon piros pünkösöd napja/holnap léssen a második napja/Jól megfogjad a lovadnak szíját/ne taposd el a pünkösdi rózsát, 2. Még én élek feketébe járok/Ha meghalok senkit sem gyászolok/az utcába kerek táncot járok/annál jobban szeretnek a lányok. 3. Megüzenem az édesanyámnak/engem híjjon Fehér Ilonának/Urfijak is jönnek látásimra/majd kivisznek a nemes utcára. (u. o. 198/247). (nemes – itt temetőbe vezető út).

A szövegben a leány, a tündér volta, a halálhoz való kapcsolata és a *kerek* tánc, tehát a forgó tánc azok az elemek, melyek szigorú kapcsolatot mutatnak vizsgálódásainkkal. A *kerek* – tánc megnevezéssel azonos körülmények között, tehát halál-temetői kapcsolatban eddig csak a Réthei idézte 1279-es zsinat 46. végzésében találkozzunk: „Ne túrják meg, hogy a nép a temető kertben, vagy magában a templomban táncra keredekjék”. (in RÉTHEI 1924. 10. o.).

Talán nem esett szó arról, hogy a SZŰZ fogalom alatt nemcsak leányokat, hanem asszonyokat, menyecskéket is értettek. Ezt is megtaláljuk a magyar pünkösödölő szövegekben:

2. „Mit viztek, mit viztek selyemsátor alatt?/Leányokat vizünk selyemsátor alatt. 3. Mit viztek stb. (Menyecskéket vizünk) ... 4. Hogy adjátok párját?/Száz aranyért egyet/Mert az asszony drága/száz arany az ára! (u. o. 197/246.). Nem egy dalból korholás csendül ki: „...mért adtad másnak magadat, magadat...” Az egyik pünkösödölő teljes egészében megfogalmazza, miről is van szó:

„Elhozta az Isten piros pünkösöd napját/mi is meghordozzuk királykisasszonykát/királykisasszonynak rózsakoszorúját/Ifjú legényeknek szekfűbokrétáját/öregasszonyoknak töltött galambocskát/öregembereknek csutora borocskát/Nem anyától lettem rózsafán termettem/piros pünkösöd napján hajnalban születtem/Gyere be rózsám gyere be, csak magam járom ide be/Két cigány legény hegedül, csak magam járom egyedül” (u. o. 181/234). Az utolsó mondat „csak magam járom” a SZŰZ állapot tökéletes kifejezése: egyedül, meddő állapotban.

A táncok nevéinél előfordult SZŰZ-VIRÁG hasonlat egyébként a leány „florátió”-jára vonatkozik.

Egy rövid kitérőt kell tennünk a szláv mépek Ruzália-Rozália-Rózsa-ünnepével kapcsolatban. A MUTUL u. i. a „szemik”-nek, a boszorkányoknak is ad a fokhagymából és az ürömből. A ruszalkákat „szemenek”-nek hívják, víztündérek alakjában is tisztelik, s Pünkösödöt megelőző csütörtök, vagy a követő: halotti ünnep. A magyar nyelv e szavak értelmezésénél érdekes és modellünkkel teljesen egybevágó megoldáso-

kat kínál. Meglepő, hogy a szó magyarul is „szem”-et jelent! A „szem” a magyarban a „mag” szóval azonosan, a gabonával az „élet”-tel kapcsolatban elterjedtebben használt szó volt. „Mennyi szemed termett?” – hangzott még néhány évtizeddel is a természetes kiszólás. A latinban a „semen-inis” szó ugyanilyen értelmű, s még ivadékok, gyermeket is jelent. A „semi” szó ugyanakkor szintén érdekes módon: „fél”, tehát nem egész! jelentésű, mint ahogy a nő házasság kapcsolatban „fél” (feleség) jelentésű. A fogalom eredetét – és nem szómagyarázatát – a HALAK oldalon találjuk meg JUPITER-ZEUS-nál az ATYÁ-nál. Ő, mint ósáta a „mag” testi hordozója. Eszmei tulajdonosa a szemközi oldalon *rontási lehetőséggel rendelkezik, mint nő, tündér, szemi, vagy szemenek*. Ezért a kegyét kell keresni, hivatalos kapcsolatba kell lépni, hogy a játékon túl a szaporodási feltételeket is biztosítsa...

A táncok elemzése után röviden foglalkoznunk kell a *játékok* tulajdonságjegyeivel, sajátosságaival.

A MUTUL a kultusz „játékmestere” (MERKUR-szerepköre) halál-szerepkörében szükségszerűen „néma”. Mégis a játékokban „megfelelkezik” erről, beszél, „beszédet tart”, énekel. Ez a játék aláhúzza az IKREK tulajdonságjegyének szükségszerű megjelenését: a virilitással együttjáró sok beszédet, sőt fecsegést. Ez a tulajdonságjegy indokolja az ilyen természetű megnyilvánulásainak megjelenését.

A macska és a liba „kettőse” emlékezetünkbe kell idézze a mítoszokat. Mindekelőtt Vénusznak és a hatyú képében megjelenő Zeusznak „eredményes” kapcsolatát, mely itt sem marad el a tojás formájában előre. Ugyanerre a képre emlékeztet egy másik mítosz is Dea Syriával.* (Itt a SZŰZ jegynek a keleti Zodiákusból ismert MACSKA/NYŰL megjelölésére kell gondolni. Ez utóbbi ott van az IKREK csillagképben is.)

A DOBORIREA játék minden „belemagyarázás” nélkül önmagában is egyértelmű „feltámadás” szituációt fogalmaz meg olyanok számára is, akik nem kívánnak a kultusz mélyebb rétegeinek összefüggéseibe behatolni és hasonló eszmeiségek után vizsgálódni...

A táncok kíséretéhez használt pásztorsíp, duda, hegedű mindegyike „égi” eredetű hangszer. Erre mutat a dudánál szokásos bak és menyecskefej, mely az időszak első és második dekanatusa. Megvizsgálandó, hogy a megállapítás magára a hangszerre vonatkozik-e vagy a hangjára is, mert ez is kétirányú lehet: IKREK-SZŰZ, SZŰZ-IKREK. A másik oldalon találjuk a táncosok invokációit az ATYÁ-hoz (táncréjáják és felkiáltások), mely feltételezhetően vagy IKREK-HALAK, vagy HALAK-NYILAS irányú. A hangszereknél mondottak az elsőt húzzák alá.**

Sok részlet tárgyalására sajnos e tanulmány keretében nem térhetünk ki. Meg kell azonban emlékezzünk a gyógyító eljárás funkcionális eredőiről. Az életadás ZEUS/APOLLÓ szerepkör, utóbbit nem véletlenül híres orvosként és halottfeltámasztóként is számontartják a mítoszok. Ezért a gyógyító eljárásban most HERMES-nek semmi szerepe nincs, (APOLLÓ jelen van) azt teljes egészében APOLLÓ/VATAF irányítja. A ZÁSZLÓ a beteg fejénél áll, aki kelet nyugati irányba van fektetve, úgy

*A SZŰZ-zel szemben lévő HALAK-ban szintén VÉNUSZ van erőben.

**A hangszerek sajátosságai „női” oldalra, a Kiáltások a „férfi” oldalra utalnak. (NŐI-SZŰZ-IKREK, férfi-IKREK-HALAK – invokációk az itt is „otthon” lévő ATYÁ-hoz.)

mint a halottak. Feltámadásához „valakinek” meg kell halni és talán a hármasság miatt (?), háromszor ölnék meg a ceremónia alatt csirkét, vagy más állatot, s egyben vele együtt egy kalusár-nak is meg kell halnia és fel kell támadnia (szintén erőtan-analógia).

Mindezideig csak a CALUS kultusz táncos vizsgálatával foglalkoztunk, pedig a kultusz másik része ezalatt a temetőben bonyolódik. A kifejezés nem helyes. A nők temetői feladata a CALUS előtt a temetőben játszódik le, melynek az időszaka a *napfelkelte előtti időszak!* Ahogy a *napfelkelte elkezdődik, megkezdik a CALUS rítus gyakorlatát is!* Tehát egyértelmű *FELTÁMADÁS-MISZTÉRIUM-ot mutatnak be!s közben ott ragyog felettük a VÉNUS hajnalcsillag!.....*(sajnos nem tudjuk vizsgálni a RUSALIA kultuszt, mely ennek a pontos ellentettje).

A CALUS vizsgálatából felírt modellből számos megállapítás és indokolás fogalmazható meg, melyeket jelen esetben csak a vizsgált kultuszunkkal kapcsolatban kísérlünk meg értelmezni.

Ilyenek: határozott égi és földi szférát mutat, melynek egyik odala, az égi: a NYILAS-SZŰZ oldal, a földi oldal pedig az IKREK-HALAK oldal. Az élet-tengely két oldalán pontosan fel lehet ismerni a férfi/bal és a női/jobbs oldalt, mely a templomi ülésrendek megszokott beosztását mutatja, valamint ennek a fordítottját a temetőben. (HALAK-SZŰZ). Emlékezzünk vissza a mítoszban LÉTŐ ikerszülése közben a „kakas” szólt! – a haláloldalon, mely felmutatja a születés-halál szoros eszmei kapcsolatát. A másik oldalon ugyanennek a fordítottját mutatja fel akár a CALUS rítus említett kezdeti (jobban mondva átmeneti) körülménye. A temetőben éppen akkor „végeznek”, amikor a CALUS „elkezdődik”. Halál és születés váltja egymást csodálatosan.

Tanulmányozhatjuk a férfitáncok/női táncok/, páros táncok eszmei tartalmának összefüggéseit is, megvalósulási tereikkel együtt, *melyre eddig ilyen határlzottan sohasem volt mód.*

Az egész kultusz gyakorlatának közepén vörös fonálként húzódik át a „ritmus” lüktetésének meghatározó szerepe. Nem véletlen. „A biológiában szilárdan meggyökerzik az a gondolat, melyet röviden így fogalmazhatunk meg: *Az életet ritmus vezérli* (LIVANOV–HOLODOV 1978). Erre utalt korábbi hopi indián példánk is.

A táncok és a közties játékok így nem kisebb eszmei mondanivalót reprezentálnak, mint a világegyetem működésének a felmutatását!

FELTÁMADÁS-szituációban.

A szó etimológiájának vizsgálatakor *így igazolódik a CALUS szó jogos használata.* Mélyebb rétegeinek értelme az „atyai” eszme iniciáló-működtető szerepének felmutatása, mely értelmetlen a működés felmutatása nélkül. A működés felmutatói természetesen az asszonyok, akik ennek halál/születés aspektusát képviselik. Ezért keresik a kapcsolatot a kalusárokkal.

Tökéletesen megfelel azonban a táncos-kultusz tartalmának, eszmei gondolkörének a másik két ajánlott megoldásunk is. Mind a két megoldás helyesen mutat rá arra, hogy a kultusz „halál” szituációból indul, s akik ezt megvalósítják „testvéri összefogásban”, azok a „szabadítók”! E javaslat nemcsak a helyes megoldást húzza alá, ennél sokkal fontosabb, hogy szempontot ad további kutatási irányokhoz, mert a

kultusz kapcsolatainak keleti összefüggéseire utal. Eddig a szakirodalomban ilyen összefüggésekkel csak Vargyas foglalkozott (in DÖMÖTÖR 1979).

„A szimbólum – a természeti látvány, az ábrázolás, a vallásos cselekmény... elveszti idő dimenzióját és egy ötödikkel cseréli föl: az időbelit időtlen értelmével, a kezdet nélküli eredettel és a tiszta léttel. A görög vallásból (véleményünk szerint nemcsak abból, – szerző megj.) annak valamennyi megjelenési formájából – a kultusból, a mítoszból, és a misztériumokból hiányzik az idő dimenziója.” (KERÉNYI 1981. 87. o.).

Kerényinek a metafizikába csúszó természetes gondolata mellett, mely a kvantum-elméletekkel a legszorosabb összhangban van, álljon itt végezetül egy könnyebben áttekinthető fogalmazás:

„.....az élő szervezetet nemcsak ugyanolyan atomok alkotják, mint a csillagokat, hanem az anyagforgalom révén bennem is ugyanazok az atomok működnek, mint amelyek valamikor a csillagok fényét sugározták. Az elektromágneses sugárzást jelentő fotonok száma mintegy százmilliószorta nagyobb, mint az atomi részeké. Mai szemléletünkben minden sugárzás ugyanúgy anyag, mint a láthatatlan atomi részek és a belőle felépült Atomok. A Világegyetem anyagforgalmához tehát hozzátartozik az egész világot átjáró elektromágneses sugárzás is.” (KULIN 1980).

Összefoglalva vizsgálódásunk főbb eredményeit, a következőket találjuk:

- az időszak hatásrendszerének elemzése alapján megállapíthattuk, hogy az, az *évkör* vonatkozó időszakában bekövetkező „változás” modelljét mutatja. Ez a „változás” avatja az időszakot „ünneppé”. A fogalom meghatározásának magyar (székely) megfelelőjét is bemutattuk.
- a kidolgozott modell alapján: *a CALUS táncos kultusz a természet feltámadásának az ünnepe.*
- a táncok és a kultusz belső ritmusa, magyar analógiákkal is összevetve 2/4-es ritmust mutat, mely megfelel a táncok kísérő melódiájában feltalálható ki-zárólagos ritmusnak.
- a táncok gyógyító funkciója összefüggésben van a kultusz „feltámadást” felmutató modelljével.
- az alkalmazott módszer a jelenlegi tudományos gyakorlattal „bináris oppozícióban” van: a tudományos gyakorlattal és módszerekkel e tartalmi összefüggések csak igen korlátozottan értelmezhetők. A különböző kultúrákban való azonos eszmei tartalmú, de különböző aspektusú megjelenésük inkább zavaró, mint segítő az összefüggések megértésében. Az általunk használt módszert a tudományos gyakorlat ismeri, de tudománytalanul tartja, annak ellenére, hogy évezredekig mindennapos gyakorlatban volt és mai tudományos fejlődésünk is ezen az alapon áll. Nem mellékes az a körülmény sem, hogy e módszer tapasztalati megfigyeléseiből származó hatásrendszer-modellje semmiben nem ellenkezik a mai természettudományos megfigyelésekkel és megállapításokkal. S nem utolsó sorban e módszerrel áttekinthetünk olyan összefüggéseket, melyeket a tudományos köntösben is csak tudománytalanul tudunk megközelíteni.
- a CALUS-modellt görög mítoszok felhasználásával írtuk fel. Hangsúlyozni kívánjuk, hogy *e módszernek semmi köze nincs a táncos kultusz eredetéhez.*

A görög mítoszok nem „eredetiek”. Felhasználták koruk minmdenhonnan származó „tudományos” ismereteit és azt beépítették saját „modelljükbe”. A továbbiakban ellenőrizni fogjuk megállapításainkat más kultúrák modelljein, melyek meggyőződésünk szerint hasonló eredményt kell adjanak.

Budapest, 1984. december/január

Felhasznált irodalom

- BARTÓK–KODÁLY: Magyar Népzene Tára. Jeles Napok 1953.
 BENEDEK ELEK: A magyar nép múltja és jelene 1898.
 CANTEMIR D.: Moldva leírása 1973.
 CELLARIUS A.: Planisphaerium caeleste. Hypothesis Ptolemaica. 1661 (Szépm. Múzeum repr.)
 CIORTEA V.P.: „Calus” in Monde de la Danse 1977/2 in Kűlf. Szemle.
 CIORTEA V.P.: The Calus Custom in Rumania. Tradition-Change-Creativity in Dance Studies Vol. 3. 1978/79.
 COOK R.: The u tree of life 1974.
 CSORDÁS T.: A kalus szó kalusár változatának megfejtését ezúton is köszönöm.
 DOMOKOS P.P.: A moresca Európában és a magyar nép hagyományában I., II. rész 1958/59.
 DÓZSA D.: Kornizs Ilona Tört. reg. 1859. in Domokos P.P. id. mű.
 DRÖSSLER R.: Als die Sterne Götter waren 1976.
 DÖMÖTÖR T.: Naptári ünnepek, népi színjátszás 1979.
 EDDY J.A.: Probing the Mistery of the Medicine Wheels in National Geographic Mag. 1977/1.
 FALVAY K.: A rítus és a tánc 1982/83 in Tánctud. Tan.
 GIURCHESCU A.: Aufrichten der Fahne und Tanz auf einem Hof in Priseaca E 1653/72.
 Tanz und Totenspiel in Priseaca E 1654/72.
 Tanzwettbewerb zweier Gruppen in Priseaca E 1655/72.
 Beklagen der Toten in Priseaca E 1587/72.
 „Begraben” der Fahne in Priseaca E 1656/72.
 Institut für Wissenschaftlichen Film Göttingen, 1976. Editor: Wolf G.
 HIGHWATER J.: Riutal of the Wind 1977.
 HOPPÁL M.–NIEDERMÜLLER P.: Jelképek-kommunikáció-társadalmi gyakorlat 1983.
 HOPPÁL M.: A Tejút fiai. 1980.
 HOYLE F.: Stonhengetől a modern kozmológiáig 1978.
 HUXLEY F.: The dragon 1979.
 HOPPÁL M.: Sámánizmus napjainkban? in Világosság 1982/5.
 ILLYÉS GY.: Hetvenhét magyar népmese 1953.
 JUSTNÉ K.H.: Ősi és népi játékok élménylefolyása és jelentőségük. 1975.
 KÁKOSY L.: Egyiptomi és antik csillaghit 1978.
 KENTON W.: Astrology 1974.
 KERÉNYI K.: Görög mitológia 1977.
 KERÉNYI K.: Hermes a lélekvezető 1981.
 KLEPETKA J.–RÜKL A.: Csillagképek atlasza 1975.
 KLINGMAN G.: Calus 1981.
 KUUN G.g.: Codex Cumanicus 1880. in repr. 1981.
 KULIN GY.: A kozmosz energiájából élünk Élet és Tud. 1981.
 KURBET W.K.: Pomotori ai artei populare 1980.
 LAUBIN R.G.: Indian dances of North America 1976.
 LIVANOV M.N.–HOLODOV J.A.: Az agyritmusok térbeli szinkronizációja. in Tud. és Kultúra 1978.
 MARTIN GY.: A magyar körtáncok és európai rokonsága 1979.

- MENZEL D.H.: Csillagászat 1980.
MÉREI F.–BINÉT: Gyermeklélektan 1975.
MITTON S.: A Rák-köd 1983.
PAP G.: Cantata profana 1981. (sajtó alatt)
PIDARCETO P.: Astrologie et horoscope E.X. 1976.
RÁSONYI L.: Hidak a Dunán 1981.
RÉTHEIY PRIKKEI M.: A magyarság táncai 1924.
SKLOVSZKI J.Sz.: Csillagok, születésük és pusztulásuk 1981.
SCULLARD H.H.: Festivals and ceremonies of the Roman Republic 1981.
SZABÓ GY.: Mediterrán mítoszok és mondák 1973.
WATERS F.: Book of the Hopi 1973.
WOSIEN M.G.: Sacred Dance 1974.
UJVÁRY Z.: A temetés paródiája 1978.

KÁROLY FALVAY:

CONTRIBUTION À L'ÉTUDE DU CONTENU ET DE LA FONCTION DES DANSES ROUMAINES CALUS

Les danses roumaines CALUS (petit cheval) forment un des plus anciens rites dansés connus en Europe et qui nous est parvenu peut-être sous sa forme complète. Dans son étude l'auteur s'est fixé un double objectif:

- il présente aux spécialistes hongrois le rite dansé sous sa forme la plus complète possible. Pour le faire, il utilise les descriptions des chercheurs roumains ainsi que les collectes et observations qu'il a faites.
- vu que ce rite s'attache à une date précise, à la Pentecôte, en utilisant l'antique "doctrine sympathiea", il construit le modèle du culte entier. Dans une étude précédente sur les rites il démontra déjà que le rite se rattache toujours à un "changement". C'est le contenu idéal du "changement" qui apparaît dans le modèle du culte et détermine donc son aspect extérieur aussi.

Avant de s'engager dans la description détaillée du rite dansé, l'auteur traite l'étymologie du mot CALUS et, partant du dictionnaire cuman (Codex Cumanicus), propose deux nouvelles explications: "Homme libérateur", "alliance de frères".

Le CALUS fut décrit en détails dernièrement (1981) par Gail Clingman, bien qu'il ne tienne pas compte de son caractère nettement de rite dansé. (Il n'analyse ni la musique ni la danse.) Dans la présente étude une méthode de recherches absolument neuve est appliquée, depuis longtemps adoptée dans l'histoire de l'art (Kerényi, Young) mais qui était jusqu'ici négligée dans les recherches ethnographiques. Dans ce système idéal la vie terrestre est dirigée par des systèmes d'action "d'origine céleste". Ce raisonnement revient, formulé différemment, dans les résultats de recherches récentes, astrologiques, biologiques, psychologiques, dont l'auteur aussi cite quelques aspects caractéristiques.

Le fond des recherches est fourni par la mythologie grecque dont les figurants et les événements peuvent être reliés à la période étudiée. La civilisation grecque était un point de rassemblement pour les expériences et acquis scientifiques du monde y compris aussi les sources orientales. C'est donc utile pour les recherches, mais ne peut pas être appliqué dans l'étude des origines.

Les recherches ont permis de décrire le modèle idéal et pratique de ce culte.

L'axe idéal, lui-même de caractère virtuel, se divise en axe "céleste" (SAGITTAIRE/CHEVAL = GEMEAUX/RAT) et en axe (terrestre) perpendiculaire sur celui-ci (POISSONS/COQ/OISEAU = VIERGE/CHAT/LIEVRE). Le premier axe est déterminé par ARTEMIS/ZEUS - APOLLON/ARTEMIS, le second par POSEIDON/ZEUS - DEMETER/APHRODITE. Comme on voit le premier axe réunit des systèmes d'action bisexuels, et l'autre axe à chacun de ses côtés des systèmes identiques (unisexuels). Selon la pratique traditionnelle, en interprétant les axes, face à "l'aspect idéal" on peut trouver son "incarnation" prise dans le sens "terrestre". L'autre observation se rapporte aux systèmes de forces agissant dans les axes. En les observant, on voit que dans trois c'est le système HERMES-MERCURE (SAGITTAIRE/GEMEAUX/POISSONS), et dans un le système VENUS est présent. La "lecture" d'autres données garantit la définition des "figurants", des costumes, des accessoires etc. avec leurs attributs. Par conséquent, le culte a son point de départ dans la correspondance "POISSONS/mort". Sa fin et le point de transition du commencement du culte CALUS est la disparition de l'étoile VENUS qui a lieu au lever du soleil. L'apparition du SOLEIL/ZEUS détermine le caractère du culte et sa durée, qui va jusqu'au coucher du soleil. La transition définit le modèle de la naissance après la mort, donc de la *résurrection*.

"La Vie est déterminée par le rythme" disent les neuropsychologues que cite l'auteur. Conformément à l'aspect double vie/mort, la danse, avec l'accompagnement, s'un strict rythme de 2/4 que les danseurs continuent à répéter avec des accentuations et des syncopes. Les mélodies hongroises de cette période sont également, en gros, de rythme 2/4.

Bien des prescriptions du modèle se retrouvent dans la personne des protagonistes, dans la simultanéité des danses et des jeux, dans le thème des jeux etc.

L'auteur signale que le contrôle de la possibilité d'utiliser cette méthode, ainsi que l'étude de la profondeur des idées y relatives imposent d'étudier par la même méthode les autres fêtes de cette période, indépendamment des spécificités, supposées jusque-là, des civilisations.

Quelques exemples hongrois cités et la brève comparaison avec Ruzália ouvrent de larges perspectives. Il nous semble que la formule "magie de fécondité" utilisée souvent par les chercheurs est fort primitive par rapport aux performances idéelles dont disposaient certainement nos prédécesseurs donnant une formule à ces cultes.



T Á N C T Ö R T É N E T
HISTOIRE DE LA DANSE

MILLOSS AURÉ L KÖ LNBEN

„... a sors nem adta meg nekem azt a szerencsét, hogy művészi törekvéseimnek eredményeit a saját hazámban is megismerhessék” – írja Milloss Aurél egy Rómában, 1984 nov. 18-án kelt levelében, immár nem is annyira panaszként, mint inkább rezignánsan rögzítve a történelmi valóságot. A megindító sorok a tényeket rögzítik, hiszen a harmincas és a negyvenes évek majdnem mindig rövide szabott budapesti akcióit leszámítva a koreográfus nem dolgozhatott Magyarországon, s miközben nemegyszer felpaprikázták az illedelmes szándékú külföldi lapok, amikor Aurel von Milloss-nak írták a nevét (mert ő mindig magyar Milloss Aurélnak érezte magát), meg kellett érnie, hogy ténylegesen külföldön fejtsse ki tevékenységét a XX. századi táncművészet megújításáért. Nincs más választás: nekünk, kortársaknak és félig-meddig utódoknak kell visszavezetnünk Milloss Aurélt a magyarországi megismerésbe és elismertségbe, legalább utólag és a betűk útján, ha már a színpadi meggyőzés formája nem adatott meg.

Ismeretes, hogy a koreográfus hatalmas pályáivében a kölni tartózkodás közel fél évtizede aránylag kis periódust foglal el a nyugat-európai és dél-amerikai alkotómunka forgatagában. Miért épp ezt a periódust választottuk ki, tagadhatatlanul szemlélyenes bemutatásra? A választásnak több oka van, s talán elsőnek vehetjük, hogy a fasizmus és a háború ájulatóból fokozatosan kilábaló Nyugat-Németországban az ötvenes évek végére megérett a helyzet a friss szellemű kulturális újraalapozásra, s e folyamat egyik lecsapódási pontjaként – éppen Kölnben – a táncművészetet is végre jogaiba iktató lehetőségek nyíltak. Nem egyszerűen arról van szó, hogy a város társulatot alapított (noha ez igaz), inkább úgy pontos a felvilágosítás, hogy a város vezetői a társulattól csakugyan a művészet teljesítményét várták el, tehát gondolatot és formát, nem pedig csupán szórakoztató lábdobálást; továbbá arra is áldoztak, hogy a táncosok, majd ifjú koreográfusok képzését előmozdítsák.

Az utóbbival kapcsolatban a valamelyest tájékozott magyar tánc-szimpatizán-sok jól tudják, hogy már a hatvanas-hetvenes évekre mennyire kivirágzott a Kölni Nyári Táncakadémia oktatási rendje, s hogy a *Heinz Laurenzen* vezetésével működő nemzetközi továbbképzésen és koreográfiai versenyen nyaranta többszázan vesznek részt Európa minden sarkából, akár mint tanulók, akár mint oktatók. A magyar tánc-kultúra szempontjából nem közömbös, hogy a hatvanas években normalizálódó művelődéspolitikánk jegyében az idők során olyan tanárok és docensek szerepeltek Kölnben a magyar néptánc, illetve balettünk oktatójaként, mint Lugossy Emma, Pálfi Csaba, Roboz Ágnes, Pesovár Ernő, Simay Zsuzsa, majd Metzger Márta és Timár Sándor; nem közömbös, hogy Laurenzen megértő támogatásával számos „költségmentes” magyar ösztöndíjas is részt vehetett a kurzusokon; s nagyon nem mellékes, hogy a hatvanas évek végén – a bánatunkra Szegeden egyre inkább lehetetlenülő balettelet

taszító hatására – *Imre Zoltán* Kölnben nyerte el első nemzetközi elismerését, hogy napjainkra a nemzetközi film- és táncélet számontartott személyisége legyen. Nos, e Nyári Táncakadémiának – ahogy a szólás tartja – Milloss Aurél „nem volt a szülője, ellenben igenis bábája”, mert javaslatára és közbenjárására sikerült a korábban Krefeldhez kapcsolt nyári tanfolyamot, valamint Laurenzen következetes működését Kölnhöz kapcsolni.

A dolgoknak azonban ez csupán az egyik része, hiszen Milloss Aurél, aki a szisztematikusságot életelemének tekintette és tekinti, nem elégedhetett meg csupán a nyári kurzusokkal, hiszen gondjának éppen a folyamatos táncos-képzést tekintette, sőt, a koreográfusképzést is művészetünk szolgálatában. Így jöhetett létre – személyes álhatatossága, valamint a kölni városi vezetőség megértése következtében – a kölni Állami Zeneakadémia tagozataként a folyamatos táncművészeti képzés *Institut für Bühnentanz* címen, mint ahogy erről a koreográfus alább közölt, megnyitó beszéde is tanúskodik.

Mindezek azonban alig vallanak arról, hogy az alkotó, szervező, pedagógus és esztétikai normákat kitűző Milloss Aurél hogyan is került Kölnbe, s milyen művekkel igazolta önmagát. Lássuk hát a történelem menetét!

A történet még 1958 nyarának elejére nyúlik vissza, mikor Prof. *Oscar Fritz Schuh*, a világhírű operarendező közölte a koreográfussal, hogy az 1959/60. színházi évadtól ő lesz Köln színházainak főintendánsa, s hogy tanácsát, sőt, közreműködését kívánja kérni. (Schuh és Milloss kapcsolata még 1941-ből datálódott, amikor Schuh a bécsi Staatsoper főrendezőjeként működött, ám a rendező később is figyelemmel kísérte Milloss Aurél pályafutását és sikereit, amelyeket pl. a milánói Scalaban, a Buenos-Aires-i Teatro Colonban, valamint még az utóbbi előtt a párizsi Théâtre des Champs Élysées színpadán aratott. Az ajánlat sarkalatos része, hogy Schuh „a kölni színházakban egy autonom minőségben, azaz operaszolgálatoktól teljesen függetlenül működő” új balettalapítványt tervezett, Milloss Auréllal az élén. (Ez az a státus tehát, amelyet közel egyidejűleg Maurice Béjart megkapott Brüsszelben, Maurice Huisman jóvoltából.)

Milloss Aurél az ajánlatra a Gyagilev által modernizált balettesztétika kibővítését, valamint a szigorú alkotómunkát tűzte ki célként. Mivel azonban kételyek fűtődtek, hogy vajon a városban kellő felkészültségű előadóművészeket talál-e, az első évadra mint vendégkoreográfus szerződött, kikötve, hogy a város a szóló- és kartáncosokat, valamint a balettmester-asszisztenseket személyes elbírálása alapján szerződtesse, s hogy így csak az első, „kísérleti” szezon után vállalja el a felajánlott balettigazgatói posztot.

A kísérleti évad esztétikai elveként a koreográfus azt tűzte ki, hogy a tánc végre kiemelkedjék az olcsó szórakoztatás kategóriájából, s a „gondolkoztató művészet” funkcióját betöltve közeledjék a többi alkotóművészethez, szolgálva a táncművészet egyenrangúsítását. Az elv nevében az igényes zene- és képzőművészetet kívánta szóhoz juttatni, mindamellet arra is ügyelt, hogy az első műsor megfeleljen a korábban más-hoz szokott nézők felvevőképességének, s tágítsa e publikum befogadóképességét.

A vázolt célként megfelelően az 1959-es előkészületek után 1960. jan. 4-én a *Ballett der Bühnen der Stadt Köln* együttese a következő műsort mutatta be: 1/ *Venezianer Konzert* (Venezianisches Konzert), *Vivaldi* három oboaversenyére, *Otto Hajek*

csehszlovák szobrász díszletterveivel; 2/ *A szorongás szonátája* (La Sonate de l'Angoisse), *Bartók Béla* két zongorára és ütőhangszerekre szerzett Szonátájára, az olasz *Afro* festőművész absztrakt színpadképében és jelmezeivel (ismeretesen ez az a koreográfia, amelyet 1954-ben Brazíliában, majd Olaszországban már bemutattak mint misztériumszerű táncművet); 3/ az *Árapály* (Gezetiten) c. metaforikus balett, amely *Sztravinszkij* három tételes szimfóniájára épült, s amelyhez a szcenikai kivített *Hubert Berke* német festőművész tervezte meg. – A vállalkozás sikerét igazolta, hogy a táncestet hat hónap alatt húsz alkalommal adták elő telt házak előtt, a közönség és a sajtó lelkesedésétől kísérve, ami végül megerősítette Schuh és Milloss előzetes tervét. Milloss Aurél tehát a következő évadtól elvállalta hároméves szerződéssel a balettigazgató tisztjét.

A vállalkozás továbbvitelében Schuh professzor és Milloss Aurél kettős célt tűzött ki: legyen egyrészt a kölni balett nyomban felismerhető, sajátos művészi arculatú társulat, alapítva repertoárját főleg Milloss műveire, de egyáltalán nem kizárva a jelentős korábbi, illetve kortárs-koreográfiákat (az így született évad-programokat alább látni fogjuk), másrészt a cél megvalósításához intelligens, az újért lelkesedni tudó és képzett előadógárda is szükségeltetik. Az utóbbi érdekében és a szerződések keretében újabb cseréket bonyolítottak le, majd – mint már céloztunk is rá – az Áll. Zeneakadémia keretében megnyitották az „Institut für Bühnentanz” osztályt, s egyben Krefeldből Kölnbe telepítették a Laurenzen-vezette Sommerakadémiát.

A második program előkészítése ily módon újabb erőfeszítéseket tükrözött: egyrészt a korábbiaknál komplexebb feladatok ellátására képes előadógárda képzését, másodjára egy poétikailag és stilisztikailag is komplexebb műsor kidolgozását. Az utóbbi program nem zárta ki, hogy az ősbemutatókon kívül Nyugat-Németországban addig még nem ismert táncműveket is bemutassanak, mindamelllett – talán az említett komplex képzés jegyében is – az 1960. nov. 29-én bemutatott második műsorban teljes mértékig Milloss Aurél művei csoportosultak, a következőképpen:

A műsor nyitányát 1/ a *Tizenhárom szék* (13 Stühle) című koncertáns táncdivertimento adta, *Liselotte Erler* színpadképével és jelmezeivel. A kompozíció a húszas évek Ragtime-mániáját aposztrofálta ironikusan és 14 szereplővel, s ehhez az ironikus hangvételhez kellő alapot nyújtott *Sztravinszkij* fúvóshangszerekkel kísért zongoraveresénye. A könnyed, de tánctechnikailag igényes nyitány után 2/ a *Don Quijote arcképe* (Le portrait de don Quichotte) következett *Goffredo Petrassi* muzsikájával, *Afro* jelmezeiben és színpadképével. A programnak ez a része mint egy „kipróbált táncmű” felújítása jelent meg, hiszen az 1947-es párizsi ősbemutató óta a darabot Milloss Aurél számos más helyen is sikerrel mutatta be. Ezzel szemben 3/ a *Változások* (Wandlungen) ismét a koreográfus kölni alkotóperiódusának egyik ősbemutatója lett, mégpedig *Winfred Gaul* német festőművész színpadképével és jelmezeivel, *Arnold Schönberg* Opus 31. c. művének zenekari variációira. A szigorúan cselekménytelen táncműben a koreográfus – saját szavai szerint – „a mozgás interdimenzionális áramlatainak értékeiből kiindulva” kívánt egy „élénk hőmérsékletű”, ugyanakkor kristálytisza koreográfiai nyelvezetet kialakítani. A cselekménytelen mű ellentétéleként azonban kívánatosnak tartotta a programban egy eksztatikus, úgyszólván primitív táncvízió kitűzését is, ezért a műsort *Paul Claudel* szövege alapján 4/ *Az ember és a vágya* (L'Homme et son Désir) zárta *Darius Milhaud* zenéjére és *Joseph Fassbender* német festőmű-

vész díszleteivel. Mint ismeretes, a művet eredetileg a jeles svéd koreográfus, Jan Börlin mutatta be 1921-ben Párizsban, ám ebből az első színpadi verzióból később semmi nem maradt életben. A darab kitűzésével tehát Milloss Aurél egyfajta kultúrtörténeti hiány pótlására is vállalkozott, azon túl, hogy változatos műsorszerkezetet kívánt kialakítani.

A második műsor bemutatóját meglepően széleskörű érdeklődés vette körül. Szerepet játszott ebben az első műsor sikere, de részben az is, hogy Schuh főintendáns a bemutató kapcsán jelentette be az 1961-től várható pozitív változásokat Köln táncpedagógiai életében. Tény tehát, és a megjelent kritikákkal igazolható, hogy a premierre nemcsak Nyugat-Németország balettéletének képviselői vonultak fel, hanem a francia, belga és holland balettvilág prominens képviselői is. Ami a helyi közönséget illeti, sokat érzékeltet a tény, hogy a programot csupán az 1960/61-es évadban 24 alkalommal adták elő, mindannyiszor telt házzal. A bemutató sikerét azonban még egy momentum igazolta: a koreográfus és viszonylag fiatal társulata máris meghívást kapott a következő nyárra, a Holland Fesztivál bemutatóira, mégpedig azzal a feltétellel, hogy a Don Quijote arcképe, valamint a Változások mellett a társulat két zeneileg már ismert, de koreográfiailag új darabot is bemutasson.

Örült-e Milloss Aurél a sikernek? Bizonyára. Mint táncművészeti távlatokban gondolkozó ember azonban nem egyszerűen az előadások számát és a publikum lelkesedését regisztrálta, hanem a premiernek a nyugat-németországi táncéletre való kihatását is. Nevezetesen azt, hogy a kölni siker után a többi nagyváros is megmozdult. Hamburgban az akkori főintendáns, Rolf Liebermann egyenesen Balanchine-hoz fordult segítségért, hogy megújíthassa az opera táncművészetét; Stuttgartban Walter Erich Schäfer főintendáns szintén elérkezettnek látta az időt, hogy a városnak nemzetközi színvonalú társulata legyen, s így lesz hamarosan, Milloss Aurél után John Cranko az NSZK második balettigazgatója; végül Münchenben az Áll. Opera balettmesterét, Heinz Rosent is hamarosan balettdirektori rangra emelik, elősegítendő a színház baletttevékenységének megújítását. — Az első két kölni műsor sikere tehát országos kisugárzással járt.

A hollandiai vendégjáték előtt a koreográfus még egy jeles kölni színházi akcióba is bekapcsolódhatott, s örömmel tette, mert Schuh főintendáns 1961 tavaszára egy *Sztravinszkij* műveiből álló tisztelgő műsort is kitűzött, melyben a Kölni Balett részvételét is természetesnek tekintette, mégpedig *A róka* (Le Renard) c. burleszk kamarabalett új formájú előadását. Milloss Aurél készséggel kapcsolódott be a terv megvalósításába, amiben nemcsak Sztravinszkij iránti, több évtizedre visszanyúló elismerése vezette, hanem az is, hogy A rókát korábban — a firenzei Maggio Musicale 1958-as manifesztációi keretében — már szép sikerrel vitte színre. Joggal írhatta tehát utóbb a kölni munkáról: „Tehát teljes gőzzel dedikáltam magam azon koreográfiám új bemutatására, és hála táncosaim kiváltképp intelligens és igazán csillogó teljesítményeinek, mondhatom, hogy a siker Kölnben is igen briliánsnak tudott bizonyulni.”

A termékeny 1960/61-es évad még két újdonságot hozott a társulat repertoárjára, hiszen a két kiválasztott és már említett darabon kívül a Holland Fesztiválra két másik új balettet is ki kellett dolgozni. Nyitányának Milloss Aurél *Ravel*től a *La Valse* új koreográfiai kidolgozását választotta, a műsor lezárásának pedig *Sztravinszkij*től azt a *Pulcinellát*, amelynek koreográfiáját korábban Olaszországban már bemutatta. És szokása szerint a koreográfus ismét arra törekedett, hogy jó presztizsú képzőművé-

szeket nyerjen meg a közös munkához. Így a Ravel-baletthez *Teo Otto*, a Pulcinellához pedig *Hubert Berke* készítette el a díszleteket. — Az 1961 júliusának elején megtartott turnén az így született programot Amszterdamban, Rotterdamban, Utrechtben és Hágában mutatták be; a siker különösen a fővárosban lett jelentős, ahol a nemzetközi diplomáciai és kulturális élet képviselői is megjelentek.

A július azonban nem csak a hollandiai sikereket hozta, mert a hónap végén, júl. 30-án az átköltöztetett alapítvány, az „Internationale Sommerakademie des Tanzes” ünnepélyes megnyitására is sor került. E tárgyban nem érdektelen Milloss Aurél utólag is vallott véleménye, mely szerint Heinz Laurenzen „igazán kiváló ügyességgel organizálta meg a dolgokat. Feltűnő intelligenciával reagált a docensek kiválasztását illető tippjeimre is”. Következésül az első kölni nyári képzésben több, mint ötszáz különböző nemzetiségű fiatal jelent meg. A tanári gárdából itt csak egyet emelünk ki: Milloss Aurél javaslatára H. Laurenzen felkérte a Gyagilev együttes korábbi nagyhírű karaktertáncosát, *Léon Wóicikowskit* a nyári képzésben való részvételre. Ugyanakkor Wóicikowskit sikerült egy hároméves szerződéssel arra is megnyerni, hogy az Institut für Bühnentanz növendékeinek technikai képzését folyamatosan vezesse, s egyben Milloss társulatának technikai tökéletesítését szolgálja.

A nyári kurzus befejezése után hamarosan megkezdődtek a *Kölni Balett harmadik programjának* próbái. Milloss Aurél úgy döntött, hogy elérkezett az ideje *A csodálatos mandarin* rehabilitációjának, hiszen tudvalevő, hogy *Bartók* e művének ősbemutatóját annak idején, 1926-ban éppen Kölnben tiltotta be Konrad Adenauer akkori polgármester. Milloss koreográfiájához a színpadképet (és a jelmezeket) ezúttal egy jeles kölni fotográfus tervezte, *Chargesheimer*, színes fotomontázsokkal. A program elejére iktatott *Pulcinella* commedia del'arte-jellege, valamint a Mandarin ugyancsak balett d'action-karaktere miatt egyben a koreográfus úgy vélte, hogy a műsorban feltétlenül szükség van egy egészen más műfajú, szigorúan cselekménytelen darabra is. Így az estet az 1957-ben Rómában bemutatott, *Prokofjev* III. zongoraversenyére készült *Estro arguto* új betanítása zárta. Az architektonikus jellegű, mindvégig motorikus ritmusú baletthez épp az illetett, hogy ne legyenek hozzá különleges díszletek, így a fekete-fehér trikókban táncoló előadók csupán sima kékszínű háttér-panorámát kaptak.

A *harmadik programot* a társulat *1961 szept. 28-án* mutatta be. A vázolt műsor szerkezet következtében — mint ahogy a szerző emlékezik — „előbb mulattató komédiát, utána gondolkoztató tragédiát, és végül a tiszta objektív tánc apoteózisát” nyújthatták a közönségnek. A program alig három-négy hónap alatt 24 alkalommal került színre, telt házak előtt.

Az új program sikere, valamint az a tény, hogy röviddel a bemutató után, okt. 12-én Milloss Aurél megtarthatta a kölni *Zeneakadémián székfoglaló beszédét* az új Balett Intézet megnyitóján (amely esemény újból felszította a közérdeklődést a táncművészet problémái és fejlesztése iránt), végül pedig az örvendetes tapasztalat, hogy három év alatt a társulat előadógárdája szenzibilis professzionista testületté érett — a koreográfust felbátorította a továbblépésre, az újabb program kidolgozására.

A kölni társulat *negyedik programjában* egyrészt egy Ny.-németországi felújítás szerepelt, *Az idő küszöbén* (Auf der Schwelle der Zeit), amelynek első változatát Milloss Aurél még 1951-ben Rómában alakította ki, *Bartók* zenekari versenyére, s

amelynek színpadképét és jelmezeit is a koreográfus formálta meg. Másodjára Birgit Cullberg híres darabját, a *Hold-rénszarvast* vette át (Das Mondrentier, eredeti címén Maanerenen), amelyet Cullberg 1957-ben Koppenhágában mutatott be *Knudage Riisager* dán zeneszerző muzsikájára, az ugyancsak dán *Per Falk* szcenikus díszleteivel és jelmezeivel, mégpedig egy lappföldi népmese ihletése nyomán. Végül a balettigazgató saját új műveként *A visszatérés* (Die Wiederkehr) című metaforikus táncvíziójának ősbemutatóját rendezte meg *Teo Otto* szcenikai kivitelében, és a román származású, Rómában élő *Roman Vlad* zenéjére. Ez utóbbi mű karakteréről álljon itt a koreográfus értelmező vallomása: „erősen túlfűtött drámaisága ellenére sem volt logikusan kibontakozó cselekménye, amennyiben benne a mai embernek a végtet és az ígért között áramló legititokzatosabb egzisztenciális kérdései által inspirált, s a nézők szenzibilitását magával ragadó és megrázó lázálomszerű feszültségek egymásbagörcsösödő torzképét kívántam úgyszólván kaleidoszkopikusan variálódó kisugároztatásokban kifejezésre hozni”. Ami pedig a Bartók-balettet illeti, a koncertáns jellegű darab „az emberi szenvedélyek mulandóságának tükröztetésén át az ember maradandóságának végső igazságát igyekezte megénekelni”.

Az 1962. jan. 31-én bemutatott negyedik program tehát két már kipróbált, de az NSZK-ban még új darabot, valamint egy ősbemutatót tartalmazott, s bár a műsor egésze kedvező fogadtatással járt, éppen a szokatlanabb szellemű és stílusú *Visszatérés* a kritikusok közül kivívta Horst Koepler ellenszenvét, sőt, erőteljes támadását. Minden okunk megvan rá, hogy feltételezzük: ezúttal személyes, nem pedig esztétikai megfontolások álltak a háttérben, annál inkább, mert Koepler támadására a német kritikai élet notabilitásai reagáltak, mint Gerhard Zacharias, Araca Linfert Makarowa, Albert Schultze Vellinghausen, majd az ország legnagyobb presztizsű tánckritikusa, Otto Friedrich Regner is, honorálva az új mű értékeit, egyszersmind elutasítva Koepler támadását.

A méltatlan intermezzo nem gátolta meg Milloss Aurélt abban, hogy kitűzze a Kölni Balett *ötödik programját*, amelynek bemutatóját szinte viharos gyorsasággal, már 1962. márc. 29-én megrendezték, ismét annak jegyében, hogy a közönség a lehető legválogatosabb érzelmi és stílári hatásokat kapjon. Így a műsor nyitányaként a Gyagilev társulat egykori jelentős darabja, *Schumann* zenéjére a *Karnevál* (Le Carnaval) szerepelt, s *Fokin* koreográfiáját a kitűnő memóriájú egykori Gyagilev-táncos, a Kölnben dolgozó L. Wóicikowski tanította be. A baletthez *Léon Bakst* eredeti színpadképeit és jelmezeit használták fel, amennyire csak elérhetők és reprodukálhatók voltak. A műsor középső harmadaként – a korábban kötött személyes barátság alapján – *Maurice Béjart* tanított be új művet, és pedig a halálról és reinkarnációról szóló tibeti „Bardo Thodol” könyv alapján *Az utazás* (Le voyage) c. darabot, melynek elektronikus zenéjét Pierre Henry szerezte, jelmezeit Germain Casado tervezte, az egyes jeleneteket pedig *Thierry Vincens* absztrakt filmvetítései kommentálták. (Különösen az utóbbi információból sejthető, hogy a darab nem annyira koreográfiai nyelvezéttel, mint inkább spektakulum-mivoltával keltett szenzációt.) Az estet egy NSZK-beli Milloss-bemutató zárta, mert a koreográfus kitűzte a *Bolerót*, miután *Ravel* művére már 1944-ben Rómában megalkotta koreográfiáját, s a táncot még számos dél-amerikai és európai nagyvárosban felújította.

Az ötödik program permierje után a koreográfusnak máris Firenzébe kellett

sietnie, s mire júniusban visszatért Kölnbe, furcsa fejlemények várták. A város jobb-oldali körei ugyanis kezdettől görbe szemmel, illetve támadóan kezelték Schuh főintendáns színházépítő munkáját és progresszív törekvéseit, s intrikájuk gyümölcse 1962. nyarára érett be. Schuh megúnta a küzdelmet, szerződése felbontását kérte, annál is inkább, mert egy kedvező hamburgi ajánlattal rendelkezett. Vele együtt más prominens színházi személyek is lemondtak a kölni munka folytatásáról — miután épp az érdembeli folytatást érezték lehetetlennek —, s Milloss Aurél ugyancsak elhatározta, hogy 1963. májusában lejáró szerződését nem hosszabbítja meg. Annak ellenére határozott így, hogy a város kezdettől fogékony és pártoló hajlamú kulturális tanácsosa, dr. Hackenberg kinyilvánította együttműködési készségét, sőt, a kölni sajtó is igen kedvezően, szolidárisan nyilatkozott a koreográfus mellett.

Milloss távozási szándékának hamar híre futott, s a koreográfus hamarosan három ajánlatot is kapott a közép-európai színházaktól. Közülük a legrangosabbat Herbert von Karajan, a bécsi Opera akkori igazgatója nyújtotta. A koreográfusnak tehát az 1962/63-as szezon akarva-akaratlan az átmenetiség lehetőségeit és kötelmeit hozta: a még érvényes kölni szerződés miatt vendégművész minőségében elő kellett Bécsben készítenie egy saját műveiből álló programot; eleget kellett tennie Milánó, valamint az olasz televízió időközi felkérésének; majd Béjart meghívására Brüsszelben is betanítania egy művét (ez a korábban már sikeres *Marsyas* lett); végül pedig gondoskodnia hatodik kölni programjáról, valamint utódlásáról is a társulat élén. Az utóbbi tárgyában kikérte Balanchine véleményét és javaslatát, s az általa továbbított javaslatot a város is elfogadta, miszerint utóda *Todd Bolender* legyen a kölni balett élén.

A hatodik, 1963. jan. 15-én bemutatott kölni program teljes mértékben meghívott szerzők műveiből állt. A nyitányra Milloss Aurél meghívta a dán *Harald Lander* koreográfust, a párizsi Opéra akkori balettigazgatóját, hogy tanítsa be *A gyakorlat* (La Répétition) c. művét *S.H. Pauli* zenéjére, *Roger Chapelain-Midy* francia képzőművész szcenikai kivitelében. (Talán nem tartozik szorosan a kölni krónikához, csupán a tánc történelem egészéhez, ha megjegyezzük, hogy a mű nem azonos a később Magyarországon is betanított Etüdökkel, gyaníthatjuk viszont, épp a zeneszerző azonossága miatt, hogy Lander műve August Bournonville Konzervatórium című — 1849-ben bemutatott és Koppenhágában sokáig fenntartott — balettjének modernizált mutációja lehetett.) A program középső részét *Béjart* nagyhírű, s máig maradandó műve alkotta, *A magányos férfi szimfóniája* (Symphonie pour un Homme Seul), amelynek elektronikus zenéjét *Pierre Schaeffer* és *Pierre Henry* komponálta. És mivel a program első része neoklasszikusat nyújtott a publikumnak, a második harmad pedig épp az akadémikus ellenkezőjét, Milloss Aurél szükségesnek vélte, hogy lezárásul az európai néptánc kultúra áttétele, s egyik reprezentáns darabja szerepeljen. Választotta tehát az 1919-es ősbemutató óta mindenütt nagysikerű balettet, a Gyagilev-repertoár darabját, *Manuel de Falla* muzsikájára *Léonide Massine* koreográfiáját: a búcsúzó, *a hetedik kölni program* előkészítése, amelyben távozására *művészi krédójának összegezését* kívánta nyújtani. Igen, Kölnben valaki valamit lezárt, mégpedig az egyetemes tánc kultúra részeseként, s ezért ma is megrendülten olvashatjuk a koreográfus visszatekintését, hogy a távozásra életének és művészetének két koncentrált darabját kívánta Kölnnek hátrahagyni. Elsőül annak dokumentumát, hogy „tánc kultúráilag honnan jöttem és hová tartozom”, s ennek jegyében tűzte ki *Vigano* nyomán a „heroikus-allegori-

kus” *Prometheus teremtényei* c. balett újraköltését a klasszika jegyében, és természetesen *Beethoven* muzsikájára. A darab ellentételeként pedig szándékban és tettben az jelent meg, hogy „az elsőnek továbbtermékenyítése jegyében a már szigorúan egyéni mondanivalómat miképpen alakítottam rituális himnuszommá”. Ez a mű a transzcendentális karakterű *Estro barbarico* lett, *Bartók* II. zongoraversenyére. Az utóbbi balettről két évtized után úgy vall *Milloss Aurél*, hogy „szöveve az élet misztériumában áramló őserők sugallatából fakadt”, és hogy „tulajdonképpen talán ebben a művemben fejthettem ki a legválasztékosabb és egyben leggazdagabb módon a táncformáló fantáziámat”. — Mindkét produkcióhoz a szürrealista látású *Fabrizio Clerici* olasz festő- és építőművész készítette el a díszlet- és jelmezterveket.

Az így született hetedik műsor *1963 ápr. 28-i* bemutatóján negyedórás ovációban részesítették a koreográfust. Elégtétel volt ez a kényszerű távozás közben, s valamelyes vigaszt is nyújthatott, mert mint írja: „megtört szívvel búcsúztam el felejthetetlen munkatársaimtól.” Ám a koreográfus méltatlan lett volna önmagához, ha közel öt éves kölni munkásságát csupán triumfálással vagy nosztalgikus búcsúval zárja le. Mert még ott volt a másik kölni munkahelye a zeneakadémiai táncosztályon, amelynek 1962/63-as tanéve lezárásához, a júl. 7-i záróvizsgához is méltó darabot kellett komponálnia. Abból kiindulva tehát, hogy a növendékek időközben mind a klasszikus, mind a modern és karaktertánc művelésében sikeresen előrehaladtak, *Milloss Aurél* jónak látta, hogy egy mintegy 15 perces, de „szigorúan újszerű” feladatot kapjanak. Ez pedig *Luigi Nono* zenéjének, a *Polifonia-Monodia-Ritmica* c. műnek a koreográfiai kivitele lett — ezzel a darabbal búcsúzott a záróvizsgán fiatal kölni növendékeitől és nézőiktől.

„Kész a leltár?” Igen. Egy hatalmas pályáiv öt éves, termékeny szakaszát próbáltam megvilágítani úgy, hogy *Milloss Aurél* esztétikai elveit és formatanának vonásait érintőleg is alig jellemezhettem, s arra az erjesztő és kisugárzó hatásra is alig célozhattam, melyet kölni munkássága a nyugat-európai szférában előidézett. A koreográfus személyesen úgy összegezte kölni életszakaszát, hogy kilenc régebbi balettjének felújítása mellett kilenc újat alkotott, s közülük legalábbis az *Árapály*, *Változások*, a *Visszatérés* és az *Estro barbarico* címűeket tartja utólag is jelentősnek, „abszolút eredetinek”. Ehhez a puritán vallomáshoz azért hadd tegyünk hozzá valamit a következőkben, mert mégis, sub specie aeternitatis kell gondolkoznunk, pontosan a táncművészet érdekében:

Nyilvánvaló először is, hogy a háború után új életre kelő Nyugat-Európa egyik jeles nagyvárosában a magyar *Milloss Aurél* adta azt az injekciót, amely távozása után is fogékonyvá tette a helyi léghőrt. Fontos, elhallgathatatlan mozzanat. Tegyük hozzá, hogy ezeket az injekciókat soha meg nem tagadott magyarságával tette úgy, hogy *Bartók Béla* művészetének elismertetését is szüntelen szolgálta. A nemzeti vonatkozások mellett azonban az internacionális momentumokat sem hallgathatjuk el, azt például, hogy az egykori fasiszta szövetségesek, az újjáépülő német és olasz államok között a humanizmus és a művészet „cölöpjeivel” vert új és egészséges hidat, s hogy bemutatta *A háromszögletű kalapot* (*Le Tricorne*). Ehhez az elhatározáshoz két döntő motívum is hozzájárult, nevezetesen, hogy sikerült megnyerni az előadáshoz annak a *Massine*-nak a hozzájárulását, aki abban az időben *Picasso* díszlet- és jelmezterveinek

is teljes jogú birtokosaként szerepelt, valamint, hogy a Kölnben dolgozó L. Wóicikowski egykor Gyagilevnél táncolt a darabban, így a hiteles betanítást is vállalhatta.

A bemutatót kishíján fiaszó fenyegette, mert a kölni társulat legjobb táncosa – aki Béjart és Massine darabjaiban egyformán főszereplő lett volna –, *Lothar Höfgen* a premierre súlyosan megbetegedett. Az esemény szintén a XX. század tánc történetének fordulataihoz tartozik: a szorongató helyzetben Milloss Aurél felkérte Maurice Béjart-t, hogy saját darabjában táncolja el a főszerepet, s ugyanígy L. Wóicikowskit, hogy táncolja el a *Tricorne*-ban a kormányzó szerepét. (A dologhoz tudni kell, hogy Wóicikowski ekkor már idős volt, s hogy eredetileg a darabban többnyire a molnár szerepét táncolta, a kormányzóét mindössze egy évig alakította.) A beugrást mindkét művész vállalta. S itt érdemes Milloss Aurél emlékezését pontosan idéznünk a premierről: „Amikor Schuh főintendáns az előadás elején, a zárt függöny előtt saját maga kívánta bemondani, hogy az illető fő táncosunk, Lothar Höfgen hirtelen megbetegedése folytán le kellett mondja az előadáson való részvételét, a közönség természetesen nagyon morgott; de amikor aztán azt közölte, hogy helyében Béjart személyesen fog táncolni, és még hozzá, hogy A háromszögletű kalap balett kormányzó-szerepét ugyanaz a legendás híró Léon Wóicikowski fogja interpretálni, aki ezt a szerepet a műnek negyvenkét évvel azelőtti, londoni Gyagilev-féle ősbemutatóján alakította, leírhatatlan tapsorkán tört ki a nézőtérén”.

A siker után Milloss Aurélnak már csak egy feladata maradt, mindeközben az *egyetemese táncművészet* előrejutását szolgálta, azt a „nagy szintézist”, amelyről nem tudni, hogy megéri-e e sorok szerzője és olvasója. Mégis, kellett, mert jövő nélkül jelen sincsen igazán.

Epilógusként annyit árulhatunk el, hogy a kölni periódus sajtója kisebb kötetet tenne ki; az alábbi közleményeket tehát szemelvényesnek is alig mondhatjuk. Ám miközben utalunk a Táncszövetség Külföldi Szemléjének 1959–64 közötti évfolyamainak közleményeire, idézni kell, tagadhatatlan megindultsággal – mert nekünk, magyarországi kortársaknak sem adta meg a sors, hogy Milloss Aurél műveit a színpadról ismerjük meg – a koreográfus 1984-es nyilatkozatát: „Magyar létemre mind ezen eredmények elérésére már csak azért is érezhettem magam büszkének, mert munkámról a nyugat-németországi sajtó is mint magyar ember munkájáról fejezte ki elismerő véleményeit”.

A sajtóról tehát most csak annyit, hogy az egyik kritika eleve, címében is „Kényelmetlen (unbequem) koreográfus”-nak titulálta Milloss Aurélt, elismerve szilárdságát a megalkuvással szemben. S mi volt ez a szilárdság? A koreográfus soha nem vallotta magát marxistának, ám életének évtizedeit ösztönösen is átszötte a marxi esztétika egyik alapelve, a „megtartva és meghaladva” principiuma. Mindazok, akik ismerik életútját, tudják, hogy ez nem frázis, hiszen tanulmányai Lábánnál és Cecchettinél, őrlődő szintéziskeresései a klasszikus és modern között – mind erről vallanak. Emiatt volt kényelmetlen koreográfus, aki nem volt hajlandó feladni művészi elveit.

Záradékol talán úgy a leghelyesebb, ha egy kívülálló, az ötvenes és hatvanas évek egyik legelesebb nyugat-európai kritikusa, a brüsszeli *Marcel Lobet* meglátását idézzük (Le Soir, 1963 máj. 9.):

„Milloss Aurél – annak ellenére, hogy hosszú nemzetközi pályafutással dicsekedhet és 130 eredeti balettet vitt színre – nem az az elsőprő hírnevű sztár, nem az a

„szent szörnyeteg”, akit a közönség érdeklődése olyannyira megkövetel magának. Ez azért van, mert a „mértékletes” koreográfus hálátlan szerepét vállalta, föltette magában, hogy megőrzi a kapcsolatot múlt és jelen között. Így hát automatikusan ki kell maradnia a nagy példányszámú képeslapok és a botránysajtó hasábjairól. Még mit nem! Egy koreográfus, aki 1963-ban egy 1801-es Vigano-koreográfiát merészel felújítani!”

Satis est.

Védőbeszéd a szokatlan mellett Milloss Aurél és a kölni balett

A kölni balett mint művészeti fogalom csak két esztendeje létezik, mióta Milloss Aurél elfogadta a meghívást Köln város színházainak balett-igazgatói posztjára. A balettigazgató nem annyira cím, mint inkább egy funkció körülhatárolása: igazgatás a balettet érintő területen irányítási-gazdálkodási értelemben (igazgatás mint a balett-együttes vezetése – új tagok felvétele, képzés, gyakorlás, próbák), végül pedig a balettepertoár meghatározása, s ami még fontosabb: egy koreográfiai alapstílus meghatározása, amely megteremti a feltételét a balett nagy, fölrendelt feladatai megoldásának. Egy balettigazgató funkciója tehát nagyon komplex, és komplexitásának meg is kell maradnia, hogy eredményt érhesen el.

Kifelé először semmi más nem látható, mint az a program, amelyet a Kölner Bühne balettje nyújtani tud. Négy különböző műsor kapcsolódik egymáshoz. Valamennyi magán viseli a mester, Milloss Aurél koreográfiai kézjegyét. Hogy a koreográfusnak éppúgy megvan a maga egyéni kézírására a joga, mint a festőnek, a grafikusnak, a zeneszerzőnek, az íróknak, az magától értetődik. Hogy Milloss Aurél koreográfusnak, mint az egész világon ismert és elismert balettalkotónak megvan a maga félreismerhetetlen sajátossága, az csak azok szemében teheti őt gyanússá, akik helyesnek tartják azt a kaméleonszerűséget, melyet szerencsétlen módon sok színházban megkívánnak a balettalkotótól. És csak aki nem hihet a saját szemének, akinek tehát nincs befogadó kritikai látása, nem ismeri föl a részletet a maga speciális összefüggésében és tagadja a differenciálást, csak az jöhet arra a gondolatra, hogy Milloss eddig bemutatott műveiben az előzmények önkényes kópiáit lássa, álcázott da capokat, eredeti új alkotások helyett. Ezt állították és erre csak azt lehet mondani: ez nem igaz. Jackson Pollock vagy Hartung vagy Kandinsky festészetükben körülhatárolták a világukat, minden igazi stilsztika megteszi ezt, – még a változások egész skáláját végigjáró Picasso, vagy az évszakokhoz hasonlóan változó Igor Sztravinszkij is megőrizte hűségét saját anyaga iránt, amikor új utakat keresett. Az értékek különbözősége, valamint a minőségek, a formátumok és formák különbözősége meg fogja mutatni a látóknak a változatlan alkotó gondolkodás-alapját csakúgy, mint a változatlan tartalmakét.

A koreográfia területén sincs másként. Egy bizonyos: az angol balettkritika évekkal ezelőtt a legigazságtalanabban pocskondiázta Balanchine-t, amikor „demokratikus-hierarchikus balettet” teremtett, amikor utóbb egy Tűzmadár-változatot készített Fokin szellemében, de nem az ő formakánonja alkalmazásával, amikor lecsiszolta a diótörő balett gyerekes édeskességét, tehát mindent egybevetve érvényesítette a kézírását ott, ahol ellentmondott a megszokásnak. Most pedig Milloss Aurél mondott ellent a megszokásoknak a kölni színházban a kölni balettel, és ezzel indulatba hozott maga ellen egyes erőket, amelyek kevésbé gondolkodási sémákban, mint inkább formális megszokásokban akarják a balettet rögzíteni. Olyan rossz lenne, ha egy balettművész azt az igényt támasztja, hogy intellektuális háttérrel adjon művészetének? Mintha bármilyen nagy balett meglehetne enélkül: az oly sokszor idézett, de alig követett, tiszteletet parancsoló Noverre képzelőereje mellé ugyanannyi gondolatiságot

rendelt; Angiolini nem lett volna annyira hatásos, ha nem dolgozott volna olyan tudatosan reformötletein; Vigano pedig, aki még nem szerezte meg a doktori fokozatot, egyike a klasszicizmus legtelivébb alakjainak. Őt nem kisebb személyiség követi, mint Carlo Blasis, akinek üzenete mindenkit el kellene némítania, aki nem akarja elismerni a balettet mint testi-szellemi egységet. Ezek a nagy ősapák, akiknek a XIX. század vége felé alig akadtak unokáik, és csak a legutóbbi harminc évben voltak – Lábánt is beleértve – itt-ott követőik: olyan férfiak, akiknek mind a stílusakaratauk, mind a stíluserejük megvolt, s Milloss közük tartozik, első soraikban áll. És ő szerencsére Németországban, Kölnben tevékenykedik. Kölni alkotásainak száma máris eléri a tucatot. Részben új alkotások, részben másutt bemutatott balettek felújításai Németországban. Azzal a leplezetlen elhatározással léptek fel, hogy a balettel tükröt tartanak korunknak. Olyan igény ez, amelyet Balanchine-on, Béjart-on és Robbinson kívül másvalaki még alig támaszthat komolyan. Ha lehetnek ilyenek a felsoroltakon kívül még mások is – mint ahogy alkotó korszakában Jooss is ide tartozott –, akkor Milloss Aurél mindenesetre azok közé tartozik, akik megmutatják a balettet megillető helyet kultúránkban. Ezt a kritika és a közönség egy része nyilvánvalóan nem teszi, – bizalmatlanok azzal szemben, hogy balettel nyugtalanítsák őket, s még a táncosok és a táncosnők, a balettművészek sem akarnak mind együttműködni. De ha a szórakoztató és ornamentális balettre szorítkozunk, akkor ez csak a balett gyors végéhez vezethet, felszínessé válásához, és olyan perfekcionizmushoz, amely nem jut túl önmagán.

Milloss Aurél a tizenkét balett közé csak két úgynevezett repertoár-darabot vett föl: Sztravinszkij Pulcinelláját és Bartók Csodálatos mandarinját; ugyancsak még ide sorolhatjuk a *Le Portrait de Don Quichotte* című művét (Petraisi zenéjével), amely a Champs-Élysées balettegyüttesnek készült és már más színpadokon más együttesek is átvették. Valamennyi többi darab, a *L'Homme et son désir* is (Milhaud-Claudél) programatikusan jellegű volt a koreográfus Milloss kölni munkássága szempontjából; mind a tizenkettő, akár Vivaldi, akár Bartók, Sztravinszkij, Prokofjev, Schönberg vagy Vlad volt a zenei együttműködő, vallomások, kommentárok, esszék voltak és maradtak, ahogy már a címeik is jelzik: Árapály, Változások, Visszatérés. Milloss nem játékos, nem az, aki a kis semmiségek iránt mutat előszeretettel, de senkinek nem jutna eszébe azért megróni Légert, hogy nem Klee, és Bennt lehetetlennek mondani, amiért nem úgy ír verset, mint Weinheber. Milloss olyan, mint egy vándorkő: amit tesz, az nem kényelmes, de annyi bizonyos, hogy egy önmagában biztos ember kitartása minden bizonnyal bosszantóan hat az olyanokra, akik nem kitartóak és nem biztosak magukban.

A Kölni Balett teljesítménye tehát elsősorban ennek a sajátos koreográfusnak a teljesítménye; az ő egyéni mércéje határozza meg a színpad, a táncosok, a csoport teljesítményét. Egy olyan intendáns támogatásával formálódott itt a balett, aki – úgy látszik – hisz a színháznak az újjal való lüktető felpozítdításában, akit átítat az a hit, hogy a mai helyzetek új formákat kívánnak meg. Vándorkőként áll színházaink mezején, a műsorok az együttesre vannak szabva, az együttest pedig a műsorokra alakítják. Ezt egész biztosan tudatosan föl kellett ismerni, megerőltető folyamatként. Úgy látszik, vannak szólisták az oldalán, akik megértik, hogy individualitása, tehát a millossi koreográfia sajátossága individualitásuk feláldozását követeli meg a táncosoktól

ahhoz, hogy más dimenziókba juthassanak el. Mint ahogy a hangversenyéletben vannak olyan hangszeres szólisták, akik a klasszikus repertoárt képviselik, tehát Haydnt, Mozartot, Beethovent, Schubertet, Schumannnt, esetleg még Chopint, Brahmsot és Regert játszanak, ugyanúgy vannak a balettben is táncosok és táncosnők, akik a Giselle-lel, A hattyúk tavával, A diótörővel, a Coppéliával és a korai Fokin-baletttekkel kimerítve látják repertoárjukat; vannak azonban hangszeres művészek, akik kizárólag a musica vivának szentelik magukat, a kortársi, nehéz, előadásban sokszor nehezen megközelíthető produkciónak – őket lehet összehasonlítani a kölni táncosokkal! Ez áldozatot kíván, és áldozatot csak belátók tudnak hozni. Millossnak a szólisták között és a karban van egy sereg olyan táncosa, aki láthatóan vállalja egy differenciáló új balettkombináció erőfeszítéseit, és nem vesztik el a bátorságukat a technikai nehézségek miatt. Az ilyen művészet kényelmetlenségét persze a közönség egy része is érzi, és minél kevésbé hajlandó egy balettest során szellemi erőfeszítést vállalni, annál inkább az olyan táncosok mellett van, akik a hagyományos sablonok ledarálásával merítik ki művészetüket.

A jelek szerint a kölni együttes nemcsak értékeli koreográfusának kvalitásait, hanem azt is elismeri, hogy kiváltság, ha különleges jellegű alkotó folyamatba vonják be. A millossi stílus szolid voltában nincs semmi rábeszélő, nem az ő dolga, hogy fűgje jelszavakat fordítson le a tánc nyelvére. Egy vándorkövön nem nőnek virágok; ott a nagy, nem a kis forma uralkodik. Művei egy sorának filozofizmusai korunkban, amely egyáltalán nem hajlandó más véleményt respektálni és a művészet területén nem zárja ki a „barát-ellenség” egyszerűsítéseket, még egy ellentmondásra bukkanak: az emberek nem akarják, hogy a balettben világnézeteket mutassanak nekik, hanem minden kötelezettség nélküli világot akarnak látni! Itt megvan a szellemeknek a joguk, hogy elváljanak. Senki se legyen arra kényszerítve, hogy Milloss Aurél balettjeinek a mondanivalóját kötelezőnek tartsa, de aki már nem fogadja el a tartalmi vonatkozást, annak is észre kell vennie a nagy, szenvedélyes művészi impulzust, hacsak nem teszik előítéletei vakká és süketté!

Estéről estére szilárdabb és elmélyültebb kvalitást mutatott a Kölni Balett teljesítménye az interpretációban, s hangszere tökéletesítésével Milloss szabadságot nyert arra is, hogy a koreográfiai torzság olyan nagy tömbjét állítsa föl („Visszatérés”), amely egy Piranesi lidérces látomásaira emlékeztet, olyan lázas kínokra, amelyeket csak a térkonceptió korlátlan ura alakíthatott ilyen enerválóan. Hogy mennyire kívánatos a Kölni Balett alkalmazkodása más stílusirányokhoz, az csak a millossi teljes koncepció stabilitásán kristályosodhat ki. Másodszor jött egy vendégkoreográfus össze a kölni együttesel (a svéd Birgit Cullberg után legújabb, e sorok írásakor még be nem mutatott programjával Maurice Béjart Brüsszelből), ezen kívül a kölni táncakadémia professeur de la danse-a, Léon Woicikowski rekonstruált egy hagyománygazdag kis művet, Fokin Le Carnaval-ját: a millossi igény tűzében megedzve és megacélozva a vendégkoreográfusok annyit fognak elérni az együttesel, amennyit Milloss szellemi szenzibilitása reakcióképességben fetárt művészeinek.

Ne támasszunk túlzott követelményeket egy balettigazgatóval szemben és ne kívánjuk, hogy alkotást alkotásra halmozzon! De ne követeljük és még kevésbé segítjük elő elvei fellazítását: Milloss olyan modellt teremtett, amely máris messze túlterjedt Kölnön és európai méreteket öltött! Ezt a modellt megtartani, támogatni fonto-

sabb, mint kötözködni a mértékén, bátorságán és konzekvenciáján az ingadozó ízlés kérdései fölött. Már többször láttunk kísérleteket Németországban egy balett trónra ültetésére, kísérleteket, amelyek személyi és helyzeti természetű hátrányos körülmények miatt újra meg újra meghiúsultak, elakadtak. Semmi sem lenne siralmasabb, mint ha a „balett nevében” most éppen a kölni siker vitorlájából fognánk ki a szelet. Hális-tennek már nem olyan nagy a tudatlanság a balett dolgaiban, hogy a világban előforduló tények felsorolása önmagában már elegendő volna, hogy mércécskékké emeljük őket: de hát alig van bármelyik kontinensen és bármelyik égtájon olyan vállalkozás, amely egy intendáns, egy megértő városi vezetés buzgalmával és egy ember zsenijével ilyen rövid idő alatt oly sokat elért volna, mint a Kölni Balett. Most közfeladattá vált a támogatása és megvédése a mindent jobban tudóktól.

Otto Friedrich Regner, Frankfurt am Main, 1962.

Az Institut für Bühnentanz feladatai
Székfoglaló beszéd az alapítási ünnepség alkalmából,
a kölni Áll. Zeneművészeti Főiskola aulájában 1961. okt. 12-én

Mindenkit, aki gyakorló táncosként vagy tánckedvelőként a tánc világához tartozik, nagy elégtétellel tölt el a mai napon, hogy Északrajna-Westfália tartomány és Köln városa e főiskolában a „zenés színház” fakultáson belül új gyakorló helyet ajándékozott a táncnak. Ezzel további út nyílik, hogy a balettkultúra szükségleteinek mind a leendő művészek nevelésével, mind pedig tudományos kutatással, tisztázással és kodifikálással eleget tegyünk. A minden olyan ember iránt érzett őszinte hálával, aki a táncnak szenteli az életét, összekapcsolom személyes köszönetemet az új horizontok megnyitásáért és azért, hogy engem bíztak meg a tevékenységét ma megkezdő Institut für Bühnentanz (Színpadi Táncintézet) vezetésével.

Annak a ténynek, hogy az Intézet a kölni zeneművészeti főiskola integráns része, nem szabad arra a következtetésre vezetnie, hogy ezáltal elismerést nyert az a téves felfogás, amely a táncot mint a zene egyik formáját, illetve annak egyik előadási módját tekinti, mert a tánc autonom művészet, rokon más művészetekkel, de egyik sincs neki fölérendelve. Mégis van értelme, hogy az Institut für Bühnentanzot beillesztették a zeneművészeti főiskola kereteibe: a tánc és a zene ugyanis mindig kiegészítette egymást, e két művészet mindig kölcsönösen inspirálta egymást, és ha nem is volt szó mindig a láthatóság és a hallhatóság együttlétének szükségéről, a zene – autonómiájának kibontakozásának során – legalább magába szívta a táncot, amennyiben a táncról sugalmazott formákra épített; a kölcsönös kiegészítés után a hívó kiáltás még ma is felhangzik, amikor a zene és a tánc szinte már aggodalmat keltő mértékben eltávolodott egymástól, és úgy tetszik, a zene – miközben új, tisztán zenei vívmányokat tett magáévá – idegenné vált a táncról, a tánc pedig, miközben új, tisztán táncos vívmányokat tett magáévá, idegenné vált a zenétől. A két művészet – legalábbis a hagyományok szerint – eléggé együttműködik ahhoz, hogy jogossá tegye oktatásukat ugyanabban az intézetben. Ez a megoldás a legjobb alkalmat nyújtja a táncosoknak, hogy tovább ápolják testvéri kapcsolatukat a zenével, még ha az abszolút tánc hiveinek is vallják magukat, és egyben remélhető, hogy ugyanez fordítva is érvényes lesz majd a muzsikusra, jelesül, hogy a táncsal való kapcsolatukat ápolják, eltekintve ezúttal a zenetudományi kutatások ebből fakadó könnyebbségétől.

Az Institut für Bühnentanz nevelési munkája megkívánja, hogy pontosan manifestáljuk: mi a tánc fenomenológiai szempontból, milyen helyet foglal el a teljes kulturális életben, főképpen pedig a művészetek között, hogyan tagolódik strukturális állománya, hogyan alakul az alkotó folyamatban, hogyan tükröződnek vissza alkotásai az utánalkotó interpretációban, és hogy milyen eszmei és stilisztikai-, következésszerű doktriner változásokon ment át a történelem folyamán. Magától értetődik, hogy ilyen manifestumot csak úgy készíthetünk, ha a táncirodalmi hagyományt és az élő táncgyakorlatot a maguk – gyümölcsöző konzekvenciákat magában foglaló – összefüggésében tudományosan vizsgáljuk. A mintegy háromezer tánckönyv, amelynek létezéséről tudunk, és amely részben szerfölött tanulságos, még nem valószínűsította meg ezt a manifestumot: a könyvek mindig csak részaspektusokkal foglalkoz-

tak, és eddig sohasem kodifikálták a dolgokat összességükbe rendszerezve. Ehhez járul, hogy még a tánc legjelentősebb gyakorlati művelői között is alig található olyan, aki azt, amit ösztönösen tesz, elméletileg is rögzítette volna – a pedagógiai felhasználás számára. Hogy eljuthassunk egy ilyen manifesztum nélkülözhetetlen kidolgozásához, a mondott értelemben jártam el és – anélkül, hogy megengedtem volna magamnak a könnyen szubjektívvá váló nézetek alkalmazását – szisztematikusan rendeztem el az egész anyagot, mégpedig a következőképpen:

Először. Az a tudomány, amely a táncot fenomenológiai szempontból vizsgálja és rendezi, és ezzel a pontos helyét is tisztán rögzíti a teljes kulturális életben, főképpen a művészetek között, az evidens módon inkább filozófiai, mintsem technikai természetű. Valójában főleg értelmezésekkel foglalkozik, amelyek mint olyanok nem vezetnek azonban szigorú akadémiai diszciplinához, így rugalmas marad és csupán eszmei alapokat ad a még nem sejtett további jelenségek későbbi technikai vizsgálatához is. Ez a tudományág régi, még a görögök használták rá a koreozófia szót. Ez kutatja tehát az okokat, miért is táncol az ember, és hogy milyen formákra vezetnek ezek az impulzusok. Ebből adódik három főtípus megkülönböztetése: tánc a kultikus területén, mint felidéző tánc, eseményeket celebráló táncünnepség és transzcendentális vonatkozású táncritus; tánc a társasági életben mint egyszerű néptánc vagy mint kifinomult társastánc; a látványosságot szolgáló tánc mint egyszerű népies táncelőadás, mint fokozott társasági amatőr művészi táncelőadás, vagy mint magas színvonalú, professzionális művészi táncbemutató. A fenomenológia vizsgálja és rendezi továbbá az ebből a három főtípusból származó vegyes produktumokat. Mindezen vizsgálatok során természetesen belemegy a legkisebb részletekbe is, és eljárása során a következő két szempont szerint veszi szemügyre az anyagot: egyrészt a lírai, az epikus, a drámai aspektusából, másrészt az eksztatikus vagy mágikus kifejezési mód aspektusából. Ezen kívül a tánc fenomenológiája megmutatja, hogy tulajdonságaiban a tánc hogyan különbözik teljesen a többi művészettől: minden „kigyakorlandó” anyagnak megvannak a saját jellemzői, amelyek specifikus közeget kívánnak; így vannak bizonyos dolgok, amelyek abszolút szóbeli kifejező közeget igényelnek, mások egyszerű képszerű ábrázolást követelnek; megint mások hangok egymásutániságát; mások pedig tiszta emberi mozgással realizálhatók. Ha tehát egyértelmű, hogy specifikus tulajdonságai következtében a tánc nem téveszthető össze más művészetekkel, akkor mint térben és időben megjelenő művészet mégis birtokában van minden feltételnek ahhoz, hogy szervesen kapcsolódjék és alkotóan együttműködjék a többi művészettel, amelyek közül a szó és a zene művészete időben jelenik meg, a képzőművészetek pedig térben. Az ilyen együttműködések során nem játszik szerepet, hogy a művészetek kölcsönösen megihletik, integrálják-e magukba egymást, vagy hogy az egyik a másikat csak aláfesti és interpretálja. De még ha csupán interpretálásról van is szó, akkor is elég hű marad minden művészet – így a tánc is – saját tulajdonságaihoz, hogy megőrizze saját autonómiáját. Mindamellet ez a tudomány a művészetek együttműködésének területén sem megy bele a technikai aspektusokba, feladatának megfelelően csupán az inherens logikai elvekre korlátozódik. Mindenesetre a tánc gyakorlása – az autonóm kifejezési mód minőségében – a szociális élet tényezője, és ha igazi művészek alakítják jelentős értékű koreográfiai alkotásokban, akkor igenis képes rá – éppúgy, mint

a többi művészet —, hogy a szellemi vívmányok lényeges tanulságait mutassa be a kulturális életben.

Másodsor. Az a tudomány, amely a táncot strukturális állománya szempontjából veszi szemügyre, tagolja és ábrázolja, az előbbivel szemben kimondottan technikai természetű. Ugyanis a táncnyelv gyakorlati törvényszerűségeivel foglalkozik, s mint ilyen, egyrészt a mozgásfolyamat anyagának elemzésével és rendezésével, másrészt — ennek megfelelően — e mozgásfolyamat dialektikus viszonyainak a grammatikai-szintaktikai-architektonikai szabályozásával foglalkozó tanulmányokra oszlik. Tehát szigorú akadémikus tudományágat alkot, amely persze tartalékol bizonyos rugalmasságot, hogy a későbbi művészi aktivitásoknak csak elviekben adjon technikai alapokat. Ez a tudomány is régi, koreológiának hívják. Ez tehát fizikai szempontok szerint vizsgálja a táncot, taglalja a mozgás jelenségében az erő-tér-idő együtthatókat, valamint a táncot megalapozó kölcsönhatásokat e három együttható között. Azoknak a különböző szerepeknek az intenzitási fokát elemezve, amelyeket itt az együtthatók játszanak, tisztázza lendületi sugallataikat az akció során, ennél fogva tisztázza a mozgásfolyamatok aktivitási és passzivitási aspektusait is, s ily módon feltárja azoknak a reakciókomplexumoknak a logikáját, amelyek a maguk végtelenül sokrétű szövevényeiben és kombinációiban kimeríthetetlen alakváltozási képességet kölcsönöznek a táncnak. Hogy először is megfelelően vizsgálni tudja a mozgásfolyamat artikulációjában meglévő valamennyi különbséget, a koreológia három külön tant vesz igénybe: a dinamikát, amely az erőfunkció komplexumaival foglalkozik; a tértant, amelynek a térérték-komplexumok alkotják a tárgyát; valamint a ritmikát, amely az időkomplexumok tana. Miután e külön tanok alapján a koreológia elvileg megvizsgálta a mozgásfolyamat artikulációjában meglévő differenciáltságokat, eljut oda, hogy kialakítsa a tulajdonképpeni mozgás-dialektika alapjait is egy grammatika-szintaktikai-architektonikai törvényszerűség értelmében. Itt a mozgáslogikai elemeknek mint szabályszerű táncnyelvnek a rögzítéséről van szó, mégpedig mind a természetes, mind az artistikusan kicsúcsosodó virtuóz nyelvi értelmezésében. Az elsőt „Szabad táncnak” nevezik, minthogy itt a tánc nincs valamilyen rendszer szerint megszerelve, hanem csak mint szabad kifejezési sugallat alakul; az utóbbit ellenben „Akadémikus táncnak” hívják, mivel ebben a táncot — még az alkotó szabadság legmesszebb menő kibontakoztatásában is — bizonyos meghatározott kánon szerint, fegyelmezetten és rendszer szerint építkezve alakítják. Ha a Szabad tánc ily módon bizonyos mértékig megmarad a szubjektív-tetszőleges tartományában, úgy az Akadémikus tánc objektív univerzális nyelv, amely szisztématiszta szervezethez ellenére művészi rendezni tudja az összes, éppen csak sejthető mozgássugallatot is. Mint ilyen, az Akadémikus tánc mindent átfog és eleve tisztázott, azaz képes rá, hogy minden mozdulati impulzust szublimáljon. Az Akadémikus tánc logikus harmóniában jegyében alakul, és megfelelően rendezi az architektonikai mozgáskompozícióban az ellenpontosítást is. Utakat nyit meg tehát témák mondattá való fejlesztése felé, utakat nem csupán a figurajátékhoz, hanem a variáláshoz, továbbá a logikus beszédesség továbbfejlesztéséhez is ellentétek, periódusok stb. képzése révén egészen nagy formatömbök képzéséig, amelyek lüktető ereje hű marad a kifejezési vágy elemi eredetéhez, és ezt mégis művészi átszellemíti. Ily módon az Akadémikus tánc — mint ahogy gyakran történik is — stíluskulcs érvényességű lehetne, de ha csak elveiben alkalmazzák, eléggé elvont ahhoz, hogy — ártékelő al-

kalmazása esetében – alapokat nyújtson további stilisztikai lehetőségekhez és aztán csak alapvető technikaként szolgáljon a tánchoz és a tánckomponáláshoz. Így az Akadémikus tánc még a karaktertánc, azaz a művészien formált néptánc számára, valamint az egyéb táncos jellemzések magasabb szintű kialakításának megbízható ellenőrzéséhez is alapot ad.

Harmadszor. Az a tudomány, amely most már a táncot támogatja az alkotó folyamatban való megformálása során, jóval komplexebb természetű, mint a koreozófia és a koreológia. Hiszen olyan alkotó sugallatok mozgásszövegszerű rögzítésével foglalkozik, amelyek szellemi tartalmában a koreozófiában, anyagi megformálásának pedig a koreológiában található meg a kompozitórius rendje. Mivel azonban először csupán a mozgáskompozitórius megalapozottság rendszere érvényesül, csak akkor kapja meg tulajdonképpeni súlyát, ha átlendül a gyakorlat területére, mégpedig tulajdonképpeni funkciója értelmében, vagyis a csupasz elméletből kiindulva gyakorlati következtetéseket nyit meg. Ez a tudomány megállás nélkül távozik annak az alkotó tevékenységnek a mindenkori eredményeit követve, amelyet kezdetben csak ellenőrzött; ha csak mégoly viszonylagos szubsztanciaként mutatkozik is meg, akkor az csupán látszólagos: sokkal inkább paradoxiaról van szó, miközben éppen terméke folyamatával együtt fejlődik a maga komplexitásává. Ez a tudomány is régi, olyan régi, mint maga a tánc, és néhány évszázada koreográfiának nevezik. A koreográfia fogalma kezdetben a táncírást jelentette. Később átvitték a tánckompozícióra. Ez a szó azonban eleve nemcsak a szűkebb értelemben vett grafikára vonatkozott, hanem egyszersmind kezdetől fogva a grafikára is, átvitt értelemben. A koreográfia fogalmát ugyanis kezdetől fogva kompozitorikusan értették, amennyiben pontosan megformált mozgáslakatok lejegyzéséről volt szó. Ugyanígy megmaradt az eredeti grafikai jelentése, amikor a szót később a tánckompozícióra alkalmazták, mivel a kompozitorikusan kialakított mozgásrajzról volt szó. Egyszóval: a koreográfia mozgásgrafika, és a koreográfiai mű mozgásokból formált kompozíció. Ahol kompozícióról van szó, ott közlésről van szó. Koreográfiai beszéd segítségével jutunk el a közlés kifejezéséig, mégpedig a szöveg koreográfiai rögzítése útján. Ezzel a tánc művészetére az érvényes, hogy a közlés koreográfiai szövegben testesül meg. Természetesen a koreológiai alkalmazás önmagában nem döntő a koreográfiai szöveg kialakításában, mert ez még két további tényezőtől függ, mégpedig az anyagtól és a stilisztikai tényezőtől is. Az anyagi tényező és az eszmei struktúrálás vizsgálatát koreozófiái szempont alkalmazásával végezhetjük el. Itt dől el tehát az eszme táncköltészeti alakja: koncertáns balett vagy cselekményes balett, vagy kevert forma; balett a konkrét vagy az absztrakt jegyében; és a táncköltészet minden elképzelhető további formája. A stilisztikai tényező tudományos vizsgálatára csak akkor kerül sor, ha az a cél, hogy a mű mozgásstílusát egy bizonyos történelmi-etnográfiai miliőben alakítsuk ki; ha azonban valami újat kell kinyilatkoztatnia, akkor erre nézve nincs semmi más elmélet, mint csupán a stílusérzék poentírozása, valamint az új mozgástípusok kiötlésének megfelelő alkalmazása, és ezek – ugyancsak megfelelő – összehangolása. Az elmélet itt tehát átvált a „befelé nézésbe”.

Negyedszer. Az a tudomány, amely koreográfiailag már megkomponált produktumok utánalkotó interpretációjával foglalkozik, nem kevésbé komplex, mint az a tudomány, amely a koreográfiára vonatkozik: olyan következtetésekre épül, amelyek a tánc valamennyi tudományából adódnak. Természetesen kifejleszt ennek során bi-

zonyos aldiszciplinákat, mégpedig olyanokat, amelyek az általános tudás gyakorlati alkalmazásának a fajtáira vonatkoznak. Ezzel ad pontos útmutatást az interpretatív utánalkotásra, ezt megkülönböztetve egyrészt a kivitelező táncos interpretációjától, másrészt a táncot kivitelező vezető álláspontjából. Nevezetesen: ha az egyik oldalon a táncos a koreográfiai szöveg szó szerinti, hű tolmácsolásán kívül személyes átvilágító és egzaltáló tehetségének a bevetésével az értékeit étellel tölti meg, akkor a másik oldalon a tánckivitelezést vezető feladata annyiban még komplexebb lesz, hogy – mint mondjuk, a zenei szövegek interpretálásában a karmester is – nemcsak a koreográfiai szövegek szó szerinti betanításáról gondoskodik, és még csak nem is csupán a táncosok személyes megformáló bevetésének a koordinálásáról, hanem mindezeket túl, saját lelkét belelehelve inspirálja az egészet, és ráadásul alkotóan lép fel az egész kivitel látványos plaszticitásáért. Ezzel a tudomány aláhúzza az interpretáló táncos és a komponáló koreográfus közti elvi különbségeket, miközben a táncos és a koreográfus között álló tánckivitelezés-vezetőt összekötő erőként, azaz egyfajta táncrendezőként definiálja, és ezzel ellene hat a koreográfus és a táncrendező gyakran előforduló összevetésének.

Ötödször. Az a tudomány aztán, amelynek tárgyát a tánc történelmi folyamatai alkotják, nemcsak elméleti, és nemcsak elméleti és gyakorlati, hanem egyidejűleg kritikai is. Tehát nem csupán a tánc történet valamennyi tényének kronologikus megragadására korlátozódik, és azzal sem éri be, hogy ezeket a tényeket gyakorlatilag rekonstruálja, illetve restaurálja, sokkal inkább történelmi tények alkotó ábrázolásának egy fajtájává válik annyiban, hogy azoknak az eszmei és stilisztikai változási folyamatoknak, amelyek ezeket a tényezőket kialakították, a kritikai értelmezése után újra rendszerezi őket, és ezzel új irányvonalakat rögzít a jövő fejlődés számára is.

Hatodszor. Az a tudomány végül, amely a tánc gyakorlatának különböző területein a didaktikai tevékenységre irányul, természetesen a táncról való általános tudáson alapul. A mindenkor közvetítendő anyagcsoportok szerint különböző pedagógiai tudományágakra tagolódik, amelyekhez mindig specifikus módszertant rendel. Ez a tudomány ma természetesen másképp fest, amennyiben már nem korlátozódik csupán tisztán a technika területére, hanem kiterjed a szellemire is. Ami pedig az alapbeállítottságot illeti, világos, hogy a modern általános pedagógia jegyében alakul.

Ennek az elméleti összegezésnek az értelmében az Intézet nevelő munkája még a gyakorlat területén is a tudományos világosság, azaz egy szisztematika jegyében fog folyni. Ezzel az elméleti és a gyakorlati tantárgyakat kölcsönös, mindig szerves összefüggésükben tanítjuk majd, és magától értetődik, hogy ez a tanulás nem folyhat anélkül, hogy mindig figyelembe ne vennénk a más tudományokból való, hozzá tartozó kiegészítő diszciplinákat is. Ilyen segéddiszciplinák az anatómia, a fiziológia, a pszichológia, a geometria és a kristallográfia, a kronometria, az általános kultúrtörténet, különösen az irodalomé, a zenéé, a képzőművészeteké, a színházé és a filmé, a hozzájuk tartozó elméleti bevezetésekkel, a színjáték, az opera, az operett, a film és a televízió dramaturgiája, az általános pedagógia. E tanulmányokhoz még gyakorlatok tartoznak a következő melléktantárgyakban: zongorajáték és zenei partitúraolvasás, színpadi, film- és televíziótechnika, valamint a jelmez és maszkkészítés technikája.

Az Intézet nevelési munkájában ezzel a következő, tisztán tánc-tantárgyak szerepelnek: a Szabad tánc, az Akadémikus tánc és a karaktertánc technikája; a táncírás és

a táncírásban; a pantomim; a repertoárstanulás és a táncformálásban; a balettdramaturgia; a koreográfiai kompozíció; a tánc és a más művészetek közötti viszony külön tanulmányozása az alkotó és az utánalkotó kooperáció területén; szakosodás a koncerttáncra, a balettre, a színdarabokban, operában, operettben, filmen és televízióban való táncra; táncrendezés; általános táncpedagógia és oktatási módszertan a tánc speciális tárgyaiban, valamint oktatási gyakorlatok; esztétikai és kritikai viták, továbbá az Intézet különböző tánctudományi kutatómunkáiban való részvétel. Ehhez jön még a bevezetés a tánc, a koreológia, a koreográfia, az interpretáció, a tánc történet és a tánc-tanítás fenomenológiájának elméleti tanulmányozásába.

Mivel az Intézet nem nevelhet egyetlen osztályban a jövőre és a szakmai gyakorlat minden irányában végzendő tevékenységekre, hanem a szakosodás szempontjai szerint kell berendeznie a munkáját, a művészi tánc főiskolája négy szakra tagozódik: egyiket a koreográfiai kompozíciónak szenteljük, másikat a koreográfiai interpretációnak, a harmadikat a tánc-tanításnak, a negyediket pedig a tánc-tudománynak. A tervet mégis úgy készítettük el, hogy minden osztály hallgatói végeredményben az egész anyag ismeretéhez eljussanak, amennyiben az oktatás egy bizonyos pontjáig részletezően, attól kezdve pedig summázatban jutnak el. Hogy milyenek lesznek a hangsúlyok a különböző oktatási területeken, az kiténik az Institut für Bühnentanz prospektusából.

Talán aggodalmat kelthet, hogy mi minden tartozik a tánc-hoz, az úgynevezett „könnyű művészet-höz”; a táncosok mégsem riadnak vissza tőle, hogy megbirkózzanak ekkora anyaggal. A táncosok idealisták, és ez az idealizmus annál nagyobb, mert a táncost még messze nem értik meg, nem ismerik el és nem honorálják eléggé. Következésképp az Intézet egyik feladata lehetne az ahhoz való hozzájárulás is, hogy javuljon a táncos pozíciója az életben, mégpedig nemcsak a szociális, hanem az erkölcsi elismerés értelmében is.

Az Institut für Bühnentanz munkájától tehát azt az eredményt reméljük, hogy a tánc egyre jobban megszabadul azoktól a téves értelmezésektől és téveszméktől, amelyekről szenved, és hogy hozzájárul ahhoz, hogy hozzásegítse a táncot a színházban és egyáltalán a kulturális életben az őt megillető pozícióhoz és méltósághoz, amihez szükségképpen hozzátartozik annak a módnak a megreformálása is, ahogy a sajtó jó része a táncot kritizálja.

Amikor Otto Friedrich Regner Intézetünk tevékenységének egyik előzetes megbeszélésén rámutatott a balett-történet első táncakadémiájának, nevezetesen a párizsi Académie Royale de Danse alapításának esztendőnkre eső háromszázadik évfordulójára, akkor — engedtessek meg e nagy szót használnom — a tánc e „mártírjainak” nincs nagyobb óhajuk, mint hogy eleven kapcsolatban legyenek azzal a tiszteletre méltó hagyománnyal, amelyet az Académie Royale képvisel.

Milloss Aurél

Das Tanzarchiv, 1961. dec.

BEMUTATÓ:

Vasárnap, 1963. ápr. 18-án
Zenei vezető:

Hetedik balett-program
Brúno Maderna

Prométheusz teremtményei

Salvatore Vigano heroikus-allegorikus balettje

Zene:	Ludwig van Beethoven
Tartalmi és koreográfiai újraformálás:	Milloss Aurél
Színpadkép és jelmez:	Fabrizio Clerici
Táncolják:	
Prométheusz	Riccardo Duse
A teremtmények	Helga Held, Lothar Höfgen
Apolló	Jan Rombach
Pán	Armin Krain
A múzsák:	
Kalliope	Beatrice Cordua
Klio	Karin Jahnke
Uránia	Eva Stielau
Polyhymnia	Anke Krain
Melpomene	Barbara Müller
Terpsichore	Petra Troitzsch
Euterpe	Adele Zurhausen
Thalia	Ute Reusch
Erato	Anneliese Hermes
Ámor és Psziché	Klaus Soschinski, Teresia Rühl
Bacchus	Ferdinand Kleebaur
Két harcos	Jean-Louis Bogner, Klaus Soschinski
Démon	Rainer von Camen
A harcosok csoportja	Ferenc Finster, Willy Heinrichs, Steven Hoff, Ulrich Köster, Udo Kracht, Hans Kressning, Frank Krain, Plutarco Pardo
A nimfák csoportja	Anne Carolle, Gisela Fix, Marianne Jansen, Monika Latz, Ute Neffin, Inge Neidel, Hannelore Thüren, Barbara Zacconi
A bacchánsnők csoportja	Aina Bilkins, Ingrid Birkholz, Tomke Fleischman, Christina Hasek, Aniceta Mandowska, Carola Reigner, Birgit Schmunk, Haide Scholz

(Harminc perc szünet)

ÖSBEMUTATÓ: *Estro Barbarico*
Milloss Aurél koreográfiai koncertje

Zene: Bartók Béla II. zongoraversenye	
Színpadkép és jelmez:	Fabrizio Clerici
Táncolják:	
Szólisták:	Tilly Söffing, Winfried Krisch
A nők csoportja	Anne Carole, Beatrice Cordua, Gisela Fix, Anneliese Her- mes, Karin Jahnke, Anke Krain, Barbara Müller, Ute Neffin, Carola Regnier, Teresia Rühl, Hannelore Thüren, Barbara Zacconi, Adele Zurhausen
A férfiak csoportja	Jean-Louis Bogner, Ferenc Finster, Willy Heinrichs, Steven Hoff, Karl Jung, Ferdinand Kleebaur, Ulrich Köster, Udo

Zongoraszóló

Koreográfiai asszisztens

Ügyelő

Maszk

Technika

Köln város Gürzenich-zenekara játszik

Kezdeté 19,30, vége 21,30 órakor

Kracht, Armin Krain, Frank Krain, Hans Kressnig, Plutarco

Pardo, Klaus Soschinski

Ludwig Hoffmann

Marianne Wick

Horst Pütz

Willy Weber

Friedrich Buchloh

Prométheusz teremtményei

Egyéb leírás helyett közzétesszük egy olyan levél részleteit, amelyet Milloss Aurél egy esztendővel ezelőtt intézett Oscar Fritz Schuh professzor, főintendánshoz.

Igen tisztelt, kedves Schuh Professzor Úr!

Visszatérve a Hetedik balettest megformálásáról rövid idővel ezelőtt folytatott beszélgetésünkre, szeretném megismételni: mennyire örülök elvi egyetértésének, hogy ebben a műsorban egy mai mű tervezett ősbemutatója mellett egy olyan klasszikus balettet is bemutatathatunk, amelyik alkalmat nyújthat együttesünknek, hogy tovább szilárdítsa szigorúan akadémiai munkaalapjait, és amely egyszersmind alkalmas rá, hogy manifesztálja e hagyománynak mint mindig beváló doktrínának az érvényességét a legmodernebb sugallatok művészi-technikai megformálásában is.

A klasszikus mű megválasztásában Vigano-Beethoven: Prométheusz teremtményei című híres balettje mellett döntöttem (ősbemutatója 1801. márc. 28-án volt a bécsi Hoftheaterben). Szükségesnek tartom, hogy taglaljak Önnek e levélben mindent, ami összefügg ezzel a választással.

Nincs még egy olyan mű, amely fent vázolt célunknak ily mértékben megfelelne a klasszikus korszak fénykorának repertoárjából, mert századunk balettjének a formái kétségtelenül sokkal kevésbé rokonak a romantikus balettéivel (amelynek termékeit, mint a Giselle-t, A hattyúk tavát stb. csak tévedésből jelölik „klasszikus balettnek”), mint a romantika előtti végbement fejlődés vívmányaival és vallomásaival. Történelmi tény ugyanis, hogy a romantika előtti fejlődés *átfogó*, azaz a balettmegformálás legkülönbözőbb lehetőségei szempontjából *elvi tanulságokkal szolgáló volt*, és ezáltal a modern balett alapjának bizonyulhatott.

Ha már most Salvatore Vigano (1769–1821) életművéből választottam egy darabot, akkor azért tettem, mert a balettmegformálás területén produkált vívmányok éppen a balett-történet eme talán legeslegnagyobb táncköltőjének a művében érték el legátfogóbb és egyben legtanulságosabb eredményeiket. Hogy ezt felismerjük, eleendő egy pillantást vetni a Vigano tevékenysége előtti fejlődésre.

A preklasszikus korszakban (Körülbelül a XV. század elejétől a XVIII. század közepéig) a balett főként a tánc formai lehetőségeinek alakításával törődött. A tánc-kultúra elérte a táncnyelv akadémikus szabályozását, amellyel – a formák architektónikus kibontakoztatása révén – sikerült, hogy ne maradjon meg egyszerűen csak „táncnak” vagy éppen „show-táncnak”, hanem már nagy tánc-látványossággá váljék, azaz baletté, és ezzel a színház külön műfajává. Azonban – talán épp formai megszilárdításának és kiépítésének sürgőssége következtében – elhanyagolta legalább ugyan-

ennyire lényeges kifejezésbeli lehetőségeit. Nem csoda, hogy hamarosan túlsúlyba került az artisztikum, és végül újra „életet kellett lehelni” a balettbe. Különböző kísérletek után, amelyek arra irányultak, hogy a balettművek cselekményszerű tartalmát a táncsal rokon pantomimművészetnek a bevonásával és a tánc megfelelő kifejezésbeli lazításával valósítsák meg (különböző itáliai kísérletek, majd főként Franz Hilverding és Gasparo Angiolini koreográfusok Bécsben kifejtett munkái), megérett az idő a balett radikális reformjához. Végül 1761-ben megjelent a balettreform első kiáltványa: a balettalkotó Noverre híres levelei. Ezzel kezdődött meg a klasszikus korszak. Noverre az „autonom” balett, illetve ama új forma („ballet d’action”-nak nevezik) feltalálójának adja magát, amelyben drámai tartalmakat pantomimmel, kedélyállapotokat és szenvedélyeket lélektől áthatott tánccal fejeznek ki, amelyben azonban a tartalom ábrázolása változatlanul tisztán ornamentális koreográfiai evolúciókkal díszített marad. Angiolini erélyesen válaszol neki: ez a forma már előtte is megvolt, mégpedig már tökéletesített alakban, amelyben például a Noverre-i „pantomime camminate”-t („járt pantomim”) annyiban felülmúlták, hogy – a koreográfiai megformálás egy addig nem gyakorolt módja segítségével – „pantomime misurate”-vá („mért pantomimmá”) emelték. Angiolini erre nemcsak híres esszéiben és pamfletjeiben hoz meggyőző példákat: előrehaladása ezen a területen felismerhető saját műveinek is a zenei strukturálás addig még valóban nem alkalmazott módjából. Bizonyos, hogy Hilverding, Noverre és Angiolini újításai révén a balett döntő fontosságú utakat tudott találni mind librettistái, mind koreográfiai minőségben, de ugyanígy zenei dramaturgiájának is minden időkre érvényes elvei végérvényes kialakításához. Ezeknek az elveknek a végérvényes kialakítása aztán végül Vigano műve lett. Vigano sikeresen működött Rómában, Madridban, Bordeaux-ban, Londonban, Hamburgban, Berlinben, Drezdában, Prágában, Bécsben, Velencében, Nápolyban és Milánóban. Ismeretes, hogy alkotásait jelentős személyiségek is, mint például Stendhal, rendkívül csodálták. Többnyire drámai baletteket alkotott, amelyek műfaji megjelölésére megteremtette a „Coreodramma” szót. Életrajzírója, Carlo Ritorni „corepeo”-nak nevezte, azaz bizonyos mértékig „koreográfiai epikusnak”. Ilyen terminusok használata kielégítően bizonyítani látszik, hogy a műveiben alkalmazott valamennyi művészi kifejezőeszköz stilisztikailag egységet alkotott. Mint a *cselekményes balett* emberének, aki teljesen az emocionális jegyében állott, s ennél fogva mindig arra törekedett, hogy közvetlenül juttassa kifejezésre mondanivalóit, nem volt helye a műveiben tisztán ornamentikus táncszámoknak. Mint igazi *táncköltőnek* ellenben magától értetődő volt számára, hogy még a drámai események legkonkrétabb fordulatait is oly erősen átítassa táncos szellemmel, hogy színrevitele végeredményben egységesen kialakított koreográfiai építmények lettek. Ha tekintetbe vesszük, hogy a mai balettalkotás törekvéseit éppúgy, mint a nagy Viganoéit a cselekményes és a koncertáns valamilyen szintézisének a kivívása hatja át, akkor jogosultnak tekinthető a javaslatom, hogy most egy Vigano-műhöz nyúljunk vissza. És csak annál inkább, ha ez a mű a Prométheusz teremtményei című balett.

Nagy előnyei mellett a műnek bizonyos gyengéi is vannak. Előnyei egyrészt a librettó alapötletében rejlenek, másrészt abban, hogy teljes egészében fennmaradt a zenei része. Ismeretes, hogy Beethoven nagy csodálattal adózott Vigano művészetének, és különösen ennek a balettnak a témája izgatta. A hátrányok ezzel szemben a

következők: először is nem maradt meg a koreográfia és a részletes, eredeti szövegkönyv; másrészt – úgy tetszik – ez a mű nem tartozik a viganói életmű legreprezentatívabb darabjai közé, lévén, hogy olyan időben keletkezett, amikor Viganó tánckompozitórius tudása még nem érett meg annyira, hogy gyakorlatban is kivitelezni tudta volna a már akkor proklamált nagyszerű alapelveit. Viganó és Beethoven egyes leveleiből kivehető ugyanis, hogy a megvalósítás némi kívánnivalót hagyott maga után... Továbbá Viganó ezt a művét a későbbi években soha többé nem vette föl a repertoárjába, ellenkezőleg: tizenkét évvel később, a milánói Scalaban – és ezúttal már Beethoven közreműködése nélkül – egy teljesen másképp megfogalmazott, nagy, hatfelvonásosra újraformált Prométheusz-ballettet vitt színpadra. De mindezek a hátrányok ma előnynek bizonyulnak számunkra. Arra ösztönöznek bennünket, hogy alkotó konzekvenciákat vonjunk le belőlük. Ha a koreográfiai megformálás problémáival folytatott küzdelmünkben olykor-olykor szükségét érezzük, hogy konfrontáljuk kreatív elképzeléseinket a múltéival – és ebből következően felmerül bennünk a vágy, hogy alkotó szándékainkat alkalomadtán összhangba hozzuk a klasszikus kor stílusformáival –, akkor ilyen esetekben minden bizonnyal vissza kell nyúlnunk az abból a korból származó anyagokhoz és zenékhez. Hogy munkánk valóban alkotó lehessen, szükséges lesz olyan alapokhoz visszanyúlni, amelyek nem számítanak „teljes, befejezett” műnek, és ezért alkotó erőbevetéssel rászorulnak az átértékelésre és a messze-menően szabad utánformálásra. Nincs más módja, hogy a hagyományokkal való közvetlen kapcsolatból helyreállítsuk azt, ami a mai balettalkotásra is érvényes! Ha csak az nem, hogy múlt idők befejezetten létező műveit mutatjuk meg a maguk múzeális értékeivel, és csupán a műhöz hű kivitelezésben elevenítjük fel őket ismét. A klasszika fénykorának azonban egyetlen műve sem rekonstruálható abszolút, tehát koreográfiai tökéletességgel is (márpedig a balettkultúrában ez a lényeg); mert egyetlen egy sem maradt fenn közülük teljes egészében. Tehát csak egy útja van a hagyományvaló kapcsolat valóban eleven helyreállításának: az alkotó út.

A modern balett több koreográfusát izgatta már, hogy a feladatnak szentelje magát. A legtöbbjük csak kis mértékben tartotta magát az őseredeti viganói témához: ahelyett, hogy a viganói allegória lírai-heroikus szellemét adaptálták volna, változataikban főleg az anyag drámai elemeihez nyúltak vissza, gyakran még Prométheusz mítoszához is, teremtményei helyett magának a titánnak a sorsára helyezve át a hangsúlyt. Megérintve a viganói östéma értelmétől, s a témának pontosan megfelelő beethoveni partitúra igazán lírai-heroikus szellemétől, én is megkíséreltem, hogy újraformáljam a művet. Ezen kívül már koreográfusi tevékenységem első éveiben szükségét éreztem, hogy szorosabb kapcsolatba kerüljek Viganó klasszikus ideológiájával, mert éreztem, hogy ez lehet az egyetlen mód, hogy megszabaduljak az akkori expresszionizmus befolyásától, és mind költői tekintetben közeledni tudjak egy letisztult művészetfelfogáshoz, mind technikai tekintetben eljuthassak a koreográfiai komponálás szolidabb, objektívebb, tehát időtlenebb-klasszikusabb fajtájához. Első kísérletemet 1933-ban Augsburgban tettem. Természetesen azonban a feladat megoldásához újabb meg újabb kísérletekre van szükség. Így aztán – persze azonos alaptervezkedésnél maradva – megalkottam változataimat a római Operaházban (1940), a budapesti Operában (1942), a Buenos Aires-i Teatro Colónban (1948), a milánói Scalaban

(1952), a firenzei májusi fesztiválon (1956), végül pedig egy Szicília archeológiai központjaiban tett turnéhoz (1959).

Mint mondtam, felfogásomban mindig az ősi viganói téma értelméből indultam ki. Ehhez a bécsi Nemzeti Könyvtárban az ősbemutató színlapjának szövegéből jutottam hozzá. Itt többek között az áll, hogy Salvatora Viganó, aki ennek a „heroi-kus-allegorikus balettnak” a „kitalálásáért és kivitelezéséért a felelősséget vállalta, a Prométheusz-mondának azt a görög filozófusoktól származó értelmezését vette, amely szerint Prométheusz mint emelkedett szellem tudományokkal és művészetekkel finomította az embereket”. Ugyanez a szöveg a továbbiakban így szól: „Ebből az alapelvől kiindulva, a mostani balettnben két megelevenedett szobor jelenik meg, amelyeket a harmónia hatalmával az emberi élet minden szenvedélye iránt fogékony-nyá tettek. Prométheusz felvezeti őket a Parnassusra, hogy oktassa őket Apollóval, a szépművészetek istenével”. Az említett szövegben ezután még néhány nagyon rövidre fogott és nem elegendő tájékoztatást adó célzás következik az „oktatás” lefolyá-sáról. Ílymódon a műsorlappból nem vehető ki több, mint csupán annak az essenciá-ja, amit Viganó mondani akart, jelesül, hogy olyan balettről van szó, amely a művé-szetek megneimesítő hatalmáról szól. A mű más tematikai elemeire sehol másutt nin-csenek célzások. Biztosra vehető tehát, hogy a darab témája a fent említettre korlá-tozódott.

Azokkal a rövid, és ugyancsak nem kielégítő adatokkal kellett tehát beérnem, amelyeket Viganó életrajzírója, Carlo Ritorni hagyott hátra abban a kísérletében, ahol e művet leírja. A leírás meglehetősen felületes, nincs rendszerezve, és valószínűleg nem is egészen megbízható; minthogy úgy látszik, Ritorni csak milánói működésétől (1812–1821) kezdve ismerte Viganót, egyébként is csak 17 évvel Viganó halála után, azaz csak 1838-ban írta meg és adta ki életrajzi művét!... Itt szeretném megjegyezni, hogy az eredeti librettó rekonstruálására irányuló későbbi kísérletek is (a legismer-tebb közülük a Regner által idézett zenetudósé, Friedrich Rusté) ezen a Ritornitól származó, nem megbízható leíráson alapultak. Ezért csak azt vettem ki a Ritorni-féle szövegből, ami abszolút szükségesnek tűnt a tisztán cselekményes keret rekonstruá-lásához. Ílymódon új szöveggönyvváltozatomban ugyanazok maradtak a cselekmény leglényegesebb fordulatai, amelyek megtalálhatók a színlapon és Ritorni leírásában. Amit nem vettem ki belőle, az lényegtelen, és valószínűleg nem autentikus részletek-re korlátozódik. Ezzel szemben vettem magamnak annyi szabadságot, hogy átalakít-sam a scenikai folyamatot, mégpedig a művészetek megneimesítő hatalmáról szóló, domináló téma különös kiemelése szellemében, és hogy ezt a folyamatot itt-ott élén-kítsem eredetileg nem tervezett szereplőkkel (például Ámor és Psziché), és ezek ak-cióival. Így Viganó eredeti ötletét részben saját személyes elképzeléseim felhasználá-sával interpretáltam. Külön meg kell még említenem: kísérletem eredménye, hogy egy új változatot készítek, nem csupán az előbb vázolt anyag feldolgozására vezethető vissza. Hiszen semmit sem tudtam volna végezni, ha nem hagyom magam egyszermind ugyanakkora mértékben Beethoven partitúrájától vezetni! Csak a valóban viganói mód révén, ahogy Beethoven zenéjének szerkezetét alakítja, tudtam felfedezni, hogyan kell a cselekmény különböző fordulatainak lebonyolódniuk. Itt találtam meg aztán magának a koreográfiának a megvalósításához is az iránymutatást, illetve a cselekmény táncos formálásmódjára vonatkozó irányvonlakat. Mindenesetre új megfo-

galmazásom e mű esetében reciprok hatások eredménye: költői, táncos és zenei források szerves egybefolyásából keletkezett.

Íme, néhány rövid adat arról, hogy e megfogalmazásban mi folyik cselekményként a színpadon:

Prométheusz saját hasonlatosságára agyagból megteremtette az emberi nemet. Hogy életet csepegtessen az első két, még érzéketlen alakba, egy zivatarfelhőből elragad egy villámot. Teremtményei azonban inkább csak vegetálni akarnak, mint élni, sőt, tiltakoznak is az élet ellen. Elégedetlenül és csalódottan Prométheusz úgy határoz, hogy szétrombolja művét. Pán azonban, aki odajön, rábeszéli, hogy vigye a kreaturákat a Parnasszusra, ahol Apolló meg fogja tanítani őket a művészetekre, és így az élet értelmére is. Prométheusz bizalommal fogadja Pán tanácsát. Eljut a Parnasszusra, s fogadja őt Apolló, aki éppen táncot lejt kilenc műzsájával. Megkezdődik a teremtmények tanítása. Kalliopétól, Kliótól és Urániától megtanulják a harc heroikus jelentőségét, a történelem és a világ sorsa iránti érzéket.

Hogy megtanítsa a teremtményeket a fájdalomra, a vígaszra és az örömeire is, Polyhymnia bemutat egy pantomimet: Melpomené énekével egy démont idéz fel, ez pedig megöli a Bacchus által leitatott Prométheuszt. A teremtmények megsiratják. Fájdalmukat azonban enyhíti Euterpe muzsikája és Terpszikhoré tánca. Amikor azonban ismét elborítja őket a gyász, Thalia beavatkozása vet véget a pantomimnak. Thalia mint a komédia műzsája feltárja, hogy Prométheusz halála csak költött halál volt. A teremtmények most már végre az örömet is megismerik.

Apolló most már Eratóra bizza az utolsó, de legemberibb művészet tanítását. Ennek a műzsának a szerelmi éneke, amely Ámort és Pszichét dicsőíti mint példaképeket, felébreszti a teremtményekben a szerelem érzéseit.

Immár igazi, tudatos emberi lények lettek, és Apolló megáldja a párt. Prométheusz kifejezi az istennek háláját és örömét. Befejezésül az embert megnemesítő művészetek győzelmét nagy himnikus táncsal ünneplik meg, az élet szépségének apoteózisával.

Mivel a koreográfiát is leírni egyenlő a lehetetlennel, itt csupán néhány jellemzőjére mutatok rá: a mozgásmotívumok megválasztásánál arra törekedtem, hogy amennyire ez ma még lehetséges, a Viganó és Beethoven idején gyakorolt táncstílus aspektusait (tehát az akadémikus tánc akkori aspektusait) elevenítsem fel; a koreográfiai szerkesztés módját illetően ugyancsak igyekeztem, hogy eleget tegyek az akkori doktrináknak, és hogy munkámat szigorúan hozzáigazítsam a viganói-beethoveni alapkoncepcióhoz. Ma élő és ma dolgozó koreográfusként mégsem járhattam el másként ebbéli fáradozásaim során, mint hogy felhasználom azokat a tapasztalatokat és azt a gazdagodást, amelyet a balett művészete az azóta eltelt időben kidolgozott, mindenekelőtt pedig nem végezhettem másképp a dolgomat, mint személyes érzéseim értelmében. Mivel azonban rokonnak érzem magam Viganó ideológiájával, s mivel – mint mondtam – nem vonható kétségbe, hogy az egész modern balettalkotás rokon a klasszika fénykoráival, azt hiszem, hogy a Prométheusz teremtményeinek ez az újrafogalmazása úgy tekinthető, mint őszintén vállalt hozzájárulás a klasszikus múlt és a produktív jelen közti kapcsolatok helyreállításához.

Meg fogja tehát érteni, mélyen tisztelt Schuh professzor úr, hogy miért szeretném összegezni ezzel a művel nyert tapasztalataimat egy a kölni együttes számára

megalkotandó „új kiadással”. Hiszen Kölnben az első naptól kezdve az volt a feladatunk, hogy modern alkotó munkánkkal ébren tartsuk a klasszikus hagyományokat!...

Híve:

Milloss Aurél

Estro Barbarico

Az a gondolat, hogy az „Estro”-táncdarabok sorával a koncertáns balett területén olyan utakat járjon, amelyeken a tánc egy „definiálható” szellem jegyében bontakozhat ki, Milloss Aurél koreográfiai munkájának egyik lényeges aspektusát jellemzi. Vivaldi concerto grossoitól, az „Estro Armonicótól” ösztönözve Milloss azonos című balettet tervezett, amely szándéka szerint eredetileg e sorozatnak az eleje kellett volna, hogy legyen. Ezt a művet eddig még nem mutatták be; az „Estrok” útja azonban már megfogalmazódott. Második műként az „Estro Arguto” született meg (Róma 1957, Köln 1961), amelyen világosan látható volt az „Estro”-táncdarabok alap-koncepciója.

A sorozat harmadik művében az ősi-elemi szellemének kellett uralkodnia. A zene kiválasztásakor Milloss Bartók Béla II. zongoraversenye mellett döntött. Ez a mű nemcsak keletkezése szerint (1930–31) középső darabja Bartók három zongoraversenyének. A viszonylag „ősziiesen” klasszikus 3. zongoraversenyig vezető út hosszabb, mint a motorikusan kalapáló elsőig, amely még erősen az „Allegro Barbaro” szellemében fogant. De az 1. zongoraverseny eredetileg expresszív, csaknem brutális Barbaroja a második koncertben egy kifinomult, átalakított „Barbariconak” adta át a helyét, ami nagyon megfelelt Milloss szándékainak. A mű három tételének megfelel a balett szerkezete. Ha megkísérelném jellemezni az atmoszféráját, akkor az első rész az elemi expozíciója volna, a második a „barbár” (csaknem mítikus) ünnepi ceremóniája, a harmadik pedig a mámoros végkifejlet.

P.K.

(Megjelent a kölni Operaház műsorfüzetében, 1963-ban.)

Allegorikus, elementáris
Milloss Aurél búcsút vesz Költől

A hetedik, egyben az utolsó baletttestje is volt: Milloss Aurél az idei évad végén Költ Bécssel cseréli fel. Nem szakítás, inkább megszakítás: Millossnak ugyanúgy, mint Költnek. Amit itt lejáró szerződésének három esztendeje alatt fel tudott építeni, az még sokáig és leginkább a következő három esztendőben tovább fog hatni a New York-i Todd Bolendernek, a rajnai világváros következő balettigazgatójának a vezetése alatt. Már csak azért is, mert a kar és a szólisták maradnak, és mert Bolender – talán a környezetéből hozott néhány főszereplővel együtt – ugyancsak Millossal egyetértésben jön. Megmarad az, amit a kölni balett képvisel. Bolender érzi a poentírozott modern balett iránt megtermékenyülhet Milloss univerzalizmusától: konstellációk és szenvedélyek, amelyek egyidejűleg adnak szárnyakat és köteleznek. És igencsak lehetséges, hogy Milloss vendégként Kölnben is koreografál, ahogy innen tette Firenzében és Brüsszelben, és mint ahogy nem lesz ez másképp Bécsből Milánóban vagy Stuttgartban, vagy Madridban. Köln Millossnak (csakúgy mint O.F. Schuhnak, aki magához hívta) Colonia Romae volt; Bécs Milánó testvére lesz számára. Karajan új operabirodalmát Milloss már régen feltárta mint pán-európai balett-területet, mert néhány évtizede maga is kitapasztalta és közreműködött megformálásában.

Milloss sohasem volt a letörések embere, inkább az újrakezdésé, a megőrzésé a változásban. Munkáiban időnként talán elfedve jelent meg a mesterségében domináló időtlenül klasszikus. Teljesen eltemetve sosem volt, még legmozgalmasabb, korai expresszionista időszakában sem. Az expresszionizmus, a Szabad tánc nem kitörés volt számára, és most sem az, nem German Dance, sokkal inkább fokozás a szigorú képés mozgásvetületek koreológiájához való kötődésben. Kötődés és megszabadulás először és utoljára a zene alaki erőitől. Emlékezzünk csak a Változások című alkotásának dicsőséges kölni ősbemutatójára (1960.) Schönberg zenekari variációival (Op. 31.), emlékezzünk csak koreográfiai rondójára, a Visszatérés ősbemutatójára Roman Vlad zenéjével (1962)! Emlékezzünk másrészt koreográfiai koncertjeire Prokofjev 3. zongoraversenyével és Vivaldi oboaversenyével! Zenei struktúrák, formafeszítések, hangzatátrétegződések határozott balettnyelvi interpretációi, fordításai, konfigurációi. Hogy a koreográfiai koncert mit jelent, akár hasonlatról van szó (Don Quichotte Petrassival), akár drámáról (Menschenbegeh – Emberi vágy, Milhaud-dal), akár szórakoztatásról (Tizenhárom szék, Sztravinszkij Zongora-fúvós-versenyművével), az ma gyorsabban és ésszerűbben leolvasható Milloss balettalkotásaiból, mint Balanchine-Sztravinszkij Apollójából, Ballustrade-jából vagy Agonjából. Hasonlítsuk csak össze Balanchine Orpheusát (New York, 1968-tól Hamburg 1962-ig) Milloss Orpheusával (Milánó 1948 és többször) Sztravinszkij szövege és partitúrája nyomán, vessük össze őket és lássuk, mit kell univerzalizmusnak és mit manirizmusnak nevezni. Lehet, hogy eredményében Balanchine artisztikusabb. Milloss szellemében szigorúbb marad. Lehet, hogy ez az ördögűzés határát súrolja, alkalmilag lemondva az összefüggésekről, s öncélként lépve a művészien kifinomult berkeibe. Ahol Balanchine kristályosít, sőt, sterilizál, ott Milloss megmarad lángnak.

Az előbbi szélsőséges esetnek tekinthetjük. Milloss azonban keresi és megta-

lálja a szintézist ezeknek az anyagoknak a lángoló elvonatkoztatása és szerető átölelése között, az elementáris és allegorikus ábrázolási stílus között. Saját rendezésű utolsó kölni estjének két új és eredeti fogalmazása éppoly szélsőségesen, mint például szerűen mutatta, hogy Millossnak volt bátorsága elővenni Beethoven-Vigano elfeledett művét, a Prométheusz teremtményeit, és koreográfiai hármasszabálya, a Bartók 2. Zongoraversenyével előadott Estro Barbarico elé helyezni: 60 percnyi klasszicisztikusan temperált zene- és táncjelenetet 30 percnyi erősen stilizált folklorisztikus elé; egy teljes órányi eleusziszi a szűk félórányi elementáris jelentésjáték mellett, egy arkádiai örökkévalóság egy vérben és nemzésben fogant időtlen mámor mellett. Apolló és Dionüszosz mint két optikailag és akusztikusan különböző vízió fény- és gyújtópontja játszik szerepet. Milyen tényezői lehettek az ilyen konfrontációnak? Kétségtelen az elképzelés: mindkét világot – az allegóriáét és a rituáléét – minél jobban megfelelő, minél kiegyensúlyozottabb mozgásformával megragadni.

Csupán a felszínt vizsgálva a két koncert szcenáriuma és szótára semmiben sem hasonlít. Az egyik oldalon megszűrt klasszicitású milánói-bécsi lépések és pozíciók, a másik oldalon egy magyar neofolklor modernisztikus poénjai és ellen-pontjai. Múzsák és vitézek ott, itt pedig a serdülő erő koreo-epikus elemei, koreo-drámai összpontosítások. A figyelő szem előtt azonban lelepleződött a titkos megfelelés az összeegyeztetetlen összekapcsolásában: a domborműszalagok Beethovennek, a hadjáratok Bartóknak, Prométheusz két teremtményének (Helga Held és Lothar Höfgen, kitűnően összehangolt formában) kötött lépései, a Bartók-zene szólistapárjának (Tilly Söffing és Winfried Krisch ekszcesszív, dinamizált stílusában) összefűgázott lépései. Az ugyanazon forrásból származó megbabonázó, kötelező alaki erő micsoda megnyilvánulásai! Nem az a kérdés ez után a bemutató után, hogy van-e még élete Beethoven-Vigano eredeti szövegének (természetesen nincs, és Millossban találta meg új, harmadik klasszicitását a scenikus változatok, összevonások, tagolások révén is). Sokkal inkább az a kérdés, mennyiben világosodott meg Milloss minden koreográfiája, eredeti ötletének koncertáns eleme éppen a Beethoven–Bartók kettősségben. Megvilágosodott.

Hogy ezt a leíró szón túlmenően demonstráljuk, értelmezzük és ábrázoljuk, arra egy disszertációban volna megfelelő hely. E helyütt csupán az marad, hogy nyomatékosan követeljük: rögzítsék filmen balettintézményünk csúcsművészeit! Segédírárok, utánrajzolások már nem elegendők. Ha a hang és a mozgásképp testvérművészetek, ha a szín és a perspektivika lényegi alkotórészként jelennek meg, akkor a közvetett beszéd még inkább csődöt mond. Ez érvényes Fabrizio Clerici szín-művészeti részvételére is a két kölni balettújdonlásban. A milánói festőművész színbeli és képi metaforikája közvetlenül feltáruul ugyan a bemutató közönsége előtt (többször kapott a kép spontán nyíltszíni tapsot). Értékmegfelelésének fokozatai azonban csak visszapillantva mutatkoznak meg, teljes valóságukban csupán a reflexióban. A második, harmadik megtekintéskor homogénebben hat Bartók feszült zongoraversenye (1931) fölött az éjibolya, vérvörös felhők borította égbolt. Nem kevésbé ragad az emlékezetbe a boltozati cseppkő-szimbólika, a felágaskodó oroszánok falanxa Beethoven heroikus allegóriájához. Amit Prométheusz (Enrico Duse) és Apolló (Jan Rombach) in figura mutatott be formai fegyelemben, az bennük meglelte in effigie megfelelését.

Hogy ugyanezt lehet-e jelenteni ugyanolyan sugárzó erővel Bruno Maderna

hangrendezéséről a Günzerich-zenekarral, az már kevésbé bizonyos a bemutató estét illetően. Voltak ugyan tökéletes megfelelések a hangzás színvonala és a mozgás sűrűsége között: Beethovennél például a botladozó, tapogatózó, hangzástér-fürkésző passzázsokra gondolhatunk, a hárfa-fuvolahang édességére, a tévkövetkeztítéseket leleplező effektusokra. Néhány ritmikus részlet minuciózus megfelelésére persze már kevésbé. Maderna itt inkább Rossinira célzott, mint Cherubinire vagy Beethovenre (jelesül a második és a harmadik szimfónia közötti Beethovenre, a szerelmi lüktetés és pátosz között). Velősebbre, színesebbre, kontrasztokban pontosabbra sikerült a nem kevésbé kényes, másképp kényes Bartók-zongoraverseny hangzásbeli megvalósítása (a zongoránál az ilyen különfeladatokra felkészült, fulmináns Ludwig Hoffmannal). A fúvósok szólama ugyan eruptívabbnak, zabolátlanabbnak tűnt, mint ahogy a jelenet szigorúsága megkívánta volna, és az elborzasztó középtétel vonósrítornelljének susogó adagio-csöndje is inkább vékonynak tetszett, mintsem búskomornak; — az egész tagolódásnak és explozív hangsúlyainak mégis megvoltak a súlypontjai, a hallgatást és a nézést irányító pontjai.

A művészetek ambivalenciája és színesztéziája Millossban kongruenciára jutott. A lelkes hangulatú nézőtér nem fukarkodott a távozó maestronak szóló ovációval, aki negyven-ötven táncosa körében megindultan adta vissza és tovább a köszönetet.

Heinrich Lindlar

(Deutsche Zeitung, Köln, 1963. ápr. 20. — máj. 1.)

LÁSZLÓ MAÁ CZ:

AURÉL MILLOSS À COLOGNE

Ce chapitre ne fixe pas simplement une brève période (1960–63) de la renaissance de l'art chorégraphique européen en résumant les programmes des sept premières du ballet de Cologne, mais présente aussi l'évolution de l'art chorégraphique hongrois à l'étranger, vu que Aurél Milloss, au cours de ses activités déployées pendant plusieurs décennies en Europe occidentale et au-delà de notre continent, se sentait et se déclarait toujours hongrois.

Le travail du chorégraphe n'est évidemment pas quelque démonstration superficielle de son identité hongroise, c'est plutôt une tendance conséquente à confronter, à concilier et surtout à synthétiser les courants opposés de l'histoire de la danse au XX^e siècle, à réunir et à mettre au même diapason les acquis du ballet classique et de la "danse expressive" d'Europe occidentale, opposés l'un à l'autre, avec leur technique et leurs moyens expressifs. Il ne voulait pas voir renié l'héritage classique, sans vouloir se bloquer dans les motifs expressifs, schématisés de nos jours et devenus intenables. Dans les programmes coloniaux on peut à la fois remarquer ses efforts d'emprunter les acquis de la danse expressive formée en Allemagne au début de notre siècle et de les perfectionner, en refusant les solutions simplifiées de cette tendance, mais en adhérant à ses exigences intensifiées face à l'expressivité du ballet classique.

Ce résumé ne peut évidemment pas contenir au complet les études publiées en hongrois et les critiques contemporaines – elles ne donnent qu'un avant-goût de la "production" de Milloss à Cologne – nous pouvons donc dire en résumé qu'en dehors d'une revue succincte de la période coloniale du chorégraphe, ce chapitre contient encore une critique importante (Regner: Plaidoyer pour l'insolite), et le discours prononcé en 1961 par Aurél Milloss à l'inauguration de la faculté chorégraphique à l'École Supérieure de Musique de Cologne, où il procède pour ainsi dire à la synthèse des objectifs esthétiques et pédagogiques du chorégraphe. On peut encore y lire les réflexions historiques-philosophiques du chorégraphe concernant le ballet Prométhée et qui donne une idée des études historiques approfondies de cet artiste-créateur. Enfin, l'article de H. Lindlar ("Allégorique, élémentaire") met en lumière deux aspects créatifs de l'artiste qui quitte Cologne au milieu des années 1960, indiquant que les adieux se font avec un chorégraphe, créateur de conceptions exceptionnelles.



A MAGYAR TÁRSASTÁNC-SZAKIRODALOM FORRÁSKRITIKAI VIZSGÁLATA

I. rész

Az előzmények

Ha a magyar táncmesterség történetét próbáljuk felvázolni, akkor sokszor csak sejtethetjük, hogy egy-egy történeti forrás mögött e mesterség, vagy éppen művészet aktív, intuitív személyiségeit is keresnünk kell, de nevekkal, írásos szakanyaggal csak a 19. század derekától találkozhatunk.¹

Noha éppen a viszonylag gazdag reneszánsz forrásokban találunk elég utalást Mátyás király és II. Lajos táncos vigalmaira vonatkozóan, sem olasz, sem magyar táncmester, vagy ünnepségrendező nevére nem bukkanunk.² Nyilván nem olyan kiemelkedő egyéniségek jutottak el hazánkba, akik a már híres itáliai mesterektől az egyéni alkotás és hírnév utáni vágyat is magukkal hozták volna, vagy a krónikások érdemesnek tartották volna a nevüket feljegyezni. Feltehető, hogy Mátyás könyvtárában egy-egy híres itáliai tánckönyv is helyet kaphatott, hiszen a széles érdeklődéskörű királyt minden érdekelte, mely kora művészetével és a reneszánsz uralkodók udvarának szokásaival összefüggött. Azt is tudjuk, hogy ebben az időben Ferrarából hozták a farsangi álarcokat és jelmezeket, ezekkel nyilván kisebb jelentőségű táncmesterek, vagy ünnepségrendezők is elkerülhettek a magyar királyi udvarba.³

A reformáció és ellenreformáció kora Európaszerte nem kedvezett a táncnak, így a táncmesterségnek sem. A pietista hullám – főleg a német nyelvterületen – még a kora középkori táncellenes megnyilatkozásokon is túltett. Hatása szélesebbkörű volt, mint a korábbi időszakokban, mert a könyvnyomtatás révén érveiket immár a szélesebb közönség is megismerhette.⁴ Ezek a támadások viszont a kor legmagasabb szellemi színvonalán álló, filozófiai és teológiai képzettségű, a leghíresebb egyetemeken is tanító táncmesterek tollából származó, a tánc védelmét célzó, nyomós ellenérveket felhozó gazdag szakirodalom megszületését eredményezték.⁵

Ebben az időben sem ilyen mennyiségű, sem ilyen színvonalú magyar szakirodalmat nem találunk. Főleg a tánc védelmezői késnek nálunk. De a táncellenes röpiratok és prédikációk ha nem is veszik fel a versenyt a tudományos (gyakran csak tudálékos) német fejtegetésekkel, de annál színesebbek és érzékletesebbek nyelvi fordulatokban. Ma már elsősorban nyelvtörténeti, vagy népnyelv-, magyar retorika tanulmányozása szempontjából értékesek ezek a szövegek, merthogy az őszinte harag, felháborodás készítette szerzőiket az írásra. Ezért a negatívumok feltárásához, a bűnös cselekedetektől való eltántorításhoz oly gazdag szókincset használtak, amelyekre problémamentesebb témáknál nem volt szükségük.⁶

Különösen Szentpéteri István röpiratából tűnik ki, hogy a külföldön tanult – s főleg a lutheri protestantizmust terjesztő – prédikátoraink ismerték a német pietista táncellenes irodalmat, sőt magukkal a kárhóztatott táncokkal és szokásokkal is találkozhattak, mert eléggé azonos érveléssel hadakoztak a tánc ellen. Szentpéteri röpiratából megtudjuk, hogy a 17. században már nálunk is voltak táncot tanító személyek, ezért így inti az olvasókat: „...nem jó idvességet kívánó embernek a' Tánczolásnak mesterségét tanulni. Mint némely Országokban szokott lenni...” „...nem illik a' keresztyén Magistratushoz; hogy a Tánczolásnak tanító mestereket táplállya azokat és azoknak Oskolájokat megszenvegye; és mint egy Académiának részét, vagy appendixét meg-hadgya.” Ez utóbbi mondat utal arra a tapasztalatra, hogy a német egyetemeken a táncot (és a vívást) az egyetem tanári karához tartozó táncmesterek tanították. De ez csupán előrelátó figyelmeztetés volt, hiszen: „E'féle a mi hazánkban, hála Istennek, én tudásom szerint nintsen; de tudnak a felől a' Magyarok tántzolni, mert őket a' Satyrusok meg-taníttyák.”

A tánc védelmére írott szövegekben kevésbé bővölködünk. Sőt, kifejezetten „a táncot”, „a tánctanítást” a 19. század végéig senki nem veszi védelmébe. Ami forrásunk van, az „a magyar táncot” dicséri és a divatos táncok helyett ezeknek a tanítását sürgeti, ezt veszi védelmébe.

Legjelentősebb ezek közül Apor Péter 1736-ban megjelent munkája, melyben a hagyományok tiszteletére, a régi nemes szokások és táncok tudatos ápolására buzdítja az olvasókat.⁷ Apor szinte rekonstruálásra serkentő plaszticitással írja le a korábbi erdélyi fejedelmi és nemesi udvarok táncait és szokásait.

De ugyanez az indulat és cél vezeti a 18. század végétől a 19. század derekáig is a magyar tánc védelmében tollat ragadó íróinkat, publicistáinkat is.⁸

Még az első hazai, hivatásos táncosokat ingyenesen képezni vállalkozó tánciskolát is úgy hirdeti meg a Magyar Játékszín igazgatósága, hogy abban a „8–12 esztendőös fiú és leány-gyermekek minden köz divatú társalkodási, ballét és nemzeti magyar táncra oktattatnának,... kiköttetik azonban, hogy az ajánlkozó fiú és leánygyermek magyarul tudjanak. Mert az is cél, hogy idővel játékszínünknel magyar balléttáncosok is legyenek.”⁹

Az első hazai táncmesterek is elsősorban mint a „magyar tánc” mesterei hirdetik magukat, s csak ezután jelzik, hogy egyéb divatos táncok tanítására is vállalkoznak. A reformkori magyar sajtó szinte városról-városra követi pl. Farkas Józsefet Hatos magyar körtáncával, majd Szöllősy Szabó Lajost a Rózsavölgyi Márk zenéjére komponált Első magyar körtáncával.¹⁰ Farkast és Szöllősyt is nem csupán mint kiváló táncosokat, de mint a magyar tánc tanítására hivatott mestereket is elhalmozzák meghívásokkal. Marosvásárhelyről immár a tánc lejegyzésére és kiadására is kéri Szöllősyt.¹¹ Kijut a figyelem és dicséret, csak egyre halványabb és kevesebb hozsánázással a többi, később születő mütáncnak és az azokat tanító táncmestereknek is. De egyre több a kifogás. Szinte ezekből a cikkekből értesülünk először, hogy mennyi a „rossz”, az „idegen” táncmester hazánkban. Korábban már esett említés a táncmesterekről, – főleg Mária Terézia korában, – de elsősorban a különböző rendeletek erkölcsvédelmi, adózási, vagy bérleti szabályozásaiban.¹²

A leghevesebb sajtócsaták viszont akkor lángolnak fel a haladózszellemű magyar lapokban, amikor már nem a stilizált, komponált Körtáncban, hanem a szabad,

kötetlen, improvizatív jellegű csárdásban látják a tollforgatók is az igazi nemzeti táncot. Ezt védelmezik a „szabályozott”, a „korlátolt”, a komponált formákkal szemben.¹³

De fellángol nálunk is a táncellenes és a táncvédő vita, csak más formában és más céllal, mint a nyugati újságokban és könyvekben. A mi íróink is publicistáink a 19. század legdivatosabb, legkedveltebb tánca, a harmadik rend győzelmének mintegy báli példaképe: a valcer ellen indulnak harcba. Az ellen a valcer ellen, mely nálunk „ellenségé” lett, minthogy német nyelvterületről és Bécs közvetítésével jutott el hozzánk s így mintegy az osztrák abszolútizmus követének számított a magyar bálókban. A polgári demokratikus forradalmi eszméktől – a bálteremre szűkítve – a forradalom hazájával: Franciaországgal és a harmadik feldarabolás után nagy szimpátiát keltő Lengyelországgal való szolidaritás kifejezéseként a magyar bálókban a francia négyes, a polonéz és a mazúrka kapott helyett a magyar táncokon kívül.¹⁴

A 19. század első évtizedeiben már olvashatunk a hazai sajtóban a magyar és az idegen táncmesterektől. Hol dicsérő, hol elmarasztaló cikkek jelennek meg, de a mesterek közül senki nem ragadott tollat sem publicisztikai, sem szakírói minőségben. Még Szöllősy Szabó Lajos Körtáncát is Kilányi Ferenc leírásában és kiadásában ismerik meg.¹⁵

A harcok 1848/49-ben nem a tánc terén zajlottak, s a Bach korszakban már ezek is más síkon jelentkeztek.¹⁶ De éppen az 1850–60-as évek voltak azok, amelyekben a legtöbb magyar színésztáncosnak szinte csak a tánctanítói pálya kínált megélhetést. Ugyanis az 1837-ben megnyílt pesti Nemzeti Színházba eleve kevés magyar táncos került be, s elég hamar fel is mondtak nekik.¹⁷ Az abszolútizmus és a kiegyezés idején a következő magyar színésztáncosok járták az országot és alkalmi fellépésekből, valamint tánctanításból tartották fenn magukat: Ámon Róza, Lakatos Sándor, Ötvös Borcsa, Perrei János, Perron Frigyes, Róka Jani, Szöllősy Szabó Lajos és két leánykája: Piroska és Róza, Tóth Soma, Veszter Sándor, Viski Klára.¹⁸ Ezek közül Róka Jani volt a legfiatalabb és a legtovább őt találjuk a Nemzeti Színház színpadán is. Mint magyar táncost őt tartották az ötvenes évek végén a legalkalmasabbnak arra, hogy a nemzeti táncot, s főleg – a politikailag a 48-as eszmékhez hű hazafiak szerint – a „lassú úri magyart” igazi méltóságában megkeresse és tanítsa. Réthei Prikkel Marián írja (forrásmegjelölés nélkül) a következőket: „Elküldötték Róka Jánost, a Nemzeti Színház táncművészt az ország különböző vidékére, hogy tanulmányozva a nép táncát, szerzett tapasztalataiból majd megjavítsa az urakét. De a kísérlet kárba veszett, mert Róka nem a néptánc általános sajátosságait igyekezett ellesni, hanem jobban a vidéki különleges figurákat tanulmányozta [így például két hónapig (!) a pestmegyei „lippentős”-t, három hétig a gömöri „csámpás” figurát]; s ezekkel nem lehetett megfoltozni azt, ami tulajdonképpen lényeges sajátjaiban romlott meg. Az urak magyar tánca tovább torzult-csenevészsedett és változott tipikus rossz pesti csárdássá.”¹⁹

Az első magyar táncmester-könyv (1871)

Noha még az abszolútizmus korában is egyre születtek népies magyar mütáncok,²⁰ magyar nyelvű táncmesterkönyv csak 1871-ben látott napvilágot. LAKATOS

SÁNDOR *Rajta párok táncoljunk!* a címe a 135 oldalas, kisalakú kiadványnak. A belső címdoldalon a szerző 1869-ben készült arcképe látható. A könyvet nem teljesen ő írta, mert összeállítóként Bátorfi Lajos neve szerepel. Minthogy ez a név a későromantika ízlése szerinti magyarosításnak hangzik, feltehető, hogy írói álnév és valamely közismertebb publicista rejtezik mögötte. De szimbolikus is lehet a választás, mert hazánkban még bátornak kellett lenni egy gyakorlati tánckönyv szerzőjeként szerepelni. Viszont ahhoz képest, hogy ez „nyomtattatott Wajdits József gyorrsajtóján, Nagykánizsán”, a több, mint száz éves könyvecske papírja, betűtípusai és tördelése a minőséget és a gondos kiadói munkát dicséri. A könyv példányszámára vonatkozóan nincs adatunk, de kelendő lehetett, mert Lakatos Sándor Károly nevű fia nem sokkal később ugyanezzel a címmel, s ugyanannál a kiadónál „tetemesen átdolgozva” újra megjelentette.

Miután Lakatos Sándor nem jelöl meg semmiféle felhasznált irodalmat, csak találgathatjuk, hogy melyek lehettek a forrásai. Tekintettel arra, hogy a magyar táncosok és táncmesterek elsősorban a német, osztrák, esetleg francia vagy olasz táncosokkal, balettmesterekkel, vándor táncmesterekkel kerülhettek kapcsolatba, ezek közvetítésével juthattak gyakorlati anyaghoz, elméleti szakismereteiket is csak ezeken a nyelveken megjelent szakkönyvekből meríthették. Keresve a forrásokat, azokat a műveket tanulmányoztuk át, amelyek ebben az időben egész Közép-Európában a legismertebbek és a legelismertebbek voltak.²¹ Mindezeket megvizsgálva, arra a következtetésre jutottunk, hogy Lakatos Sándornak egyik könyv sem lehetett a kezében, csupán a gyakorlati tanulás, hallomás és tapasztalás útján állíthatta össze a táncjal kapcsolatos tudnivalókat „mindkét nembeli ifjúság számára”. S éppen ettől nevezhető ez a szakkönyv a maga korában egészen eredetinek. Mi az, amiben eltér minden más külföldi szakkönyvtől?

Már a könyv ajánlása is, melyet Várady Gusztáv írt, eltér a szokásostól, mert a szerzőt elsősorban mint „nemzeti táncművészetünk nemzeti bajnokát”, „valódi apostolát” méltatja és nem a külföldi kortárs szakirodalom „gáláns”, „jólképzett”, vagy éppen „a francia táncművészet kiváló tudora” elismerő szavakkal méltatja és ajánlja.

Maga a könyv sem a technikai résszel, a balett elemekkel, vagy éppen a lépések leírásával kezdődik, mely szinte kánonszerű ebben a korban, hanem „A tánc mint testgyakorlat egészségi szempontból”, Tersánszky orvos aláírású fejezettel. A szerző a kor egészségügyi ismereteinek szintjén logikusan érvel a helyesen adagolt és jól irányított tánctanulás mellett. Kerüli a külföldi szakkönyveket erősen megterhelő dagályos egészségügyi fejtegetéseket.

Lakatos viszont nem tagadja meg a 18.–19. századi külföldi kollégákat és a korábbi évtizedek hazai néptánc-társastánc-stilizálásra vonatkozó nézeteit, amikor a „Magyarország összes megyéjének tánczáról” c. fejezetben erősen rösszalja, hogy alig talált olyan megyét, vagy várost, ahol a magyar táncot egyformán táncolták volna. Ezért tanácsokat is ad azzal a céllal, hogy „a magyar táncz országszerte egy módon lejtessék. Ismerteti azt a tizenöt lépést, melyekből az „egységes magyar tánc” felépülhet. Ezek a következők: andalgó, bokázó, tétovázó, vágás, lejtő, verbunkos, magánforgó, kettős forgó, toppantó, villám, kisharang, toborzó, urak magánya, fris(sic), vitorlaforgás.

A magyar táncok közül a következők szerepelnek: szóbeli magyarázattal, vona-

lakkal, számokkal és betűkkel jelölt térrajzzal: Szöllősy Körtánca. Saját szerzeményeiből a Magyar füzértánc (cotillon), Magyar magántánc, valamint a Lengyel tánc (mazur) és a Francia négyes.

Feltűnő, hogy több magyar műtáncot nem közöl, csupán ennyit tudunk meg egy rövid fejezetből: „A magyar társastánczok országos hírre vergődött szerzőinek névsora 1842-ik évtől:

1. Körtáncz, 1842 Szöllősitől
2. Társalgó. Vesztertől
3. Sortáncz. Lakatostól
4. Vigadó. Kőhegyitől
5. Testvértáncz. Lakatostól
6. Névtelen. Túritól
7. Ősapáink toborzója. Lakatostól
8. Palotás. Tóth Somától

Ezen elősorolt tánczok a nemzeti színpadon bemutatva köztetszésben részesültek s rövid idő alatt a közönség minden rétegébe elterjedtek.”

Zenei anyagot nem közöl. A táncok zenei kíséretére, vagy zeneszerzőre még Szöllősy Körtáncánál sem utal.

Rövid, tömör illemtan egészíti ki a kötetet. Ebben a korabeli európai polgári társaséletben szokásos viselkedésformákat ismerteti, de sokkal egyszerűbb, a természetes magatartáshoz közelebbálló formákat ír le, mint külföldi kollégái. Pl. „Hogy szépen tánczoljon valaki, a következő szabályokat tartsa szeme előtt:

- 1-ör. A kéztartás ne legyen merev, vagy nehézkes, hanem természetzerű s könnyű, ne szoruljon a testhez egészen, de ne is lobáldójék (sic) a körül.
- 2-or. Kerülni kell minden szegletes, erőltetett mozdulatot, úgyszint a feltűnő negédséget is a tánczrai felkérés vagy helyre vezetés alkalmával.
- 3-or. Némely táncznál előforduló átkarolás kellemmel, tartózkodással történjék, hogy e mozdulat által is illedelmes és szerény tisztelet fejeztessék ki.
- 4-er. A kézfogás legyen lágy, gyengéd, csak annyi szorítást kell engedni az ujjaknak, mennyi a tánczbani összetartáshoz elkerülhetetlenül szükséges.
- 5-ör. Soha ne engedjen valaki magának olyan mozdulatot vagy állást, mely félremagyaráztathatnék, vagy mely tolakodás vagy vakmerőségre célozna. Ugyszint minden kétértelmű tekintet, illedelem-ellenes és sértő mind egyes személyre, mind az egész társaságra nézve.
- 6-or. A társasban a kellő mértéket fölül ne haladja a jó kedv, s ne folytassa egész a fáradásig, mert rossz szokás az ily tánczot addig erőltetni, míg tánczos és tánczosnő izzadságban fürödve, alig lihegnek.
- 7-er. A társas és sortánczoknál mind tánczosnők, mind a társaság iránti tisztelet azt követeli, hogy se magunk szórakozottak ne legyünk, se mások figyelmét annyira el ne foglaljuk, hogy a táncz rendjéről megfeledkezve, zavar okoztassék.”²²

Figyelemre méltó, hogy Tersánszky (József) orvos immár a magyar nőnevelés elveit magáévá téve olyan fejtegetést is beépít az orvosi tanácsok közé, mely a táncmester irodalomban ritka. Ezt írja:

„Ugy volt eddig szokásban, hogy a tánczos önkénye szerint választván meg tánczosnőjét, nem figyelve annak szabad akaratára, tetszésére, ment, fölkért, követelt és

ragadta a pihenni nem engedett tánczosnőt, pedig látta, miként küzdött a pihenést szomjuhozó akarattal. – Tánczos után tánczos ment, mintha csak életére tört volna mindegyike, s a kedvesnek mennie kellett, ha csak némi kellemetlenségnek nem akará kitenni magát és mulatságos élvezetét. Így halt meg tánczban már több ezer a tánczosok erőszakos kívánalmi folytán. Én azt hiszem, hogy a tánczosnőnek több rendelkezni valója van saját egészsége és élete felett, mint bár kinek, azért oda járul véleményes javaslatom, miszerint a tánczosnőknek is szereztessék meg a szabad akarat és annak élvezhetése, mely jogos szabványt egy virágcsokorral nyilvánítsák, még ily formán: a tánczosnő ritkán, vagy talán soha sem jelenik meg tánczvizalomban virágcsokor nélkül, ha tehát tánczra kelni nem akar, tartsa ezt kezében, mely annyit jelent, hogy a tánczos tánczra híni őt ne bátorkodjék, ha pedig keblére tűzte, úgy jelent, hogy annyit, miszerint kipihenvén magát, tánczra kelni kész, mely egyszersmind felhívó jelül szolgáljon a tánczosoknak ... Az erre való ügyelem a tánczvezénylő gondja legyen ezentúl.”²³

Sajátosan hazai igényeknek kíván Lakatos Sándor eleget tenni, amikor a könyv végére olyan verseket és rövid prózai szövegeket tesz, amelyek „...kisebb társaságok alkalmával tánczközi pihenésben kellemes szellemi élvezet nyújt(anak) s a társaság vigkedélyét jótékonyan érintve a társalgást fűszerezik.” Ha ezek a szövegek magasabb irodalmi szinten lennének, a francia szalónok világát idézné fel bennünk. Így talán közelebb állnak a nemzeti érzést tápláló korabeli cseh beszédákhöz, ahol hasonló módon szórakozott a cseh értelmiség.²⁴

Ami viszont megegyezik a kor külföldi szakíróinak korábbi és még vagy félszázaddal későbbi panaszaival és javaslataival is, az a képzetlen, szakmailag félművelt, magukat „táncmestereknek” kikiáltó kontárok elleni tiltakozás. A könyv végén javaslatot is tesz egy országos táncitanító képezde felállítására érdekében. Szükségesnek tartja, hogy a már működő táncitanítók is jelenjenek meg egy bizottság előtt és csak azok taníthatassanak tovább, akik a vizsgán megfelelnek. Erre majd negyedszázadig kell várunk.

LAKATOS KÁROLY könyve a következő belső címlappal jelenik meg:

Rajta párok
T Á N C Z O L J U N K !
Tánczkedvelők könyve.
Utmutatás a korszerű táncz és ezzel kapcsolatos
illem elsajátítására a művelt társas körben
különös tekintettel
a mindennemű kör- és társas tánczok, valamint
A TÁNCZMULATSÁGOK SZERVEZÉSE ÉS RENDEZÉSÉRE.
K É P E K K E L É S T Á N C Z – Á B R Á K K A L .
LAKATOS SÁNDOR
tánczművész, szerző és illem-oktató
művének első kiadása nyomán tetemesen átdolgozva s saját e
téren szerzett tapasztalatai alapján
Irta:
Cs.SZ. Lakatos Károly

Nagykanizsán
Wajdits József tulajdona²⁵

A címdoldalon ígért jelentős átdolgozást valóban elvégezte Lakatos Károly. Apja könyvét elsősorban elméleti fejtegetésekkel bővítette, a táncleírások közlését erősen korlátozta. Ez a könyv is ugyanolyan formátumban jelent meg, mint az első, de amíg az 135 oldalas volt, ez 215-re bővült. Külföldi forrásmunkákra ő sem utal, csupán a könyv utolsó oldalán jegyzi meg, hogy a polka francaise-t „Cellarius francia táncművész szerette Párizsban”. Teljesen új fejezet „A táncművészet történetének rövid vázlata.” A felépítése és a példái arra utalnak, hogy a szerző forgathatta Czerwinski 1862-ben és Voss 1869-ben megjelent könyvét, mert ezek minden korábbinál több történeti anyagot közölnek, sőt a 19. század népi-nemzeti társastáncaival, néptáncjaival is behatóan foglalkoznak. Sajnos szerzőnk nem rendelkezik azzal az arányérzékkel, mint a két külföldi szakíró, mert különösen az olyan extrém témákkal traktálja a jámbor olvasót, mint a táncdüh, a tarantizmus és a cancanizálás. Egyedül a táncdühnél idéz jegyzetben magyar forrást.²⁶ Minthogy a cancan még Európa szerte divatozik, közel öt oldalt szentel az ellene való tiltakozásnak. Talán egyetlen érdeme, hogy – a korábbi prédikátorokhoz hasonlóan – ebben a részben elhagyja a cikornyás fogalmazást és ízes népi szólásokat is belesző a leírásba. Pl. „Meggzülemlett a furcsa rugkapálások keveréke, a valóságos Utczu szusza pocsoya táncz, ha ugyan egyáltalán táncznak lehet nevezni...” Vagy amikor beszámol a francia kormány hiábavaló cancan-elleni küzdelméről, melyet még a „cancan-biztosok” sem tudtak megfékezni, így fejezi be: „... maga a kormány is teljesen beleún a haszontalannak bizonyult rendszabályok alkalmazásába, s nem adott végre az egész cancan spektakulumra egy bakfüttyöt se.”

Sajnos abban az időben, amikor az európai népek táncai egymás után kerültek a báltermekbe, Lakatos olyan tájékozatlan, mi több, olyan elfogult egyes népekkel szemben, hogy ez megkérdőjelezi, hogy Czerwinski, vagy Voss könyvét egyáltalán látta-e. Úgy tűnik, hogy csupán a korabeli politikai szélsőségesek hatása alatt és felszínes ismeretei, előítéletei alapján ír más népek táncairól.

Kissé szédeleg az olvasó a következőktől: „A német a legtánczosabb nemzetek egyike, – elannyira, hogy nemritkán az utcán – sőt még a mezőn is – neki gyürkőzve egész szenvedéllyel rakja a hopszasza trillallát.” ... „A cseh nemzet a táncművészet történetében jelentéktelen helyet foglal el; csak annyit említhetünk meg róluk, hogy táncukban (melyet nálunk „pujkának” vagy „pulkának” csúfolnak) túlnyomólag l e n g y e l j e l l e g ű. Egyébként a csehtánc nem is egyéb, mint a lengyeltáncznak nem sikerült szolgálai utánzása.” S ezt abban a 19. században írja le, amikor a valcer mellett a sokféle polka áradatában a táncmesterek elsősorban ezek tanításából éltek!²⁷ Így ír a lengyel, majd az orosz táncokról: „A lengyeltáncz – a magyarral egyetemben a legsajátságosabb, de általában a legszebb táncz az egész kerek világon, egyszerűs mind a legnehezebb is. Lejtése nagy ügyességet, rendkívüli komoly méltóságot és eleganciát igényel. – A Muszka nemzetitáncz csak medvedöcögés, s valamint Lengyelországnak, úgy a muszkáknak sincs a történelemben valami jelentős szerepkörük; mindazonáltal egyik nemzetnél sem hever a táncművészet teljesen parlagon, ámbátor honfiaik közül kevés művelője akadt e térnek mindez ideig.” S mindezt a polonéz és mazurka nagy divatja idején!²⁸

Lakatos Károly méginkább elveti a súlykot, amikor a magyar tánc történetét kezdi ismertetni: „Magyarország e téren csak a negyvenes évek elején kezdett szerepelni; itt is, ott is támadt egy-egy hivatott és üzbuzgó egyén, ki a szépművészetek ez ágának művelését szent kötelességének tekinté.” S azonnal belekezd édesapja érdemeinek sorolásába. Pontos idézetekkel bizonyítja Lakatos Sándor táncos, táncalkotó és táncitanító tehetségét és jogosan büszke érdemeire. De itt is erős arányeltolódással éri ezt el, mert a 22 oldalnyi magyar tánc történetből 20 Lakatos Sándorról szól! A valóságot is meghamisítja, hogy a piederstált még magasabbra emelje. Pl. a Körtáncal kapcsolatban ezt írja: „Lakatos Körtáncza a halva született Szöllősy-féle Körtáncz zenéjére van szerkesztve; innen van az, hogy némelyek a Körtáncz kizárólagos szerzőjeül Szöllősyt hiszik.”

Egyébként Lakatos Sándor életútját – mint jegyzetben jelzi – „Sz.E.” barátjuk tollából közli. Ez ugyan méltánylandó fiúi tett, az viszont sajnálatos, hogy éppen azokat a pontos adatokat hagyja el, amit apja könyve utolsó oldalain találhatunk. Ebben Lakatos Sándor pontosan, évszám szerint felsorolja azokat a városokat, ahol 1836 és 1869 között mint táncos fellépett, vagy ahol mint táncitanító oktatott.

A könyv „A magyar táncról” szóló fejezeténél a mai olvasó már szégyenkezve olvassa a rosszízű, nacionalista szemlélettel írott sorokat. Lenézi és elmarasztalja a nemzetiségi vidékek lakosait, mert szerinte a magyar táncot „kivetkőztetik formájából”, „deliség és méltóság nélkül” járják. De nem marad adósa a „germanizáló magyarnak”, vagy az asszimilálódó zsidóságnak sem. S mindezt azon a Pest-Budán, amelyik magyarosodásában méltán érdemli meg az ország fővárosi rangját. Apja könyvében ilyenekről szó sem esik! De a magyar mütáncnál sem elégszik meg a tizenöt figurával. Tovább stilizálja a lépéseket és ő már „a magyar táncnak 32 meghatározott figuráját” sorolja fel.²⁹

De nehezen emészthető, cikornyás és tudálékos az illemtani fejezet is. Amit apja könyvéből az olvasó pár oldalon világos, tömör fogalmazásban olvashatott, azt Lakatos Károly bő lére engedve fejteget. Dicséretére legyen mondva viszont, hogy a nők egyenjogúsítása terén már nem csupán a tánc visszaütését tartja indokoltnak (s itt már szó sincs a virágcsokor mögé bújásról!), de okosan érvel amellett, hogy a lányokat ne fűzzék be, ne karcúsítsák a szűk ruhaderekakkal.

Csupán három tánc leírását közli: a Szöllősy féle Körtáncot, a Francia négyest (Contratánc néven), a Füzértáncot (cotillont). Ez 26 játék leírását tartalmazza. A divatos körtáncok közül felsorol hét valcert és három polkát. Ezekhez csupán vázlatos lépésjelzéseket és ütembeosztást ad. Zenei utalást ez a kötet sem tartalmaz.

Lakatos Károly könyve az 1880-as években jelenhetett meg, akkor, amikor még élt az apja (erre a közölt életrajz utal), de még nem alakult meg a hazai táncmesterek egyesülete. Lakatos Károly sem táncos tehetségben, sem szellemiségében nem érte el – a talán iskolai végzettségben alacsonyabb fokon álló, de művészi, nemzeti és humanus érzésben sokkal nemesebb – apját. A két, azonos című tánckönyv ékes bizonyítéka annak, hogy etéren is igaz a mondás, hogy „a kevesebb néha több!”

A második magyar táncmester könyv (1880)

Kb. Lakatos Károly könyvével egyidőben kerülhetett nyomdába a következő belső címlapos kiadvány:³⁰

AZ ILLEM- ÉS TÁNCZTAN
e g y e t e m e s k é z i k ö n y v e .
A legbiztosabb tanácsadó
szülők, nevelők, tanintézetek, tanítók, tanulók
és a
tánczművészet kedvelői számára.

Irta
MÜLLER LAJOS
táncztanár, Valéria főhercegnő oktatója.
48 fametszettel.
Ára 2 frt
Budapesten
Aigner Lajos Bizománya.

A szerző a könyvet a magyar nőnevelés harcos úttörőjének: „Veres Pálné szül. Beniczky Hermina ő nagyságának” ajánlja.

Az előszóból kitűnik, hogy Müller felvidéki német ajkú – „bár magyarszívű szülőktől” – származó és a magyar táncokért lelkesedő tánctanár. Elnézést kér, hogy a magyar nyelvet nem bírja tökéletesen, de, mint írja: „az önvédelmi harcban teljesített honpolgári kötelességem miatt korán külföldre kényszerülvén kibujdosni, évek hosszú során idegen földön éltem... csak mint idősebb ember kerültem vissza.” Könyvét a „negyedszázadot jóval meghaladó gyakorlati tapasztalatai” ... és „a külföld e szakba vágó irodalmi műveinek szorgalmas áttanulmányozása után” adta közre. Indokai közt szerepel még az is, hogy a hazai tánckönyvek csak a tánc történettel, vagy egy-egy tánc leírásával foglalkoznak csupán, de a tánc tanulás szükségességével, a test kiművelésének fontosságával nem. (Nem hivatkozik egyetlen magyar tánckönyvre sem.)

Az általa legfontosabbnak tartott problémával: „A rossz testtartás és megjavítása” c. fejezettel kezdi a könyvet. Az illemtani tudnivalókat „A tisztességtudás” című rész tartalmazza. Érdekes gondolatot fejt ki, amikor taglalja, hogy külső megjelenésünk, viselkedésünk mennyiben tükrözi a belső értékeket.

A második rész, „A táncz” meghatározásával kezdődik: „A táncz az emberi testnek rythmikusan haladó, s azon lelki törekvésből származó mozgása, hogy valamely, – s pedig többnyire vidám érzelemnek általános érzékelhető kifejezést adjon. E rythmikus mozgást a zene kíséri, s e két művészet illetén összeköttetése annyira természetes rokonságukban gyökeredzik, hogy táncz zene nélkül ma már nem gondolható.” Világlátottságára, a modern művészetben való jártasságára utal következő idézete: „Hogy Wagner Rikhárd szavaival éljünk, a rythmus a táncz- és zeneművészetnek természetes, leronthatatlan kapcsolata, – nélküle sem táncz, sem zeneművészet nem képzelhető.”

A táncokat – a közismert módon – két csoportra osztja: színpadi és társasági táncokra. Ez utóbbit így határozza meg: „A társasági táncnak az egész testnek egészséges mozgása s kellemes időtöltés a célja. E táncot leginkább a műkedvelők gyakorolják.”

A tánc történetét Lakatosnál sokkal arányosabban és a lényeges műveket, táncokat ismertetve tárgyalja. Annak ellenére, hogy magát öntudatosan szalon-tánc tanárnak tartja, jelentős részt szentel a balettművészet kialakulásának is. Forrásként három könyvre utal: Sermoneta Ballarino-jára (Divisa in due trattati, Venezia, 1581) és Noverre János György (sic!): Lettres sur la danse (1760), valamint Lettres sur les arts imitateurs en general et sur la danse en particuliere (1807) c. könyveire. Ez utóbbról megjegyzi, hogy angol és német nyelvre is lefordították.

Némely túlzásoktól Müller sem mentes. A tarantizmusnak, a vitustáncnak ő is több teret szentel a kelleténél. Táncmesteri piederstárlól szemlélve helyteleníti a keringő 1860-ra „dísztelen, botrányos tánc”-cá fajlását. A főúri körök maestroja őszinte háborgással írja: „Féktelen kicsapongás lépett az eredeti szende jelleg helyébe; s általánosan tudvalevő, hogy nemcsak nyilvános helyekre, hanem magán, sőt főrangú körökbe is beférkőzött ez a fajtája a keringőnek. Általában nemcsak ennél, hanem a többi táncoknál is frivol szellem kapott lábra. Még a francia négyest is, – melyet azelőtt kimért finomsággal jártak, – kiforgatták valójából. A test pajzán mozdulatokat tett, a szökések a vakmerőségig bátrak lettek, a ruhák és uszályok röptültek, a tánc és a zene mindig rohamosabbá válva versenyzett egymással a féktelenségben, vagy hogy igazi néven nevezzük, az eszeveszettségben.” Végül ő is eljut a cancan korszakig, amelyről megállapítja, hogy noha már lecsendesedőben van, de „még nem irtatott ki”. Ezért csendes morfondírozással imígyen ítéli el a francziákat, akiket pedig a balettművészet felvirágoztatásáért korábban lelkesen dicsőített: „... a francziáknak nagy érdemök van ugyan általában a táncművészet emelése és fejlesztése körül, de ha arra kellene válaszolnunk, vajjon ez érdemek eltörlik-e azon kárt, melyet a táncz elkankánosítása által a táncművészetnek okoztak, válaszunk, – pedig teljes joggal, – aligha lenne igenlő.” A cancanra később is visszatér, mert szerinte „... a lelkiismeretes táncztanárnak kell, hogy őszintén megvesse e korcs táncot, mely a művészetet alapjában rontotta meg.”

„A most dívó tánczok” c. fejezetben a francia négyest írja le balett kifejezésekkel, ábrákkal. A bevezetőben utal a contre danse – country-dance eredetre és Feuillet 1701-ben kiadott művére is.³¹

Külön fejezetet szentel Müller „a négyes táncolás módjára”-nak. Elítéli az új divatot, mely szerint a négyest sasszé nélkül járták, csupán legyalogolják. A legfőbb érv a sasszéval való táncolásra az, hogy az udvari bálokon is a négyesnél a sasszé kötelező!

Az egyes táncokat néhány szóval jellemzi, olykor „tudományosan” igyekszik definiálni. Pl. „A keringő két személy által szokott tánczoltatni, kik egy párrá összefogódzva saját középpontjuk körül egy kerék vonalon kétszer három szabályos lépéssel s egyenletes mozgással egyszer megfordulnak, s ilyen tetszés szerint folytatott gyűrűzetes forgások közben haladnak. (Jegyzetben: A kerékvonal (Cykloide) oly mértani görbe vonal, melyet egy egyenes vonalon körben mozgó kerék egy meghatározott pontja ír le.)” Itt is rosszalja az új divatot: „Egy más, káros újítás is történt a legutóbbi

években, úgy a keringőnél, mint a többi körtánczoknál: az, hogy balfelé, azaz visszaforgva tánczolják. Ez a visszafelé forgás természetesen sok tánczosnak nehezebbre esik, és sohasem is oly szép, mint a rendes előre forgó táncz. A gyöngébb tánczosokra pedig valóságos próbakő, mert félszességüket a tánc e módjában mutathatják ki leginkább.”

A polkát így jellemzi: „A polkát két személy szokta járni, kik oly módon, mint a keringőnél mondottuk, egy párrá összefogódzva saját központjuk körül egy kerékvonalon kétszer három szabályos lépéssel, s egyszeri fordulással haladnak. A polka cseh eredetű, s vidám, játszó gyermekes elragadtatást és kéjelmes gyönyört fejez ki. Zenéje 2/4 ütemes.” ... „A mazurka-polka jellege a határozott önmegelégedés és kedves pajzánosság. Zenéje 3/4 ütemes.” ... „A galopp lázas, csaknem kicsapongó örömet fejez ki. Zenéje 2/4 ütemes.”

A „Hogy tánczolnak most?” c. fejezetben a korabeli fiatalok magatartását osztorozza. A fiatalemberek „koravén blázirtsággal szenvedve támasztják a terem falait... mindentől óvakodnak, ami egy kis megerőltetésbe kerülne, így a táncztól is.” Kárhoztatja a táncalkalmakon szinte elmaradhatatlan borivást, melytől a férfiak illetlen viselkedésre vetemednek.

Elmarasztalja az értelmiségi fiatalokat, akik nem tanulnak táncolni, csak akkor futnak egy-két órát venni a táncmesterhez, ha netán bálrendezőnek kérik fel őket. Ezekkel állítja szembe a parasztleányeket, akik „sokkal jobban tánczolnak, mint művelt ifjaink. Még a szalontánczokat is szebben járja a nép, mint a magasabb osztályok, ha alkalma van azokat megtanulhatni.” Következtetése: a tánctanulás fontosságát a szülőknek kell felismerniök. Nem szabad ezzel a felnőtt kort megvárni, már hét éves kortól kezdve kívánatos a gyermekeket a helyes tartásra, a szép járásra, az ügyes mozgásra és az illedelmes viselkedésre oktatni.

S itt következik a magyar szakirodalomban az első olyan részletes fejtegetés, mely a német gáláns-korszak tánckönyveiben jelentős helyet kapott: „A tánczmester megválasztása”. Ez a rész bizonyítani kívánja e művész-pedagógiai tevékenység társadalmi szükségességét, fontosságát.

Az érvelést a szülői felelőtlenség következményeinek és ecsetelésével kezdi: „A mai fiatalság rossz tánczolásának oka az, hogy a szülők a táncztanárok megválasztásában nem elég lelkiismeretesek. Ha arról van szó, hogy gyermekük mellé csak egy olyan egyént is keressenek, ki hivatva legyen azokat csupán a legelemibb ismeretekre ... oktatni, minden szülő kötelességének tartja, akár közvetlen tapasztalás, akár hitelt érdemlő bizonyítékok alapján kitudni érdemes-e az illető egyén arra, hogy gyermekét reábizza. De ha az forog kérdésben, ki legyen az aki a gyermeket megtanítsa azon fontos, életbevágó szabályokra, melyek tudása nélkül a művelt társaság őt tagjának soha el nem ismeri; ha az forog kérdésben, ki köszörülje le a gyerekről a ferdeségeket, melyek úgy fizikai, mint erkölcsi fejlődésében folyton akadályozni fogják; ha végre az a kérdés, ki tegye a gyermeket oly emberré, aki szellemi előnyei mellett a testieket is tudja érvényesíteni, s ezek által gyakran egész életének szerencsés vagy szerencsétlen sorsa fölött határoz: akkor az előbb említett sokkal kicsinyebb dolgokban tanúsított elővigyázata teljesen odahagyja a szülőt, s az könnyelműen (sic) odaveti gyermekét egy oly embernek, kinek tehetségeit vagy éppen nem, vagy csak talán a vele egy hibában szenvedő más szülőktől hallja.”

Ez után olyan vád-zuhatag hömpölyög hat oldalon keresztül a kontár, képzetlen, botcsinálta táncmesterek fejére, hogy minden szülő beleremeghet, nehogy ilyenek kezébe kerüljön a zsenge gyermek. Pl. „Sehol annyi pályatévészett, elzüllött életű, nem kifogástalan multú, sőt jelenű, – s hogy ne kényszerüljünk utolsó fokait is elősorolni annak a lépcsőnek, melyen az ember alásüllyedhet – mondjuk ki egy szóval, semmi tiszteletet, vagy csak a tisztességes emberek között figyelembevétel is követelhető egyént nem találunk, mint éppen a táncztanárok között. Az elvetemültség és fellejttség ez apostolainak épen (sic) nem tartozik erényeik közé a szerénység. Nevök és hirhedt „tánczszalon”-jaiknak czégére ott pompázik minden utca sarkon, s bizony vannak a szülők, s a közönség között elegen, kik nem tudják, mily gyalázatos üzelmeket leplez e czím, mely teljes joggal volna a „rabszolgakereskedő”-ével fölcserélhető. S mi vár arra a növendékre, – főleg a leányokra, – kik szüleik tudatlanságából, vagy könnyelműsége következtében e rabszolgakereskedők karmai közé kerülnek. Megromlás, szégyen, gyalázat, betegségek, halál. Aki csak valamennyire is ismeri a statisztika legszomorúbb ágát; az öngyilkosságok statisztikáját, az tudja, mily nagy százaléka az öngyilkosoknak kerül a kórházi halottas kamra hideg márvány bonczasztalára azon mételny folytán, melyet ezen a táncztanárok nevét bitoló gonosztevők oltottak be a szerencsétlen lelkébe. S ha a törvényszéki termekben a vádlottak padjai beszélhetnének, azok is sok szomorú dolgot mondhatnának el e lelkiismeretlen üzerek gonosz üzelmeiről.”

Ennek – a szinte középkori kiátkozásnak – semmiféle következményére nem találtunk adatot. Nyilván azért, mert nem volt még semmiféle táncmester szervezet, amelyik hitelrontás, vagy becsületsértés címén pert indított volna. Az egyének pedig nem vették magukra. De valamivel enyhültebb hangot is hallat. Bocsánatos bűnnek tartja, ha valaki erre a pályára „szükség által kényszerítve” kerül, s csak azért foglalkozik ezzel, „hogy éhen ne haljon”. Taglalja, hogy sokan azért kerülnek ilyen kényszerhelyzetben erre a pályára, mert „nem oly csábító a táncztanárság, hogy valaki gyermekességétől fogva azt tűzze ki magának életpályául.” Az ilyenektől viszont meg kellene követelni, hogy előbb a kiválóan képzett mesterekből alakult bizottság előtt vizsgát tegyenek, s csak azután taníthatassanak. Példának Franciaországot hozza fel. Így „a táncztanári állás nagyot emelkedhetnék, az oktatás módjában nagyobb egyöntetűség lenne elérhető.” Ezt a témát olyan fontosnak tartja, hogy a könyv Függelékében ismételtelen összefoglalja javaslatait.

Noha Müller a 19. század végének klasszikus alapozású táncmestere, balettmeisteri képesítése is van, hazánkban ő az első, aki tudatosan „szalontánc-tanárnak” vallja magát. „A szalontáncz és a ballet” c. fejezetben meggyőző érveléssel óhajt hatni a szülőkre: „Sok szülő azt hiszi: mindent megnyert, ha a ballet egy tagját kapta meg táncztanítóul. E föltevés azonban egészen téves s azok, akik hódolnak neki, rendszeren meg is adják az árát. Ámbár tagadhatatlanul meg vannak a balettimestertől való tanulásnak a maga előnyei, de meg vannak a hátrányai is... a balettanár önkénytelenül a balett céljait tartván szeme előtt súlyt csupán a test tagjainak művészi elforgatására fektet, arra, hogy az alsó végtagok lehetőleg művészileg idomíthatók legyenek. Ő csak a nézők szemei számára neveli a tanulót...” „A szalontáncnál ugyanis mindenekelőtt az illem az irányadó. A művelt embernek sokkal mérsékeltbben kell érzéseit kifejeznie, s a tánczban sem szabad magát annyira átengednie szenvedélyének, hogy a társadalmi

tisztességtudás határait túllépje. Ezért a szalontáncz sokkal mérsékeltabb, sokkal gyöngédebb, kevesebb benne az ugrás, a szökés, melyeket többnyire csak jelez a szalontánczos.”

Ő is tudja viszont, hogy a jól képzett táncmesterek elsősorban a színpadról lekénszerűlt balett táncosokból kerülhetnek ki, ezért felteszi a kérdést: „vajjon a balett táncos, ha elhagyja e pályát, lehet-e jó szalontáncz tanár?” Lehetségesnek tartja, „csak hogy föl kell hagyniok előbbi életpályájukkal; lassanként beleléniök magukat a szalontáncz tanításba; és nem téveszteni szem elől, azt, hogy ezentúl a cél: növendékeiket a társaság és nem a színpad számára művelni ki.”

Nemcsak a balett, hanem a századvég utolsó évtizedeiben nálunk is erősen hódító torna, s főleg a női torna ellen ugyancsak nagy hévvel hadakozik. Még a férfiaknál sem tartja előbbrevalónak az izomfejlesztő tornát, mert darabos, szögletes mozgást eredményez. A nőknél pedig éppen a nőiesség és finomság letörését jósolja, ha tornára járnak. Mindez a rendszeres tánc tanulással – az izomerő egészséges arányú növelésével együtt – esztétikus eredménnyel érhető el. Müller torna elleni hadakozását azért fogadhatjuk megértéssel, mert a múlt század utolsó évtizedeiben nálunk is a német, drillrendszerű testnevelést vezették be. Ez pedig egyáltalán nem kedvezett az esztétikus, harmonikus mozgás kialakításának. De a tornatanárok képzése is rendkívül alacsonyfokú volt. Néhány hónapos tanfolyammal már taníthattak gyermekeket, felnőtteket, sportolókat.

Egyébként feltűnő, hogy Müller már az esztétikai nevelés kérdéseit boncolgatja, de zeneről, a táncok zenei kíséretéről, zeneszerzőkről ő sem tesz említést a könyvében.

S végül – örökzöld témaként – sorolja fel a mindenkori táncmester gondokat. Így pl. azt veti a szülők szemére, hogy sokféle különóra járatták a gyermekeket, így gyakran a táncórák maradnak el; ha büntetni akarnak, a táncórától tartják vissza a növendékeket; a tanításra csupán a téli időben, s heti két alkalommal tartanak igényt; a táncórákra sokszor annyi szülő és rokon is beül, hogy alig marad hely a tanításra, s ráadásul a beszélgetéssel, észrevételeikkel zavarják az órát. Panaszozza, hogy sok helyen a táncmester ötven párt is kell, hogy tanítson, csak erre adnak alkalmat, holott az ideális az, ha csak hat-nyolc párral foglalkozik egyszerre. Így módjában áll mindenkint javítani. A legmélyebb felháborodással arról szól, hogy magánházaknál még a cselédség is bepimaszkodik az órákra, hogy a tanítást bámulja. Ebből az a keserűség csendül ki, mely a táncmesteri foglalkozás lebecsülését véli ebben az egyenrangúsításban.

Müller könyve harmadik részében a magyar táncsal foglalkozik. A történeti fejezetet jórészt Kőváry László munkája nyomán adja közre.³² A népies műtáncokat mint szükséges történeti lépcsőfokokat tekinti a csárdáshoz vezető úton. Csupán a különböző nevelőintézetekben tartja indokoltnak pl. a Körtánc tanítását „mintegy a csárdás előiskolájaképen, amire a benne előforduló magyaros tánclelépések miatt alkalmas.” A csárdásról túlradó, kissé dagályos nemzeti és szakmai büszkeséggel ír, de nem úgy, hogy ezt más népek táncaival szembeállítaná. Ez a rajongó elismerés juttatja őt, a képzett szakembert az alábbi, tiszteletre méltó alázathoz: „A csárdás a nép tánca lévén, a népnél is tartotta föl, eddigelé legszebben és legjellegzetesebben magát. Azért annak, aki jól akarja táncolni, a néphez kell fordulni, s attól lesni el e tánc sajtásgait. De tőle is csupán egyes készleteket fog elsajátíthatni, hogy úgy mondjuk, egyes

köveket, s tőle magától függ aztán, milyen épületet alkot belőlük. A táncztanár szerepe a csárdás tanításánál meglehetősen csekély. Ő csak az általános szabályokra taníthatja meg a növendéket, melyek nélkül nem képzelhető ugyan jó táncz, de melyek magukban véve még szintén nem elégségesek arra, hogy valakit jó csárdás-táncossá tegyenek. Az igazán szakértő táncztanár okszerűen járván el magához a néphez fordul. Fölkeresi azokat a helyeket: Gömört, a Jászságot és Kunságot, ahol legtisztábban tartotta föl magát e táncz, ott megfigyeli a részleteket, s azokat a jó ízlés szabályai szerint megnesesítve közli növendékeivel. Így aztán sokat lehet tanulni egy jó táncztanártól, de újra hangsúlyozzuk, hogy nem mindent. Néhány lépést elsajátíthatunk, az állásokat megtanulhatjuk, a többire csak a gyakorlat, s különösen a jó csárdástánczosok figyelmes szemlélése taníthat meg bennünket.” Kora jeles csárdástáncosai közt kiemeli Róka János táncztanár tudását.

Róka János 1870-ben tánciskolát nyitott Pesten és éppen hosszú táncművész múltja, valamint táncitanítói tevékenysége alapján egyike a legképzettebb szakembereknek. Müller tehát őbenne láthatta az ideális magyar táncmester megtestesülését. Ilyenekre azonban még várni kell, mert táncitanítókat – hosszú küzdelem után – csak az 1891-ben megalakult Magyarországi Táncitanítók Egyesülete kezd képezni és diplomával ellátni.

De ez már mind a hazai társastánc oktatás, mind a szakkönyvek tekintetében új helyzetet teremt, új követelményeknek tesznek eleget a tollat ragadó társastánc mesterek is. Ezt a következő tanulmányrészben elemezzük.

Jegyzetek

1. KAPOSÍ EDIT: Adalékok az európai és a magyar táncmesterség történetéhez. Táncstudományi Tanulmányok 1969/70. 163–193 p.
PESOVÁR FERENC: A magyar nép tánclete. Bp. é. n. NPI. 20–25 p.
2. A jelentősebb források hozzáférhető közlésekben:
HELTAI GÁSPÁR: Magyar krónika. Bp. é. n. (Bevezette Varjas Béla)
Magyar századok sorozatban (szerk. Tolnai Gábor)
CSÁSZÁR MIHÁLY: A magyar művelődés a XV. században Antonio *Bonfini* Rerum Hungaricum Decades-ének alapján. Bp. 1902. VII.
BERZEVICZY ALBERT: Beatrix királyné. Bp. 1908.
HARASZTI EMIL: Zene és ünnep Mátyás és Beatrix idejében. Mátyás király emlékkönyv. Bp. é. n.
FÓGEL JÓZSEF: II. Lajos udvartartása 1516–1526. Bp. 1917.
Mohács Magyarországa. Br. *Burgio* pápai követ jelentései. Buda, 1525 ápr. 13. Ford. Bartoniek Emma. Bp. 1920.
SZERÉMI GYÖRGY: A mohácsi vész kora. Szeged. 1941.
3. A mohácsi vészig elsősorban Antonio Cornazano művei emelkednek ki: De Arte Saltandi et Choreas (1416), Il Libro dell'Arte Danzare (1455), Trattate de la Arte di Ballare et Dansare (1463).
4. PETERMANN KURT: Tanzbibliographie. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut. 1966. 135–165 p.
5. PASCH, JOHANN: Beschreibung wahrer Tanzkunst. Frankfurt, 1707.
Documenta Choreologica XVI. München, 1968.
Utószó és névmutató: K. Petermann.
Ismerteti Kaposi Edit: Egy XVIII. századi „táncvédelemtan”. Táncművészet, 1981/5. 16–17 p.

- BONIN, LOVIS: Die Neueste Art zur Galanten und Theatralischen Tantz-kunst... Frankfurt und Leipzig, 1712.
Documenta Choreologica München
Utószó és névmutató K. Petermann.
- BEHR, SAMUEL RUDOLPH: L'art de bien danser oder Die Kunst wohl zu Tantzen. Leipzig, 1913.
Documenta Choreologica II.
Utószó és névmutató K. Petermann,
Ismerteti Kaposi Edit: A „kegyes olvasónak”... Egy 18. századi tánckönyv. Táncművészet 1984/5. 28–29 p.
- TAUBERT, GOTTFRED: Rechtschaffener Tantzmeister...Leipzig, 1717.
Documenta Choreologica München
Utószó és névmutató K. Petermann
- MAÁ CZ LÁSZLÓ: Tánctilalmak a XVII. században. Táncművészet. 1952.
6. PATHAI JÁNOS: Tántz felbontzolásá. 1683. április/ 115 p.
- TAXONYI JÁNOS: Az emberek erköltseinek és az Isten igazságának tükörei. Kassa, 1759.
Ismerteti Rácz György, Táncművészet, 1983. 3. 28–29, 4. 27–29 p.
- PÁZMÁNY PÉTER válogatott írásai. – Összeállította Rónay György, Bp. 1957.
7. APOR PÉTER: Metamorphosis Transylvaniae azaz Erdélynek változása. 1736. – Magyar Helikon, Bp. 1972.
8. BALLA KÁROLY: A magyar nemzeti táncról. Tudományos Gyűjtemény 1823. VII. kt. 85.
GARAY JÁNOS: A magyar tánc történeti tekintetben. Honművész 2/1834/ 35.
VACHOT IMRE: Nemzeti társas-táncunk-, tánczenénk- és öltözetünk ügyében. Athenaeum 1814. II. 892 has.
- V.A. (VÁRADY ANTAL): Nemzeti táncunk. Regélő Pesti Divatlap 1/1842/, a Regélő Tárcája, 1117.
- SZILÁGY (CZUCZOR GERGELY): A magyar táncról. Athenaeum 1843. I. 119.
9. Honművész 2/1834/ 568.
10. FARKAS JÓZSEF nemzeti táncművész: Magyar új tánc jelentés.
Értesítő, a Jelenkor melléklete 1/1832/9 sz. 21–22 p.
Arad, Honművész 2/1834/, 143; Nagyvárad, Rajzolatok 1/1835/ I. 125.
Pest, Regélő P.D. 1/1842/ a Regélő Tárcája 98.
Eszék, u. o. 2/1843/ I. 222 has.
Veszprém, u. o. 604 has.
Temesvár u. o. 443 has.
Kassa u. o. 638–639 has.
Szeged u. o. 407 has.
Mármaros-Sziget u. o. 406 has.
Zala-Egerszeg u. o. 310 has.
Pest, Honderű 1/1843/ I. 171
Nógrád, Regélő P.D. 2/1843/ I. 530 has.
Kassa, Honderű 2/1843/ I. 360 has.
Győr, Regélő P.D. 2/1843/ I. 282 has.
11. Regélő P.D. 2/1843/ I. 407–408 has.
12. ISOZ KÁLMÁN: Buda és Pest zenei művelődése. I. Bp. 1926.
ZOLTÁN JÓZSEF: A barokk Pest-Buda élete. Bp. 1963.
13. SZENTPÁL OLGA: A csárdás. Bp. 1954.
14. SZENTPÁL i. m.
15. „A Kör-Táncz, melyet Szőlősi Lajos a' pesti nemzeti színház táncművésznek tanítása után minden Tánczrész könnyen felfogható rajzolatával, és magyarázatával terjedelmesen előadta Kilányi Lajos nemzeti és baléttánczos és a' nemzeti színház tagja. – 6 Rajzolatall és egy zenemű melléklettel. – Bécsben, 1845. Jaspersn könyvtáros tulajdona. Pesten, Wagner József műkereskedésében.

16. VÁLYI RÓZSI: Nemzeti táncgyománnyaink sorsa a színpadon, a balett az abszolutizmus és a kiegyezés korában. A magyar balett történetéből. (Szerk. Vályi Rózsi) Bp. 1956. 92–147 p.
KAPOSI EDIT: Zenés-táncos irodalmi hangversenykörút a Bach korszakban. Táncművészeti Dokumentumok, 1977. 5–11 p.
17. KERÉNYI FERENC: A régi magyar színpadon. 1790–1849. Bp. 1981.
KAPOSI EDIT: Szöllősy Szabó Lajos élete és munkássága 1803–1882. Tánc tudományi Tanulmányok 1978/79. 145–187 p.
SÁNDORY ANTÓNIA: A Szöllősy nővérek útja a „Vasmegyei csárdás”-sal. Táncművészeti Dokumentumok, 1977. 11–16 p.
18. VÁLYI i. m.
19. RÉTHEI PRIKKEK MARIÁN: A magyarság táncai. Bp. 1924. 220 p.
20. 1850: Thúry János Névtelen; Mikola és Perron Kedvederítő;
1851: Lakatos Sándor Testvértánc
1852: Kőhegyi Kézfogó
1858: Lakatos S. Ősapánk toborzó tánca, Kinizsi tábortánca, Tóth Soma Palotás
1862: Tóth Soma–Róka Jani Bokréta
1865: Lakatos S. Napoleon, Örömvigadó
21. PASCH i. m., BEHR i. m., BONIN i. m.
MELETAON: Von der Nutzbarkeit des Tanzens. Leipzig, 1713.
FELDTENSTEIN, C.J.: Erweiterung der Kunst nach der Chorographie zu tanzen. Braunschweig, 1772.
Documenta Choreologica IX., Leipzig, 1984.
Utószó és névmutató K. Petermann.
LÄNGER, CHRISTIAN: Terpsichore. Ein Taschenbuch der neuesten Gesellschaftstänze, Würzburg, 1838.
CELLARIUS: La Dance des Salons. Paris, 1847.
Hundert neue Cotillontouren. Leipzig, 3. Aufl. 1855.
CZERWINSKI, Albert: Geschichte der Tanzkunst. Leipzig, 1862.
Documenta Choreologica VII. Utószó és névmutató K. Petermann, Leipzig, 1975.
Magyarul ismerteti Kaposi Edit: Egy megújult tánc történeti forrásunk. Táncművészet 1979. 9 sz. 18–19 p.
KLEMM, BERNAHRD: Katekismus der Tanzkunst, 1863.
VOSS, RUDOLPH: Der Tanz und seine Geschichte. Berlin, 1869.
22. LAKATOS S. i. m. 26–27 p.
23. LAKATOS S. i. m. 10–11 p.
24. ZIBRT, CENEK: Jak se kdy v cechach tancovalo. 1895. 306–334 p.
25. Cs.Sz. – apja szülőhelyéről nevezi magát Csák-Szentsimoninak. A könyvet egy szétnyitható, színes könyvomat egészíti ki „Eredeti magyar nemzeti táncz” felirattal. A kép alatt Rajta párok tánczoljunk és Wajdits József tulajdona szöveg található. A képen egy zsúpfedelű ház (csárda?) előtt két paraszt-pár és egy bögatyás férfi táncol a hegedűsből, kisbögősből, töröksípából álló banda zenéjére, melyet egy láb nélküli kis cimbalmon játszó muzsikusként egészít még ki.
26. Természettudományi Közlöny XII. kötetében a 223–226 old. Járványos idegbetegségek.
CZERWINSKI i. m. Tarantizmus 54 p, táncdüh 171 p.
VOSS i. m. cancan 70–71 p. tarantizmus 56–57 p.
27. VOSS i. m. felsorol minden táncot, amit ebben az időben Csehországban jártak, s ezek száma: 157! 382–392 p.
28. CZERWINSKI i. m. a lengyel táncokról: 115, 128, 131, 156, 205, 211, 235, 256, oroszokról 248 p.
VOSS i. m. lengyelek, oroszok 394 p.
29. „Boka ütés, Lejtős, Hegyező, Négyes, Emelgető, Kihányó, Kígyó, Csillag, Gyilkos, Füzér, Mérgező, Rózsa, Kettős kígyó, csalogató, Sétatoppantó, Sarok csúszó, Nagy harang, Csizmadiás (vulgo: hátra hányó), Rezgő, Fálláb sodró, Lábgyorsaság, Lábujjhegyezés, Kakas ugrás, Kígyó

(lábujjhegyen), Kisharang (sürgető), Olló, Ujjhegy forgó, Sebes forgás (ez a balettből kölcsönzött „piruett”), Felugró (a sarkokat minden ugrásnál össze kell ütni), Szapora, Lábcsusztató (vulgo: lábhadarászás), Dobogós.”

30. Az 1880-as évszámot Réthei Prikkel Marián i. m.-ből ismerjük, aki még személyes összeköttetés révén tudhatta meg a kiadás keltét. Sőt a címlappal ellentétben ezt írja: „Kiadta Karlovszky Endre, volt országos allelváltárnok.” 153 p.

31. FEUILLET, RAOUL-AUGER: Chorégraphie ou L'Art de d'écrire La Dance par Caractères, Figures et signes Démonstratifs. Paris, 1701.

32. KÖVÁRY LÁSZLÓ: A tánc és táncjátékok.

A magyar családi és közéleti viseletek és szokások a nemzeti fejedelmek korából. (1861)
128–132 p.

EDIT KAPOSI:

SUR LA LITTÉRATURE CONSACRÉE AU MAÎTRE HONGROIS
DE DANSE. IÈRE PARTIE

Les antécédents de la littérature hongroise sur la danse figurée sont à trouver surtout dans des écrits de publicistes des 18-19^e siècles. Le premier maître de danse ayant écrit un livre était *Sándor Lakatos*, acteur-danseur et maître de danse. Son livre *Rajta párok táncoljunk!* (Allons, les couples, dansons!) fut rédigé par Lajos Bátorfi. Ce livre, paru en 1871, contient en premier lieu les danses hongroises stylisées des bals qui, avant et après la révolution bourgeoise de 1848/49 étaient des expressions du sentiment national aux bals.

Les conseils de bienséance et d'hygiène donnés par Lakatos sont simples, naturels, adaptés aux débuts de l'évolution bourgeoise en Hongrie.

La deuxième édition remaniée et considérablement augmentée de ce livre, sous le même titre, est dûe au fils de Sándor Lakatos, à *Károly Lakatos*. Ce livre contient moins de descriptions de danses, il élargit plutôt les parties théoriques et y ajoute des chapitres entièrement neufs. La partie historique est neuve, mais l'analyse de l'évolution tant universelle que hongroise est disproportionnée. Surtout l'histoire hongroise commence et finit par les activités de son père. Les danses d'autres peuples européens sont décrites avec inexpérience, souvent avec des attributs blessants.

Des deux livres de même titre le premier a plus de valeur, le second peut plutôt élargir nos connaissances de l'histoire de cette époque.

Le deuxième livre spécial parut en 1880 à Budapest: *Lajos Müller: Az illem és táncban egyetemes kézikönyve* (Manuel universel de la bienséance et de la danse). L'auteur, qui a fait des études classiques et n'est rentré de l'étranger que sa jeunesse passée, s'était fondé sur les sources des études internationales et sur ses propres expériences pratiques acquises au cours d'un quart de siècle.

En tout premier lieu il veut convaincre les parents et les éducateurs de l'importance de la danse, il s'occupe abondamment de la tenue correcte, des méthodes de corriger la mauvaise tenue. Avec une indignation généreuse il lutte contre l'expansion du cancan, contre la dégénérescence de la valse et du quadrille français. Il met en garde les parents contre les maîtres de danse bousilleurs. (Il cite des exemples allant à l'absurde.) Avec un enthousiasme sincère il prend fait et cause pour le csárdás. Il professe que même le maître de danse ne peut apprendre cette danse qu'auprès du peuple, il doit donc visiter les régions où cette danse vit encore dans ses plus belles variantes.

Enfin il avance la proposition de créer une école pour former des maîtres de danse qui pourrait avec ses spécialistes bien formés rehausser le prestige de ce métier. Cela ne pouvait pourtant se réaliser qu'au début du siècle suivant, dans le cadre de l'Association des Maîtres de Danse de Hongrie, formée en 1891. Les autres livres suivants, pour maîtres de danse, ont déjà été écrits dans d'autres conditions et avec d'autres objectifs. La partie suivante de cette étude y sera consacrée.

BALETT
BALLET

BALETTMŰVÉSZETÜNK AZ OPERAHÁZBAN

(1945 – 1984)

I.

(1945–1960)

1945–50.

Alig néhány hónappal azután, hogy a fővárosban végleg elhallgattak a fegyverek, az Operaház megnyitotta kapuját s az előadások ismét megkezdődtek. A hazánk teljes felszabadulását, valamint az Ideiglenes Kormány Budapestre érkezését megünneplő díszelőadáson, április 23-án a Fából faragott királyfit, a Bánk bán II. felvonását és a Bolerót mutatták be, rá egy hétre pedig, az első szabad május 1. előestéjén (a Munkás Kultúrszövetség védnökségével) ismét Bartók műve, a Honvanscsina III. felvonása s a Rómeó és Júlia került színre. Ezt a két műsort a zeneszerzők és a koreográfusok személye s a művek karaktere szerint is jelképesnek tekinthetjük.

A dalszínház előadásai megindultak, s a műsoron természetesen azok a művek szerepeltek, amelyek előzőleg is a repertoáron voltak. A csak potenciálisan létező 1944–45-ös évad hátralevő néhány hónapjában ugyanakkor Cieplinski a Rózsa lelkét, Harangozó Gyula a saját verziójú Francia salátát újította fel, azaz egy „oroszt” s egy modern „nyugati” típusú balettet. Annak a két koreográfusnak a táncjátékát tehát, aki a következő néhány esztendőben mintegy párhuzamosan, egymást kiegészítve alakította a társulat balettrepertoárját.

Részint közös működésük, részint jónéhány egyéb tényező szempontjából az 1945 és 1950 közötti évadok együtt kisebb önálló periódust alkotnak, amelyre átfogó érvénnyel a dinamizmus és a modernizálódás a jellemző. Jól érzékelteti ezt, hogy egyfelől a bemutatók és felújítások, ezen belül a koncertművek száma milyen nagy (29 egyfelvonásos, illetve koncertszám), másfelől hogy ennek kétharmada XX. századi zenéhez kapcsolódik.

A közel 30 kisebb-nagyobb mű felét Harangozó (8) és Cieplinski (7) készítette, először tehát kettejük munkásságát vegyük szemügyre. Mindenekelőtt az tűnik szembe, hogy a két mester most első ízben működött egymás mellett s az általános fejlődés kétféle, részben egymást követő ábrázolás- illetve szemléletmódja ezúton egyidejűleg érvényesült. Méghozzá olyan értelemben is erősen megváltozott körülmények között, hogy ez a két és fél „közös évad” már korábbi (egymással valójában perlekedő) működésük eredményei után zajlott le.

A XX. századi zenére történő koreografálás mindkettőjüknél dominál: Harangozó (időrendben) Milhaud, Bartók, De Falla, Bartók, Kenessey és Farkas Ferenc, —

Cieplinski pedig Radnai, De Falla, Sztravinszkij, Jemnitz és Debussy muzsikájára dolgozik. S ha van ezen belül bizonyos „munkamegosztás” közöttük, akkor ez abban érvényesül legfőképpen, hogy Harangozó magyar zenéjű és tárgyú baletteket készít (8 közül 5-öt), míg Cieplinski „külföldi” műveket s azon belül több exponált „Gyagilev-ballettet” visz színre.

S most röviden tekintsük át – egymástól elkülönítve – tevékenységüket, ismét csak a jelentős mozzanatokra összpontosítva a figyelmet. – Az új évad első bemutatóján, 1945 szeptemberében *Az infánsnő születésnapja* című Radnai-ballett felújítására ismét Cieplinski koreográfiájával került sor. Jellemzőnek, sőt részben a jövőt is előlegezőnek tetszik az a két kritikai reflexió, ami ide kívánkozik, hiszen az egyikben olyan nálunk új esztétikai szemlélet érvényesül, amely merőben más mércével méri a színpadi produkciókat. Gaál Endre a következőt írja a Magyar Nemzetben (szeptember 29.): a zenét „érdemes volt feleleveníteni” és kibővíteni, „a színpadi megoldás sajnos, nem egyenértékű a zenével. A felületi csillogás esztétizmusa kevés...”. Az Új Szóban (szeptember 28.) ezt olvashatjuk Sz.F. (Szabó Ferenc) tollából: a kiállítás pazar, a rendezés ötletes, de „üres zenéjében hiányzik minden őszinte emberi hang. Zenéjének a magyar zeneművészethez semmi szerves köze nincsen. Eklektikus stílusából hiányzik minden nemzeti vonás.” De folytassuk még az utóbbi cikk idézését; a műsorban lévő Nílusi legenda a „pornográfia határán mozgó giccses táncjáték”, – a harmadik darab pedig a múlt századbeli álmagyaros népszínművek zenéjére komponált Csárda-jelenet”. A kritika a koreográfus nevét nem említi meg. – Ezzel a leegyszerűsítő, végletes, a tényleges történelmi összefüggéssel mitsem törődő hanggal ekkor találkozhatunk először...

A *Szerelmi varázs* (1945. december) kritikai fogadtatása szinte egyöntetűen elutasító: nem sikerült, nem meggyőző, unalmas, revüszerű, zsúfolt, túlságosan mozgalmasság stb. – A Goldmark-nyitányra készült *Sakuntala* című balett (1946. április) „főhőse” a scenikus Oláh Gusztáv; az ő munkája menti meg a darabot a bukástól, amely „az indiai miniatűrök megelevenedett szín, forma és hangulatvilágát” pantomimmal erősen átszőtt stilizált hindu táncokkal idézi fel.* A koreográfiában „a főszereplők túlzott mozgása csökkenti a hatást, mert a szélsőséges érzelmek és szenvedélyek túlhalmozását szolgálja”. Jegyezzük itt meg: a vele együtt játszott régi József legendáját sikeresebbnek minősítik, bár egy fél év múlva ez is megkapja az „időszerűtlen” jelzőt. A Bolerót pedig az egyre élesebb nyelvű Gaál Endre gyenge revüszívnak minősíti, – az Esti Szabad Szó pedig ismét felemeli szavát „Ravel Bolerójának ízléstelenül ostoba szenirozása és koreográfiája ellen...”.

Nem könnyű átlátni, hogy itt most igénynövelésről, más ízlésről, vagy pedig ízlés- és igényváltozásról van-e szó? Mindenesetre: Cieplinskivel a kritikusok elégedetlenek, s az sincs kizárva, hogy e munkái – a Boleró kivételével – nem, vagy éppen kevésbé sikerültek. – Tény, hogy a *Petruska* (1946. december) bemutatójáról is kevés elismerő szó hangzik el. A koreográfiát „igyekszik új mozzanatokkal gazdagítani”, – „inkább a magánjelenetekben volt kifejező”, – a „lélektani történést akarja lehetőleg világosan kidomborítani” – írja Jemnitz Sándor. Illetve: a koreográfia „túlsá-

*Cieplinskinék ebből a stíluskörből sokáig fennmaradt egy sikeres koreográfiája: a *Sába királynője* táncckettőse. Időnként még napjainkban is – például balettintézeti vizsgakoncerten – bemutatják.

gosan bonyolult, sokszor mesterkélt többszólamúságával”, – „Jan Cieplinski... szürke, bágyadt, fantáziátlan balettet szerzett”, sok a koreográfiában a kihasználatlan lehetőség stb.

Merőben más, újszerű – és csak Cieplinski 1931 évi „indulásával” rimelő – bemutatóra került sor ezután 1947 áprilisában, amikor is a balett-komponistaként debütáló Jemnitz Sándor *Divertimentó*jához készített cselekménytelen (mai terminológiával: szimfonikus) táncművet, s e produkció széleskörű visszhangot váltott ki. Elsődlegesen, persze, a muzsika, hiszen a Schönberg-szinpátiáiról közismert zeneszerző (immár 10 éves) alkotása szembetűnően „közérthető”. A muzsika eredetileg „a foxtrott, a valcer és cigányos hallgató nóta paródiájának készült... az utólag írt szüzsé és koreográfia... (viszont) nagyon is komolyan értelmezi a zene... tartalmát” – írja Szervánszky Endre a Szabad Népből, s így szerinte a színpad és a zene egymás hatását lerontja. – Más is szóvá teszi, hogy a zene és a tánc egymástól eltér, ismét mások viszont összhangot állapítanak meg, mert itt „könnyed, súlytalan játékról van szó” s ezt „a tartalommal nem terhelt l’art pour l’art tánc is érzékelteti”, illetve: „a három tánckép alkalmat ad... arra, hogy örömet, melankóliát, lelkesedést, s végül a jazz izzó, amerikai életérzését tükröztesse... vissza”.

Ezután került sor Cieplinski utolsó, – s ha úgy tetszik, ismét jelképesnek is tűnő – produkciójára, a Nizsinszkij–Gyagilov legendát képviselő *Egy faun délutánja* bemutatójára (1948. február). Mint az egyik kritikus megjegyzi, ez a mű, az Operaháztól nemrég (tehát idény közben)* megvált Cieplinski 25. darabja nem vág össze a zenével. Ezt mások is megerősítik, a legplasztikusabban Molnár Jenő Antal (a Hírlapban): „vaskos kézzel ragadja meg, nyers érzékletességében rögzíti a tűnő benyomásokat...” s így a koreográfia sem Mallarmé költeményéhez, sem a mitológiához nem illik. (Szalay Karola egyébként a Pesti Műsorban azt írja, hogy Cieplinski a koreográfiát Duncan nyomán, Nizsinszkij szerint állította be.)

Ugyanebben a rövid periódusban *Harangozónak* „jobban jött ki a lépés”, de ez műveinek kritikai fogadtatásában csak részben tükröződik vissza; egyes írásokban komoly fenntartásokkal, kifogásokkal lehet találkozni. Legjobb új táncjátékai azonban hosszú ideig a játékrendben maradtak, s ez önmagáért beszél.

Azt lehet mondani: ekkor jött el – ismét – Harangozó ideje; hangvétele és szemléletmódja, stílusa és formavilága teljesen harmonizált az egyre erősödő, majd kizárólagos „uralmi” helyzetbe kerülő hivatalos esztétikai igényekkel, normákkal.

Ekkortájt színrevitt 8 műve közül a legnagyobb jelentőségű természetesen *A csodálatos mandarin* volt. A Hortjy-rendszer idején mint ismeretes, kétszer is csupán a főpróbáig jutott el a produkció, ez a mostani bemutató tehát, a Bartók-remekmű hazai színpadi premierje 1945. december 9-én végre elégtételt szolgáltatott a zseniális

*Hazai szakemberek között Jan Cieplinski jobboldali politikai beállítottsága ismeretes volt. Lengyel kollégák közlése szerint hazájuk német megszállása idején a létesített német színházban Cieplinski vezető szerepet vállalt, az ellenállási mozgalom ezért kollaboránsként elítélte s ő német segítséggel került át Magyarországra. Nálunk mindez jóval a felszabadulás után derült csak ki; Cieplinski ezért 1947 őszén szinte 24 óra alatt külföldre távozott.

komponistának.* Noha a bemutató avval a „megszelidített” távol-keleti – mesei színpadképpel született meg**, amelyet Oláh Gusztáv és Harangozó 1940 őszén, a bemutató érdekében talált ki (és ehhez Bartók hozzájárulását is akkor elnyerték), a felcsendülő muzsika teljes diadalt aratott. Oláh Gusztáv már idézett tanulmányában (Bartók és a színház) írja a következőket: „...sikere minden várakozást felülmúlt. A közönség a színhely megváltoztatását...észre sem vette...A kritika mindenesetre hibáztatta a színházat, hogy nem tért vissza az eredeti formához...” Igen, az összes kritikus kifogásolta a darab eredeti színhelyének megváltoztatását s ebben igaza is volt. Ami viszont a koreográfiát illeti, pro és contra véleménnyel egyaránt találkozhatunk. Bizonyos azonban, hogy *lényegében* az a koreográfia és rendezés került színre, amely egy évtized múlva, modern nagyvárosi miliőben azután fenntartás nélküli elismerést váltott ki.*** Valóban, e táncjáték Harangozó táncalkotó-tehetségének a legerősebb vonásait mintegy összegezte; a tartalmi motívumokat intenzív, alakokra kidolgozott, ábrázoló-kifejező erejű koreográfiai nyelven formálta meg, amelyben stílusosan ötvöződtek a tánc és a pantomim elemei, hangvételekben elsődlegesen a *zenei* megoldáshoz igazítva. Ilymódon zene, cselekmény és koreográfia lenyűgöző erejű egysége jött létre, amely a Mandarin emberi-érzelmi-etikai legyőzhetetlenségét, a csavargók elvetemült gonoszságát s a lány kiszolgáltatottságát, majd érzelmi meg-rázkództatását fejezte ki.

Röviddel a Csodálatos mandarin premierje után, 1945 szilveszterén, a Denevér előadásba applikált *Pesti szilveszter* című „békebeli” – szilveszteréji életképet (ismét Liszt muzsikákra) csupán könnyed, hangulatos epizódnak tekinthetjük. – Fontosabb ennél 1947 tavaszán a *Háromszögletű kalap* Harangozó-féle felújítása, amely ugyan nem alkotói eredetiségével, hanem a realiztikus-népi ihletésű karakterbalett-stílus újbóli megerősítésével kapott időszerű hangsúlyt. Ami azonban igazán fontos eseményé lett, az Bartók *Táncszvitjének* 1948 februári premierje, – és figyelmeztető kudarca.

A nagyszerű muzsikához ugyanis – nyilván annak színjázi előadása érdekében – a hazatérő (és joggal nagy művészi-politikai tekintélynek örvendő) Balázs Béla *Bálványosvár* címmel írt szöveggönyt, ámde épp ez a szűzsé lett a bukás első számú okozója (Hamala Irén közlése szerint bemutatását Cieplinski nem vállalta, Harangozó – vonakodva – igen). Mind a bartóki életmű, mind a magas színvonalú, korszerű nemzeti repertoár szempontjából egyaránt indokolt és célravezető lett volna egyes arra kínálkozó Bartók alkotások koreográfiai interpretálása, – csakhogy, amint ez egyértelműen kiderül – ennek nem ez a járható útja. Balázs túlságosan bonyolult meséjében

*Harangozó többször idézett visszaemlékezéseiben a következőket írja: a Fából faragott királyfi „sikere után egy idő múlva ő, a tartózkodó Bartók megkérdezte, hogy nem volna-e kedvem A csodálatos mandarint is koreográfiai szempontból színpadképesen átdolgozni? Boldogan feleltem, hogy megpróbálom...S míg el nem utazott, addig mindig referáltam neki, hogy és mint képzelem.”

**Így lehetett ugyanis – anyagiak hiányában – a még romos színházban a darabot a lehető leggyorsabban bemutatni.

***A készülő felújításról írta Harangozó Gyula: „...a koreográfia maga lényegében nem változik... ott változik, ahol a nagyvárosi alakok más mozgása, szokásai, a környezettel összefüggő megnyilvánulásai eltérnek a régi koreográfia keletinek jellemzett emberétől. A Mandarin alakja lényegében megmarad...”. Az új Mandarin (Táncművészet, 1956. május)

ugyanis az ősi „erdélyi mondavilág heroikus és homályos rémségeit” társította a zenéhez, s csak igazat lehet adni Jemnitz Sándornak, amikor azt írja, hogy a zenét „jobb lett volna ráerőszakolt cselekmény nélkül egyszerűen megtáncolni: az abszolút muzsikához inkább illik az abszolút tánc.” Tegyük mindjárt hozzá: ez a műfaji megoldás azonban akkor még szokatlan és „korai” lett volna, – sőt, mint látjuk majd, az Operaház balettszínpadán előbb még a drámai történések megerősítésére, a cselekmény részletező kibontására került sor.

S most ismételjük el: a jó táncjáték pergő ritmusú, jelenetei arányosak, cselekménye logikus és világos, a jellemeket és szituációkat tisztán formálja meg, a tánc magába szívja a pantomimot, összeolvad a zenével és szcenikával – és sorolhatnánk még a *legjobb* Harangozó-balettek jellemző tulajdonságait. Most ilyen sikerült a mesternek újból alkotnia, amikor a Rózsa lelkével, a Faun délutánjával és a Bálványosvárral egy műsorban nagy sikerrel vitte színre a kitűnő *Térzenét*. Massine Szép Duna című balettjének ez a kései rokona a Harangozó-stílus egyik prototípusa. Habkönnyű, játékos történet a bécsi Práterben, az idő múlásával megszépült „boldog békeidők” hangulatos, mozgékony életképe – remekül ellesett karakterekkel, pezsdülő-gördülékeny táncokkal, – amelyet teljesen áthat J. Strauss folytonosan áradó keringőinek érzelmes, életvidám költészete.

Feltehetően a könnyed, vidám, hangulatos és közérthető Háromszögletű kalap és Térzene sikere, valamint a nemzeti téma és muzsika változatlan varázsa vétette elő a korábbi Pozsonyi majálist, amelyet Kenessey Jenő „látott el” új zenével (újonnan feltárt verbunkos muzsika felhasználásával), ez társult össze a régi szöveggel és koreográfiával s így került színre a szórakoztató, játékos *Majális* (1948. november), ugyancsak a vidám életkép műfajában.

Annál eredetibb s az újabb néptánc-inspirációt remekül hasznosító, igazi Harangozó-vállalkozás lett a következő átdolgozás, az 1949 júniusában bemutatott *Furfangos diákok*, amelynél a megszületés körülményeire is érdemes jobban felfigyelni. Nemcsak arról van ugyanis szó, hogy a színház (pontosabban Oláh Gusztáv) újból elővette Jókai Mór Debreceni lunátikus című novelláját, amelyből korábban Laurisin Miklós szöveggönyvet írt, hozzá zenét komponált s azt Debreceni história címén (Cieplinski koreográfiájával) 1943-ban igen mérsékelt sikerrel vitték színre. (Ennek díszleteit és jelmezeit egyébként az új bemutató változatlanul használta fel.) Ezúttal a kultuszminisztérium megbízatásából erre a szövegre Farkas Ferenc komponált – Tóth Dénes szerint (Színház–Mozi, június 22.) „ízes humorú, magyar levegőt árasztó táncjátékot”, amely „mellőzi a homályos szimbolizmust”... s „a realista színjátszás vonalába tartozik...Farkas Ferenc zenéje egészséges leleményű, ötletes, eleven élet szagú és magyar...józanul adagolja a modern harmóniákat, sehol sem válik partitúrája feleslegesen bonyolulttá, muzsikája közérthető...” Igen, itt már más, a Szabó Ferencével harmonizáló szemléletről, a tudatosan támogatott új törekvésekről van szó, összhangban mindazzal, ami akkor a hazai művészeti-ideológiai életben zajlott. S ide számíthatjuk az érkező és diadalmaskodó szovjet táncművészek és együttesek, különösen pedig a rohamosan kibontakozó és erőteljes magyarországi *néptáncmozgalom* hatását, fogadtatását és politikai támogatását is.

Egyébként ez utóbbi részéről Harangozót újabb és közvetlen benyomások érték, amelyekkel épp a *Furfangos diákok* koreográfiájában találkozhattunk. Újfent

kitűnő dramaturgiai és stílusérzékkel választott a különböző típusú magyar néptáncok motívikájából (amelyekkel egyes néptáncgyűttesek műsoraiban találkozhatott), s azokat különösen a kollégiumi diákok úgynevezett pipás verbunkjában, a karikás ostorral járt csikós táncban (amit Fülöp Viktor, Tóth László és Eck Imre adott elő) és a diákszobai mulatozás megoldásában nagyszerűen használta fel. Mindez csakugyan teljes összhangban állt azzal a tendenciával, amit kritikájában Somogyi Vilmos így fogalmaz meg: „Oláh elgondolása szerint a színházban a kiváló táncosok segítségével a klasszikus balettstílus továbbfejlesztésére törekuszenek és meg akarják valósítani a népi elemeket magába olvasztó, realizisztikusan kifejező táncjátékot.” (Világ, június 21.)

S itt szükséges ismét az *előadóművészi* munka alakulásáról is számot adni. Egyre több új név s egyre gyakoribb elismerés hangzik el, — jelezve egyfelől a társulat tehetséges, fiatal erőkkkel való gyarapodását, másfelől annak a koncepciózus, folyamatos pedagógiai munkának az eredményességét, amelyért elsődlegesen Nádasi mestert illeti köszönet. A korábbiak mellett a közönség megismerkedhet Pásztor Vera és Rab István, Lakatos Gabriella és Fülöp Viktor, Csinády Dóra és Kovács Nóra, Erdélyi Alíz és Tóth László nevével, miközben az új feladatok tovább gazdagítják a kiforrott, főszerepeket alakító magántáncosok tehetségét és tudását. — Külön kell megemlíteni, hogy újabb feledhetetlen szerepekkel gyarapodik Harangozó személyes repertoárja: A csodálatos mandarin öreg kereskedője, — a Háromszögletű kalap kormányzója, — a Térzene mecénása, valamint Stréber Józsi a Furfangos diákokban.

A fejlődés tehát az alkotó- és előadóművészetben is nyilvánvaló, és nem csupán az eddig vészolt irányokban mutatkozik meg, hanem a bemutatásra kerülő egyéb művek viszonylatában is. Eltérően ugyanis a felszabadulás előtti gyakorlattól, 4 *fiatal operaházi táncművész* kapott lehetőséget arra ezekben az esztendőekben, hogy kollégái számára kisebb nagyobb koncertszámot készítsen. Elsőként az említett 1945-ös szilveszteri Denevér-táncbetétek közt került sor ilyen bemutatkozásra: *Amerikai rapszódia* címmel Tatár György és Sziver Imre először visz színre a jazzhoz közelítő, „amerikai” ihletésű balettet Gershwin Kék rapszodiájára, megkísérelve a klasszikus és a revüfilmekből ellesett táncelemek vegyítését. S itt ezúttal talán nem is a nívó, hanem a próbálkozás iránya a figyelemreméltó, hiszen ennek az ugyancsak járható útnak a kimunkálása időben közel esett volna a stílus nyugat-európai elterjedéséhez is.

Igaz, a „fiatalok” következő bemutatójára csupán még egyszer, közel három és fél év múlva kerülhetett sor, akkor is (minden valószínűség szerint) azért, mert Cieplinski már elment és Harangozó még nem volt a balettegyüttes vezetője. A balettigazgató Oláh Gusztáv — részben Cieplinski és Harangozó ellenében is — támogatta a fiatalos kezdeményezést, amibe maga is tevőlegesen bekapcsolódott; a műsor koncertszámokkal való felépítésére pedig az előző, francia balettpremier szolgált példával, — de erről majd később essék szó.

A Furfangos diákokkal egy műsorban került színre egyrészt a *Petruska* újabb verziója, másrészt „*négy pas de deux*”, amelyből hármat jeles szólisták koreografáltak. — A Petruskát ezúttal *Vashegyi Ernő* újította fel, Oláh Gusztáv rendezői segítségével. A kritikusok általában felfigyelnek az első műves koreográfus tehetségére; egyesek méltányolják, hogy a cselekmény áttekinthetőbb, világosabb lett s hogy a darab hangulatát megteremti, különösen a groteszk karaktert ragadja meg jól. Többen is nehezményezik azonban, hogy a koreográfia igazából nem győz meg, mert a felszí-

nen mozog: a hangsúly a „mutatvány”, a virtuóz táncprodukció felé tolódik el, amiben nagy szerepet játszott a címszereplő Rab István páratlan akrobatikus tehetségének maximális kiaknázása. (Elhangzik egyébként az is, hogy e műhöz új mozgás, több népi motivika kellene.)

A kettősökről a bírálatokban kevés szó esik; ezen belül a legtöbb dicséretet a Debussy muzsikára alkotott *Csónakban* című Vashegyi szám hangulatos, muzikális megoldása kapta (Pásztor Vera és Vashegyi előadásában), valamint Nádasi mester klasszikus pas de deuxje, a *Kék madár* (Csajkovszkij), amely Kováts Nóra és Rab István számára készült. Ízléses – ennyit tudhatunk meg a Chopin *Lentora* beállított Csi-nády-kettőséről (ezt a tácosnő és Fülöp Viktor mutatta be), míg a negyedik számról csupán egyhelyütt olvasható, ott is az: „legkevésbé C. Franck *Érosz és Psychéje* tet-szett: nem érezzük táncszerűnek...” (Lakatos Gabriella és Sallay Zoltán táncolták – Lakatos szerint erősen akrobatikus jellegű szám volt; érdekessége, hogy Vashegyi Ernő Oláh Gusztáv rendezői és koreográfusi – ! – közreműködésével készítette.)

Nádasi mester neve egyébként eddig is több ízben megjelent már a plakáton: így a négy egyfelvonásos (1948. februári) programban a Rózsa lelke betanítójaként, illetve úgy, hogy az Infánsnő születésnapját Cieplinskivel közösen vitték színre (1945-ben), majd ugyanezt a művet önálló koreográfiájával 1949 áprilisában mutatta be. Ez utóbbi esetében, érthető módon, a kritikai elismerés együtt szól a koreográfus és különösen a pedagógus Nádasi munkájáról, érdemeiről. Hadd képviselje kollégáit ezúttal is Jemnitz Sándor, aki ezt írja: „Nádasi Ferenc mindvégig gondos koreográfiával ízesíti a sovány cselekményt, de a kitűnően szereplő gyermekhad fegyelmezettségével újabb bizonyosságot nyújt elsőrendű balettmesteri rátermettségéről is. Ilyen pedagógus mellett nincsenek az Operaháznak utánpótlási gondjai.” – S a már ismertek mellett felbukkan Miklóssy Margit, Róna Viktor, Balogh Ágoston neve is, a Nádasi Stúdió 1949 júliusi vizsgakoncertjén pedig Szarvas Janináé, Müller Margité, Kun Zsuzsáé... Ez az előadóművészi „előnyomulás” több okból is figyelmet érdemel. Nemcsak azért, mert Nádasi sokéves fáradozásának most érik be a termése: immár túlnyomórészt az ő keze alól kikerült táncművészek hirdették pedagógiájának eredményeit, hanem amiatt is, mert röviddel ezután a balettkar nivóját egy eredeti francia műsor „ellenpróbáján” is lemérni lehetett. (És ennek alapján merülhetett fel reálsan már 1948 őszén, hogy „November végén megérkezik Voinonnen, a híres moszkvai balettmester, aki Junovszkij nagyszerű balettjét, a Vörös vitorlákat tanítja be” – nyilatkozta Tóth Aladár az évad terveiről a Népszavának.)

Ennek a felszabadulás utáni első külföldi premiernek mindenképpen nagy jelentősége volt. Először fordult ugyanis elő, hogy a modern *francia* balettművészet egy fiatal – akkor még csak ígéretes – táncalkotója: *Janine Charrat* főleg koncertszámokból felépülő egész estés produkciót tanítson be nálunk, bemutatva ezúton a bontakozó külföldi kortárs törekvések egyik jellegzetes áramlatát. Charratról szinte az összes kritika megírta, hogy a párizsi Opera Comique, illetve a monte carló-i színház balerinája, Serge Lifar tanítványa, s hogy nálunk kettős minőségében; táncosnő és koreográfus gyanánt mutatkozott be. Az általános vélemény ezután az volt, hogy elsősorban az előadóművész sikere egyértelmű, hogy koreográfusnak még kezdő, hogy táncosaink nagy odaadással működtek közre s hogy Charrat vendégszereplését nagy várakozás előzte meg.

Az érdemi értékelésben már eléggé nagy a „szóródás”, s a konkrét észrevételek jól érzékeltetik a látottakat, de a szemlélődők közti ízlés- és nézetbeli eltéréseket is. — A Szabad Népben Szervánszky Endre azt írta, hogy „dekadens, elszakad az egészséges népi szemlélettől...Táncművészete különös keveréke az idejétmúlt mozdulatművészetnek és a klasszikus balettnek”. Jemnitz Sándor, Népszava: „Ez a remekül felkészült táncművész nő valóban gyarapítja a balettművészet elavult figuráit, bár ezt a gyarapítást egyelőre még csak a régi figurákból levezetett változatokkal éri el”. Miután ily módon jellemezte a stílus *neoklasszikus* karakterét, másik cikkében, a Világosságban ezt a gondolatot így folytatja: Charrat újít — „lazítja, feloldja a (klasszikus) figurák merevségét”, de a tartalmat tekintve „ez a holdkóros...romantika bennereked...a legősibb balettstílus tárgykörében és vajmi keveset nyújt a napjaink emberének”; amúgy sem a kifejező eszköz szüli az új tartalmakat, hanem megfordítva. — „Kísérleti Dalszínház” című cikkében Gaál Endre írja a Magyar Nemzetben: „Klasszikus alapra épít s ha itt -ott újság ingerével hat is, nincs itt új a nap alatt. Iskolázott, de sem táncgyenyiség, sem táncalkotó képzelet. Hidegen hagy. Lifar ide, Lifar oda, Zöbisch — Brada idejéből való a Piros cipő...”, a Cigánymelódia giccs, a sikerült Chopin Ballada pódiumra való, hasonlóképp az érdektelen Ravel-szám, „Színpadszerűbb a Prokofjev Concerto. Szellemes talányfeladó Stravinsky Kártyajátéka”. Mások szerint jó a Piros cipő, de persze azt Lifar csinálta, — a Cigánymelódiák varietébe való, az Introdukció és allegro (Ravel) szürke produkció, — a Chopin Balladánál a „Lírai megoldásra alkalmas balett-technika nem képes drámai hatások kifejezésére”, — viszont a Concerto (amiben történés van) jó stb.

Tehát: dekadens, formai újító, egyáltalán nem új, — Lifar jó és Lifar avult, — a Chopin jó és a Chopin formailag megoldatlan, — a Kártyajáték az igazi, illetve a Kártyajáték nem nagyon meggyőző... Ismét egymásnak ellentmondó ítéletek, amelyekből annyi mégis leszűrhető: a sajtósiker nem egyöntetű, miközben a kifogások és az elismerések is különböző irányúak, s abszolút kiemelkedő művek úgy látszik nem születtek. Tegyük hozzá: bizonyos, hogy az egész műsor akkor nálunk szokatlan karakterű volt, jelentősen eltért a hazai balettkultúra jellegétől.

Ugyanakkor például a Ravel és a Chopin mű esetében világos, hogy azokat egy tehetséges, muzikális, kulturált s a differenciált hangulatokat finoman érzékeltető művész készítette, aki neoklasszikus stílusú, tehát a mai gyakorlatunktól különböző ábrázolás- és kifejezésvilágot képvisel (ez a két mű ugyanis közel másfél évtizeddel később is felbukkan különböző koncertműsorokban). Charrat tehát olyan stíluskört képviselt és közvetített, amelynek tartós jelenléte a hazai repertoáron kétségtelenül nyereség lett volna.

Lett volna, ha az egyre erősödő dogmatikus művészetpolitikai orientáció ezt engedte. Ha nem torpan meg ezzel együtt egy sereg biztató kezdeményezés, amely épp a felszabadulás után kelt életre és együtt széleskörű fejlődést ígért. — A valóságos fejlődés ehelyett igencsak kacskaringós utakra zökkent s ezen azután — a tényleges előrehaladás közben — az ellenkező előjelű mozzanatok bonyolult keveredtek össze egymással.

1950–1956

A társadalmi fejlődés progresszív fordulata eldöntötte, s ha a kelleténél szűkebb pályán is, de egyértelművé tette, saját minőségében felgyorsította és nagy erővel lökte előre a hazai táncművészet ügyét. Miben és hogyan zajlott le ez a folyamat, amelynek első s talán legintenzívebb szakasza az 1949/50 – 1955/56 közti évadok folyamán bontakozott ki?

A művészetek társadalmi szerepéről vallott szocialista felfogás a haladó művészeti hagyományok kultiválását, a szovjet művészet eredményeinek megismerését és megismertetését, valamint új „szocialista tartalmú-nemzeti formájú” művek megszületését szorgalmazta. Méghozzá úgy, hogy mindez a dolgozó nép legszélesebb rétegeihez jusson el, művészeti ízlésüket és igényüket elégítse ki, alakítsa át és fejlessze tovább.

Az egységes művészetpolitikai koncepció azután erőteljesen befolyásolta a táncágazatok helyzetét, megítélését, a kialakuló társulatok műsorpolitikáját és a kritika szemléletét; hatására hivatásos néptáncgyűttesek születtek, új közönségrétegek keletkeztek és zárkóztak fel a korábbiakhoz.

A balettművészetben az új koncepció elsősorban azt jelentette, hogy az Operaház folytassa, tudatosan fejlessze tovább a realiztikus nemzeti repertoárt, – vegye át a maradandó értékű orosz romantikus hagyományt, – mutassa be a szovjet balett patinás darabjait. Ugyanakkor, akárcsak a szovjet balett az 1930-as évektől, – számolja fel a repertoár „burzsoá-formalista” rétegét, hagyja abba a „modernista kísérletezést” és szakítsa meg a kapcsolatot „a nyugat” zene- és táncművészeti életével.

A balett mellett a megszülető, nagy amatőr mozgalomra épülő *néptáncművészet* vált a „másik” igényelt, művelhető táncművészeti ágazattá, – míg a felszabadulás nyomán újból magukhozterő, igencsak különböző szemléletű – karakterű modern táncos, tehát mozdulatművészeti iskolákat és produkciókat, – illetve a még csak eszmélő jazz-táncot (ideológiai szempontból) summásan dekadensnek minősítették, ezáltal ezek gyakorlatilag megszűntek, illetve funkciót változtattak.

Az operaházi balettagyűttes életében akkor eredményekben gazdag periódus kezdődött, amelynek keretében a legjelentősebb változást az *orosz-szovjet balett* különböző értékeinek elsajátítása jelentette. Három évad alatt (1950 február – 1952 április között) a színház négy többfelvonásos balettet mutatott be; két művet a múlt századi orosz romantikus tradícióból, kettőt pedig a 30-as évek elején alkotott szovjet balettdrámák közül. E művekkel nemcsak a klasszikus hagyomány egyetemes értékű kincsei jutottak el hozzánk először, hanem átvételük szinte újraalapozta a társulat klasszikus felkészültségét. A hagyományos balettekkel való találkozás megváltoztatta a tradícióról való véleményt s ennek nyomán a hozzá fűződő viszonyt is. Emellett okoszerűen társult a bemutatók mellé a klasszikus oktatást magasabb szinten megújító táncművészeti iskola, az *Állami Balett Intézet megindítása*, aminek előzményeként szovjet mesterek kilenc hónapos kurzuson adták át a legjobb magyar pedagógusok egy csoportjának Agrippina Vaganova világhírű metódusát. – Az Intézet munkájának hatása tulajdonképpen e periódus *után*, de attól kezdve napjainkig terjedően érvényesül és szilárd bázisa a balettagyűttes fokozatosan elért magas nemzetközi rangjának is. – A két átvett szovjet balett pedig egészében, de különösen egyes részleteivel

lenyűgöző hatást gyakorolt újszólván mindenkire. Újszerű történelem és társadalom szemléletükkel, forradalmi, illetve irodalmi témájukkal, gazdag formai megoldásukkal, monumentális méreteikkel szuggesztív táncos-színházi élményt nyújtottak a közönségnek. Nálunk azelőtt több évtized óta többfelvonásos, egész estét betöltő baletteket alig játszottak, – sőt a felszabadulás előtti gyakorlat szerint a jobbára látványos, könynyed hangvételi egyfelvonásos balettek általában műsorzáró, „hangulatfeloldó” funkciót kaptak, ami egyben a balettművészet szerepét, rangját is meghatározta.

Az újonnan átvett balettekben emellett nagyívű drámai cselekmény volt, a jellemek fejlődése fokozatosan bontakozott ki s mindez sokrétű, lírai és drámai, klasszikus és népi, karakter és történelmi táncok komplexumába olvadt össze. Ezek a művek azért vezető táncművészeinknek is újszerű, nagy és összetett szerepeket adtak, igényelték és tovább is fejlesztették táncos-színészi tehetségüket, felkészültségüket.

A gyors és jelentős fejlődés, amely e művek bemutatójával együtt járt, a közfigyelmet is magára vonta s a balettművészet ezáltal hazánkban néhány év alatt nemcsak népszerű, hanem közismert is lett. Ezt a kedvező változást négyben segítette az Erkel Színház megnyitása is, hiszen ettől kezdve már két fővárosi színházban láthatott a közönség nivós balettelőadásokat, s e színházak akkor általában telt házak előtt játszottak.

Kézenfekvő, hogy ennek a nagy fellendülésnek a termékeny hatása nemcsak az előadóművészet és a pedagógia terén jelentkezett, hanem a magyar koreográfiai művészet további alakulásában is. Egyrészt a realista ábrázolás- és formálásmód erősödött meg, méghozzá abban az értelemben és irányban, ahogyan az az említett szovjet balettdrámákban érvényesült. Másrészt – kölcsönhatásban a néptáncművészet sikereivel – megnőtt a folklór-inspiráció hangsúlyozott nyelvfrissítő szerepe,* valamint a klasszikus mozdulatanyag részaránya is.

Külön említendő meg, hogy a többfelvonásos balettek sikere s e műforma bizonyos fokú abszolutizálása – nem kis részt az eluralkodó irodalomcentrikus esztétikai szemlélet alapján – az egészestés baletteket mintegy szembeállította az egyfelvonásos műformával. Ennek az lett a következménye, hogy az egyaránt „novellista”-alkatú, vonzódású Harangozó Gyula és Vashegyi Ernő is ezekben az években (nem belső indítékból) többfelvonásos műveket vitt színre.

Mindebből azután szinte minden relációban kétarcú eredmény született, részben a túlhangsúlyozás, részben a kirekesztés következtében. Mert sokmindenre kiválóan alkalmas például az irodalmi téma és a múlt haladó történelmi hagyománya, a realista ábrázolásmód és stílus, a nemzeti-népi zenei és táncos tradíció, a többfelvonásos műforma és annak kialakult dramaturgiája, szerkesztésmódja, stb., – de nem *mindenre*, és főleg nem minden más *helyett*. Márpedig – összhangban a művészeti élet minden más területével – akkor itt is ez a túlzás következett be.

A jelentős továbbfejlődést már a kezdet kezdetén beárnyékolta a repertoár (hivatalos utasításra végrehajtott, szektás szemléletű) szelektálása. Egymástól igen különböző tánc- és zeneművek kerültek le a műsorrendről, amelyeknek például szimbolikus cselekménye volt vagy nem volt cselekménye, – ami magyar, ámde „modern”

*A néptánc-ismeretet volt hivatott növelni a neves néptáncgyűjtő és koreográfus: Molnár István, akit arra kértek fel, hogy eredeti néptáncokra tanítsa a baletteggyűttes tagjait.

hangvételő volt (illetve zenéjű, mozdulatvilágú), – amelynek irracionális vagy épp erotikus témája, megoldása volt, – amit „nyugati” vagy nyugaton élő orosz szerző alkotott, – ami XX. századi, tehát formalista stb. Tegyük hozzá: akár Harangozó vagy Cieplinski, Vashegyi vagy Charrat, Nádasai vagy Tatár koreografálta azokat. Vég-sőfokon az az egész (korántsem egynemű) stíluskör, amit a Gyagilev Együttes munkássága jelentett, amit közvetve vagy közvetlenül átörökített Nyugat-Európára és a magyar balettművészetre is. – Ennek ugyanúgy áldozata lett azután a Petruska, mint a Kártyajáték, – a Divertimentó, mint az Amerikai rapszódia, – a Háromszögletű kalap, mint a Boleró, – az Egy faun délutánja, mint a Csónakban, – a Nílusi legenda, mint a Csodálatos mandarin. Az 1949/50-es intézkedés tehát be- és leszűkítette a fejlődés terét, az éppen megszülető külföldi kapcsolatok vékony szárait elmetszette, összemosta az értékest a kevésbé értékessel, a repertoárt erősen megritkította, a balettművészeti műsort rendkívül elszegényítette s mindezek következtében a minőségi színvonal is csökkent.

De lássuk most mindezt közelebbről és időrendben, figyelembe véve azt is, hogy egyes művek azok közül, amelyek ebben a szóbanforgó hét évadban születtek, ma is megtekinthetők, illetve a legutóbbi esztendőig repertoáron maradtak.

Az orosz-szovjet bemutatókat az 1947 óta több ízben érkező kiváló szovjet szólisták, azt mondhatni, hangulatilag már előkészítették. Elsőként *Olga Lepesinszkaja*, az akkori idők egyik leghíresebb, párját ritkítóan virtuóz, temperamentumos balerínája – két kitűnő partnerével: *Jurij Kondratovval* és *Pjotr Guszevvel* – érkezett Budapestre és koncertműsora általános feltűnést, elismerést váltott ki. Műsorszámai a következők voltak: a Hattyúk tava II. felvonása kettőse, – A vak lány (Jakobszon koreográfiája), – Don Quijote pas de deux, – Moszkowski–Vajnonen: Keringő, – Orosz tánc, – Kék Duna keringő. – 1949 februárjában viszont *Galina Ulanova*, a Bolsoj Balett csillaga, az exponált szovjet balerina ideál lépett fel (a fővároson kívül Szege-den és Debrecenben is) és műsorán a Hattyúk tava pas de deuxje, a Cisz-moll keringő (Fokin), a Vörös pipacs, a Rómeó és Júlia összes nagy kettősei és A hattyú halála stb. szerepelt. (Partnere *Mihail Gabovics* volt.) Azonnal nyilvánvalóvá vált: nemcsak rendkívüli személyiség, hanem a tradíció *korszerű* tolmácsolója, aki a klasszikus tánc mélyen átértzett, drámai költészetétől, egyben a szovjet balett legsajátabb értékeiből adott felejthetetlen ízelítőt. E szólisztikus élményeket azután abszolút meggyőzővé szélesítette ki és mélyítette el a Bolsoj Balett egy csoportjának szereplése 1949 augusztusában a budapesti VIT-en, amikor nemcsak újabb nagyságok: Sztrucskova, Plizszekaja, Karelszkaja, Farmanyanc és Lapauri mutatkoztak be, hanem a koncertszámok mellett színre került A hattyúk tava teljes második felvonása és a Chopiniana, valamint A bahcsiszeráji szökőkút és a Párizs lángjai harmadik felvonása. A magyar közönség tehát mintegy a legjobb szovjet és orosz vívmányok eszenciáját kaphatta, maximális színvonalú előadásban.

Még a legigényesebb s esetleg a balettel vagy épp a tradícióval kapcsolatban fenn-tartásokkal élő táncszakembereket is megnyerte egyfelől a tökéletes technikai és stílári felkészültség, az előadásmód lírai és drámai „töltése”, – másfelől a bemutatott koreográfiai részletek romantikus költészete, szépsége és művészi dekorativitása, illetve lélektanilag is kidolgozott, realizisztikus dramaturgiája, a balettet és néptáncot öt-

vöző szóló- és csoportos tánc forradalmi ereje és pátosza, amellyel első ízben lehetett nálunk és mindjárt felső fokon találkozni.

Az érkező szovjet művészek ugyanakkor – megtekintve egyes magyar balettelőadásokat – hírét vitték, hogy a budapesti társulat tehetséges és jól felkészült. Ennek volt köszönhető, hogy a megszülető európai szocialista országok közül Magyarországon tanították be legjobb munkáikat először és „elsőkézből” a neves moszkvai mesterek, akik jól építhettek a Nádasi mester által lerakott alapokra. A virtuóz, olasz iskolából kifejlesztett klasszikus technika és stílus, illetve az eredendően emocionális, a színjátszást is magába olvasztó, dramatikusan és temperamentumos előadásmód pedig valójában közel állt a Bolsoj Tyeatr jellegzetes koreográfiai és táncos arculatához, – a „két fél” találkozása tehát nemcsak lehetségesnek, hanem eredményesnek is ígérkezett.

1949 decemberében kezdett munkához Vaszilij Vajnonen és asszisztense, Klavdia Armasevszkaja; a következő év februárjában zajlott le (az 1934-ben átformált) *Diótörő* premierje, három felvonásban és tíz képben, s ezzel először hangzott fel az Operaházban a korábbi bemutató után Csajkovszkij *egész* muzsikája, a múlt századi romantikus balettzene egyik legnagyobb alkotása. Nincs mód rá, hogy ezt a balettet kellő részletességgel méltassuk és mutassuk be, ezért csupán a legfontosabbakra szorítkozhatunk. Már ennél a műnél megfigyelhető, ami a szovjet mesterek eszmileg megalapozott tudatos törekvése és gyakorlata a 30-as évek kibontakozó periódusában, hogy a XIX. századi orosz és nyugat-európai romantikus tradíció legjelentősebb alkotásait a korszerű igények és szemléletmód szerint újítsák fel s ha kell, alakítsák át. Ez legfőképpen a dramaturgiai logikus, következetes, a pantomimet is erősen felhasználó cselekményépítésre összpontosult és csak kisebb részt a koreográfiai partitúra módosítására. Ebből következik, hogy például a *Diótörő* első felvonása karácsonyesti jelenetében Vajnonen nemcsak a bensőséges, ünnepi hangulat megteremtésére törekedett, hanem a szülők és vendégek, a gyermekek és a személyzet néhány találó vonással való jellemzésére, majd ezután a gyermeki álmok logikájának hibátlan érvényesülésére. A harmadik felvonásbeli mesebirodalomban viszont – az eredetitől eltérően – nem az ismert karácsonyi édességek „perdülnek táncra”, hanem különböző népek képviselői járkálják el karaktertáncukat, – az álmában serdülővé növekedett Mária pedig – Mária hercegnőként – a *Diótörő* herceggel eltáncolt nagy klasszikus kettősében már az ifjonti szerelem gyengéd érzelmeit fejezi ki. Az eredeti mű koreográfusának, Lev Ivanovnak egyedülálló lírája nemcsak ezekben a poétikus, rendkívül muzikális kettősökben érvényesül, de a valóságot igazi táncköltészeté transzponáló nagy csoportos koreográfiákban, elsődlegesen a hópolyhek táncjelenetében és a híres meseországbeli rózsakeringőben is. A mese csodavilágát és varázslatos hangulatát segítik elő a cselekménybe olvadó, teljesen funkcionális szcenikai megoldások: a gyors és fontos színhelyváltozások a szoba belsőből a téli erdő tisztására, – a hajókázás a mesebeli álmotengeren, a csillogó korallsziget mellett, a sötét barlangon át a csodák színpompás birodalmába...

Ez a balett nemcsak jónéhány klasszikus és karaktertánc szólista közreműködését igényli, hanem nagylétszámú, jól összehangolt balettkarét is, – hiszen eredetileg a hatalmas apparátusú cári balettegyüttesre méretezték, majd a több mint 250 tagú Bolsoj Balettre „épült át”. – Nálunk is például a hópolyhek-táncban 24 táncosnő vett

részt, a rózsakeringő jelenetben pedig egyszerre 36 táncos táncol a színpadon: olyan „létszám” tehát, amilyenre a budapesti társulat előzőleg alkalmatlan volt. A szovjet mesterek ezért széleskörű tehetségkutatással már erre a produkcióra (és főleg a következőre) megnövelték a balettkart, — különböző amatőr iskolákból, tanfolyamokról és együttesektől szerződöttné alkalmasnak ígérkező fiatalokat (főleg férfiakat), hogy az adott feladatot megoldhassák. Ennek eredményeképp a balettegyüttes létszáma jelentősen megnőtt és az évtized első felében 110 fő körül mozgott. (Ebből persze az is következett, hogy a minőségi skála széjjelhúzódott és az újonnan jöttöket — a feladatokkal kölcsönhatásban — fokozatosan kellett felfejleszteni.)

A Diótörő bemutatója elsőprő sikert aratott és szinte egycsapásra eldöntötte a további úttal kapcsolatos kérdéseket. A fejlődés útja egyenlő a szovjet balett útjával: ez volt akkor a válasz, amit még csak egyértelművé, „véglegesebbé” tett Vajnonének következő produkciója, a *Párizs lángjai* 1950 júniusi premierje. — Ha a Diótörő a hagyomány időszerű tolmácsolását példázta, ez a történelmi témájú, 1932-ben született monumentális táncdráma viszont, amely lényegében a forradalmi nép táncos apoteózisát állította balettszínpadra, — az új, szocialista balett egyik alpművének számított a Szovjetunióban is.

Idő: a nagy francia forradalom, — színhely: a francia vidék, majd a Tuillériák s a párizsi utca, — hősök: a megkínzott paraszt és gyermekei, az ifjú-forradalmi népezér, a gonosz-népelnyomó márkí, a király és az „udvar”, az arisztokraták játékszeréből a forradalomhoz pártoló színész. Igazi hőse azonban a végső összecsapásra gyülekező felkelt nép: auvergne-iek és a marseille-iek, baszkok és párizsi proletárok, akik végülis ellenállhatatlan rohammal foglalják el a királyi palotát. — Mindez egyfelől őszinte visszhangra talált a forradalmi átalakulás útjára lépő magyar társadalom patetikus-optimista életérzésében, — másfelől valóban olyan koreográfiai-színházi vállalkozás volt, ami az első győztes szocialista forradalom eredményeként született meg és a forradalmi szellemű új táncművészet egyik útját és megnyíló lehetőségeit világította, testesítette meg.

Már a mű zenéje, Borisz Aszafjev muzsikája is jórészt szokatlan, meglepő volt: az első felvonásban francia népi dallamok, táncok, — a második felvonásban az „udvarnál” Lully zenéje, — a harmadik felvonás forradalmi képében a Carmagnole, a Ca ira majd a Marseillaise hangjai szinte történelmileg hitelesen idézték fel a kort és a színhelyeket, az akciókat és a drámai szituációkat. A koreográfia pedig egyként épül a francia vidék hangulatos és lendületes egyéni, páros és csoportos néptáncaira (az első felvonás farandolóját 48-an táncolták!), — a sarabande arisztokratikusan kimért szertartásosságára (közbe iktatva egy rövid, mitológiai témájú rokokó balettjelenetet), — míg a forradalmi képben a nézőtérrel szemben előrenyomuló felfegyverzett tömeg falanxa kap „főszerepet”.

Az a mód, ahogy ez utóbbit előkészítendő az egymás mellé illesztett különböző, stilizált francia néptáncok megtelnek a döntő rohamra testben-lélekben felkészülő nép harci elszántságával, — ahogy egyértelmű drámai funkciót kapva, egymás hatását fokozva vezetik fel a harmadik felvonást a rohamra induló tömeg felejthetetlen képéhez: koreográfiai telitalálat. — A kevésbé szervesen kapcsolódó negyedik felvonás győzelmi ünnepségébe azután — a valójában lezárult cselekmény hangulati reakciójaként —

a klasszikus szólótánc parádéja illeszkedik, nagy próbatétel elé állítva a mindenkori vezető magántáncosokat.

Igaz, miközben ez a balett kitűnő táncos helyzeteket teremtett, illetve a pantomim segítségével szinte kivétel nélkül érthetővé teszi a cselekmény változatos fordulatait, – a darabbeli (különböző társadalmi osztályokhoz tartozó) főszereplők művésziileg meglehetősen leegyszerűsített, valójában sematikus megformálást kaptak; következménye volt ez a keletkezés-korabeli szovjet történelem- és társadalomszemlélet ismert torzulásainak, s az ezzel összefüggő művészi vulgarizálásnak is. Viszont a darab legjobb részeinek forró szenvedélye, őszinte pátosza és lírája, az egész mű monumentális méretezése és forradalmi romantikája, együtt a részletek emberi-tárgyi hitelességével, – évtizedeken át, valójában a *Spartacus* 1968 évi bemutatójáig magával ragadó, lelkesítő táncszínházi élményt tudott kiváltani a legkülönbözőbb tájékozott-ságú magyar nézők körében is.

A társulat számára pedig ez a mű akkor páratlan feladatot jelentett, – szólítáknak és karnak egyaránt. Olyan igényes, gazdag és sokféle mozdulatvilágot kellett – mindig játékkal átítatva és szoros drámai együttműködésben – realizálni, amire addig nálunk példa még nem volt.

Azt lehetne mondani tehát, hogy társulatunk, de valójában a magyar balett ezzel a két táncjátékkal „átlépett” egy másféle, nagyszabású tradíció (s annak sajátos XX. század-középi változata) zenei és főleg táncbirodalmába, amely új volt, de mégsem teljesen idegen. Végsőfokon ugyanis a drámai hitelesség és komplexitás fokini elve, igénye kapcsolódott benne össze a többfelvonásos romantikus balett-tradícióval, s ennyiben ezt a stílust a nálunk is ismerős áramlatok egyfajta „meghosszabbításaként” is lehetett értelmezni.

A valódi „meghosszabbítást” azonban igazából az újabb két szovjet bemutató: *A hatyúk tava* (1951 június), majd *A bahcsiszeráji szökőkút* (1952 április) jelentette. Az előbbi a kiteljesedett, már a klasszicizmusba hajló múlt századvégi orosz balett-romantika, – az utóbbi pedig az úgynevezett Sztanyiszlavszkij metódust maximálisan felhasználó szovjet balett-dráma irányába. Jelezzük csupán, hogy e második Csajkovszkij balett, *A hatyúk tava* az orosz és az egyetemes balettművészet egyik legjelentősebb (mindenesetre legkölteibb) alkotása jónéhány változatban él a Szovjetunió és a világ balettszínpadain. Hozzánk közülük a moszkvai, Messzerer-féle (1937-es) változat jutott el, amely valójában sok mindent módosított az eredeti szentpétervári alkotáson. Ezúttal a koreográfia teljességének rovására a dramatikus elemeket és a karaktertáncokat: egészében véve az ábrázolás szféráját erősítette fel, ami viszont nemcsak a pétervári hagyománynál mindig is drámaibb moszkvai stílussal, hanem a magyar balett egész örökségével és akkori táncos „teherbíróképességével” is összhangban állt. Ámde így is balettegyüttesünk részére ez a verzió az addigi legnagyobb szabású, alapvetően a klasszikus tradícióra építő vállalkozást, illetve próbatételt jelentette, amit a magántáncosok és kartáncosok Aszaf Messzerer és asszisztense nagyszerű munkájának eredményeképp kitűnően oldottak meg. A továbbiakban ez a mű tulajdonképp már sohasem hiányozhatott a budapesti együttes egyre erősödő klasszikus repertoárjából, ami jól érzékelteti: a fejlődés iránya ez esetben „megfordíthatatlanná” vált.

Az 1934-ből származó következő balett, *A bahcsiszeráji szökőkút* fő értékét Rosztyiszlav Zaharov rendezésében és koreográfiájában (zeneszerző ugyancsak Aszaf-

jev) a mű egyes kiválóan sikerült *részei* jelentették, noha a nézők élményvilágát épp a nagyívű táncdráma összetett egysége tudta hiánytalanul betölteni. Ez a nagyerejű alkotás az azonos című Puskin-poéma nyomán, de annak gondolati-költői magvát szélesen kibontva a kifinomult feudális lengyel és a barbár-harcos tatár „társadalom” hőseit és jellegzetes csoportjait vitte színre. Rajtuk keresztül azonban két eltérő fejlettségű világ, közvetlenül kétféle érzelmi kultúra, kétféle szerelmi mentalitás és erkölcs megütközését is rendkívüli drámai erőven jelenítette meg, s a maga módján hatékonyan képviselte a téma, a cselekmény és az alakok szocialista-realista balettszínepadi ábrázolásmódját. Szinte epikus szélességű és lüktetésű megoldásával érzékletesen demonstrálta Zaharov műve a szovjet balettművészetnek azt az irányvonalát (és egyben fejlődési szakaszát), amikor egyfelől az irodalom, másfelől a prózai színházi rendezés hatása jobbra termékenyen érvényesült a balettszínpadon. Az első felvonásban például a koreográfus-rendező mesteri érzékkel formálta meg a puskini költemény táncba kívánczó drámai *előzményeit*, – a harmadik felvonásban viszont a végsőkig feszült „drámai párbeszéd” kapott adekvát koreográfiai megfogalmazást. A füledt háremkép a második felvonásban, majd a negyedik felvonás remek tatár-táncai: előkészítése, illetve lezárása a cselekmény vonalvezetésének s hozzájárultak a jellemábrázoláshoz is.

A darab ugyanakkor megmutatta ennek az ábrázolás- és formálásmódnak az eredendő korlátait is. Elsődlegesen a múlt századból átvett túlméretezést és a cselekmény szinte „mindent megmagyarázó” bonyolítását, ezzel összefüggésben a pantomim eluralkodását és a lefékezett tempót, amelyek felett akkor már nálunk eljárt az idő. A problematikus tényezők azonban még folytathatók: a realista ábrázolás és dramaturgia, a nemzeti-történelmi hitelesség, de különösen a félre értelmezett közérthetőség érdekében a jobbra naturalisztikus szcenírozás, továbbá a korszerű zenei „megtunkálásmód” hiánya, valamint a táncmateria leszűkítése jelzik azokat a történelmileg determinált határokat, amelyeket a 30-as évtizedben a szovjet balett „fővonalá” húzott maga körül.

A felsorolt problematikus vonások néhány szakembernek – elsősorban a koreográfusoknak – mindjárt szemet szűrtak, hiszen azok a hazai (lényegében a nyugati „orosz balett” útján járó) gyakorlatnak is ellentmondottak. – Ráadásul ezek a szovjet balettek, szerencsétlen módon, az említett kényszerű szelektálás *után* s a kirostált alkotások és irányzatok *helyett* kerültek színre, – „hibátlanságuk” pedig akkor nyilvános vita tárgya nem lehetett. Ezzel együtt a mérleg e művek vitathatatlan pozitívumai javára billent, s ennek természetesen a magyar szerzők új bemutatóinál is valamiképpen érvényesülnie kellett.

Közel két évvel legutóbbi premierje után, 1951 márciusában mutatta be Harangozó Gyula első többfelvonásos művét, a *Keszkenőt*. Ez a darab a koreográfusi működését megindító Csárdajelenet erősen átdolgozott-kibővített változata, amely az új esztétikai követelményeknek szembetűnően óhajtott eleget tenni. A régi szövegkönyv szerzője: Lányi Viktor ezúttal Oláh Gusztávval és Harangozó Gyulával működött együtt, az új muzsikát pedig – a Csárdajelenet zenéjének felhasználásával – a balettszínepadi komponálásban járatos és tehetséges Kenessey Jenő szerezte.

A darab akkor nagy sikert aratott (a bemutató nyomán Harangozó Gyulát 1952-ben Kiváló művész, Kenessey Jenőt Érdemes művész címmel tüntették ki), ami

részint a cselekmény aktuális társadalmi hangsúlyainak, részint a sikerült karakterizálásnak és egyes kitűnő koreográfiai részleteknek volt köszönhető. (Erényei nyomán sikert aratott több környező szocialista országban is, sőt a darabot át is vették.) Összehasonlítva a Csárdajelenettel nyilvánvalóvá lesz, hogy az eredeti szöveg idillikus népiessége az új balettben csökkent, a realiztikus társadalom- és jellemábrázoló törekvés viszont megerősödött. Gazdag földesúr és szegény parasztleány, népnyzó (s egyben orgazda) kasznár és bujdosó magyar fiú, valamint az őt befogadó-segítő cigányok gazdagítják-motiválják a korábbi történetet, miközben a régi cigányromantika is halványabb lett, habár teljesen nem tűnt el. — Jelentősen gyarapodott a mű táncanyaga is — főleg a második felvonás sikerült jól —, s a néptáncok aránya, hitelessége is megnövekedett; eredménnyel járt a klasszikus táncok népi motívumokkal való elegyítése is. A többfelvonásos méretek azonban a Harangozó-ballettek jellegzetes feszes szerkezetét kissé fellazították és a tempó is ezáltal meglaxódott. — Mindenesetre ez volt az első magyar *népi* tárgyú balett, amit az Operaház a felszabadulás után bemutatott. S ennek a jelentőségét még csak aláhúzza, hogy hasonló céllal, de a néptánc felől kiindulva kívánták akkor egyes hivatásos néptáncgyűttesek koreográfusai megalkotni a „magyar nemzeti balettet”, ámde ilyen méretezésű vállalkozásokra (a Kisbajtár kivételével) nem került sor, s eredményeik e törekvés irányát sem igazolták.

Harangozó következő munkája, a többfelvonásos *Coppélia* 1953-as új változata tulajdonképpen a Keszkenőnél jobban sikerült, napjainkból visszatekintve pedig e periódus magyar művei közül ez állja legjobban az időt. A romantikus szemléletű, akadémikus formanyelvű tradíció — láthattuk — Harangozó érdeklődési körétől távol esett; az ilyen műveket sohasem próbálta újrafogalmazni. Az egyetlen kivétel, a későromantikus *Coppélia* újraalkotása viszont igazi Harangozó-balettal gazdagította a repertoárt. Az eredeti, kissé rejtélyes-misztikus szüzsé a mester kezében más karaktert, más értelmet kapott, s az új produktum tengelyében ismét egy remekbe készült Harangozó-figura állt; és Harangozó elragadóan humoros Coppélius alakításában az egész újszerű koncepció mintegy kikristályosodott. Harangozó-Coppélius nem gonosz, félelmetes fantasztá, hanem inkább mulatságos külön, megszállottságában olykor már szárnalmas figura, aki az emberek előtt találmányai világába menekül, — mondhatni elidegenedik a társadalomtól. — A cselekmény tele van jobbnál jobb ötletekkel (például a kulcsát kereső Coppélius jelenete, Coppélius és a lányok kergetőzése, az automatákból álló zenekar játéka), jellemző erejű táncokkal, és mindez a II. felvonásban, illetve a III. felvonás zseniális pantomim-monológiában éri el a tetőpontot. A klasszikus és karaktertánc, a balett és a színészi játék ismét harmonikusan olvad egymással össze, s a felhasznált néptáncanyag további gazdagodása is megfigyelhető. A többfelvonásos szerkesztés és méretezés pedig ezúttal szerves-arányos formája a téma kibontakozásának, és az alkotó spontán vállalkozásával természetes összhangban áll.

Igaz, a többfelvonásos táncjátékok bemutatása reálisan az egyfelvonásosokból álló balettest megalkotásával vethető össze, Harangozó ezidőtájt mégis (különösképp a korábbi esztendőkhöz képest) új koreográfiával igen ritkán jelentkezett. — Helyzete a színházban előnyösen változott meg: 1950-ben kinevezték a társulat balettigazgatójának, s így a színház egyik vezetőjeként az évadok bemutató-terveinek kidolgo-

zásában közvetlenül vehetett részt. Tudjuk, hogy több téma is tartósan foglalkoztatta, realizálásuk azonban különböző okokból elmaradt, más szövegeknyvek feldolgozására pedig nem vállalkozott. Valójában több mint három év telt el következő új műve, a Csodálatos mandarin modern változatának bemutatásáig.

Eközben két ízben is *Vashegyi Ernő* bemutatójára került sor. Először az 1951/52-es évadban *A fából faragott királyfi* felújításával bízták meg, amire őt a XX. századi modern zenéhez való vonzódása, korábban megmutatkozó muzikalitása, koreográfiai kultúrája egyaránt alkalmasnak ígérte. A koreográfia egyes részletértékei ellenére az eredmény nem volt teljesen meggyőző; a vállalt és megkívánt koncepció ugyanis a realitást és méginkább a népmesei karaktert óhajtotta hangsúlyozni, a szöveg és a zene is azonban „ellenállt” ennek.

Igazi művészi-szakmai sikert hozott viszont Vashegyinek második (és egyben utolsó) operaházi premierje, a *Bihari nótája* (1954. december). Egyértelműen derült ki, hogy a fiatal koreográfus a klasszikus, a történelmi társas táncnak és a balettszínpadra alkalmazott néptáncnak is igazi mestere; a darabban 36 igen eltérő karakterű „zárt” táncszámot alkotott, amelyek lírai vagy drámai funkciót kaptak, jellem-, környezet- vagy hangulatfestő erejükkel (szinte a pantomim segítsége nélkül) alakították a táncjáték menetét, cselekményét a bevezetéstől a drámai kibontakozásig. Külön méltánylandó, hogy Vashegyi milyen komolyan ismerkedett a magyar néptáncokkal, s erre szüksége is volt: a darab főhőse, a bécsi testőrnek álló daliás ifjú nemes több szólótánc – köztük a mű drámai csúcspontja –, valamint három nagy csoportos férfitánc is a *verbunk*-tradícióra épül. A játékos szüreti szokások és táncok is dramaturgiai szerepet kapnak itt (az első felvonásban) s mindezt azért szükséges hangsúlyozni, mivel egyfelől ebben a balettből kapta meg a magyar néptánc eddigi *leg-hitelesebb* balettszínpadi adaptációját, – másfelől: mert ekkor, e művel ért véget a magyar balett és a magyar néptáncművészet azonos szemléletű és irányú, párhuzamos és kölcsönhatásokat mutató fejlődésének egy jellegzetes szakasza. Sőt, a történelmileg meghatározott, ámde anakronisztikus szemlélet és művészetfelfogás nyomán valójában – magas művészi fokon – ekkor zárult le a magyar történelmi vagy mesei témájú, etnikailag „hiteles” *romantikus nemzeti táncjáték* megteremtéséért folytatott (közel évszázados) küzdelem is. – Ezután a nemzeti és korszerű táncművészet egységének folyton megoldandó feladata ugyanis már másképp, más formanyelvi arányokkal, hangsúlyokkal vált esedékessé. Ennek megfelelően a Bartók-i példa *balettszínpadi* megvalósítása már inkább a korszerű *európai* követelményeket állította előtérbe, ezeknek azonban csak *később* lehetett majd fokozatosan eleget tenni.

Visszatérve a konkrét bemutatóhoz, ez a költészetben gazdag balett – a szövegeknyvből fakadó dramaturgiai hibáival együtt – a magyar reformkor hangulatos művészi képét festette meg, és nemcsak a nemzeti-népi inspiráció akkor még aktuális és termékeny szerepét tanúsította. Azzal a reménnyel is biztatott, hogy Vashegyi személyében Harangozónak méltó társa, majdani utódja született. Olyan koreográfus, aki tehetséges és felkészült, ismeri az addig *itthon* felhalmozódott különböző vívmányokat és ugyanakkor kellő fantáziával, alkotóerővel és „nyitottsággal” a magyar balett további *szélesebb skálájú* fejlődésén is eredménnyel munkálkodhat.

A hazai koreográfiának ez a fejlődése ismét csak szorosan összeforrott az előadóművészi munka alakulásával. A dramaturgiai és játékgényes, klasszikus és karakter-

feladatok szinte rohamosan bontakoztatták ki a szólisták és az immár nagylétszámú balettkar tehetségének fejlődését, ide értve a Vajnonen idején felvett táncosok szakmai felzárkózását is. — A kitűnő szólistagárda élén olyan nagy tudású és sokoldalú, fiatal, ámde érett művészek álltak, mint Csinády Dóra, Lakatos Gabriella, Pásztor Vera, Szarvas Janina, Müller Margit, Kun Zsuzsa, Erdélyi Alíz, Rác Boriska, Ugray Klotild, Gaál Éva, illetve Vashegyi Ernő, Fülöp Viktor, Ősi János, Füleki Gyula, Havas Ferenc, Balogh Ágoston, Pethő László, — valamint a „korábbiak”: Bordy Bella, Kálmán Etelka, Hamala Irén, Géczy Éva, Bartos Irén, — Sallay Zoltán, Kőszegi Ferenc, Tóth László, Suba Gyula, és Gál Andor, akik ezt az összetett stílust kiteljesítették. A korábinál sokkal magasabb fokra emelkedett a munka technikai bázisa is, amivel kapcsolatban hervadhatatlan érdemeiért Nádas mester 1955-ben kapta meg az Érdemes művész kitüntetését. Mindez megalapozta a széles-skálájú koreográfiai munkát, amely akkor, 1955–56 táján már nem vágyálom volt csupán. Negatív és pozitív előjelek egyidejűleg mutatták, hogy az ideológiailag „megmagyarázott” káros művészeti elzárkózás ideje itt is lejárt s a magyar balett szabadabb kibontakozása lassan, de biztosan megkezdődött.

Ami a negatívumokat illeti: az elmondottakból is kiderülhetett, hogy a minden tekintetben egyoldalú orientáció mellett az új bemutatók száma az 50-es évek közepére erősen megfogyatkozott. Azzal is összefüggésben, hogy a színházi vezetés az akkor kötelező „szovjet penzumot” (szinte eltekintve a zenei színvonalától) balett-átvétellel óhajtotta teljesíteni. Erre kellő időt és pénzt biztosított, bár adott esetben ez a lépés az új magyar vállalkozásokkal is szembekerült. Jellemző, hogy például az 1953/54-es évadra egyetlen új nagyszabású szovjet bemutatót terveztek, s amikor ez nem jött létre, semmit sem mutattak be helyette. (1954 december – 56 júniusa között sem került semmilyen új mű a két operaház színpadára.) A repertoáron lévő néhány balett ugyanakkor az évek során „túljátszottá” vált, viszont a táncosok foglalkoztatottsága nem csökkent, ezáltal a színházon belüli hangulat érezhetően romlott. Ezt a hangulatot a „nyugattól” való elzártság még csak fokozta; s amikor az első Kossuth-díjas balett-táncosok — Kováts Nóra és Rab István — 1954-ben disszidáltak, ez szinte „gyanússá tette” kollégáikat is. Az Operaház viszont 1957 előtt külföldön (Bukarestben) mindössze egyetlen egyszer vendégszerepelt. (Nyugatra csupán az Állami Népi Együttes utazott, és ez is irritálta a kedélyeket.)

A fejlődés pozitív előjelének mondható viszont, hogy a színház fiatal koreográfusai 1956 tavaszán az Operett Színházban közös nyilvános bemutatót tartottak (ezen Eck Imre, Keresztes Imre és Szántó Bálint három-három táncművel szerepelt), s hogy nagy sikerrel zajlott le ugyanott — a XX. századi muzsika jegyében — Vashegyi Ernő és Pásztor Vera koncertestje. Mindkettő az alkotóerő aktivitását, a széleskörű érdeklődést és a biztató útkeresést demonstrálta.

És mindezzel szinte párhuzamosan kezdődött el, majd bonyolódott le (1956. június 1-én) *A csodálatos mandarin* premierje, Harangozó azon alkotása, amely Bartók hányatott sorsú remekét végre minden tekintetben méltóan, hitelesen vitte színre. Hozzáfűzhetjük: ez a mű egyben, jelképesen megnyitotta a színházban az utat a társadalmilag felelős szabad koreográfiai kibontakozás számára. — Hoy ez a két mozzanat ezúttal mennyire összefonódott egymással, mi sem bizonyítja jobban, minthogy a *Csodálatos mandarin* premierje egyszerre egy sereg művészi tabu „megszegését” je-

lentette, (XX. századi „modernista” zene, – szimbolikus történet, – nyílt erotika, – expresszionista koreográfiai megoldás), csupa olyanét, aminek bevezetése jegyében zajlott le a hírhedt 1949-es műsorzelekción. Az igazsághoz tartozik, hogy a bemutató előkészítése éppen ezért nem is ment olyan könnyen. Már évégett íródott Szabolcsi Bence ismert, úttörő jelentőségű s e kérdésben perdöntő tanulmánya is (Bartók Béla és A csodálatos mandarin. – Csillag, 1955. április), – a megvalósulás folyamata és sikere viszont a dogmatikus kultúrpolitika elleni győzelmes ütközet hangulatával párosult.

A legfontosabb, persze, a tényleges művészi eredmény volt (és Harangozó Gyula ezért 1956-ban Kossuth-díjat kapott). Most már az eredeti, nagyvárosi helyszín közegében „minden” kiegyenlítődtött. Az új színpadi verzió a cselekmény, a látvány és differenciált művészi mozgás teljes egységében jelenítette meg a muzsikát fejezte ki Bartók és Harangozó mondanivalóját. A zene és a történések összetett koreográfiai megformálást, műfaja szerint tánctragédiát követelt. Ez Harangozó számára viszonylag szokatlanabb feladatot jelentett, szerkezeti és dramaturgiai szempontból mégis teljesen „nekivalónak” bizonyult. A cselekmény aránylag rövid időtartama, gyors tempója és tömörsége, – jelképes, mégis közvetlen „realizmusa”, drámai kiélezettsége arra készítette a koreográfust, hogy összes ismert erényét a megoldásra összpontosítsa. Törekvése, alkotása hiánytalanul sikerült és gazdag életművében az 56-os Csodálatos mandarin úgy tekinthető az egyik legsikerültebb alkotásának, hogy benne a *modern* magyar balettkoreográfia – 1956-ig tartó periódusában – tetőpontjára érkezett el. (Tegyük hozzá: sokan még ma is ezt a verziót tartják a Bartók mű autentikus hazai tolmácsolásának; nem véletlenül aratott tehát 1981 évi rövidéletű felújítása széleskörű elismerést.)

1956–1960

Nem a történelmi sorsfordulók mechanikus átvétele, hanem a táncművészeti fejlődés tényleges alakulása indokolja, hogy az 1956/57-es évadot periódushatárnak tekintsük. Igaz, a minden lényeges művészeti kérdést érintő újramérlegelésre, illetve az új művészetpolitikai irányelvek deklarálására csak a következő esztendőkből került sor, – de az 1956 őszi társadalmi robbanás már eleve elsöpörte a legnehezebb akadályokat az egészséges fejlődés útjából.

Először, természetesen, az erősen összekuszálódott helyzet rendezésére kellett vállalkozni. Az ismert, általános társadalmi okokon túl a színházon belül keletkezett sajátos feszültségek hatására a balettegyüttesnek közel egynegyede disszidált, hogy nyelvi akadályokat nem ismerő szakmájával a nagyvilágban nagyobb szerencsét próbáljon. (A vezető szólisták tekintélyes része: Csinády, Pásztor, Szarvas, Müller, Vashegyi, Füleki is elment, a három fiatal koreográfus közül pedig Keresztes Imre és Szántó Bálint; túlnyomó többségük számítása „odakint” nem vált be.) A munkát tehát az Operaházban erősen megcsappant létszámmal kellett újratekinteni, s a parancsoló szükség is elősegítette új, fiatal erők fokozottabb bekapcsolását, komoly feladatokkal való megbízását. – Jónéhány darabot épp létszámproblémák miatt nem lehetett játszani; másokkal kapcsolatban különböző fenntartások merültek fel, – ezért is került sor már 1957 elején két Cieplinski balettre: a nagyszerű *Boleró* és a gyenge

Babatündér felújítására. És ismét kiderült, hogy az emlékek mindig megszépülnek, illetve hogy ami valamikor-valamiért (még ha igazságtalanul is) kihullott a rostán, később problémátlanul és változtatás nélkül nem újítható fel.

Lassan kezdett megerősödni a (részben már új) műsorpolitikai koncepció is, amely szerint úgy kell egyidejűleg újat alkotni, törleszteni és revidiálni, hogy ugyanakkor elvekben és gyakorlatban se váljék kérdéssé az, ami jót 1949 óta elértünk, kiépítettünk. A balett esetében ez utóbbi elsősorban a klasszikus örökség, valamint a szovjet balettdrámák eredményeire vonatkozott, amelyek az elmúlt néhány év alatt egybeépültek a hazai tradícióval, és együttesen igen nagy értéket alkottak.

Ennek a helyes álláspontnak a jegyében az 1957/58-as évadban két fontos bemutatóra is sor került. Először februárban a *Giselle* premierje zajlott le, – júniusban pedig A fából faragott királyfi új verziójáé, s mindkettő komoly nyeresége lett a társulat repertoárjának.

A *Giselle*-t, a múlt század első fele nyugat-európai romantikus balettjének ezt a remekét „legutóbb” Campilli Frigyes tanította be 1855-ben, még a Nemzeti Színházban, de a megnyíló Operaház műsorrendjébe már nem került át. – Oroszországban viszont 1842-ben mutatták be először, majd folyamatosan játszották és 1884-ben az eredeti koreográfus, Jules Perrot nagynevű tanítványa: Marius Petipa a művet részben átdolgozta. Így öröklődött tovább, s tulajdonképp ez a változat lett a későbbi előadások „kútforrása”. Ennek nyomán újították fel egyes szovjet koreográfusok is, köztük *Leonid Lavrovskij*, aki azután saját verzióját (asszisztensével közösen) maga tanította be Budapesten. Ez a megoldás az első felvonás cselekményének társadalmi vonatkozásait realiztikusan felerősítette, ámde gondosan megőrizte a Perrot-Petipa mű ragyogó koreográfiáját, s ezáltal a balett egyik legszebb, szellemében leghitelesebb variánsának tekinthető. Megtalálható benne a romantikus balett minden lényeges költői és koreográfiai vívmánya: a klasszikus szóló és csoportos tánc remek „számai”, az éterikus stílus örökérvényű mintái (a II. felvonásban) csakúgy, mint a romantikusan stilizált színvonalas karaktertáncok (az I. felvonásban). Az egész mű valódi „iskoladarabja” minden nagy, klasszikus jellegű balettegyüttesnek; birtoklása és megfelelő tolmácsolása feltételezi és egyben meg is erősíti az előadóművészek akadémikus balettkultúráját.

E mű átvétele nemcsak az operaházi táncművészek stílár-technikai felkészültségét erősítette meg, s ezen belül elsősorban a főszereplő s egyben asszisztensi feladatokat is ellátó Kun Zsuzsa és Fülöp Viktor kimagasló produkcióját tette lehetővé, de tovább szilárdította a társulat kapcsolatát a szovjet balettművészettel is. – Ez utóbbi jegyében, a *Giselle* premierje után egy esztendővel újabb szovjet bemutatóra került sor. Nyina Anyiszimova (eredetileg 1942-ben színrevitt) *Gajane* című négyfelvonásos balettje koreográfiai értelemben a néphagyományra építő, klasszikus balettel ötvözött szovjet karakterstílus kiemelkedő példája. (Aram Hacsaturján muzsikája pedig a szovjet balettzene egyik legjobb, egyben legnépszerűbb alkotása.) A darab szövegekönyve azonban – többszöri átdolgozás után is – erőltetett, sematikus maradt, s ez természetesen a teljes mű hatását mindenütt csorbította. A kitűnő koreográfiai részletek azonban – például az úgynevezett kurd-kép, illetve a főhősök klasszikus kettőse – mégis meggyőzőek, s a karakter-stílusban otthonos, ahhoz vonzó magyar együttes ezeket nagyszerűen tolmácsolta.

A magyar és a szovjet balettművészet közti kontaktus ezen túlmenően új relációban is továbbfejlődött. 1958 áprilisában érkezett Budapestre és Szegedre a világ egyik legjobb és legnagyobb társulata: a leningrádi Kirov Balett. Ez a gazdag programú vendégjáték nemcsak lehengerlő előadóművészi élményt szerzett minden nézőjének, hanem – A hatyúk tava, a Giselle és koncertszámok mellett – igen meggyőző ízelítőt adott a szovjet koreográfiai művészet legfrissebb eredményeiből is. Bemutatták ugyanis Jurij Grigorovics – Prokofjev zenéjére készített – *Kővirág* című kiváló balettjét, amit a Szovjetunióban is a koreográfiai „új hullám” egyik nyitó-darabjaként tartanak számon.

Ez a mű, miközben remekül kiaknázta a klasszikus és a néptáncban rejlő lehetőségeket, a természeti elemek megformálásában erősen épített (a korai szovjet avantgarde tradícióban nagy szerepet játszó) akrobatikus-gimnasztikus mozgásra, kifejezően és látványosan használta fel azokat. Érthető tehát, hogy példája követésre ösztönözhetette Harangozó mestert is, amikor újból (1958-ban) színpadra vitte *A fából faragott királyfit*. Ennek a verzióan a zenemű színpadi variánsai sorában épp az adja meg a jelentőségét, hogy a változatlan koncepció mellett, a korábbihoz képest megerősödött a klasszikus és a kifejező mozgás *szabadabb* kezelése; ezen belül a „fák és vizek” megoldásában az akrobatika is funkcionálisan gazdagító szerepet kapott.

S a hazai megújulás folyamatában ettől kezdve mind gyakoribbá vált a XX. századi magyar és európai zene bemutatása, felújítása, még néhány éven át legfőképpen Harangozó Gyula koreográfiáival. Ez utóbbi mozzanat két okból is fontos: a) jelzi az újítás és a folyamatosság egységét, hiszen Harangozó lényegében kezdettől fogva azonos úton járt, s ekkori művei azt bizonyították, hogy alkotói stílusa az újabb periódusban sem vált kérdésessé, hanem változatlanul hatékony maradt, bizonyos vonatkozásban tovább is fejlődött; – b) Vashegyi távozásával koreográfusként – rövid időre – ismét egymaga marad, művészi és emberi tekintélye, rangja töretlen, nyilvánvaló tehát, hogy a balett munkájában továbbra is vezető szerepet játszik.

Ebből is adódott, hogy az 1959/60-as évadig felújította a Polovec táncokat, a Háromszögletű kalapot, majd 59 decemberében új egyfelvonásost, 60 májusában pedig utolsó művét, egy új háromfelvonásos balettet mutatott be.

Az előbbi a *Seherezáde* (Rimcskij Korszakov zenéjére) azt lehetne mondani: szovjet balett – Harangozó módon. A szovjet inspirációra utalnak ugyanis a cselekmény egyes fordulatait, valamint a szultán megjelenítése, de legfőképpen a jelentős feladatot adó nagy klasszikus kettősök megformálása, olyan „anyagkezeléssel”, amely Harangozó munkásságában újnak tekinthető. Az egyéni jelleget viszont az Orosz Baletthez visszavezető zene- és témaválasztás tanúsítja (szövegíróként N. Benois szerepel), vagyis a mester alapvető, egész művészi életét meghatározó élmény-komplexum.

A Ludas Matyi – Szabó Ferenc zenéjére – annak a „vonulatnak” utolsó darabja, amelyben a nemzeti téma és a néptánc ihletése a *realisztikus-félkarakter balettdrámá* harangozói műfajával párosul. Nemzeti jellege és többfelvonásos méretezése a szovjet balett meghonosodása nyomán kialakult közönségigénnyel is összefügghet, s azzal a vissza-visszatérő követeléssel, hogy a kortárs magyar komponisták a nemzeti balett-repertoár gazdagításában működjenek közre. A műforma megválasztását ugyanakkor az adott, valójában véget érő időszakra is jellemzőnek mondhatjuk. Ilyen felfogásban

és módon magyar balettet a színház a továbbiakban már nem mutat be s a legközelebbi többfelvonásos nemzeti témájú és zenéjű balett premierjére pedig csak 1975-ben kerül majd ismét sor. – A Ludas Matyiban egyébként Harangozó a magyar néptáncművészet újabb eredményeit is felhasználja, néhány jelenet és tánc kivételével azonban az egész mű meggyőző ereje nem éri el a korábbiakat. Harangozó személyes Döbrögi alakítása viszont még ekkor is méltó színvonalon társult régi nagy szerepeihez, s az 52 éves mester előadóművészi repertoárját gazdagítani tudta.

Ami az előadóművészi munka általános alakulását illeti, az elmúlt három év alatt sikerült feltölteni és rendezni a hézagossá vált sorokat. Egyrészt az itthonmaradó és már befutott szolistasok: Lakatos és Sallay, Kun és Fülöp, Ugray és Havas, s a korábban felsorolt jeles félkarakter és karaktertáncosok vették át, illetve kapták meg a régi és az új feladatokat. Másrészt az 56 körüli években végzett fiatalok: Orosz Adél, Menyhárt Jacqueline, Szumrák Vera, Kékesi Mária, Kaszás Ildikó, Dvorszky Erzsébet, valamint Róna Viktor, Sipeki Levente, Perlusz Sándor, Dózsa Imre, Forgách József és mások viszonylag hamar kaptak kisebb-nagyobb jelentős szerepeket, s így beilleszkedésük majd érési folyamatuk felgyorsult, munkájuk pedig stílusosan is hozzáigazodott a hagyományhoz és az új, javarészt többfelvonásos bemutatók adta tennivalókhoz.

A többfelvonásos nemzeti balett iránti eleven igény indokolja egyébként azt is, hogy Vashegyi művét, a Bihari nótáját 1958 őszén felújították. – A „mai” nemzeti muzsika jelenlétét, megerősítését pedig Weiner *Csongor és Tünde* című egyfelvonásos balettjének felújítása szolgálta (1959 júniusában), amellyel mint önálló alkotással a színházban új magyar koreográfus mutatkozott be: *Eck Imre*.

Eck Imre, az együttes karaktertánc-szolistasja már az 50-es évek első felében koreografálni kezdett; a társulat magántáncosainak kis csoportos alkalmi fellépéséhez készített rövidebb-hosszabb táncjátékokat. Ezek közül egy szerepelt az operaházi fiatal koreográfusok említett 1956 évi koncertműsorán is, amelynek programjában Eck három művet mutatott be: egyfelvonásos táncjátékot *Kabalevszkij Komédiások* című zenéjére, – Bartók Magyar képek című sorozatára öt kamaraepizódot és De Falla Spanyol táncára komponált koreográfiáját.

Első operaházi megbízatását 1957 őszén kapta, amikor Gluck *Orfeusz* című operájának nagy balettbetéjtjét készítette és sikert aratott vele. Már ezt a „zászlóbonító” alkotását is a szemléleti-stiláris újdonság jellemezte: gondolatiság, víziók és szenvedés megjelenítése – gesztusok, mozdulatképek és pózok kultiválása s a klasszikus tánc ismeretében tudatos elfordulás annak tradicionális nyelvétől a kifejező tánc irányába. – A romantikus zenei és mesei világ érdeklődési körétől viszonylag távolabb esett, ezért a *Csongor és Tünde* koreográfiájában is főként a címszereplők gonosz, illetve ravasz és mulatságos ellenfelei – a boszorkány, annak leánya s különösen az ördögfiókok – alakjának ötletes, expresszív megformálása sikerült. Emellett már itt is felbukkantak alkotóművészetének olyan jellemző stílusjegyei, mint a gimnasztikus elemek használata és a fríz-szerű, illetve architektonikus komponálásmód.

Lezáródás – folytatás – felelevenítés; új hazai bemutatók – külső átvétel – belső újat kezdés: ismételhetjük meg és foglalhatjuk néhány szóban össze mindezt, ami nemcsak 56 és 60 között, hanem 1945-től idáig történt. A Harangozó-korszak és vele együtt az oly sokáig (s oly különböző értelemben) óhajtott dramatikus-félka-

rakter nemzeti balett megteremtésének és kibontakozásának periódusa (egyfelől az Orosz Balett, másfelől a szovjet balett eszméivel, stílusával való találkozás és összefonódás jegyében) – mindenesetre végetért. Közben megindult, megakadt, illetve félbemaradt a felszabadulás utáni modernizálódás, – lezajlott egy „francia epizód”, – és tartós-gazdag kapcsolat fejlődött ki az orosz–szovjet balettművészet eredményeivel, alkotó- és előadóművészi relációban egyaránt. Több fiatal koreográfus – elsősorban és legnagyobb súllyal Vashegyi Ernő – kapcsolódott be az alkotómunkába, de szerepük időszakos és részleges maradt, illetve megszakadt; Cieplinski munkája nálunk befejeződött, – hatása áttételesen s egy ideig még érvényesült. E periódus végén Eck Imre személyében megjelent a következő fejlődési szakasz előfutára, majd egyik – operaházon kívüli – főszereplője is.

A balettművészet zenei és műfaji, tematikus és stiláris színeke – ha nem is mindig és arányosan – igen változatos és gazdag lett, minden előzőnél szélesebb közönségérdeklődéssel találkozott s a korábbinál sokkal nagyobb rangot biztosított a társulat és a művészeti ágazat számára. Mindez igen gyors és erőteljes előadóművészi fejlődéssel járt együtt, és két eredményes és jólképzett (több évjáratot összefogó) táncos nemzedék párhuzamos művészi tevékenysége közepette zajlott le. A klasszikus képzés és továbbképzés intenzitása elmélyült, új, magasabb színvonalú fejlődést biztosító intézményes formát kapott, amelynek termése 1954–55 óta számos tehetséges ifjú szólistával és kartáncossal gyarapította a társulat állományát.

Az elmondottak együtt formálták ki a színház balettművészeti tevékenységének sajátos arculatát, és készítették elő azt a változást, amely az 1960-nal kezdődő – kevésbé zaklatott, kiegyenlítettebb ritmusú – évtized folyamán bontakozott ki.

S Z Á M A D A T O K

az 1945 – 1960 közötti periódusból.

I. Bemutatók és felújítások száma 1945–50 között

(egyfelvonásosok és koncertszámok)

Összesen: 29 – ebből koncertszám 9

Harangozó Gyula műve	8	magyar zene	6
Cieplinski	7	XX. századi nyugati zene	17
Francia műsor	6	változatlan felújítás	7

II. 1950–56 között

Összesen: 10

többfelvonásos	7	Harangozó Gyula	4
szovjet bemutató	4	Vashegyi Ernő	2
magyar zene	4	változatlan felújítás	1

III. 1957–60 között

Összesen: 11

többfelvonásos	4	XX. századi nyugati zene	2
szovjet bemutató	2	Harangozó Gyula	5
magyar zene	4	változatlan felújítás	5

AZ ÖSSZES BEMUTATÓK ÉS FELÚJÍTÁSOK SZÁMA: 50

II. 1960–1970

Ha az előző másfél évtized hármastagolását javarészt a társadalom alakulásával összefüggő művészetszemlélet megváltozása igazolta, a következőkben ugyanez okból figyelmünket egy kerek évtizedre összpontosíthatjuk. Ezt az évtizedet viszont olyan kisebb fejlődési szakasznak lehet minősíteni, amelyben egyfelől felerősödnek az előző végén jelentkező tendenciák, másfelől amely a vezető magyar koreográfus személyét illetően átmeneti jellegűnek tekinthető.

A mozgás irányát a bemutatókkal kapcsolatos adatok is jelzik. A lezajló 31 bemutató és felújításból 7 többfelvonásos, 17 egyfelvonásos, 7 pedig koncertszám; ebből a változatlan felújítások száma mindössze 6. A magyar zeneműveké 7, ebből 3 új muzsika, kettő Bartók szerzeménye, XX. századi muzsikára készült 18 mű és 2 koncertszám. – A szovjet bemutatók és felújítások száma 11, ebből 5 koncertszám; ehhez kapcsolódik még 3 Fokin egyfelvonásos és 1 koncertszám szovjet betanítása. (Egy koreográfia szerzője a kanadai N. Thomson.) A magyar koreográfiák készítői: Eck Imre (5), Harangozó Gyula (5 felújítás), Barkóczy Sándor (2), Lőrinc György, – Kun Zsuzsa és Fülöp Viktor, – Seregi László: egy-egy mű.

Ezekből az adatokból kitetszik, hogy a) előtérbe kerül a XX. századi muzsika, – b) a magyar komponisták műveinek száma lényegében azonos az előző évtizedbeli számokkal, – c) az új alkotások zöme egyfelvonásos, de nagy a többfelvonásosok száma is, – d) különböző magyar koreográfusok jelentkeznek táncműveikkel, – e) változatlanul nagy a szovjet átvételek, betanítások száma, – f) sor kerül eredeti Fokin művek betanítására, – g) egy „nyugati” (kanadai) koreográfus is betanítja egyfelvonásosát.

Előljáróban még az is elmondható, hogy két klasszikus szovjet s egy klasszikus orosz baletet vettünk át, – három nagy szovjet betanítást újíttottak fel, – először vitt színre magyar koreográfus egy többfelvonásos (Seregi: Spartacus) s egy egyfelvonásos (Barkóczy: Klasszikus szimfónia) szovjet balettmuzsikát. – Továbbá: műfajilag és stílusosan teret kapott a szimfonikus balett, illetve az újromantikus, expreszionista, neoklasszikus és jazz formanyelvű megoldás s ezzel kiszélesedett az 1949-ben kirekesztett irányzatok újbóli beépítése a repertoárba. Ez utóbbiakra inkább még a keresés-próbálkozás nyomta rá a bélyegét, hiszen a hozzá szükséges szakmai tapasztalatok még hiányoztak (a külföldi tanulmányutak csak megkezdődtek). Az egyetlen nyugati átvétel jelentősége – ebből a szempontból is – minőségileg és mennyiségileg egyaránt elenyésző. Végül: az új vállalkozások részben még „koraiak” – szokatlannak voltak (a műsor addigi tradicionális jellegéhez viszonyítva), – részben nem sikerültek eléggé, s azok lanya fogadtatása ebből is következett.

Már ez a felsorolás is érzékelteti, hogy az alkotó- és repertoár építő munka újszólván minden területén lényeges, szerteágazó tevékenység bontakozott ki, méghozzá egy világos és átfogó koncepció jegyében. Ennek alapelvei a következők voltak: Az egyetemes és a nemzeti hagyomány folytatása, gyarapítása, – új magyar zeneművek és koreográfiák bemutatása, – a nemzetközi kortárs eredmények javának megismerése, átvétele. Amikor Lőrinc György balettigazgató 1961-ben a társulat élére kerül, kezdettől fogva e koncepció megvalósítására törekedett. Méghozzá sikeresen, hiszen az

évtized folyamán a felsoroltak közül csupán a kiemelkedő külföldi kortárs balettek átvétele s a nálunk vendégszereplő fontos külföldi együttesek körének kiszélesítése késedelmeskedett. (Éppen azok tehát, amelyek részben a nemzetközi kapcsolatok általános alakulásával függenek össze, megvalósításuk tehát nem közvetlenül a balett-vezetésén múlt.)

A társulat külföldi vendégjátékai viszont megindulnak és gyarapodnak: 1957–61 között Csehszlovákia, Bukarest, Lengyelország, Torinó, NDK, – 1962–70 nyara között pedig Helsinki, Edinburgh, Párizs, Helsinki, Stockholm, Kairó, Moszkva, Monte Carló, Jugoszlávia, Szófia, Bécs, Wiesbaden, Helsinki, Bergen, Berlin, Franciaország és Bologna a fellépések színhelye. A műsoron leggyakrabban a Bartók-balettek szerepelnek, valamint egyéb Harangozó-táncjátékok, esetenként orosz, illetve szovjet művek, mű-részletek és koncertszámok.

Hozzánk pedig – részint az Operaházba – a következő társulatok látogattak el: kétszer a Sztanyiszlavszkij Zenés Színház balettegyüttese (1959, 60), – a Bosloy Balett (1961, 65) és a Kubai Nemzeti Balett (1961, 66), – egy-egy ízben a Deutsche Staatsoper balettegyüttese (1968), – a Bukaresti Balett (1968) és a Balet Praha (1970), – illetve a Szovjetunióból a grúz (1966), a lett (1968), a kijevi (1969) és a novoszibirszki balettegyüttes (1970), – valamint: a London Festival Ballet (1961), a Finn Nemzeti Balett (1967) és az USA-beli Alwin Nikolais Táncszínház (1969). – Emellett 1967 és 68-ban párizsi szólisták is érkeztek hozzánk. Tehát az évtized folyamán lendületes csereutazás bontakozott ki; a szocialista országokból érkező társulatok egy része a nyári szabadtéri játékok alkalmából jött Magyarországra, részben Szegedre.

Az új periódus a hazai hagyományból a Polovec táncok, majd a Francia saláta felújításával kezdődött el; felújításra érett meg egy évtized után a Párizs lángjai is. E műveket az évtized legjelentősebb szovjet bemutatója követte, Prokofjev *Rómeó és Júliá*jának premierje 1962 áprilisában, Leonid Levrovskij immár klasszikusnak tekintett 22 esztendőes koreográfiájával. A premier súlyát már az is megnövelte, hogy az 1930–40-es évek legértékesebb szovjet *balettmuzsikája* került ezáltal az Operaház repertoárjára.

Ez a nagyszabású táncmű szinte összegezi a megelőző időszak eredményeit, sikeresen kiküszöböli a szovjet táncszínpadon eluralkodó irodalmiasságot és dráma-rendezési hatást, amely a balett lényegét, a táncot kezdte a pantomim és a látványos scenikai megoldások mögé szorítani. Az a táncba olvadó, költészetteli drámaiság, amely e monumentális táncjátékból árad, Shakespeare szellemét, az eredeti mű szépségét idézi meg. Olyan jelenetek és táncok, mint a halhatatlan szerelmesek első találkozására és az esküvő, Mercutio monológja (a bálon) és halála, a párviadalok, a nászéjszaka utáni kettős, a magára maradt Júlia tánca Parissal, majd búcsúja az élettől, végül a kriptában Rómeó tánca a tetszhalott Júliával: nemcsak a darab, hanem a szovjet koreográfia kiemelkedő értékei. Emellett sorolhatnánk még a dramaturgiailag mindig indokolt, jobbnál jobb karaktertáncokat, a nagyerejű tömegjeleneteket és különösen a darabot átívelő remek szólószerepeket, amelyek együttesen igazolják, hogy a líra és a dráma, a zene, a tánc és a színjáték a szovjet balett kiemelkedő alkotásaiban milyen magas művészi színvonalon forrott össze. Klasszikus és néptánc, történelmi társastáncok és táncnáemesedett vívás, pantomim és színészi játék váltogatja egymást,

teszi igazán balettszerűvé Shakespeare alkotását s az eredendően táncos szituációkban a maga eszközeivel talán még gazdagítja is azt. Igaz, a jórészt leküzdött fogyatékoságok (túlrészletezés, mindent szemléltetni akarás, régies pantomimjáték) még így is fel-felütköznek, amelyek egy része épp a monumentális díszletek cseréjének áthidalására szolgál.

Az első szereposztásban a címszereplők: Kun Zsuzsa és Havas Ferenc, valamint Róna Viktor (Mercutio), Fülöp Viktor (Tybalt) és számos kisebb-nagyobb szerep tolmácsolói (élükön Bordy Bella, Bozsó Árpád, Erdélyi Alíz, Hamala Irén, Sallay Zoltán, Sipeki Levente és Ugray Klotild) együtt nagyerejű produkciót nyújtottak, s a társulat a következő félévtizedben ezt a fajta táncdrámai intenzitást más műben felülmúlni nem is tudta.

S ezzel a bemutatóval tulajdonképpen a szovjet táncdrámai stílus adaptációja eredeti koreográfiával elérte budapesti tetőpontját, hiszen hasonló karakterű és megközelítőleg azonos művészi értékű szovjet balett betanítására ezután napjainkig sem került sor. (Nem a hazai balettvezetés miatt, hiszen az évtized közepén az igazgató tárgyalást kezdeményezett a Grigorovics-féle Kővirág átvételéről is, ez azonban nem járt eredménnyel.) – Igaz, 1970 tavaszán a hajdani nagy táncos, majd neves grúz koreográfus, Vahtang Csabukiani betanította nálunk *Laurencia* című heroikus táncdrámáját, amely a Hős falu című Lope de Vega mű nyomán (azt erősen átdolgozva és leegyszerűsítve) 1939-ben készült, de ez az átvétel megkésétt és feleslegesnek bizonyult. Kiválasztását ugyan a jó koreográfiai matéria (főleg a nívós szólófeladatok, különösen a nagy divertissement-jellegű „lakodalmi felvonás” igényes, változatos magán- és csoporttáncai) indokolhatta, valamint az a helyes törekvés, hogy az Operaház a szovjet balettművészet minél több koreográfiai értékét ültesse át. Az egész mű drámai megoldása, sematikus és patetikus rendezői szemlélete, valamint Alekszandr Krejn jól táncolható, a színpadi feladatokhoz pontosan alkalmazkodó, ámde a primitívség egyszerű, harsány és erős utánérzéseket mutató muzsikája felett viszont igencsak eljárt az idő. (Ráadásul a táncjáték részben a forradalmi témájú Párizs lángjai jóval gyengébb utánérzése, és akkor került nálunk színre, amikor e stílus mesterműveit Operaházunk már hosszú idő óta folyamatosan és sikerrel játszotta, sőt – mint látjuk majd – megszűletett e stílus korszerű hazai prototípusa, a Spartacus is.)

Az is igaz, hogy a *Laurencia* rengeteg kisebb-nagyobb táncos szerepet adott az együttesnek (és Moszkvában például épp ezek koncentrált előadásmódja növelte ezt a darabot szinte magávalragadó táncprodukcióvá); ebben a balettben – a már befutott élgárda képviselői: Orosz Adél, Havas Ferenc és Róna Viktor mellett – Kékesi Mária és Menyhárt Jacqueline, Pártay Lilla és Metzger Márta, Sebestény Katalin és Szumrák Vera, Aradi Mária és Kaszás Ildikó, illetve Forgách József és Némethy Sándor, Nagy Zoltán és Markó Iván, Sterbinszki László és Vámos György, Péter Zoltán és Geszler György, – tehát szinte az egész új nemzedék kiemelkedő teljesítményt tudott nyújtani.

A két szovjet balett tehát mintegy megnyitotta és le is zárta a 60-as évek bemutatóit, s a már jelzett sokfajta egyéb vállalkozás eközben zajlott le. S ha a sokfélére esik a hangsúly, az ezt példázó darabok főleg az 1963–66 közötti évadokba tömörülnek. Úgy tűnik fel tehát, hogy ezek a kísérletezés exponált szezonjai, amelyek viszont végülis kevés teljes értékű és tartósan játszott balettel gyarapították a repertoárt.

E néhány esztendőben került sor többek között Eck Imre négy balettjének bemutatására és ezért szükséges, hogy röviden szó essék a *Pécsi Balett*, sőt más vidéki balettegyüttesek tevékenységéről is. – A 60-as évekre érett meg a helyzet arra, hogy Budapesten kívül az országban másutt is balettegyüttes létesüljön, s ehhez megfelelő szakember-vezető, illetve együttesnyi (többé-kevésbé kiképzett) balett-táncos álljon rendelkezésre. Az ezirányú kezdeményezések összhangban álltak a színházkultúra decentralizálására irányuló erőfeszítésekkel, valamint azzal, hogy a Balett Intézet már az operaházi igények kielégítésén túl is képes volt végzett (vagy több évet tanult) táncosokat kibocsájtani. Ilyen körülmények közepette az 50-es évek végén Miskolcon, – a 60-as évek elején Szegeden, Pécsen és Debrecenben indult meg „valami”, korántsem egyenlő személyi és tárgyi feltételek mellett.

Számunkra most mindebből annyi a fontos, hogy e vállalkozások közül minden viszonylatban a legsikeresebb Pécsen bontakozott ki, Eck Imre égisze alatt. Amikor 1960 őszén Eck odaszerződött, 17 tagú együttesével viharos tempójú munkát kezdeményezett. Az első két esztendőben korszerű szemléletű és tematikájú, modern stílusú és formanyelvű, 20–30 perces táncművek egész szériáját vitte színre. 14 darabot, – méghozzá főként a kortárs magyar komponisták részükre alkotott balettenéit, s mindez az együttes számára nagyon rövid idő alatt szenzáció-jellegű népszerűséget, széleskörű elismerést szerzett.

Ami az Orfeusz balett-betéjtében, majd a Csongor és Tündében tendenciaként bukkant fel, az Pécsen a megszülető rövid táncjátékokban bontakozott ki igazán. Elsősorban a filozófikus igény, az intellektualitás tudatos keresése és vállalása, – a közelmúlt és a jelen köz- és magánéleti problematikájának lázas kutatása, – egyfajta érzelmi szikárság, tartózkodás, amely ugyanakkor erőteljes, nyílt erotikával párosul: ez volt akkor Eck Imre világa. Ami pedig a megoldást illeti, Eck stílusát a klasszika áttételes jelenléte mellett a „terre a terre” és az expresszionista mozgás, az uralkodó képiség, a pantomim és a jazz motívumok komplex felhasználása jellemzi; a relief karakterű koreografálásmód, a törtvonalú, deformált mozdulatok, pózok, az akrobatikus-gimnasztikus elemek szüntelen variálgatása, gyakran a tánc folyamatosságáról való lemondás árán is.

Ez a hangvétel, tematikus érdeklődés és stílus jelenik meg az Operaház számára alkotott három balettjében és a Pécsről átvett *Bányászballadában* is, amelyek megfelelő tolmácsolása a korábbiaktól teljesen eltérő előadói munkát igényelt az operaházi balettegyüttestől. Gyakorlatilag tehát a budapesti társulat táncosai a szerteágazó, elsősorban nyugati „modern” koreográfiai áramlatok, valamint az itthon felgyülemlett változatos repertoár-rétegek közti határvonalat *ekkor* és az Eck-teremtette stílus jegyében lépték át. S ebben az irányban olyan szférába jutottak, amely nálunk – a lassan végetérő elzárkózás idején, de még az ezirányú külföldi eredmények ismerete nélkül – keletkezett, ennek a szituációnak minden következményével együtt.

A szóbanforgó három zenemű fontos helyet tölt be a XX. századi muzsika és balett fejlődésében. Sztravinszkij *Le Sacre du printemps*-jének egy ideje úgyszólván „ott a helye” minden korszerűségre törekvő balettegyüttes repertoárjában, s az 50-es évektől ez a mű szinte reneszánszát élte a balettszínpadon. Eck Imre verziója 1963 tavaszán – *Tavasziünnep* címen – felfogásával és megoldásával különösen a hazai zeneés körökben váltott ki élénk visszhangot (méghozzá jobbra elutasítást), mivel a

koreográfus új, az eredetitől alapjaiban eltérő eszmét illetve „cselekményt” illesztett a muzsikához. Szemben a partitúra bejegyzéseivel, Eck koncepciója szerint a színpadon az Ember, illetve az emberiség keletkezése – a káoszból, az élettelen, majd az élő világból való fokozatos kiemelkedése, kibontakozása játszódik le. Méghozzá folytonos küzdelem és veszélyeztetettség közepette, s a darab végkicsengése erre a jelenben is fenyegető lét-, illetve létezésbizonytalanságra, az emberiség legfontosabb mai sorskérdésére utal. És ez a koreográfusi koncepció és megoldás nem mondott ellent a zenének, hanem – szerintünk – a muzsika egyik lehetséges értelmezésének és megjelenítésének bizonyult. (Budapesti látogatása alkalmából egyébként ezt a felfogást maga Sztravinskij is jóváhagyta.)

Ahogy ez esetben Eck Imre a zenéhez nyúlt, az személyes alkotói alapállására ugyancsak és azóta is jellemző. Más mai koreográfusokkal – elsősorban a nálunk „kezdettil” tehát az 50-es évek végétől nagyhatású Marice Bójarttal – összhangban egyrészt vállalta a kötött szüzséjű balettek átírásának ódiúmat, másrészt pedig egyéni módon értelmezte és tolmácsolta a különböző korok szimfonikus alkotásait. Ez a beállítottsága nem egyszer igen meglepő, az általánosan elfogadott értelmezéstől merőben különböző (vagy azzal épp ellenkező) mondanivalójú koreográfiákhoz vezetett, – lelkes híveket és elszánt bírálókat szerezve személyének, művészetének.

Két esztendővel a *Sacre premierje* után Eck ismét vendége az Operaháznak, s ezúttal talán még „kényesebb” feladatra vállalkozik: balettet készít Bartók *Zene húros-, ütőhangszerekre és celestára* című művére. Olyan időben, amikor (a komponista halálának 20. évfordulója) Bartók életműve a magyar zeneművészetben még szinte abszolút „értékmérőnek” számít és művészeti életünkben – József Attilával és Derkovits Gyulával egyetemben – afféle útmutató példa, „modell” szerepét tölti be.

Bartók muzsikájának a balettszínpadi megjelenítése egyébként az 50–60-as évtizedben igen gyakori: a Csodálatos mandarin mellett a Concerto, a Divertimento, a Tánctsvit, a Két zongorás szonáta és különösen a Zene vonzza a legkülönbözőbb nemzetiségű koreográfusokat, – dramatikusan vagy pszichológiai cselekménnyel, illetve tiszta tánccal oldva meg a muzsika vizuális kivetítését. – Eck koreográfiája a zeneműben rejlő gondolati és érzelmi hullámzást, feszültségeket, konfliktusokat és azok feloldódását jeleníti meg. Drámai történésről, pontosabban: „belső”-pszichológiai cselekményről csak annyiban lehet itt szó, amennyiben a táncmű szereplői jelenlétükkel, viselkedésükkel (a látvány, a mozdulatok és mozdulati képek vizuálisan konkrét eszközei útján) jelenítik meg a zene folyamatát. A mű „hősei”: egy emberpár és egy csoport. Az emberpár valójában az Embert mint férfiből és nőből álló „egységet” képviseli, a csoport pedig (12 nő) hol az embert körülvevő, vele szembekerülő külvilág megtestesítője, hol az emberi értelem- és érzelmvilág ellentétes pólusainak, a belső ellentmondások és akadályok mozdulati transzpozíciójának megjelenítője. Mindez azzal a koreográfiai eszmével társul, hogy a hívő és kételkedő, vágyódó és lemondó, beletörődő és fellázadó, – tehát az érző-gondolkodó ember akarva, akaratlan állandó harcban áll a környező világgal és önmagával is; ezt a küzdelmet vállalni kénytelen, megharcolja és győzedelmeskedik. – Eck tehetségesen és szerencsés kézzel nyúlt a Bartók műhöz, amikor a Zene szinte kimeríthetetlen gazdagságából egy lényeges „jelentés-sektort” emelt ki: az Ember és Világ harcát. Az emberpár a koreográfiában esztétikus, tömör és kifejező mozdulatokkal gazdagított, klasszikus jellegű megformá-

lást kapott, — s a két főszereplő: Kun Zsuzsa és Dózsa Imre nagy meggyőző erővel tudta intellektuális feladatát megoldani. A csoport mozdulati megjelenítése Eck sajátos formanyelvén különösen a harmadik tételben volt erőteljes, drámai. A második tétel koreográfiája valamivel gyengébb lett, a negyedikben pedig a „győzelem” kissé váratlanul hatott; a csoport erősen konkretizált, militáris hatású jelmeze pedig helyenkint anakronisztikus volt. Mindemellett Eck a magaválasztotta igen nehéz feladatot lényegében megoldotta, és művészi eredménye (a *Sacre*-val együtt) mind a közönség, mind a kritika körében az elértnél sokkal melegebb fogadtatást érdemelt volna meg. Ezek a jó balettek akkor az Operaházban még „korainak” bizonyultak...

Jóval nagyobb sikert aratott a *Zenével* egy műsorban színrekerülő *Bányászballeda* (Maros Rudolf zenéjére). Ez valóban Eck egyik legsikerültebb korai, hagyományos értelemben harmonikus és táncos jellegű alkotása (1961-es), amelynek a nagyobb színpadra és létszámra való átdolgozás még javára is vált.

Ezután még kétszer kapott az évtized folyamán operaházi megbizatást Eck Imre, de előző tényleges szakmai sikereit nem tudta megismételni. Az 1966 júniusi Fokin-premierbe Ravel *Daphnis és Cloe* című balettjének egyéni verziójával kapcsolódott be; az eredeti szövegkönyvet messzemenően tiszteletben tartotta s ahhoz új, jórészt neoklasszikus koreográfiát készített, saját stílusára jellemző mozdulatokkal és pózokkal hangsúlyozva a zenemű korszerűségét. A részleteiben szép, hangulatos és stílusos koreográfiának különösen a nagy táncckettősei sikerültek, a többi rész intenzitása azonban egyenletlenebb, az egész darab pedig kissé hosszadalmas volt, s a zenét és cselekményt záró, sodró erejű bacchanáliára már a koreográfus erejéből nem futotta. Ez a feldolgozás mégis e csodálatos muzsika azon ritka színpadi megoldásai közé tartozott, amelyek a zenemű inkább koncertterembe kívánckozó szimfonikus adottságain úrrá lettek. A szereposztás ismét az idősebb és fiatalabb nemzedék közös fellépéséről tanúskodott, hiszen Lakatos Gabriella és Sallay Zoltán, Orosz Adél és Róna Viktor, Menyhárt Jacqueline és Szumrák Vera, Dózsa Imre és Sipeki Levente és még jónéhány náluk ifjabb táncművész együtt lépett fel.

1969 tavaszán került sor Eck újabb operaházi premierjére: H.W. Henze háromfelvonásos *Undine* című mesebalettjét mutatta be, de vállalkozása ezúttal nem sikerült. (Eck a tradicionálisabb többfelvonásos műfajjal előzőleg mindössze kétszer próbálkozott meg, de akkor is csupán részeredményeket ért el.) Igaz, a koreográfus alkotói útján volt bizonyos relatív súlya ennek a balettnek, mivel általa a baletthagyomány uralkodó műfajához és a klasszikus tánc mozdulatnyelvéhez kétségtelenül közeledett. Ez a klasszika azonban sokszor a drámai helyzettől és a zenétől is függetlenítette magát, s miközben Eck bőkezűen használta fel előző balettjeinek mozzanatait, intenzív tánchatásokat csak a már korábról jólismert plasztikai-képi eszközeivel ért el (a sellő—világ megformálásában). Az egész mű menete viszont vontatott, sőt érdektelen volt, a lírai és drámai epizódok során az érzelmek nem bontakoztak ki, s a koreográfia még a klasszikus tánc dekoratív szépségével is adós maradt.

Ecknek ezt a munkáját több mint fél évtized választja el a *Sacre*-tól, amely 1963-ban egy új magyar balettbemutatóval egy műsorban került színre. E mű *A tenger lánya* című egyfelvonásos balett, amelynek zenéjét Sugár Rezső, szövegét és koreográfiáját Lőrinc György készítette. A táncszerző igyekezett az antik görög mitológiai témának

mai jelentést, a cselekménynek és a hősöknek klasszikus táncra építő formát adni, ámde a színpadi megoldás ezúton sem vált igazán meggyőzővé.

Egy esztendő múlva első-műves koreográfus-jelöltek feladathoz: a társulat két vezető szólistája, Fülöp Viktor és Kun Zsuzsa vitte színre Láng István muzsikájára a közismert Thomas Mann novella nyomán született *Márió és a varázsló* című egyfelvonásos balettet. Összefüggésben Fülöp szuggesztív Cipolla-alkításával, ez a táncjáték az előbbinél sokkal jobban sikerült, s a megoldás rész-értékei további reményre jogosítottak, a koreográfusok újabb megbízására viszont nem került sor. Érdekes, sőt helyenként izgalmas – s ami az Operaházban szokatlan: mai témájú „politizáló” – balett volt a *Márió*; a drámai feszültség csak a darab vége felé lazult fel kissé. (A táncmű egyébként a klasszikus és a kifejező tánc elemeire épült.)

Ez a két balett csupán egy évig maradt repertoáron; a fejlődés szempontjából az volt igazából a jelentőségük, hogy új magyar komponisták és koreográfusok jutottak általuk szóhoz, premierjük a továbbképzés szándékát bizonyította. – Hasonló irányú lépésként került sor (1966 őszén) a *Klasszikus szimfónia* bemutatására, amelyben a színház táncosa, Barkóczy Sándor önálló művel mutatkozott be (több budapesti és szegedi operabetét, balettintézeti vizsgaszám és tv-koreográfia után). Prokofjev azonos című alkotása gyakori vendég volt ekkor már a nemzetközi balettszínpadon, hiszen ez a játékos, szellemes és ritmusgazdag muzsika egyenesen csábít a koreográfiai megjelenítésre. Berkóczynek is (aki a moszkvai GITISZ koreográfiai tanszékén végzett és kellő szakmai felkészültséggel rendelkező balettmester) szinte szárnyakat adott ez a muzsika és sikerült olyan balettet alkotnia, amely tiszta klasszikus nyelven, bármiféle külső vagy belső cselekmény nélkül költi újjá ezt a sajátosan modern zeneművet. Megoldása világos koncepcióról, művészi ízlésről, jó zenei érzékről és a klasszikus nyelv ötletes felhasználásáról tanúskodott. Jól sikerült a szóló és kettős, illetve a kisebb-nagyobb csoportos táncok térbeli mozgatása, többszólamú szerkesztése is, különösen a második és harmadik tételben. – Hosszú évek után ez volt az Operaházban az első szinfonikus balett, amely – eredményesen – „csak” a zene vizualizálására vállalkozott. Ugyanakkor azt is bizonyította, hogy a hagyományos nyelv – „megtisztítva” a romantikus stílusjegyekből – önmagában is alkalmas korszerű koreográfia megalkotására.

A sikeres bemutatkozás nyomán 1968 januárjában Barkóczy újabb produkcióval jelentkezett. Ezúttal Bartók *Táncszvitjével* bízták meg, – azzal a muzsikával tehát, amire Harangozó 1948-ban a Bálványosvár című balettet készítette. Az új táncszínpadi verzió cselekmény nélkül és sokkal sikeresebben oldotta meg a mozgással-geztussal teli muzsika koreográfiai adaptációját. A balett korrekten, hajlékonyan követte a zene hangulati alakulását, formai építkezését; hatásos és kifejező szólórészeit és különösen népi hangvételű férfitáncai a muzsika folklórisztikus mozzanatait plasztikusan fejezték ki. Barkóczy egyszerre használta fel a klasszikus tánc és a stilizált néptánc mozdulatanyagát, s művének nyelvezete egészében egyfajta „nemzeti neoklasszicizmus” stílusjegyeit mutatta. Csökkentette viszont a hatást, hogy az egyes tételrészek koreográfiai szembeállításai a nézőben drámai igényeket ébresztett, de azután nem elégtette ki azokat. – Ezzel együtt: újabb Bartók mű bemutatását tette (több mint elfogadhatóan) lehetővé, s ha rövid időre is, a szinfonikus balett műfaját gyarapította a repertoáron.

És most visszatérve a külföldi bemutatókra és felújításokra: a balettvezetés az előbbiekkal párhuzamosan kívánta (részben zenei, részben koreográfiai értékeik alapján) az arra érdemes táncalkotásokat megszerezni. Lőrinc György ennek jegyében próbálta meghívni Milloss Aurélt, – majd Roland Petit, a neves francia koreográfus felkérésére is sor került, itt azonban anyagi igények miatt szakadtak meg a tárgyalások. – A következő kiválasztott mű angol volt, F. Ashton: *Rossszul őrzött lánya*, a világhírű mesterrel viszont a betanításról csak később, tervezett visszavonulásakor lehetett érdemben tárgyalni. (Így is történt: Ashton 1970-ben ment nyugdíjba, darabját pedig 1971 tavaszán mutatta be az Operaház.)

A próbálkozások tehát folytak tovább, s a „törlesztés” – koncepció szerint kézenfekvőnek látszott, hogy Sztravinszkij két korai, híres balettjét: a *Petruskát* és a *Tűzmadarat* végre az eredeti Fokin koreográfiával mutassák be, az utóbbit először a színház történetében. A betanításra Konsztantin Bojarszkij leningrádi koreográfust kérték fel, aki feladatát (1966-ban) a nagy balettreformátor öröksége iránti hűséggel és tisztelettel teljesítette, a színpadi produkció mégis csalódást okozott. Nem azért, mert a főszerepek interpretálása nem volt magasszínvonalú, hiszen a Petruskában Lakatos Gabriella, Sipeki Levente, Péter László és Sallay Zoltán, illetve Kaszás Ildikó, Perlusz Sándor, Zilahi Győző és Suba Gyula, – a Tűzmadárban pedig Kun Zsuzsa, Havas Ferenc és Menyhárt Jacqueline illetve Kékesi Mária, Dózsa Imre és Gombkötő Erzsébet lépett fel, s e téren nem maradt kívánnivaló. – A problémát ezúttal más okozta. Fokin századeleji reformelvei és főleg gyakorlata már közel 30 esztendeje eldöntötték Harangozó alkotói életútjának irányát. Nálunk tehát Harangozó művei útján folyamatosan felszívódtak a fokini vívmányok, és hatásukat a szovjet baettek még meg is erősítették. Az *eredeti* Fokin művek hazai bemutatása ezért történelmileg már – a fejlettebb körülmények közepette – megkésett.

Úgy tetszik, itt is az ismert jelenséggel állunk szemben: a „tegnap” távolabb került, mint a „tegnapelőtt”. Ezt az igazságot jól érzékelteti az a tény is, hogy a fokini újromantika zászlóbontó műve, a sokhelyütt játszott *Chopiniana* viszont (1965-ben) épp jókor került színre Budapesten. A művet neves leningrádi mesternő: Naima Baltacejeva tanította be és ez a produkció nemcsak igényes feladatot jelentett, hanem szép közönségsikert is aratott. És ezt a sikert két dolog is indokolja: egyfelől a *Chopiniana* a *Giselle* és *A hattyúk tava* „fehér felvonásaival” rokon mű romantikus tánc-költészetének színvonalas és stílusos tolmácsolását ezért a múlt századi balett-hagyomány „birtoklása” jól készítheti elő. Másfelől ez az elvont, cselekménytelen táncszvit, amely mintegy az örökre elmúlt balettromantika eszenciáját sűrítette magába, – további utat nyitott a szimfonikus balett műfajának, amelyre nálunk kezdett az idő megérni.

Történeti és műfaji szempontból, valamint ízlésbeli és közönség-lélektani téren ugyanis kezdett halványulni a Harangozó életmű hatása, és a nagy szovjet balettdrámák után fokozatosan érkezett el *az eredendően zenei és koreográfikus stílus* ideje, – egyelőre a hagyomány szférájában. Ilyen szituációban került sor 1967 májusában a *Csipkerózsika* premierjére, Csajkovszkij balettzene-trilógiájának középső darabjára, – Marius Petipa remekművű koreográfiájával, a leningrádi Pjotr Guszev mester szakavatott betanításában.

A *Csipkerózsika* egyik csillogó záróköve az orosz balett múlt századi fényko-

rának, amikor a cári udvar kifinomult légkörében és különleges körülményei közepette mintegy összegeződtek, sőt klassziczálódtak egy egész korszak értékei. E műben a tánc harmonikus, klasszikusan tiszta, szinte már lepárolt szépsége ragadja magával a nézőt, mivel a vékonyszálú cselekmény inkább csak egymás mellé fűzi a színpompás, változatos ritmikájú, villódzó táncok sorozatát. Ezek minden darabja ékesen bizonyítja Petipa komponálásmódjának zeneiségét, látványos és költői karakterét, táncalkotói leleményét és tudását.

A klasszikus balett francia iskolájának előkelő gracióz stílusa s az olasz balett élénksége, virtuóz technikája szövetkezik itt egymással, hogy együttesen a Napkirály XVII. századi pompáját és nemes ragyogását teremtsék újjá az orosz cárok XIX. századi udvarában. Az „örök” emberi értékek mesebeli példázatát és a gondúzó, tobzódo látványosság reprezentatív ünnepségét nyújtja ez a balett (az eredeti produkcióban ezért igen nagy szerep jutott a szcenikának a csodák, a barokk fényűzés újraköltésében), amelyben a romantika polgári költészetét az arisztokratikus eszmények és normák fegyelmezték meg. Éppen ezért az addig megismert tradicionál jóval távolibb, hidegebb fényű, absztraktabb táncmű ez, amelyben a cselekmény és az érzelmi áradás mintegy „megcsendesedik”, – személytelenebb, általánosabb érvényű költészetnek adja át a helyét.

A szinte végnélkül áradó, jobbnál jobb táncok sorozatában azután a balett előadóművészeinek sokoldalú tudása bontakozhat ki. Rengeteg a kisebb-nagyobb szó-lószerep és a dekoratív kartánc, ezért vált századunkban ez a mű a nagylétszámú klasszikus együttesek magasiskolájává, a továbbfejlődés nagyhatású eszközévé. A budapesti bemutató is e téren magasrendű eredményt hozott. A kitűnő egyéni szerepmegoldások ilyen tömegét talán még sohasem lehetett látni az Operaházban. A kettős szereposztásban Kun Zsuzsa és Orosz Adél, illetve Havas Ferenc és Róna Viktor táncolta a főszerepeket, továbbá Ugray Klotild és Szumrák Vera, Koren Tamás, Pethő László, Balogh Ágoston, valamint Dévényi Edit és Dvorszky Erzsébet, Sipeki Levente és Forgách József, és még hosszan lehetne sorolni a figyelemreméltó egyéni teljesítményeket, mivel az együttesből úgyszólván „mindenki” szerepet kapott, miközben a Balettintézet növendékei is közreműködtek. – S az öntörvényű tánc és annak magasnívójú előadása ezúttal úgy aratott nagy sikert, hogy a siker megnövelte a táncjátékon belül a koreográfia és az előadásmód értékét, jelentőségét, ez viszont a táncosok és a közönség tánc kultúrájának növekedését is tanúsította. Ezért is kerülhetett sor arra, hogy a következő két felújításban is a *táncosság* nyomult előtérbe, – hol jobb, hol gyengébb eredménnyel.

1968 elején – a Táncszivittel és a felújított Térzenével egy műsorban – került színre a *Gajane-szvit*, amit az eredeti koreográfiából Fülöp Viktor állított össze és tanított be. A remek stilizált néptáncok cselekmény nélküli színes kavalkádjá igen vonzó volt, csak némiképp túlméretezett lett, ezért a koreográfia veszített erejéből. A hatás azonban így is elementáris erejű volt. Kitűnő táncművészeinket ugyanis a magasszínvonalú, klasszikus és népi ihletésű karaktertáncok ötvözete olyan feladat elé állította, amelyben az együttes előadói értékei szinte kiteljesedhettek.

Ez utóbbi kapcsán külön hangsúlyozandó, hogy a szvit legerőteljesebb részleteiben a már-már extatikus férfitánc uralkodik, aminek méltó tolmácsolásához épp a szovjet balett drámák növesztették fel az együttest. Az sem érdektelen, hogy ezt az

előadói stílust budapesti sajátosságként Nyugat-Európában mindig méltányolták. Ugyanakkor a következő évtizedben a karakter- és félkarakter férfitánc – összefüggésben a repertoár fejlődésével – relatíve *visszahúzódott*.

A másik felújítás, *A hattyúk tava* 1969 júniusában sok értékkel teli, ámde egyetlen vállalkozásnak bizonyult s a problémák itt másfelől vetődtek fel. A darabot 18 évvel azelőtt is betanító Aszaf Messzerer ezúttal arra törekedett, hogy a művet táncosabbá tegye, mivel ez a tendencia nálunk és a Szovjetunióban is felerősödött. Valóban: a táncok mennyisége megnőtt, a koreográfia talán még változatosabb is lett, csak hogy ezáltal a mű belső egyensúlya megbillent; meseszerűsége és költészete vesztett az erejéből, ezáltal az összhatás is a korábnál gyengébb lett (amihez az elhibázott új szcenírozás is hozzájárult).

Tendenciája miatt utólag érdemes megemlíteni az 1964/65-ös évad két eseményét, amely szintén a táncosság növelésének irányába mutatott. Az 1964 októberi felújításkor, a műsortnyitó Furfangos diákok s az estet záró Seherezáde közé hét *koncertszámot* illesztettek. A Chopinianából – előlegként – Fokin híres Cisz-moll keringőjét, a szovjet mesterek művei közül Gorszkij, Jakobszon, Messzerer és Anyiszimova egy-egy pas de deux-jét és Lopuhov virtuóz szólóját, s mindez együttesen igényes-hatásos koncertműsorral gyarapította a repertoárt.

A másik esemény egy hírből ismert amerikai táncmű: az Interplay „átdolgozott” bemutatója volt, az akkortájt Budapesten, az Operettszínházban dolgozó kanadai N. Thomson vendégmunkája, *Táncoló ifjúság* címmel (a két Eck balett-tel és a Chopinianával egy műsorban került színre). Ez a jazz-balett azonban gyengének, Thomson megbízása hibának bizonyult; a stílusismeret akkor már nálunk is jóval előrébb járt e téren, pedig a hazai táncosok és koreográfusok azt a többi ágazatnál jóval ritkábban művelték.

Aki ebben és más táncágazatokban is igazán járatos volt, s az 1968-as év tavaszán szinte berobbant a magyar balettművészet élvonalába, – *Seregi László* személyéről és addig végzett munkájáról részletesebben kell tájékoztatnunk az Olvasót. Művészi pályája a Néphadsereg Művészegyüttesében kezdődött, ahol az 50-es évek első felében táncos és koreográfus volt. Ott sajátította el a balett-technikát, megismerkedett a magyar és külföldi néptáncokkal, – majd az évtized második felétől az Operaház rangos karaktertáncosa lett. Előbb más zenés színházaknál és a Televízióban koreografált, majd 1961-től folyamatosan kapott koreográfiai feladatokat az Operaház igen különböző stílusú operabemutatóiban.

A szóbanforgó balettbetétekkel – Koldusdiák, Tell Vilmos, Elektronikus szerelem, Az okos lány, Székelyfonó, Faust, Tannhäuser, Denevér című operákban – általános elismerést aratott, s megoldásmódjuktól egy jelentősnek ígérkező koreográfus-egyéniség portréja rajzolódott ki. Ezek a kisebb-nagyobb, olykor egyfelvonásos méretű cselekménytelen baettek együttesen azt mutatták, hogy Seregi alkotómunkáját az egyenletesen magas művészi színvonal, az artisztikus látványosság, a folyton áradó koreográfiai ötletek, a táncos formaérzék, a mozdulatnyelvi sokoldalúság s a kellő felkészültségből is fakadó zenei invenció, a muzikalitás jellemzi. Seregi az egymástól eltérő zene- és táncstílusokban úgyszólván egyforma biztonsággal mozgott, s ezt a képességét mind a következő időszak hazai feladatai, mind a nemzetközi gyakorlat hasonló igényei szempontjából hangsúlyoznunk kell. Az önálló és egyéb feladatokkal

is járó táncdráma műfajában azonban a koreográfus addig még „nem bizonyított”, bemutatkozását ezért nagy várakozás előzte meg. Annál is inkább, hiszen egész estés szovjet zenéjű balettdráma bemutatására magyar koreográfus először vállalkozott.

Seregi ugyanis – Jurij Grigorovics moszkvai bemutatójával közel egyidőben – Hacsaturján *Spartacus* című háromfelvonásos balettjét választotta, új szöveget írva a tömörített s e szöveggel összhangba hozott muzsikához, – és művével fényes sikert aratott. Az átütő erejű közönségsikert természetesen a balett művészi megoldása váltotta ki, de több mozzanat a kedvező hatást még fel is fokozta. Összefüggésben az együttes utóbbi, közel két évtizedes fejlődésével, a színház publikuma számára a balettművészetet elsősorban a teljes estét betöltő drámai táncjáték jelentette. A 60-as évtized folyamán abszolút átütő erejű új hazai mű nem született, s ilyen hatású külföldi kortárs alkotás átvételére sem került sor. A közönség tehát szinte várta már, hogy ismét nagyszabású gazdag és látványos táncjátékkal lépjenek meg, s a *Spartacus* ennek a várakozásnak teljes egészében megfelelt. (Az előadóművészek felkészültsége is főként e tradicionálissá vált műfajban fejlődött tovább.) Emellett a „modern” irányban való továbblépés feladatát ebben az évtizedben amúgyis a Pécsi Balett vállalta el, s így afféle „munkamegosztás” jött létre a két balettegyüttes között. Az újítások egy része ugyanakkor észrevétlenül felszívódott az operaházi balett munkájába is, csak hogy ennek a tradícióval való szerencsés találkozására volt szükség ahhoz, hogy az új formát a táncosok és a nézők is elfogadják.

Ez a szerencsés találkozás azután Seregi balett-drámájában következett be. A *Spartacus*-ban ugyanis közvetett úton a XX. századi magyar táncművészet több évtizedes fejlődésének fontos eredményei összegeződtek. A Harangozó-teremtette nemzeti táncjáték-stílus, – a klasszikus fogantatású, patetikus hangvételű szovjet balettdráma s a kifejezőerőben gazdag néptáncművészet, továbbá a film és az irodalom aktuális módszere: a szubjektív visszaemlékezés és az idővágás egyaránt inspirálta-szolgáltatta Seregit abban, hogy táncművét ilyen formában alkossa meg. Természetesen felhasználta saját kipróbált eszközeit is, ámde ezek most a különböző társadalmi helyzetű és nemzetiségű hősök, a drámai szituációk és hangulatfestő képek megjelenítésére szövetkeztek, s együttvéve sokszínű, mégis egységes hangvételű alkotást hoztak létre.

A három felvonás, a három főhős: *Spartacus*, majd *Crassus* római hadvezér és végül *Spartacus* felesége, *Flavia* szemszögéből, részben emlékezetében idézi fel és ábrázolja a történet egy-egy fázisát. A diadalmas kezdet, a felkelés kirobbanásához vezető út eseményei az első felvonásban – a kereszten függő, haláltusájában vizionáló *Spartacus* emlékképeiként követik egymást. Gladiátor iskola, nehéz harci gyakorlatok, búcsú a kedvestől és a társaktól, akikkel azután halálos párviadalt kell vívni, lázadás és kitörés a rabságból: ez játszódik le ebben a felvonásban úgy, hogy a szóló- és csoportos táncokkal összefonódó drámai jelenetek felépítik a cselekményt, s egyszerre színházi és táncművészi is adnak.

A jelenetek közül különösen az egész történet lényegét nyitányszerűen magbasúríró csoportos előjáték, majd a gladiátorok búcsúja és küzdelmei, a címszereplő „bosszú-monológja” s a felvonászáro felkelés jelenet emelkedik ki, amelyekben a klasszikus és a néptánc, a plasztikus-gimnasztikus mozgás és a pantomim „veszt” a megoldásban.

A második felvonás kapcsolódik leginkább a hagyományos balettdráma műfaji konvencióihoz; tulajdonképpen két változatos divertissement-ből áll, amely az előkelő rómaiak s a szabadságukat kivívó rabszolgák világát jeleníti meg; az előbbiben Seregi revüjellegű látványos táncjelenete nagy szerepet játszik (a pantomim jegyében zajlik le itt egy egész jelenet, s ez a mű leggyengébb része). – A harmadik felvonás érzelmileg a legbensőségesebb; a „vert hadak” gyötrelmes visszavonulása, végső búcsú a rabszolda-testvérektől, az utolsó harc, a győztesek diadalmenetének sötétben úszó víziója követi egymást, – s végül (akárcsak a mű kezdetén) feltűnik a kereszttek távolba vesző sora a Via Appián. E felvonás és a teljes mű egyik koreográfiai csúcspontja Spartacus és Flávia utolsó nagy táncgettőse, amely Seregi addig kialakított neoklaszszikus stílusának a lényegét nagy művészi erővel sűríti magába.

Egy történelmi korszak és egy nemzedék őszintén átélt és vállalt forradalmi romantikája hatja át ezt a műalkotást, amelyben a monumentális táncdráma keretében már egy másfajta szemlélet és stílus is jelentkezett. A Spartacus ugyanis egyetlen, de akkor a leginkább megfelelő lépéssel vitte előrébb mindazt, ami a társulat koreográfiai munkájában addig kiformalódott. S ezt a lépést a hagyományból a korszerűség igényével és irányában tette meg, Harangozó útját is folytatva a megváltozott körülmények közepette.

A folytatás és újítás egysége tükröződött vissza a szereplők kiválasztásában is. A három főszerep alakítói: Kun Zsuzsa, Fülöp Viktor és Havas Ferenc – illetve Orosz Adél, Róna Viktor és Dózsa Imre, továbbá (a két szereposztás szerint) Menyhárt, Szumrák, illetve Kékesi, Sebestény Katalin, – Sipeki Levente, Nagy Zoltán, Sterbinszky László, illetve Fülöp Zoltán, Geszler György, Bozsó Árpád, Markó Iván, Péter László, Pethő László, Vámos György és még mások, az 50-es, 60-as évtized idősebb és ifjú szólistái ismét együtt léptek fel és produkciójukban a tánc és a színjáték, illetve a klasszikus és a karakter stílus teljesen összeforrt egymással.

A Spartacus a nemzeti repertoár alakulásában és a balettegüttes életében fordulópontot jelentett. S miközben a meginduló változás a 70-es évtizedben bontakozott ki és bizonyos mértékig a társulat arculatát is fokozatosan átalakította, – ez a mű úgyszólván megszakítás nélkül szerepel a színház repertoárján, „Menet közben” maga is tradícióvá lett, továbbra is igen népszerű a közönség körében, s az előző nagy korszak stílusát folyamatosan szinte egymaga képviseli.

III.

1970–1980

Nem a társadalmi fejlődéssel összefüggő, eszmeileg meghatározott hegemon művészetszemlélet megváltozásának következménye, hogy az 1970–71-es évtizeddel ugyancsak új periódus kezdődött el a balettegüttes történetében. Ennek során az Operaház balettleletének *modernizálódása* a társdlaton és a hazai táncművészetben belül, valamint a közönség körében is „*győzedelmeskedett*”. E fejlődési szakasz új mivoltát a művészi munka szakmai alakulásának jellege és személyi tényezői együttesen teremtették meg. Tegyük hozzá, hogy ez a folyamat az 1958 óta általánosan érvényes

művészetpolitikai koncepció mind szélesebb körű érvényesülése és a mindenirányú korszerűsödés jegyében bontakozott ki.

Ez utóbbi megállapítás súlyát az világíthatja meg igazán, ha tekintetbe vesszük, hogy a művészi kortárs eredményekben való feltétlenül szükséges és megszakítás nélküli tájékozódás például a magyar zeneszerzésben már az 50-es évtized második felében megkezdődött és – amint Kroó György könyvében megállapítja* – a 60-as évek közepére be is fejeződött. A magyar balettművészetben viszont az *egyetem*es tájékozódásra s ezen belül kiemelkedő (földrajzi és társadalmi értelemben) „nyugati” alkotások bemutatására csak a 70-es évtizedben került sor. Méghozzá úgy, hogy az Operaház a rendkívül gazdag nemzetközi termésből néhány 1947–70 közt született kitűnő angol, dán, francia és amerikai balettet tűzött műsorára. Olyan megfontolás szerint, hogy a színház 1950–70 között külföldről egyoldalúan és kizárólag, általában kitűnő szovjet műveket választott ki, – hogy még sok más kiváló (korábbi és újabb eredetű) alkotást is meg kell majd szerezni, s hogy a „mindenirányú” külföldi átvételekre a minőség jegyében a további esztendőben is folyamatosan sort kell keríteni.

A tájékozódás módja, természetesen, nem korlátozódhat (a valutáris lehetőségekkel is szoros összefüggésben álló) premierekre, habár ezek súlya összehasonlíthatatlanul nagyobb, mint a *külföldi társulatok és szólisták magyarországi vendégszereplésé*. Tény, hogy a 70-es évtized e téren nemcsak folytatta a 60-as években megindult vendégjárást, hanem az érkező vendégegyüttesek körét jelentékenyen kiszélesítette. Szinte rendszeressé vált a különböző országokból érkező magántáncosok fellépése is, – egy-egy alkalommal csehszlovák, NDK-beli, román, bulgár, – többször szovjet, angol, francia és kubai táncosok és főként a Béjart Együttes tagjai jöttek el hozzánk, s az utóbbi művészek gyakran új műveket, mű-részleteket is magukkal hoztak. – Lássuk felsorolászerűen és csupán a társulatokra korlátozva az évtized vendégeit: 1971 – poznani és tallinni balettegyüttes, – 1972 – Kubai Nemzeti Balett, – 1973 – Holland Táncszínház, – 1974 – Alvin Ailey Táncszínháza (USA) és a Kijevi Balett, – 1975 – Ballet Rambert (Anglia), Koreográfiai Miniatűrök (Szovjetunió), – 1976 – Rigai Balett, – 1978 – Venezuelai Balett, – 1979 – ismét az Ailey Együttes, – az Interbalett résztvevői (szovjet-észt, lengyel, cseh és szlovák, kubai, NDK-beli, bulgár, román társulatok), – továbbá a Bolsoj Balett és a szófiai Operaház balettegyüttese, – 1980 – Stuttgarti Balett, – Camagüey Balett (Kuba), – Holland Nemzeti Balett. (Megemlítendő emellett Antonio Gades spanyol-flamenco táncegyüttesének 1970–75 közötti 5 vendégjátéka is, mert „átlépte” a táncművészet ágazati határait.)

Mindez együttesen nemcsak az eredmények megismerését, hanem a többirányú összehasonlítást, mérlegelést is nagymértékben elősegítette. Rávilágított, hogy milyen sokféle időszerű és igényes „közlemény”, mennyire változatos módon fejezhető ki a balettművészet világában is.

Ami viszont a belső alkotóerőket illeti, az évtized elején bemutatott műveivel Seregi néhány esztendő alatt a társulat elsősorú koreográfusa lett, – míg az 1974/75-ös évadtól sűrűsödő bemutatóival az évtized végére gyakorlatilag Fodor Antal fog-

*A magyar zeneszerzés 30 éve.

lalta el a „második koreográfus” tisztét. Vagyis fokozatosan született meg az a magyar alkotó-páros, amelynek egymást szinte ritmikusan váltó bemutatói, alkotásai építik tovább a színház *nemzeti* repertoárját.*

Mindez együttvéve erőteljes és koncepciózus műsorépítő munka képét rajzolja ki, amelynek intenzitását a számadatok is jól megvilágítják. – 1970/71 – 1979–80 között összesen 54 bemutató, illetve premier értékű felújítás zajlott le, közülük 46 egyfelvonásos balett, illetve koncertszám. A magyar zeneművek száma 11 (ebből az 1978 májusi premieren 4 került színre), – a magyar koreográfusok alkotása 27 (ebből 2 többfelvonásos), – szovjet, illetve orosz tradíció 7 (ebből 5 többfelvonásos), – „nyugati” koreográfus munkája 20 (ebből többfelvonásos: 1).

Ez a mennyiség még akkor is szembetűnően nagyobb az előző két évtized bemutatóinál, ha figyelembe vesszük a többfelvonásosok számát és arányát, amely évtizedenként így alakult:

50-es évek: 21 műből 11 a többfelvonásos,

60-as évek: 30 műből 7 a többfelvonásos,

70-es évek: 54 műből 8 a többfelvonásos.

Érdekes lesz a magyar, a szovjet és a nyugati bemutatók arányát is szemügyre venni: az 1949/50 – 1979/80 közti három évtizedben összesen 55 magyar, – 28 orosz-szovjet, – 23 nyugati (ide számítva a nyugati stílusú Cieplinski műveit is) bemutató és felújítás került színre. (Ezek szerint a magyar és külföldi művek aránya jó, az orosz-szovjet, valamint egyéb külföldi művek egymáshoz viszonyított aránya pedig – a 70-es évtized törlesztése következtében – kiegyensúlyozottabb lett.) A „külföldi művek” közös kategóriája foglalja magába a klasszikus-romantikus hagyomány összes darabjait, tehát a múlt századi francia, dán és orosz műveket, vagyis az *egyetemese* tradíció repertoár-rétegét is (ez utóbbi – a XX. századi alkotásokhoz képest – megfelelő arányszámot mutat).

Visszatérve a 70-es évtized dinamikus fejlődéséhez: a változás egyszerre műsorpolitikai és szemléleti, zenei és tematikai, koreográfiai és előadóművészi relációban jelentkezik, átfogja tehát a társulat egész munkáját. Az együttes művészi arculata azonban ennek hatására úgy módosult, hogy az új vonások nem *megszüntették*, hanem *kiegészítették* a régieket. Jól bizonyítja ezt, hogy miközben a repertoár korszerűbb lett, ugyanakkor az együttes klasszikus előadóművészi kultúrája is sokat fejlődött. A technikai felkészültség és munka megerősödése viszont a táncosok természetes nemzedékváltásával együtt zajlott le s ez utóbbi is mindig valamiképpen alakítja a társulat profilját. Az évtized folyamán új magántáncos gárda alakult ki, amelyben a vezető szerepet Kékesi Mária, Pártay Lilla, Metzger Márta, Csarnóy Katalin, Pongor Ildikó és Szőnyi Nóra, illetve Dózsa Imre, Keveházi Gábor, Forgách József, Perlusz Sándor, Sterbinszky László, Erdélyi Sándor és Harangozó Gyula játszották, miközben

*Nem tudhatni, hogy szükségszerűen-e, de a tények szerint ezzel a kibontakozással párhuzamosan a már tradicionális színezetű Harangozó-repertoár szinte „szertefoszlott”. – A csökkenő tendencia már az előző évtizedben fokozatosan erősödött, hiszen 1960/61-ben – 9, – 1964–65-ben – 5, – 1969/70-ben 4, – 1970/71-ben csupán 1 Harangozó mű szerepelt a műsoron. – A 70-es években azután 1974–77 között 3 évadra kelt életre ismét Harangozó 3 balettje, előtte és utána viszont a nemzeti repertoárnak ezt a rétegét folyamatosan csupán a Coppélia képviselte, képviseli.

visszavonult az Operaház színpadától Lakatos Gabriella, később Kun Zsuzsa, Fülöp Viktor és Róna Viktor pedig egyre ritkábban lépett fel. Az új, fiatal szóló- és kar-táncosok már azon a sokrétű repertoáron nőttek fel, amely minden viszonylatban gazdagabb a korábbi periódus repertoárjánál. Végső fokon a félkarakter-romantikus-klasszikus stílustól együttesünk a neoklasszikus és „modern” stíluskomplexum felé közeledett, – miközben előadásmódját változatlanul áthatja a drámai kifejezőerő, a temperamentum, a tánc és a játék eredendő egysége, s ezek szintézise jelentheti napjainkban munkájának nemzeti jellegét.

Ez a folyamat azzal járt együtt, hogy az a művészi munkamegosztás, amely szerint a modern balett műhelye nálunk a pécsi együttes, az Operaház pedig a tradíció fellelőjére – fokozatosan megszűnt, és az operaházi társulat mindkét feladatkör legrangosabb hazai bázisa lett. – Az együttes ugyanakkor – gyakori vendégszereplései útján – a nagyvilág élmezőnyébe zárkozott fel, – tradicionális és XX. századi, nemzeti és („keletet-nyugatot” összekapcsoló) nemzetközi repertoárjával világméretűben is különleges értéket képvisel s a vele szoros kapcsolatban álló Balettintézettel együtt az európai balettkultúra számottevő bázisa lett.

Az Operaház 1980 szeptemberi bezárása előtt a két színházban évente körülbelül 120 balettelőadást produkált, átlagosan évi 12 programot, havonta 12–14 önálló eseten játszott. A közel 120 tagú együttes ily módon fejlődésének addigi tetőpontjára érkezett el. Ezáltal olyan mércét állított maga elé, amelyet megtartani kötelező, meghaladni viszont csak megfelelő feltételek közepette lehetséges.

S most lássuk: hogyan jutott el a társulat idáig, miként gyorsult fel a fejlődés tempója? Ezúttal a kibontakozás menetét évadról-évadra követjük nyomon, a korábbiaknál jóval részletesebben, hiszen az így kialakult új repertoár látható ma is az együttes előadásain.

* * * * *

A Spartacus-bemutatót követően a színház Seregit a Bartók baettek felújításával bízta meg (1970 szeptember). Seregi *A fából faragott királyfi* szövegkönyvét részben átdolgozta; ennek nyomán az eredetileg rejtélyes-szeszesnek tetsző tündér alakja világos és egyértelmű lett (a mese fordulatai szerint alakot vált és részt vesz a fák-vizek akcióiban), az alkotójától elidegenedő és vele szembeforduló fabáb pedig erőszakos, valóban drámai ellenfélle változott, „aki” a királykisasszony megpróbáltatásának is tevékeny résztvevője. – A koreográfia változatos, dekoratív és látványos volt, különösen a „fák és vizek” erősen absztrahált és stilizált, modern tánchoz közelítő megformálása sikerült. A címszerep koreográfiáját Seregi a jazz-tánccal rokon elemekből liánszerűen hajlékonyra formálta, míg a királyfi és a királykisasszony (s részint a tündér is) neoklasszikus megoldást kapott. Összhangban a scenikai tényezővel az egész produkció (az aktuális igények szerint) a szecessziótól tudatosan eltávolodott, a nemzeti karakter is háttérbe húzódott, s eközben – mintegy az utóbbi két évtized törekvéseivel-hangsúlyaival szembefordulva – az elvonatkoztatott „általános érvényű” formálásmód került előtérbe.

A csodálatos mandarin színvonalas, szuggesztív új változata – humanista-etikus koncepciója révén – Bartók muzsikájához hű maradt, miközben a koreográfus itt is a fokozott általánosításra törekedett. A főhős alakját úgy absztrahálta, hogy – meg-

fosztva a keleti kolorittól – a bőréig lecsupaszított Embert állította elének, jelképes halálában pedig a Pietát idéző utolsó póz mintegy a „megváltás” mozzanatot hangsúlyozta. A scenírozás viszont lépcső- és traverz-komplexumával a volt műteremszoba zárt falait a Nagyváros kozmoszává tágította ki, amelybe a címszereplő szinte a „végtelenből” érkezett meg. – Tartalmas, jelentést hordozó ötletek halmaza követte a színpadon egymást, hatásos koreográfiai mozzanatokkal fonódva össze. Az indítás nagyerejű scenikai fényjátéka, a Mandarin közeledése, a lüktető ritmikájú üldözés és a különös (borotvaélen egyensúlyozó) szerelmi találkozás általában izgalmas megoldást kapott. Az ötletek és a koreográfiai nyelv azonban – a korszerű táncszínpad szerteágazó stílusirányainak áthatására – heterogén fogantatásúak; szimbolikus, naturalis és szurrealista látványi elemek, sokfajta mozdulati anyag találkozott itt egymással, amelyeket igazából csupán az interpretáció forraszthatott össze.

Még ugyanabban az 1970/71-es évadban került sor a mai angol balettművészet egyik remekének, *A rosszul örzött lánynak* bemutatására is. Ezzel hosszú szünet után végre megkezdődött a különböző nyugati országok kiváló táncalkotásainak átvétele. A balettvezetés – helyesen – olyan táncjátékot választott ki, amelyben a koreográfus *Sir Frederick Ashton* egyéni alkotóművészetének sajátosságai sűrítetten jelentkeznek, a mű ugyanakkor a magyar társulat „egyéniségéhez” is jól illik, és a közönség érdeklődésére is számot tarthat.

A darab meséje, a nagyravágyás mulatságos felsülése és a rokonszenves szerelmek véletlen segítette, boldog egymásratalálása régi témája a balettszínpadnak is. Eredetileg ez a mű volt az egyik legkorábbi polgári táncjáték, amelynek 1789-es bordeaux-i bemutatója óta épp a cselekménye bizonyult igazán időtállóknak, – a hozzákapcsolódó koreográfia viszont részleteiben maradt csak meg, itt-ott Európában. Időnként többen is felújították, amelyek közül Ashton rendezése és koreográfiája talán a legsikerültebb. A balett humora ellenállhatatlan, cselekménye világos, gördülékeny és szórakoztató, hősei nagyszerűen megformáltak, s a mű tele van találó rendezési és scenikai ötletekkel. Táncai szellemesek, játékosak és változatosak, dramaturgiai is mindig indokoltak, technikailag igényesek és megragadóan muzikálisak. Ashton együttérző, de kicsit ironikus vagy legalábbis elnéző mosollyal pillant vissza erre a XVIII. századvégi komédiára. Komolyan veszi és egyben idézőjelbe teszi a történetet és alakjait (s ebben a muzsika hangszerelése is nagy szerepet játszik), miközben a tánc sajátos kifejezőeszközeivel a korabeli vígoperák szokványos fordulatait és a romantikus baettek modorosságait is ragyogó stílusérzéssel parodizálja. Koreográfiájában egyaránt épít a klasszikus és népi táncokra, a pantomimra és színeszi játékokra, valamint jelentést hordozó tárgyi eszközökre. Mindez kitűnően illeszkedett együttesünk jellegzetes stílusához, ezért a balettet nagyszerűen mutatták be.

A következő évad bemutatói egyfelől az új magyar muzsika és a későromantikus európai hagyomány, másfelől a hazai koreográfusok újabb kipróbálása jegyében zajlottak le. 1971 őszen Maros Rudolf Vonósszimfónia és Szokoly Sándor Áldozat című szerzeményeit Barkóczy Sándor, illetve Fodor Antal vitte színre.* – *A Vonósszimfónia* Barkóczyt hasonló dilemma elé állította, mint korábban a Táncszvit, de a megoldás ezúttal jobban sikerült. A koreográfus átgondoltan és érzékenyen talált rá

*A műsor 3. darabját, Petrovics Emil *Lysistrate* c. vígoperáját Eck Imre rendezte.

azokra a szóló- és csoportos táncmotívumokra, folyamatokra és térformákra, amelyek a zene formálásmódját „magukra” vették. A táncosok gesztusai, arc-, kéz-, és kar mozgása azonban már valamilyen (kibontatlan) cselekményre utaltak, a koreográfia pedig kissé vontatott lett, emiatt a neoklasszikus stílusú balett hasonló sorsra jutott, mint elődje. (Emellett a műfajjal kapcsolatos, akkor még érvényesülő tartózkodásba is beletűközött.)

Az *Áldozattal*, Fodor Antal első önálló operaházi balettjével a színház tulajdonképp új koreográfust avatott, – olyan alkotót, akinek művészi életútja egészen más forrásvidékről indult el. Táncos pályafutása a megalakuló Pécsi Balettnél kezdődött, első közfigyelmet keltő táncművét: a Balló Concertante-t (zene: Vivaldi) is ott mutatta be 1966-ban. Ezt a kiválóan sikerült, neoklasszikus stílusú szimfonikus balettet – a műfaj egyik legszínvonalasabb hazai darabját – a muzikalitás és a táncfolyamatokban való gondolkodás, a tiszta klasszikus matéria anyagszerű és korszerű használata, a szóló- és csoporttánc természetesnek tetsző concertálása jellemezte, s egyszerre tanúskodott Fodor tehetségéről és a zene primátusát valló koreográfusi attitűdjéről is. A fiatal művész ezután táncosként 1968-ban az Operához szerződött, emellett (egyelőre a színházon kívül) koreográfusi feladatokat is kapott a Televízióban és a Néphadsereg Művészegyüttesénél; ezeket biztató, főleg lírai jellegű rész-eredményekkel oldotta meg. A szokásoknak megfelelően az Operaház először balettbetétek (Cigánybáró, Britten Szentivánéji álom) készítésével bízta meg s csak ezután került sor az *Áldozat* premierjére. Ez a mű Fodor gondolati és formai érdeklődésének irányát tanúsította, s mindkettőben megmutatkozott pécsi indíttatása is. Műve áttelesen, a balladák példabeszéde útján nyúlt aktuális társadalmi kérdéshez: a vezető és vezetettek, egy új világ építésének kényszerű áldozatai problémakörében. Ami a megoldást illeti: a tömeget akrobatikával tűzdelt karaktertánc-mozgás jellemezte, míg a főszereplők koreográfiájában a modern tánc és a gimnasztika, valamint a klasszikus balett elemei elegyedtek; a jelentkező dramaturgiai-szerkesztési hibák azonban az összhatást gyengítették, ezért a darabot rövid ideig játszották.

Az évad másik premierje, a *Sylvia* (1972 május) elért pozícióját továbbberősítő nagy siker hozott Seregi számára. Az előző, súlyosabb hangvételű táncdrámák után Delibes balettjét Seregi teljesen átdolgozva hozta színre, s ezúton a tradícióból egyértelműen mai táncjátékot kerekített ki. Miközben visszatért az eredeti, teljes háromfelvonásnyi partitúrához, az avittnak ható cselekményt újjal cserélte fel, s a muzsikához kettős fénytörésű történetet illesztett: egy századvégi párizsi balettegyüttes életét és korabeli Sylvia-előadását kapcsolta egybe, tehát a „játék a játékban” jól bevált módszerével élt. Élet és színpad, valóság és játék keveredett így össze egymással, gúnyoros-parodisztikus képet festve a régi modoros előadásokról, a Degas és Toulouse-Lautrec képein megörökített táncosok világról, sőt egy kicsit az „örök színházról” is. A változatos és világos cselekményvezetés, a líra, játék és humor együttese, a koreográfiai matéria gazdagsága, az igényes és ötletes (főképp a klasszikus balett mozdulattárából építkező) szóló- és csoportos táncfeladatok látványos adagolása – nagyrésztükben a repertoár perszifláló idézetei – olyan balettkomédiát eredményezett, amely Seregi napjainkig terjedő munkásságából is kiemelkedik. Hozzáfűzhetjük: jelentős értékeivel, vidám hangvételével ez a táncjáték egyben a Coppélia, a Térzene és a

Furfangos diákok vonulatához, tehát a klasszikussá vált nemzeti tradícióhoz is kapcsolódott, s ezúton a Harangozó-örökség időszerű folytatását is jelentette.

Az 1972/73-as évad elején ismét a múlt századi tradíció eredeti táncalkotásai kerültek előtérbe, méghozzá úgy, hogy a társulat és a magyar közönség ezúttal az európai romantikus balett szuverén terrénumával: a Bournonville-örökség egyik exponált alkotásával is megismerkedhetett, valamint a modern dán balettművészet mesterművével, az úgynevezett *dán est* keretében.

A *szilfid* című tündérbalettet, pontosabban annak francia eredetijét (amelyet 1832-ben mutattak be Párizsban) a balett-történet úgy tartja számon, hogy a romantikus stílus abban érte el egyik korabeli tetőpontját. (Magyarországon ennek csupán egy gyenge verzióját vitték színre 1858-ban a Nemzeti Színházban.) – A most bemutatásra kerülő dán változat 1836 óta él Koppenhágában, és századunk közepén Nyugat-Európában több helyütt is műsorra tűzték, mivel sajátos színezettel képviseli egy semmibetűnt korszak jellegzetes, rezervátumi körülmények között továbbélő értékeit. A budapesti bemutató alapján nemcsak a szakértők, hanem a romantikus stíluskörben járatosabb nézők is felismerhették e mű értékes koreográfiai sajátosságait: egyrészt az aprózó, erősen díszített, dinamikus és technikás lépésanyagot a női és férfi klasszikus ill. félkarakter-táncokban, – másrészt a jóízű, formás karaktertáncokat. Saját verzióját ugyanis *August Bournonville* elsősorban velük gazdagította – a klasszikus matéria rovására is, így alkotása nálunk minden korábban bemutatott romantikus táncműnél meggyőzőbben demonstrálta, hogy azok keletkezése idején a nemzeti-népi táncok milyen nagy erővel áramlottak be a romantikus balettszínpadra. Igaz, mindez inkább csak érdekességnek mondható, mivel ezt a korszakot és stílust hozzánk a másik „alpmű”, a *Giselle* szuggesztívebben közvetítette. Az orosz–szovjet átdolgozás ugyanis a már ellentmondásossá vált cselekmény- és pantomim-mozzanatokat a romantikus táncöltészet javára tompította. A „találkozás” tehát ezúttal is (akár a Fokin-balettek esetében) kicsit megkésett, s ez a mű sorsára is rányomta bélyegét.

A műsor másik felét alkotó *Etüdök* Harald Lander (1948-ban készült) „iskoladarabjának” műsorratűzése viszont távlatában nagy nyeresége lett a társulatnak. Ez a produkció a klasszikus balett mozdulatrendszerét: gyakorlatait, a lépések és lépéskombinációk csattanós rövidségű etüdjait kapcsolja össze, táncalkotássá építi fel. Lander lassú és gyors, női és férfi lépéskomplexumokra építő műve tele van koreográfiai ötlettel, szépséggel és a legjobb értelmű hatásossággal. A darabválasztás a premier idején (technikailag és a kidolgozás egyöntetűségében) még korainak látszott; a klasszikus balett ugyanis itt semmilyen segítséget nem kap. Ebben a tűzijátékszerűen sziporkázó, szvit-szerkezetű sorozatban a virtuóz és pontos „tisza táncolásnak” önmagában kell teljes intenzitással és teljességet nyújtóan hatnia. Az együttesben viszont épp ez a feladat keltette fel és fokozta is az igényt a méltó interpretációra. Évek múlásával azután az előadói teljesítmény mindinkább felnőtt a darabhoz és stílushoz, a közönség pedig ezzel a művel fogadta el igazán és először a cselekmény nélküli klasszikus tánc sajátos műfaját. A továbbiakban az *Etüdök* ezért a szimfonikus neoklasszicizmus irányába tett sikeres lépésnek bizonyult.

A klasszikus tánc előtérbe kerülését és megerősödését szolgálta az évad másik bemutatója, *A hatyúk tava* ismételt felújítása is. Ennek alapja az 1969 évi változat maradt, amelyet ezúttal visszahoztak az Operaházba. A betanító-próbavezető balett-

mester: Fülöp Viktor a cselekményt helyenként egyszerűsítette, míg a koreográfiát az eredeti 1951-es részletekkel „frissítette” fel. Az új díszletterv azonban ekkor sem tudta a mesei légbört kellőképp felidézni, ezért az előadás némi „rendbeszedése” ellenére A hattyúk tava még mindig nem kapta vissza művészi intenzitását. Azt, amelylyel a hazai bemutató sikerét elérte volna, illetve ami lehetővé tette volna e mű páratlan mesei költészetének teljes kibontakozását. A feladat ily módon csupán elodázódott, de változatlanul megoldatlan maradt.

S ha most egy pillanatra összesítjük az áttekintett, 70-es évekbeli bemutatókat és felújításokat, szembetűnhet, hogy e művek együttvéve – minden köztük mutatkozó különbség ellenére – egy széles értelemben vett *újklasszicizmus* képét állítják elénk. Ezekben a balettekben a klasszikus nyelvezet nem romantikus karakterű, kevésbé akadémikusan „zárt” használata uralkodik, – a XX. századi modern tánc részesevése a megformálásban pedig még elenyésző. Ez a jelenség viszont, hangsúlyozzuk, nem pusztán formai, technikai vonatkozású. Különösen az évszázad közepétől ugyanis a korszerű kifejezőmódban mind nagyobb részt vállalnak a baletten *kívüli* ágazatok; s e mozgásszférák beépítése és a klasszikus idiomával való elegyítése összhangban áll azzal a folyamattal, ami például a zene- és képzőművészetben már korábban lezajlott.

Az összefoglalóan *modern táncnak* nevezett táncirányzat elsődlegesen az USA-ban bontakozott ki és ért el változatos eredményeket. Nyugat-Európában részint az amerikai gyakorlat nyomán, a 60-as évtizedben többek között a francia Maurice Béjart és Brüsszelben megalapított társulata: A XX. század balettje lépett egyéni módon erre az útra, s eredményeinek kontinensünkön egyre fokozódó visszhangja támadt.

Béjart szerint a balett, illetve a tánc elsősorban mai eszményeket és igényeket, egyéni és társadalmi érvényű kérdéseket, válaszokat kifejező művészet. A *jelenkor* művészete, amelynek megteremtéséhez úgyszólván minden művészi eszköz jó és szükséges: koreográfia és zene, hanghatás és játék, világítás és kosztüm, konkrét és jelképes tárgyak stb. Béjart ugyanakkor filozófikus és közéleti beállítottságú művész, aki balettjeivel vagy inkább *táncszínházával* a legszélesebb tömegekhez és az ínyencekhez egyaránt szólni kíván. Eredendően drámai sőt teatrális karakterével átlépte a balettművészet egyre táguló ágazati határait, mindehhez sokrétű formai eszköztárat halmozott fel és az összes műformákat használja. Produkciói a monológoktól a monumentális hatású „szertartásokig” ívelnek, s nyelvezetükben egyaránt táplálkoznak a klasszikus balett és a néptáncok, az amerikai modern tánc és a jazz, a Távol-Kelet templomi táncai és a képzőművészetek örökségéből. Ebből a forrongó, folyton változó és új arcot öltő táncszínházi művészetből kapott a budapesti közönség 1972 tavaszán ízelítőt, amikor egy koncertműsor keretében Béjart három kiváló szólistája több műve önálló részleteit és egy teljes tánckettősét mutatta be. (Az utazás, Az ajtó, Bhakti, illetve az Opus 5.)

A magyar balett történelmileg kialakult karaktere nyomán mind a táncművészek legszélesebb köre, mind a közönség tulajdonképp *dramatikus* igényű és beállítottságú, ezért az új vívmányok közül is elsődlegesen a drámai jellegű produkciók nyerik meg tetszését. (A kevésbé konkrét és nem fokozottan érzelmileg vagy drámaian kifejező, hanem az inkább „dekoratív”, a formai szépségeket hangsúlyozó megformálás, illetve az elsősorban zeneileg értelmezett, erősen stilizált és elvontabb táncművészet, valamint a „szolidabb vérmérsékletű előadásmód” egyelőre a hazai ízléstől és

érdeklődéstől távolabb esik.) Mindebből együttesen fakadt az a mindent elsöprő siker, amelyet az úgynevezett *Béjart est* 1973 decemberi premierje váltott ki. Az előbbieik értelmében ez a bemutató a hazai társulatot és a hazai balett-közízlést is „saját alkata” (de a századközép nyugat-európai „léptékű” táncművészete) irányában fejlesztette tovább.

A három bemutatott mű – miközben egy évtizedet ölel át Béjart munkásságából – tömören és többoldalúan közvetítette a nagy kortárs balettreformátor alkotóművészetének jellegzetes értékeit. Ugyanakkor a műsor zenei viszonylatban is fontos, érdekes összeállítást nyújtott, hiszen a két korai Sztravinszkij művet a korábbiaktól teljesen eltérő interpretálással hozta vissza a színház repertoárjába; emellett az Operaházban először hangzott fel Anton Webern egyik (ugyancsak korai, ámde már tipikus) alkotása is. – A balett-szvitre készített, műsort nyitó *Tűzmadár* című balettet a magashőfokú nemes pátozsz, az újabb keletű forradalmi romantika hevíti, s általa Béjart nyílt politizálással szól a közönséghez. Ez az 1970-ben készült táncjáték ugyanis – Béjart új szövegével és felfogásában – egyértelműen az előző évtized latin-amerikai gerillaharcaira utal. A *Tűzmadár* itt a forradalmár és a Művész eszményített alakját egyszerre testesíti meg, aki az Eszmét képviseli s adja tovább; s a *Tűzmadár* halhatatlan, főnixmadárként születik újjá és – megsokszorozódik. Agitáció és igazi művészet találkozik össze így egymással, nehéz előadói-technikai feladatot hárítva a címszereplőre, miközben a teljes koreográfia a neoklasszikus és expresszív mozgást szintetizálja.

Az 1966-ban készült *Öt tétel vonónégyesre* (Opus 5.) az ember, az egyén benső-pszichikai szférájába vezet, a Nő–Férfi kapcsolat, illetve kapcsolatteremtés kamaradramája. Ez az erősen intellektuális töltésű, vibráló feszültségű balett (rövid tételből álló pas de deux) különösen formájával keltett revelációt, mivel a klasszikus elemekre ezúttal az emberi test igen változatos, ámde szokatlanak tetsző mozdulatlehetőségei rétegződtek rá. Miközben például a végtagok elmozdulása időnkint olyan rajzolatot hoz létre, amelynek önálló plasztikai értéke és hatása is van, a képek és formációk, a test részeiből képződött „domborművek” ornamentikája pontosan követi a zene töredezett hangzásvilágát, s így minden mozzanat egyben érzelmi-gondolati jelentést kap.

A műsort záró *Le Sacre du printemps* (1959) Béjart értelmezésében barbár-kulturális, alapvetően erotikus termékenységnépnep. A természeti népek időtlen-misztikus világát idézi fel, a közösség és a kiválasztottak drámáját, amelyben az erőpróba és a szexuális beavatás egyéni és csoportos akcióinak mágikus, jelképesen „örök” – tehát időszerű jelentése is van. Állatutánzó extatikus mozgás, modern tánc, akrobatikus és folklór elemek szövevénye építi fel a koreográfiát, különleges táncfeladatot róva a főszereplőkre és a balettkarra is.

S ha valamikor, ezúttal nyomatékosan lehet hangsúlyozni: a balettegyüttes nagy átéléssel és fölényes biztonsággal oldotta meg mindhárom feladatát. Igaz, a felfokozott érzelmek, a lendület és az expresszivitás – mint ismeretes már – nem állt messze a magyar táncosok lelki alkatától. Viszont a *Tűzmadár* kivételével – amelyben a Béjart-együtteshez szerződött Markó Iván alakította nagyszerűen a címszerepet, Dózsa Imrével párhuzamosan – a másik két mű, főleg a nagylétszámot igénylő *Sacre* valóban teljesen szokatlan, újszerű, nálunk előzmények nélküli mozdulatvilágba vezetett. – S a *Sacre* világába az együttes kipróbált szólistái azonnal beilleszkedtek, a

főszereplő Pártay Lilla és Dózsa Imre, illetve Szumrák Vera és az ifjú Keveházi Gábor, valamint Keveházi nemzedéktársai is, tehát a legfiatalabbak közül Erdélyi Sándor és Mészáros László. – S ugyancsak „otthonosan” mozgott az Opus 5. sajátos közegében Metzger Márta és Csarnóy Katalin, valamint Erdélyi Sándor. (Ez utóbbi balettben Róna Viktor is bemutatkozott.)

Lényege szerint klasszikus jellegű repertoár-színházunkban a Béjart műsor a legaktuálisabb táncművészet irányába mintegy „*áttörést*” jelentett. Példát és mércét nyújtott egyszerre, – sarkallta koreográfusainkat és mérlegre tette az új irányú hazai vállalkozásokat, – sőt, bizonyos értelemben mérlegre került „minden”. Hirtelenjében az történt, hogy a különböző jellegű, funkciójú és egymással nem helyettesíthető értékeket a nézők egy csoportja, valamint egyes művészek és kritikusok egymással szembeállították. Egyaránt felbukkant a „csak ezt kell” és az „ilyent nem lehet az Operaházban játszani” szélsőséges, hamis alternatívája. Ahhoz hasonlóan, ahogy korábban egyesek a pécsi ill. budapesti műsort és törekvéseket is szembeállították egymással. Úgy látszik, hogy az erőteljes újszerűséggel adott szituációban ez szinte együttjár, de ódiúmat természetesen akkor sem szabad az újításra hárítani.

Mindenesetre: Béjart művészete is jól példázta, hogy a különböző táncművészeti ágazatok kölcsönhatása milyen lehetőségeket rejt magában. Ennek pozitív eredményeivel azután – előbb vagy utóbb – szinte az összes hazai koreográfus munkájában találkozhattunk.

Röviddel a Béjart est után ezt mutatta Fodor Antal következő operaházi balettje is, amelynek alkotói előzményeiről viszont érdemes néhány szót ejteni. Még az 1972/73-as évadban Fodor – Barkóczy Sándorral együtt – az Operaház legfiatalabb táncosaiból stúdió-együttest szervezett. E csoport számára készített koreográfiáiban egyértelműen mutatkozott meg, hogy tovább keresi az utat a baletten *kívüli* táncszférákba, zeneileg pedig egyaránt fordul a barokk és a XX. századi muzsika nagyjaihoz. (Legsikerültebb kamaradarabjait akkor Purcell, Penderecki és Kodály műveire komponálta.)

Ezt az utat folytatva készítette el az Operaházban újabb szimfonikus balettjét Bach *E-dúr hegedűversenyére*, amelyben koreográfiailag eltérő módon, de tulajdonképp a Ballo concertante-val rokon műfaji feladatra vállalkozott. A Hegedűverseny csupán abban az értelemben szimfonikus *balett*, amennyiben a színpadi táncműveket *általában* balettnak minősítjük. A koreográfia itt is minden külső vagy belső cselekmény nélkül, pusztán mozdulatfolyamatok útján jeleníti meg a muzsikát. Amíg viszont korábbi művében a kifejezés terhét a klasszikus matéria vette magára, Fodor ezúttal a modern tánc eszköztárához és technikájához közeledett (a táncosnők ezzel összefüggésben meztláb táncolnak). Közvetítésükkel a három zenei tételhez a kitárulkozó életöröm, a befelé forduló meditáció, majd ismét a mindenben áttörő életigenlés koreográfiai programját kapcsolta. (Törekvése legjobban a második tételben sikerült.)

Fodor táncművével egy műsorban újabb „angol” balettek (ezúttal koncertszámmok) kerültek bemutatásra: Anton *Dolin* két tánc-negyese. A *Pas de quatre*-ban a múlt század-középi nagy „balerina-vetélkedőt” rekonstruálta (amelyben eredetileg Marie Taglioni, Carlotta Grisi, Lucille Grahn és Fanny Cerrito, a nyugat-európai romantika négy csillaga lépett fel), – a *Variációk négy táncosra* pedig (mintegy az előbbi ellenképeként) virtuóz feladatokat nyújtó klasszikus férfi „versenyszám”. Ez a két

mű nem emelkedett a jelentős nyugati átvételek közé. — Az est záródarabjaként — úgy látszik, utoljára — a Ravel *Boleró*ra készített egyetlen fennmaradt Cieplinski balettet újították fel, ez azonban csak két évadot ért meg a repertoáron. A műsorról való levétele azzal járt együtt, hogy egy valamikor nagy szerepet játszó repertoár-réteg utolsó darabja is megszűnt.

Aminthogy a következő évad eleji *Harangozó-est* is afféle záró akkordja lett a már korábban végetértő Harangozó-korszaknak. A Furfangos diákok, a Seherezade és a Polovec táncok két évtized terméséből adtak válogatást. E művek még mindig hatékony értékei joggal vetették fel a kérdést: méltányos és hasznos-e csupán egy estére valót játszani az egyfelvonásosokban oly gazdag életműből? Annál is inkább, hiszen a Harangozó-örökség alkotja a közelmúlt magyar balettművészetének *legigazibb* tradícióját! (Ennek ellenére mint említettük már a mester munkásságát folyamatosan egy ideje csupán a Coppélia képviselte a műsorrendben.) — Ez a felújítás így is, röviddel bemutatója után, fájdalmas tiszteletadásá vált Harangozó Gyula emlékének, mivel a modern magyar nemzeti balettművészetnek ez a zseniális alkotó- és előadóművésze (aki 1970 májusában Bolognában, az Öreg gavallér szerepében lépett színpadra utoljára) 1974. október 30-án 66 éves korában hirtelen elhunyt.

A művészi munka az évad folyamán is a világosan kirajzolódó fejlődési irányokban haladt tovább, hazai és külföldi bemutatók terén egyaránt. Ezen belül a legjelentősebb premierre kétségtől *A cédrus* (1975 március) vált, Seregi balettje Hidas Frigyes zenéjére, — Csontváry Kosztka Tivadar képei nyomán. Ez a mű is szokatlan, sőt formálásmódjában rendhagyó vállalkozás volt: festmények ihletésére balettet koreografálni, — Seregi azonban feladatához találékonyan közeledett. Egyfelől Csontváry életművéből néhány közismert, nagyhatású festményt választott ki, amelyek koreográfiai asszociációs folyamatait megindították, különböző ábrázolási, műfaji és eszközhasználati lehetőségek felé terelve tánctervezői munkáját. Másfelől a megszülető táncképeket úgy kapcsolta egymáshoz, hogy azok mélyebb értelmükben Csontváry személyes alkotói életútján és emberi tragédiáján túlmutatva mintegy a XX. századi „művészsors” általános, egyben aktuális problémájává tágultak ki.

A mű változatos mozdulati anyaggal és scenikai effektusokkal építkező hét tánckép eredendően színházi jellegű, látványos sorozata, s közülük a legsikerültebbek (a *Siratófal*, a *Sétalovaglás* és a *Magányos cédrus*) a korábbi Seregi balettek kiemelkedő pozitívumait is folytatják. Más képek koreográfiai és scenikai megoldása viszonylag gyengébb, kisebb intenzitásukat olykor épp a harsányabb hangnem okozza. S miközben az egymást követő tételek szürreális, allegorikus, archaizáló vagy szimbolikus ábrázolási síkban mozognak, a darab táncai két rétegbe rendeződnek. A főhősök: a Művész, a Múza és a Fekete Asszony koreográfiája neoklasszikus indíttatású, modern táncelemekkel fűszerezve, — a másik réteg jobbára kisebb-nagyobb csoporttáncjai karakter, modern tánc, népi és rock ihletésűek. — Mindezzel Seregi egészében igen látványos, ámde törekeny atmoszférájú, különösen egyes tételeiben gyönyörködhető, gondolatilag is igényes produkciót teremtett, amely ismét kellő megnyilatkozásra adott módot a főszereplőknek és a balettkarnak. (A főszerepeket egyfelől Dózsa, Kékesi és Szumrák, — másfelől Keveházi, Pártay és Csarnóy alakították; más szólszerepekben többek között Forgách és Erdélyi, Nagy Zoltán és Mészáros, Sterbinszky és Hevesi Imre, Sebestény és Szőnyi formálták meg színvonalasan a változatos stílusú

feladatokat.) Végülis a mű az elvontabb megjelenítés irányába lépő Seregi alkotása, s a koreográfus erről a sajátos művészi kirándulásáról jelentős koreográfiai értékekkel tért meg: alkotása a korszerű nemzeti balett különleges és sikeres példája.

A szezonban emellett még három rövidebb lélegzetű táncmű került műsorra. Először Béjart ihletett költészetet árasztó, neoklasszikus stílusú alkotása: az *Ez lenne a halál?*, amely R. Strauss Négy utolsó dalára 1970-ben született. Egy férfi életútjának szerelmi emlékképeit, kapcsolatait idézi fel – négy nőlakkal –, csodálatos atmoszférával jelenítve meg a felhangzó dalokat, és jelentősen gazdagítva társulatunk Béjart repertoárját.* – Dolin újabb betanítása, a Fokin-féle *Rózsa lelke* csupán azt példázta, hogy az idő múlása eloszlatja a legszebb legendákat is...

A harmadik bemutató viszont ismét figyelemreméltó volt: Fodor Antal – továbblépve a műveiből kirajzolódó Vivaldi-Purcell-Bach „vonal” mentén – Moteverdi Orfeójának részleteire *Átváltozások* (Orfeusz halála) címmel „operabalettet” mutatott be. Miközben (hangfelvételtől) hallani lehetett az énekesek és a zenekar produkcióját, a zeneileg megformált és felidézett érzelmeket, eseményeket táncos szereplők jelenítették meg a színpadon. A feldolgozás megváltoztatta az eredeti drámai építkezést is: Orfeusz haldoklásának vízióiban, tömörítve játszódik le az ismert mitológiai történet. A poétikus és drámai erejű táncmű célszerűen, jól ötvözte a modern és a klasszikus tánc motívikáját, s a látvány harmonikusan illeszkedett a muzsikához. Kapcsolódott hozzá s nem illusztrálta az operát. Különösen egyes részeiben volt meggyőző s ott az összhatást el is mélyítette, másutt a koreográfus példaképei szembe-tűnően mutatkoztak meg (s talán a zene-dramaturgiai építkezés miatt is a mű olykor kissé vontatott volt).

Az 1975–76-os évadra ezután ismét az orosz–szovjet baletthez fűződő szoros, megszakítás nélküli kapcsolat jegyében került sor, méghozzá a koreográfiai igények és stílus viszonylatok szerint három irányban. – Először a *Csipkerózsika* felújítása zajlott le, amely a romantikát követő pétervári klasszicizmust óhajtotta megerősíteni. Ecélből az újrameghívott betanító mester: Pjotr Guszev a produkciót némiképp át is dolgozta. A mesét kissé háttérbe szorította, a hangsúlyt a szebbnél-szebb táncok pergő folyamatára helyezte, s egyben a rendezői-koreográfiai absztrahálással a művet korszerűbbé óhajtotta tenni. Törekvése azonban nem járt sikerrel, mivel itt a mese és a koreográfiai költészet olyannyira egymásba fonódik, hogy bármelyik árnyalatnyi megváltoztatása a művészi egyensúlyt megbillenti. (Ezúttal a részben új szcenika is fokozta az „egyensúlyvesztést”).

1976 januárjában a *Párizs lángjait* újították fel, olyan dramaturgiai tömörítéssel, amely a leginkább idejétmúlt mozzanatokot óhajtotta csökkenteni. Az elsődleges cél azonban a produkció felfrissítése volt, mivel időközben az addig kisebb-nagyobb szünetekkel, de végülis állandóan játszott nagy szovjet balettdrámákat (összefüggésben

*A két kiváló Béjart szólista Jorge Donn és Daniel Lommel viszont újabb vendégjátékán Mahler-Béjart Egy vándorlegény dalai című gyönyörű kettősével motíválta a hazai Béjart képet, amit 1974 májusában Paolo Bortoluzzi, az együttes volt szólistája Béjart Nomos Alfájával is tovább gyarapított.

a repertoár alakulásával) a játékrendről levették.* Nem volt mindegy tehát, hogy egy-egy „képviselőjük” milyen színvonalon szerepel, közvetíti egy nagy korszak vitán felüli, ámde már kissé időszerűtlenné vált értékeit. A felújításon azután kétségtelenül megéreződött, hogy az immár vezető szerepet játszó fiatal előadóművésznemzedék tagjai a más korhoz kötődő darabok patetikus hangvételét és stílusát általában már nem érezték igazán sajátjuknak, s ez visszavetült a művek előadására is.

Akaratlanul is olyan szituáció állt elő, hogy „ha már hősi-történelmi romantika és pátosz, akkor inkább annyi és úgy, amennyi és ahogyan a Spartacusban sűrűsödött össze”. A repertoáron ezért e darabok funkcióját mindinkább a Spartacus vette magára, s tölti be a mai napig.

A régi, tulajdonképp több mint 10 esztendő s terv megvalósítása viszont, hogy tudniillik a szovjet balett *új terméséből* valamelyik kiemelkedő alkotást az Operház tűzre műsorára, különböző okok folytán nem ment könnyen és gyorsan. (Korábban említettük már, hogy például a Kővirág című kitűnő Grigorovics balettet 1964-ben nem lehetett megkapni, – a szovjet mester Spartacusa ugyanabban az évben készült, mint Seregié, emiatt átvétele nem jöhetett szóba. – A világ teremtését pedig az Operaház 1973-ban kérte először.) Ugyanakkor a korábban bemutatott művekhez mérhető újabb szovjet balett jöhetett csak szóba, hiszen a hazai igények szintje időközben jelentősen megnőtt.

Ráadásul: a 60–70-es évtizedben – más előzmények után és körülmények közepe, – a szovjet balett egésze is egyfajta átmeneti-kereső periódusban érkezett. Igaz, változatlanul egyéni, az általános balettművészeti fejlődéstől lényegesen különböző úton jár, koreográfiai természetét azonban a korszakkal foglalkozó szovjet balett-történészek egy jelentős része is kiegyenlítőnek minősíti. A magyar közönség a hozzánk érkező szovjet társulatok (egyébként ritka) új „mai” balettjei kapcsán hasonló véleményt alakíthatott ki. Kivételt ez alól csupán az 1975 októberében Budapesten fellépő leningrádi társulat, a szovjet avantgarde örökét folytató Leonid Jakobszon Koreográfiai miniatűrök nevű együttesének koncentrogramja jelentett. Műsoruk a zeneirodalom legszélesebb skálájára épült – Vivalditól, Bachtól Webern-ig és Berg-ig – s koncertszámaikban, egyfelvonásosaikban az egyén és a társadalom életének téma- és gondolatgazdag, komikum- és érzelmeteli panorámáját tárták föl, változatos műfaji és stílári megoldásban.** Mindezt Jakobszon a balettmateriára szabad és fantáziadús, az expresszív és (modern táncsal rokon) plasztikai elemeket, folklorit is magába olvasztó nyelv felhasználásával formálta meg, rokonszenvesen és meggyőzően. Nálunk azonban a szovjet balett eddig többfelvonásos táncjátékot jelentett, ezért az iránta táplált igény is ilyen műsor átvételére készítette a vezetést. Így került azután sor *A világ teremtése* 1976 májusi bemutatójára; s ennek a műnek kellett a szovjet balett új eredményeit is képviselnie.

*A legtovább a Párizs lángjai maradt műsoron; három csekély szünettel, illetve felújítással 1950-től 77-ig. – A Bahcsiszeráji szökőkutat (kettő szünettel) 1952–77 között játszották, – míg a Rómeó és Júlia (kettős szünettel) 1962–72 között szerepelt a műsoron, a Laurencia pedig (egy szünettel) 1969–1973 között.

**Két évtizeddel azelőtt épp Jakobszon többfelvonásos művét, a Surale című (tatár népmesére épülő) balettet óhajtotta Operházunk bemutatni; a premiert két évadra is behírdették. – Egyébként a többfelvonásos műforma igazából csak – részben kényszerű – kitérő volt Jakobson pályafutásán.

A bemutató az Operházban, majd később az Erkel Színházban nagy és tartós közönségsikert aratott, mivel ez a balett – meséjével, zenéjével és koreográfiájával is – a szórakozni vágyó legszélesebb publikumhoz szól. A közismert Jean Effel-féle rajz-sorozat nyomán a mű mondanivalója könnyen felfogható, lazaszálú cselekményéhez naiv, játékos humor és fel-felbukkanó líra kapcsolódik; az egész produkciót azonban igazából a hősök (azaz a főszereplők) virtuóz tánca, bohókás komédiázása és a hangsúlyozott látványosság teszi hatásossá, népszerűvé. – Natalja Kaszatkina és Vlagyimir Vasziljov balettje tehát valóban más világba kalauzolt, mint az előzőleg megismert nagy szovjet balettdrámák, ugyanakkor igazi szerepdarabot alkottak, hiszen A világ teremtése eredeti változatát 1971-ben a leningrádi Kirov Balett számára készítették el. Vezető szólistáinkra ezért helyenként igényes klasszikus feladatok hárultak, koreográfiai „újdonságot” viszont inkább csak a természetes emberi mozdulatok és gimnasztikus-akrobatikus elemek kínáltak. A bemutató végülis felemás értékűnek mondható, mivel változ eredményeivel együtt a *korszerű alkotások* repertoár-rétegét a balett-komédia műfajában sem gazdagította, s méltóképpen a szovjet balett új áramlatait sem képviseli.

A következő évad első bemutatójának (1976. október) kissé tarka összeállítás volt, – a műsor így nem is maradt meg sokáig. Első darabjának kiválasztására több okból kerülhetett sor. Mindenekelőtt a bemutató előkészítésének idején már harmadik esztendeje dolgozott gyakorlatvezetőként a társulatnál a világhírű leningrádi balettmester-pár: Naima Baltacsejeva és Abdurahman Emmisznyikov. Ők az igazi pétervári-leningrádi iskola és stílus fellegréből, a Kirov Balettől jöttek hozzánk, s a klasszikus örökségnek is letéteményesei. Kézenfekvő volt ezért, hogy Petipa egyik jellegzetes alkotását az együttesnek betanítsák. – A második tényező: munkájuk – a korábbi moszkvai „befolyással” szemben – felerősítette táncosainkban a készséget és a felkészültséget ennek a kikristályosított, kevésbé patetikus klasszikus stílusnak a befogadására; élni kellett tehát a lehetőséggel, hogy ebben az „alkotószellemű pillanatban” (a kibontakozó nemzetközi Petipa-reneszánsz idején) a magyar balettegyüttes találkozzék újból ezzel a semmi mással nem pótolható értékvilággal. – Végezetül: a Csipkerózsika-felújítás sikertelensége a balettvezetést egyenesen ösztökélte arra, hogy végre műsorra kerüljön egy „tiszta” Petipa kompozíció. Így került azután sor a *Bajadér* című balett önálló divertissement-jellegű felvonásának: az *Árnyak táncának* bemutatására, s ezzel a repertoár az orosz későromantikus balett egyik klasszicista, szimfonizmusba hajló remekével gyarapodott.

E mű tiszta, nemes és pontos előadásmódot igényelt, s a társulat akkor ezt meg is tudta valósítani. Reálisnak tetszett ezért, hogy ugyanabban a műsorban kerüljön sor – három és fél esztendő után – a hasonló készenlélet és fejlett virtuozitást igényelő *Etűdök* felújítására is. A számotvetés helyesnek bizonyult, ez a kényes és igen nehéz táncos tűzijáték ezúttal kitűnő tolmácsolást kapott. (A program harmadik részét a koreográfus egy fél esztendő múlva saját önálló estjébe iktatta, így Seregi Kamarazene No. 1. című kettőséről ott lesz majd szó.)

1977 januárjában zajlott le Fodor Antal első balettestje az Erkel Színházban, s a fiatal koreográfus pozíciója ezzel a színházban megerősödött. A műsort Fodor két új és két régebbi alkotását fogta össze, – az előbbieket múltszázad végi s e század eleji, – az utóbbiakat olasz barokk muzsikára. Ez a tény jól megvilágította a koreográ-

fus zenei érdeklődésének két fő irányát, amely nemcsak visszafelé, de a jövőt tekintve is érvényesnek bizonyult.

Az *E-dúr hegedűverseny* és az *Átváltozások* erényei e műsorban – épp az új művekkel egybevetve – szemléletesen mutatkoztak meg. – Egyik új darabja, Richard Strauss népszerű szimfonikus költeményére ugyanis (némiképp az *Átváltozásokhoz* hasonlóan) a halál pillanatának víziójaként fogta fel *Don Juan* „történetét”, azonban megoldása a muzsikával nem kapcsolódott harmonikusan össze. A színpadi események – eltérően a zene építkezésétől – szinte megállás nélkül száguldottak egy szürreális karakterű, természetes szobrokkal zsúfolt temetőkert szűk terében, ahol ráadásul a szcenikai tényezők látványhatásukban a neoklasszikus nyelvezetű koreográfiánál erősebbnek bizonyultak. – A másik új alkotás: Ravel *Bolerója* „mögött” még ott élt a társulat és a közönség emlékezetében az oly soká játszott Cieplinski-változat, de Fodor verziója ezzel az összehasonlítással egészen jól megbirkózott. Koreográfiája tulajdonképp cselekmény nélkül törekedett a zene kifejezésére – úgy, hogy a főszereplő Nő a zenei témát, a Férfi a ritmust testesítette meg. „Kettejük” elkülönített egyszerű és találó (csípő, váll és kar-) mozgása csak a végső zenei extázisban találkozott, – miközben a hangszerelés fokozódását mai kosztümbe öltözött lányok és fiúk fokozatos bekapcsolódása jelenítette meg (ez a növekvő számú csoporttánc egyébként elementáris, expresszív és karaktertánc elemekből alakult ki).

Ez a balettest, mint láthattuk, nem bizonyult hibátlannak, pozitívumai viszont arra alkalmassá tették, hogy Seregie mellett Fodor alkotói arcéle is kezdjen kirajzolódni. Eszerint Seregi László művein majdnem mindig átütött a koreográfus eredendő dramatikus tehetsége, – még akkor is, ha a cselekményt redukálja, elvonatkoztatja vagy épp szimfonikus táncművet készít. Fodor viszont sikeres műveinek sorát a muzikalitás és a zenéből kibontakozó táncosság jegyében alakította ki, a dramatikus táncjáték műfaja alkotói egyéniségétől távolabb állt. A színház két magyar táncalkotója tehát műfaji téren szinte kiegészítette egymást, s ez részint stílusosan is megmutatkozott: Seregi balettjeiben a hangsúly a neoklasszikus, – Fodor műveiben a modern táncra esett. Azonban mindkettőjüknél nagy szerepet kapott mind a két alapvető mozdulatnyelv, s mellette a karaktertánc, a népi-, történelmi és jazz-tánc, vagy ezek valamilyen arányú ötvözete is. S épp ez az a közös sajátosság, amely kezdte mindjobban jellemezni a társulat alkotó- és előadóművészi arculatának fokozatos megváltozását, – tegyük hozzá: tendenciaként, hiszen ezt a „színképet” a további konkrét bemutatók valamiképpen mindig motívták.

Az évad fontos epizódjának tekinthető, hogy alig egy héttel a „Fodor est” után újabb Béjart kettős került színre, a *Bhakti* (1968). Ez a ritkán játszott, remek mű-részlet (Béjart „ajándékként” adta át a várnai nemzetközi balettversenyre készülők művészeknek) egyfelől tovább gazdagította az együttes koncert-repertoárját, másfelől pedig a hazai „Béjart képet”. A különleges atmoszférájú és karakterű pas de deux ugyanis a mester azon impressziójából fakadt, amit benne a hindu vallás, képzőművészet és tánc hármas egysége váltott ki. Az eredendően európai szemléletű megközelítés azután – legalábbis egy táncszám erejéig – a két nagy táncagyomány között érdekes formai szintézist teremtett.

Májusban ismét magyar premier mozdította előrébb a hazai koreográfia ügyét. *Seregi új balettestjében* négy egyfelvonásos kapcsolódott össze, – kettő (az eredeti

terv nyomán) Leonard Bernstein muzsikájára, két korábbi táncműve pedig „kiegészítő funkcióval”. Minden friss és pontos képet festett a koreográfus művészi érdeklődésének, tehetségének alakulásáról. (Tegyük hozzá mindjárt: evvel a műsorral érdemes részletesebben foglalkozni, mivel vizsgálódásunk időtartamában ez volt Seregi új alkotásokból álló legutolsó egész estés produkciója.) Akár a többi magyar koreográfus, Seregi is az előző évtized közepétől mind gyakrabban fordult meg Európa nagyvárosaiban, hogy megismerkedjék a táncművészet nemzetközi életének eredményeivel, s tapasztalataiból érzékenyen szűrte ki mindazt, ami saját munkája számára tanulságos lehetett. Az előbbiekhöz képest újabb és másfajta ösztönzést jelentett 1976 évi egyhónapos USA-beli tanulmányútja, amelynek impressziói az új műsor darabjaiban világosan és változatosan mutatkoztak meg.

A mából visszatekintve a négy mű közül a már 1976 őszén bemutatott *Kamarazene No. 1.* (zene: Hindemith) bizonyult a legsikerültebbnek, – a premier idején viszont úgy tetszett, hogy a Bernstein muzsikára készült *Szerenád* Seregi legjelentékenyebb új alkotása. Ez az utóbbi egyébként mind a mai napig Seregi egyetlen igazi szimfonikus balettje, amelynek 10 epizódjában drámai cselekmény nélküli tánc bontakozik ki. A vidám és szomorú találkozások, magányos pillanatok és szenvedélyes fellobbanások (kissé elnyújtott) táncképei költészettel teli, fantáziadús ornamentikájú, neoklasszikus nyelvezetű koreográfiát illesztettek a muzsikához – szép térformákkal és mozgásvonalakkal, gyakori polifon szerkesztésmóddal. Az anyagkezelés és a plasztikai formálás, az egyes tételek architektonikus felépítése az évszázad zseniális amerikai koreográfusa: George Balanchine alkotóművészetének néhány jellegzetes sajátosságára emlékeztetett, míg az egész mű szelleme, hangvétele a jelenkor géniusza, az ugyancsak USA-beli Jerome Robbins inspiráló hatását tanúsította.

A *Kamarazene No. 1.* mintegy nyitánya volt a baletttest szemlélet- és mozgásbeli újdonságának. A szokatlan összeállítású női pas de deux valójában egy a művészi és magánéletbe bevilágító „balerina-vetélkedő”. A kíméletlen versengéssel átszőtt művészorsónak ez a kissé fanyar felidézése kétségtelenül az amerikai zenés színházak élményeinek hatására született meg. A koreográfus ezúttal a társulat két vezető táncosnője: Csarnóy Katalin és Pongor Ildikó számára, személyi adottságára és felkészültségére komponálta művét, amelynek „belső története” a balett-teremből az előadásig vezet. A koreográfia telítve van virtuóz klasszikus technikai feladatokkal, ezeket a zene alakulása szerint helyenként a show felé mutató mozzanatok és jazz-tánc elemek színesítik; együttesen ez a mű idővel a mai hangvételi, komplex formanyelvű balett egyik legjobb hazai képviselője lett.

A másik kettős, az *Air* – eredetileg Largó címmel és rövidebb időtartammal – 1974-ben Seregi tv-portréfilmjéhez készült. Zenéjében Bach-hoz fordult „vissza”, nyelvezetében viszont a neoklasszikus és a modern tánc irányába együtt lépett előre. Az ihletett szépségű koreográfiát azután 1977-ben Seregi jobban kibontotta, s hajlékony, ívelt vonalvezetése és plaszticitása révén az harmonikusan kapcsolódik a *Szerenád* mellé. Mindkettőben egyébként a koreográfiai formálásmód stílárís letisztulása figyelhető meg.

A műsort záró darab: *A városban* ugyancsak Seregi legfrissebb élményeinek és régebbi Broadway-film emlékeinek találkozását, leszűrődését tükrözi vissza. A rövid, de annál hatásosabb, erőteljes táncokra épülő koreográfia egyszerre a felszaba-

dult jókedv és játékoság szinte elszabadult táncos demonstrációja, ugyanakkor az 1930–40-es évek amerikai revüinek mából visszatekintő frappáns, könnyed és látványos persziflázsa, a balett virtuóz elemeit is felszívó jellegzetes amerikai jazz-stílusban. (A táncmű az azonos című Bernstein musical szívvé összekapcsolt három tételére készült.)

Az 1977/78-as szezon nyitó darabja ismét *A hattyúk tava*: a felújítás azonban ezúttal nemcsak eredményesebb volt, hanem a koreográfiai koncepció megváltozásával is történt. Az egész produkció sajátos ötvözet képét mutatta, mivel egyfelől visszatért az 1951-es verzióhoz úgy, hogy az eredeti I. és II. felvonás egyetlen felvonás két részeként kapcsolódott össze, – másfelől a régebbi II. felvonás helyébe a Leningrádban megőrzött eredeti Lev Ivanov-alkotta verzió koreográfiája került. A felújításnak gyakorlatilag ez a „kicsérélt” felvonás lett az igazán új, magávalragadóan szép része, amely viszont termékenyen hatott vissza az „egészre”.

A legendás Ivanov-féle cizelláltabb és muzikálisabb koreográfia nagyszerű értékekkel gyarapította a produkciót, lépésanyagában és térformáiban is igényesebb feladatokat rótt a táncarra. Sajátos „moszkvai-leningrádi koprodukció” született tehát Budapesten, egy olyan társulat számára, amely régebbi karaktere, iskolázottsága és továbbfejlesztett klasszikus stílusa szerint is a Bolsoj Balett dramatikusabb világához állt közelebb, és csak a legutóbbi években kezdett a leningrádi stílus felé elmozdulni. Egyetlen klasszikus műben kellett azután e két stíluskörnek találkoznia és „varrat nélkül” összeforrnia. Ez nem is ment azonnal, könnyen és teljesen, – idővel azonban a létrejövő egység megerősödött, fokozatosan kiteljesedett (csupán a szcenikai megoldás maradt változatlanul problematikus). S ez az eredmény végülis egyaránt volt köszönhető a Baltacsejeva–Kumisznyikov balettmester-pár igényes betanító munkájának, előadóművészeink színvonalas teljesítményének, valamint az egymást követő előadások érlelő hatásának.

S most ismét egy rövid kitérő kívánkozik ide, amely a *pedagógiai munkával* kapcsolatos. Az operaházi balettvezetés számára hosszú ideje nyilvánvaló, hogy – különösen Nádasi mester 60-as évek eleji visszavonulása óta – a hazai továbbfejlődés egyik kiemelkedő tényezője: a szovjet balettpedagógia legjobb képviselőinek folyamatos segítsége. – Elsőként és tartósan a Bolsoj Balett hajdani, nálunk is jól ismert csillaga: Olga Lepasinszkaja vette át a gyakorlatvezető balettmester tiszttét az 1963–64-es esztendőben, hogy azután e minőségében (1978–79-ig) hosszabb-rövidebb időre vissza-visszatérjen a társulathoz. Rajta kívül a 70-es évtizedben több hónapig vagy épp több évadig tartó meghívással kitűnő leingrádi mesterek követték, váltották egymást. Így Alla Seleszt (1970/71-ben), Tatjana Vecseszlova (1973/74), Naima Baltacsejeva (1975/76), majd Baltacsejeva és férje, Abdurahman Kumisznyikov együtt (1976–1978) s végül 1979-től másfél színházi évadra Borisz Bregvadze. Ők mindannyian igen nagy szerepet játszottak az egész együttes, annak idősebb és fiatalabb szólistái kondíciójának megőrzésében, fejlesztésében, valamint a klasszikus repertoár színvonalának ápolásában, új szereplők felkészítésében stb.

Ez a munka biztosította azt a termékeny kölcsönhatást, amely a mű, előadás és pedagógia között állandóan érvényesül, s ami lehetővé tette a klasszikus-neoklasszikus irányban való továbbfejlődést is. – Ebbe a folyamatba illeszkedett be a legutóbbi *Hattyúk tava* felújítás is, amely tehát korszakban és stílusban újból „visszafelé”

lépett, hogy gazdagítsa és megerősítse a romantikus színezetű múlt századi klasszicizmus s vele együtt az akadémikus tánc bázisát. Ezzel a visszalépéssel viszont előkészítette a társulatot a következő nagyszabású előrelépésre. Így került sor az 1977 decemberi *Balanchine estre*, amely a XX. századi balettművészet egyik legnagyobb vívmányát jelentő szimfonikus neoklasszicizmus remekeit ültette át magyar balettszínpadra.

Korunk balett-története és a „szakma” nemzetközi értékrendje szerint *George Balanchine* olyan méretű személyisége a XX. század egyetemes balettművészetének, amilyen a múlt században Marius Petipa volt. Pétervárról indult, ahol egyfelől magába szívhatta a századvégi klasszicizmus legfontosabb értékeit, – másfelől megismerhette az 1920-as évekbeli szovjet avantgarde két vezető alakjának: Kaszjan Golejzovszkijnek erősen plasztikus jellegű, illetve Fjodor Lopuhovnak a szimfonikus balett műfaját előkészítő koreográfiáit is. – S amíg Mihail Fokin az 1910-es években újratertette (a romantikus balett dráma dekadenciája után) a korszerű, realiztikus táncdrámát, – Balanchine (a 20-as esztendőök második felének avantgarde kísérletei után, amelyeket a Gyagilev Együttesben folytatott) úgy vonta le a Petipa-periódus zárószakaszának konklúzióit, hogy legsajátabb műveiben a dramatikus ábrázolásmód minden rekvizitumától elfordult. Az USA-ba telepedvén 1934-ben, további munkássága során – századunk középső harmadában – kibontakoztatta a *szimfonikus balett* műfaját, annak szuverén világát.

Művészete priméren, elvszerűen kapcsolódik a muzikához; alkotói attitűdje szerint ugyanis a táncmű az adott zenei alkotás megjelenítésére kell hogy szorítkozzék, arra is hivatott. Ugyanakkor ez a „választás” a balettalkotás számára határtalan lehetőségeket nyújt, hiszen nyitva áll előtte a teljes (műformák által sem korlátozott) európai zeneirodalom. S valóban: Balanchine igen gazdag koreográfiai munkássága (a 20-as évektől napjainkig) szinte átöleli a műzene történetét Vivalditól Webernig, olyan és annyiféle stílári megoldásban, amilyen és ahányféle zeneszerző alkotását választotta. (A komponisták között egyébként különösen Sztravinszkij nevével lehet gyakran találkozni, akihez a koreográfust több évtizedes alkotói barátság fűzte; a másik visszatérő név Csajkovszkij ...)

Balanchine műveit alapvetően a klasszikus balett nyelvére-technikájára építi, de az adott muzika és koreográfiai koncepció „szükségletei” szerint más mozdulatnyelvi elemeket is felhasznál. Különböző balettjeiben líra és dráma, romantika és klasszicizmus, realitás és misztikum, könnyedség és humor egyaránt található. Legszívesebben azonban olyan táncműveket alkot, amelyekben hiányzik mindennemű teatralitás, ehelyett a mozdulatok szimbolikus költészete dominál. A legjellegzetesebb Balanchine-balettekben a koreográfia a zenemű hangulati-érzelmi szféráját vagy épp formai-szerkezeti építkezését transzponálja mozdulati-vizuális látványossággá. S mivel a zseniális koreográfus perfekt zenei műveltséggel, képzettséggel rendelkezik (még Pétervárott zongora és zeneszerzés tanszakot is végzett), legsikerültebb alkotásaiban a zene és a tánc *tökéletesen* olvad egybe. Mindezt koreográfiailag leginkább úgy éri el, hogy az egyes táncosok a kisebb-nagyobb csoportok mozdulatsorai és a térbeli formációk megszakítás nélküli folyamatban követik a zenei témák, motívumok és dallamok változását, összefonódását és széjjelválását, gyakran megjelenítik a hangszerek-hangszercsoportok „belépését”, egymással való concertálását is, – tehát a zene belső, anyagszerű mozgását, fejlődését.

Könnyű belátni, hogy ilyen méretű és jellegű elvonatkoztatással, zeneiséggel és újklasszicizmussal ezt megelőzően a budapesti társulat sohasem találkozhatott. Ami egyben azt jelenti, hogy saját dramatikusan karakterétől együttesünk ebben a műsorban távolodott el a legjobban, még hozzá a jellegzetesen tartózkodóbb, „zene-szerűbb” angolszász balettízlés és felfogás irányába. — Igaz, említettük, hogy az előző esztendő Petipa balettjei, valamint az Etűdök felújítása, hazai fertályról pedig a Hegedűverseny és a Szerenád mintegy „felvezette” a társulatot (és a közönség erre fogékony rétegét is) ebbe a világba. Másfelől a Balanchine-i életműből is jobbára olyan alkotások kerültek az est programjába, amelyek viszonylag közelebb állhattak az érzelmegazdag, játékkal átszótt hazai előadásmódhoz.

Ennek lett azután az eredménye, hogy a magyar Balanchine est kitűnően sikerült; úgy lendítette előre a társulat művészi-stiláris fejlődését, hogy az együttes (miközben kissé saját arculatához „igazította” a kapott műveket) hitelesen és méltóképp tolmácsolta azokat. Ily módon nyerte meg a közönség rezonanciáját, a jövőre nézve pedig bizonyos értelemben utat nyitott a jelzett angolszász koreográfiai stílus további elasztikus befogadásához is.

A Balanchine est műsora a több mint félévszázados koreográfiai életműből húsz esztendő három nagyértékű, jellegzetes alkotását fogta össze. Időrendben: az 1928-ból származó *Apollót* (Sztravinszkij), a nyugati neoklasszicizmus „nyitódarabját”, amelynek még laza cselekménye van, de a balett lényegét mégis a főhős és három múzsa: Kalliope, Polühümnia és Terpszikhore egyszerre klasszikus és modern színezetű, allegorikus táncainak sorozata alkotja. — A *Szerenád* Csajkovszkij Vonószere-nádjára) 1934-ben született lírai atmoszférájú, cselekménytelen balett, amelyben — az iskolagyakorlatok tananyagából kiindulva — a klasszikus táncok változatos sorozatából egy térformákban is hallatlanul leleményes szimfonikus koreográfia bontakozik ki. A táncmű egyaránt él a táncosnők karjainak füzérszerűen összekapcsolódó ornamentikájával, a szólisztikus mozgatással, adagio és allegro-jellegű táncármasok és négyesek, nagycsoportos formák váltakozásával, — s utolsó tételében valamilyen lappangó, melankólikus történetes körvonalai is felderengenek. — Az est „legfiatalabb” balettje, a *C-dúr szimfónia* Bizet zenéjére készült, 1947-ben a párizsi Nagyopera számára) már úgy olvad össze a muzsikával, hogy nem idéz fel semmilyen gondolati vagy cselekményes asszociációt. Mégis érzelmeket keltve „fordítja le” a mozdulatok nyelvére a szimfónia sajátos hangzásvilágát. A mű négy tételből az első három egyenként és egyaránt fontos szerepet ad a szólistapároknak és a balettkarnak, míg a negyedik tételben mindez egy kirobbanó erejű, káprázatosan szerkesztett, monumentális fináléban összegeződik. Az egész műben szembevető az allegro lépéskombinációk frissesége s az adagio táncok szelid romanticizmusa, amelyek zenei indíttatású váltakozásból végülis egy „koreográfiai versenymű” kerekedik ki.

Keletkezésük ideje szerint ezek a baettek „régiek”, viszont nemcsak művészi sikerülségük miatt, hanem épp magasfokú elvonatkoztatásuk folytán problémátlanul állítják az évek múlását. Uralkodó zeneiségük és redukált szcenírozásuk együtt segíti elő a tértől-időtől szinte függetlenné váló színpadi létezésüket, s alkalmassá teszi őket arra, hogy bármiféle „újrarendezés” nélkül vállalják fel a későbbi évtizedek ízlés-, érzelm- és gondolatvilágának kifejezését is. Vagyis ezek a baettek már úgy „viselkednek”, mint bármely művészeti ág *klasszikus* alkotásai. Ezért is jelenthet állandó

jelenlétük olyan gazdagodást, amelytől művészi értékben s ebben az irányban „feljebb” nem, – csak másfajta értékek megteremtése, illetve elsajátítása felé vezet az út.

A Balanchine-premier viszonylag hosszabb méltatását az is indokolta, hogy vele tulajdonképpen egy társulaton *belüli* vezetői periódus is lezárult. Igaz ugyan, hogy Lőrinc György balettigazgató már az előző évad végén nyugállományba vonult, ámde mindkét tárgyalt bemutatót még ő tervezte, készítette elő. S innét visszatekintve most már a megvalósult gyakorlat erősítheti meg azt a 60-as évtized tárgyalása kezdetén tett megállapítást, hogy a továbbfejlődés attól kezdve világos és átfogó koncepció jegyében bontakozott ki. Hozzáfűzhetjük: ennek realizálása viszont igen nagy mértékben a balettigazgató áldozatkész, szívós és következetes munkájának volt köszönhető. S mivel a koncepció és a belőle fakadó gyakorlat teljesmértékben helyesnek bizonyult, ezért a balettigazgatói posztot átvevő Seregi Lászlóra is elsődlegesen az a feladat hárult, hogy az előző két évtizedben megnyíló utakat építse tovább, ha lehet, szélesítse ki.

Miközben a balettigazgató Seregi ezen az úton indult tovább, első lépésként ismét nagyobb hangsúlyt adott az *új magyar muzsika és koreográfia* bemutatásának. Ennek jegyében 1978 májusában olyan balettestre került sor, amelyen Lajtha László IX. szimfóniája, Lendvay Kamilló Concertinója, Székely Iván Nyolcadik eclogája (erre a bemutatóra készült) és Dohnányi Ernő Változatok egy gyermekdalra című kompozíciója csendült fel. E zeneművekre, melyeket a meghívott hazai koreográfusok szabadon választottak ki, sorrendben Eck Imre, Barkóczy Sándor, Fodor Antal és Seregi László készített egyfelvonásos baletteket, egymástól lényegesen különböző mondanivalóval, műfaji és stíláris megoldásban. A művészi eredmény is meglehetősen heterogén lett: csupán a törekvések irányát tekintve nyújtott pillanatképet a hazai koreográfia helyzetéről. – *Eck Imre* művének kapcsolata a muzsikához önkényesnek tetszett, értelme homályban maradt, s nem emelkedett saját gyengébb, rutinos és modoros megoldású darabjainak színvonala fölé. – *Barkóczy* könnyed hangvételű, naiv kis történetet illesztett a zenéhez. A többnyire klasszikus-nyelvezetű (jazzal-akrobatikával tűzdelt) játékos koreográfia kellő alkalmat nyújtott a táncolásra, azonban jellege szerint inkább balettintézeti növendékek koncertestjéhez illik.

Az est másik két darabja egyaránt figyelemreméltónak mondható. – *Fodor Antal* a művészi ábrázolásmódot illetően az Eclogában is arra az útra lépett, amelyen az Átváltozások és a Don Juan esetében járt: egy központi hős különböző érzelmi síkon mozgó vízióit vetítette elénk, amelyekben ezúttal a jelenkor és a közelmúlt rémtetteire kívánt reflektálni. Modern táncra épülő mozgásmatériája rugalmasan igazodott a kifejezéshez, miközben önálló táncokról vagy hagyományos értelemben vett táncos megoldásról aligha lehetett beszélni. Az igényes mű hatását viszont kétféle fogyatékoság is gyengítette: a túlméretezettség és helyenkint a tárgyi eszközök és jelmezek naturalizmusa. (Fodor javára írandó, hogy a kritika hatására idővel e hibák egy részét korrigálta.) Ezzel együtt: az Eclogát az aktuális problematíájú mai magyar balett-repertoár értékei között tarthatjuk számon.

Végezetül: az est maradéktalan művészi sikerét *Seregi* kitűnő táncjátéka aratta, melyet a koreográfus egyik legjobb egyéni színezetű alkotásának lehet minősíteni. A *Változatok egy gyermekdalra* mesterien szerkesztett, fölényes szakmai tudással megoldott, ihletett szépségű munka. A mondanivaló játékos és komoly vagy épp

súlyos jelentésrétegei, a kettős fénytörést kiváltó motívumok (tökéletes összhangban a muzsikával) rendkívül érzékletesen és pontosan idézik fel egy letűnt korszak életérzését, élmény-körét. A gyermekkor, illetve a visszatekintő felnőttvilág képei egyszer külön-külön jelennek meg, másszor egymásbajátszanak, különleges villódzást biztosítva a koreográfiának. S mint Sereginél mindig, a mű alapanyaga itt is a klasszikus matéria, amelyre a „táncosított” gyermekkori játékok ugyanúgy ráépülnek, mint a serdülőkor évődéseivel összefonódó társasági táncok, vagy épp a felnőttek háborútkatonásdit megformáló táncos cselekmény-elemei. A nosztalgikus, elégikus költészetet pedig az alkotó ugyanolyan biztonsággal teremti meg, akár a szentimentalizmust megfricskázó gúnyoros firtor pillanatait, s ezúton Seregi – amint Gelencsér Ágnes találóan írja – „urbánus művészetet teremtett, pesti érzelmvilágból fakadót, Karinthy, Molnár Ferenc vagy Krúdy útját járva”.

A következő évadban még folytatódott az előző esztendőök lendülete, s az erőből ismét két premierre futotta. Ezek előtt azonban – múltó epizódként – mindjárt októberben (kiegészítésül Az ajtón kívül című operához) színre került Monteverdi *Tancred és Clorinda párviadala* című színpadi oratóriuma, – Tóth Sándor, a Pécsi Balett igazgatójának koreográfiájával. (A művet eredetileg a Pécsi Nyári Színház keretében mutatták be.) Műfaját tekintve ez a produkció leginkább az Átváltozásokhoz hasonlítható, azzal a lényeges különbséggel, hogy itt – a zenekari árokban maradván – az énekesek koncertszerűen szólaltatják meg a zeneművet. Eközben a színpadon „megkettőzve” jelenik meg a cselekmény: két vértben mozgó alak azt imitálja, ami hallható – a másik kettő pedig a főhősök érzelmeit táncolja el. (Ez utóbbi inkább csak a szenvedélyek felforrósodása szakaszában vált élményszerűvé.)

1979 januárjában került sor Fodor második önálló balettestjére. A négy új egyfelvonásos imponáló képet festett a koreográfus tehetségének tágulékonyaságáról. Műsorát a címadó szimfonikus balett: a *Viva la vita* nyitotta meg, amely Vivaldi a-moll és c-moll concertójára készült. Fodor tehát – visszatérve Vivaldihoz – zeneileg „barokk-sorozatát” építette tovább, s abban a zsánerben lépett előre, amelyben az E-dúr hegedűverseny született. Itt is a felszabadult életérzés erőteljes sugárzása uralkodik, amit női csoporttánc intonál; ez a hangulat lengi át azután az egymást követő szólók és kettősök, valamint a további csoporttáncok folyamatát, mintegy a domináló színárnyalatot motíválva (a mozdulatanyagot ezúttal is a neoklasszikus és modern tánc szolgáltatja). Szépek a csoportok és térformák, mutatós a felsőtestmozgás ornamentikája és megragadó a koreográfia természetesnek tetsző muzikalitása, aminek fokozódását az immár közvetlen Balanchine inspiráció is elősegíthette. (Hibája viszont néhány túlhangsúlyozott mozdulatelem ismételt felbukkanása és időnként a koreográfia tempójának túlfokozása.) – A muzikalitás, a cselekmény-nélküliség és szvit-szerű szerkezet közelíti az előbbi műhöz az est záródarabját, a *Rossinianát*, amely a zeneszerző három nyitányát úgy illeszti egymáshoz, mintha egyetlen zenemű tételei volnának. A balett a múlt századi orfeumok néhány jellegzetes alakját és szituációját ragadja meg pergő, vidáman ironizáló táncképekben, s épp az oldott-könnyed hangulat az, amiből a táncmű Fodor barokk zenei sorozatába újat hoz.

Merőben más világot idéz fel a műsor leginkább újító jellegű darabja, a *Poly-morphia* Penderecki azonos című muzsikájára. A táncműnek volt már egy „előtanulmánya”: Fodor mintegy fél évtizede, az említett operaházi stúdió műsorában kisebb

létszámra dolgozta fel. A témát most kibontotta, hatását új scenikai megoldással növelte meg. A zenében s a szokatlan egytömbű koreográfiában a természet alaktalan forrongása és az ember lecsupaszított, szinte materializálódott félelme ölt testet, amit a koreográfus földön fekvő, vonagló, fel-felugráló férfitáncosok hol „anorganikus”, hol összerendeződő tömegével formált meg. — Fodor negyedik balettjével, a *Kitörések*-kel kiemelkedő sikert aratott. Ez a mű Bozay Attila vonósnegyesére készült s az előbbi darabbal együtt a koreográfus kortárs muzsika iránti változatlan vonzódására világít rá. Balettje az emberi szorongás jegyében fogant, amelyben négy-négy nőalak egymásra utaltan, egymásba fogódzva igyekszik kiútra lelni, de a segítő kezek ellenére mindenki a saját magányos szomorúságának énekesé is. A négy különböző vérmérsékletű és beállítottságú balerina koreográfiájában a klasszikus alapanyagot az eltérő-változó érzelmi-pszichológiai karakter, illetve szituáció pontosan, tömören alakítja magához. A koreográfia nehéz feladatot hárít (a csupán más-más színű trikóba öltöztetett) táncosnőkre, miközben messzemenően figyelembe veszi a szereplők személyes képességeit, adottságait.

Az évad külföldi bemutatója igencsak széjjeltartó zene- és táncműveket kapcsolt egybe, nem csoda tehát, hogy ez a műsor is rövidesen alkotóelemeire bomlott. Igaz, az első két balett érdekesen rímel egymásra, koreográfiai viszonylatban és balett-történeti értelemben is. Koreográfiai építkezésben ugyanis szembe tűnő a rokonság Petipa és Balanchine között, ami abból adódik, hogy Balanchine munkássága igen sok tekintetben rokona és folytatója Petipa művészetének. — A műsornyitó *Raymondaszvitet* a „Petipa-specialista” Pjotr Guszev állította össze, s ebbe a (felhíult cselekményű, későromantikus) Glazunov–Petipa balett koreográfiai lényegét kívánta összefoglalni. A kétrétegű szvit indítása inkább történelmi-stiliztikai kuriózum: a magyar palotás és a lengyel mazurka romantikus stilizációját nyújtja. Sokkal fontosabb és érdekesebb is ennél a klasszikus *Grand pas* igen dekoratív szólistikus és csoportos megoldása, amelyben a Petipa-i formálásmód egyik tetőpontját érte el. Friss és szellemes, igen muzikális és technikailag igényes szólók, kettősök és csoportozatok követik egymást, amelyekben a számbeli variálás, a hangulati-ritmikai ellentétek poentírozása, a térformák állandó, leleményes változása teremti meg a vibráló, emelkedett hangulatot. Ez a mű tehát a klasszikus tiszta tánc irányába mutató fejlődést újabb Petipa darabbal kívánta szolgálni.

Ehhez a zsánerhez képest valójában jókora ugrás vitt át az *Agon* világába; általa mind a Sztravinszkij, mind a Balanchine repertoár az előzőtől igencsak eltérő értékkel gyarapodott, hiszen a két művész (nálunk addigi) legkésőbbi alkotását iktatta a repetoárba. Érzelmileg hűvös, erősen intellektuális karakterű mind a két mű, s a koreográfia Balanchine hangsúlyozottan a formára koncentráló esztétikáját adekvát módon valósítja meg. Tömör, szikár, kissé fanyar hangulatú és rendkívül fegyelmezett táncmű ez, amelyet átszö egyfajta „matematikai játékoság”. A szeriális kompozíciónak megfelelően a szereplő 12 táncos a zenemű 12 tételében — négy hármast csoport tagolásában — más és más létszám-kombináció szerint vesz részt. (Például 4 férfi, majd 8 nő, majd mind együtt, — azután 1 férfi — 2 nő, — 1 férfi, — 2 férfi, — 1 nő stb.) A koreográfia kimeríthetetlennek tetsző, mégis egyszerűnek látszó lépésanyaggal vetíti ki a zene folytonos ritmikai és szerkezeti, illetve műformai alakulását. Klasszikus, karakter, történelmi társastánc sőt jazz elemek fokozottan elvont, stilizált felhasználá-

lásával a bonyolultság és egyszerűség különös egységét teremti meg. — Kétségtelen, hogy ez a produkció a maga sajátos irányában szinte a végpontig érkezett el, és az Operaház repertoárjának leginkább absztrakt megoldású balettje.

A program harmadik darabja tulajdonképp sehogyszem illet az előbbiekhöz; bemutatása ugyanakkor a könnyed hangvételű és igencsak gyér jazz-ihletésű repertoár-réteg kétségtelen nyeresége lett. A társulat ugyanis a mai USA-beli táncművészet egyik kiválósága, a néger folklórt és modern táncot oly sikerrel ötvöző *Alvin Ailey* ritka (és művészetét nem igazán jellemző) balettkoreográfiáinak egyikét, *A folyót* vette át (zene: D. Ellington). Ebben a műsorban ez a mű szólt „mindenkihez”: közvetlenségével, érzelmi hullámmásával és nyolc formás táncképével egyszerre gyönyörködtet és szórakoztat is. S mivel e darab eredetileg az Amerikai Balettszínház számára készült, fogalmazásmódjában a klasszikus nyelvezet uralkodik, de közben természetesen fel-felbukkannak a jazz és a színvonalas revüszínház hatást keltő elemei is.

Az 1979/80-as szezon tervei szerint két külföldi bemutatónak kellett volna lezajlania, a második premier (a neves angol mester: John Cranko Makrancos hölgy című többfelvonásos balettje) azonban gazdasági jellegű problémák miatt meghiúsult. A repertoár-építés addigi lendülete — s egyidejűleg a külföldi szólisták és társulatok vendégszereplése — *megtorpant* s ezen a tényen igazából az sem változtatott, hogy az évad elején (terven kívül) Fodor újabb egyfelvonásosa került színre, Mahler *Gyermekgyászadalok* című dalciklusára. A jólsikerült bemutató probléma-felvetésével a koreográfus „gondolati líráját” folytatja. A címnek megfelelően, de a konkrét jelentést mintegy kitágítva a zene öt tételére emlék-képek követik egymást. E képek szinte stációként járnak be a fájdalom, a rettegés, a beletörődés, majd az újrakezdés örök emberi útját, és sorozatukat a katasztrófát átélő szülők; az Apa és az Anya gyásza fogja egységbe. A koreográfia a modern tánc idiomájában készült; a hangsúly ezen belül a felsőtestre tevődött át, az *egész* test mozgásában viszont nem jött létre hiánytalan harmónia. (A balett rövidesen a Tancred és Clorinda helyét vette át a repertoáron.)

Ezt követően 1980 januárjában ismét „*dán est*” bemutatója zajlott le, amelyben a felújított Etűdök mögé (hibás műsorszerkesztéssel) egy *Bourmonville-szvit* került. Ez a produkció tehát a korábbi dán est Szilfidjének helyére illeszkedett, ámde ezúttal is csak az Etűdök aratott igazi közönség- és szakmai sikert, a szvit pedig jobbára a kuriózum szintjén rekedt meg. Az összeállítás egyébként híven közvetíti Bourmonville ízes-formás, jellegzetes nemzeti krakertáncait és fürgén vibráló, erősen díszített láb munkájú lendületes — könnyed spicc-táncait, viszont a derűsen pergő kavalkádban a kevésbé differenciált táncképek színárnyalataikat veszítve összemosódnak. Ily módon ez a sajátos tradícióréteget képviselő koreográfia súlytalanná, a műsorrendben pedig szerepét illetően labilissá vált; igazából a dán örökséget nem tudta méltóan közvetíteni, képviselni.

1980–1984

A társulat életében az Operaház épületének bezárása 1980 őszén szerteágazó problémákat okozott, mivel a két színház közel három évtizede tartó párhuzamos működtetése a művészi munka folyamatát — mennyiségi és minőségi relációban is —

jórészt meghatározta. Nemcsak nagyobb repertoárt és több előadást lehetett ugyanis játszani, hanem az Operaháznak, ill. az Erkel Színháznak a műsorrendet, s a közönségigényt tekintve egymástól különböző arculata fejlődött ki. Egyes műveket, mint pl. a nagy romantikus tradíció remekeit, a Bartók-, a Béjart- és a Balanchine-estet eredetileg az Operaházban mutatták be, s azok a patinás anyaszínház atmoszférájával mintegy összeforrtak.

Az épület-rekonstrukció idejére a legsúlyosabb művészi és szervezeti feladattá a teljes repertoárnak, valamint a balettegyüttes művészi alkotóegységének a megőrzése vált. Ennek jegyében kellett megoldani a műsorrend és az előadások csökkentését, a kisebb, majd nagyobb szcenikai változtatást igénylő operaházi darabok fokozatos áttelepítését, s emellett évadonként premiert is kellett tartani. Termédek gond és nehézség hárult tehát a vezetésre és az egész társulatra. S miközben azonnal sok időt és erőt igénylő, szinte hősiesség munkája indult meg, a váratlan probléma tömeg a művészek személyes kedélyvilágára mindvégig ránehezedett, s ez gyakran az előadások színvonalán is megérződött.

Mindezek figyelembevételével a négy évad mérlegét a repertoár átmentése és az előadás szám alakulása ill. az új bemutatók viszonylatában együttesen lehet reálisan megvonni. Ami az „átmentést” illeti, nyilvánvaló volt: mindenekelőtt a repertoár sokrétűségét kellett olymódon megőrizni, hogy a prominens értékek műsoron maradjanak és lehetőleg mielőbb újratermelődjenek a szükséges műfaji és stílári egyensúly is.

Az egymást követő évadok előadásszáma a következőképp alakult ki (nem számítva az egyszer játszott műveket): 1980/81-ben összesen 71 balettelőadás volt, 10 műsor, 21 mű, ebből 5 többfelvonásos; 1981/82-ben 80 balettelőadás, 12 műsor, 24 mű, ebből 7 többfelvonásos; 1982/83-ban 86 balettelőadás, 12 műsor, 23 mű, ebből 7 többfelvonásos; végül 1983/84-ben 85 balettelőadás, 11 műsor, 22 mű, ebből 6 többfelvonásos.

Amint a felsorolt adatok mutatják, 1980-tól a balett előadások mennyisége fokozatosan gyarapodott, a többfelvonásos balettek száma stabilizálódott, és hozzáfűzhetjük: a tradicionális balettek részaránya is lényegében megfelelően alakult. Folytatódott a tervszerű „áttelepítés”, minden évadban volt premier, két évadban pedig két premierre is sor került. Az adott feltételeken belül ismét létrejött az egyetemes és nemzeti tradíció, valamint a hazai és külföldi modern művek kívánatos megoszlása is; az iskolát és stílust biztosító darabok műsorrétege megerősödött, a legfontosabb kortárs nemzetközi értékek (A rosszul őrzött lány és a Balanchine-est kivételével) helyüket lényegében megőrizték. Egyes darabokat ugyanakkor a műsorról átmenetileg levettek, részint annak tudatában, hogy ezeket az Operaház megnyitása után ismét játszani fogják.

A magyar művek túlnyomó többségét Seregi balettjei alkották, Fodortól az utóbbi két évadban csak A próba maradt műsoron, a Harangozó-tradíciót pedig az egyetlen Coppélia is csupán egyetlen évadban képviselte.

A premierek terén a mérleg erőteljesen a külföldiek javára billent: két magyar mellett négy külföldi bemutatóra került sor, — közülük a legutolsóban a premier és felújítás, illetve külföldi és magyar mű keveredett egymással. Az évadonkénti premierrel mellett viszont minden szezonban legalább egy bemutató értékű felújításra is sor került, a Giselle, A hattyúk tava, a Diótörő és A cédrus sorrendjében. — A premierrel

művészi értékének megítéléséhez a korábbi esztendőktől eltérő viszonyítási pontok is kínálkoznak. Tény, hogy 1977–83 közti balettagazgatói tisztsége az alkotóművész Seregi munkásságának korántsem kedvezett. Mindössze egyetlen új balettestjére, a Bartók-balettek új verziójára került sor. Ez volt a koreográfus második nekirugaszkodása, hogy a zseniális komponista művei „korszerűbb” koreográfiai interpretációt kapjanak. Szándékát tekintve mindkét új koreográfia ismét a konkrétabb megformálásra, ábrázolásra törekedett, amit a zeneművek egyébként lehetővé tesznek. *A fából faragott királyfinál* a népmesei motívumokat és hangvételt, valamint a nagycsoportos táncjelenetek és a díszletek hatáskeltő dekorativitását óhajtotta Seregi hangsúlyozni, — *A csodálatos mandarin* esetében pedig a főhős távolkeleti karakterét, a táncos megformálás expresszivitását, s a zárt játéktér drámai szerepét erősítette meg. A művészi produkció meggyőző ereje azonban az 1970-es verziójét nem érte el, sőt *A fából faragott királyfi* elismert dramaturgiai és táncos újításait elvesztegette; az új *Csodálatos mandarin*ban pedig Seregi mintegy a Harangozó-változattal kötött művészi kompromisszumot. (A *Mandarin Harangozó-féle* verziója felújításának szükségességét a legújabb változat inkább csak megerősítette.)

A koreográfus előző munkássága, de a színház profilja szempontjából is *A próba* színrevitele különleges figyelmet érdemel. Fodor Antalnak ez az első egész estés darabja ugyanis az operaházi balettegyüttes életében zenei és műfaji téren valószínűleg a kirándulás szerepét játszotta, — az alkotó művei sorában pedig a divatosá vált ún. táncszínházi stílus átültetési kísérletének minősíthető. A próbában J.S. Bach passió-részletei és Presser Gábor elektronikus rock-muzsikája váltogatják egymást, a színpad pedig egy passiójáték próbáit ötvözi össze egy modern balettegyüttes életében lejátszódó „valóságos” drámával. Fodor alkotásával a mindenkor üldözöttek sorsáért kívánt protestálni. Produkciója a balettművészetben járatlan, jobbára fiatal nézők érdeklődését és tetszését tartósan megnyerte, művét viszont a valóságos és a passióbeli alakok illetve akciók következtelen vagy indokolatlan egymásbamosása miatt a kritika széleskörűen elutasította. — A darab közönség sikere azonban mindenképpen elgondolkasztó, és bizonyára a nálunk még (vagy már) divatos Jézus-téma átértelmezésével, a hatásos rock muzsikával, a mű viszonylagos színpadi változatosságával és látványosságával, ám legfőként a nagyszerű előadasmóddal függ össze. Mindez együttvéve a színházon belüli „újratalálás” látszatát kölcsönözte az összteljesítménynek.

A négy évad *külföldi* premierjeit aszerint célszerű áttekinteni, hogy milyen országból vették át azokat. Igaz, az átvételt ezúttal sem a nemzeti karakter, hanem az alkotók illetve a művek rangja indokolta. — A kubai balettművészet reprezentatív társulata: a Kubai Nemzeti Balett korábbi vendégjátékai alkalmával is nagy sikert aratott. Újabb szereplése a szocialista országok kortárs balettművészeti találkozásán, az első 1979. évi Interbaletten még csak fokozta az iránta tanúsított figyelmet és megbecsülést, Alberto Mendez nagyszerű műve pedig, a *Rara Avis* egyenest a szenzáció erejével hatott. Ebben a baletten, egy szuverén táncalkotó egyetlen alkotásában ugyanis a kirajzolódó nemzeti stílus nagy művészi erővel és mintegy sűrítve jelent meg. E találkozás nyomán került azután sor 1981. decemberében a *Kubai balettestre*, amely Mendez 3 táncnettősből (*Plasmis*, *Babák*, *A folyó és az erdő*) és két egyfelvonásosából (*Rara Avis*, *Tavaszi*) épült fel. A műsor valóban meggyőző képet adott arról a különleges művészi attitűdről és stílusról, amelyből az akadémikus balett, a modern tánc és

az afrokubán folklór szövetkezik egymással a latinamerikai életérzés és az ősi-népi természet mítoszok, a humánussal teli poézis és az érzelemgazdag játékoság koreografikus megformálására. Ezek jegyében születtek meg Mendez finom hangulatú tánc-költeményei, míg a Tavasz című balett-persziplázsa a múlt század végi pétervári udvari balett manírjait remek humorral állította görbe tükörbe.

A Kubai est egyes darabjaiban az akadémikus balett nyelve és technikája alkotó elemként van jelen, de – a Tavasz kivételével – nem dominál bennük. A repertoár stílárís rétegeit viszont az Operaházban is az akadémikus bázis hordozza, a műsorépítésnek ezért e bázis megerősítése állandó programpontja marad. Ezt a feladatot ismét egy (1983. decemberében színrekerülő) szovjet balettmű vállalhatta magára: Oleg Vinogradov *Hamupipőke* című, Szergej Prokofjev zenéjére készült mesebalettje. A szovjet neoklasszicizmusnak ez a 60-as évek közepéről való jellegzetes darabja születésekor mintegy antitézise óhajtott lenni a megelőző korszak rendezőcentrikus-dramatikus koreográfiai stílusának, a hangsúly azért a játékkal és pantomimmal szemben a mindent elárasztó táncosságra tevődött át. Ezen belül Vinogradov a közismert mesehősöket finom vonásokkal rajzolta meg, a tündérbirodalmat és az udvari bál jelenetét pedig főként monumentális és egyben funkcionális kartáncokkal idézte fel. Anyagát mindehhez a leningrádi akadémikus tradícióból merítette, s egész művében a zenei és plasztikai szerkesztésű, dekoratív-ornamentális koreográfiai látványosság uralkodik, amely igényes táncfeladatokat ró a szóló- és kartáncosokra egyaránt.

A másik két bemutató jellegét tekintve Nyugat-Európához, közelebből Hollandiához kötődött. Az 1982. novemberében színrevitt *Holland-est* Európa egyik új balett nagyhatalmának három neves koreográfusa, Hans van Manen, Rudi van Dantzig és Thoer van Schayk egy-egy művét kapcsolta hangulatos egységbe. A műsor jól érzékeltette a mai holland balettművészet jellegzetes eredményeit, amelyekbe a klasszikus balett és az expresszionista modern tánc egyaránt felszívódott, és ezáltal az angolszász karakterű (érzelmileg visszafogottabb, ámde eredendően a táncosságra koncentráló) modern balett egy sajátos dialektusa jött létre. *Az elhagyatott kert* címmel Mozart d-moll vonósnégyesére Schayk elégikus hangulatú tánc-költeményt alkotott, amelyben a koreográfiai ötletek egymást váltó zenei szituációkat hoznak létre, de a jelképes cselekmény-mozzanatokat félhomályban hagyják. – *Az Emlékmű egy halott fiúért*, Dantzig erőteljes táncdrámája J. Boerman elektronikus zenéjére egy ifjú tragikus életútját ábrázolja, – reális és szürreális, expresszív és szimbolikus mozdulati és scenikai eszközökkel, egymást követő, olykor pedig egyidejű emlékképek sorával. – Az örökérvényű zenének és a cselekményességről lemondó, maximálisan elvonatkoztatott koreográfiának kiemelkedő találkozási pontja az *Adagio Hammerklavier*, amit van Manen a Beethoven szonáta Adagio tételére készített. Gyönyörű mozdulatsorok és visszafojtott érzelmi magatartás, klasszikusan tiszta formálásmód, s eközben a váratlan fel-fel bukkanó diszharmonikus mozdulattöredékek a jelenkor életérzését sugallják, ezáltal a mű a Balanchine-nyitotta út méltó, aktuális folytatásaként értékelhető. – Ez utóbbi két alkotás értékei nyomán joggal került be a mai nemzetközi repertoárba.

A legutóbbi, 1984. tavaszán lezajlott külföldi premier táncakotója, a Holland Táncszínház művészeti igazgatója és vezető koreográfusa, a cseh származású *Jiry Kylian* – napjaink nyugat-európai koreográfus sztárja – igazi tánc-költő. Eredendően humánus szemléletű alkotásait mindig a magától értetődő muzikalitás és táncos

gondolkodás jellemzi, s műveiben az angolszász és a szláv vérmérséklet, koreográfiai hangvétel egyfajta szintézise figyelhető meg. Kylian ugyanis koreográfiai tanulmányait – Prága után – a londoni Royal Ballet iskolájában folytatta, majd szakismereiteit az angol-orientációjú Stuttgarter Balettben töltött esztendőik mélyítették el. Balettjeiben egymástól eltérő nyelvezetet használ, kiindulópontja azonban általában a klaszszika, ezt tágítja-alakítja a modern tánc vagy folklór impulzusok segítségével szembe-tűnően jelenkorivá. Budapesten műsorra kerülő két műve közül jellegzetes stílusát elsősorban a Debussy *Felhőkjére* készült nagy kettőse érzékeltette, amelynek koreográfiája tökéletesen olvad egybe a zenemű impresszionisztikus hangulatával. – A másik Kylian balett, a Haydn (kibővített) *D-dur szimfóniájához* kapcsolódó rendkívül mulatságos balett-paródia az ágazat és a műfaj „esendőségeit”, hangsúlyozott modorosságait, a belőlük kínálkozó mozdulat-kombinációk és helyzetek komikumát állítja előtérbe, változatos táncfeladatokat hárítva az előadók népes gárdájára. – Az új baletttesten ehhez a két darabhoz társult az *Etűdök*, valamint a *Kamarazene No. 1.* felújítása, s az est ily módon tematikailag egységes, zenei és stílári tekintetben pedig változatos összképet mutatott.

Az említett külföldi bemutatókat összefoglalva azt állapíthatjuk meg, hogy közülük *egészében* egyik sem jelentett olyan revelációt, mint az előző évtized nagyhatású angol, francia és amerikai premierjei. Ellenben az egyes műsorok egy-egy darabja a társulat modern fepertoárját olyan értékekkel gazdagította, amelyek a sok dialektusban jelentkező – neoklasszikus és modern táncot is adaptáló – koreográfiai stílus-kört tovább erősítették, mind a cselekményes, mind a szimfónikus balett műfajában.

Ami a *külföldi együttesek* vendégjátékait illeti, mind a négy esztendőben érkezett egy-egy jelentős társulat: 1981-ben a francia Roland Petit együttese, 1982-ben (az Interbalett keretében) az olasz Aterbaletto, 1983-ban a Kirov Balett, 1984-ben pedig a svéd Cullberg Balett. (Rajtuk kívül 1983–84-ben a Caracasi Balett, illetve a legújabb extrém törekvéseket képviselő francia Ballet Theatre de l'Arche és az NSZK-beli Brémai Táncszínház lépett fel Budapesten.) A tájékozódás lehetősége tehát folytatódott, a neves külföldi szólótáncosok vendégszereplésének folyamata viszont szinte megszűnt.

Az operaházi balettegyüttes és szólistái külföldi vendégjátékainak, sőt egyesek kisserződésének mennyisége viszont egyértelműen gyarapodott. – Csarnoy Katalin és Pongor Ildikó, illetve Harangozó Gyula és Lócsei Jenő pedig hosszabb-rövidebb ideig párhuzamos szerződésben álltak az Operaház és valamely nyugat-európai színház társulatával. Ez a jelenség egyaránt összefüggésben állt az itthoni munka alakulásával, a megnövekedett külföldi lehetőségekkel és nem utolsó sorban a lezajló természetes nemzedékváltással. A korábbi magántáncosok mellé az élmezőnybe ugyanis gyors ütemben zárkózott fel ezekben az évadokban Pongor Ildikó, Szőnyi Nóra, Szabadi Edit és Hágai Katalin, illetve Harangozó Gyula, Lócsei Jenő, Szakály György és Jezerniczky Sándor. Az előző szólista gárda tagjai közül ugyanakkor lényegében búcsút vett a színpadtól Orosz Adél, Szumrák Vera, Kékesi Mária, Menyhárt Jacquelline, Dvorszky Erzsébet, valamint Róna Viktor, Havas Ferenc, Sipeki Levente, Forgách József és Perlusz Sándor. A balettkar igen nagy méretű fiatalítása eközben úgy játszódott le, hogy a színpadi munkába mind nagyobb számban kapcsolódtak be a Balett Intézet felső évfolyamos növendékei is. Ezáltal 1984 őszén szinte egy, „új”

együttes vette birtokába az Operaház és az Erkel Színház színpadát, hogy folytassa azt a művészi munkát, amely több évtized eredményeit magába sűrítve teremtette meg a magyar kultúra egyik büszkeségét, az Állami Operaház balettművészetét.

1982–84.

GÉZA KÖRTVÉLYES:

L'ART DE BALLET À L'OPÉRA DE BUDAPEST (1945-1984)

L'évolution de l'art du ballet à l'Opéra est répartie en trois périodes plus importantes entre 1945 et 1984. — Entre 1945 et 1960 l'évolution s'accélère au cours des *premiers cinq ans*, bien des oeuvres de format réduit sont présentées, la musique et la chorégraphie se modernisent de plus en plus, plusieurs chorégraphes (en partie nouveaux, jeunes) travaillent parallèlement, une soirée de ballet français (J. Charrat) est incluse au programme, et de jeunes danseurs sont associés au travail du corps de ballet. Plusieurs oeuvres de Bartók sont présentées, dont le Mandarin merveilleux, en première en Hongrie, le mouvement de danse folklorique se forme et donne des inspirations. Tout cela intensifie les activités de Gyula Harangozó, et entre-temps, jusqu'en 1948, J. Cieplinski participe aussi au travail chorégraphique. Des contacts sont engagés avec le ballet soviétique, et à la fois la prétention au réalisme et au caractère national se fait valoir plus intensément, ainsi que le refus du "modernisme". — Entre 1950-56 ces dernières tendances dominent, c'est sous ce signe que naquit le premier nouveau ballet national en plusieurs actes, le Mouchoir, — ainsi que Coppélia, oeuvres de Gyula Harangozó. Les deux principales oeuvres d'Ernö Vashegyi sont le Prince de bois de Bartók, et la Chanson de Bihari qui clôt le ballet national, romantique, d'inspiration folklorique. La version *moderne* du Mandarin merveilleux ouvre en 1956 une nouvelle période. Entretemps sont présentés deux chefs-d'oeuvre du post-romantisme russe (Casse-Noisette, Lac des cygnes) et deux oeuvres fondamentales du ballet-drame monumental soviétique (Flammes de Paris, Fontaine de Baktchisai). L'Institut de Ballet est créé pour fournir une nouvelle base à la formation de danseurs, et les artistes de premier plan y seront formés pendant les deux décennies suivantes. Le ballet obtint des appréciations officielles jamais encore vues et une grande popularité. A partir de 1951 ils jouent aussi au Théâtre Erkel. Parallèlement à tout cela, l'horizon esthétique se rétrécit: il y a une rupture avec l'évolution occidentale et en chorégraphie et en musique. — Entre 1957-1960 il y a un important rajeunissement (à cause de l'émigration des danseurs). Le corps de ballet sauvegarde les valeurs d'après 1945 et la lente modernisation, surtout musicale, s'engage de nouveau. Les corps de ballet soviétiques de premier plan viennent se présenter et les ensembles hongrois commencent aussi des tournées à l'étranger.

La seconde grande période est la décennie de 1960. Sous la direction de György Lörinc les tendances modernes se font valoir graduellement grâce à des personnalités hongroises. On sent aussi l'inspiration venue du Ballet de Pécs, de ce nouvel ensemble hongrois dont le directeur, Imre Eck, est plusieurs fois invité à l'Opéra (Sacre du printemps, Bartók: Musique). Parmi les jeunes chorégraphes hongrois László Seregi se fait remarquer dans la seconde moitié de cette décennie avec la première de Spartacus. La musique du XX^e siècle prend le premier plan, se gros des nouveaux ballets sont d'un acte, mais il y en a aussi pour toute la soirée. De l'étranger, ce sont encore des ballets russosoviétiques qui figurent au programme (La Belle au Bois Dormant, Gisèle, Gaïéné, Roméo et Juliette), ainsi que les oeuvres fondamentales de Fokin (Chopiniana, Oiseau de Feu, Petrouchka). Les tendances des chorégraphes hongrois à renover le genre, le style, le langage chorégraphique, se font encore valoir en gros dans l'ignorance des expériences et résultats occidentaux.

Entre 1970-1984 la tendance moderne est victorieuse et dans le répertoire et dans les rangs du public (sous la direction de Lörinc jusque 1977). L'orientation universelle devient courante, et se forme le nouveau couple de créateurs: László Seregi et Antal Fodor.

Sur la base des programmes classiques fut graduellement construit le répertoire néo-classique, dramatique et symphonique, oeuvres, à côté des Hongrois, de Ashton, Lander, Kassarikina-

Vasiliov, Balanchine, Vinogradov: et de l'autre côté, un secteur du répertoire contemporain, dans le sens large, où la variété stylistique est marquée par les noms tels que Béjart, Balanchine, A. Ailey, A. Mendez, H.v. Manen, R.v. Dantzig et J. Kylian. (Dans la dernière oeuvre de Fodor, *La Répétition*, on remarque l'effet dit théâtre dansant qui est en partie attribuable au nouveau Ballet de Győr.) – Au cours de ces quinzaines d'années plusieurs générations de danseurs travaillent côte à côte, mais la décennie 1980 apporte une alternance de générations. Entretemps finit le style d'avant-guerre motivé par le "demicaractère", et prit le dessus, et dans les oeuvres et dans leur représentation, le style académique, néo-classique, comprenant beaucoup de dialectes. (Le caractère folklorique précédant cesse en partie et se modifie aussi et s'assimile ainsi dans les oeuvres de Seregi et de Fodor.) L'exécution dans le style national, plein de tempérament et de jeux, se découvre par contre dans l'interprétation de tout le répertoire contemporain. – La reconstruction etn 1980–1984 du bâtiment de l'Opéra n'a causé que des difficultés passagères dans le travail du ballet. Les programmes du centenaire, à l'automne 1984, pouvaient déjà être présentés au "théâtre-mère" et au Théâtre Erkel. Le répertoire complet sera graduellement restitué et enrichi de nouvelles premières.

SZTRAVINSZKIJ BALETTEK A MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZBAN

A XX. század zenei életében üstökösként tűnt fel egy fiatal orosz zeneszerző, Igor Sztravinszkij, aki életművének jelentős részét a balettszínpadra komponálta. Műveinek örök aktualitása, mondanivalója, zenei stílusa és tematikai felépítése sok koreografust, előadóművészt, szcenikust ihletett meg és az átértelmezés művészi szabadsága folytán művei több feldolgozásban kerültek a világ valamennyi jelentősebb balettszínpadán előadásra.

Sztravinszkij balettjei több mint fél évszázada gazdagítják, színesítik a Magyar Állami Operaház repertoárját is és ma is számottevőek a legmodernebb stílusirányzatokkal is lépést tartó együttes életében.

Ahhoz, hogy Sztravinszkij balettjeinek magyarországi bemutatóiról és a repertoáron belüli szerepéről, jelentőségéről képet kaphassunk, meg kell ismerkednünk Sztravinszkij életművével, balettjeinek keletkezésével, azok fogadtatásával; vissza kell térnünk néhány évtizeddel a magyar balett történetében, kapcsolatba hozva azt a balettművészet megújulását nagymértékben elősegítő géniusszal.

Igor Sztravinszkij 1882-ben a Szentpétervár melletti Oranienburgban született. Atyja a Mariinszkij Színház híres basszistája volt, így fiatalon megismerkedhetett a zenével, a színház légkörével. 7–8 éves korában, – amikor először látta a Csipkerózsikát, – egycsapásra szerelmese lett Csajkovszkij zenéjének és a balettnak. A kevésbé kiegyensúlyozott családi élet elől menekülő gyermek a zenében keresett és talált megnyugvást. Zongoratanulmányjaiban gyors és jó előmenetelt tanúsított.

Gyermekkorának nyarait vidéki rokonainál töltötte, amelyeknek élményei meghatározóak voltak későbbi életében. Megismerkedett a természettel, az orosz földdel, az emberekkel, meséikkel, a nép életével. Szülei jogi pályára erőszakolták. Tanulmányai során osztálytársa lett Rimszkij-Korszakov fiának. Így került kapcsolatba az akkor már híres zeneszerzővel, akinek első zenei próbálkozásait is megmutatta. Túl nagy elismerést ugyan nem aratott velük, de módja nyílt nyomonkövetni mestere alkotói folyamatát és megismerni műveit. Tanítványaként zeneszerzést tanult. Leginkább Rimszkij-Korszakov hangszerelési módja ragadta meg.

Közben megismerkedett a korszak orosz zeneszerzőnemzedékével és művészvilágával, így az 1898-ban alakult MIR ISZKUSZTVA folyóirat köré csoportosuló művészek élcsapatával. Közöttük ismerte meg Ducas, Debussy, Ravel, Brahms és R. Strauss zenéjét. 1908-ban az atyjaként szeretett és tisztelt Rimszkij-Korszakov emlékére Gyászzené-t komponált.

Első sikerét egy esküvőre nászajándékként készített mű, a „Tűzijáték” hozta meg, amelyet egy 1909. februárjában tartott hangversenyen Gyagilev is hallott és a mű

felkeltette érdeklődését az ifjú zeneszerző iránt. A nagy műpártoló és szervező barátság fordulópontra jelentett Sztravinszkij életében.

Gyagilev ekkor már túl volt az orosz zene: Muszorgszkij, Glazunov, Rimszkij-Korszakov, Szkrjabin műveinek párizsi bemutatón, amelyeket 1907-ben indított el. Az 1909-es évről már balettbemutatót is tervezett Fokin, Bakszt és Benois közreműködésével. Ebben az évben Sztravinszkij még csak néhány mű hangszerelésével járult hozzá a sikeres bemutatókhoz.

Az 1910-es évről készülő Gyagilev egy cselekményes balettel akarta bővíteni a repertoárt és megbízást adott Sztravinszkijnek a „Tűzmadár” megkomponálására. A szövegkönyvet orosz népmesei elemekből Fokin készítette és ő volt a balett koreográfusa is. A tündérmese balett két jelenetét Sztravinszkij a forgatókönyv alapján dramaturgiaiailag 19 egységre osztotta fel. A mese témája leíró zenét kívánt, a történet mellett ügyelni kellett a sok mimikus részlethez való illeszkedésre is. Sztravinszkij és Fokin közösen dolgoztak, így a zene és a koreográfia csaknem együtt született meg. Sztravinszkij teljes odaadással segítette a zene megértésében és befogadásában a táncosoknak, mert az újszerű ritmikus megoldások, hangzások, dinamikai árnyalatok nem kis gondot jelentettek az addig egyszerűbb zenéhez szokott „füleknek és lábaknak”.

A tündérmesék világába kalauzoló cselekmény két főalak köré csoportosul: a jóság és igazság megtestesítője a Tűzmadár, a gonosz alakja az emberevő óriás, Kascsej.

A rettenetes Kascsej birodalmába tévedt lányok fogságban sínylődnek, a férfiakat pedig kővé változtatta. Kascsej, – más mesebeli társaihoz hasonlóan – halhatatlan mindaddig, amíg a tojás formájában őrzött lelke sértetlen marad.

Iván cárevics a Tűzmadarat üldözve vadászat közben betéved az elvarázsolt kertbe, ahol a madár egy aranyalma fa körül repdes. Elfogja, de könyörgésére szabadon engedi. Egy tollat kap cserébe a Tűzmadártól, amellyel segítségül hívhatja, ha szüksége van rá. Az elvarázsolt kertben Iván tizenhárom fogoly hercegnővel találkozik, köztük a Világszépével. A hajnalra a lányoknak vissza kell térniük Kascsej börtönébe. Iván követi őket a palotába. A varázslót őrző szörnyek azonban foglyul ejtik. Már-már őt is kővé változtatják, amikor eszébe jut a Tűzmadár tolla.

Előhívja hát és megtudjátöle Kascsej halhatatlanságának titkát. Iván összetöri az életet és egyben a halhatatlanságot is jelentő tojást és az óriás elpusztul, varázslatai megszűnnek, a foglyok megszabadulnak, Iván pedig megtarthatja a kézfogóját a világszép cárevnával.

Benois szerint Gyagilev orosz népmesei elemekből a felnőtt közönséghez szóló balettet akart színre vinni, olyan darabot, amelyben az orosz nép egyszerű, tiszta lelkületének vágyaként a „Jóság” győz a „Gonoszság”, a „Zsarnokság” felett, – még akkor is, ha ez csak a mesékben valósul meg.

A darabban tulajdonképpen a jó és a gonosz csatázik egymással. Iván túl azon, hogy megszánja és szabadon eresztja a madarat, nem tesz semmit a gonosz leküzdésében, csak végrehajtja, amit a madár nem tehetett meg.

A mese és valóságselemek itt is, – mint a balettszínpadon gyakorta, – keverednek egymással. A valóság és a természetfeletti elemek küzdelme közötti különbségtételre törekedett Sztravinszkij is, amikor az emberi témáknál diatonikus jellegű zenei elemeket szóltat meg, (pl. a cárevics és a hercegnők találkozásának záró himnusza) míg a természetfeletti jelenetekhez keleties, bővített kvartos, kromatikus zene társul (pl. Kascsej és a Tűzmadár zenéje). Ez hasonlóságot mutat Rimszkij-Korszakov „Aranykakas”-ának megoldásaival.

Sztravinszkij kifejezésmódjára jellemzőek a madár csipegetését érzékeltető szinkópák, a Tűzmadár táncát kísérő bűvös harangszó, a pontos, matematikai képlet szerint szerkesztett dinamikus „Pokoli tánc” ütemhangsúlyozása. Szabályos ütembeosztással, – főleg négyütemesen – valósulnak meg a ritmikai elképzelések, míg a végén hatnegyedes és hétnegyedes szakaszok következnek a téma változatosságának megfelelően.

Sztravinszkij ezt a művét nagyzenekarra komponálta, így élhetett a hanghatások széles skálájával és hangszerelése csodálatosan sokszínűvé válhatott.

A Tűzmadár Sztravinszkij első érett zeneszerzői kompozíciója. Később mégis változtatásokat eszközölt, egyes hangulati, kifejezésbeli utasítását leegyszerűsítette.

Sztravinszkij a Tűzmadár témáját szvitfeldolgozásokban is megörökítette. Ezen is sokat módosított, pl. az 1911-ben elkészült szvit időtartama a 45 perces balett-partitúrához képest jelentősen lerövidült 21 percre; az 1919-es szvit 26 perces, az 1945-ös 28 perces. Átdolgozásainál zenekari változtatások, ritmikai és ütemszámbeli változtatások vannak.

A Tűzmadár bemutatója 1910. június 25-én volt a párizsi Operában az Orosz Balett előadásában. A koreográfiát Fokin készítette. Címszereplő; Karsavina, Iván; Fokin, Cérvna; Fokina, Kascsej; Bulgakov. A díszleteket és jelmezeket A. Golovin tervezte. (Itt kell megjegyezni, hogy később a balett számos európai és amerikai bemutatóján ritkán alkalmazták az eredeti Fokin-koreográfiát.)

Sztravinszkij a balett bemutatása előtt csatlakozott az együtteshez. Ez volt első párizsi útja és egyben első színpadi művének bemutatója is. A nagy sikert aratott bemutató azonnal nemzetközi elismerést szerzett az alkotóknak. A megmámorosodott fiatal zeneszerzőről Gyagilev ezt mondta: „Jól jegyezték meg őt!” „Egy ember a világhír előestéjén.” (Ekkor ismerkedett meg Debussy-vel, Ravel-lel, De Falla-vel, Eric Sarte-vel, Puccini-vel, B. Prust-tal, Paul Morand-nal, Paul Claude-dal, Sarah Bernhardt-dal.)

A Tűzmadár témája, zenei nyelvének romantikus elemei, a közönség érdeklődése ezt a művet Sztravinszkij legnépszerűbb művévé avatta, későbbi munkássága azonban bebizonyította, hogy nemcsak ez az őt képviselő zenealkotás.

Az 1910-es párizsi sikeren felbuzdulva Gyagilev egy állandó társulat alapítását határozta el és a következő évadra egy újabb mű komponálására kérte fel Sztravinszkijt. A fiatal zeneszerző még be sem fejezte a „Tűzmadár”-at, már egy másik mű gondolata foglalkoztatta. Képzeletében ünnepélyes pogány szertartást látott, ahol bölcs öregek körben ülve egy halálba táncoló ifjú lányt áldoztak fel a Tavasz istenének. Gyagilev e mű megkomponálására adott megbízást.

Mégsem a Sacre készült el a következő bemutatóra, hanem a Petruska és csak a következő évben, – a Petruska sikeres bemutatója után – látott hozzá Sztravinszkij végre a Sacre megkomponálásához.

A Petruska keletkezésével kapcsolatosan Sztravinszkij így vall: „Komponálás közben egy bábu határozott képe járt a fejemben, hirtelen életrekel, arpeggiók pokoli zuhatagával téve próbára a zenekar türelmét.” – „A zenekar fenyegető trombita-rohamokkal áll bosszút. Az eredmény iszonyú lárma, amely a bábu szomorú és panaszos összeomlásával éri el tetőpontját s egyszersmind végét.”

A mű címét így határozta meg: „Petruska, a világ minden vásárának halhatatlan és boldogtalan hőse.”

Gyagilev megdöbbenve értesült 1910. nyarán, hogy Sztravinszkijt nem a *Sacre*, hanem egy egészen más mű foglalkoztatja, amely ráadásul nem is színpadra, hanem hangversenyre készül. Az első két tétel (Petruska panasza és Orosz tánc) meghallgatása után azonban, – felismerve a benne rejlő lehetőségeket – rávette Sztravinszkijt, hogy változtassa meg a mű menetét és bővítsé ki egy egyfelvonásos balettre. A műhöz Benoisban találta meg az ideális segítőtársat, aki ifjú kora óta lelkes híve volt az orosz bábszínháznak és boldogan vállalta az együttműködést; A partitúra 1911. májusában, csak a bemutató előtt néhány héttel készült el. A szöveggönyv alapján rövid tartalom szerepelt a partitúra elején a színpadkép pontos meghatározásával (pl. jobbra: cukrosbódé, balra: a mókamester bódéja, középen: a mutatványos kis színháza, hátul: körhínák, csúszdák.)

A burleszk négy jelenetre oszlik:

- I. jelenet: „Farsangutói vásár”, „Mutatványos jelenet”, „Orosz tánc”.
Embertömeg hömpölyög, úri és egyszerű népek, gyerekek. A mutatványos bódéjának függőnye széthúzódik és megjelenik Petruska, a Balerina és a Mór. A mutatványos fuvolaszóval életrevarázsolja őket. Kilépve rekeszeikből a közönség között táncolnak.
- II. jelenet: „Petruska kamrájában”
A mutatványos varázslatától a figurák emberi érzésekkel telítődnek. Közülük Petruska szenved a legjobban egyetlen csúfsága és gazdája kegyetlensége miatt. Próbálna vigaszt keresni a balerina szerelmében, ám az elmenekül előle. Kétségbeesésében megátkozza a mutatványost és a falon függő képére veti magát, ám csak annyit ér el, hogy lyukat hasít kamrája falán.
- III. jelenet: „A Mór kamrájában”, „A Balerina táncá”-val, „A Balerina és a Mór keringője”-vel.
A Mór díszes ruhában játszik pálmafák alatt egy kókuszdióval az ágyán. Durva és ostoba, de a Balerinának mégis ő tetszik inkább és meg is hódítja. Szerelmes táncukat a féltékeny Petruska megjelenése szakítja félbe, akit a Mór egyszerűen kidob.
- IV. jelenet: „A farsangutói vásár”, (alkonyat) „Dajkák tánca”, „Kocsisok tánca”, A maskarák jelenete”.
A hangulat tetőfokára hág. Mozgolódás a mutatványos bódében. A bábuk harca a végkifejléshez közeledik. A Mór üldözi Petruskát. A Balerina hiába akarja visszatartani, handzsárjával széthasítja Petruska fejét. A tömegtől körülvéve Petruska meghal. Az előkerülő Mutatványos megnyugtatja a tömeget, hogy csak egy fűrészporral kitömött ócska bábút láttak. A tömeg eloszlik. Mikor a „halott” bábút a Mutatványos kivonszolná a színről, a bódé tetején megjelenik Petruska halhatatlan szelleme csúfolódva, azok felett, akiket a Mutatványos bolonddá tett.

A balett koreográfiáját Fokin készítette, amely azonban nem felelt meg teljes egészében Benois elképzelésének. Benois ugyanis a gyermekkori emlékeiben élő vásárt képzelte a színpadra; jellegzetes vásári figurákat, árusokat, katonákat, muzsikokat, finom urakat és hölgyeket. Ezek közé képzelte a mesefigurákat, a „lelkes” bábukat. A konkrét zárt táncokon kívül (mint a dajkák, kocsisok, maskarák, bábok tánca) nem sikerült Fokinnak Benois tetszését elnyernie annak ellenére, hogy népi táncelemekkel tarkította a koreográfiát. „Kár, hogy a tömeg mozdulatait elhanyagolta” – vélekedett Benois.

Sztravinszkijnak is voltak fenntartásai, bár a zárt táncokat Fokin legsikerültebb műveinek tartotta. Ő a Mutatványost valamiféle „hoffmanni” figurának, a Mórt a gé-

pies rémalak helyett egy Wilhelm Busch karikatúrának képzelte el. Szerinte Fokin eltért attól, amit a zenével érzékeltetni kívánt. (pl. a III. jelenet kezdő zenéjére azt képzelte el, hogy a Mór a szobájában gonosz mormogással járkal fel-alá; ezzel szemben Fokin a kókuszdíó jelenetet alakította ki, amelynek koreográfiai megoldásával elrugaszkodott Sztarvinszkij zenei elgondolásától). A balett vége is félreértésre adott okot; „...az igazi Petruska, akinek végső megjelenése a megelőző játék Petruskáját pusztá bábuvá teszi. Gesztusa nem a diadalé, vagy a tiltakozásé, ahogyan gyakran mondják, hanem a közönségnek szóló fricska. Fokin koreográfiájában ennek a gesztusnak jelentése nem világos és soha nem is volt az.” (MEMORIES AND COMMENTARIES)

A balett mindezek ellenére óriási sikert aratott, annyira közkedvelt és közismert lett, hogy elképzelhetetlen volt később ezen a koreográfián bármiféle változtatást is eszközölni.

Sztarvinszkij a két összecsapó elem: az ember és a bábu konfliktusának zenei ábrázolására egymásra helyezett C-dur és Fisz-dur hármashangzatok bitonális hatását használta fel. Ez először két klarinét lassú, kifejező arpeggiójában jut kifejezésre. Ennek a bitonális eszköznek a kiaknázásával kísérte Petruska furcsa, görcsös figuráját.

A vásári tömegjelenetknél harmonika motívumokat alkalmazott, amelyeknél előszeretettel használta a diatóniát. Itt mormogó jellegű d-mollban, ill. D-durban kitágulva, kitöltődve jelennek meg az akkordok. Ez a háttére számos népies epizódnak, amelyekben Sztarvinszkij eredeti népdal-elemeket is felhasznált. A vásári jelenetek megkomponálásánál népszerű orosz dalokat, műzenéből átvett dallamokat, sőt egy kintornástól hallott kabarédalt is alkalmazott anélkül, hogy ez csökkentette volna a mű eredetiségét.

Fantáziájának kimeríthetlenségéről főleg a burleszk elemek tanúskodnak. A táncszámok ütemegységei többnyire állandóak, de az ütembeosztás szabálytalan, a metrumok csoportosítása változatos. A szimmetrikus négyütemes beosztás alig fordul elő, kivéve a népdalokat, vagy zeneidézeteket.

A Petruska bemutatójára 1911. június 13-án a Chatelet Színházban került sor. A címszerepet Nizsinszkij táncolta, amelyben Sarah Bernhardt „a világ legnagyobb színészi alakítását” látta. További főszereplői: Balerina: Karsavina, a Mór: Orlov, a Mutatványos: Cecchetti. A díszleteket és jelmezeket Benois tervezte. Karmester: P. Monteux volt. A bemutató hatalmas sikere után Sztarvinszkij kora egyik legismertebb zeneszerzőjévé vált.

A Tűzmadárban csak próbálkozott a zenekar színeinek előcsalogatásával, a Petruskában viszont már tudatos volt a zenekar-kezelés, feltárva az alkotó sajátos hangzásvilágának mélységeit. A siker megerősítette hitében, hogy jó úton jár és kellő önbizalmat adott az új mű, a Sacre komponálásához.

Hazatérve Oroszországba azonnal hozzá is látott az őt már korábban is foglalkoztató látomás, a pogány szertartás, az egyén feláldozása árán újjáéledő természet, az élet megifjodásának diadalát érzékeltető mű komponálásához. Az alapot életének egyik legerőteljesebb élménye, ifjú korának a természettel való kapcsolata szolgáltatta. Csodálta a „vad orosz tavaszt, amely mintha csak egyik óráról a másikra tört volna ki, szétpattantva az egész földet. Ez volt legcsodálatosabb élménye gyerekkorom minden esztendejének.” – vallotta jóval később Robert Craftnak.

1911. júniusát a tehetséges festővel, Roerich-el töltötte, aki egyben ószláv kutatásokkal foglalkozó régész is volt. A vázlatos téma felvetése után szinte napok alatt született meg az új balett szöveggönyve, az epizódok sorrendje, címe, valamint orosz néprajzi gyűjtemények alapján a jelmez és a díszletterv. Gyagilevnek Roerich küldte el a balett tartalmának leírását:

„.....a szláv fogalmak szerinti földi öröm és mennyei diadal egy sor jelenete

.....szláv törzsek összegyűlnek a tavaszi szertartás megtartásáravén boszorkány megjósolja a jövőt, erőszakon vett lakodalom, körtánc..... Elhozzák a faluból az agg bölcset, hogy csókjával illesse az újravirágzó földet. A szertartás folyamán a tömeget misztikus rettegés szállja meg.....”

.....A második rész: „mennyei misztériumot tár elének. A szent dombon.....ifjú szűzek járnak körtáncot. Majd kiválasztják az áldozatot, aki eltáncolja utolsó táncát az ősök előtt, akik medvebőrbe öltöztek jelül annak, hogy az ember őse a medve volt. Végül a deres szakállnak, Jarikó istennek ajánlják az áldozatot.”

Elsőként a „Tavaszi hirnökei”, majd a „Tavaszi körtánc” tétel készült el a zenéből, majd a pasztorális előjattal az egész első rész. „A kiválasztott dicsőítése” után azonban már lassabban haladt, végülis az utolsó láncszem a második rész előjátéka volt az 1913. március 29-én befejezett partitúrában.

Sztravinszkij a Sacre-ban eltért az általa korábban megszokott szabályos zenei formáktól. Ebben a műben – bár az ősi rítusokhoz nyúl vissza, – az előjáték litván dallamától eltekintve, tudatosan nem használt népdal-elemeket. Ennek ellenére a Sacre is valami öntudatlan népi ihletettségtől áthatott, népies hangzású melodikával bír.

Egyszerű diatonikus dallamai mindössze négy hangból állnak. Ezek sorrendjének változtatása, ritmusának megváltoztatása, szimmetria, ismétlés vagy imitációk nélkül adják a tematikát. Ez a szűk kör nem ad lehetőséget a kontrapunktikus szerkesztéshez, mégis néha két, vagy több téma egyszerre, esetleg egymásba nyúlva bontakozik ki. Harmóniailag többségében félhang-távolságú alapra épülő két akkord egymásra-helyezéséből alakul ki.

Ernest Ansermet szerint ez az akkordtípus képviseli „a maximális feszültséget, amit zenei tudat kifejezhet.” A dur és moll hangzások kettőssége jellemző végig a darabra és metrikailag is kettősség fedezhető fel. (Pl. vagy szabályos képlettel, de erőteljesen szinkópázva hangsúlyoz, vagy a töredékes dallamot követve számtalan váltást alkalmaz az ütemszámzásban.

A tematikus egyszerűség és bonyolult harmóniavilág, a ritmikai bravúrok feszültségét még fokozza a hangszerelési megoldás. Az ütőhangszerek rangja megemelkedik, szinte vezető szerephez jut korábbi státuszához képest. A szándékos törekvés a primitív hangzásra, elsősorban a hangszerek tónusainak kihasználásában érvényesül. Jelentősen megnő a zenekar mérete Sztravinszkij korábbi kompozícióihoz képest. Ebben az elementáris hangzásáradatban csak kevés megnyugvást adhat a két Előjáték impresszionista világa, amelynek alap gondolata „a természet ébredése, madarak, állatok kapingálása, ugrándozása” a szerző szándéka szerint. (WHITE)

1913-ban a Sacre-ről Debussy ezt mondta: „A Sacre rendkívül vad dolog, ha úgy tetszik primitív zene a legmodernebb kényelemmel.” „A Sacre megzavar” – mondja. „Úgy tűnik, Sztravinszkij nem zenei eszközökkel próbál zenét csinálni. Ifjú barbár, aki

feltűnő nyakkendőket visel és a nők lábára tapos, miközben kezetsókol nekik. Öregkorára elviselhetetlen lesz – úgy értem, senki más zenéjét nem fogja elviselni. E pillanatban azonban példátlan” (Debussy R. Godet-nak írt leveléből.)

„E pillanatban kérdés, vajjon kinek a karjaiban hull majd napjaink zenéje. A fiatal orosz iskola kitárta karjait, csakhogy egyszersmind a lehető legkevésbé oroszává vált. Maga Sztravinszkij veszélyesen Schoenberg irányába hajlik – mindazonáltal korunk legcsodálatosabb hangszerelő mesterembere marad” – írta Debussy 1916. X. 14-én R. Godetnak írt levelében.

A mű koreográfiáját Gyagilev Nizsinszkijra bízta, aki ezen a téren még nem dicsekedhetett sikerekkel. A *Sacre* táncait sajátos, egyéni újításainak alkalmazásával képzelte megvalósítani, ami a táncosoknak és sajátmagának is hatalmas feladatot jelentett. Hozzájárult ehhez még zenei tájékozatlansága is, Sztravinszkij ritmikai világának megismerése. Gyagilev javaslatára meghívták Marie Rambertet, aki a Dalcrose iskola növendékeként nagyfokú jártassággal bírt a ritmika terén. Ő volt segítségével a zene megismerésében és a bonyolult ritmusok tisztázásában, amelyre az újszerű, modern táncos koreográfiát elkészítette.

A darab végülis több mint 120 próba után került a közönség elé.

A bemutató 1913. május 29-én volt Párizsban a Champs Elysée Színházban Pierre Monteux vezényletével. Főszereplői: a Kiválasztott: Marie Piltz, Agg Bölcs: Veronov.

A premier botrányos volt. A zenekari árok hangzavarát elnyomta a nézőtér lármája. Nizsinszkij kénytelen volt a kulisszából hangosan számolva irányítani a táncosokat, hogy ne essen szét a produkció. Szem- és fültanúk emlékezéseiből epizódokat eleveníthetünk fel erről az estéről: „.....az indulatok a közönség soraiban tettlegességig fajultak, a nézők nevettek, nyávogtak, füttyültek és nem éppen szalonképes véleménynyilvánításra ragadtatták magukat. Ezek éppúgy érintették a zeneszerzőt, aki a zeneművészet szétzúzását produkálta, mint a koreografust és a táncosokat, akikhez orvost akartak hívni”. (E.W. WHITE)

A műről megjelent kevés objektív kritika közül Cyril W. Beaumont-éban ezt olvashatjuk: „..... lassú, szögletes mozdulatok, amelyek a táncosokat annyira a föld megszállottjainak láttatják, mintha képtelenek volnának felegyenesedni..... Lábak befelé fordultak,tökéletes ellentétben a klasszikus balett hagyományaival.időnként a táncosok egyik csoportja súlyosan táncolt, ellenpontjaként a másik csoport könnyed táncának. A mozgások inkább szimbólikusak voltak, semmint indulatosak.”

A *Sacre* ezen változata Párizsban háromszor, Londonban szintén háromszor került színre; utána soha nem játszották.

Sztravinszkij 1946-ig igen sok változtatást eszközölt a partitúrában. Külön koncertszvit nem készült belőle, hangversenyen is a balettpartitúra szerepelt, és sokáig úgy tűnt (Béjart koreográfiájáig), hogy a mű népszerűbb és hatásosabb a hangversenyteremben, mint a balettszínpadon.

1920. december 15-én Gyagilev Massine koreográfiájával ismét műsorra tűzte a *Sacre*-t, a Champs Elysée Színházban. Az eredetileg a második részhez készült Roerich tervek szerinti egyszerű háttér előtt, a cselekményről lehántva a történeti, régészeti kellékeket került előadásra, Lydia Sokolova főszereplésével. Azóta számtalan feldolgozását mutatták be szerte a világon.

Említést érdemel még a mű egy 1938-as Walt Disney filmprodukcióban való részvétele, a „Fantasia” kísérőzenéjeként. A film sikere nagymértékben hozzájárult Amerikában a Sacre ill. Sztravinszkij zene megismeréséhez és népszerűsítéséhez.

Diadalmas útját a Sacre a XX. századi szimfónikus zenében, a koncert-termekben kezdte meg, mint a stílusirányzat alapműve.

1914. elején Sztravinszkij családjával Svájcba költözött. Számos hangversenyen csendültek fel művei, köztük a Sacre is. Párizsban, Londonban és Európa egyéb nagyvárosaiban sorra bemutatták a Tűzmadar-at és a Petruská-t.

Egy moszkvai színház felkérésére készítette a Csalogány c. operaballetet 1914-ben (mely végül Párizsban került színre B. Romanov koreográfiájával), majd 1916. Renard, 1917. Mennyegző és 1918. A katona története.

Közben anyagi, szerződésbeli, művészeti és időzítésbeli problémák miatt megromlott Gyagilevvel való barátsága. Erre az időre esett a Gyagilev Együttes átmeneti „feloszlása” is. Az újrászerveződő Orosz Balett már Gyagilev, Sztravinszkij és Nizinszkij nélkül indult el 1916. januárjában amerikai turnéjára.

Ezzel tulajdonképpen lezárult Sztravinszkij munkásságának első nagy korszaka. A Gyagilevvel eltöltött évek művészi sikerei repítették a megjósolt elismerés és világhír felé a zseniális komponistát.

Sztravinszkij munkásságának második szakaszában említst érdemel Picassóval való ismeretsége. Cocteau elgondolása volt, hogy a francia festőket az Orosz Balettel összehozza.

Sztravinszkij 1917. áprilisában Rómában koncertezett és itt ismerkedett meg Picassóval. Később számos életrajzírot és elemzöt ragadott meg Sztravinszkij és Picasso életpályájának, művészetének több hasonló vonása.

„Bár művészetük mélyen a hagyományokban gyökerező, kutató elméjük sohasem elégedett meg a pusztá egyhelyben topogással. Ellenkezőleg, készen álltak a kísérletezésre, új irányzatok felderítésére, arra, hogy művészetük határait ismeretlen területekre tágítsák. Művészetük nyersanyagának esztétikai értéke érdekelte őket, nem pedig ábrázoló, vagy érzelmi tartalmakat közlő képessége.” (E.W. WHITE)

Picasso 1920–23. közötti nagy festményei a klasszikus témaválasztásban, színek, dinamikák tompításában hasonlíthatók Sztravinszkij második nagy periódusának a neoklasszikus stílusban való kifejezőmódjához. E periódusnak az első alkotása az 1920. májusában a Párizsi Operában bemutatott Pulcinella volt Massine koreográfiájával, Picasso scenírozásával. A balett zenéje Pergolési műveinek tanulmányozása kapcsán született meg.

(1926–27. Oedipus Rex, 1927. Apollon Mussagete, 1930. Persephone, 1947. Orpheus)

„A neoklasszicizmus megítélése kizárólag konstruktív értékein alapulhat, alkotóelemeinek meggyőző, kölcsönös összefüggésein” – nyilatkozta később, amikor a kritikusok Händelhez és a XVIII. századhoz való visszatérésről beszéltek. Ez csak az „ügynevezett klasszikus zenébe bevett bizonyos technikai eszközök használata” – mondotta. Neoklasszikus periódusának java termését sok kritikus „egy torz esztétika mesterséges terméké”-nek bélyegezte.

A 42 éves Sztravinszkij utolsó műve az Orosz Balettnak a Mennyegző volt, amelyet Nijinska koreográfiájával 1922. júniusában mutattak be.

Sztravinszkij elégedetlen volt műveinek színházi előadásaival. Heves vallásos feszültségében – ebben az időben – a balettet „istenkáromlás”-nak titulálta és szakítva a színpadi zenealkotással, hangversenykörütra indult, amelyen műveit maga játszotta, illetve vezényelte. Fokozatosan bíráló vélemények érték és ebben az időben lelkes híveinek, valamint zenéje ellenzőinek tábora már csaknem egyenlő volt.

Az európai hangversenykörütről után 1925. elején érkezett New Yorkba. Az amerikai közönség ekkor már ismerte műveit. A két hónapig tartó körutazás alatt mint előadóművész és mint karmester is nagy sikert aratott.

Közben 1924. júniusában Londonban George Balancsivadze (Balanchine) koreográfiájával felújították a „Csalogány éneké”-t.

A Mariinszkij Színház volt növendéke 1924-ben csatlakozott Gyagilev társulatához. Sztravinszkijnek ez volt az első találkozása Balanchine-nal, később az amerikai évek alatt elmélyült alkotói kapcsolat alakult ki közöttük.

1927-ben első amerikai megbízásként egy kb. 30 perces balettpartitúrát rendeltek az 1928. évi tavaszi kortárs zenei fesztiválra. Ez egy régi ötletének megvalósítására adott lehetőséget: „.....egy görög mitológiai mozzanat, vagy epizódra épülő balett komponálására, az úgynevezett klasszikus iskola táncstílusának plasztikus tolmácsolásában”.

Főhősként Apollót, a múzsák vezetőjét választotta és a balett rövidsége miatt a múzsák számát háromra csökkentette, így: Kalliope: a költészet, Polühümnia: a színészet (némajáték) és Terpszikhore: a tánc múzsája (a költészet, a ritmus és ékes szólás egyszemélyi megtestesítője).

A prologusban megszületik Apolló, majd a múzsákkal kilenc tánc következik, amelyben Apolló megajándékozza őket a hozzájuk illő jelképekkel, végül a Parnasszusra vezeti őket.

Sztravinszkij az Apolló Musagette-t fehér balettnak (Balet blanc) álmodta meg, tiszta egyszerű formákkal, kontrasztok nélkül. Ennek megfelelően a zene alapvetően diatónikus, kerülve a hangszeres változatosságot. Elvetette a heterogén hangszer csoportokból álló zenekart és vonószekart alkalmazott. Nagy élvezettel komponált olyan zenét, ahol elmerülhetett „a vonósok dúsan zengő eufóniájában, áthatva azzal a polifonia legrejtettebb zugait is.”

Gyagilev így írt az Apolló zenéjéről: „különösen nyugodt és tisztább, világosabb mindennél, amit eddig csinált. Áttetsző, világos dur-hangnemű témák köré szőtt finomművi kontrapunkt. Valahogy nem evilági zene, hanem valahonnan fönről való...”

1928. április 27-én került sor a bemutatóra Washingtonban A. Bolm a Gyagilev Együttes szólistájának koreográfiájával. (Terpszikhore: Ruth Page) A művet Gyagilevnek is felajánlotta és még ez év júniusában a Sarah Bernhardt Színházban az Orosz Balett előadásában, 1928. jún. 12. Balanchine koreográfiájával bemutatásra került. A párizsi előadáson a zenekart Sztravinszkij vezényelte. Szereplők: Apolló: Lifar, a múzsák: Danilova, Dubrovcska, Cserniseva)

Sztravinszkij rendkívül elégedett volt Balanchine-nal: „.... a táncokat a klasszikus iskola szellemében rendezte, ahogy kívántam” – nyilatkozta. „Kísérlet volt egy valóban erre a célra született zenére”. „.....”,Koreográfiájában a klasszikus forma szépségétől illetlenül méltóságteljes és plasztikus eleganciájú csoportokat, mozgásokat, vonalakat

tervezett. Mint tökéletesen felkészült muzsikusként, megragadta a zene legkisebb részleteit és gyönyörű koreográfiája tisztán kifejezte gondolataimat.”

Az 1929-es évad bemutatója egy „Renard” felújítás volt, amelyben Lifar első ízben mutatkozott be koreografusként. A táncosok mellett akrobatákat is alkalmazott.

1929. augusztus 19-én Velencében meghalt Gyagilev. Sztravinszkij a hír mélyen lesújtotta. Megromlott kapcsolatuk ellenére Gyagilev élete végéig hitt Sztravinszkij korai balettpartitúráinak fontosságában. 1929-ben ezt írja a Sacre-ről: „Végre megértették ezek a bolondok, Sztravinszkij Sacre-ja a XX. századnak az, ami Beethoven Kilencedik Szimfóniája volt a XIX-nek”.....„Nem élhetünk tovább valamiféle reménye nélkül annak, hogy meglátjuk a virradatban a holnapi nap sugarait.”

Gyagilev halála után Sztravinszkij így foglalta össze hódolatát:

„Ő volt az első, aki bátorításra méltóként kiválasztott, valódi, értékes segítséget nyújtott bálmulattal érzékeny felfogóképessége, lángoló lelkesedése s a kiolthatatlan tűz iránt, amellyel a dolgokat a gyakorlatban megvalósította.”

A következő években amerikai megbízásait is teljesítve, hangversenyezett Európában. Már Európa minden nagyobb koncerttermében vezényelte műveit. 1935-ben így írt: „Zeneszerzői pályám kezdetén, jócskán elkényesztetett a közönség....ám az utóbbi 15 év folyamán írott műveim elidegenítettek hallgatóim nagy tömegétől..... A Tűzmadár, a Petruska, a Sacre és a Menyegző zenéjének kedvelőiként, azok zenei nyelvéhez szokottan meghökkentek, amikor más nyelven hallottak szólni. Nem tudtak és nem akartak követni zenei gondolkodásom fejlődésének útján. Ami engem megindít és gyönyörködtet, számukra közömbös, ami pedig számukra még mindig érdekes, engem nem vonz többé.”

Az újonnan megalakult Amerikai Balett számára Lincoln Kirstein felkérésére megkomponálta a Kártyajáték-ot. A cselekményt M. Malaieff közreműködésével dolgozta ki és a partitúrán így rögzítette:

„Ennek a balettnak szereplői a póker ütőkártyái, küzdelmük a kártyaasztal zöld posztóján. A helyzetet valamennyi osztásban bonyolítják a csaló Joker végeláthatatlan fortélyai, aki magát legyőzhetetlennek tartja, hiszen bármelyik kívánt kártyát helyettesítheti.”
A harmadik osztásban: „a cselekmény mind hevesebbé válik. Ezúttal három flush küzdelme folyik. Egyik ellenfelét legyőzi ugyan, a pikk-sorozat élen feszítő Joker, egy kör royal flush azonban üti. Ez végét veti ármánykodásainak, gazságainak.”

Különös érdekessége a minden „osztás”-nál visszatérő zenei mottó.

A zene folyamatosan szól az osztások és a játék alatt. A tonális tervhez annyit tesz hozzá, hogy a modulációk félhangtávolságú hagnemek egymásutánját adják. A balett koreográfiáját Balanchine készítette, de Sztravinszkij is résztvett a munkában. Segített a tempó, a ritmika értelmezésében. A zeneszerző és a koreográfus között igen jó együttműködés alakult ki: Balanchine módosította a koreográfiát Sztravinszkij észrevételei alapján, Sztravinszkij viszont a zenéhez hozzáírt, ha úgy találta, hogy a tánc kibontakoztatásához több időre van szükség. A jelmezek eredeti terveit megváltoztatva a közönséges kártyaparti figuráit mintáztatta meg.

A bemutató a New York-i Metropolitan-ben volt 1937. április 27-én az Amerikai Balett előadásában. A Jokert: William Dollar táncolta. A premierre Balanchine felújított az Apollót és új táncot tervezett a „Tündér csókjá”hoz is.

1940-ben a Monte Carlo-i Orosz Balettnek (amely ekkor már egy éve az USA-ban működött) is Balanchine tanította be a sikeres Kártyajáték-ot.

Európába való visszatérése után is egymást érték az amerikai megbízások. Viszont nagy európai körútjának fonala megszakadt, az egyre inkább fasizálódó Németországban zenéjét nem fogadták el, angolai útjai is ritkultak, francia állampolgársága ellenére Franciaország sem mutatott érdeklődést művei iránt, így 1939. szeptemberében ismét Amerikába ment.

1940. nyarán Los Angeles-ben telepedett le. Erre az időre esett legnagyobb szimfonikus alkotása a C-dur Szimfónia.

1945. végén felvette az amerikai állampolgárságot.

Sztravinszkij munkásságának neoklasszikus korszaka ezzel lezárult.

Webern zenéjével való megismerkedése után érdeklődése mindjobban felébredt a szeriális zene iránt. A. Berg, Webern, Schoenberg, Bonter, Bartók, Stockhausen műveit tanulmányozta és 1952-ben így nyilatkozott: „Szerializmus? Nekem személy szerint elég teendőt nyújt a skála hét hangja. Ettől függetlenül a szerialista komponistáké az egyetlen diszciplína, amelyet tisztellek. Bármilyen más még a szeriális zene, az bizonyos, hogy tiszta zene. Csak hogy a szerialisták a tizenkettes szám rabjai; én nagyobb szabadságot érzek a hetes számban.”

Kezdeti próbálkozásai a tonális zene keretein belül maradó óvatos kísérletek voltak, de megjelentek benne a kánonkompozíciók, tükör és rákfordítások.

E korszaknak a terméke a 12 táncosra komponált balett: az Agon. Amikor a New York City Balett megrendelte a művet, az Apolló és az Orpheus folytatásaként, hasonló neoklasszikus műre számítottak, de Sztravinszkij színhely meghatározás nélküli absztrakt balettet komponált.

A zene 4x3-as csoportra tagolt 12 tétel. A tételeket meghatározott számú táncosra komponálta (8 nő és 4 férfi).

A mű egy előjátékra és két közjátékra tagolódik. A táncrend alapja a duodecimális tervezés. Zenei nyelve diatonikus alapon indul, majd kromatikus szeriális fogalmazás felé halad, míg végül visszatér a diatóniához.

A polimetrikus hatásról Ansermet így ír:

„.....a hatás a szemnek szól, poliritmikus bonyolultságát a fül nem érzékeli” Szükségtelenül túlkomplikált és „semmit nem ad a mű zenei lényegéhez.”

(Ansermet elméleti és gyakorlati példákkal bizonygatta a szerialitás helytelenségét.)

Híveinek reagálása hasonló volt, mint amikor szakítva első periódusával a neoklasszicizmus felé fordult. Most, amikor uralkodóvá vált komponálásában a szerializmus, többen elpártoltak tőle.

Az Agon első hangverseny-bemutatója 1957. június 17-én volt R. Craft vezényletével. Színpadi előadására csak hat hónap múlva, 1957. decemberében került sor New Yorkban.

Balanchine a zenének megfelelő absztrakt balettet koreografált. A mű színpadravitelében Sztravinszkij és Balanchine szorosan együttműködött. A munka a „szokásosnál is sokkal szigorúbb és precízebb volt, mintha csak elektromos agy ellenőrizte volna” – írta Craft.

A táncosok számának tételenkénti meghatározásán kívül a partitúra még más utasítást is tartalmazott:

„.....a színpadon 4 férfitáncos áll háttal és a befejezés előtt 18 ütemmel a nők elhagyják a színpadot, a négy férfi kiinduló helyzetébe tér vissza.”

A darab eddigiektől eltérő voltát hangsúlyozza az is, hogy kosztüm nélkül, gyakorlatikóban adták elő a táncosok. Az ősbemutaton a mű nagy közönségsikert aratott.

1962-ben, 80 éves születésnapja alkalmából rendezett koncertre visszatért szülőföldjére, ahol saját műveit vezényelte. Több koncert felvételre, fiatal zeneszerzőkkel való beszélgetésre került sor. Ekkor lépett fel a NYCB a Kirov-ban, többek között az Agon-nal.

1963. májusában, – 1926-i hangverseny-körútja után – másodszor járt Budapesten is.

1964-ben Kirsteinnek és Balanchine-nak ajánlotta Fanfár egy új színház felavatására c. művét. Utolsó hanglemez felvételét 1967-ben dirigálta, ugyanez év májusában volt utolsó koncertje. Ezt követően a hangverseny körúton csak jelen volt, de már nem vezényelt, helyét személyi titkárának és barátjának R. Craftnak adta át.

Egészsége fokozatosan romlott 1971. április 6-án New Yorkban bekövetkezett haláláig. Velencében temették el, Gyagilev végső nyughelyének szomszédságában.

Sztravinszkij életének ismertetése során igyekeztem azokra a művekre összpontosítani, amelyeket később a Budapest-i Operaház színpadán is bemutattak. Ezért tehát nem lehet teljes a kép, amely Sztravinszkij és a balett kapcsolatát tükrözné, hiszen az említetteken kívül rengeteg jelentős balettkompozíció fűződik nevéhez, amelyeket szerte a világon nagy sikerrel tartanak műsorukon a balettegységek.

II.

Az első Sztravinszkij balettbemutatóra Magyarországon az Orosz Balett vendégjátékként 1912. december 27-én került sor, amikor Fokin koreográfiájával a Tűzmadar-at adták elő. Addig azonban, amíg a magyar balett előadásában először került sor Sztravinszkij bemutatóra, további tizennégy esztendőnek kellett eltelnie és a magyar balettnak hosszú utat kellett megtennie az 1926. december 11-i Petruska bemutatóig. A fejlődés mai szintjére való eljutás mérföldkövei között ott találhatjuk a Sztravinszkij balettek más-más koreográfiával történő bemutatóit, felújításait is.

A Magyar Állami Operaház megnyitásának idején 1884-ben – és az azt követő évtizedben a „balettművészet még gyerekcipőben járt” Magyarországon. Az együttes 30 táncosból és 30 növendékből állt. Műsoron részben a Nemzeti Színházból hozott örökség, részben a Bécsi Operától átvett művek szerepeltek.

Ezt a kezdeti periódust három, egymást követő olasz balettmester munkája határozta meg, akik a virtuóz olasz iskola meghonosításával és olasz szólisták alkalmazásával igyekeztek a színvonalat emelni.

A korszak jellegzetes táncművészete a látványos, tömegmozgatásra épülő, revü-

szerű produkció volt. A legnagyobb igény a nemzeti táncjáték kialakítására jelentkezett volna, ez azonban még hosszú ideig váratott magára.

Egy szentpétervári balett együttes 1899-es és 1901-es vendégjátéka hozta meg azt a felismerést, hogy lehet és kell színvonalas balettprodukciónak létrehozni, csak a feltételeket kell biztosítani: jó táncosokat, — ezek képzéséhez szükséges táncpedagógusokat, jó témát, zenét és színpadraállítást. Ehhez Petipa balettjei megfelelő példát mutattak és az osztatlan siker után a magyar balett végre kimozdult holtpontról.

A táncosképzés terén elévülhetetlen érdemeket szerzett Nicola Guerra, aki 12 éves itt-tartózkodása folyamán az olasz iskola magasabb színvonalú technikai követelményeit érvényesítette és a balettkar, valamint a szólisták képzésével, saját koreográfusi tevékenységével lehetővé tette színvonalasabb balettek előadását. Egyik legtehetségesebb tanítványa Brada Ede volt, aki hosszú időn keresztül szólótáncosként, majd balettmesterként és koreográfusként tette magát ismertté.

Guerra művei azonban még mindig nem érték el a kívánt színvonalat sem zenei, sem dramaturgiai szempontból és a magyar nemzeti táncjáték megszületését sem segítették elő.

A Gyagilev által vezetett Orosz Balett 1912. évi első magyarországi vendégjátéka elsősorban nem a balettművészetre gyakorolt hatása miatt volt jelentős, hanem azért, mert a közönség érdeklődését a táncos produkciók felé fordította és a kritikusoknak alkalmat adott tanulságos nemzetközi összehasonlításra a zenei és koreográfiai igényesség vonatkozásában. De hatással volt a társművészetekben tevékenykedő művészekre is, így pl. Bartók, Balázs Béla, Lengyel Menyhért érdeklődését is felkeltette a balett iránt.

Az európai színpadokon ekkor már kiváló zeneszerzők műveire bemutatásra kerültek Fokin klasszikus baletten alapuló, de már korszerűbb, oldottabb rendszerű, virtuóz technikával szerkesztett koreográfiái és ünnepelték ezt az új stílust. Az izgalmas, újszerű, drámai feszültséggel telt műveket nem kisebb előadók fémjelezték, mint Nizsinszkij, Pavlova, Karsavina, Fokina, Fokina, Nijinska, Bolm és kiváló mesterük Cecchetti. A műsoron Rimcskij-Korszakov: Seherezádé, Balakirev: Thamar, Cserepnin: Narcissus, Webern: Rózsa lelke, Debussy: Egy faun délutánja és Sztravinszkij: Tűzmadár szerepelt. A zene, a dramaturgia, a tánc és a színészi játék mellett komoly szerepet kapott a scenika, amely Benois és Bakszt munkája nyomán művészi értékű kísérője és kiegészítője lett a táncprodukcióknak. Ebben az időben lett az Operaház rendezője Hevesi Sándor, aki nagy gondot fordított balettprodukciók létrehozására is, azonban kiderült, hogy megfelelő alkotógárda nélkül még jó szövegkönyv birtokában sem lehet — pusztán a táncelemek ötletszerű csoportosításával — értékes és hatásos művet létrehozni. (Prometheus, Téli álom, Ámor játéka)

1915-ben, Guerre távozása után, Hevesi is megvált a színháztól és ezzel a némi-
leg folyamatosnak mondható fejlődési periódus lezárult. Megszűnni látszott az a belső igény is, amely a balettet a Fokin által meghatározott vonalra igyekezett terelni.

Az ezt követő évek egyetlen pozitívuma Bartók Béla első balettjének: A fából faragott királyfi-nak színrevitele volt, de ezt is inkább zenei értéke, mint a táncalkotás emelte sikerré.

A korábbi problémák továbbra is megoldatlanok maradtak: nem volt megfelelő koreográfus, balettmester, az együttes anyagi gondokkal is küzdött és mindez nagy-

mértékben hozzájárult, hogy a tízes évek ígéretesnek induló fejlődése után bekövetkezzék a megtorpanás, majd a hanyatlás.

Sem a Dalcrose iskolán nevelkedett Zöbisch Ottó modernizálsi kísérletei, sem Szentpál Olga mozgásművészeti törekvései nem hozták meg a kívánt eredményt.

1925-től az Operaház igazgatója Radnai Miklós lett, aki legfőbb feladatának a „minőség-javítás”-t tekintette. Nagy szakértelemmel és igényességgel fordult a külföldi (Csajkovszkij, Rimszkij-Korszakov, Couprin, de Falla, Sztravinszkij, Debussy, Schubert, R. Strauss) és magyar (Liszt, Bartók, Kodály, Kósa, Dohnányi, Weiner) zeneszerzők műveire. A koncepciózus, energikus igazgatás hatással volt a balettra is. A koreográfus és a balettmester Brada Ede lett. Radnai Miklós igyekezett a magyar balett útját a Gyagilev-féle vonalra terelni. Így került sor a Háromszögletű kalap, a Seherzádé és a Petruska bemutatására.

Felmerülhet a kérdés, hogy Sztravinszkij ekkor már ismert művei közül elsőként miért éppen a Petruskára esett a választás és miért nem a Tűzmadár-ra, vagy a Sacre-re?

Feltehetően ennek több oka volt:

- a korszak jellegzetes művészetpolitikai tendenciájának ez felelt meg a leginkább. Ez volt az az időszak, amikor a népi stílus iránt egyre inkább nőtt az érdeklődés és az igény. A népzene, a népi tánc, népies témájú festészet, szobrászat, irodalom került a figyelem középpontjába a nemzeti felemelkedés és magyaros önkifejezés eszközeként. A Petruska bár nem magyar, de népies elemekben gazdag, továbbá gondolkodás és kifejezőmódjában haladó volt;
- a mi viszonyaink között korszerű műnek számított, a legkorszerűbbnek, amit az akkori zene és tánc iránti igény ismeretében bemutatni lehetett. Tóth Aladár fel is teszi a kérdést a Pesti Naplóban; „Miért csak most, ilyen későn?” Bár különösebben nem szerette Sztravinszkijt, de érezte és számonkérte a lemaradást a kortárs-művészetek ismeretében;
- a Petruska kiválasztásában közrejátszhatott az is, hogy szvit változatát a közönség már ismerhette, ugyanis 1926. tavaszán már Magyarországon is műsorra tűzték;
- végül vonzó lehetett az Orosz Balett Petruskájának óriási európai sikere, „...a pompás színes jelmezek és festői díszletek.”

A Petruska bemutatójára 1926. december 11-én került először sor Brada Ede betanításában. A Petruska témája azonban több neves koreografust is megragadott így ezt az első bemutatót követte az 1933. december 22-i Miloss Aurél, 1946. december 21-i Cieplinszki, majd az 1949. június 11-i Vashegyi Ernő koreográfiájával, 1966. június 1-én pedig az eredeti Fokin koreográfiával mutatták be az Operaházban.

A különböző időszakokban más-más felfogásban, eltérő színvonalon bemutatott táncprodukció érdekes összehasonlításokra ad lehetőséget, rávilágítva egyben a magyar balett fejlődésére is.

I. *A Petruska* 1926. december 11-i bemutatóját a korabeli sajtó elő akarta készíteni, ráhangolni a közönséget, hogy a megszokottól eltérőt fog hallani és látni:

„Érdekes és szokatlan nevezetességű premijerje lesz szombaton, december 11-én az Operaházban

..... Az Operaház nagyon gondos előkészítés után stílusos előadásban hozza színre Sztravinszki híres művét...”

„A mai modern zenének egyik legérdekesebb és legegyénibb képviselője Strav. aki a múlt évadban Budapesten is járt és mint zeneszerző és zongoraművész nagy sikerrel mutatkozott be a magyar közönségnek.....

..... az Operaház most műsorába illeszti ezt a pazar színekben tündöklő, zseniális alkotást, amely nem is balett, a szónak megszokott és hagyományos értelmében” (Magyar Színpad, 1926. XII.)

vagy: „.....nem az Operaház rendes függőnye, hanem erre a célra készült, érdekes képekkel ellátott függöny fogja eltakarni a tulajdonképpeni cselekmény színhelyét. Ezen a függönyön egy nagy varázsló látszik, a titokzatos ember, aki életre tudja kelteni a tulajdonában lévő bábu-
kat” (Színházi Élet, 1926. december)

A kritikusokat elsősorban a zene foglalkoztatta. Kristóf Károly egyes zenei megoldásokkal nagyon elégedetlen volt és arra a kérdésre, hogy

„miért csendülnek fel a zenekarban néha egy-egy úgynevezett elcsépelet melódia hangjai?”

maga Sztravinszkij így nyilatkozott: „— Ennek megvan a maga érdekes oka: bábuk vannak a színpadon és azok emberi módon gondolkoznak. Csak reminiscenciái vannak, azokból él. Ezt akartam érzékeltetni a Petruska egyes helyein, ahol kiélezetten, más hangszereléssel megsejtetek egy-egy milliószor eljátszott valcert, amelyet mindenki ismer. Így dokumentálom a bábuk életét akkor, amikor valóban bábuk és nincs meg bennük az emberi érzés. Ha pedig a varázsló, mágikus erejénél fogva, megeleveníti őket, ezek csakis a kintorna melódiáit közvetíthetik.” (Színházi Élet, 1926. dec. 5–6.)

A bemutató színlapja szerint:

„Szöveg:	Benois
Vezényel:	Rékai Nándor
Rendező:	Gábor József
Táncokat betanította:	Brada Ede balettmester
Ballerina:	Ptasinszky Jozefin
Petruska:	Andor Tibor
A mór:	Brada Rezső
A varázsló:	Dr. Dalnoki Viktor
Utcai táncosnők:	Keresztes M., Almási S.
Cigánylányok:	Misley A., Barák E.
Egy dajka:	Vécsey E.
Egy maskara:	Potz M.
Egy kocsis:	Kőszeghy F.
A díszleteket és jelmezeket ifj. Oláh Gusztáv tervezte.”	

A Petruska a várakozásnak megfelelően, sikert aratott, bár megjelentek elmarasztaló kritikák is. A korabeli sajtó főleg Sztravinszkijt, a zenét és a mű témáját méltatta és csak kevés szó esett a táncos megoldások értékeléséről. Köztudomású, hogy abban az időben a táncos produciókat is, — mivel akkor tánckritikusok nem voltak, — zene-kritikusok értékelték, akik elsősorban a sajtó szakterületükre vonatkozó észrevételeiket domborították ki. A megjelenő kritikák csak néhány szavas említst tettek egy-egy előadó teljesítményéről:

„A ballerina szerepét Ptasinszky Josefin játssza, a népszerű „Peppi”, akinek régen nem volt ilyen hatásos szerepe”

„Petruska szerepében Andor Tibor tehetsége érvényesül.”

„.....a varázsló jellegzetes szerepében pedig dr. Dalnoki Viktor kitűnő mimikája jut érvényre” (Magyar Színpad, 1926. dec.)

Arról, hogy koreográfus is volt, szinte csak a színlapról lehetett tudomást szerezni, ő volt ugyanis, aki „betanította”. A sajtó szerint a táncokat a rendező „tette színpadra”. Hogy a színpadratételben a rendező és a betanító koreográfus milyen mértékben működött közre, azt utólagosan megállapítani nem lehet. Magukról a táncosokról is csak annyit lehetett megtudni, hogy „tehetségesen”, önmagukat felülmúlva”, esetleg „legjobb szerepükben” voltak láthatók, de hogy ez mit jelentett, hogy mit, milyen színvonalon, hogyan táncoltak, arról nem adnak tájékoztatást a korabeli írások.

Néhány szemelvény még a kritikákból:

„Rendezte: Gábor József, táncok: Brada. Mindkét művész derekasan közepes, bár kissé özönvíz előtti szellemű munkát végzett. A cselekmény nem jelent meg elég plasztikusan a színpadon. A táncok pedig inkább illettek Delibes, mint Sztravinszkij zenéjéhez” (Tóth Aladár, Pesti Napló)

Kristóf Károly kiemelte Rékai Nándor zenei interpretációját, majd ezeket írta:

„A címszereplő Andor Tibor végezte el a legnehezebb munkát”...

Brada és Dalnoki.....„beleélték magukat a nem mindennapi mimikát és játékosztont kívánó szerepbe.”

„.....igazi lépényeket ettek és igazi szamovárbán főzött teát ittak a színpadon, hogy minden olyan legyen, mint a valóságban.”

Az Opera balettkara „igen érdemes és tehetséges művészi munkát végzett” (Magyar Színpad, 1926. dec.) A bemutatót követően abban az évben még kétszer, 1931. év végéig évenként háromszor-négyszer, összesen tizenkilenc alkalommal került színre a Petruska ebben a változatban.

II. 1933. december 22-én a Petruska Milloss Aurél koreográfiájával került bemutatásra.

A kezdetben Smeraldi, Guerra, később Laban növendékeként színháztörténetet, zenét és táncot tanuló Milloss Aurél klasszikus tudását Gsovszky és Cecchetti fejlesztette tovább. Ebben az időben már különböző európai színházakban tevékenykedett, mint szólótáncos, balettmester, koreográfus, majd színingazgató. Az akkor már „jó nevű” művészt Radnai Miklós igazgató hívta meg a Petruska felújítására.

A bemutató színlapja szerint:

„Milloss Aurél az Augsburgi Városi Táncszínpad vezetőjének felléptével

PETRUSKA

Szöveg:

Benois

Vezényel:

Rékai Nándor

Rendezte: koreográfiáját készítette és betanította:

Milloss Aurél

Ballerina:	Vécsey Elvira
Petruska:	Milloss Aurél
A mór:	Brada Rezső
A varázsló:	Kőszeghy Ferenc

További szereplők voltak: Szalai Karola, Vera Ilona, Bordy Bella, Harangozó Gyula.
A díszleteket és jelmezeket ifj. Oláh Gusztáv tervezte.

Az új klasszikus balettművészet kiemelkedő egyéniségének – aki későbbi tevékenysége során folyamatosan bizonyította, hogy valóban kiemelkedő tehetség, – már itt a Petruska felújításában is voltak felcsillanásai. Már itt érezte, későbbiekben pedig bebizonyította, hogy a klasszikus balett és az eredeti népi tánc ötvözeteként értékes önálló produkciót lehet létrehozni.

Gajári István kritikus a bemutatót követő újságcikkében azt írta, hogy

„.....sok új és szép ötlettel gazdagította a táncjáték előadását nemcsak a szólókben, hanem az együttesekben is.”

és a megvalósításban mutatkozó hiányosságokat a színrevitel idejének rövidségével magyarázta.

Mások szerint:

„Milloss megoldása nyitott kérdés maradt.....”
Az új Petruska még sok mindenben a régire emlékeztet.....
Színessége, mozgalmassága a régi.....” (Pesti Napló)

A kritikák egyöntetűen kiemelték Milloss Petruska alakítását.

Érdekes és elgondolkasztó, hogy a lényegesen magasabb színvonalú előadó-művészetet, rendezést, szcenikát, a fejlettebb közönségizlést figyelembevéve, a Petruska ebben a feldolgozásban mindössze ötször került előadásra, mégpedig 1933-ban kétszer és 1934-ben háromszor.

Ezt követően hosszú idő, – tizenkét esztendő – telt el, amikor ismét műsorra tűzték Sztavinszkij műveit.

Egyre inkább érezhetővé vált a II. világháború előszele, és Sztavinszkij orosz származásánál fogva nemkívánatos művészként eltűnt mind a hangversenytermekből, mind az Operaház színpadáról.

A felszabadulást követő időszak dinamikus fejlődését a magyar táncművészetben Harangozó Gyula és Jan Cieplinski egymást kiegészítő, párhuzamos tevékenysége határozta meg.

Harangozó Gyula főleg a magyar vonatkozásokat domborította ki, lehetőleg a magyar zeneszerzők műveit részesítette előnyben, a karaktertánc hagyományait és a Massine irányzatot igyekezett továbbfejleszteni hazai ízekkel fűszerezve. Szem előtt tartotta a jó táncjáték ismérveit: a pergő ritmust, a világos szerkesztést, az érthető, logikus cselekményt, a jellemformálást, a zene, a tánc és a szcenika harmóniáját.

Ezzel szemben Cieplinski, – aki 1930–1948-ig megszakításokkal mint ko-reografus és balettmester működött Magyarországon, – inkább a külföldi zeneszerzők műveit választotta és elsősorban Gyagilev nyomdokain haladva kívánta a magyar balett művészi fejlődését biztosítani. Így került sor a Petruska ismételt felújítására.

III. 1946. december 21-én.

A címszerepet Sallay Zoltán alakította, a többi főszerepet Csinády Dóra, Vashegyi Ernő, Kőszeghy Ferenc játszotta.

Cieplinszki a felújításért kevés elismerést kapott

„.....szürke- bágyadt, fantáziatlan balettet szerzett erre a színes, pompás, képzeletgazdag muzsikára.” (Balassa Imre, Színház, 1947. jan. 1.)

Jemnitz Sándor szerint

„J. Cieplinsky balettmester a lélektani történetét akarja lehetőleg kidomborítani.” (Világosság, 1946. dec. 24.)

Az Esti Szabadszó azt hangsúlyozza, hogy

„a koreográfia inkább a magánjelenetekben volt kifejező.”

„A népünnepély, a dajkák tánca kifejezés nélküli össze-vissza ugrálásnak hatott.”

A felújított balett nem is volt hosszú életű, mindössze ötször került színre.

A nem túlságosan sikeres Petruska felújítás ellenére J. Cieplinszki tehetséges, felkészült balettmester és koreográfus volt. Jó stílusérzékű művész-vezetője volt az együttesnek. Ő közvetítette elsőnek folyamatosan az akkor legkorszerűbb balett törekvéseket, az expresszív, szögletes és „diszharmónikus” stílust, amely kétségtelenül eltért a megszokott hazai balettek stílusától és amelyet az együttes még nemigen tudott követni.

Balettmesterként tevékenysége kiemelkedő volt, jó szólista gárdát nevelt ki, felkészítve őket a további feladatok ellátására.

IV. 1949. június 19-én volt a következő Petruska bemutató Vashegyi Ernő koreográfiájával.

Oláh Gusztáv lelkesedéssel támogatta az új törekvéseket és teret kívánt biztosítani a fiatal tehetségeknek.

Vashegyi Ernő mint előadóművész már aratott sikereket a Petruskában 1946-ban a Cieplinszki-féle felújításban a Mór alakításával. „Első műves” koreográfusi munkájában – a Petruska felújításában – tanúbizonyságot tett tehetségéről és ötletességéről.

Petruska régebbi, túlságosan bonyolult, sokszor mesterkéltnél több szolamúságával ellentétben Vashegyi koreográfiája nyomán a cselekmény sokkal világosabbá és áttekinthetőbbé vált.

„.....A mű groteszk jellegzetességeit, sajátos hangvételtől kellően meg tudta ragadni (Színház–Mozi, 1949. VI. 22. Tóth Dénes)

Petruskát Rab István, a ballerínát Pásztor Vera, a mórt maga a koreográfus Vashegyi Ernő alakította. A kisebb szerepekben közreműködött még: Kálmán Etelka, Lakatos Gabriella, Kovács Nóra, Géczy Éva, Rab László, Hamala Irén.

A díszleteket Oláh Gusztáv és Fülöp Zoltán, a jelmezeket Márk Tivadar tervezte. Mint a korábbi Petruska bemutatóknál, itt is megoszlott a kritikusok véleménye. Tóth Dénes, – aki egyébként jónak ítélte meg a darabot – kiemelte, hogy a koreográfus

„a virtuóz produkcióra nagy súlyt helyezett, ...csak épp a saját szerepét (a mórt) hibázta el.”

Gaál Dénes szerint

„a Petruska akrobatikája így zsákutca...A lágyult színpadon oly furcsa ötleteket produkáló koreográfia csakúgy, mint a sokoldalúan tehetséges Rab István falramásztatása sem tud meggyőzni igazáról.” (Magyar Nemzet)

A Vashegyi-féle Petruska végülis négyszer került színre.

A Petruska – mint látható – visszatérő darab a magyar balettszínpadon, meglepő azonban, hogy az egyes felújítások után csak néhányszor kerül színre a balett. Érdekes összehasonlítást kínál az Operaház repertoárján 1949-ig szereplő jelentősebb balettek előadás számának alakulása:

Petruska	(1926 – 1949)	33
Coppélia	(1917 – 1949)	95
Fából Faragott	(1917 – 1949)	80
Pesti karnevál	(1930 – 1944)	84
József legenda	(1934 – 1948)	36
Játék doboz	(1936 – 1944)	27
Bolero	(1943 – 1949)	53
Mandarin	(1945 – 1949)	41
Térzene	(1948 – 1949)	24

Felmerül a kérdés, hogy a Petruska a vitathatatlan siker, a négy különféle felújítás ellenére miért ilyen kevés előadást ért meg?

Szerepe lehetett ebben kezdetben az elmaradott előadó művészetnek és közönségizlésnek, a háborús évek politikai tendenciájának, a nemzeti jellegű művek előtérbe helyezésének és a kevésbé igényes, de megszokott melódia és ritmika elfogadásának.

Ezt követően ismét hosszú idő múltán, – átlépve a magyar balettművészet fejlődésének igen lényeges időszakát, – Fokin koreográfiájával, a „fokini” hagyományok tiszteletben tartásával, Bojarskij betanításában került felújításra.

V. 1966. június 1-én a Petruska, a Tűzmadárral egy műsorban. A két korai, híres Sztravinszkij–Fokin balett bemutatását egy kissé korábbi adósság törlesztéséül szánták, azonban ez már későnek bizonyult; az azóta elért eredmények mellett túlhaladott volt.

A Film–Színház–Muzsika 1966. június 10-i számában Fábán Imre a következőket írta:

„Az Erkel Színház bemutatóján Fokin muzeális értékű, balett-történeti jelentőségű koreográfiájával láttuk a két Sztravinszkij művet.”

„.....„Fokin koreográfiája minden zsenialitása ellenére elavult és ma már több szempontból erősen vitatható.”

„A koreográfia a tömegjelenetekben a legvitathatóbb és a leginkább elavult,mintha cserbenhagyta volna a képzelőereje.”

„Fokin a főalakok megformálásában félévszázad múltán is még meggyőző kifejezési eszközöket alkalmazott.

Lakatos Gabirella mesterien megformált butácska ballerina,

Sipeki Levente tragikomikus, szögletes Petruska,

Péter László együgyű, érzetlen Mór.”

Kiemelik Sallay Zoltán bűvész, Erdélyi Alice, Balogh Ágoston, Gál Andor „megbízható”, jó teljesítményét.

A díszleteket Forray Gábor, a jelmezeket Szeitz Gizella tervezte.

Időrendben a második Sztravinszkij balett, amely a budapesti együttes előadásában bemutatásra került 1948. március 22-én a *Kártyajáték* volt, négy koncertszámmal egy műsorban.

Az 1937. áprilisában Balanchine koreográfiájával az American Balett előadásában bemutatott művet, Budapesten Janine Charrat állította színpadra. A fiatal francia táncosnő és koreografus Lifar tanítványa volt és az új, modern irányzatot, a neoklasszikus stílust képviselte koreográfiáival ez esetben a neoklasszikus zenére.

A bemutató szereplői:

Joker	Rab István
Coeur Dáma	Csinády Dóra
Caro Dáma	Pásztor Vera
Pique Dáma	Lakatos Gabriella
Treff Dáma	Kovács Nóra
Coeur Fiú	Fülöp Viktor
Caro Fiú	Tóth László
Pique Fiú	Sallay Zoltán
Treff Fiú	Vashegyi Ernő
Caro Asz	Gál Andor
Király	Devecseri László, később Szántó Bálint

A korabeli kritika eléggé mostohán ítélte meg Charrat koreográfiai teljesítményét. A kubista stílust kérték számon nála és azt, hogy

„nem tud többszólamúan koreografálni. A csoportmozgás naívan áttetszővé válik. Merev formalizmus és gyermeteg romantika mutatkozik meg a *Kártyajátékban* (Kossuth Népe, 1948. márc. 25.)

Gál Endre „Kísérleti dalszínház” c. cikkében a következőket írta:

„Charrat stílusa elüt a mi együttesünk lágyabb vonalvezetésétől.

Csoportjainak mozgása mindvégig egy síkon marad, s még nem építkezik a fellendülések, csúcspontképzések és leépítés tagozástteremtő módszerével.”

Jemnitz Sándor véleménye szerint Sztravinszkij balettjében

„inkább bizarr elemek uralkodtak, semmint az itt kívánatos humor.”

Többet várt zenei, koreográfiai szempontból és

„kevesebb bizarrságot, több egészséges derűt.” (Világosság, 1948. márc. 24.)

Kifejtette, hogy

„a balett reformját nem lehet a technika reformjával kezdeni, mert nem a kifejezőeszköz szüli az új tartalmakat”.....hanem fordítva.

Általános vélemény volt, hogy a szemreható kápráztatás több volt, mint a kifejező erő.

Néhány szemelvény még a korabeli sajtóból:

„Lényeg a stílus és nem az akrobatikáig menő virtuozitás”

(Kossuth Népe, márc. 25. h-s.)

„Artisztikus, kellemes, problémátlan, de nem nagyon meggyőző.”

(Világ, 1948. márc. 24. Somogyi V.)

„Gyagilev, Fokin, Lifar útján jár Charrat, klasszikus hagyományokon épülnek művei, de az ismert táncelemeket átszővi mozgásművészettel”

(Esti Napló, 1948. márc. 24.)

A Kártyajáték Charrat koreográfiájával a bemutatót követően összesen kilenc alkalommal került színre. A neoklasszikus stíluselemeket tartalmazó Kártyajáték végülis a maga idejében került a magyar balettszínpadra – nem úgy, mint a stílusirányzat másik darabja az Apolló, – amely csak 1977-ben. Charrat Chopin, Prokofjev és Ravel műveire készített neoklasszikus koreográfiái a további fejlődés szempontjából hasznosak lehettek volna, azonban az erősödő „dramatikus művészetpolitikai orientáció” ennek ellentmondott. Így ez a kezdeményezés bizonyos értelemben megszakadt és csak később tért vissza a kor reális igényeinek kielégítéseként.

Megszakadt tehát a kapcsolat a nyugati „formalista” irányzattal (Sztravinszkij értelműen formalistának bélyegezve) így a Gyagilev együttes közvetlen, vagy közvetett örökségével. Ezzel a sokszínűség éppen kibontakozó lehetősége is megszűnt.

A szocialista művészet-felfogás elsősorban a szovjet táncművészet megismerését és átvételét szorgalmazta előbb művészek vendégszereplésével (Lepesinszkaja, Guszev, Ulanova, Sztrucsckova, Karelszkaja, Lopanki, Plisinszkaja). Szocialista tartalmú, nemzeti műveken keresztül a nép szélesebb rétegeihez szóló, közérthető, ízléstformáló baletteket kívántak színre vinni. Az egyoldalú orientáció következtében az ötvenes években megfogyatkozott az új bemutatók száma. Az Operaház és ezen belül a magyar balettművészet fejlődésében eredményekben gazdag periódus következett:

- a klasszikus balett nagykövetelményű feladatainak ellátására való felkészülés és a magasabb szintű képzés érdekében létrehozták az Állami Balett Intézetet 1950-ben

- az Erkel Színház megnyitásával lehetőség mutatkozott a repertoár bővítésére,
- az egyfelvonásos táncjátékok és koncertszámok helyett egész estét betöltő balett-drámák előadását tervezték.

Erre az időre esett a Páris lángjai bemutatója, amely hosszú időn keresztül – az 1968. évi Spartacusig, – képviselte a „forradalmi balett”-et. Ebben a dramatikus művek fokini elve ötvöződött a romantikus és monumentális szemléletű szocialista balettművészettel. A nagy forradalmi jelenetek színpadra állításához a társulat létszámát fel kellett tölteni (110 főre), amely bizonyos technikai színvonal visszaeséssel járt. Nádasi alapjaira azonban lehetett építeni és az együttes felnőtt a feladatok megoldásához.

Bemutatásra került az 1937-es Messerer verzió szerinti Hattyúk tava, a Sztanislavszkij-féle Bachcsiszzeráji szökökút, a Coppélia; a magyar táncjátékok közül a Csárdajelenet kibővített feldolgozása a Keszkenő, Vashegyi koreográfiájával a Fából faragott királyfi és a Bihari Nótája.

A feladatokban megedződött balettegyüttes már alkalmas volt lírai, romantikus, népi, dramatikus és mind szélesebbkörű feladatok megoldására. Jellemző volt a magasfokú technikai felkészültség és a kiváló szólisták mellé felzárkózott a balettkar.

1956. után a „káros művészi elzárkózottság” ideje lejárt és nyitottabb, szabadabb kibontakozás kezdődhetett meg. A megújulás fontos mozzanata volt, hogy teret kapott a XX. századi magyar és európai zene, amellyel szerencsésen találkozott Harangozó Gyula elképzelése és akinek stílusa hajlékonyan követte az új áramlatokat.

A modern zenére szimbólikus történetek, nyílt erotika, expresszionista koreográfiai megoldások igényeltek teret.

Fiatál koreográfusok tűntek fel (Vashegyi Ernő mellett Eck Imre, Keresztes Imre, Szántó Bálint) és új műsorpolitikai koncepció fogalmazódott meg: a hagyományok ápolása mellett az újat is be kell mutatni.

Ilyen előzmények után látott hozzá Eck Imre a *Le Sacre du Printemps* Sztrauszskij mű új táncos megformálásához.

Eck Imre mögött ekkor már több, kisebb, de közfigyelmet felkeltő mű állt. Koreográfiáit főleg magyar kotárs zeneszerzők műveire, hasonló stílusban készítette.

„.....egyfajta érzelmi szikárság, tartózkodás, ami ugyanakkor erőteljes erotikával, nyílt szexualitással párosul: ez Eck Imre világa.”

Koreografálási módja „reliefkarakterű” és „architektonikus”

„.....tört vonalú, deformált és diszharmónikus mozdulatok, pózok, akrobatikus-gimnasztikus elemek szüntelen variálása (gyakran a tánc folyamatosságáról való lemondás árán is.” (Körtvélyes Géza: Budapesti Balett)

Ezek jellemezték akkori műveit az elemző és kritikus szemével nézve.

Eck Imre a *Sacre* eredeti szövegéhez képest új koncepciót valósított meg:

„a színpadon az Ember, illetve az emberiség keletkezése, – a káoszából, az élettelen, majd élő világból való fokozatos kibontakozása játszódik le. Még hozzá folytonos küzdelem és veszélyeztetettség közepette, s a darab végkicsengése erre a jelenben is fenyegető lét-, illetve létezésbizonytalanságra, az emberiség legfontosabb sorskérdésére utal.”

„Ez a filozófikus koreográfusi attitűd a megoldás szerint nem mondott ellent a zenének.”

„Az a mód, egyébként, ahogy Eck ez esetben a zenéhez nyúlt, ugyancsak jellemző szemé-

lyes alkotói alapállására. Az ti. hogy más jelenkori koreográfusokkal – talán elsősorban Maurice Béjart-tal összhangban – egyrészt vállalja a kötött szűzséjű baettek átírásának ódiáját, másrészt pedig egyéni módon értelmez és tolmácsol különböző, főként barokk és XX. századi szimfónikus alkotásokat.”

Ezzel az alapállással, – amely szembe fordul az általánosan elfogadott értelmezéssel, – lelkes híveket, de ugyanakkor ellenzőket is szerzett művészetének.

A mű színpadra vitele nagyon időszerű volt, hogy a magyar balettszínpad lépést tarthasson Európával, hiszen Sztravinszkij XX. századi balettszínpadokon elfoglalt helyét nem lehet vitatni.

A bemutatóra 1963. március 31-én került sor. A főszerepet Kun Zsuzsa táncolta. A díszleteket Fülöp Zoltán, a jelmezeket Márk Tivadar tervezte.

A Sacre felújítására 10 év múlva került sor M. Béjart koreográfiájával és betanításában.

M. Béjart a hatvanas években Brüsszelben alapította meg a jelenkor művészetének jegyében a XX. Század Balettje elnevezésű együttesét. Közéleti és filozófikus beállítottságánál fogva egyre inkább a legdivatosabb forma, a „táncszínház” felé hajlott: az összművészeti kiteljesedésben minden művészi eszköz jó és kell – zene, koreográfia, hanghatás, játék, világítás, kosztüm, konkrét és jelképes tárgyak.

Béjart átlépte a balettművészet táguló ágazati határait. Sokrétű formai eszköztárával nagy fantáziával alkalmazta a lehető összes műformákat mondanivalójának céljaira. Produkcióiban monológtól a monumentális szertartásokig, a klasszikus balett, a néptánc, az egzotikus és modern mozgás (amerikai jazz és hindu folklór) mind megtalálható.

A Sacre-t 1959-ben készítette. Nálunk egy elsöprő sikerű Béjart est keretében 1973. dec. 21-én mutatták be. Béjart segítőtársa a betanításban és későbbi szereposztások színpadraállításában Pierre Dobrievitch volt.

Ahogy egy mű megformálása távolodik a konkrétumoktól az örökérvényű általánosítások felé, úgy tágulnak ki időszerűségének határai. Ez érvényes a Sacre Béjart-féle feldolgozásra is, amelyben a termékenység rítus, időt és teret nem lehatárolt, általános törvénye kap a XX. század második felében színpadi táncos kifejezést.

A szexualitás nem cél, hanem eszköz a műben, az élet folytonosságának törvényében alárendelve az egyén és közösség között meglévő feszültségek, szellemi és fizikai erők harcának.

A kezdettől kiinduló, létért való küzdelem, a szelektálódás, a közösség törvényeinek tudomásul vétele és a feladat teljesítésének kényszere útján bekövetkező végeredmény: maga a természet beteljesülése. Ez jutott kifejezésre a virtuóz technikával, magas esztétikai szinten a Béjart koreográfiában.

A bemutatón a női főszerepet Pártay Lilla alakította, a kiválasztott ifjút Dózsa Imre. (vendégművészként a belga Jorge Donn, illetve Daniel Lommel táncolták később)

A Sacre óriási sikert hozott és 1984. januárjáig 94 előadást ért meg. A szerepeket Pártay Lilla – Dózsa Imre, Szumrák Vera – Keveházi Gábor, Sebestyén Katalin, Gábor Zsuzsa és Erdélyi Sándor (akit feltűnően biztos stílusérzékkel megformált alakításáért külön kiemelt a kritika) alakították felváltva.

A nálunk

„szokatlan, újszerű, előzmény nélküli mozdulatnyelv ellenére az együttes nagy átéléssel és fölényes biztonsággal oldotta meg feladatát.”

Ugyancsak kétféle feldolgozásban és értelmezésben került színre Sztravinszkij másik balettje a *Tűzmadár*.

I. 1966. június 1-én az eredeti Fokin szöveggel és koreográfiával, a Petruskával egy műsorban. Mint azt már a Petruskánál is jeleztem, elkésett, idejét múlt próbálkozás volt.

A balett ősbemutató után hatvan évvel került magyar táncosok előadásában az Operaház színpadára.

„Mennyivel nagyobb jelentősége lehetett volna ennek a bemutatónak néhány évtizeddel ezelőtt.”

fejtette ki Fábíán Imre a bemutató után a Film—Színház—Muzsika 1966. június 10-i számában. Maga Sztravinszkij is így nyilatkozott Robert Craftnak:

„Balanchine koreográfiáját, amit 1945-ben a Tűzmadár szvithez készített, a Fokin-balett elé helyezem.”

„Egyik balettben sem tetszettek nekem a táncok. (A másik Petruska volt.) A Tűzmadár táncosnői, a hercegnők elviselhetetlenül édeskések voltak.”

A korabeli sajtó a megoldásokról:

„Kun Zsuzsa megragadó poézissel, könnyedséggel, mesteri karakteralakítással kelti életre a Tűzmadarat.”

„Havas Ferenc mint Iván cárevics igazi meshős, sem a lírai, sem a hősi vonások nem hiányoztak belőle.”

„Menyhárt Jacqueline kissé színtelen királykisasszony. De ebben a koreográfia is ludas.”

A gonosz varázslót Koren Tamás táncolta. Színpadkép: Fülöp Zoltán:

„pompásan rátalált a stilizált meselégkört megteremtő festői megoldásra.”

A jelmezeket Márk Tivadar tervezte.

A modern balett kiemelkedő koreográfus egyénisége Maurice Béjart egészen más felfogásban dolgozta fel a Tűzmadarat. Béjart alkotó tevékenységének egyik jellemző vonása az aktualitás. Ennek jegyében született 1970-ben a Tűzmadár koreográfiája. A hatvanas évek második felének forrongó latinamerikai partizán és gerillamozgalmainak hatására és elsősorban Che Guevara politikai eszméinek felrázó, az optimista forradalmi tűz által áthatott programjára reagált a Tűzmadárral. Ebben a megfogalmazásban az „eszme” lelkesítő tisztaságával szimbólumként jelenik meg a színpadon. A partizánok csoportjából emelkedik ki a Tűzmadár és fáklyaként világítva vonzza a

tisztaság, dicsőség, erő sugárzásával társait. Az irányító egyéniség magával sodorja a partizánokat, végül feloldódva a csodálatos diadalban, az egyén pusztulása árán is győzedelmeskedik az eszme.

Ezeknek a gondolatoknak megfogalmazásával és kifejezésével valóban óriási hatóerejű mű lett a Tűzmadár Béjart feldolgozásában.

A zenéhez fantasztikusan illeszkedik Béjart koreográfiája. Már nyoma sincs a mesés elemeknek, a felrázó élmény táncos megfogalmazása a ritmus és a dinamika segítségével válik az eszme allegóriájává.

II. 1973. december 21-én mutatták be Béjart koreográfiájával a Tűzmadarat a Sacre-val egy műsorban. Körtvélyes Géza az Operaház két bemutatójával kapcsolatos jegyzetében a következők olvashatók:

„A Tűzmadárban Béjart nemcsak mást, hanem annyiban korszerűbbet is teremtett, hogy drámai táncművet alkotott a ma forradalmi partizánharcáról, a probléma teljes ... aspektusával....

....csupán a jelmezek és a fény támogatásával úgy, hogy mindent a táncra és táncosokra épített, bizott, s még a nemesveretű Sztavinszkij muzsika is úgy tűnik, a századeleji romantika revizumai nélkül szárnyalt magasabbra.” (Táncművészeti Értesítő 1974/2)

Ebben a cikkben beható esztétikai értékelést találhatunk:

„itt az igazi, nagy mester hibátlan, érzékeny találékonyosságának lehetünk szemtanúi. Erre nem sok példa volt a balettszínpad történetében” (mármint az ilyen megoldásokra)

„összegezően letisztult nyelvi egyszerűség jellemzi ezt a koreográfiát.”

A bemutató szereposztásából:

	I.	II.
Tűzmadár:	Markó Iván	Dózsa Imre
Főnix:	Keveházi Gábor	Mészáros László
Partizánok:	Sebestyén Katalin	Gábor Zsuzsa
	Nagy Zoltán	Erdélyi Sándor
	Mészáros László	Balikó István
	Boross Erzsébet	Ángyási Erzsébet
	Gaál Éva	Bérczes Mária
	Fülöp Zoltán	Behumi Ferenc
	Hevesi Imre	Urbán István
	Bihal István	Hus Sándor

A táncos produkcióra vonatkozó kritika szerint:

„A Tűzmadár Markó Iván személyében tökéletes megformálóra lett” (Bokor Roland)

Ma már a Tűzmadár nem vált ki olyan hatást, mint születése pillanatában, most már a mindenkori forradalmakra és mindenkori eszmékre vonatkozik. Annak ellenére, hogy napi aktualitását elvesztette, ma is eleven, izgalmas és nagyszerű repertoár darab.

A Béjart művek magyarországi bemutatói nagy lépést jelentettek a legaktuálisabb táncművészeti irányába haladó törekvések folyamatában. Mércét állított a hazai koreografusnak is és utat mutatott az itthoni vállalkozásokhoz.

A nagysikerű bemutatót követően a Tűzmadár Béjart koreográfiájával 101 alkalommal került előadásra (1976–78-ban hét alkalommal Michael Denard – a Béjart együttes táncosának – közreműködésével.)

A következő Sztravinszkij bemutatóig, 1977-ig igen mozgalmas periódus következett az együttes életében. Lőrinc György balettigazgató igen nagy súlyt fektetett a hagyományok ápolására és ugyanakkor az újabb hazai, szovjet és nyugati darabok bemutatására, felújítására. Csak néhányat említek meg ezek közül: 1974. Harangozó est (Seherezádé, Furfangos diákok, Polovec táncok – felújítás – 1975. Cédrus, 1977. Seregi est (4 egyfelvonásos), amellyel Seregi ismét nagy lépést tett a nemzeti balett útján.

Ugyancsak 1977-ben Fodor Antal 4 egyfelvonásosával gazdagodott a magyar repertoár.

Öt szovjet mű került újra illetve először bemutatásra – 1975. Csipkerózsika, 1976. Párizs lángjai, Világ teremtése, – újszerű szovjet balettkomédia – az Árnyak tánca és 1977–78-ban egy Hattyúk tava felújítás.

Anton Dolin színpadra tette a Grand pas de quatre-t és a Variáció négy táncosra c. darabot, valamint Fokin nyomán a Rózsa lelkét. Béjart újabb műve is helyet kapott az Ez lenne a halál?

Ismét műsorra került H. Landler – Etűdök c. szimfonikus alkotása is. (Mindezek méltatása most nem feladatom.)

A meglévő repertoár tehát igen széles körben gazdagodott. A folyamatos fejlődést ezenkívül további vendégbalettmesterek tevékenysége segítette elő, amely már 1963. óta haladó hagyománynak tekinthető (Lepesinkszkaja, Seleszt, Baltacsejeva, Kumisznyikov).

Mindezek eredményeként a társulat olyan technikai és fizikai színvonalat ért el, hogy vállalkozhatott egy nagyszabású Balanchine-est bemutatására. Köztudomású, hogy ezeket a nagy szimfonikus baletteket csak a legmagasabb képzettségű társulatok képesek műsorukra tűzni.

1977. dec. 10-én hiteles és méltó tolmácsolásban láthattuk Csajkovszkij Vonós-szerenád-ját, Sztravinszkij Apollon Musagetes-jét és Bizet C-dur szimfóniáját. A Budapesti Balett főként dramatikusan tekintve igen távolos terület volt Balanchine szimfonikus stílusa (bár bevezette már néhány ilyen műfajú alkotás) számára.

Ez a bemutató útát nyitott a közönség fogékonyra tétele felé. Hozzájárult a műfaj befogadásához az a muzikalitás, érzelemgazdagság, szépség és költészet, amely Balanchine táncalkotását jellemzi.

Az 1928-ban készült Apolló, a nyugati neoklasszicizmus „nyitó”-darabja. Laza cselekményfűzéssel egyszerre klasszikus és modern, allegorikus táncsorozat. A betanítási munkát Patricia Neary, Balanchine volt szólistája, első asszisztense, legavatottabb ismerője és európai közvetítője végezte. (Próbavezető balettmester Forgách József.) A díszlet és jelmez, az eredeti tervekhez hasonlóan, Csíkós Attila alkotása.

A két premiert Sándor János és Fráter Gedeon vezényelte. (1984. januárjáig 30 előadáson láthattuk).

A kettős szereposztás:

Apolló:	Dózsa Imre	Keveházi Gábor
Terpszikhoré:	Pongor Ildikó	Kékesi Mária
Polühimnia:	Pártay Lilla	Szumrák Vera
Kalliopé:	Orosz Adél	Szónyi Nóra
Léto:	Bán Teodóra	Neumann Ilona

A bemutató után igen eltérő volt a sajtó visszhangja az Apollóval kapcsolatban: 1978. elején a Színházban Pór Anna így fogalmaz:

„Ez a koreográfianem tudott igazán mélyebben megragadni.”
 „Nem éreztem harmóniát a kecses mozgások és a rideg, modern létradiszletek között sem.”
 „.....valóban maradéktalan élvezetet nyújtott a három múzsa szépséges táncában folyondár-szerűen összefonódó girlandok, vagy Apolló és Terpszikhoré ragyogó, tisztavonalú kettőse....”

Miután kissé idejétmúltak bélyegzi a darabot, megjegyzi:

„.....Az Apolló az a mű, amellyel kapcsolatosan szélsőségesen eltérnek az értékelések. Van aki ezt tartja Balanchine legszebb művének, akadnak viszont mások, köztük jelesen képzett kritikusok is, akik teljes mrétékben elvetik.”
 (ezt a részletet húsz évvel ezelőtt Balanchine egy amerikai méltatója írta.)

A Szereplőkről:

„Dózsa Imre határozott pantomímikus, plasztikus erővel kontrasztosan frazirozó múzsa-vezető Apolló.....
Keveházi Gábor határozatlanabb jelentésű, játékosan táncos ifjonti Apolló.....
Pongor Ildikó kecsességében is határozott briliáns alakítása.....
Kékesi Mária lírai tartózkodó táncmúzsa.....
Orosz Adél már-már groteszk, pantomímikus felhangokkal ábrázolt Kaliopé.....”

Kihangsúlyozza a két szereposztás elütő mivoltát, felfogásbeli különbségeit, főleg Pártay Lilla és Szumrák Vera Polühimnia alakítása között kiemelve az éles kontrasztot.

A Magyar Nemzet 1977. dec. 31. számában, Gelencsér Ágnes tollából:

„Dózsa Imre jellegzetesen emberszabású istenség...Keveházi Gábor ezzel szemben nem evilági lény, hanem emberi esendőségekkel felruházott éterikus irányítója a múzsáknak.”

Népszabadság 1977. dec. 23. Rajk András Pongor Ildikó méltatása és messzemenő elismerése után írja:

„.....Táncolása emlékezetes marad arról az estéről, amikor balettművészetünk meghódította Balanchine mester magaslatait.....”

Film—Színház—Muzsika — Albert István:

„Apolló és a múzsák allegorikus tánca, melyben mindenki felszabadultan ragyogó attraktívitással dolgozta meg szerepét.

1977. őszén Seregi László vette át a balettegyüttes irányítását, aki elsősorban magyar koreografusok új műveit kívánta közönség elé vinni. (1978-ban négy egyfelvonásos magyar zeneszerzők darabjaira, Eck–Barkóczy–Fodor–Seregi koreográfiák és 1979-ben Fodor-est)

1979. május 31-én azonban egy olyan előadásra került sor, amely mintegy száz esztendőtt ölelt át a tánc világában.

A Glazunov–Petipa–Raymonda szvittel és Duke Ellington–Alvin Ailey A folyó c. művével került műsorra újra egy Sztravinszkij–Balanchine balett, az Agon.

Ma már elég heterogén fogalmat takar a modern balett, modern tánc meghatározás. Ami nem tiszta klasszikus elemekből áll, arra ezeket az általános kifejezéseket használjuk. Közelebbi meghatározásban mondhatjuk, hogy pl. a Béjart-féle Tűzmadár egzisztencialista, vagy neoexpresszivista megfogalmazású mű, az Apolló zeneileg és koreográfiailag egyaránt neoklasszikus. Ezekhez képest az Agon, a maga letisztult matematikai szerkezetével, Sztravinszkij egyik legelső szerialista zenéjére; balett elemekből és az ehhez illeszkedő különböző mozgásformákból alkotott absztrakt táncmű.

Balanchine sokoldalú alkotómunkájában jelentős helyet foglalnak el a szimfonikus baettek. Mondható, hogy ezen a téren a legnagyobb magasságokig jutott el, ami nagyrészt zenei tájékozottságának is köszönhető. Szimfonikus alkotásait – és végeredményben az 1957-ben készült Agon is ilyennek tekinthető – nem megérteni, hanem érezni kell. Megérezni és kihámozni belőle azt a játékoságot, ahogyan a szeriális zene adta 12-es számmal és az emberi testekkel, helyzetekkel bánik, még avatott szemeknek is feladatot jelent. A mű a maga szimmetriájával, sajátos formanyelvével, a XVII. sz.-i történelmi társastáncok felidézésével, termegoldásaival és previzitásával magas színvonalú produkció, ha megfelelően képzett és precíz az előadógárda is.

Patricia Neary, aki a korábbi Balanchine műveknek is betanítója volt, a felkészültségi időszakban így nyilatkozott az együttesről:

Magyar Hírlap 1979. ápr. 12. „Bemutatóra készülve” Kenessei András cikkéből:

„Mi a véleménye a magyar balett táncosokról?

„A táncosok összességükben jók, szólistáik kiválóak, élmény volt együtt dolgozni velük, technikájuk csodálatos, jól alkalmazkodnak Balanchine stílusához. Ez azért is figyelemreméltó, mert láttam a magyarok Béjart-estjét, s noha azoknak a baetteknek az előadása egészen más stílushoz való alkalmazkodást kíván, mégis korrektül adták elő. Tehát más utakat is járnak és ez nagyon fontos.”

A próbavezető balettmester és a további szereposztások színpadraállítója ismét a feladatát tökéletesen ellátó Forgách József volt.

A premiért Sándor János vezényelte.

A szereposztás:

Pongor Ildikó	Dózsa Imre	Szabadi Edit
Erdélyi Sándor	Metzger Márta	Szabó Judit
Szőnyi Nóra	Lőcsei Jenő	Sebestyén Katalin
Bán Teodóra	Szakály György	Gulácsi Ágnes

Későbbi előadásokban:

Harangozó Gyula, Gábor Zsuzsa, Hevesi Imre, Kollár Eszter, Janács Evelyn, Kutni Róbert és László Péter.

1983. áprilisig a balett 22-szer került előadásra.

Néhány szemelvény az Agon sajtóvisszhangjából:

1979. június 10-én, Magyar Nemzet – Gelencsér Ágnes:

„.....Tisztelet és a legmélyebb megbecsülés illeti Operaházunk táncművészeit, akik ezt a rendkívül igényes balettet tökéletesen adták elő.”

Ugyanaznap a Népszavában Rajk András igen fontos dolgokra hívta fel a figyelmet:

„.....ott sem vagyunk képesek szabadulni a klasszikus formától, ahol ennek „egy az egyben” nincs keresnivalójuk.”

Sürgeti, hogy balettoktatásunkba sürgősen be kellene iktatni új és új mozgásformákat. Elismerve Neary érdemeit rámutat, hogy a

„.....mély beidegzéseketnem lehet néhány alkalom révén végleg kiiktatni.”

és ezt kirívónak találta az Agon stiláris megoldásában. (Szakmai és közönségsiker szempontjából egyaránt a „River”-t találta az est szenzációjának.)

Ellenben Albert István június 16-én a Film Színház Muzsikában:

„A bemutatóest fénypontja az Agon.”

Számára nem volt meglepetés a korábbi Balanchine bemutatók után, hogy

„.....a magyar együttes ilyen és ennyi szépséggel ajándékozta meg az Agonban a műfaj híveit.”

Kenessei András június 21-én a Magyar Hírlapban Neary „mesteréhez méltó” munkáját dicsérve hozzáteszi:

„Legfőbb érdeme talán nem is az, hogy megtanította az Operaház táncosait Balanchine-ul beszélni, hanem az, hogy a táncosok láthatóan értik, amit csinálnak.”

A cikk címe is jellemző:

„A megújulás állomása”

„Az Agon szólistafeladatok sora... Szabó Judit, Sebestyén Katalin, Gulácsi Ágnes egyenletes, jó színvonalon hozza a produkciót. Erdélyi Sándor, Lócsei Jenő, Szakály György szinte egymást múlja felül. Bán Teodóra kellemes meglepetés. Metzger Márta a megbízhatóság élő megtestesítője. Szőnyi Nórárt mintha Balanchine számára találták volna ki. A főpróbán látott Pongor Ildikó lenyűgöző volt. Megbetegedése miatt egy nap alatt (!) Szabadi Edit ugrott be helyette s mentette meg az előadást. Amit csinált és ahogy táncolt, az egyszerűen zseniális volt. Sok segítséget kapott a nehéz és hosszú pas de deux-ben a lelkiismeretes és pontos Dózsa Imrétől.”

A Nők Lapjában (1979. júl. 17.) Eröss Ágota írásában szemléletes képet kapunk a részletekről is:

„Balanchine neoklasszikus koreográfiája a kétszerkettő józansága. A táncosok gyakorlótéri-kóban lépnek színpadra. Terük dísztelen. Mozdulataik kimérten pontosak. Soha nem mosolyognak. Gyakran a talpukon járnak spicc helyett, sőt sarkukat teszik a földre, nem repülnek az égbe, hanem kigyózva keresik egymás kezét, testét itt a földön. És találkoznak, harmonikus ívekké fonódnak. Ritka szép lírai pillanatai ezek a klasszikus balettből kivirágzó neoklasszikus táncművészetnek.”

„.....tökéletes megvalósításban nézhettük ezt a kimagaslóan nagy művet...”

Sajtófigyelő Kaán Zsuzsa:

„Az Agonnal (görögül versengést jelent) már négy Balanchine művet mondhat magáénak a társulat.

.....az Agon zenei-mozdulati szövete hallatlan koncentrációt, tökéletes összmunkát, új típusú szellemi részvételt és fegyelmet kíván. Minden szólista számára igazi versenyt önmagával, okosan, hideg fejfel.”

Ugyancsak ő így szól a Tükör jún. 24-i számában:

„Az Agon komputerpontossággal szerkesztett tételében a mozdulat nem lett cél, csak eszköz maradt....”

Miután időben az Agon bemutató áll legközelebb a dolgozat megírásához, így mód nyílt a sajtó reagálásának szélesebb körű megismerésére és ismertetésére. Ebből is kitűnik, mint a többi darabok elemzésénél, hogy a kritikusok szubjektív megítélése egymáshoz képest és a közönség reagálásához képest sem lehet mindig egybehangzó. A közönség véleménye általában ugyanolyan megoszló, mint a kritikusoké, de tekintve táboruk lényegesen nagyobb számát és a tény, hogy a programok végülis a nézőknek készülnek, az ízlésformáláson kívül, a továbbiakban is tekintettel kell lenni arra, hogy a balett, mint a kultúrált szórakozás eszköze töltse be hivatását a közönség igényeinek is megfelelően.

Sztravinszkij balettjei közül viszonylag keveset mutatott be a magyar Operaház, bár a bemutatottakat több változatban is láthatta a közönség. Leginkább a népszerűséget hozó korai folklorisztikus művek váltak nálunk ismertté és kedvelté. A Tűzmadár és a Sacre Béjart-féle feldolgozása ugyan már nem az eredeti népi „ízeket” közvetíti, ezzel is igazolva Sztravinszkij zenéjének nagyszerűségét, amennyiben lehetőséget ad az átértelmezésre úgy, hogy semmit sem veszít eredeti értékéből.

A neoklasszikus periódus számos alkotása közül nálunk csak a rövidéletű Kártyajáték és a ma is műsoron lévő Apolló vált ismertté, (valamint a Pulcinella TV változata), kimaradtak azonban olyan jelentős alkotások, mint pl.

1915–16	Renard
1917	Menyegző
1917	Csalogány éneke
1926–27	Oedipus Rex
1928	Tündér csókja

1930	Zsoltárszimfónia
1933–34	Perseophone
1941–42	Dances Concertantes
1944	Scenes de Ballet
1947	Orpheus

Nem akadt követőre nálunk a modern táncnak Nijinska képviselte irányzata sem, amely fontos állomása volt a táncművészet fejlődésének és útmutatója több későbbi próbálkozásnak szerte Európában és Amerikában is. (Gondolok itt elsősorban a Gyagilev Együttesből kiváló és külön társulatot alapító művészekre és koreográfusokra.)

A gyümölcsöző Sztravinszkij–Balanchine kapcsolat eredményéből is csak töredékek – az Apolló és az Agon – kerültek nálunk színre. Az 1953. után komponált műveket sem ismerhette meg a közönség, és 1979. óta nem volt Sztravinszkij bemutató.

Ma már nehéz lenne ennek a műsorpolitikának eredeti okait felkutatni, illetve részben már magyarázatot kaptunk a korábban említett politikai és személyes megfontolásokról, amelyek Sztravinszkij műveinek a magyar Operaház színpadán teret engedtek, illetve gátat szabtak.

A mai nosztalgikus időben azonban nem lenne érdektelen, ha néhány nálunk még be nem mutatott Sztravinszkij mű koreográfusra találna.

Felhasznált irodalom

- ERIC WALTER WHITE: Stravinsky a zeneszerző és művei (1976. Zeneműkiadó Bp.)
Budapesti Balett (Corvina 1971.)
M. FOKIN: Az ár ellen (1968. Gondolat)
Balettok könyve (1980. Gondolat)
H. KOEGLER: Balettlexikon (1977. Zeneműkiadó)
PULSZKY ROMOLA: Nizsinszkij (Nyugat és Irodalmi R.t. Bp. 1935.)
VÁLYI RÓZSI: A táncművészet története (Zeneműkiadó 1969)
Táncstudományi Tanulmányok
Táncművészeti Értesítő
Napilapok, folyóiratok, korabeli színházi újságok
Operaház és Erkel Színház műsorfüzetei, évkönyvei

ZSUZSA SZABÓ DURUCZ:

BALLETS DE STRAVINSKI A L'OPÉRA DE BUDAPEST

Dans son oeuvre l'auteur examine l'importance, le rôle déterminant des oeuvres de Stravinski qui figurent au répertoire de notre Opéra. Dans la première partie elle résume l'oeuvre du grand compositeur russe, évoque la naissance et l'accueil des oeuvres, et y ajoute des analyses musicales et chorégraphiques.

Dans la seconde partie de son étude l'auteur passe en revue l'histoire et les destins en Hongrie des oeuvres de Stravinski, à partir de 1912, et puis est traitée la brève période d'après 1945 marquée par les noms de Cieplinski, Vashegyi, Boiarski, et Charat.

Analysant la période d'après 1956, l'auteur offre une vue d'ensemble des changements de conceptions, de l'évolution dans l'art hongrois du ballet. L'auteur se fonde sur les premières d'oeuvres de Stravinski (Le Sacre du Printemps, L'Oiseau de Feu, Apollon musagète, Agon) mises en scène par Eck, Béjart, Fokin, Balanchine.



