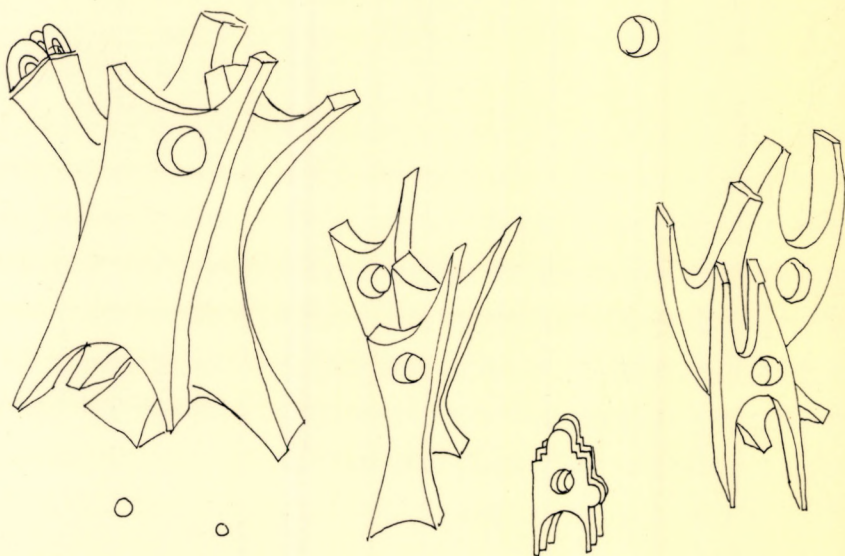
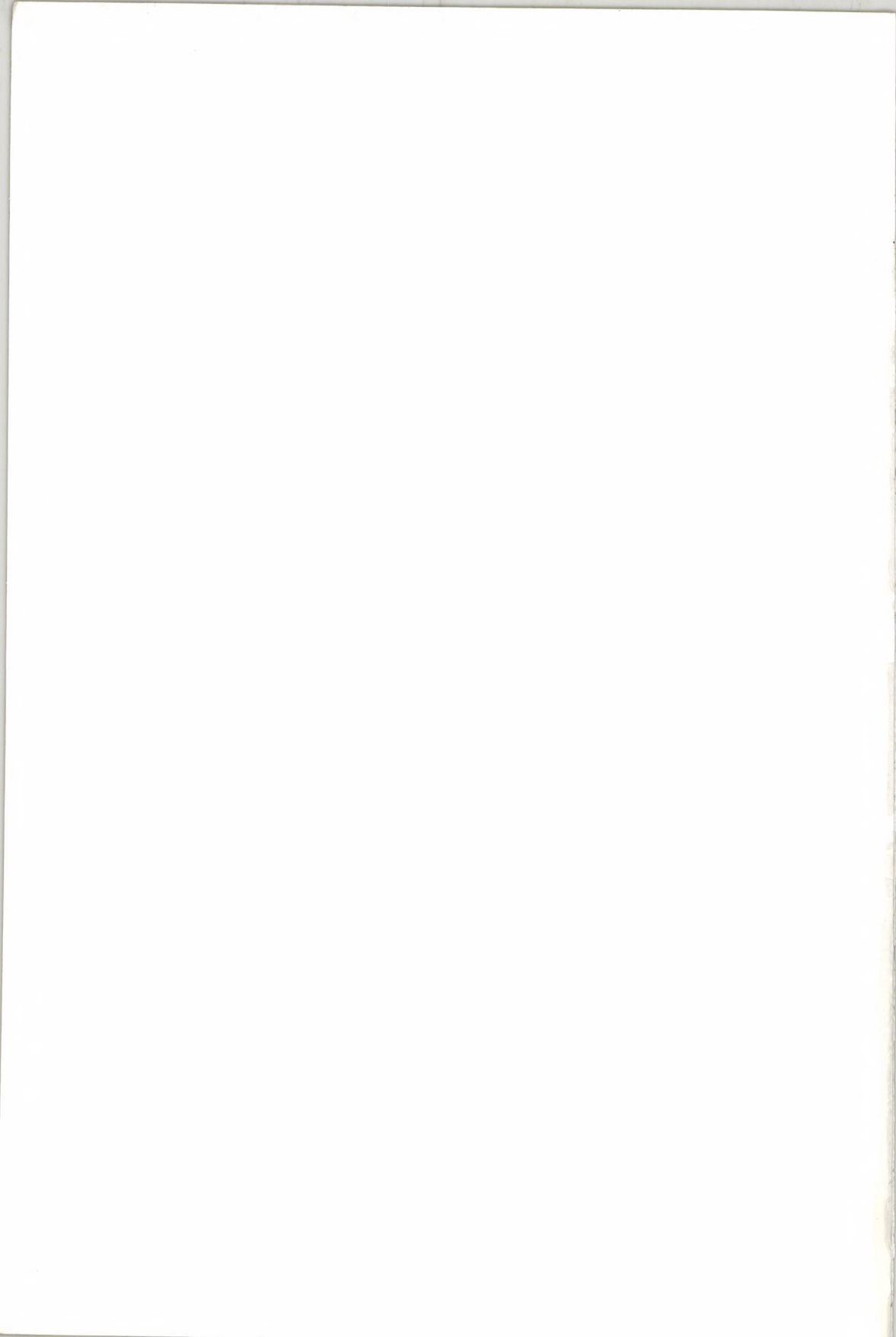


# TÁNC TUDOMÁNYI TANULMÁNYOK 2000 – 2001





# **Táncstudományi Tanulmányok**

**2000–2001**

Magyar Táncstudományi Társaság  
Budapest, 2001

A kötetet szerkesztette:  
Kővágó Zsuzsa

A borítón Eck Imre grafikája

Felelős kiadó:  
a Magyar Tánc tudományi Társaság

Felelős vezető:  
Török Jolán

**ISSN 0564-8335**

Készült a Nemzeti Kulturális Alap  
Táncművészeti Kollégiumának támogatásával

Készült a HTSART Nyomdában  
Felelős vezető: Halász István

A Magyar Táncművészeti Társaság elhatározása alapján a 2000-2001. évi tanulmánykötetünk bemutatkozási lehetőséget nyújt a jövő ígéretes táncelméleti szakembereinek. A Magyar Táncművészeti Főiskola végzett pedagógusszakos és a táncelméleti szakon továbbtanuló hallgatóinak szakdolgozataiból válogattunk. Úgy véljük, hogy a dolgozatok a táncművészet magyar képviselői által kijelölt kutatás folyamatosságát bizonyítják.

## Tartalomjegyzék

### I In Memoriam

- |   |    |
|---|----|
| 1 Nübl Tamara: Hódolat Eck Imrének<br>– Emlékképek a Pécsi Balett múltjából –                 | 9  |
| 2 Ertl Péter: Vonat<br>– Janek József koreográfiájának kinetográfiai lejegyzése és elemzése – | 32 |

### II Publicisztika – táncelmélet

- |   |     |
|---|-----|
| 3 Lőrinc Katalin: Középfok és/vagy felsőfok   | 65  |
| 4 A II. Magyar Táncfesztivál szakmai vitái (lejegyezte Lőrinc Katalin)                            | 71  |
| 5 Fügedi János: Kognitív tényezők a tánc tanításában –<br>mozgápszichológiai háttér               | 88  |
| 6 Péczeli Barbara: Györgyfalvai Katalin Bujocska c. koreográfiájának<br>lejegyzés alapjú elemzése | 101 |
| 7 Dévény Anna: Analitikus táncgimnasztika   | 125 |

### III. Folklorisztika

- |   |     |
|---|-----|
| 8. Pálffy Gyula: Proporcióra utaló nyomok a Sárközben – a 70 éves Olsvai<br>Imre tiszteletére – | 139 |
|---|-----|

### IV. Repertórium

- |                   |     |
|-------------------|-----|
| Új évad bemutatók | 151 |
| Új évad vendégek  | 196 |

## Summaries to the *Studies in Choreology 2000-2001*

Upon the decision of the Hungarian Society for Choreology the Annual for 2000-2001 opens publication facilities for promising young experts. This is a selection from the diploma works of graduates from the Departments for Dance Education and for Dance Theory. We feel that the studies are in line with the trends adumbrated by the Hungarian exponents of choreology.

The Editor

### **1. Tamara Nübl: Homage to Imre Eck Reminiscences from the Past of Ballet Sopianae**

In addition to the career of the ballet-master and founder of Ballet Sopianae, the author depicts - with loving respect - the human portrait of the great choreographer who departed in December 1999. Beside describing the choreographic activity of Imre Eck, the young ballet-mistress, carrying on her studies in the Department for Dance Theory, alloys artistic sensitivity with an inquisitive approach to history, and offers a clear picture of this important period of Hungarian dance history

### **2. Péter Ertl: "Train"**

Kinotographic Recording and Analysis of József Janek's Choreography

The author, member of the Army Ensemble, is a graduate of the Department of Folkdance Education. His diploma work consists of the kinotographic recording of his young master's "style-creating" choreography. In addition to the notation the methodological analysis of teaching reveals the educational mentality of the kinotographer. This kinotographic registration acquired added importance after József Janek's early death.

### **3. Katalin Lőrinc: Intermediate and/or higher**

In her contribution to the First National Conference of the Artistic Vocational Schools in May 2000 the author gives a comprehensive analysis of the diverging difficulties of the dancers' education and of the problems of specialized extension training.

### **4. Debate of Specialists at the IInd Hungarian Dance Festival**

At the Festival displaying practically the entire panorama of professional dance art in Hungary, creators, heads of companies, Hungarian and foreign experts discussed not only the production shown but also the issues of operational conditions, of the financial possibilities affecting artistic work. The material of the discussion is a instructive snapshot of Hungarian dance life in 2000.

### **5. János Fügedi: Cognitive Factors in Teaching Dance - a Movement-psychological Background**

An excerpt from the diploma work of the Nestor of Hungarian kinetographers - describes the research tendencies in movement teaching. The study is very likely to occupy an important place on the list of basic literature on training dance teachers.

### **6. Barbara Péczeli: Recording Katalin Györgyfalvai's Choreography "*Hide and Seek*"**

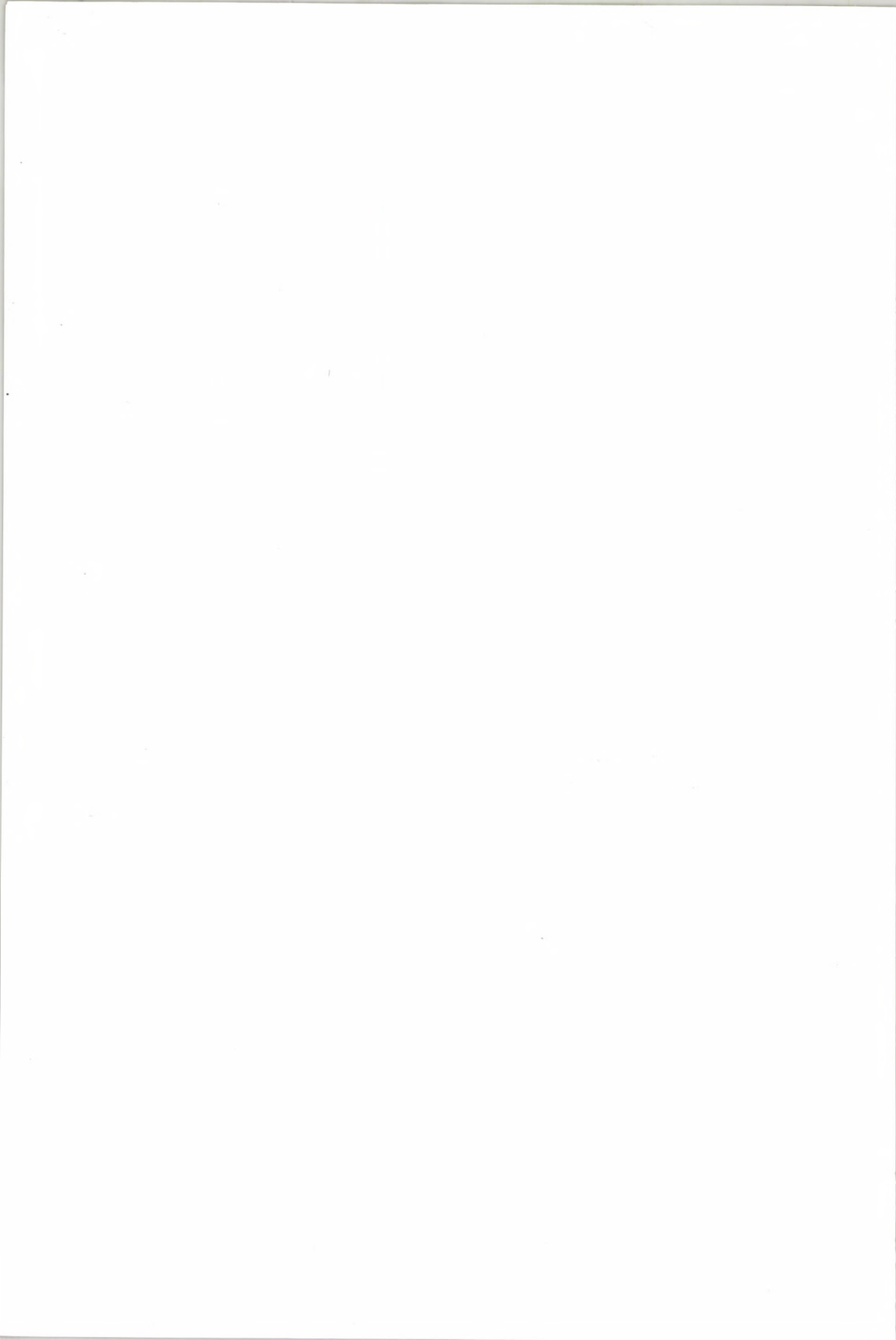
The author, originally qualified in music, obtained her diploma in folkdance education at the Hungarian Dance Academy. Her thesis is a prototype of objective analysis applied to a work of art which naturally cannot go without kinetographic recording. The author raises the issues deriving from the different tendencies of recording, a challenge to kinetographers.

### **7. Anna Dévény: Analytical Dance Gymnastics**

A disciple of Sára Berczik, developing her master's training method, wishes to strengthen, to stretch, to loosen the movements of the dancer and to make him or her realize it. This method - she writes - is suitable for increasing physical performance, for correcting untoward innervations, for self-control, eventually offering technical safety and protection against injuries.

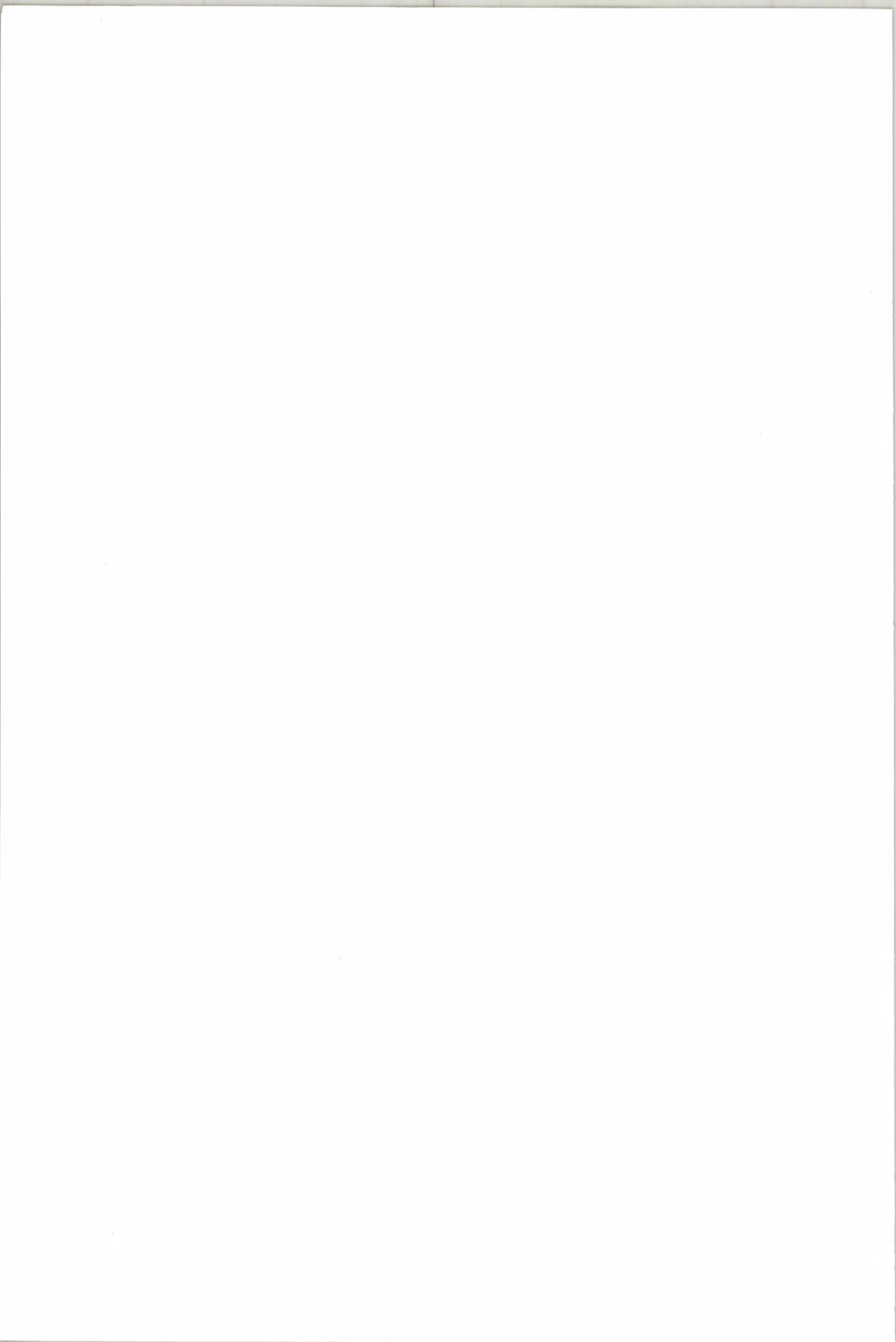
### **8. Gyula Pálffy: Traces indicating proportion in Sárköz In Honour of the 70-year Old Imre Olsvai**

The author calls attention to musical analyses indispensable in dance folklore research. "... the existence of different variants can be explained by germination from musical traditions linked with dancing."



**I.**

**In memoriam**



Nübl Tamara:

## Hódolat Eck Imrének

– Emlékképek a Pécsi Balett múltjából –

*„Mindent vállalni kell! Mindent.  
Természetesen csináltam kétszáz-  
egynéhány balettet, abból, ha  
kettő jó, vagy három jó, akkor meg-  
érte, hogy ezt csináltam.”*

### Bevezetés

Nagyon szerencsésnek érzem magam, hogy 1986–1990 között együtt dolgozhattam Eck Imrével és a Pécsi Balett híres első generációjának több táncosával is. Velük még ma is napi kapcsolatban állok és megnyilatkozásaik számomra minden alkalommal bizonyá-  
gul szolgálnak fantasztikus tudásukról a kultúra, a művészet és az egyszerű, megtapasztalt bölcsességeik vonatkozásában. (A következő fejezetekben részletek szerepelnek a velük készített riportjaimból is.)

Minden kezdő táncosra ráférne pár év egy ecki vagy hasonló szellemű műhelyben, ahol megtanulható, hogy a tánc nemcsak lépések egymásutánja, hanem minden esetben színházi produkció része, a szó legnemesebb és legkomplexebb értelmében. Ezt elérendő, a táncos az aktuális technikai tudásán kívül a mindenkori intellektusát is hozzáteszi az alkotáshoz. Tehát részese a „színházcsinálásnak”, nem csak közvetítője.

Eck Imrét figyelve – csodálva tanultam meg, hogy a balett szétválaszthatatlan a többi művészeti ágtól: a képzőművészettől, a zeneművészettől és az irodalomtól.

Nem szeretnék a provincializmus csapdájába esni, de vidékiként hitvallásomnak választottam a komlói Tóth Ferenc Liszt-díjas karnagy és zenepedagógus gondolatát:

*„Fűt a dac, mert látom, hogy nincs Magyarország, csak Budapest, hogy nincs nemzet, csak pestiek és ennek meg kell változnia.”<sup>2</sup>*

Bár az idézet 1971-ből való, aktualitásából semmit sem veszített és ennek meg kell változnia!

## I. Fejezet

### Pécs, a hatvanas évek táján

*„1960-ban már minden olyan reális volt, hogy bizonyára akadtak, akiknek a szemében Eck Imre kicsit fantasztának tűnt a Pécsi Balett gondolattal. Pedig csak egyéniségnek bizonyult. S amint az egyébként is köztudott, az egyéniségeknek nemcsak ellenzői, hanem követői is akadnak.”<sup>3</sup>*

Hallama Erzsébet költőnő gyönyörű írása Pécsről, tavaszról, modernségről, Eck Imréről – a hatvanas évekről:

„Van az egyes koroknak összetéveszthetetlen saját hangulatuk, vagy amit annak vélünk, csupán emlékeink visszfénye? Ha kimondom: a hatvanas évek eleje, szemem előtt meghatározott színek és formák, számban egy íz jelenik meg.

A színhely Pécs és mindig tavasz van. A városban pezsgett az élet, a Jelenkort írók vették kézbe, a színházat olyan szakemberek, például Németh Antal, akik különös és izgalmas kísérleteket folytattak mindnyájunk szeme előtt. Volt egy-két kiállítás is, ahol olyan képeket lehetett látni, amelyek modernségétől elállt a lélegzetünk. Mi, néhányan pedig egy új, rikkancsok által árult lapot csináltunk, az Esti Pécsi naplót, de olyan boldog révületben, mintha új utat törnénk a magyar sajtó történetében.

Ebbe a városba, ilyen környezetbe, ilyen körülmények közé jött Eck Imre a maga kis csapatával. Hoztak nemsokára magyar zeneszerzőket is, akiknek muzsikája szokatlan volt az akkori közönségnek. És ők maguk is szokatlanok voltak a táncukkal, amely zavarbaejtő gimnasztikának tűnt a túllszoknyához szokott embereknek. Óriási vastraverzekkel telerakták a színpadot, hogy azokon lógva, kúszva-mászva lejtsek el táncukat. Ez volt a Pókháló.

Hogy gúzsba kötve is lehet, sőt kell táncolni? Ennek szólt volna forró szimpátiánk? Lehet. De talán csak egyszerűen a stílust ünnepeztük. Ittuk, mint a friss tavaszi levegőt – a hatvanas évek elején.”<sup>4</sup>

Aknai Tamás, művészettörténész (Pécsi Tudományegyetem), a Pécssett megjelenő ECHO című kritikai szemle főszerkesztője írásaiban többször hivatkozik Eck Imre társulata pécsi jelenlétének fontosságára. Többek között ez a jelenlét is hozzátartozott érveikhez, melyek Pécs mellett szóltak, mikor 1970-ben, budapesti létére a koreográfus a városba költözött.

Hogyan volt lehetséges, hogy Pécssett annyi minden létrejöhetett, ami Budapesten nem? Mi tette Pécsset olyan lakható, élvezhető várossá akkoriban?

„Itt semmi nem provinciális. Mindig országos jelentőségű volt, hogy mi jelent meg a Sorsunkban, a Jelenkorban, a város egész országra kiható szellemi izzásának volt köszönhető a Pécsi Balett ittléte, és ezt a szellemi izzást olyan személyiségek tartották életben, mint például Várkonyi Nándor, Szederkényi Ervin.”<sup>5</sup>

„Szellem és intézmények egymásra találása, a művészet és az ideológia reprezentív ellentmondásai (és remény ezek feloldására), új, szokatlan hang a művészetben, melynek nem kellett harsány – éles szakításként szemlélni a modernizmus aktuális magyar teljesítményeit: efféle hangulatok határozták meg 1966 körül Pécsset. Miért lehetett így? Beláthatóan komplikált válasz adható csak a kérdésre. A progresszív hagyomány lényeges, elsődleges tényezője, a színház, Eck Imre itt megizmosodó társulata, a Pécsi Balett, feltétlenül kapcsolatban volt a társművészetek törekvéseivel.”<sup>6</sup>

Ahogy Uhrík Dóra, az akkor izmosodó társulat vezető szólistája látja ezt utólag:

„Negyven évig hihetetlen elzártságban éltünk Magyarországon, és a táncműfajok kiárlányójának számító klasszikus balett mellett más nem jöhetett szóba, semmilyen nyugati irányzat. Ott kint már rég megszülettek komoly metodikával az új tánctechnikák. Ezért hatott revelációként, amit táncoltunk. Pedig Imre nem ismerte a modern nyelveket, ő maga találta ki – a klasszikust kicsit eltorzítva, kicsit befelé forgatva, párhuzamosra rakva, nem volt annak igazi technikája. A tartalmi részt tartotta fontosnak, hogy emberekről szóló színházi drámák keretében zajlott a tánc. (...)

A pécsi társulat egy őscsoporton, az egykori balettintézeti osztályon alapult. Eck Imre sajátos nyelvet talált ki és imádott koreografálni, nem jutott hely másnak, csak neki, a világot akarta. Aztán jött a második generáció, olyan kirobbanó tehetségekkel, mint Solymos Pali, a Körmendi, Kuli Feri, Paronai Magdi... Utánuk mondta Imre: elfáradtam, nem bírok többet kinevelni, kész vagyok. Így telt el a tizenöt év. Micsoda erőfeszítés kellett állandóan emelgetni a fejek tetejét és kivakarni a szövetek alól a ragyogást...”<sup>7</sup>

Eck Imre az együttes megalakulásáról így válaszolt a huszonötödik évforduló kapcsán öt faggató riporternek:

„Mindig olyan nehéz helyzetbe kerülök, mikor megkérdezik tőlem, hogy tulajdonképpen mi történt huszonöt évvel ezelőtt. Akkor azt hiszem, a lehetőségek adottak voltak arra, hogy egy balettegyüttes jöjjön létre ebben az országban. Nem egy olyan balettegyüttes, amely az addigi megszokott, klasszikus balettegyüttes, hanem olyan, amely megpróbál a tánc nyelvén bizonyos mai gondolatokat elmondani. Pécs volt az alkalmas város, azt hiszem, arra, hogy ezt a balettegyüttest megalakítsuk. Akkor ott egy nagyon agilis, nagyon lelkes igazgatója volt a színháznak, Katona Ferenc. Sikerült egy teljes végzős osztályt levinni, nagy minisztériumi támogatással, és hát itt létrejött egy együttes.”<sup>8</sup>

Azt hiszem, hangsúlyoznom kell, hogy ennél több történt negyven évvel ezelőtt – ez a válasz inkább Eck Imre szerénységét tükrözi.

Az előbbi idézetnél részletesebb Fodor Gábor vele készített beszélgetése:

„F. G.: Hosszú időn keresztül dédelgetett álom, vagy csak hirtelen felszikkázó ötlet volt a Pécsi Balett?

E. I.: Egyik sem. Helyzetfelismerés...

F. G.: És mi volt a helyzet?

E. I.: Először is akadt egy főiskolai osztály, amelyben olyanok végeztek, mint Árva Eszter, Bretus Mari, Esztergályos Cecilia, Tóth Sanyi. Másodszor, Pécs hajlandónak bizonyult befogadni minket. Végezetül, itt sohasem volt balett, tehát számíthattunk arra, hogy a városnak az jelenti majd a balettet, amit mi csinálunk.

F. G.: Szó nélkül követték a végzős növendékek?

E. I.: Nem. Lehelyezték őket.

F. G.: Ezt úgy értsem, hogy az egész osztályt lehelyezték?

E. I.: Igen, az én kérésemre. Ez volt az utolsó esztendő, amikor egy osztályt lehelyeztek vidékre.

F. G.: Tehát a Pécsi Balett története egy kényszerintézkedéssel kezdődött?

E. I.: Igen.

F. G.: Megítélése szerint enélkül ma nem lenne Pécsi Balett?

E. I.: Meggyőződésem.

F. G.: Nem vert ez éket ön és a fiatalok közé?

E. I.: Nem. Egy esztendőt kértem tőlük a bizonyításhoz. Megszavazták.

F. G.: Tehát egy forradalom azzal kezdődött, hogy a forradalmárokat röghöz kötötték?

E. I.: Igen, ez ma már valószínűleg így is megfogalmazható, csak éppen semmi értelme.

F. G.: Miért?

E. I.: Mert akkoriban nekünk egészen más kérdéseink voltak. Valósággal megrészeültünk attól a lehetőségtől, hogy valami újat teremthetünk és megesküszöm rá, egy hónap múlva már senkit nem izgatott a lehelyezés.”<sup>9</sup>

Mit gondol ezekről az időkről Tóth Sándor, a Pécsi Balett akkori, ma már nyugdíjas igazgatója?

„Az egy jelentős korszak volt, de nem csak attól, hogy a Pécsi Balett vidéken megalakult és először létrejött egy ilyen társulat, hanem ennek az együttesnek tudatos küldetése volt. Túl azon, hogy a saját formanyelvét megteremtette Imre, szabad azt mondani, hogy bekapcsolt még egy jelentős érzékszervet a vizuális és akusztikus összehatáson kívül: a gondolkodást. Tehát olyan baletteket készítettünk vagy készítették akkor – elsősorban ugye Imre –, hogy a lent ülő közönségnek asszociálni kellett és mindenki annyit értett meg „abból a balettből”, amennyi intelligenciát, asszociációs képességet, kondíciót aznap este letett a székére a fenekével, amivel ott leült – s ez jelentős dolog volt.”<sup>10</sup>

1970-ben a Modern Magyar Képtárban Romváry Ferencsel együttműködve a Janus Pannonius Múzeum rendezett egy kiállítást, aminek az volt a címe, hogy „Mozgás”.

„Ez a Pécsi Balett művészeinek dedikált kiállítás volt, amelyben Magyarország legjobb modern művészei jöttek össze (Eck Imre, Bócz Gyula, Keserű Ilona, Korniss Dezső, Lantos Ferenc, Nádler István, Pauer Gyula – a teljesség igénye nélkül válogatta a

szerző), 1990-ben pedig, visszaemlékezve erre a húsz évvel korábbi »Mozgás« kiállításra, megszerveztük a »Mozgás II.«-t.”<sup>11</sup>

A hetvenes évek Magyarországon minden avantgard szellemű mű politikai aurát kapott, a „másként gondolkodás” modelljévé vált, ezért ennek a kiállításnak a megrendezése sem volt egyszerű feladat. Ám a Pécsi Balett addigra már hivatkozási alappá vált, így sikerült engedélyeztetni valamennyi hivatalos fórumon a balett jubileumához kapcsolódóan a kiállítást.

A megregulázásnak ördögi szisztémája volt a három T, a Tiltás, Tűrés és Támogatás koncepciója. A Pécsi Balett esetében a kérdés különösen érdekes, hiszen tudjuk, Aczél György, akkortájt hivatalosan kultuszminiszter, egyébiránt kultúrpolitikai mindenható, nem utolsósorban Baranya megye országgyűlési képviselője volt. Befolyásolta-e ezen körülmény a balettegyüttes sorsát Tóth Sándor szerint?

„Aczél a Tót(h)ágas után szó szerint ezt mondta nekem, amikor megnézte:

„Idefigyeljen, ha ezt egy tehetséges bohóc megcsinálja, eltűröm, ha egy tehetséges író megírja, megölöm.”

– Nektek nagy szerencsétek volt Aczéllal, nem? Támogatása sokat jelentett? (A szerző a riporter.)

Ez egy tévedés. Aczél Pécset és Baranyát támogatta, de azon kívül persze, hogy örült, hogy a Pécsi Balett itt jött létre, semmi különleges, extra támogatásban – egy esetet kivéve – nem részesültünk. Odafigyelt ránk, ez tény kérdése, de az akkori terminológia szerint volt a három T betű, amit ma már nem nagyon tudunk: Tűrés, Támogatás, Tiltás és mi a Tűrés kategóriájába tartoztunk. Ez nagy dolog.”<sup>12</sup>

Minden diktatúrában, ahol az esztétika törvényszerűségei csak annyiban állják meg helyüket, amennyiben az ideológiát szolgálják, a nem verbális művészetek nyelvén sokkal több mindent lehet elmondani – rejtetten bár –, mint szavakkal. Természetesen a kulturális élet szervezői is tudták ezt, így nem könnyítették meg, például a koreográfusok dolgát sem. Tóth Sándor elmondása szerint a rendszeres, bemutató előtti cenzúrázások után többször is vitatott volt az előadás sorsa:

„1956 után még egy pár évig nehéz volt, de 1960 után jött a lazítás politikája. Vegyük példának a legelső balettünket (Az iszonyat balladája), amelynek az a vége, hogy a három csukaszürke – a fasizmust szimbolizálják – közül kettő meghal, de a nő életben marad és visszakúszik az emelvény alá. A Művelődési Minisztérium zenei osztályának a vezetője, akkor Barna Andrásné volt, eljött és kikérte magának, hogy ez a nő életben marad és visszamegy. Ezzel mi azt sugalljuk, hogy valahová elbújik, parkolópályán van, és egyszer visszajön. Ráadásul ez nő, és a nő tulajdonképpen a szaporodás szimbóluma. Ezen vita volt, határeset, hogy engedik-e. Több ilyen eset volt, de a vitán túl egyetlen darabot sem tiltottak be. Ez jelentős dolog.”<sup>13</sup>

A művészet általában fokozott szerepet kap a diktatúrákban. A társadalmi problémák nem kezelhetők a politikai nyilvánosság szintjén és eszközeivel, így a művészet szférába nyomulnak be. Ezek a problémák aktivitásra készítetik a művészeket, gondolkodó-

kat, ezáltal pezsgő irodalmi, képzőművészeti, zenei, egyetemi élet alakul ki, ami a hatalom részéről is erősebb odafigyelést von maga után. Így volt ez Pécsen is, bár Eck szerint sem működött veszélyesen a táncművészeti cenzúra.

„Nekünk, táncosoknak nem sokat kellett ilyesmivel törődnünk. A városi kulturális testületek munkatársai megnézték az előadásokat és – persze mindig csak szóban, és sosem írásban – véleményt is mondtak, de szerencsére legtöbbször az igazgatóság valamelyik tagjának. Egy időben lejárt a minisztériumból Barna Andrásné főosztályvezető. Ő személyes kiértékelést is tartott, a műsor után be kellett menni hozzá, és csöndben meghallgatni. Barnáné minden évben szinte szóról szóra ugyanazt mondta: »Eck elvtárs, ez nem olyan jó műsor, mint a tavalyi volt.« Neki mindig a tavalyi tetszett, mert azt már megszokta vagy megemésztette.

– Személyes konfliktusa soha nem volt?

– Nem. Katona Ferenc megtanított arra, hogy nem szabad vitatkozni. Rábólintottunk és a saját fejünk szerint csináltuk tovább. Persze voltak taktikáink, például a műsorfüzet. Abban mindig volt egy ideológiai passzus – ez szólt a hivatalnak, egy informatív passzus – ez szólt a közönségnek, és egy művészeti passzus – ezt írtuk magunknak és a szakmának. Működött.”<sup>14</sup>

Remélem sikerült érzékeltetnem, milyen súllyal bírt a maga korában a Pécsi Balett, mint jelenség.

Enélkül a szellemi háttér nélkül, amit az idézetekkel igyekeztem feleleveníteni, bizony nehezen érthető, mitől volt olyan modern az együttes. Ha csak arra gondolok, hogy Frenák Pál: Vadócok<sup>15</sup> című táncstjén, hatalmas hintákon és porszívócsőre emlékeztető szerelvényeken hintáztak – lógtak meztelen férfiak, akkor bizony már nem látom annyira megdöbbenőnek és modernnek a Pókhálót. Ám sosem szabad elfelejtkezni a körülményekről, hiszen az előbb említett két balettnél ez a harminchét év „korkülönbség” már előrevetíti mindazt, amit az előző és majdani idézetekkel igyekeztem-igyekeztem megrajzolni.

E fejezet zárásánál is citátumokkal fogok érvelni, mégpedig hajdanvolt táncosok nagyon sok mindent eláruló gondolataival.

Következzenek tehát Stimáczi Gabriella szavai, aki az együttes szólistája volt 1970-ben. Vitányi Iván tette föl az alábbi kérdést:

„Milyen érzés volt tíz évvel ezelőtt a Pécsi Balettbe kerülni?

– Nagyon jó dolog volt, mert itt lehetőség teremtődött arra, hogy kielégítsük egy olyan igényünket, ami addig tulajdonképpen a magunk számára is megfogalmazatlan volt. Arra gondolok, hogy a táncművészetet, mint mesterséget, egy magasabb rendű dolog, a gondolat szolgálatába állítottuk. Ezáltal a művészetben, mint adók is részt vehettünk. Azzal, hogy a táncot a gondolatközlésre használtuk fel, mi is beléptünk azoknak az adóknak a sorába, amelyeknek addig csak az élvezői voltunk.”<sup>16</sup>

Végül két szép vallomás két alapító tagtól, akik a nyugállományba helyezéskor, azaz

huszonöt évig kitartottak Eck Imre és Pécs mellett: Uhrík Dóráról és Bretus Máriáról van szó.

„A kínokat és kételkedéseket nem tudom elfelejteni, mert máig belőle táplálkozom minden szempontból. Tehát minden nap, amikor valamit teszek, odanyúlok vissza, abba a fajta tartalmi munkába, abba a módszerbe, abba a partneri viszonyba, abba a pedagógiai módszerbe. Mindig. Valamilyen módon.”<sup>17</sup>

És egy egészen egyszerű mondat Bretus Máriától:

„Én nagyon hálás vagyok Eck Imrének ezért a huszonöt évért.”<sup>18</sup>

## 2. fejezet

### Eck Imre, mint „zeneszerzők mecénása”

*„Mindkét balettet – a Kék balett és a Lear – Eck Imre felkérésére és intenciói nyomán írtam. Az ő zenei érzékenysége valóban kivételes: a hatvanas évek elején a magyar zeneszerzés egyetlen igazi támasza a Pécsi Balett volt, mára már ezt is elfelejtettük.”<sup>19</sup>*

1969-ben jelent meg Földes Imre: Harmincasok című könyve és a minisztériumi vezeték még akkor is igen nehezményezte, hogy Bozay, Durkó, Kocsár, Kurtág, Láng, Lendvay, Papp, Petrovics, Soproni, Szokolay munkásságáról könyv jelenjen meg. Ezt csupán azért jegyzem meg, mert kiválogattam és időrendi sorrendbe helyeztem, hogy Eck Imre 1960-tól kezdődően milyen magyar zeneszerzőkkel dolgozott. A lista sokat elárul zeneértéséről, bátorságáról, tájékozottságáról: Szokolay Sándor, Vujicsics Tihamér, Hidas Frigyes, Bartók Béla, Ránki György, Maros Rudolf, Szöllősy András, Gulyás László, Decsényi János, Láng István, Lendvay Kamilló, Petrovics Emil, Kurtág György, Deák Tamás, Eötvös Péter, Gonda János, Kovács Béla, Bakfark Bálint, Kodály Zoltán, Mihály András, Weiner Leó, Lajtha László, Liszt Ferenc, Farkas Ferenc, Szabados György, Dukay Barnabás, Bozay Attila, Dubrovay László, Veress Sándor, Balassa Sándor, Kósa Gyögy, Vidovszky László, EAST és a Pastoral együttes.

Tulajdonképpen nincs is, aki kimaradt a sorból. Aki elérhető volt számára, attól művet rendelt, vagy már kész művére dolgozott. Mindezt tette az 1961-ben lezajlott első bemutatótól (Hidas–Szokolay–Vujicsics) kezdve az 1987-ben lezajlott utolsó bemutatójáig (Händel–Vidovszky).

Legendás pécsi történet, hogy a könyvesboltokban általában számolatlanul sorakozó Bartók-lemezek megfogyatkoztak, néha teljesen elfogytak egy-egy újabb Bartók-bemutató után. A művészet eme nevelő hatásáról nem szabadna elfelejtkezni ma sem. Ám a dolgok könnyebbik vége nem ez, hiszen, mint Vidovszky László mondja:

„Ma már a zenének alig van nevelő hatása, a publikum túl keveset tud ahhoz, hogy tanuljon. A közönség ma sokkal hálásabb, ha a koncert saját zenei elképzeléseit igazolja vissza, mint ha újakkal ajándékozza meg.”<sup>20</sup>

Azt gondolom, hogy ez bizony igaz a nyolcvanas évek táncművészeti világra is, hisz a ma oly népszerű alternatív és táncszínházi próbálkozások (Bocsik Yvette Társulat, Sámán Színház) előképei fellelhetők az akkori Eck-balettekben (A terror, Potifárné és József, Hőhalál) – ám nem feltétlen elfogadó visszhanggal. A helyzet nem ismeretlen, hiszen a történelemben sajnos már többször is előfordult, hogy későn ismerték fel az elkövetkező időkre is példaadó alkotókat.

„Első korszakunkban magyar zeneszerzők akkori, kortárs zenéjére táncoltunk elsősorban. A közönség a mi előadásainkon talán többször hallotta ezt a zenét, mint ahányszor koncerten lehetett hallani. Céljaink között szerepelt a kortárs magyar zene terjesztése, népszerűsítése, sőt: a mecenatura. Megrendeléseink nélkül jó néhány kompozíció meg sem születhetett volna. Ez nem taktika volt részünkről, hanem politika. Művészetpolitika, ha úgy tetszik. Kifejezésre juttattuk vele, hogy mennyire kötődünk a hazai talajhoz, a hazai muzsikához és a hazai gondokhoz. E korszak tetőzése a Bartók-műsorunk volt. Második korszakunkban tágítani akartuk lehetőségeinket. Szélesítettük a zeneszerzők körét.”<sup>21</sup>

Hogy merre történt ez a szélesítés? Verdi, Beethoven, Bach, Händel, Haydn, Britten, Prokofjev, Sosztakovics – előkelő névsor, zenei kritikusai szerint „értő füllel” nyúlt ezekhez a művekhez is. Sokszor ragadott tollat, hogy koreográfiáiról írjon Bauer János, Várnai Péter, Kárpáti János zenei szakírók. Alban Berg – populárisnak akkoriban egyáltalán nem nevezhető – művére, a Lulu-ra készített koreográfiát Uhrik Dóra főszereplésével a Margitszigeti szabadtéri színpadon.

Most következék egy rövid visszaemlékezés munkatársától, Károly Róbert zeneszerzőtől, aki abban az időben a pécsi színház karmestere volt.

„A kortárs zenéhez óriási affinitása volt. Nagyon jóban voltam Imrével, aki mint zeneszerzőt is ismert. Tanúja volt első operám színrevitelének Pécsen, a Japán halászoknak. Tetszett neki, elemeztük, aztán egyszer csak, valamivel később, elkapott a folyosón (Imrének voltak ilyen hirtelen pillanatai, mikor szellemében egy lumina villant) és azt mondta: – Azért ne légy pécsi zeneszerző!

Azóta is többször eszembe jutott ez a figyelmeztetése és sokat gondolkodtam rajta, hogy vajon mit akart akkor mondani... Tulajdonképpen a későbbiek igazolták az ő során keresztül is ezt a mondatot és én is el kellett, hogy származzak onnan, mert egy idő után behatárolódtak a pécsi lehetőségek. Nem voltak igazán bátor vállalkozások, nemigen gondolkoztak Pécs jövőjében, pedig elhangzott a háború után, hogy magyar Salzburg lehetne ebből a városból. Ezt Imre nagyságrendű művészek tudták volna segíteni, ha nem kellett volna annyit küzdeniük. Ő magányos oroszlánként sokat harcolt és eredménnyel, hisz az együttesével eljutott egészen Bostonig is és ott megmutatta a kortársi magyar zene eredményeit is. Jól számított Eck, mert ezek közül a zeneszerzők közül sokan az oroszlánkörmük megmutatása után oroszlánokká is tudtak válni a magyar zenei életben. Ők sokat köszönhetnek Eck Imrének, szeretném, ha erre emlékeznének is!”<sup>22</sup>

A hatvanas évek zenéjének stiláris megújulása elképzelhetetlen lett volna Eck ösztönzése nélkül. Még 1970-ben, az Új Zenei Stúdió megalakulása után sem működött minden úgy a magyar zenei életben, ahogy azt az újítók szerették volna, ahogy az tőlünk

nyugatabbra már zajlott. Az UZS-nak bizony kezdetben voltak konfliktusai a hivatalos szakmával és egyéb bürokráciával, a nemzetközi zenei életbe egyáltalán nem tudott annyira integrálódni, amennyire szükség lett volna erre. Ehhez képest Eck Pécsi Balettjének előadásain 1960-tól kezdődően itthon és külföldön is bemutathatták a zeneszerzők a gyakran vitatott, titokban alkalmazott, korszerűnek tartott kompozíciós módszereiket.

Azt hiszem, nem túlzás, ha ebben az esetben Eck Imréről Gyagileg jut eszembe. Az ő szerepe, amit a század első harmadának zenei magáralálásának folyamatában játszott, annak analógiája a pécsi koreográfus munkája a magyar kortárs zene elismertetéséért. Ez azóta természetesen már többször megtörtént, jó példa erre a Kossuth-díj, a legmagasabb állami kitüntetés, melyben 1978-ban részesült Eck Imre. Azt hiszem, ez az a kitüntetés, amelyre minden művész úgy tekint, mint munkálkodásának igazi elismerésére. Ez a kiemelési forma egyúttal mindig szól a közvetlen segítőtársaknak, s a művész által képviselt irányzatnak. Ebben az esetben tehát Eck által a hazai zenei élet megújítóinak is szólt ez az elismerés, mint az indoklásban szerepelt.

Ugyanabban az évben tüntették ki Kossuth-díjjal a zeneszerzők közül Durkó Zsoltot is, azt a Durkó Zsoltot, akinek műveire Eck Imre több ízben készített koreográfiát.

### 3. fejezet Főnixmadárként

*„Én nem vagyok »lelkes«. Kényszeresen dolgozom. Egyszerűen nem vagyok képes nem dolgozni. Még be sem fejeztem az egyik koreográfiámat, máris a másik foglalkoztat. Nem tudok lelkesedni, csak dolgozni, akár kell, akár nem. Akár sikere van annak, ami foglalkoztat, akár elutasítás a részem. Dolgozni, ha esik, ha fúj. Ha jó idők járnak, ha rosszak.”<sup>23</sup>*

Eck-ben tisztelnünk kell – oly sok más mellett – az újra és újra megújulni kész embert, kinek kísérletező kedvét nem szeghette semmi és senki, meg nem értettség, tiltás, elutasítottság, sikertelenség s mindaz, ami az ösvényt először taposók része.

A nagyszínpadi munkákon kívül rendkívül izgatták a stúdiószerű műhelymunkák is. Ilyen volt például az előző fejezetben már említett A terror és a Hőhalál.

A terror című táncművetem bemutatója 1987. február 13-án volt a Pécsi Nemzeti Színház Kamaraszínházának Stúdiószínpadán. Vivaldi: Stabat mater-ja és kopt zene kísérette váltakozva az előadást, melyen a közönség a táncostól érintésnyi távolságban ült körbe a termet. Bőr- és leheletközelségben. Nem hagyva egy perc üresjáratot sem a táncosnak. Leláncolva, hisz a darab úgy indult, hogy hét „terrorista” (heten, mint a gonoszok) körbefutván a teremben, egy hosszú kötelet dobott a nézők ölébe, mintegy bevonva őket is kegyetlenkedéseik kellős közepébe, külső szemlélőkből részvevőkké léptetve elő az embereket. Ennek akkor még nem volt hagyománya Magyarországon.

„A koreográfiai megfogalmazásban a jellegzetesen ecki mozgásvilág elemei most különösen szorosán illeszkednek a tartalomhoz, sehol egyetlen jelentőség nélküli gesztus, minden mozzanat a torokszorogató, felkavaró erejű alkotást szolgálja, amelyhez hasonló az utóbbi időben nem igen született magyar táncszínpadokon.”<sup>24</sup>

Hogy milyen módszerekkel érte el ezt a hatást Eck Imre, arról személyes tapasztalataim révén tudok beszámolni.

Egyike voltam annak a tizenhárom szereplőnek, aki részt vett a produkcióban. A próbák első pillanataitól az utolsóig műhelymunka szintjén zajlott az alkotás folyamata. Az, hogy Eck jó néven vette, ha valaki a saját elképzeléseit nap, mint nap hozzátette a darabhoz, az nem jó kifejezés. Eck ezt elvárta. Természetesen bizonyos határokon belül: mindig volt egy „alap”, amihez hozzá lehetett tenni és mindig biztatta az embert, ha csak a kezdeményeit látta is a továbbgondolásnak. Igen, kiemelném a bizalmat, ami benne munkált. Viszont, ha úgy érezte, hogy az az út nem az, amire ő gondolt, akkor azt is rögtön közölte, előtte semmi nem maradt észrevétlen. Ha egy próba után csalódottan gondoltam arra, hogy nem figyel fel egy aprósága, ami akkor jutott eszembe először, arra – legnagyobb csodálkozásomra – másnap visszautalt.

Ahogy a táncosaitól elvárta, hogy ne maradjanak „kívül a szerepen” egy próbán se, úgy ő is teljesítette ezt. (Egy ilyen darab esetében, mint *A terror*, ez rendkívül fontos volt, hisz az előbb említett erős hatást csak így tudta elérni.) Különös expresszivitást próbált kihozni még a legnehezebben megnyíló táncosából is: ő maga olyan szenvedéllyel dolgozott a próbákon, hogy a legkeményebb ellenállást is legyőzte az emberben. Még ha valaki nem hitt abban, amit tennie kellett, előbb-utóbb akkor is megcsinálta – Eck személyisége miatt.

A *Hőhalál* című posztmodern táncjáték bemutatója 1984-ben volt a Pécsi Nyári Színház Anna utcai színpadán. A mű formája az Eck által olyannyira kedvelt forma, a kamarabalett. Előszeretettel használta a Pécsi Nyári Színház sok helyszínén: Barbakánban, Tettyén, a Siklósi Szoborparkban.

„A pécsi udvar színpadán felfutnak az őstagok: Bretus, Uhrik, Hetényi, meg a valamivel fiatalabb Paronai, a *commedia dell'arte* tarka fecnikből varrt, mégis mai fazonú rongyaiban előbb szólókban és páronként, aztán együtt mozognak. Úgy, ahogyan Eck egyetlen előző darabjában sem. Valami nagyon egyszerűnek látszó, de nagyon mélyen (tehát mégis bonyolultan) végiggondolt antitánc születik, amelyet évtizedek klasszikus iskolája és modern *praxisa* fegyvelmez gesztusokká, állapottá: gyötrő szentvelenség mögött forrongó szenvedélyekké, igyekvő akarással letargiává. (...)

... az ilyen produkciókhoz díszkeretté kellene alakítani a kis Anna-udvart.”<sup>25</sup>

A mű mondanivalóját Eck így összegezte:

„Az emberek észreveszik, hogy a hőmérséklet emelkedik, s egy idő után már a kismadár sem bírja a meleget. A többi – elmondhatatlan.”<sup>26</sup>

S valóban: zeneesztétikai tanulmányaim során bizonyosságot nyert régi gyanúm, miszerint a táncban kifejezett gondolatok igazából lefordíthatatlanok. Pontosabban arról van szó, hogy amit szavakban már nem lehet elmondani, azt fejezi ki – például – a ze-

ne, amit már a zene sem tud ábrázolni, azt kell eltáncolni. Ehhez kapcsolódik a következő gondolatom is, mert azt gondolom, minden művet akkor kellene befejezni, mikor az alkotó „elmondta” üzenetét, nem szabadna hagyni, hogy a zene szabja meg egy darab hosszát, vagy a produkció rendelkezésére álló fellépő időt. A művészet az éppen megfelelő forma kialakításában rejlik. Terjedelmes, rétestészta hosszúságú műveket lehet koreografálni, s a gond tulajdonképpen csak annyi, hogy esetleges szépségükben is semmitmondóak.

S megint csak Eck Imre bátorságát tudnám felhozni példának. Igen, bátorságát, mert azt hiszem, ma is, de még inkább az ő idejében, bátorság kellett számtalan miniatúra, vagy kamarabalett megalkotása után – például – egy barokk módra nagy formátumú műhöz nyúlni, de épp így igaz a fordítottja is. Ahogy ő mondta:

„Fölfestem a freskókat, de megpróbálok csinálni miniatúrákat is.”

A fejezetcím igazolásául Tóth Sándor gondolata:

„Imre minden művében, mindig kipróbált valamit. Mindig kockáztatott. Neki megvolt az elképzelése és azt akkor mindenáron megvalósította. Ettől volt az, hogy állandóan főnixmadárként, újra és újra született. Nagyon érdekes volt. Például nagyon sok operát rendezett, amiről nem szabad megfeledkezni és azoknál is sokszor sarkánál kifordította a dolgokat, de fölvállalta és véghezvitte.”<sup>27</sup>

Bizony nem szabad megfeledkezni Eck operarendezéseiről, hiszen ezek már előremutatnak későbbi művei komplexitására. Első, s a számára oly fontos, Németh Antallal közösen rendezett Offenbach: Hoffmann meséi című operáját követte utóbb Mozart: Così fan tutte, majd Bartók: A kékszakállú herceg várának megrendezése. Ezekben fontos rész jutott a táncoknak is, nem a szokványos illusztratív jellegű betétek voltak ezek, hanem szerves részei az előadásnak.

Offenbach: Hoffmann meséi című operájáról írja Mátrai Betegh Béla:

„A tánc az, ami a leghatásosabban hessenti el a homályt a meséről. A tánc, amelyben merészen vegyülnek a koreográfia klasszikus balett-elemei a pantomim eszközeivel, és amelyet Eck Imre – le merem írni a felelős szót: zseniálisan – komponált. Megrendítő tánc-gondolatai vannak. Ugyanarra a zenére és szövegre annyiféle mozgási kifejezése van, hogy a néző felkiáltani szeretne. Ezt a szöveget a harmadik felvonásban: „A rémület elfog...” el tudja táncoltatni líraian, el egy mohó karakterből fakasztva, el úgy, hogy megrázóan mondja el az apai fájdalmat.”<sup>28</sup>

Bármilyen formában és műfajban gondolkozott éppen, mindig az ember, az emberi kapcsolatok, viszonyrendszerek érdekelték az aktuális megvilágításban.

„Oly korban élünk, amikor a világ törvényszerűségei atomfizikai képlet bonyolultságában rejtőzködnek, előttünk az atomerőművel táplált fényes jövő, de mögöttünk az a tapasztalat, hogy a nagy hitek nagy csalódásokon át vezetnek, előttünk a televízió képernyője, de mögöttünk Hiroshima. Ilyen korban nem akarunk unatkozó hercegeket, Ferenc József-i kadétvilágot, vagy mitológiai alakokat táncolni. Inkább vállaljuk a kísérletezés gondját és művészi veszélyét, a munkát, útkeresést, a harcot saját bizonytalanságunkkal. Modernségünk tehát csak ennyi: olthatatlan szerelem korunk realitásai iránt.”<sup>29</sup>

Érdekes kísérletek voltak Eck prózára készített művei is, például Thomas Mann: József és testvérei című regényének részletére alkotott József és Potifárné, vagy még inkább az 1977-ben bemutatott Tilos csillagon című Pilinszky-est, melynek jelentőségét növelte, hogy maga a költő olvasta fel verseit az előadás alatt. Idetartozik a Bikasírató is, melyben a táncosok közül is megszólaltak az 1982-es előadásokon. Ehhez fűzném egy észrevételemet:

2000. január 28-án bemutatták a Trafóban Fekete Hedvig és Tere O'Connor táncműveit, A vonat, illetve Orsi dilemmája címmel. Különböző híradásokban a műsor előzeteseként többször is elhangzott egy interjú Fekete Hedviggel, aki többek között elmondta, hogy Tere O'Connort ő választotta ki New Yorkban rengeteg jelentkező közül, hogy meghívja Magyarországra dolgozni. Fekete szerint azért esett éppen O'Conorra a választása, mert úgy gondolta, hogy valami egészen új „dolgot” szeretne a hazai táncéletben látni. Elmondása szerint ez sikerült is, amit az bizonyít, hogy ebben a produkcióban jelentős része van a prózának, a táncosok beszélnek, s rendkívül intenzív színészi játékra készítette őket a koreográfus.

Már tizennyolc évvel ezelőtt lehetett látni ilyen dolgokat a Pécsi Balett előadásain. Például a többre hivatott Bikasíratón.

Talán erre utalt Fodor Antal is, mikor ezt nyilatkozta:

„Abban a szerencsés helyzetben vagyunk mi ebben az országban, hogy például a modern táncművészetnek nagyon mély gyökerei vannak. Az egyik ilyen gyökér Eck Imre maga. Az ő művész-személyisége egészen különleges volt abban a világban és abban a korban, amiben akkor éltünk. Ő tulajdonképpen becsempészte ide azokat az avantgárd törekvéseket, amik akkor a világot jellemezték táncban, képzőművészetben, zenében mindenhol. Ezt fogta össze, ezt segítette létrehozni. Igazából ez egy óriási művészi és társadalomformáló érdeme, mert meggyőződésem, hogy a Pécsi Balett formálta a társadalmat, hiszen Budapestről zarándokoltak le – nem véletlenül, talán pont ezért – emberek és nézték végig az előadásainkat. Eck egy összetett, bonyolult művész volt, akiben a legérdektelenebb talán a tánc volt. Ő tulajdonképpen a tánc szobrása volt, nagyon érdekes dolgokat tudott létrehozni. Amiben ő a legerősebb volt, amiben maradandót alkotott, az expresszionizmus. Itt nagyon sokan kapcsolódnak tulajdonképpen a mai alternatívok közül Eck Imréhez, anélkül, hogy tudatában lennének ennek. Nagyon sokszor látom viszont Eck dolgait anélkül, hogy azok a huszonéves fiatalok valaha látták volna az ő műveit. Ez roppant érdekes és talán tovább lehetne lépni, talán gyorsabban lehetne haladni, ha ismernék is a múltat azok, akik ma a jelent csinálják.”<sup>30</sup>

Az expresszionizmus alkalmazása a táncművészetben tehát többek között az ő nevéhez is kötődik. Sokféle módszerrel tudta ezt elérni, például rendkívül fontos volt neki, hogy aki épp nem táncol, az „hogyan van jelen”, hogy néz! Fantasztikus instrukciókat adott tekintetekre annak, aki addig esetleg azt gondolta, az ő szerepe már véget ért.

„Olyanfajta színészeti stúdium volt nála tanulni, ami nem nagyon adatik meg a színpadi szakmában embereknek. Volt olyan jelenet a Bartók Concerto-ban, amikor Händel Edit a színpad elején ült húsz percig és úgy kellett néznie, hogy a néző az ő arcán lás-

sa, hogy mögötte mi történik. Eck nagy hangsúlyt fektetett arra, hogy nincs kis szerep, nincs statisztálás. Ha hátul álltál, lehet, hogy te voltál a legfontosabb. Hihetetlenül jól tudta vezetni ezeket a fontossági szempontokat, és vastag aláhúzást adni egy-egy belépésnek. Biztatott arra, hogy lopd el a pillanatot! Akkor a tiéd, ha el tudod lopni. Ezek nagy színpadi csínyek, amiket ő megtanított.”<sup>31</sup>

Még be sem fejezte az egyik munkáját, már készült a következőre. Roppant fegyelmetten, nem volt jellemző rá a más művészeknél oly gyakori szélsőséges szenvedélyesség, hangulatingadozás. Minden érdekelt, nem fordulhatott elő a városban, de az ország más részein sem fontos művészeti esemény, ami nélküle zajlott volna le. Érdekeltek az őt körülvevő emberek is, mindig velük dolgozott, tevékeny részvételükkel, műhelymunka szinten. De idekívánczok egy idézet Uhrík Dórától, szintén nagyon fontos jellemzője Eck módszereinek:

„Nála egyáltalán nem számított, hogy ki, mennyit sündörgött körülötte, hanem csak az, hogy igaztja-e a személyisége. Arra ki tudott találni szerepet, bármit... akár a takarítónőre is... Emlékszem, a Stabat materben oldalszereplő voltam, lent a többiek inuk szakadtáig táncoltak, ömlött róluk a víz. Én pedig fenn, a hatalmas emelvényen egy kornusban fésülködtem és lebegtettem magam. Bretus Mari majd megőrült, hogy minden instrukciót nekem mond Imre. Mert neki az olyan fontos volt, hogy legfőkéül valaki egy tükörrel az egészet hogyan keretezi, hogyan fordul ettől a fonákjára. Én ezt nem szerettem, inkább lent táncoltam volna, de mai fejjel úgy vélem, hogy halálosan kellett volna örülnöm az ilyen feladatoknak, mert ezek látszottak és izgalmasak voltak – Imre ebben óriási volt.”<sup>32</sup>

A Pécsi Balettet az első, hősi korszaka után gyakran érte az a kritika, hogy a gondolatiság mellett háttérbe szorul a technika, a formai megoldás.

Eck vélekedése erről a kérdésről:

„Azt a technikát a legkönnyebb észrevenni, amit középpontba állítanak. A gondolati erő néha jár egy olyan következménnyel is, hogy a néző nem ér rá nézelődni, különösen akkor, ha még nincs gyakorlata a balett belső látványainak érzékelésében. Ilyenkor hiába van jelen a legjobb technika, megtörténhet, hogy észrevétlen marad, pontosabban a saját funkcióját tölti be, világra segíti a mondanivalót. Ezt nem tartom hibának. Ugyanakkor megbocsáthatatlannak tartom, ha hiányzik a magas színvonalú technika.”<sup>33</sup>

Eck rendkívül termékeny művész volt, kihasználta minden lehetőséget az alkotásra kezdetben is és később is, mikor úgy tűnt, elpártolt a Pécsi Balett mellől a közönség – legalábbis egy része. Megalakult a Győri Balett, ennek velejárója volt az ismert magyar betegség, miszerint egy műfajban egyszerre csak egy támogatott élhetett meg. S ez a fajta protekcionizmus a művészetben nagy károkat okozott. (Természetesen nem csak anyagi támogatásról beszélek, sokkal inkább elvi, a kritika általi segítségről.)

„Kezdetben könnyű volt. Újdonságaink, újszerű fogalmazásunk átütött, elismerést kaptunk közönségünktől, kritikától, kulturális vezetéstől, s a külföldtől is. Lassan huszonöt éve működik a Pécsi Balett és huszonöt éven át, nem lehet avangardnak lenni.

Igaz: valamelyik nagy színházi rendező, azt hiszem Mejerhold mondta, hogy: „Én kénytelen vagyok ötvenként forradalmat végrehajtani – önmagam ellen.” Nekem is, nekünk is meg kellett vívni addigi eredményeinkkel szemben a megőrzött megtagadást. Az elmúlt negyedszázadban az volt a legnehezebb, hogy szinte a meyerholdi ötvenként főnixmadárként kellett megújulnunk. Tudtuk: ha sikerül – jó. Ha nem sikerül – az tragikus lesz számunkra.”<sup>34</sup>

Azt gondolom, hogy a Pécsi Balett ma, negyven év után is működik, azt a siker jeleként értékelhetjük. A táncszakírók többször emlegettek megújulást egy-egy bemutató kapcsán, a szoros értelemben vett szakma pedig megújulást sürgetett, például a húszéves évforduló kapcsán a Táncművészek Szövetsége vitáján, 1980-ban. Itt Tóth Sándor beszámolója után többek szájából elhangzott, hogy talán klasszikus darabokat is kellene a repertoáron tartania a Pécsi Balettnek. Ha a kis együttes és a kis tér akadály – mondták –, legalább koncertszámok erejéig, de meg kellene ezzel próbálkoznia a társulatnak, hisz oly sokféle tart előadásokat az országban, nem lehet, hogy ez kimaradjon a műsorából. Hangsúlyozom, mindez 1980-ban történt. Ekkor hiányolták a Szövetségben a klasszikus, romantikus műveket. Ugyanekkor tőlünk nyugatra már Martha Graham, José Limón vagy Maurice Béjart neve klasszikus fogalomnak számított.

Tóth Sándor így felelt meg a kérdezőknek:

„Tulajdonképpen az együttes – s itt megint húsz évről kell beszélnem – egyfajta alkotói műhelymunka után sajátos stílust, gondolati világot épített ki magának egy olyan városban, amelyben azt megelőzően nem voltak balett-tradíciók. Maga az együttes nem kíván klasszikus balettet bemutatni, nem erre esküdtünk fel, a hétköznapi munkatevékenységünk sem erre képezi a táncosokat. Ez nem azt jelenti, hogy Pécs városában nem szeretnénk megmutatni a klasszikus balett eredményeit. Éppen ezt a célt szolgálja az a gálaest, amely a Pécsi nyári Színház kezdetén belül lesz. Mint beszámolóim elején mondtam, változó társadalmi életünk gondjainak, visszasságainak, emberi problémáinak érzékelésére való reakció az elsődleges feladatunk.”<sup>35</sup>

A következőkben kiderült, hogy a jelenlévők nagy része csak felületesen ismerte a Pécsi Balett munkáit. Mindez 1980-ban történt, négy évvel Eck egész addigi művészetének összegzéséül szolgáló műve: Verdi: Requiem-jének bemutatása után.

„Az ember – természetéből eredően – képes önmagát újjászülni. Az ember a világ megismerésére törekszik. Én az ember megismerésére. Keresem az alkotó tettek rugó-ját, a mindig újrakezdés örömét, az eredmény boldogságát.”<sup>36</sup>

Ezt például nem tudta az, aki a programot kérte számon Tóth Sándoron.

Ugyanennek a húszéves évfordulónak az alkalmából írja Eck Imréről Vitézy Iván az alábbiakat:

„A művészet fejlődése olyan, mint minden másé: felhalmozás nélkül nincsen előrelépés. Akárha a legnagyobbakat nézzük: Beethoven, Bartókot, megtaláljuk a felhalmozásnak ezeket a szakaszait. Már más alkalommal is szóvá tettem, ne várjuk mi a mai művészeinktől, hogy ők szüntelenül, minden évben „fejlődjenek”, s mindig újabb művet, új műfajt, stílust, irányzatot teremtsenek. Ha ugyanis érdemleges mondanivalójuk

van, azt nem lehet egyetlen egyszerre elpussantani, ezért az a kötelességük, hogy mondják a magukét, álljanak ki újra és újra, a lehető legmagasabb színvonalon saját mondanivalójukért.

Eck és a Pécsi Balett mindig is azt tette, s ezért tartom munkájukat művészi és etikai szempontból egyaránt magasrendűnek. (...)”

Eck mindig az emberi viszonyok bemutatásának volt költője. Nem egyszerűen az érzelmeké, nemcsak róluk van itt szó, a viszonyok eszmei-értelmi természetűek is lehetnek. Akik hozzászórtak a külső cselekményekhez, sokszor elvontnak, sőt érthetetlennek találják műveit, mert mindenáron irodalmias fogódzót keresnek, holott gazdag és sokoldalú a belső cselekményük, a magatartás változása. Mert Eck Imre azáltal művész és nem csak balettmester, mert jól ismeri az emberi kapcsolatokat, és mindig van róluk mondanivalója. Balettjeiben a legkisebb gesztussal is erről árul el valamit.”<sup>37</sup>

Gyakran élt az eszköz- és színszimbólikával koreográfiáiban, de mindig következetesen, újra és újra használva őket. Ahogy ragaszkodott rendszeresen visszatérő témáihoz, éppúgy ragaszkodott ezekhez a szimbólumokhoz. Néhányat közülük felsorolok: háló, halak (ezt találom az egyik leggyönyörűbbnek: ami egyeseknek zsákmány, az másoknak talán életük tragédiája), létra, bundák, kabátok a kihűlt világ és a magány hidege ellen, kötelek, rácsok, leplek: valamit elfedni, vagy éppen ellenkezőleg: valamiről a homályt felfedni. Rózsák, Nap (hisz remény mindig volt Eck Imre műveiben, ez alól kivételt tulajdonképpen csak az 1998-ban készült A csodálatos mandarin világa képez – meglátásom szerint).

Azt hiszem, az Eck-balettekhez úgy volt érdemes viszonyulni, ahogy egy jó vershez, filmhez viszonyul az ember – mikor újraolvastván, újranézvén egy más olvasatával találja magát szemben –, hisz első látásra nem lehetett minden szimbólumát megfejteni, befogadni. Ez természetesen nem egyszerű dolog, ebből hát az is kitűnik, hogy Eck nem kínált „alacsonyán hízelkedő, könnyen emészthető táplálékot”<sup>38</sup> a közönségnek.

„A Pécsi Balett orrhosszal megelőzte Jancsó Miklóst és dogmákat repesztő munkásságát.”<sup>39</sup> – írja M.G.P.

Az analógia a Pécsi Balett és Jancsó Miklós között már azért is jogos, mert kettejük produkcióinak fogadása is gyakran volt visszás, az értetlenség szülte ellenségeskedéssel és lelkesedéssel vegyes érzésekkel teli.

Nagyon igaznak és Eck Imre esetében rendkívül találónak érzem Seregi László gondolatát:

„A legkomplexebb művészet a koreográfusé, akinek rendeznie kell tudni, a táncokat anyanyelvi szinten érteni, muzikálisnak és képzőművésznek lenni, olyan színvonalon, hogy mindez a nagy gyűrűdeszkán, amit színpadnak hívunk, kerek produkcióvá váljon.”<sup>40</sup>

## 4. fejezet

### Az életmű

„– Mit szeretne egy kor majd az életművének tudni?  
– A Pécsi Balettet.”<sup>41</sup>

Kezdjük talán ott, hogy milyen családból származott is Eck Imre?

A válasz sok mindent megmagyaráz, hiszen édesapja az Operaház főszabásza volt, édesanyja pedig a Déryné Színház varrodájában dolgozott. Bizonyára sok idejét töltötte ezeken a helyeken, ott szívhatta magába azt a színházszeretetet, ami aztán egész életét meghatározta. Ennek fényében könnyebben érthető az is, hogy arra a kérdésre: – Hol érzi magát legjobban a színház épületében? – A műhelyekben. – válaszolta.<sup>42</sup>

A táncművészet iránti érdeklődése nagyon fiatalon jelentkezett: egyik barátjával az országot járta, és a magyar falvakban öreg parasztemberekől népi táncokat gyűjtött. (Esetleg közismert Bartók tisztelete vezette erre az útra?)

1947-ben, 17 éves korában már az Operaház tagja, három év múlva magántáncosa, különösen karakterszerepekben kiváló. Igazából sosem a táncolás izgatta ebben a művészeti ágban, sokkal inkább a táncok készítése, a koreografálás. E téren első kísérleteivel 1954-ben jelentkezik: kamara jellegű, kisebb baletteket alkot és koncertszámokat. Első egyfelvonásosa Kabalevszkij Komédiások című műve, ezt követően operabettek koreografál, majd – még szintén az Operában – rábízzák Weiner Leó: Csongor és Tünde című táncjátékának megalkotását. Ezekben a műveiben még a hagyományos koreográfiai elveket alkalmazza.

Az 1960-ban történt pécsi Balett megalapítása után is vett át műveket az Operaház Eck Imrétől, ilyen volt például a Tavaszünne (melynek felfogásával Sztravinszkij is egyetértett), Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára, a Bányászballada, valamint Daphnis és Chloé.

Miután 1960-ban Eck megalapította az együttesét Pécsen, már elsősorban ott alkotja műveit, de szívesen koreografált vendégként a világ bármely részén. Koreográfiaihoz sok esetben saját maga készítette a jelmez- vagy díszlettervet, esetleg mind a kettőt. Ehhez jó alapot adott képzőművészeti vénája, ebből következett például a Pókháló különleges színpadképe.

Grafikusként és festőművészként is ismerte a közönség, hisz több ízben kiállította műveit: Pécsen és környékén, valamint Budapesten is láthatták ezeket a kiállításokat az érdeklődők.

Alkalmanként a műsorfüzet megtervezésére is vállalkozott, ezek közül is kiemelkedik az 1963. évi, melyhez saját grafikai vázlatait használta fel. Fontosnak érzem megemlíteni – ahogy a zeneszerzőkkel kapcsolatban is –, hogy nagy hangsúlyt fektetett az alkotótársai megválasztására. Így például a hetvenes évek végéig számos produkcióban dolgozott együtt – az akkor még teljesen kezdő – Gombár Judit díszlet- és jelmezterve-

zövel, akinek munkáit azóta a világ több balett színpadán láthatta a közönség. Tulajdonképpen Gombárt is Eck fedezte fel a balett, a tánc számára.

Ilyen módon indította el táncosai közül Fodor Antalt és Tóth Sándort is a koreografálás útján.

Fodor 1970-ben távozott Pécsről, már több mű, köztük a nagyszerű Vivaldi: Ballo concertante koreográfusaként. Élete azóta is a koreografálás jegyében zajlik (Szokolay: Az áldozat, Bach: E-dúr hegedűverseny, Verdi: Requiem, Orff: Carmina Burana, Vivaldi-Schütz-Masayoshi: Az élet és halál rítusai, Presser: A próba. Utóbbiban egykori és első igazgatóját kérte föl az Üldözők főnökének szerepére: Eck Imrét.)

Tóth Sándor sorsa másként alakult. 1969-től ő a Pécsi Balett igazgatója, Eck Imre művészeti vezetése mellett.

„Az történt, hogy nagyon alacsonyok voltak a béreink és kitört egy lázadás az együttesben. Imre nem tudta megoldani a problémát. Amilyen zseniális koreográfus és színház-alkotó személyiség volt, ő ilyen szempontból türelmetlen volt, mint vezető. Amikor a feszültségek már akkorák voltak a körülmények miatt, hogy többen el is szerződtek, a táncosok kitalálták, hogy legyen én a balettigazgató.

Eck hogyan reagált a táncosok felvetésére?

– Türelmesen reagált. Nagyon jól ismert engem, bízott abban, hogy nem ellene, hanem az ő érdekében történik a dolog. A legnehezebb váltás volt az életemben. Gondold el, hogy egyik napról a másikra egy öltözői pult mellől átúlsz a saját korosztályod fölé igazgatónak, és teljes felelősséggel tartozol értük. Imre nagyon sokat segített, de nagyon kritikus volt velem.”<sup>43</sup>

Így aztán Tóth Sándor valóban hosszú ideig nem koreografált, de később olyan műveket alkotott, melyek felvették a versenyt Eck balettjeivel gondolatiságukban, kiállításukban is. (Médeia, Sikoltások, Öt etűd). Ennek következtében az együttes kétpólusú lett, s ez mindenképpen hasznos volt a táncosoknak, közönségnek egyaránt.

Eck magyarázata az igazgatóváltásról:

„Egy modern, a korszerűség követelményeinek megfelelő szervezet nem nélkülözheti a szükséges adminisztrációt, a kimutatásokat, a felelős döntéseket személyi és egyéb kérdésekben. Ehhez egész emberre van szükség, ezt nem lehet fél kézzel végezni. A hőskorszakban nincs bonyolult munkamegosztás, mindenki csinál mindent, vagy legalábbis majdnem mindent. Azután a helyzet megváltozik, és a régi módszerek többé nem használhatók.”<sup>44</sup>

Tóth Sándor 1992-ig volt igazgatója a Pécsi Balettnak. („Imrét – betegsége miatt – egyre inkább kezdtem elveszíteni, mint alkotót. És mellé szegődtem segítőtársnak. Alapvetően.”<sup>45</sup>) Ebben az időszakban folyamatosan ősbemutatókat tartottak, az első átvett előadás a Harangozó-est volt. Ez is mintaszerű abból a szempontból, hogy előre kell ugyan nézni, de az értékeket megőrizve.

A következő korszakban kezdődött Pécssett – szintén példaértékű módon – a vendégkoreográfusok foglalkoztatása. A szocialista országokból, de nyugatról is érkeztek minden évadban alkotók, s majd minden magyar koreográfus kapott meghívást Tóth Sándortól.

„Igen gyakran tettünk kísérletet magyar vendégkoreográfus meghívására. Ismerve a koreográfusok nehézkes személyi alkatát, meg kell mondjam, ez minden alkalommal sikertelenül zárult. Itt elsősorban Seregi Lacira gondolok, akivel szeretnénk volna megnyitni a sort. Laci több ízben ígéretet tett erre, szabadkozott, szóval úgy, ahogy ő szokta. Végül ez nem valósult meg.”<sup>46</sup>

A külföldi koreográfusok között feltétlen meg kell említenünk Alberto Alonsot, Mai Murdmaa-t, Pavel Smokot, Bertrand D’At-t, Luc Bouyt, Mats Eket, Stefan Grebelt, Zivojin Novkovot. A magyar alkotók közül lehetőséget kapott Pécsen Timár Sándor, Kricskovics Antal, Györgyfalvy Katalin, Harangozó Gyula, Lőrinc Katalin, László Péter, Fodor Antal, Keveházi Gábor és Bán Teodóra, valamint Krámer György. Az együttesből – Tóth Sándoron és Fodor Antal kivételével – koreografált még Hetényi János és Majoros István is. Majoros most is gyakran készít baletteket Miskolcon, ahol a színház tánckarának vezetője. Még Tóth Sándor igazgatása és Eck Imre művészeti vezetése alatt koreografált először az együttes számára Hajzer Gábor is, szintén a Pécsi Balett akkori tagja.

Mindebből világosan kitűnik, hogy ez a környezet rendkívül inspiráló lehetett, legalábbis a vezetőség nagyon sok mindent megpróbált a sokszínűség elérésére és fenntartására. Újabb időkben a kultúra támogatása és a pénzügyi kondíciók egész máshogy alakulnak. Láthatjuk, nem könnyű jól sáfárkodni a kevés pénzzel, ha valaki a színvonalat is tartani akarja. A mostani időszak anyagi szempontból nem kedvez a kultúrának, a kultúra egyik ágának sem.

Eck Imre ugyan azt mondta:

„Nem hiszek abban, hogyha több pénzt kapnánk, akkor tehetségesebbek lennénk.”<sup>47</sup>

Ennek ellenére, azt hiszem, meg kell teremteni egy minimális feltételrendszert a Pécsi Balett működéséhez, különben visszalépés figyelhető meg több évtized távlatában. Ma a pécsi közönség kizárólag pécsi alkotók műveit láthatja a táncművészet terén.

Nem volt ez másképp negyven évvel ezelőtt, az induláskor sem. Az országban csak hazai alkotók műveit láthatta a közönség, vendégfellépések egyáltalán nem történtek. Filmen lehetett látni például Maurice Béjart: Egy magányos férfi szimfóniája című művét, de más külföldi alkotásnak nyomát a hatvanas években sem találtam.

Eck Imre mindent magából bányászott elő, bár többször hasonlították nyugati kollégáihoz.

„Véletlenül éppen abban az órában, mikor megírták, hogy elsősorban Robbins, amerikai koreográfus követője vagyok, nagyon sok pénzért jegyet váltottam a West Side Story-hoz, hogy végre lássak Robbins-koreográfiát, életemben először.”<sup>48</sup>

Végezetül Acsay Judit: Egy öregember ne legyen alanyi költő című beszélgetéséből idéznék, mely 1990-ben, Eck Imre utolsó, munkával töltött évében készült és ha a sorok között is tudunk olvasni, megrendítő befejezését láthatjuk egy életútnak – egy életműnek:

„– Végül hadd tegyek föl egy személyes kérdést: mikor táncolt utoljára?

– 1989-ben, A csodálatos mandarinban, de most az öreg szerepét. Egy kicsit béna,

szomorú és kiábrándult figurát, egy szeméttel teleszórt, szinte már züllött színpadon. A koreográfia új volt, a gondolat azonban a régi: megmutatni, milyen is ez a világ. Ennyiben a Pécsi Balett lényege ma is változatlan.”<sup>49</sup>

„Az együttes Bartók Béla útját igyekeznek járni, minden új iránti érzékenységgel és az igényesség következetességével.”<sup>50</sup>

## Záró gondolat Aknai Tamástól

„Azt gondolom, hogy minden nagy vállalkozás mögött végeredményben nagyon kevés ember van. Kevés világos szándékú és tiszta, erős akaratú ember. Pécsen kívül – furcsa módon – bizonyos területeken akadtak ilyen emberek. Pécs elaludt – egész egyszerűen.

Jó példa erre, hogy miután Eck Imre elvégezte a modern táncművészet meggyökeresztését Pécsen, utána következően nem volt ilyen akaratú, erős szándékú és ab ovo műveltséggel rendelkező ember, mint amilyen ő volt. A kulturális vezetés pedig nem ambicionálta, hogy azokat az előzményeket, amiket Eck és a Pécsi Balett társulata kialakított, azokat mindenáron tovább kell vinni. Nem érezte itt senki sem a nagy politikai változások ütemei között, hogy a városnak egy fantasztikus értékképzője az, ha van egy ilyen társulata. (Ezt nem érezték meg egyébként Kaposvárott sem, ahol tíz éve áll a színház.) Általában nem érzik meg a politikusok azt, hogy a közösségeknek kellene, hogy folyamatosan működjenek ilyen értékképző kohók, s itt a stafétabotot nagyon meggondolva kell átadni. Mindent meg kell tenni, hogy a stafétabot az arra érdemes ember kezébe kerüljön.

Én azt mondom, hogy Markó Iván győri megjelenésének, az első másodpercben intő példának kellett volna lennie, a szegedi társulat indulásának úgyszintén. Nem a színházon belül, mert ők kevesek ahhoz, hogy ebben a dologban változtassanak. Hanem a hatalom szféráiban, a kulturális politika szféráiban, hogy: vigyázat, mert elveszti hegemóniáját a város és annak aztán következményei vannak. A pécsi vendéglősök tudják, milyen következménye van annak, ha kevesebb előadásra jönnek Pestről, és kevesebb éjszakát töltenek Pécsen... Szóval ilyen profán összefüggései is vannak. Szerintem a kulturális politika rendkívül rossz minőségű ebben a városban és rendkívül rossz minőségű volt az elmúlt tizenöt évben is. Itt „hasalt mindenki: nagy vállalkozásokat senki nem mert tenni, az kockázatos, hisz a nagy vállalatoknak nagyon komoly politikai következménye is van.

A balett tekintetében nem volt kockázat, ezért tartom bűnnek, hogy a balett támogatása itt Pécsen nem úgy történt, ahogy történnie kellett volna. Így Győr, Szeged és most már Budapest is átvette a helyét, hisz nem nagy dolog ma modern táncszínházat csinál-

ni. De mindez távol attól a forrástól, ami itt, ebben a városban tört fel, és ami hosszú időn keresztül működött. Ezt kulturális politikai hibának látom. Nincs elkésve a dolog, de sokáig nem lehet halogatni, mert a „klasszikus” Pécsi Balett az lassan egy távoli fogalom lesz...”<sup>51</sup>

## Utószó

A főiskolán töltött négy év alatt végig úgy éreztem, hogy mikor szakdolgozatom készítésére kerül majd sor, nem írhatok másról, pécsi létemre, mint Eck Imréről. Ez egyfajta kötelességtudat – másrésztől számomra teljesen természetes is volt. Tehát – bár eleinte csak lélekben, de – készültem erre a feladatra.

Eck – betegsége miatt – már hosszú évek óta nem tudott dolgozni, ám valamilyen formában megérdemelte volna a figyelmet – ő és a munkái is! 1999. december 20-án bekövetkezett haláláig ez nem történt meg. Azóta újra felbukkant a neve médiában, szakfolyóiratokban: egy-egy nekrológ erejéig. Én nem nekrológot akartam írni!

Az volt a célom, hogy újra Eckre irányítsam a figyelmet: ne felejtünk el hálásnak lenni a közönségnek oly sok örömet szerző alkotásaiért, melyek felidézése önmagában nehézkes, hisz a tánc a pillanat művészete, ezáltal igen illékony. Szükség van némi mesterséges figyelemfelkeltésre, máskülönben a magyar táncművészet e fontos fejezete könnyen feledésbe merülhet, s ez, mint olyan, nem először fordulna elő a történelem során.

Igazán hitelessé ezt a visszaemlékezést legjobban azon kortársainak gondolatai teszik, akik meghatározó szerepet játszottak Eck Imre egész művészetében, mondhatnám alkotótársai voltak. Ezért tartottam indokoltnak a velük való beszélgetések elkészítését és azoknak minél teljesebb bemutatását. Úgy érzem, ezen gondolatok felhasználásával közelebb jutottam célomhoz, mintha tudományosabb, ám egyúttal személytelenebb információkkal próbáltam volna meg ugyanezt.

## Jegyzetek

- 1 Emlékek a magyar táncművészet történetéből. Szerk.: Fuchs Livia és Merényi Zsuzsa. MTV, 1990
- 2 Moldova György: Tisztelet Komlónak. Szépirodalmi Kiadó. Bp. 1971., 256. o.
- 3 Fodor Gábor: Hőskor és konszolidáció. Beszélgetés Eck Imrével. Magyar Hírlap, 1973. márc. 18.

- 4 „MOZGÁS” kiállítás katalógusa, Janus Pannonius Múzeum kiadványa. Pécs, 1990. Hallama Erzsébet bevezetője, melyet az 1970-ben létrehozott kiállítás megnyitóján mondott el.
- 5 Aknai Tamás: Szerénytelenül? ECHO kritikai szemle. Baranya megyei Alkotótölepek Kht., Pécs, 1999. II. évf. 2. sz. 1. o.
- 6 Aknai Tamás: A pécsi műhely. Jelenkor, Pécs, 1995., 8. o.
- 7 Koszits Attila: Uhrík Dóra. ECHO kritikai szemle. Baranya megyei Alkotótölepek Kht., Pécs, 1998. 4. sz., 30. o.
- 8 25 éves a Pécsi Balett (szerk. Hámos Veronika, rendező Csenterics Ágnes). MTV, 1986. ápr. 29.
- 9 Fodor Gábor: Hőskor és konszolidáció. Beszélgetés Eck Imrével. Magyar Hírlap, 1973. márc. 18.
- 10 Általam készített beszélgetés Tóth Sándorral. Pécs, 1999. szept. 10.
- 11 i.m.
- 12 i.m.
13. i.m.
- 14 Acsay Judit: Egy öregember ne legyen alanyi költő. Kurir, 1990. szept. 1.
- 15 F. Donato. Frenák: Vadócok. Ea.: Compagnie Pál Frenák. Pécsi Nemzeti Színház Kamaraszínháza. 1998. febr. 3.
- 16 Jubileumi műsor. MTV. Riporter Vitányi Iván. 1970.
- 17 Általam készített beszélgetés Uhrík Dórával. Pécs, 1999. szept. 5.
- 18 25 éves a Pécsi Balett (Szerk.: Hámos Veronika, rendező: Csenterics Ágnes). MTV, 1986. ápr. 29.
19. Vidovszky László–Weber Kristóf: Beszélgetések a zenéről, Jelenkor, Pécs, 1997. 24. o.
20. i.m. 85. o.
21. Kenessei András: Ötévente, főnixmadárként. Magyar Hírlap, 1983.
- 22 Általam készített beszélgetés Károly Róberttel. Bp. 2000. márc. 6.
23. Kenessei András: Ötévente, főnixmadárként. Magyar Hírlap, 1983.
24. Major Rita: A terror, Dunántúli Napló, 1987. febr.
- 25 Fodor Lajos: Hőhalál. Esti Hírlap, 1984. júl. 20.
26. Hőhalál műsorfüzete.
- 27 Eck Imre tiszteletére. Tóth Sándor gondolata. (Szerk.: Katona Ágnes). Pécsi TV, 2000. jan. 14.
- 28 Mátrai Betegh Béla: Eltáncolt áriák, elénekelt táncok. Magyar Nemzet, 1962. nov.
- 29 Amit csak a tánc tud kifejezni. Eck Imre jegyzetei a Pécsi Balettről. Népszabadság, 1963. aug. 19.
- 30 In memoriam Eck Imre. (Rendező: Bednai Nándor) MTV, 1999. dec. 20.
- 31 Eck Imre tiszteletére. Uhrík Dóra gondolata (szerk.: Katona Ágnes) Pécsi TV, 2000. jan. 14.
- 32 Koszits Attila: Uhrík Dóra. ECHO kritikai szemle. Baranya megyei Alkotótölepek Kht. Pécs, 1998. 4. sz., 30. o.
- 33 Fodor Gábor: Hőskor és konszolidáció. Magyar Hírlap, 1973. márc. 18.
- 34 Kenessei András: Ötévente, főnixmadárként. Magyar Hírlap, 1983.
- 35 Táncművészeti Szövetség üléséről készült írásos anyag. 1980.
- 36 Verdi–Eck: Requiem műsorfüzete. Eck Imre feljegyzései. 1973.
- 37 Vitányi Iván: Eck Imre vilásképe. A Pécsi Balett jubileumára. Jelenkor. Pécs, 1980. ápr.
- 38 M.G.P.: Madame Hortense Pécssett. Népszabadság, 2000. jan. 17.
- 39 i.m.
- 40 Galambos Ágnes: A tánc örök. Népszabadság Magazin X. évf. 9. sz., 2000. márc. 3., 3, 7. 01

- 41 Fodor Gábor: Hőskor és konszolidáció. Beszélgetés Eck Imrével. Magyar Hírlap, 1973. márc. 18.
- 42 Péter Anna: Testet öltött látomások. Művészbemutató. Alkalmi kiadvány a Pécsi Nemzeti Színház centenáriuma. Pécs, 1995. okt. 7. o.
43. Általam készített beszélgetés Tóth Sándorral. Pécs, 1999. szept. 10.
44. Fodor Gábor: Hőskor és konszolidáció. Beszélgetés Eck Imrével. Magyar Hírlap, 1973. márc. 18.
45. Általam készített beszélgetés Tóth Sándorral. Pécs, 1999. szept. 10.
- 46 Táncművészeti Szövetség ülésén készült írásos anyag. 1980.
- 47 Kenessey András: Ötévente, fönixmadárként. Magyar Hírlap, 1983.
- 48 Amit csak a tánc tud kifejezni. Eck Imre jegyzetei a Pécsi Balettről. Népszabadság. 1963. aug. 19.
- 49 Acsay Judit: Egy öregember ne legyen alanyi költő. Kurir, 1990. szept. 11.
- 50 Jubileumi műsor. (Riporter: Vitányi Iván.) MTV, 1970.
- 51 Általam készített beszélgetés Aknai Tamással. Pécs, 1999. szept. 8.

*Ertl Péter:*

## Vonat

### Janek József koreográfiájának kinetográfiai lejegyzése és elemzése

#### Előszó

A Táncművészeti Főiskolán tanított Janek József, fiatal tanár és koreográfus, ahol én, a negyedik néptánc tagozaton tanultam 1983–1987 között. Nagy szívű tizenéves kamaszok voltunk, nyitottak a világ minden titkára, akiknek olykor mindennél fontosabb volt a tánc, máskor minden egyéb csak ne iskola és ne kötelező legyen. Ebben a változó korban, távol a szülőktől, reggeltől estig az iskolában, rengeteg kérdés és bizonytalanság között még inkább kerestük- és találtuk meg azoknak a Tanároknak és Mestereknek a segítségét, akik a munkán túl is tudtak nyújtani valamit. Janek Mester ilyen volt. Szerettük autentikus tánctudását és érdeklődve figyeltük az eredetire épülő tematikus feldolgozásait. Ezen koreográfiák közül újdonságával a benne rejlő módszertani eszközökkel kiemelkedik a „Vonat”, aminek betanulása közben az alkotás folyamatával is megismerkedtünk. Dolgozatomon Janek József személyisége és pedagógiája is átszűrődik, akinek korai tragikus halála mindannyiunk számára nagy szomorúság és komoly figyelmeztetés.

A vonat, a vonat zakatolása, a síneken elrohanó szerelvény vagy az ablakban tova-futó táj számtalan művészt, festőket, zeneszerzőket, költőket megihletett már. Weöres Sándor kedvelt gyermekversét olvasva magunk is egyre rigmikusabban ejtjük ki a szakakat, szinte hallva a síneken csattogó szerelvény hangját:

*Zim-zim megy a gép, megy a gép  
Fut a sínen a kerék  
Forog a kerék  
Zum-zum nagy az út, nagy az út  
Fekete az alagút  
A masina fut*

Részlet a Kocsi és vonat c. versből

A néptánc-koreográfus Janek Józsefet is megérintette, koreográfia készítésre ösztö-  
nözte a vonatozás élménye. A mű történetéről kérdeztem a mestert:

**J. J.** A Szolnokon működő Tisza táncgyűjtéstől kaptam megbízást több szám elké-  
szítésére. Legtöbbször vonattal mentem a próbákra. A hosszú és rendszeres utazások  
alatt, a zakatolást hallgatva eltöltött órák adták az ötletet, hogy készíthetnék egy vona-

tot imitáló koreográfiát minden fajta zenei kíséret nélkül, csak a táncosok által kidobogott-kopogott, tapsolt ritmusra.

– *Ez volt az első zene nélküli koreográfiád?*

**J. J.** Nem, hasonló próbálkozásaim már jóval korábban is voltak. Az első zene nélküli számot a gyöngyösi Vidróczky táncegyüttesnek csináltam. Szolnokra igazából egy véletlen folytán kerültem. Az együttes ugyanis Timár Sándort kérte meg, hogy készítsen nekik egy darabot, ő azonban túl zsúfolt programja miatt átadta nekem – akkor még igen kezdőnek – a lehetőséget. A csapat ennek megfelelő csalódással fogadott. Itt készült el a méhkeréki anyagból felépített „Zene” című koreográfia, melynek címe is arra utal, hogy a tánchangok által létrejött ritmus is lehet zene. A kísérlet egész jól bevált, a darab sikerrel szerepelt a szakmai zsűri előtt, a tánckar is elégedett volt, megszerette a számot. Ez bátorítást adott és megindította a zene nélküli koreográfiák sorozatát.

– *Milyen újabb lépések következtek?*

**J. J.** A Budapest táncegyüttes 9 fiúra rendelte meg a „Zené-t”. Itt már továbbfejlesztett az alapötlet, megpróbálkoztam a sztereóhatás létrehozásával. A táncosok a lesötétített színpadon félkörben álltak és egymásnak a félkör ellenkező oldaláról felelgetve táncoltak.

– *Hosszú éveken át tanítottad a Balettintézet Néptánctagozatosait. Tudtad hasznosítani a „ritmuskoreográfiákat” az oktatásban is?*

**J. J.** Ezt inkább egy kölcsönhatásnak éreztem, az oktatás és koreografálás egymáshoz tartozásának. Mindig nagyon fontosnak tartottam a tanulók ritmikai képzését, ezért minden féléves vizsgára újabb, egyre bonyolultabb ritmusgyakorlatot állítottam össze számukra. A változatos gyakorlatok elkészítése remek kísérleti lehetőséget teremtett a különböző ritmusképletek, sorozatok, formák kipróbálására.

– *Ezen előzmények után született meg 1985-ben a Vonat. Hogyan készült a darab?*

**J. J.** A szolnoki munkára is a kísérletező koreografálás volt jellemző. Nem mérnöki szerkesztő asztalon állt össze, nem voltak előre elkészített sorozatok. Minden próba végén hangszalagra rögzítettük az elkészült részeket, ezt meghallgatva készültem a következő találkozásra, ahol a kívánczók változtatásokat kipróbáltam, kivágtam vagy betoldottam bizonyos részeket. Minden a próbák alatt állt össze, ahogy a fülnek jól esett.

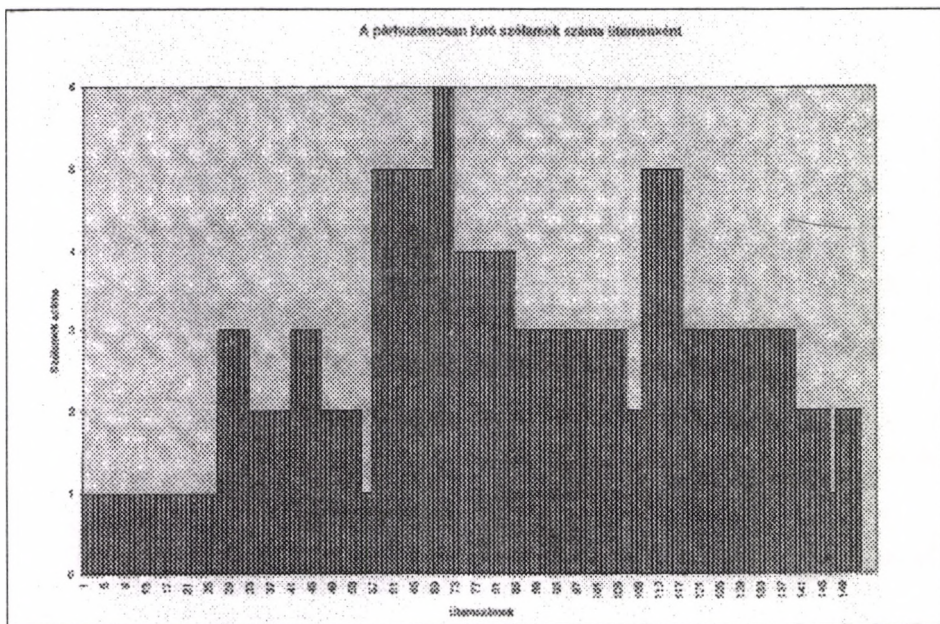
– *... és a szemnek, mert itt már a látvány is nagyobb hangsúlyt kapott.*

**J. J.** Ez igaz, a Vonat koreografálásánál már megpróbáltam élni a színház szcenikai lehetőségeivel, kihasználni a fény és hangtechnikát, játszani a térrel. Így imitálni lehetett az alagúti elsötétedést, egy vasúti kocsibelsejét, életképeket. Mindenképpen szükség volt a tömör hangzás fellazítására, egy-egy pillanatra a nézők figyelmének elvonására a ritmikáról. Eredetileg szerepel a koreográfiában egy ellenvonat is, ami a 87–90 ütemek alatt a nézőtér hátsó felében felszerelt hangfalakon szólal meg, egyik hangfalban feltűnve, másokban elhalkulva. Ezt azonban csak ritkán tudtuk megvalósítani, hiszen a szükséges quadrophon technika még nem minden színpadon állt rendelkezésre Magyarországon.

– *A mű dinamikai sajátosságáról beszélj még légy szíves!*

**J. J.** A táncosok szempontjából egyszerűbb, de a koreográfus részére bonyolultabb megoldást választottam. Nem a táncosok feladata, hogy erősítsék vagy halkítsák az egyes részeket, sőt kifejezetten az a koncepció, hogy egyenletes dinamikával táncolják végig a számot. A dinamikai fokozást a szólások számának szűkítésével vagy bővítésével oldottam meg.

(A párhuzamosan futó szólámszámok variálását egy ábrán szemléltetem, mivel ezt a koreográfia fontos sajátosságának érzem. Az ábrán jól látható, hogy az egyes csúcspontok 58., 110. ü. előkészítéseként egy vagy két szólamú ütemeket 55-56, 107-109. épít be a koreográfus. Az egységesen szóló részek még jobban kiemelik a dinamikai csúcspontokat.)



– *Milyen táncanyagra épül a Vonat?*

**J. J.** A szám elkészítésében fontos szempont volt, hogy a darabban szereplő összes figura a magyar néptánc valamely területéről származzon. A lányok lépésanyaga ugrós alapú, fellelhetők a somogyi, sárközi és a délföldi ugrós motívumai, motívum elemei. A fiúk zömében zempléni figurákat táncolnak, de megtalálható a délföldi kisharang és a széki ritkatempó is. Tehát figuráisan autentikus szám is lehetne, de természetesen nem az. Egy igazi tematikus darab, mely őrzi és hordozza a folklór elemeit.

– *Milyen jelmezt választottál?*

**J. J.** Egyik dialektusra sem speciálisan jellemző de mégis folklórhatást idéző jelmeznél döntöttem. A fiúk keményszárú csizmái elengedhetetlenek, hiszen a csapások-

nál szükségesek. Egyébként fekete mellény, fekete nadrág, fehér ing és fekete kalap. A lányok karaktercipőt, fekete dresszt és fehér szoknyát hordanak.

### A vonat mint ritmusgyakorlat, a koreográfia felhasználása az oktatásban

Szakdolgozatom témájának nemcsak azért választottam ezt a számot, mert nagyszerű műnek tartom, hanem azért is, mert emellett rengeteg pedagógiai lehetőséget hordoz magában. Nem arra bízatom most az összes néptánc együttest és iskolában működő csoportot, hogy tűzze műsorra a darabot, csak arra, hogy dolgozzanak egy kicsit a „vonnattal” bemelegítés vagy ritmusképzés címén.

A fiúk figurakészlete egyszerűbb és a szólamok száma is kevesebb, így azt javaslom, hogy először a lányok anyagát tanítsuk meg az egész csoportnak. A fiúknak is jót tesz a gyakorlás és emellett beléjük ivódik a lányszólamok ritmikája, ami a későbbiekben nagyon hasznos lesz. Tanítsuk meg a hármas kánont (3K/1, 3K/2, 3K/3), a toldalékot (T1, T2, T3) és az alapfigurát (A). Először természetesen unisonóban, mindenkivel egyszerre gyakoroltassuk. A tanítás alatt a lassabb és gyorsabb tempókat váltakoztassuk. Ez részben adódik a megszokott tanítási metodikából, miszerint lebontva, elemekre tagolva tanítunk, másrészt szükséges, hogy a társaság ugyanazt a figurát több metrumban is képes legyen együtt, tempót tartva eltáncolni. Nem győzöm hangsúlyozni a lassú tempó előnyeit, ahol alkalom nyílik a maximális precizitás kigyakorlására.

Felhívom a figyelmet néhány kritikus pontra:

A 3K/1 ritmikája  $\Pi \quad \Pi \quad \Pi \quad | \quad \Pi \quad \Pi \quad \Pi \quad |$  egy anapesztus és egy daktilus egymás után fűzése.

A 3K/2 talán a legnehezebb  $\Pi \quad \Pi \quad \Pi \quad | \quad \Pi \quad \Pi \quad \Pi \quad |$  két esztamos bokázót tartalmaz, amit már a mérsékelt tempóban is előszeretettel sietnek el a táncosok. Ezt egy jobb lábas negyedes bedobbantás követi, amit pedig rendszeresen lekésnek.

A 3K/3- és a T1, T3-ban nyolcadoló kopogók után negyedes bokázók jönnek, amelyek szintén elsietésre csábítják a táncost.

A T2 második ütemében a bal és jobblábas dobbantás között van egy taps, ami a szokatlan kötés miatt több gyakorlást igényel.

Az alapfigurában (A) az első ütem negyedik taktusában a ballábas dobbantás külön elnevezést kapott: „Hiszti pont”. A ritmikában elengedhetetlen ez a dobbantás, viszont a táncosoknak kényelmesebb elhagyni. A gyakorlás folyamán többször is fel kell rá hívni a figyelmet.

Nagy hangsúly van a próbavezetőn, akinek érdekessé kell tenni a figuráiban egyszerű anyagot. Ha eljutottunk odáig, hogy minden táncos magabiztosan, akár egyéni leg is elő tudja adni a figurákat, akkor megkezdhetjük a többszólamok, a kánonok be-

tanítását. Ha az alapozás megfelelő volt, a további rész a gyermekeknek nem okoz különösebb nehézséget. Fontosnak tartom, hogy a csoportvezető az első pillanattól követelje meg a mennyiségek pontos betartását. Amennyiben ez rutinszerűvé válik a táncosok megszokják az egyes részek közös befejezését, tehát nem mosódnak össze a különböző figurák. Ilyen módon a készségfejlesztés mellett a táncosokban az igényességet is kialakíthatunk. Ez segíti őket abban, hogy minden lépés ritmikáját precízen tisztázzák magukban, aminek előnyeit a későbbiekben a táncos bármely produkciójában felfedezhetjük.

Eddig az egyéni fejlődés lehetőségeit követtük nyomon, de ugyanez érvényes a csoport kollektív ritmusérzékére is. A sok gyakorlás révén képesek lesznek a saját szólamukon kívül a többi csoport ritmikáját is figyelemmel kísérni, bele tudják helyezni a maguk táncát a koreográfia nagy egészébe. Megtanulják globálisan szemlélni a tánc ritmikáját, s az egészen belül a maguk szólamának precíz előadását.

Ez a pillanat az, amikor elkezdhetjük gyakoroltatni az accelerandot és a ritardandot. Ritmikai szempontból az egyik legnehezebb feladat egy 25-30 tagú csoportnak különböző szólamokat táncolva egységes tempóváltás végrehajtása. Sok gyakorlással és türelemmel a táncos képes a feladat megoldására, ami által egymásra figyelő, együtt lélegző, nyitott fülű csapatá válik. Az ilyen kölcsönös figyelem, egymásrahangoltság segítséget nyújthat olyan későbbi előadásokon, ahol a körülmények nem ideálisak egy jó színvonalú produkció megvalósítására pl. nem megfelelő hangosítás, visszhangos terem vagy túl nagy tér esetén.

A koreográfia gyakorlásának hatása az egyén- ill. a csoport ritmusérzékére abban az esetben is érvényesül, ha a darab nem kerül bemutatásra, ezért tartom remek fejlesztő módszernek.

## **A koreográfia menetének részletes ismertetése – néhány gyakorlati információval**

A kinetográfiai lejegyzés 12 fiúra és 20 lányra készült, a táncosok létszáma tetszés szerint növelhető.

Függöny fel, az elsötétített színpadon az 1-es térformában némán állnak a táncosok. A fiúk kezdenek. A talpukat hosszan húzzák a földön, amit egy nagy dobbantással lezárnak érzékeltetve, ahogy a mozdony lendkereke átlendül a súlypontján. Nagyon lassú, kimért mozdulatok. A 3-4. ütem után lassú derítést kap a színpad, megjelennek a csipőre tett kezű férfiak. A hat csúsztatott motívum után 3 db zempléni bokázóval elindul a vonat. A lépések határozott haladó karaktere mellett a tempó finom emelése segíti a vonat megindulásának érzékeltetését. A fiúk a balra keringéssel nagyjából egy félkört tesznek meg. Az induláshoz úgy állnak be, hogy a félkör megtétele után az 1-12-es fiúk érkezzenek arccal az egyes tér felé, hogy a kör nyitását megkezdhessék (lásd a 25-ös térrajzot).

A lányok idáig a háttérben két sorban állnak (rendezői *nézőpontból* tekintve a két lányoszt négy részre osztjuk, jobb oldali első sor: JE, jobb oldali hátsó sor: JH, bal oldali hátsó sor: BH, és bal oldali első sor: BE) ha a színházi technika lehetővé teszi, egy felezőfüggöny takarja őket.

A tempó tovább emelkedik, 8 harang, három újabb hatoztató figura és a fiúk a gyorsítás végére érnek, eljutunk az utazósebességig = 160. A négy utolsó zempléni hatoztató által keltett visszafojtott feszült légkörbe határozottan, dinamikusan vág bele a 12 fiú első jobblábás dobbantása a 27. ütemben. Ez a zempléni csapás, a feleket lépő súlyláb mozgásával a vonat további alaplétketését szolgáltatja. Janek az utazó sebességre kapcsolást még hangsúlyosabbá teszi a lány szólamok elindításával. A lányok térileg mindvégig hátul maradnak, de ritmikailag, ill. a szólamok száma és variáltsága tekintetében vezető szerepet kapnak.

Az utazó sebesség első három ütemében a férfiak zempléni csapót járnak, amivel a 28-as formán keresztül felveszik a 32-es térformát. A lányok egy három részes kánont szólatatnak meg két ütemes eltolással (L1 = JE, BH: 3K/1 3K/2 3K/3, L2 = BE, JH: 3K/2 3K/3 3K/1). Így három különböző szólam indul egyszerre érdekes ritmus kavalkádban mégis egy értelmes egészet alkotva, a 29–30-as ütem alatt a felezőfüggöny felemelkedik, ekkor válnak láthatóvá a táncoló lányok. A következő hat ütemben a nők unisonóban táncolt nyolcadoló kopogója a legtisztább vonatzaft imitáló sorozatok egyike. Jól esik a fülünknek a „szétesett” ritmika után az egységes hangzás. Ez a sorozat mindig a hármas kánon után következik, innen származik a todalék elnevezés T1, T2, T3.

A 39–40. ütemben a lányok közösen megkezdik a hármas kánon 3K1-es tagját, majd két csoportra válva kánonban folytatják, mialatt a fiúk déalföldi kisharangot táncolnak megszakítva az eddig 12 ütemen át folytonos zempléni csapót. A 42. ütemben a fiúk befejezik a harangot, a lányok pedig folytatják a hármas kánont diagonális eltolásban a két sor szerint. a 43–47. ütemben a fiúk felveszik a 47-es teret az alap zempléni csapással, a lányok folytatják a kánont, L1: 3K/2 3K/3, L2: 3K/3 3K/1. A 47–50. ütemben a fiúk lépése ismét a harang, de érdemes megfigyelni, hogy az előző esetben K/1 ill. L1: 3K/1, L2: 3K/2, most pedig T1, T2-t táncolnak a lányok. Janek megengedi magának az ismétlést, ügyelve arra, hogy a keletkezett összetett ritmuskép a két esetben más-más legyen. Az 51–56. ütemekben a fiúknak zempléni csapó van, a lányok befejezik a todaléket T3 és K/1-et járnak.

Az 55–56. ütemekben a lányok kiállnak, szünetet tartanak, a fiúk csapása dinamikaileg nem kiemelt, de erős dobbantásokkal, karakteres feszes nyolcadoló comb és csizmaszár csapásokkal táncolnak. Ahogy a gyorsítás végén a négy harang előjelez valami új formát, változást, így hozza ez az „üres nyolcas” a következő 8 ütemben a koreográfia legösszetettebb ritmikái témáját és táncos szempontból is legnehezebben előadható részét.

A 57–64. ütemekben a fiúk széki ritkatempót táncolnak. Meglepő, hogy ez az alapjaiban más stílusú csapáspont milyen szervesen beépíthető a vonatjazok közé. Az ere-

deti sorozat stílusa háttérbe szorul, hiszen a könnyed, vibráló előadásmódú ritkatempót itt a koreográfus robosztusan, nagy csapásokkal, erős dobbantásokkal táncoltatja. Itt válik teljessé az az érzésünk, hogy a szorosan egymás mellett álló fiúk ütemesen együtt mozgó karjai és lábai egy gép alkatrészeihez hasonlítanak. Ezzel már nemcsak akusztikusan, hanem vizuálisan is megjelenítik a néző számára a robogó vonatot.

Az 57–72. ütemekben a lányok 8 négyszólamú kánont (4-es kánont) táncolnak. A négyszólamú kánon önmagában is izgalmas feladat. A két ütem hosszúságú motívum első negyede egy 16-os ritmizálású 3. pozícióba ugrással indul, ami talán mindannyiunk fülében a legismerősebben cseng, ha a vonatzakatolásra gondolunk. A két sín illesztésénél keletkezett kicsi résen a párba fogott kerekek zökkenéséből adódik. A kánon úgy jön létre, hogy az első csoport (JE) a zenei hangsúlyra kezd, a második (JH) 1/4-del, a harmadik (BH) 2/4-del, a negyedik (BE) 7/4-del csúsztatja hátrébb a figura indítását. Az alapfigura, mely unisonóban is érdekes hangzást ad négy, szólamban valódi különlegesség. A ritkatempó és a négyeskánon párhuzamos táncolása komoly feladat a táncosok számára.

A fiúk a 65–68. ütemek két alapcsapása után a 69–72. ütemekben egy szellemes megoldással megjelenítik a vasúti kocsit belsejét. A fiú sor középső hat tagja egymásnak hátat fordítva üléseket hoz létre, melyek között megjelenik egy fiatal utazó lány és a vonatozásból szinte elmaradhatatlan részeg ember figurája. A teljesen statikus színpadképbe üdítőleg hat a pillanatok alatt létrejövő és ugyanígy el is tűnő életkép.

A 73. ütem egy újabb ritmikai gondolatot hoz, vagy ha a vasúti párhuzamot keressük, elérkezünk a váltósorhoz. A fiúk szólama két részre szakad, kik mindketten felveszik a 74-es teret, a lányok a 73. ütem elején négyszólamból kettőbe egyesülnek. Az alapfigurával egy kétszólamú kánont (kettes kánont, 2K) táncol az egész csoport, a BE, BH sorok zenei hangsúly, JE, JH pedig egy negyedes csúsztatással.

A lányok négyes kánonból kettes kánonba váltása egy érdekes feladat. A JE sor a kettes kánonban kettes szólam lesz, így a nyolcadik alapfigura végén nem három, hanem négy apró bokázót táncol. A JH sor a négyes kánont egynegyedes csúsztatással táncolta, a kettes kánonban is kettes szólam lesz, így a nyolcadik alaplépés számukra nem módosul, folyamatosan táncolják tizenkétszer egymás után. A BH-sor kétnegyedes csúsztatással táncolta a négyes kánont és egyes szólam lesz a kettes kánonban, ezért ők a nyolcadik alaplépést röviden, csak egy bokázóval járják és ritmikai főhangsúlyon kezdik a kettes kánon alaplépését. A BE sor, mivel ők 7/4-del voltak elcsúsztatva, csak hét darab alaplépést táncolnak, a 8. figurából csak az első negyedet járják el és szintén főhangsúlyra kezdik a négy darab kettes kánont, tehát két 3. pozíciós bedobbantást táncolnak egymás után. Mind a négy szólam másképpen köt át, de a jól kigyakorolt folyamatos váltás nem okoz törést a ritmikában.

A 73–84. ütemekben a fiúk hat alapfigurát járnak két szólamban, amivel a két szélső diagonál egy egészet fordul maga körül. A 81–84. ütemekben a fiúk két utolsó alapfigurája alatt a lányok újakezdi a hármas kánont, amit a 98. ütemig háromszor megismételnek L1: 3K/1,2,3; 1,2,3; 1,2,3. L2: 3K/2,3,1;2,3,1;2,3,1.

A fiúk ezt követően a 96-os ütemig az 1-es tér felé csapnak, majd a 97-es ütemtől a 100-ig a 8-as tér felé félprofil sorba fordulnak, jobb kézzel oldalt ütve a csizmájukat.

A 99–100-as ütemekben a lányok, mint eddig mindig, a hármas kánont a toldalékkal zárják le.

A 101–106. ütem újabb meglepetése az alagút megjelenítése. A középső hat fiú ismét felveszi a kocsibelső formáját és egy-egy kis zseblámpát tartanak a fejük fölé. A fiú sor szélén állók folytatják az alapcsapást emelt dinamikával, hogy hangzásban ne lehessen érzékelni a kiesett fiúk hiányát. A lányok T2, T3, K/1-et táncolnak.

Az ideális színházi körülmények estén a szcenikát is segítségül hívja a koreográfus. A 101-es ütem elején lekapcsol minden világítást, csak a pici zseblámpák világítanak a kocsik belsejében. Ha hangosítással megy az előadás, amit a tv-felvételen lehet talán legjobban megfigyelni (Janek J. portréműsor 1988), a technika segítségével kicsit visszhangossá teszi a dobogást. Így különbözteti meg a szabadterben ill. a vonat belsejében hallható vonathangokat.

A 107. ütemnél érkezünk el a darab dinamikai csúcspontjára. Az ütem elején hirtelen felgyulladnak a fények, a hat fiú feláll az ülés szerepéből és fokozott energiával belekezd a csapásba. A lányok háromszor ismétlik a K/1 második ütemét. a 107–110, ütemeket a fiúk helyben csapják.

A lányok a fiú csapásokat felezik. Eddig a férfi és női ütemek indítása egybeesett, itt a végén a lányok a csapás második felére kezdik az új figurákat.

A következő ütemek alatt (111–132.) az egyes és hetes fiúk vezetésével a fiúsor két ívet jár le (116-os térrajz) és egy sorba fejlődve a rendezői jobb-első járason elhagyja a színpadot (119-es tr.) egy rövid időre, mert a rendezői jobb-középső-hátsó járason át rögtön vissza is jön (123-as tr.).

A lányok ezalatt a figurákat és a szólamokat is gazdagon, változatosan cserélgetik, hogy a pályaudvar előtti rengeteg váltón áthaladó vonat zaját visszaadhassák. A 110–117. ütemekben 4 db négyes kánont táncolnak, a JE. sor zenei egyre kezd és a 4. figurát is végigtáncolja, a JH 1/4 csúsztatással kezd és a 4. figurát csak két bokázóval zárja le. A BH. sor 2/4 csúsztatással kezd és a 4. figurát egy bokázóval zárja le. A BE. sor 7/4 csúsztatással indít és csak három alapfigurát táncol, a fennmaradó 1/4-e még egy bokázót táncol. Itt a négyes kánon lezárása egyszerűbb, mint a 73-as ütem elején, hiszen a most következő hármas kánon indításánál minden sor a ritmikai főhangsúlyra indul, L1: 3K/1 3K/2 3K/3, L2: 3K/2 3K/3 3K/1.

A 124. ütemre a lányok négy 2-es kánont járnak fordulással. A fordulás látványossá teszi a csúsztatást, hiszen az a kánon miatt egy-egy negyeddal később van a különböző szólamoknál.

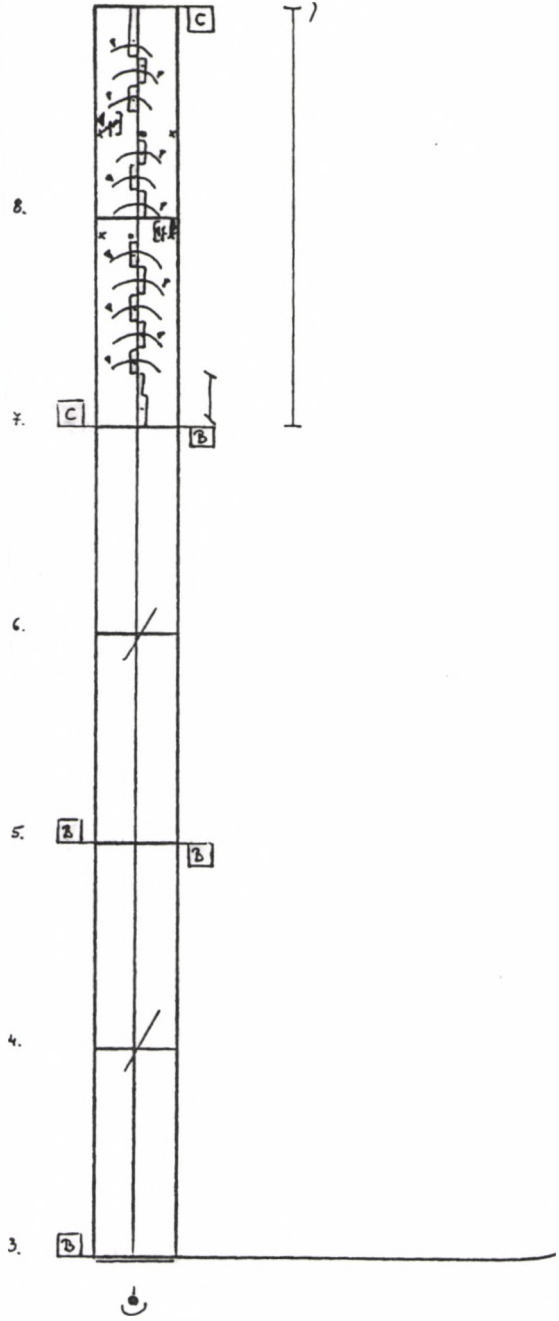
A fiúk az utolsó csapással a 131-es térrajz szerint egy ívet lejárva a lányok elé érkeznek, mint ahogy az állomás épülete elé befut a vonat, majd hat harangot táncolnak a tempó megtartásával. A 132–139. ütemekben a lányok 2-es kánont járnak.

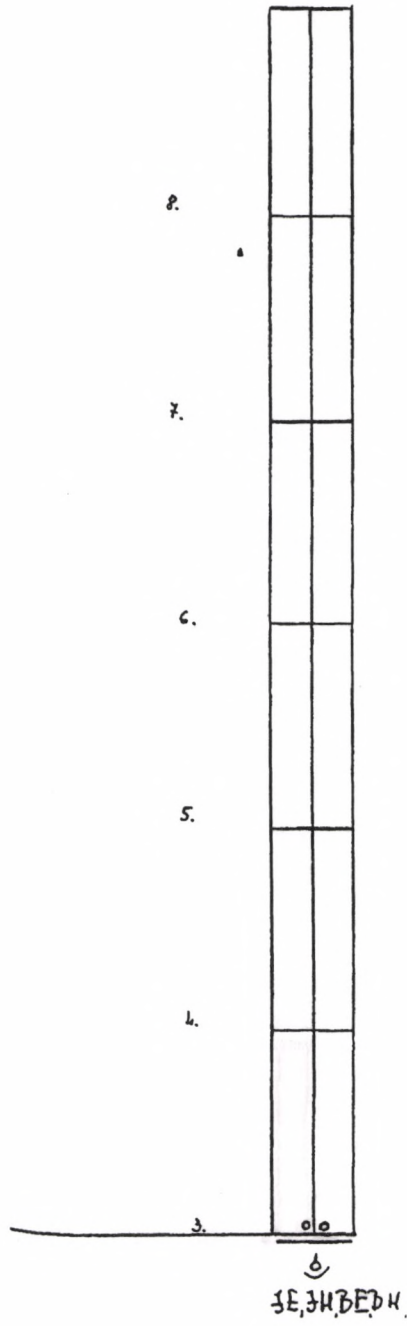
A 135–146. ütemekben a fiúk zempléni hatoztatót táncolnak. A 137. ütemtől a táncosok közösen lassítani kezdik a tempót, egészen a 147. ütemig. A fiúk a bokázókat egy-

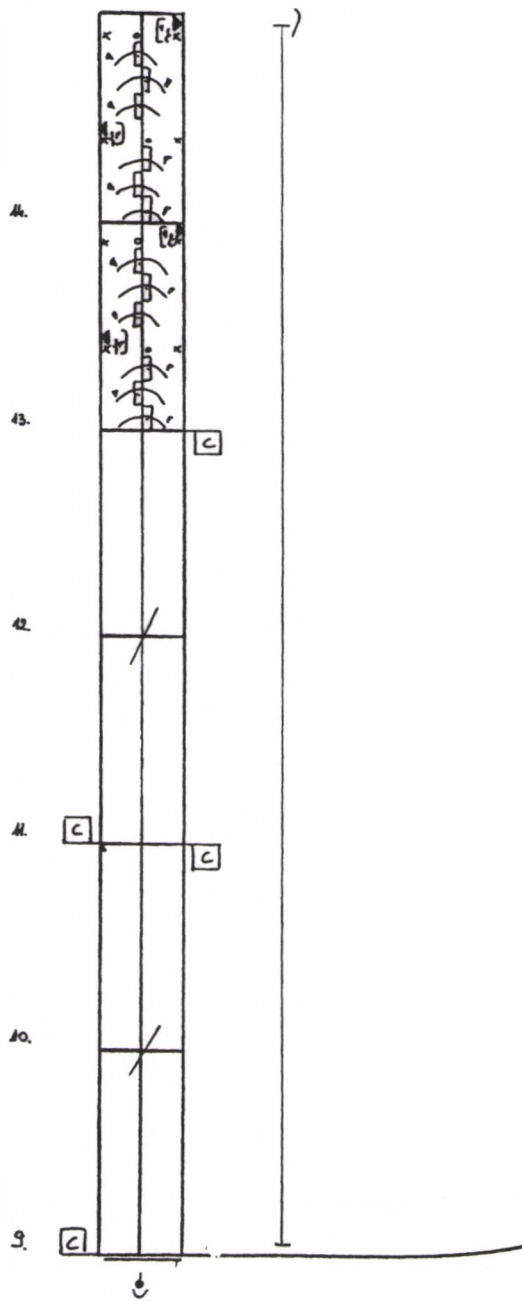
re kimértebben, tagoltabban táncolják, a ritardandót a lányok a saját lépéseikben való-  
sítják meg, míg végül a fiúk egy bal lábas bokázóval megállítják a vonatot. Ez a koreo-  
gráfia legkényesebb pontja, ahol leginkább fennáll a szétesés veszélye. Nem könnyű  
megvalósítani az egyenletes, folyamatos lelassulást, de segítséget ad a koreográfus: a  
137. ütemtől a 140.-ig a lányoknak kell figyelni a fiúkra, majd a lassítás második felé-  
ben (141–147) a fiúk alkalmazkodnak a lányok hangsúlyos bedobbantásaihoz, melyek  
imitálják, ahogy a mozdony lendkerekei még utoljára át-át lendülnek a holtpontjukon.

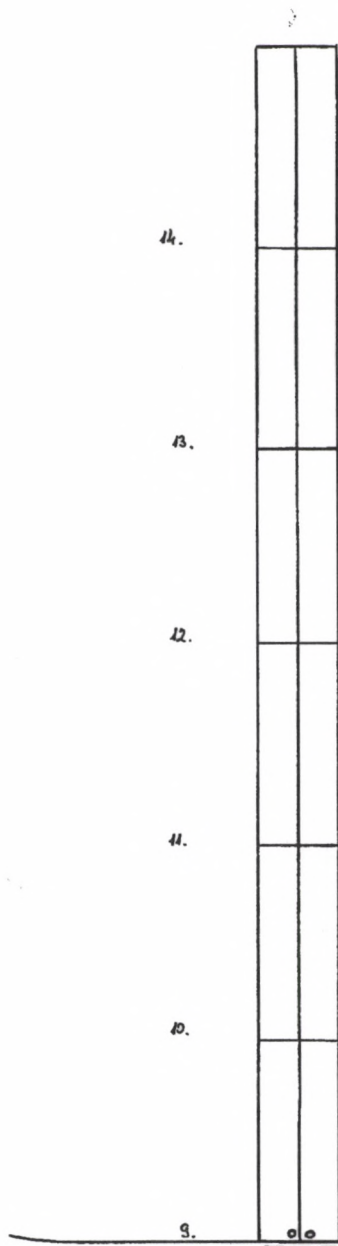
Szellemes záróképként a vonat megállásakor támadt hatásszünetet a pályaudvarok-  
ról jól ismert MÁV szignál éles hangja szakítja meg, amire az eddig rendezett színpad-  
kép felborul. Janek siető, zsebongó emberekkel, hírlapot áruló rikkancsokkal pillanatok  
alatt színpadra varázsolja a várótermi hangulatot. A koreográfia, születése óta már több-  
féle véget kapott. Az eredeti szolnoki bemutatón a szétszéledt csoport után egy váróter-  
mi pad maradt a színen, amin egy elfáradt pár ült bőröndjeikkel. A balettintézetes vál-  
tozatban a szétszéledő tömegben egymást keresi egy fiú és egy lány, kik a színpad kö-  
zepén nagy örömmel ölelik meg egymást, hogy a darab a boldog találkozás, megérke-  
zés örömeivel érhesse véget.

Nem célokom a szám nézőkre tett hatását elemezni, de azt mindenképpen meg szeret-  
ném említeni, hogy a közönség izgalommal, feszült figyelemmel nézi végig a darabot,  
a ritmus szinte rabul ejti. Mikor a darab végén kitör a zivaj a nézőkben is egycsapásra  
eltűnik a feszültség, elmosolyodnak és tapssal jutalmazták a művészek munkáját.

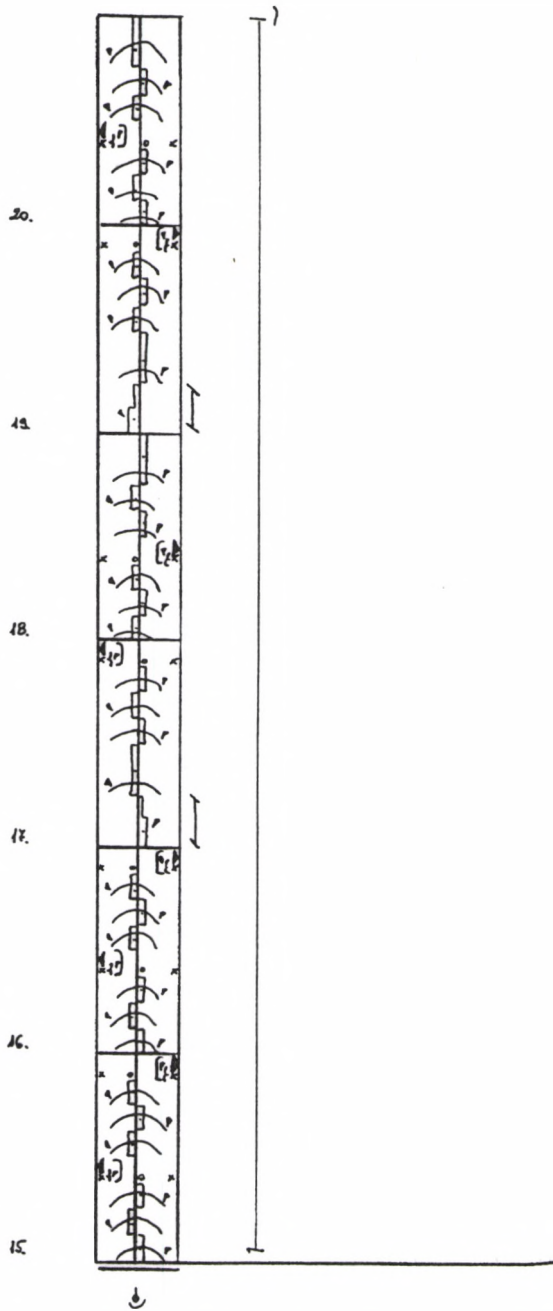


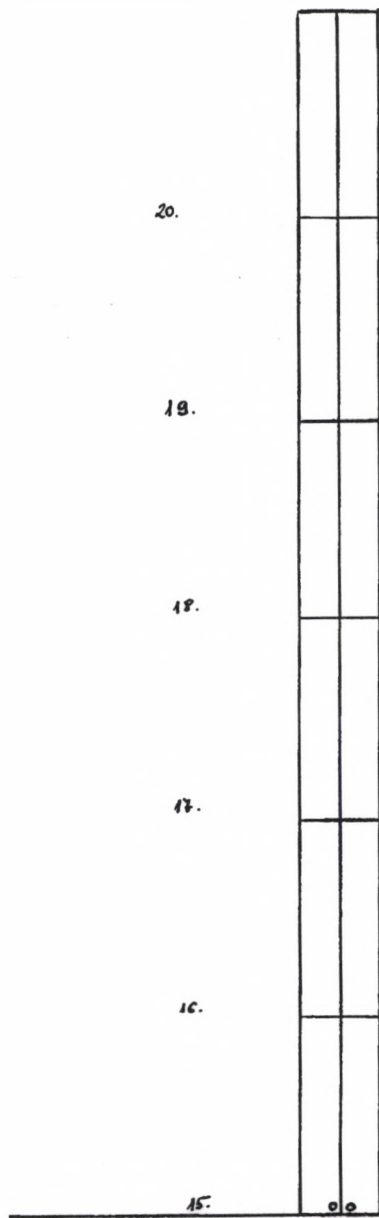




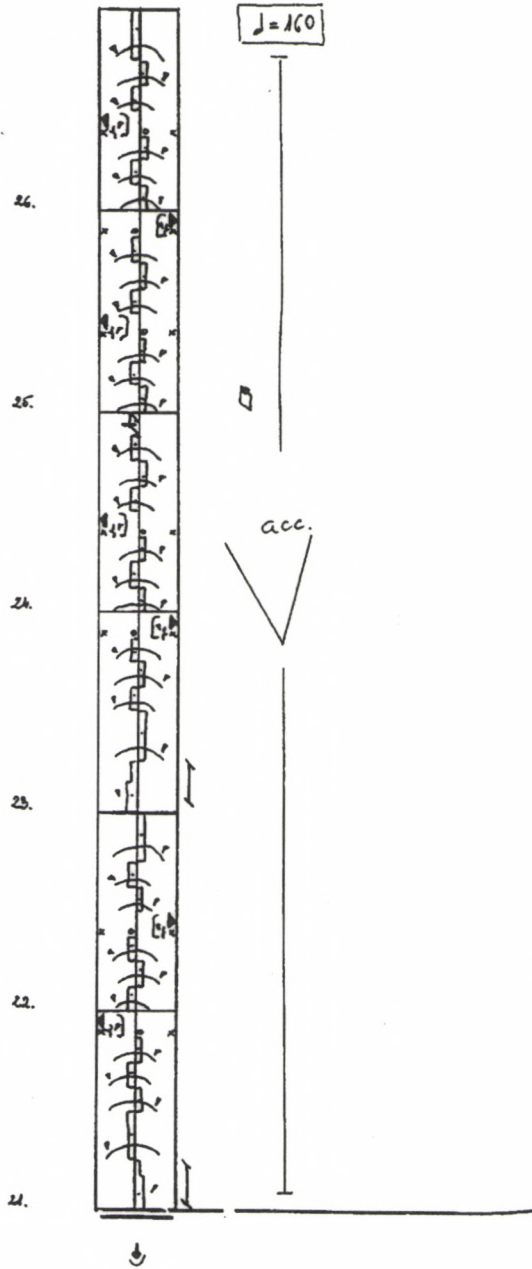


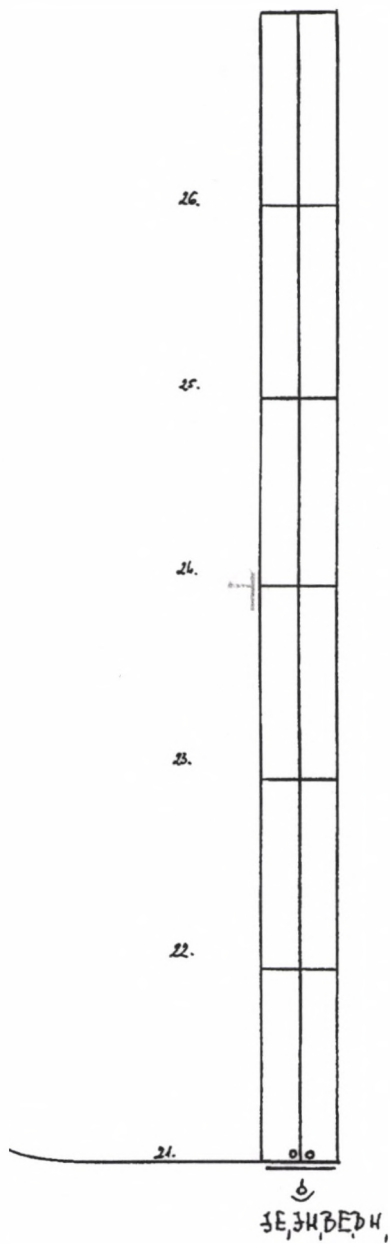
6  
 SE, JH, BE, D, H,

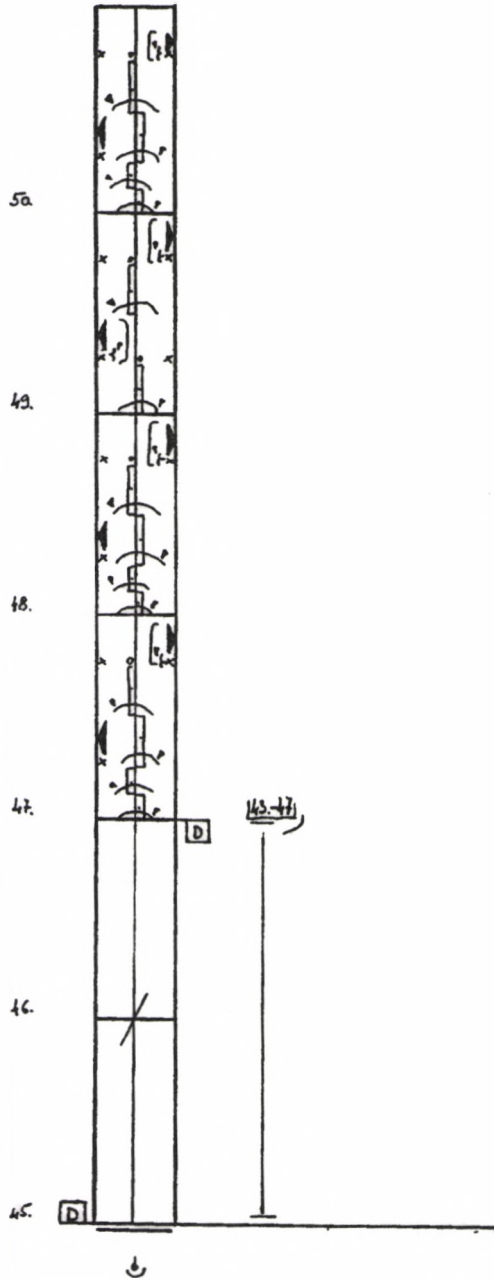
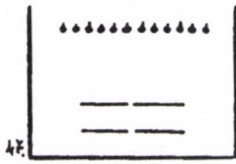


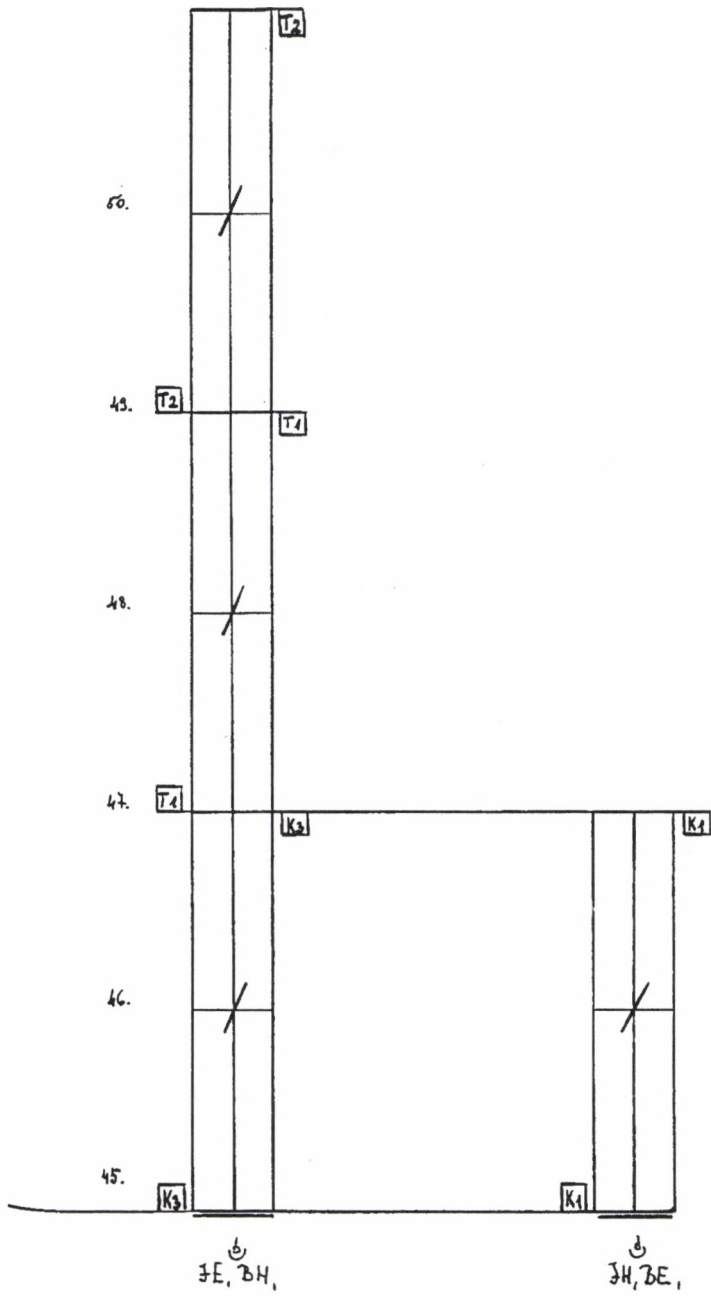


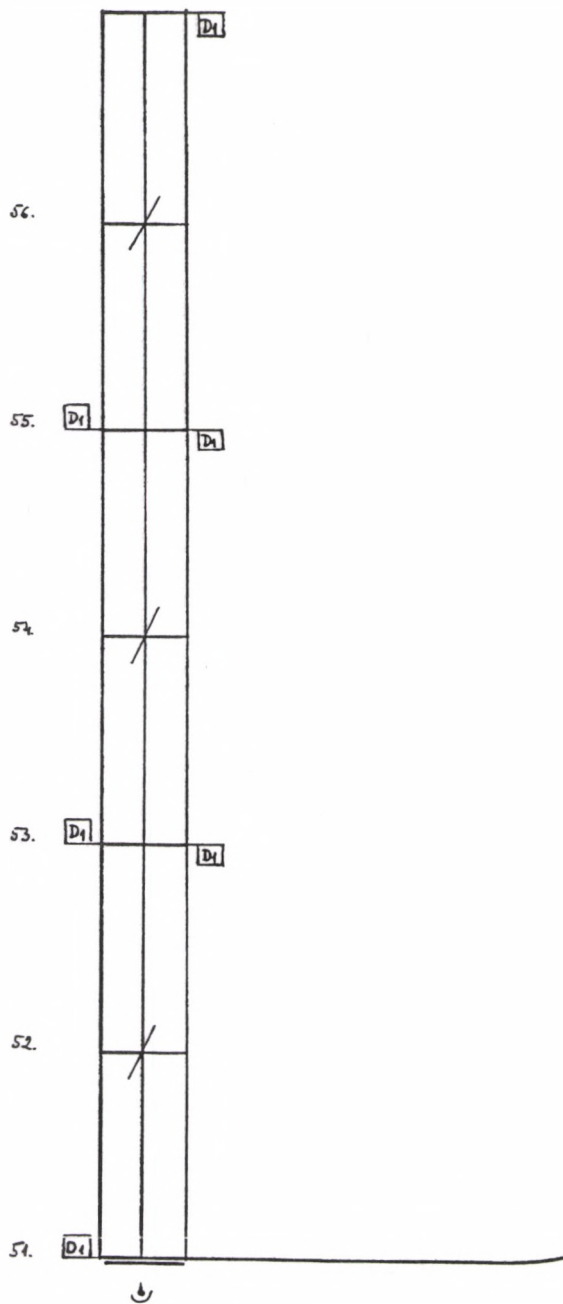
ॐ  
 ॐE, ॐH, ॐE, ॐL,

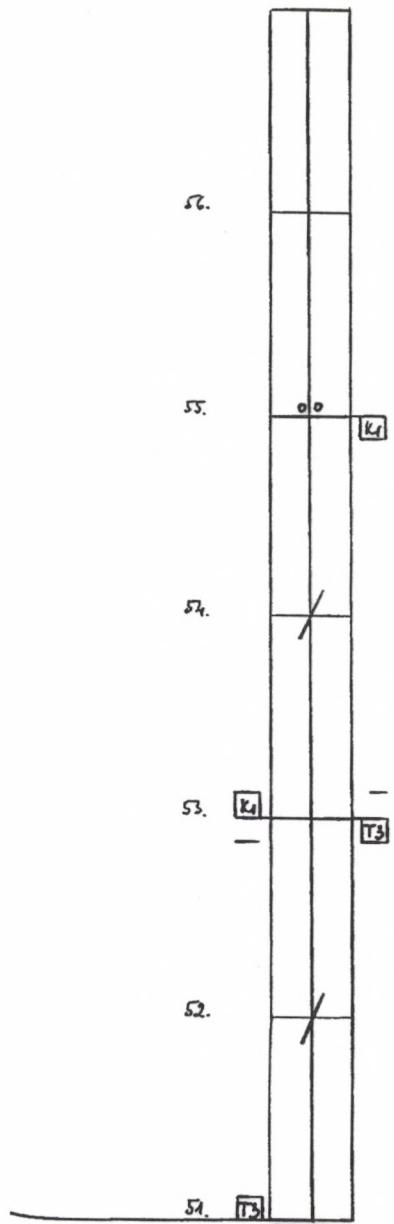




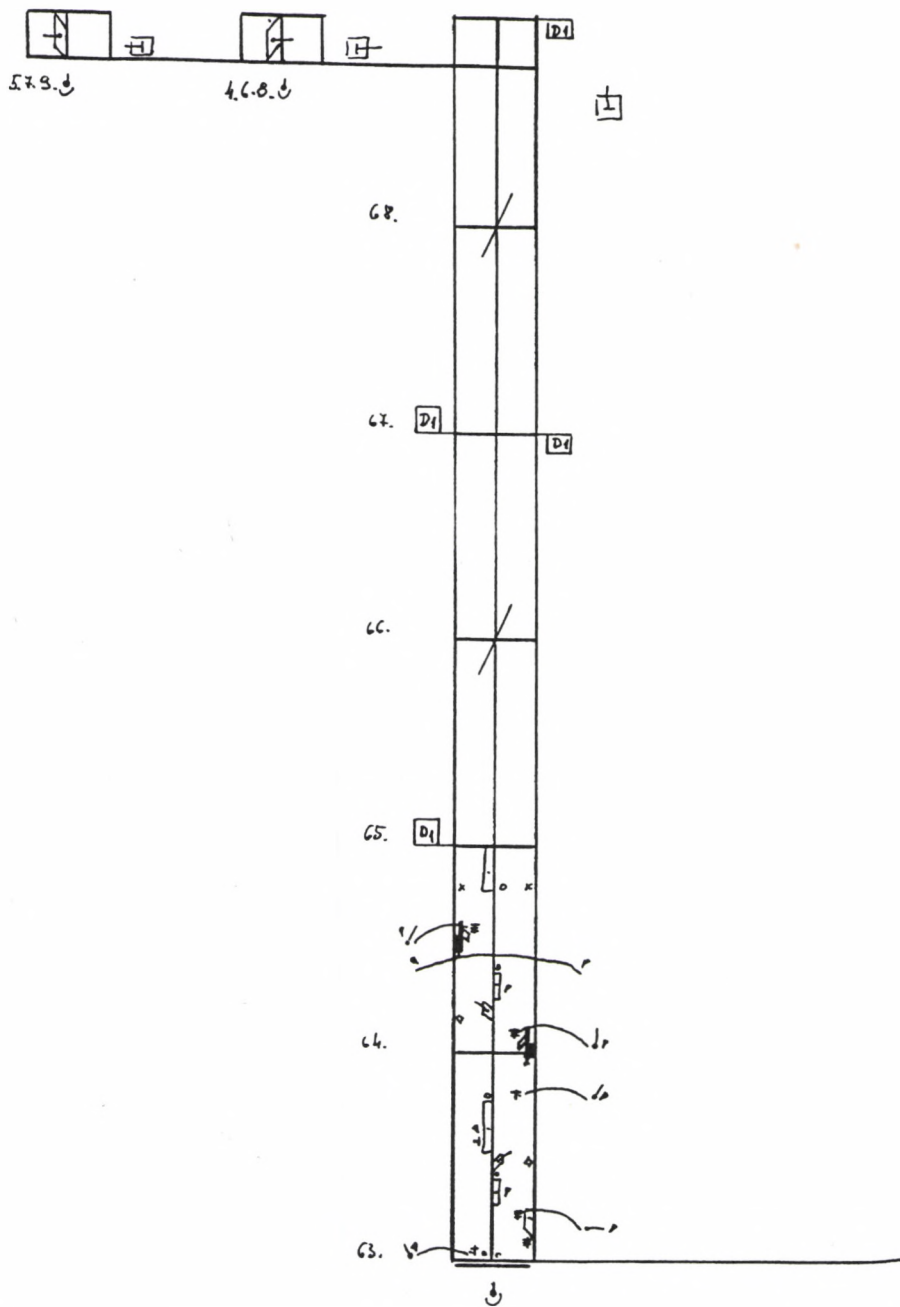




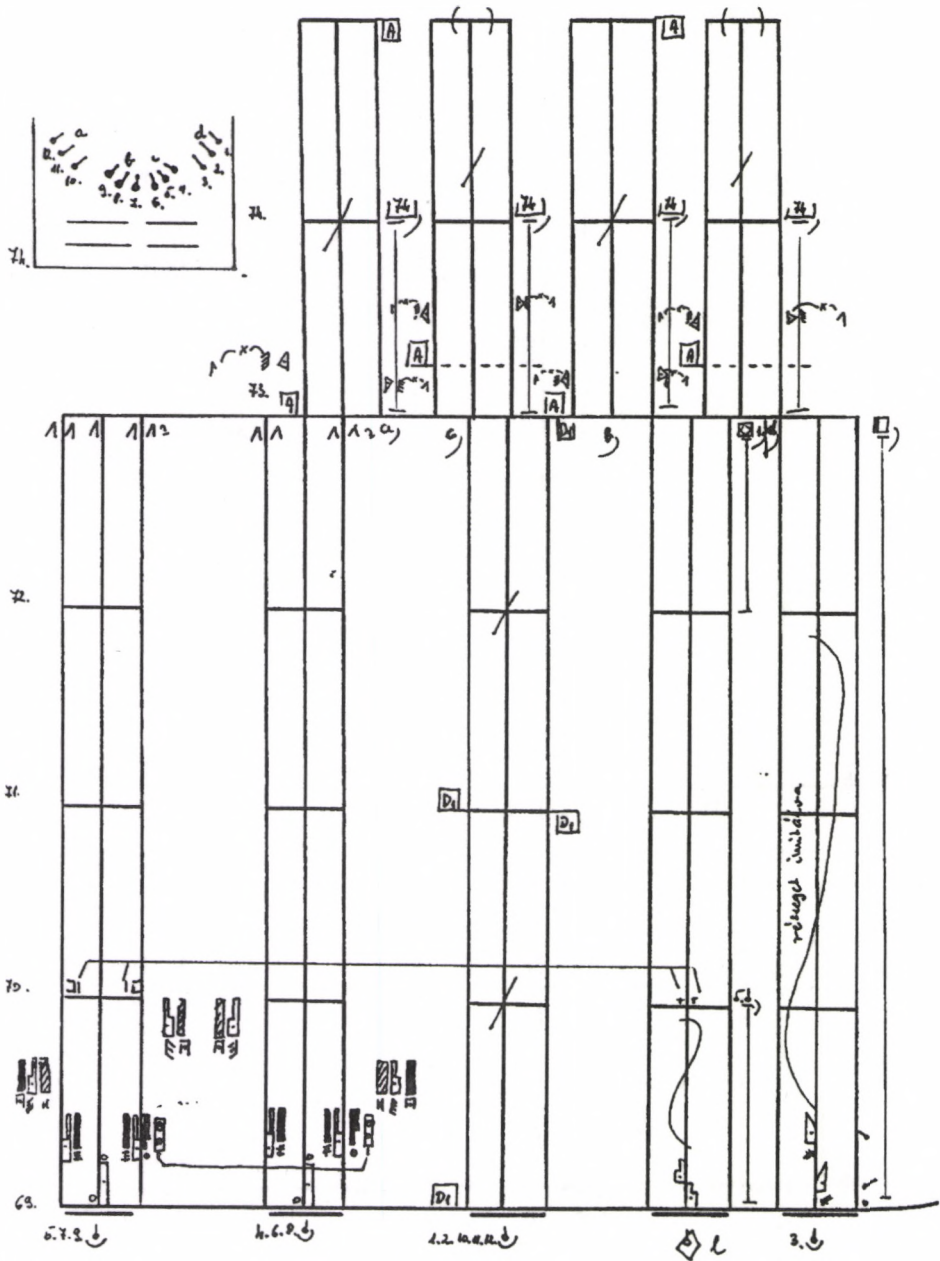




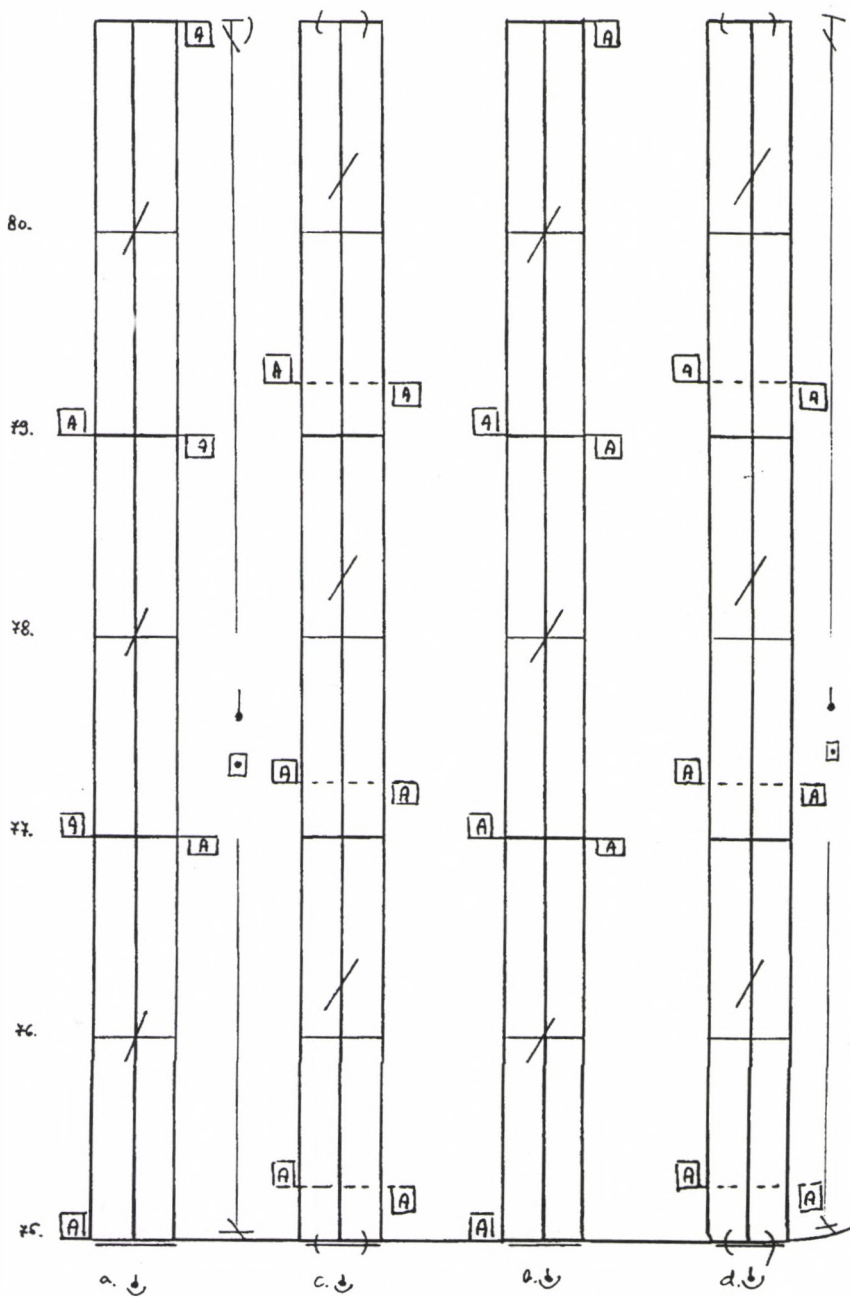
5  
 3E, 3H, 3E, 3H,

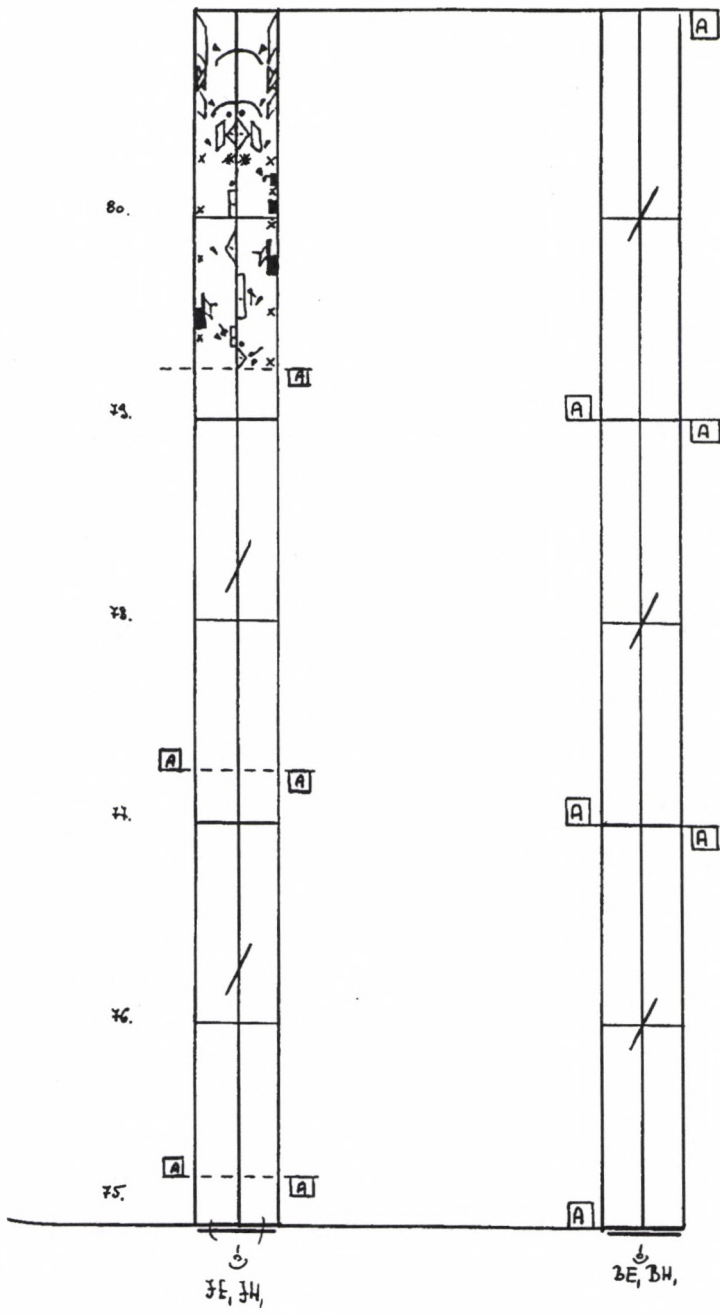


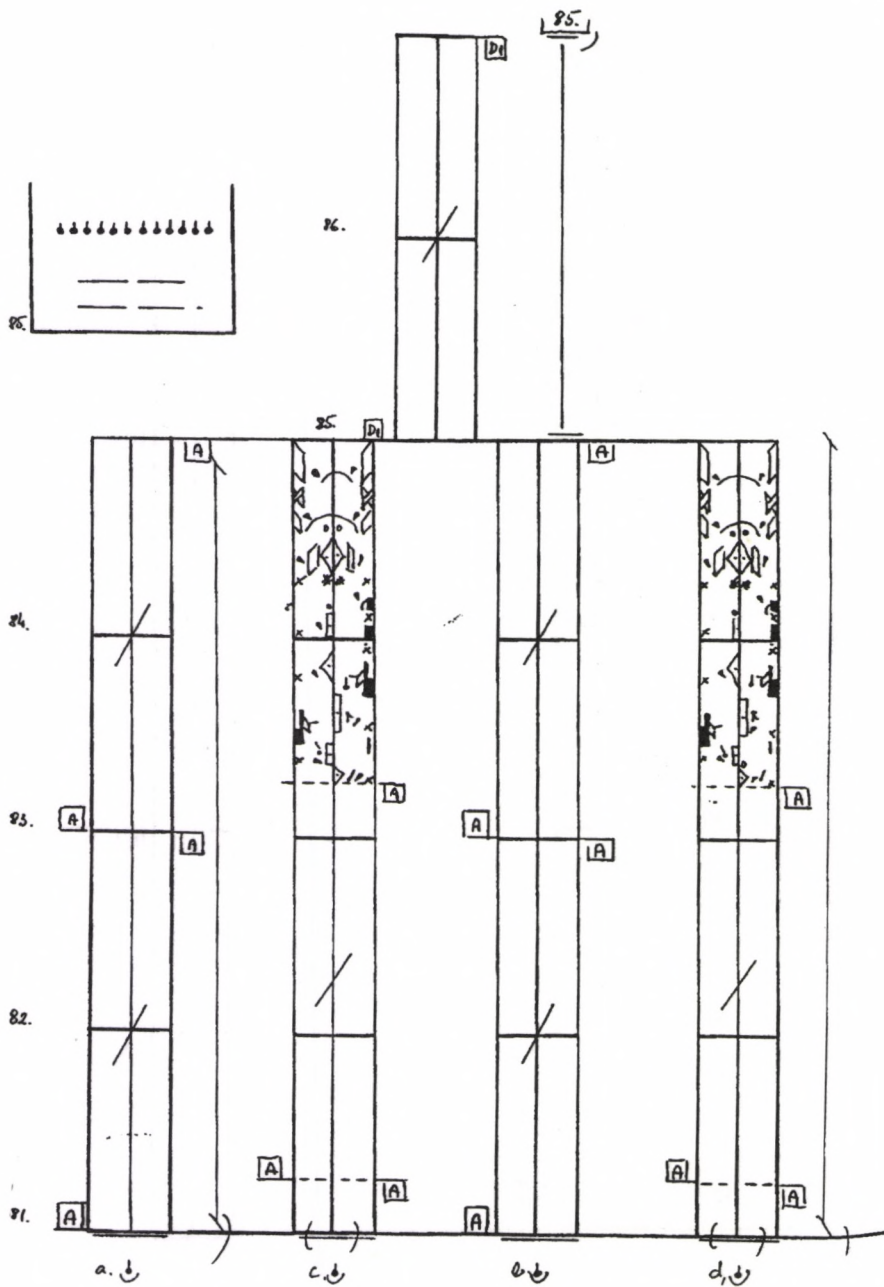


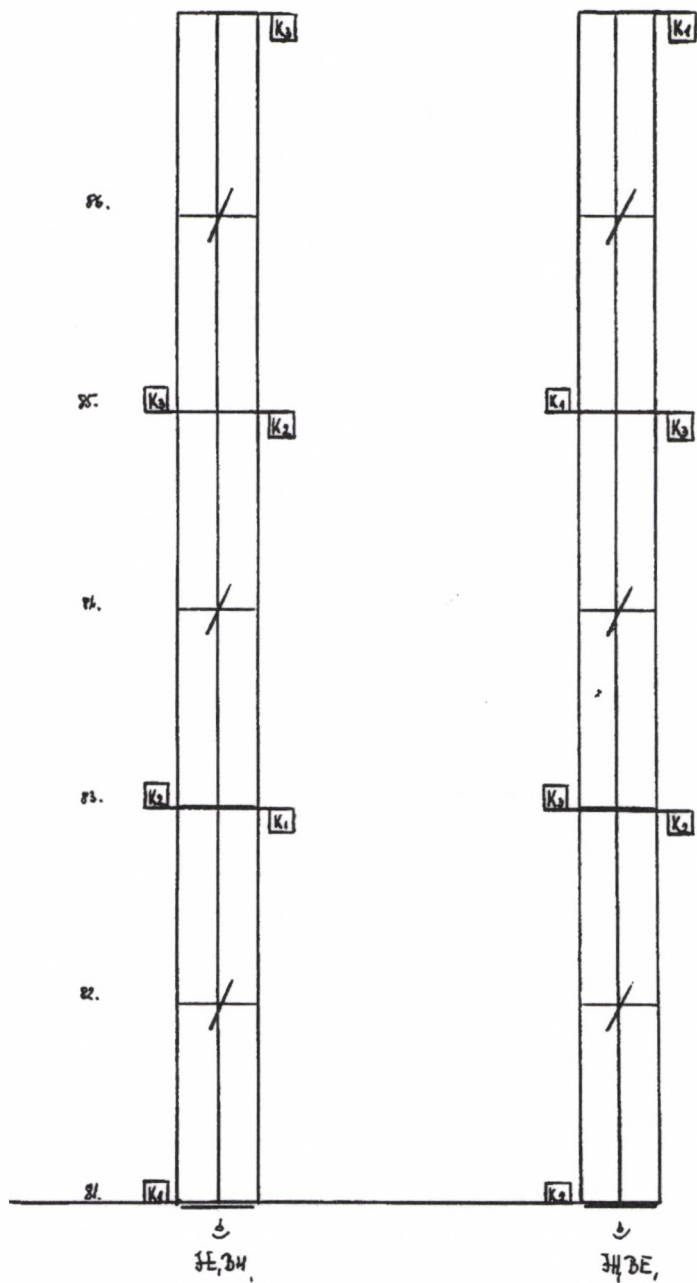


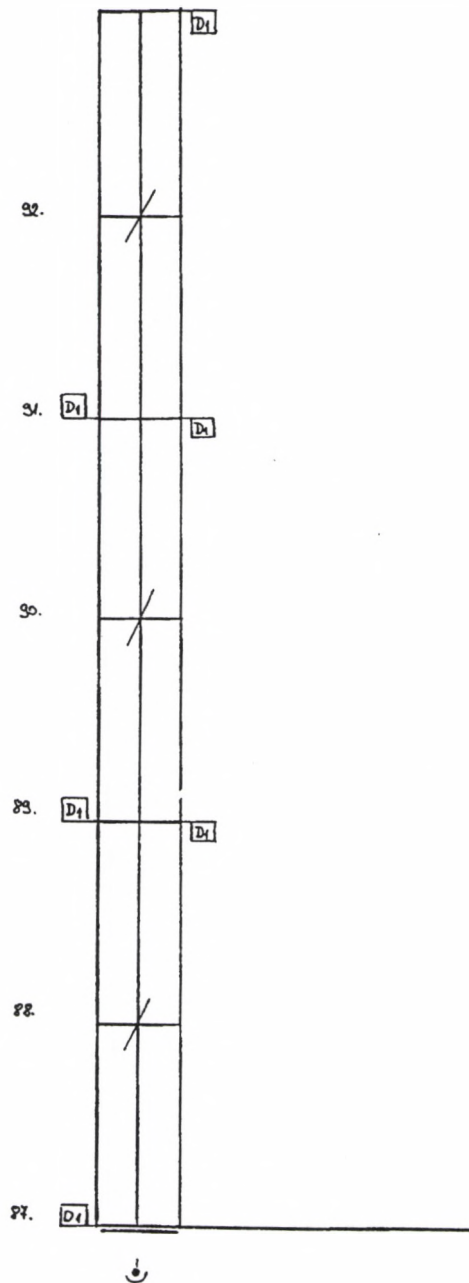


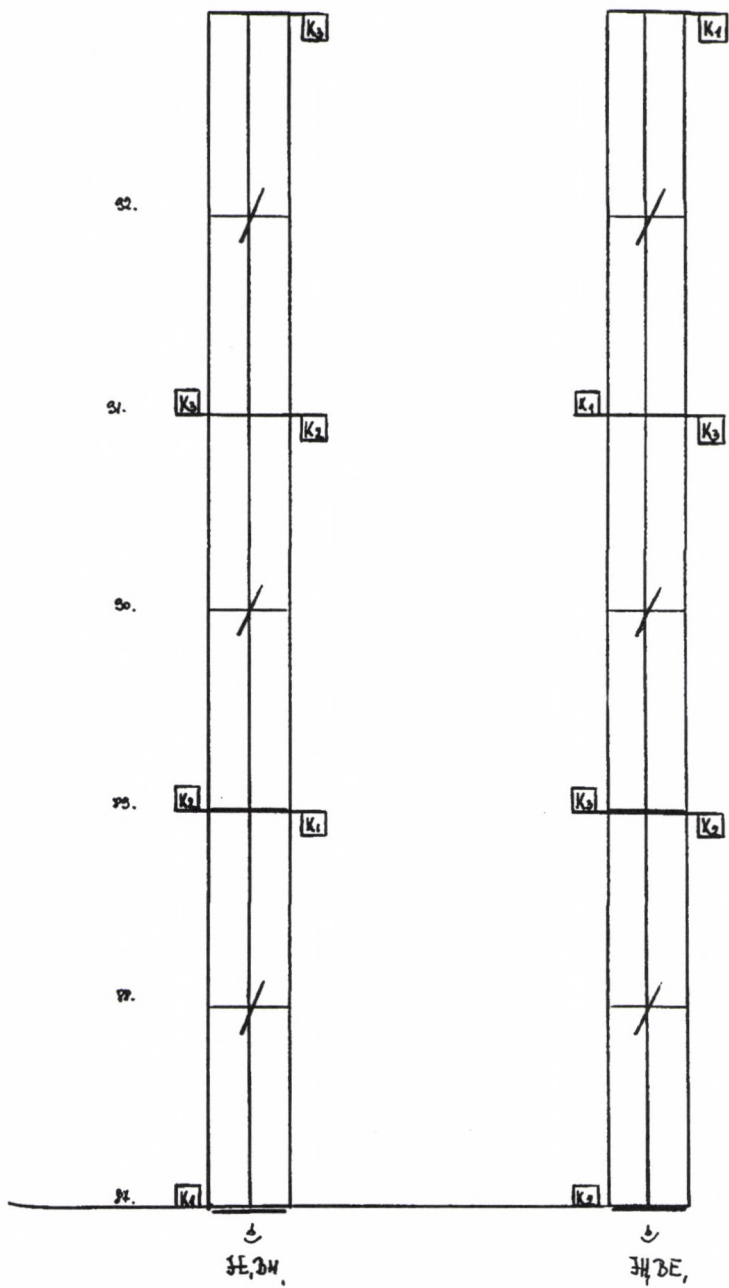








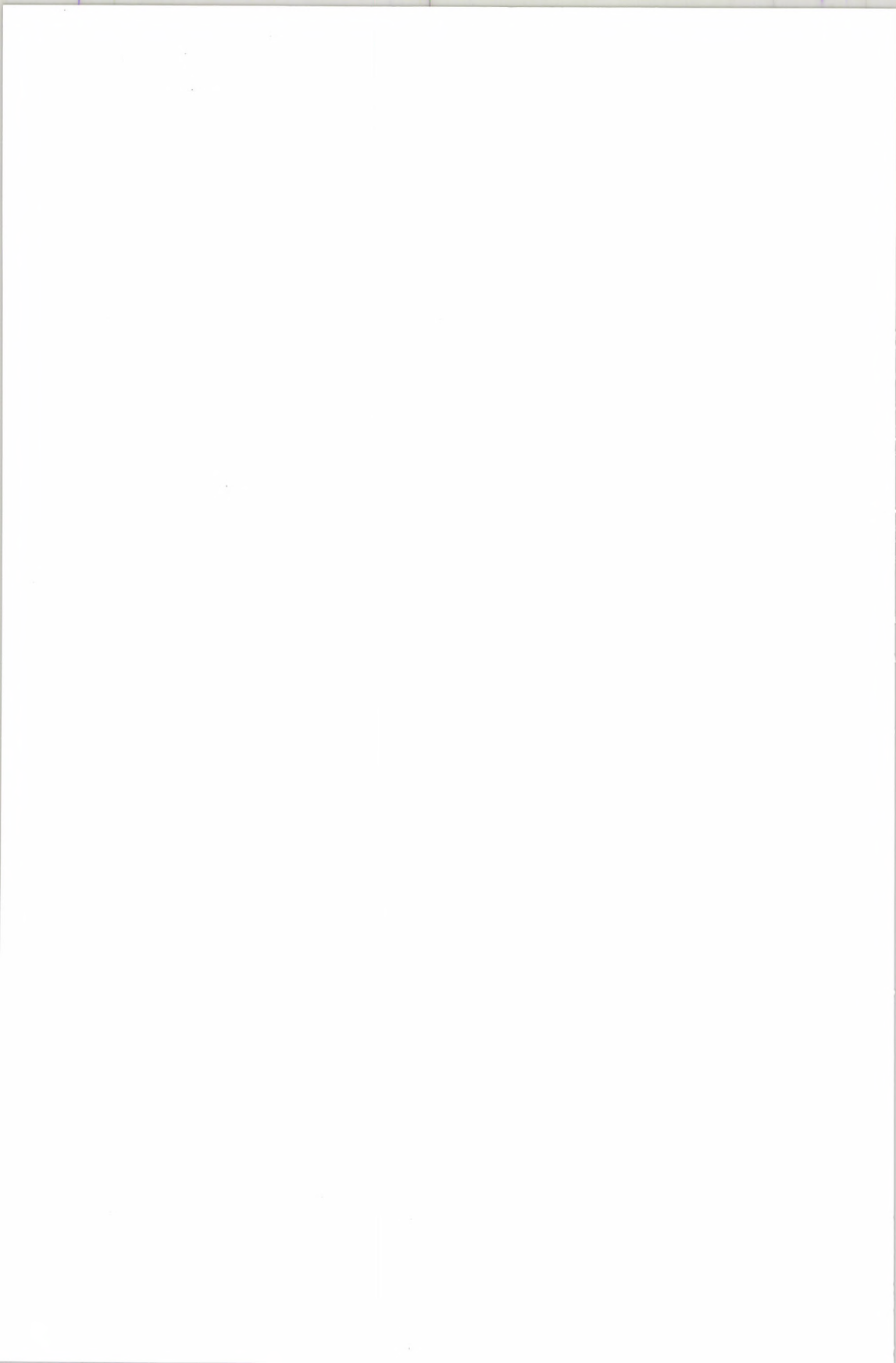






## **II.**

### **Publicisztika – táncelmélet**



Lőrinc Katalin:

## Középfok és/vagy felsőfok...\*

Kedves kollegák, kedves fiatal művészek!

Amint a bemutatkozásomkor kiderült, én a Táncművészeti Főiskola tanáráként szólok itt fel: a középszintű művészeti oktatásban Magyarországon csak „m.v.” szoktam kivenni a részem, rövidebb tanfolyamok, óraadás erejéig. Igaz ugyan, saját pedagógiai pályámat épp egy ilyen intézményben, a pécsi tánctagozaton kezdtem meg jó régen: két külföldi szerződéseim között tanítottam itt 1982–84-ig. Mai megfigyeléseim tehát a kívülálló, bár érintett és érdeklődő megfigyelései. Nyilván nem jutnak el a belső, ahogy mi mondjuk: „öltözői” problémáig, ugyanakkor objektíven a nagy egészet nézve, itthoni és külföldi pedagógusi munkám tapasztalatait felhasználva készültek.

Épp az objektivitás kedvéért, előljáróban hangozzék itt el néhány tény a táncot oktató intézményekről. Az adatok megszerzése nem kis munkát igényelt: naivan úgy gondoltam, hogy az Oktatási Minisztériumban valamennyi művészeti szakközépiskola paraméterét a számítógép kiadja. Tévedtem. De többnapos telefonálgatás, majd végül Hobaj Tünde áldozatos segítsége révén mégiscsak hozzájutottam néhány adathoz. Ezek alapján ma az országban 9 olyan középiskolai szintű intézmény működik, melyben – leggyakrabban több más művészeti tárgy mellett – oktatják a táncot. Ezek közül 1 a klasszikus balett, 1 a kortárs és modern tánc, 2 a néptánc, 4 a színpadi tánc és 1 az említett valamennyi irányzat oktatására összpontosít.

A műfaji megjelölések közül talán a „színpadi tánc” kifejezés az, amelyre többen felkapják a fejüket: az meg mi, ha a többit is színpadon művelik? Nos, ez a kifejezés „kortünet”, mintegy tíz éve került forgalomba, amikor többszörösére kezdett emelkedni a színházak zenés produkcióinak a száma, melyekből a tánc nem maradhatott el. A Magyar Táncművészeti Főiskola 1971-ben alapított néptánc tagozata, mely egyébként egészen a tavalyi évig szakközépiskolaként működött a főiskola falain belül, mára főiskolai tagozattá alakították, kicsit meghosszabbított tanulmányi idővel – nos, a néptánc tagozatot is átkeresztelték a 90-es évek elején néptánc-színpadi tánc tagozatra, miután már nem lehetett a színházi szakma igényeit tudomáson kívül hagyni. A gyakorlat pedig azt igazolta, hogy az innen kikerülő táncosok, akik balett, néptánc, zene és modern tánc képzést kaptak, az égvilágon minden típusú társulatban el tudtak helyezkedni: a Szegedi Kortárs Balett-től a Honvéd Táncszínházon át a Közép-európa Táncszínházig. Színpadi táncos tehát annyit tesz, mint „allround” táncos, vagyis a nyitott szellemű, képlekeny fizikumú táncművész szinonimája.

\* Az alábbi szöveg 2000. május 6-án hangzott el a M. Sz. I. O. K-án. Az azóta beállt esetleges változások értelemszerűen itt nem jelentkeznek.

Persze, annak idején, 1974-ben, amikor az első két tánctagozatot indították Szege- den és Pécsen, még nem így hívták őket, többnyire inkább balett-tagozatként nyertek említést. A 70-es években (Eck Imre pécsi csapatát kivéve) modern tánc legálisan nem is létezett, de még csak musical se nagyon. A hivatásos táncművészet két elfogadott ága- zata a klasszikus balett és a többé-kevésbé autentikus néptánc volt. A két világháború között virágzó modern irányzatot, a mozdulatművészetet először a faszizmus tiltotta be a baloldaliság okán, majd később az egypártrendszer, polgári csökevénynek minősítve azt. A 80-as évektől aztán, ahogy lazult a kulturális légkör szigora, egymás után indul- tak először a pantomimes, mozgásszínházi csapatok, majd ahogyan a fiatalok képzési lehetőségeihez jutottak, többnyire külföldön vagy itthon magánúton tanultak attól a né- hány szent örültől, akik átmentettek valamit az átmenthetőből (gondolok itt olyanokra, mint pl. a közelmúltban 93 évesen elhunyt Berczik Sára). Nos, a 90-es évek elejétől egymás után születtek kortárs táncársulatok. Eleinte csak változó összetételű produkci- ós társulások, majd stabil társulatok is, miközben a musical-ek, táncdal dúsított előadá- sok száma is megugrott. Elindult tehát egy folyamat, melynek során egyre nagyobb igény mutatkozott a sokoldalúan képzett táncosra. Mégpedig: a viszonylag rövid idő alatt, s lelki, szellemi befogadóképessége teljében képzett táncosra. Erre legalkalma- sabbnak – minden körülményt figyelembe véve – a szakközépiskolai oktatási forma bi- zonyul, melynek a 4 év rövidsége ellenére egyenesen a felsőfok tudásszintjét kell meg- célózni.

Hogy miért?

A legprózaibb indok: az emberi test életkori sajátosságai okán ez a művészeti ág ke- gyetlenül korhoz kötött. Kifejező eszközünk – ha mégannyira is a szellem s a lélek irá- nyításával – mégiscsak az a műhely, mely csontokból, izmokból, izzalagokból és izü- leti porcokból áll. A fizikum kb. 30 éves korra éri el teljesítőképessége zenitjét, innen kezdődik az a folyamat, melyet minden táncművész többé vagy kevésbé, de nehezen él meg, nevezetesen az, hogy míg művészi, emberi érettsége most kezdődik csak igazán, teste egyre kevésbé engedelmeskedik a belső parancsoknak. A táncművészek túlnyomó többsége 40 éves korára elbúcsúzhat a színpadtól... Érthető tehát, miért kívánatos mi- nél fiatalabb, lehetőleg érettségizett korra a lehető legfelkészültebb formájához segíteni a táncművészjelöltet, hogy az minél előbb elindulhasson aktív pályáján, arra a 15 jó év- re, ami valószínűsíthető számára. Ez a gyakorlat – érthetően – nem feltétlenül egyezik azoknak a művészeteknek az oktatási gyakorlatával, ahol nem sürget az idő ilyen drá- mai mértékben. Talán még az énekes-jelöltnek számíthatnak leginkább az elrohanó évek, de például a fiatal képzőművész nyilván nem fecséreli gondolatait olyasmire, hogy mondjuk 70 éves korára már romlik majd a látása, nehezedik a kézmozgása. Jól tudom, s halkan, zárójelben megjegyzem, hogy ennek ellenére igen sokan kezdenek professzi- onális életet közvetlenül érettségi után akár a Konzervatórium, akár például egy ipar- művészeti középiskola diákjait vesszük figyelembe. Sőt, az is sejthető, hogy boldogu- lásuk, szakmai előmenetelük nem fog azon múlni, milyen szintű okmánnal ren- delkeznek...

Térjünk azonban vissza a táncos pályához, melynek ideális elindítási életkora szintelen szakmai vita tárgya. Nyilván a többi művészeti ág esetében is felmerülnek hasonló kérdések, hiszen mindegyiknél szükséges egyfelől egy adott szellemi és lelki érettség, másfelől ilyen vagy olyan fizikai adottság (hallás, kézügyesség, erőnlét stb.). A klasszikus balett hívei hagyományosan a korai, tehát 8–11 év közötti kezdést preferálják, mert eben a korban még igen rugalmas és formálható a fizikum. A kortárs táncművészet gyakorlói viszont úgy vallják: a lényeg a szellemi, lelki ráérettség, s mivel a valódi tudatosság legkorább a kamaszkorra tehető, a 13–16 éves korban induló tánctanulmányok hívei inkább lemondanak a lábfej puhíthatóságáról, vagy a csípőízület tágíthatóságáról. Jómagam – bár táncművészi pályámon összes előnyét élvezhettem annak, hogy 11 évesen, 20 kilósan kezdtem az Állami Balett Intézetet: izületeim tágak, ma is mindenem hajlik – mégis inkább hajlok a hivatásos tanulmányok későbbi, kamaszkori megkezdésére, hiszen – jól emlékszem – én is csak akkor kezdtem valódi tudatossággal és lelki töltéssel dolgozni. Így aztán személy szerint teljesen ideálisnak tartom azt az életkort, melyben nálunk a szakközépiskolát kezdik a fiatalok. Ezt egyébként nem egy karrier igazolja is. Számptalan világhírű balettművész kezdte a pályát még ennél is később: Rudolf Nurejev például 17 évesen látott neki.

A hagyományos 9 éves képzés hívei állítják: 4 év alatt nem lehet balettművészt képezni. Ez jószerevel igaz is, ám nem gondolom, hogy a szakközépiskolák célul tűzhetnék ki az ún. kész balettművész képzését. Ma már nem a tölcserrel beadagolt lépésanyagra van szükség, hanem a nyitottságra, a rákészültségre, s erre egy jól felépített 4 év feltétlenül alkalmas. (Persze, tehetséget feltételezve.) Mielőtt azonban rátérnék a siker lehetőségeinek konkrét hazai példáira, egy pillanatra tekintsünk ki a világba: hol is állunk mi most?

A táncművészi „beérés” ideje terén világszerte olyan felgyorsulás tapasztalható, amelyet talán (bár nem szívesen) a sporthoz hasonlíthatunk. Pár hónapja a világ egyik legrangosabb ifjúsági balettversenyén, a svájci Prix de Lausanne-on vehettem részt két magyar résztvevővel, a Magyar Táncművészeti Főiskola 17 éves, III. gimnazista, ugyanakkor egyben első főiskolai évét járó hallgatóival. Az igen színes, széles mezőny elsőprő győztesei mind 15–16 éves, nemcsak technikailag, de művészi interpretáció szempontjából is maximálisan „kész” fiatalok voltak.

Tudni kell azonban, hogy nyugaton az a fajta szakoktatási rendszer, amely egyben a közismereti oktatást is megoldja, sőt lehetőleg házon belül, egyáltalán nem olyan bevett gyakorlat. Két évig tanítottam a luxemburgi konzervatórium tánctagozatán: a gyerekek több kilométer távolságból (ami Luxemburgban már egy másik falut vagy várost is jelent) buszoztak be délutánra a szakoktatásra. A legtöbb nyugati balettiskolában a gyerekek szülei úgy oldják meg, ahogy tudják, de olyan is van, aki nem erőlteti. Annak idején, amikor Maurice Béjart híres brüsszeli iskolájába jártam (jómagam már érettségi, sőt, diploma után, 20 évesen), velem együtt 14–15 éves lányok látogatták a szakmai órákat reggeltől estig. A kérdésre, hogyan fognak majd leérettségizni, egy vállrándítással annyi volt a válasz: majd valahogy magánúton. Örülünk tehát, hogy nálunk még min-

dig magától értetődő az, hogy egy középiskolás korú művészpálya mintegy automatikusan kapja a közoktatást, az érettségi lehetőségét, sőt követelményét.

Ez eddig rendben is van, a probléma viszont az, hogy a táncművész szakma gyenge presztízse, valamint a nemzetközi követelmények okán ma már nem elégedhetünk meg egy érettségivel (ez persze elsősorban a szülők, a társadalom nézőpontja, kevésbé a gyereké), a szakirányú felsőfokú diploma lenne a cél. Itt botlunk bele abba a különös sajátosságba, melyet a Táncművészeti Főiskola még lánykorából, azaz balettintézeti mivoltából örökölt, vagyis abba, hogy ez az iskola 11 évestől 19 éves korig folytatólagos képzést nyújt, szerkezetileg a szakmai oktatás nem bomlik fel általános-, közép- és főiskolára. Ez az intézmény ma is balettintézet, mely a kritériumokhoz igazított kisebb változtatások után vehette fel a Magyar Táncművészeti Főiskola nevet. Kétség nem fér ahhoz, hogy innen valóban főiskolai szintű, tehát a lehető legmagasabb szakmai képzettséggel távozhatnak a végzős növendékek, ám továbbra is fennáll az óriási hiány: az országnak egyetlen olyan felsőoktatási intézménye sincs, ahova 17–18 évesen ugyanúgy jelentkezhet a táncművészjelölt szaktanulmányainak felsőszintű abszolválására, mint bármelyik más felsőfokú intézménybe. A Táncművészeti Főiskola struktúrája ezt jelenlegi formájában nem teszi lehetővé, mert a módszeresen, 50 éve felépített metodika 9 évre osztja fel a balettoktatás tantervét, s ebbe kívülről, más felépítésű előtanulmányokkal érkező nemigen tudna bekapcsolódni. Természetesen tudom, nem azért hívtak ide, hogy a főiskolai képzésről beszéljek, annak egyes kérdései azonban annyira kivetülnek a középiskolai oktatásra, hogy kikerülhetetlenek.

Előbbiek okán tehát a táncművészképző szakiskolákra külön felelősséget hárít a tény, hogy szakirányú folytatásra itt senkinek nincs hazai reménye. Jónéhányan ugyan belevágnak a táncpedagógusképzésbe – ez felsőfokú –, aki azonban táncosként tanulna tovább, ha teheti, külföldre megy. Különleges tehetségeket átvész a Táncművészeti Főiskola, de ez nem egyenlő egy általánosan nyitott, felvételiztető rendszerrel.

Ugyanakkor, ha csak tehetem, minden tanítványomnak sugallom – úgy féllilegálisan persze –, hogy nem a végzettségi papír a fontos, ahogyan erre dolgozatom elején már utaltam. Amikor 23 évvel ezelőtt színötös diplomámat lengetve érkeztem meg Maurice Béjart brüsszeli stúdiójába felvételizni, elnéző mosollyal rábólintottak, kézbe sem vették, kérték: menjek, álljak oda és mutassam, mit tudok. Nem tartom tehát kisebb értékűnek a középfokú szakképesítést annál a diplománál, melyhez, ha bővebb ismeretanyag elsajátításának lehetőségével jutott is a fiatal művész, egyáltalán nem biztos, hogy azt a sok mindent el is sajátította, mi több, hogy élni tud majd vele.

Éppen egy hete ünnepeltük a Magyar Állami Operaházban a balettintézet 50 éves jubileumát. A háromfelvonásos gálaműsoron minden fontosabb társulat képviseltette magát, mintegy demonstrálandó, milyen sokféle, milyen sokfélét táncolnak azok, akik ebből a felsőoktatási intézményből kerültek ki. Egyes táncszakközépiskolák oktatói közben éppoly büszkén szemlélhették a színpadot: szinte minden egyes hivatásos társulatban ott találhatóik egykori tanítványaik, egy sorban a diplomásokkal. A Pécsi Balett két

jelenlegi vezető női szólistája a Pécsi Művészeti Szakközépiskolát végezte, de táncol volt pécsi és győri növendék az Operaházban is.

Dolgozatom elején említettem, 9 szakirányú középiskolánk van, mind igen fontos bázisa a képzésnek. Hadd idézzek itt mégis konkrétan mindössze hármat, nemcsak mert e három intézményhez személyes tapasztalatok fűznek, hanem mert három viszonylag eltérő profilú, ugyanakkor jól prosperáló iskoláról beszélhetünk. Az első a Győri Balett Művészeti Szakközépiskolája, melyet Markó Iván alapított a 80-as években: egy tisztán klasszikus balettorientált szakközépiskola, mely azonban tanulóinak szellemiségfejlesztésében igen sokat köszönhet annak, hogy képzőművészeti tagozattal él egy fedél alatt. (A mai napig még – legalábbis értesülesem szerint – a szétválást latolgatják. Személy szerint fontosnak tartom a sokoldalú művészeti oktatást, azt, hogy a gyerek ne szakmai burookban, karanténban nevelkedjen. A különböző művészeti vonalakon tanuló gyermekek egymás előtti megmutatkozása igen sarkalló hatású: az ilyen iskolában kötött személyes kapcsolatok, barátságok pedig hosszú távon nyitják rá a tanítvány szemét a mások világaira.

A nyitottság, a kommunikáció az érdeme annak az intézménynek, mely mind közt a legfiatalabb: saját stúdiójára építve másfél éve alapította Angelus Iván a Budapest Táncművészeti Szakközépiskolát. Ezzel elsőként alapítottak az országban kifejezetten kortárs táncművészsképző intézményt. Mivel a kortárs tánc műfaja maga a mobilitás, a kép-lékenység, a naprakészen új információk és benyomások forrása: a volt Goldberger gyár egyik emeletén kialakított európai levegőjű intézmény pezseg és befogad. Számptalan független táncművész járhat ide be gyakorolni, új produkcióján dolgozni, miközben zavartalanul, stabil órend szerint zajlik az intézményes szakoktatás. A szakközépiskolások órái mellett itt nyitott, fakultatív foglalkozások és rövidebb-hosszabb tanfolyamok is folynak. Az iskola eszméje jó, egészséges és ígéretes – egyelőre még kiugró szakmai végeredmények nélkül, melyhez azonban nyilván még időre lesz szükség.

Utoljára hagytam azt az intézményt, mely immár konkrét, ragyogó eredményei alapján is országos etalon lehet. A Pécsi Művészeti Szakközépiskolára gondolok, melynek 1957-ben létrehozott képzőművészeti profiljához 1974-ben csatolták a tánctagozatot, s melynek szellemi hátterszága Eck Imre, gyakorlati vezetője pedig felesége, Végvári Zsuzsa volt. Az a szinte vakmerő nyitottság, egyéni aura, mely Eck Imrét, mint színházi alkotót és embert jellemezte, az iskolát is elindította azon az úton, mely azt a bizonyos „színpadi táncost”, vagyis a sokoldalú művészt neveli. Uhrik Dóra ezt az örökséget vette át 1991-ben, hogy azután még tovább vigye azt: európai szintű, humánus szellemiségű műhelyé téve az iskolát. Maximalistán ragaszkodva ugyan a szigorú, klasszikus tréningalaphoz, messzemenően azt tartja szemé előtt, mi kell a fiataloknak: melyek valós igényei, valamint lehetőségeik – s mondjuk ki kegyetlenül: piaci lehetőségeik – s teljes erejével azon munkálkodik, hogy minden egyes kis személyiséget arra irányítson, amerre az neki a legjobb. Sokakat küld a híres Rotterdami Táncakadémiára kortárs táncot és pedagógiát tanulni, másokat netán a színészet felé orientál, s különböző módokon megkönnyíti a fiataloknak a nekik leginkább való társulat kiválasztását. Markovics Ág-

nes, Fejes Ádám, Papp Tímea, Delbó Balázs – csak néhány név azok közül, melyek a szakmában ma már fogalomként terjedtek el.

Végszóként tehát csak annyi: személy szerint már elodázhatatlannak tartom olyan nyitott, korszerű szemléletű és struktúrájú táncfőiskola létesítését, mely a különféle profilú, sokoldalú középiskolai szakképzés vagy akár magániskolai képzésnek folytatásaként, perspektívájaként működhetne. Persze, akár ebben az elképzelt intézményben, akár máshol, a leglényegesebb mindig az, hogy milyen az az ember, aki odaáll a fiatal elé, hogy megtanítsa valamire. Kevésbé jó esetben csak néhány konkrétumra, legjobb esetben nyitottságra, képlékenységre, igényességre, emberségre.

## A II. Magyar Táncfesztivál szakmai vitái:

Győr, 2000. június 29–július 6.

*Allandó résztvevők:* Dr. Dienes Gedeon (tánc történész)

Major Rita (szakíró)

Neumann Ilona (tánc történész)

Szűcs Katalin (dramaturg, fő szerkesztő)

*Vitavezetők:* Lőrinc Katalin (tánc művész, újságíró)

Lőcsei Jenő (tánc művész, a Magyar Tánc művészek Szövetségének fő titkára)

Mary Brennan (GB, Glasgow, újságíró)

Hézső István (szakíró, Amsterdam)

Gail Moore (menedzser, USA, Birmingham/Alabama)

Meinhard Rüdener (zeneszerző, újságíró, Bécs)

Jenny Veldhuis (balettmester, szakíró, Amsterdam)

Pihilippe Verriéle (Les Saisons de la Danse fő szerkesztője, Párizs).

*A vitákon résztvevő alkotók, társulatvezetők, menedzserek:*

Sebő Ferenc (Á.N.E.)

Serfőző Sándor (Á.N.E.)

Mihályi Gábor (Á.N.E.)

Kiss János (Győri Balett)

Takács Gusztáv (Budapest Táncgyűttes)

Mucsi János (BM Duna)

Goda Gábor (Artus)

Ladányi Andrea (L.A. Dance)

Jurónics Tamás (Szegedi Kortárs Balett)

Török Jolán (Magyar Tánc művészek Szövetsége)

A szakírók vitái gyakorlatilag másnaponként zajlottak, tehát 2-3 előadás megtekintését követte egy-egy újabb beszélgetés, mindig friss megvitatnivalót kínálva. Okkal lehetett attól tartani, hogy a rengeteg előadás külön-külön taglalása végtelen hosszúvá tette volna a vitákat, másfelől átfedések, ismétlődések jelentkeztek volna, harmadsorban igazságtalanná tette volna az elemzést az a tény, hogy néhányan megjelentek az alkotók közül, mások nem. (Elvben minden érintett társulat képviselője meghívást kapott ezekre a délutánokra.)

Mivel szerencsés módon az egymás közelébe került előadások mindegyikében találhatunk közös problematikát, adta magát a megoldás: egy-egy téma, vagy inkább kérdés köré fűztük elemző gondolatainkat. Ezek a következők voltak.

- hagyományörzés és a hagyományon alapuló új törekvések;
- a személyiség, mint a színpadi alkotás tárgya és eszköze;
- dramaturgia a táncban;

– komolyzenei művek a kortárs táncalkotásban.

Alábbiakban közreadjuk e viták némileg rövidített, sűrített forgatókönyvét.

1. vita: július 1.

Addig lezajlott előadások: jún. 29. Purim (Győri Balett), június 30.: Naplegenda (Magyar Állami Népi Együttes), Charley koncert (Madách Színház Tánckara).

**L. K.** Tegnap két olyan előadást is láttunk, mely óriási lépést tesz a nézők felé. Az Állami Népi Együttes elhagyja a hagyományos táncrendet, s a nagyközönség széles rétegei felé nyit. Utána a vízparton láttunk egy rock-koncertet, melynek keretében váratlanul táncosok lépnek a színpadra egy szvittel, s ha a többszáz jelenlévő fiatal közül csak egyetlenegy is azt gondolja, hogy ezek után érdeklí őt a tánc, az máris előre lépés. Sajnos, csak az ÁNE vezetői vannak velünk ezen a vitán. Az ő előadásuk viszont provokatívan veti fel a hagyományörzés vagy – elvetés kérdését. Szeretném, ha Mary, aki Skóciából jött, tehát nálunk sokkal közelebbről ismeri azt a kultúrát, melyből a „Riverdance” származik – márpedig a Naplegenda igen erősen hasonlítható ehhez –, felszólalna.

**M. B.** A Riverdance annak idején sokk-hullámot váltott ki.: senki nem gondolta volna, hogy a visszafogott ír táncból ilyen látványosság készülhet. Hiába alkalmaztak ír lépéseket, a világon mindenki értette a sztorit. Így aztán világszerte elöntötték a piacot a Riverdance-utánczók, ám ezek vagy másolatok voltak csupán, vagy épp az vált nehézkessé, hogy más táncnyelvek nem feltétlenül alkalmasak épp így az efféle ábrázolásra. A spanyolok történetei például a flamencoval csupa szenvedély, düh, féltékenység, de nemigen látható bennük például a finom gyöngédség. A magyar előadást látva engem, aki nem értek a helyi lépésanyaghoz, nem tudom tehát, tisztán és helyesen adják-e azt elő, elsősorban a színpadi történések, a látvány fogott meg, de az nagyon. Nem beszélve arról, hogy mi, nyugatiak, a feketecsizmás, kalapos férfiakat igen vonzóknak találjuk!

**J. V.** Két évvel ezelőtt, mikor az I. táncfesztivál néptánc anyagát láttam, megjósoltam: két éven belül meglesz a magyar Riverdance. Így is lett. Mivel egy egészen más kultúrából jöttem, nem áll jogomban kritizálni, mit kezdenek más kultúrák a hagyományaikkal. A közönség reagálását figyeltem, s úgy láttam, akkor tudtak a látottakhoz viszonyulni, amikor valami hagyományost láttak. A fénytechnika, a látványosság – bár olykor szép képeket hoztak létre – elvonta a figyelmet a lényegről. Két éve az ÁNE hagyományos folklór műsort adott a fesztiválon, amit utána a nézőkkel a színház előtti téren folytattak.

**L. K.** Egy provokatív kérdés az alkotókhöz: egy Riverdance előadás esetében nyilvánvaló, hogy az ír kultúrán alapszik. A tegnapi előadás jóval heterogénebb: ha nem lennék magyar, eszembe sem jutna az identitás. Miért?

**S. F.** Egy etnikumokra hullott európai kultúra részei vagyunk, egy egésznek egy szelete. Mi erre a bizonyos egészre próbáltunk visszatalálni kutatásaink során: az évezreides múltra, mely kultúránkat jellemzi. Saját hajdani kultúránk részeit ma már máshol találjuk, ahol még él a zene, ahol még úgy adják elő, ahogyan nálunk már régóta nem. Az

írek azzal kezdték a történetet, hogyan kerültek Európából Amerikába, mi meg azt kezd-  
tük el kutatni, hogyan jutottunk Tibetből ide.

**M. G.** A mozgásanyag sokkal inkább Kárpát-medencei, mint a zene (N. Parov sza-  
badon válogatott egy eurázsiai zeneanyagból), ezek mind paraszti mozdulatok, csak  
nem törődünk azok hagyományos fűzés módjával, hanem a téma szempontjából válo-  
gattuk azokat össze. Volt, amikor autentikus zenére készültek a táncok, de volt olyan is,  
hogy én megadtam az ütemszámot és a tempót, ő meg Amerikában elkészítette a zenét.  
Érzékeny fiú: előfordult az is, hogy elmeséltem neki, mit szeretnénk látni a színpadon,  
s ő az elbeszélés alapján írta meg a zenét, elkapva a hangulatot.

**S. F.** Jó példa erre a karikázó. A hagyományos karikázóban, melyet Németh Ildikó  
koreografált, énekeltek a lányok. Nikola eljött, megnézte, s „mi ez a rikácsolás? Ezt  
azonnal elfelejtjük!” felkiáltással csinált helyette másikat. Egyébként megpróbáltuk ke-  
rülni a közhelyeket. Használtuk a néptánc elemeket, de másként kombinálva, hogy ez-  
zel újszerű hatást érzünk el.

**M. G.** Nem magyaroknak, hanem embereknek csináltuk.

**M. B.** A világ más részein kevésbé tisztelik úgy a saját hagyományait, mint Önök-  
nél. Már nem törődnek azzal, hogy a néptánc a nép által, a nép számára született: „nép-  
szerű” volt. A technológia, a modernitás korszakában az tehát a kérdés: hogyan lehet  
egy nagyobb kör érdeklődését eziránt felkelteni. Úgy tűnik, a dobantás, a csattogás a  
színpadon igen vonzó: az emberek szeretik a dobogós táncokat. Felelős döntést kell te-  
hát hozni: megőrizzük-e egy szűk, lelkes réteg számára egy fontos örökséget, vagy ös-  
vényként használjuk azt a világ felé, elkerülhetetlenül összekapcsolódva kommersz ér-  
dekekkel? Szerintem létezik kompromisszum, csak jó kompromisszumot kell kötni.

**Ph. V.** Nem létezik kompromisszum. Minden művészet közül a tánc erkölcsi fele-  
lőssége a legnagyobb, mert a mozdulat az, mely legmélyebben hatol az emberi szenvedé-  
lyekbe. Ahogy John Martin írta 1935-ben: „Minden szenvedélyünk mozdulathoz kö-  
tött”. A tegnapi előadásból az derült ki, hogy Önök tökéletesen értenek a tánchoz, és tö-  
kéletesen értenek a közönség szenvedélyeinek provokálásához. Az a kérdés, mit aka-  
runk: a hagyományt, vagy Disney-land-et? Nálunk otthon van egy hagyományőrző ala-  
pítvány: érintetlenül, eredeti jelmezekben mutat be régi táncokat, s nem foglalkozik az-  
zal, hogy ez esetleg untatja a nézőt. Látják, ezért erkölcsi kérdés, hogy a tradíciót vá-  
lasztjuk, vagy örömet kívánunk szerezni a nézőnek, s ehhez felhasználni szenvedélyeit,  
akár Disney-land-et.

**S. F.** A kompromisszum ott kezdődik, hogy azokból a táncokból, melyek arra szol-  
gáltak valamikor, hogy emberek ezekkel szórakozzanak, olyan anyagot kell színpadra  
tenni, hogy azokat szórakoztassa, akik a nézőtéren ülnek. A magyar tánc hagyomány egy  
kommunikációs eszköz, arról szól, hogyan tud egymással találkozni férfi és nő, egymás  
reflexeit hogyan ismerik meg, és hogyan kötnek egymással életre szóló kapcsolatot. Ez  
a hagyomány, ez a nyelvezet azonban nagyon változatos, sokféle stílus, sokféle korszak  
hagyatéka az, amelyből válogattunk.

**Ph. V.** Kérdés, meddig tart a tradíció? Tegnap a színház előtt a fiatalok break-et tán-

coltak. Ez is egy néptánc. Bevennék a következő műsorba? Franciaországban sok vita folyik a hip-hop-ról: táncoljuk úgy, ahogy az eredeti afrikai forrásból származik, vagy csináljunk belőle valami modernebbet, hogy a nagyközönség is könnyen befogadja? Nálunk van, aki Sztravinszkij-re koreografált hip-hop-ot, de Béjart is használta, csak nem népi kultúráként, hanem sajátjaként. Béjart alkotó szellem, így valamit ebből is ki tudott hozni.

**M. B.** Ugyanez történt a skót vidéki táncsal. A viktoriánus időkben a néptánc bekerült a társaságba, ezeket sosem táncolták lefeszített lábfejjel, de amint bekerültek az udvarba, elkezdték a lábfej lefeszítését, s ma már ezt tekintik hagyománynak. Néha tehát azt nehéz eldönteni, melyik tradíciót őrizzük meg.

**Sz. K.** Színházi kritikusként nagyon is egyetérték Sebő Ferencsel abban, hogy mihelyst egy társastánc színpadra kerül, az már színház. Az is elhangzott, hogy emberek előtt adják elő, s akkor ezeket az embereket valamilyen módon meg kell szólítani a színpadról. A táncszínháznak szerintem kétféle módja van a közönség meghódításra. Az egyik a hagyomány, mely úgy működik, mint a mese a gyerek számára: ismeri, tudja mi fog következni, mégis szívesen hallgatja ötvenezredszer is. A másik mód, amit itt is látunk, valami újat mondani a tradíció felhasználásával. Itt már különösen fontos a táncos személyisége. A csoporttáncok erős rendjéből egy ponton kiválik egy lány, de nem érzetem rajta, hogy fel tudja borítani ezt a rendet. Ugyanakkor vannak a társulatban olyanok, akik képesek lennének erre.

**S. F.** Ez azon múlik, ki milyen szerepet kap. Ha a csoportból kiváló figura ugyanazt a lépést csinálja tovább, mint a csoportból mindenki, akkor abból nem lehet csodát csinálni.

**L. K.** Nem értek egyet. Ha valaki tehetséges, az azonnal látszik.

**S. F.** Az előadásra visszatérve: nem állítjuk róla, hogy idáig jöttünk, ezen az úton megyünk tovább, ez a magyar hagyomány sorsa. Továbbra is tartunk ismeretterjesztő műsorokat, ahol bemutatjuk a táncokat. Fontosnak tartjuk viszont, hogy a történelem azon elemeit is előhozzuk a táncból, amit a nép nem ismer, s amiről azt hisszük, hogy paraszti kultúra. (Az mennyiben paraszti és mennyiben az európai kultúra része.) Egy régi magyar népdalszerkezet, melyet Ázsiából hoztunk, a XVI. században egy nyugat-európai ugrós tánc ritmusával kapcsolódott össze, és azt tartjuk mi ősi magyar népdalnak.

**M. B.** A tradíció mentén érinthetjük a Győri Balett előadását is, hiszen Eszter legendája például Nagy-Britanniában nem egy ismert tradíció. Az oktatási rendszer révén nálunk nagyon sok az olyan téma, melyet nem ismernek, tehát nem közérthető.

**K. J.** A több népi zenei kultúráját feldolgozó klezmer zene óriási hatással volt rám, ehhez kerestem egy történetet. Turán Róbert írta a librettót, vele kezdtünk el bányászni a mélybe. Miről szól a Purim? A megváltás örömnepéről, arról, hogy volt, van és lesz önfeláldozás. Furcsának vélhető, hogy két koreográfus jegyzi a művet. Mivel nem akartam zsidó imitációs koreográfiát látni – ennek fennállt a veszélye és kísértése –, Juhos Istvánt kértem fel, aki a Bastsheva társulatnál táncolt, szép koreográfiákat készített, bár

azelőtt sosem dolgozott nagy együttessel. Menet közben rá kellett döbbenjek, hogy nem tudja megcsinálni, amire megkértem. Ekkor kértem fel William Fomint. Gondolom, ilyesmi belefér egy balettegyüttes életébe. A hazai közönséget is meglepte a mű, mert nálunk is kevesen ismerik a Purim témáját. Voltak előítéletek is a zsidó témával szemben. Aztán akik látták, azoknak tetszett, az előítélet elszállt, az emberek utánaolvastak, elindult egy gondolat.

**L. J.** Mivel a művészet, a színház a társadalmon belül zajlik, egyáltalán nem mindegy, hogy épp az a társadalom milyen. A tradíciót eddig, mint egyértelműen pozitív dolgot emlegettük, de lehetne sorolni ellenkező példákat is. Nagyon sok olyan tradíció van, amitől szabadulni szeretnénk. Más szerepe volt a néptáncnak a szocializmusban, és más ma. Az ÁNE előadása új módon befolyásolta a néző gondolatait. Fontos, hogy az eredeti felkutatott tánclépések tényszerűen hozzáférhetőek legyenek. Aztán jön a következő lépés: színpadra tesszük, színházat akarunk csinálni, és ahány alkotó, annyi szándék. Az sem mindegy, hogy egy adott ország adott kulturális kormányzata mennyire támogatja a tradíció ápolását és mennyire a kísérletezést. Moralizálhatunk a hagyományörzésről, de amikor az együttesnek közönségsikert kell produkálnia a fennmaradása érdekében, akkor erre fog törekedni. A néptánc területén ma több társulat jövője teljesen bizonytalan: a túlélésért harcolnak.

**Ph. V.** Ezért erkölcsi kérdés a tánc, mellyel bármit megtehetünk a közönség megnyerése érdekében. A pornófilm is film, jól eladható: hatni lehet vele az érzésekre.

**Sz. K.** A hasonlat azért nem jó, mert a filmgyártásban már kettévált a művészet és az ipar; a színházban nem.

**Ph. V.** Dehogynem. A Győri Balett előadása nem volt azon a technikai csúcson, mint az ÁNE darabja, és ez annak tudható be, hogy két koreográfus készítette, egymás után, s ha a források ilyen eltérők, nagyon nehéz homogén szótárat létrehozni. Viszont mégiscsak van egy folyamata, és kommunikál anélkül, hogy megcélozná ezt vagy azt a közönségréteget. És ez a darab megérdemelten közönségsiker, anélkül, hogy az akart volna lenni. Nem véletlen tehát, hogy a Győri Balett húsz év után is jelen van. Ami hagyomány és modernitás kérdését illeti, múlt héten Madagaszkáron voltam: hasonló problémákkal küszködnek. Ha táncról beszélünk, országról beszélünk. Mary Wigman is az „új német táncot” szándékozta megalkotni, Martha Graham pedig az amerikaiat. A mai afrikai művészek pedig az afrikai művészetért állnak ki, bármi nehezen is határozható meg annak mibenléte.

**M. B.** Az afrikai Germaine Acogny fiának most Angliában van egy társulata. Anyja fia, de készített egy olyan darabot, mely az afrikai és az indiai klasszikus tánc ötvözete, mert a fenyegetett kultúrák közös szellemiségét érzi ebben.

**S. S.** Mielőtt valaki azt hinné, hogy ez a műsor nem készül el, akkor az ÁNE megszűnik, ez nem így van. Ez a műsor azért készült, mert nem hagyjuk, hogy karanténba zárjanak bennünket.

**M. B.** Az argentin tangó Afrikából származik, s hozzá a német harmonika társult kíséretnek.

**S. F.** Európa volt az a kohó, ahol minden összeért.

**Ph. V.** A francia kortárs új hullám jeles alakja, Jacques Garnier készített egy darabot 1980-ban, melyben idéz spanyolt, idéz tangót, és idézi a szülőföldjén megismert néptáncot ő, a hajdani klasszikus balettművész. A lényeg: a tánc maga.

**K. J.** Amit az ÁNE valóra váltott, lehet, hogy egy kis kitérő, de nagy áttörés a magyar néptáncművészetben. Túlságosan elvárják, hogy az ÁNE, vagy az Operá múzeumként működjön, pedig nekik is joguk van az alkotói szabadságra. Én nagyon örülök, hogy itt ennyi kritikus összejött, a legkülönböző nemzetiségűek. Nálunk a kritika nem működik, pedig nagy szükségünk lenne az építő kritikára. A közönséggel való kapcsolat a legfontosabb, de nagyon kellene az olyan szakvélemények, melyek impulzust adnak és segíthetnek az alkotóknak. Kiszolgáltatottak vagyunk fenntartóink felé, ezért is fontos a segítség. Egy példa: itt a Szegedi Kortárs Balett, most éppen azt kívánják tőlük, hogy táncoljanak Diótörőt. Hadd döntse el a Szegedi Kortárs Balett, hogy akar-e Diótörőt a műsorára, vagy sem.

**L. K.** Mi köze ennek a kritikusokhoz?

**K. J.** Vannak olyanok, akikről mernek írni, és van, akikről nem. Át kéne lépni a kialakult kategóriákat, s összefogni azokkal, akik értik a szakmát, s akiknek a véleményére adni lehet.

**Sz. K.** Morális kérdés. Mit tegyen a kritikus egy bajba jutott együttes esetében, ha az jó, de mondjuk egy olyan produkciót hozott létre, mellyel szemben vannak fenntartásai? Vagy nem ír – ha nem akarja bántani –, vagy hazudik és akkor a saját szakmai tisztességével kerül szembe. Tragikus az ilyen helyzet, mert a kritikát mindenképpen fel lehet használni bármire. Nekünk sem könnyű.

**L. J.** A rendszerváltás előtt a színház, a művészet az ellenzék szerepét töltötte be. Manapság ezzel nem lehet feltűnni, mindenki azt mutatja meg, amit akar. Ezzel együtt létrejött egy vadkapitalizmus, mint társadalmi háttér Magyarországon. Egy társulatnak öt kommersz darabot kell csinálni ahhoz, hogy megengedjen magának egy kísérleti előadást. Léteznek olyan művészek, akik konzekvensen végigviszik saját elképzeléseiket, s akik pénzügyi helyzetüket tekintve vegetálnak.

**M. B.** Ami egy társulat megszüntetését illeti, én beszélnék az újságom rovatvezetőjével, de a hírszerkesztőjével is, és akár a belpolitikai oldalon jelenne meg erről az írás. A TV-nek, rádiónak is dolgozom, s teszek róla, hogy olykor a hírekben jelenjen meg egy-egy tudósítás valamely problémáról.

**Ph. V.** Önök elfelejtene egy apróságot, kedves művészek. Én, mint főszerkesztő, nem jótékonysági intézményt igazgatok, és nem vagyok állami funkcionárius. Abból élek, amit eladok. Értem a problémájukat, de semmi közöm hozzá. Ha én egyszer úgy döntenék, hogy megtámogatok írással egy társulatot és melléallok, az olvasók néhány eset után már gyanút fognának. Egy előadás olyan egyszerű tény, mint egy autóbaleset. Az olvasó ezt a tényt, és egy kis érzékeltetést vár el. Még soha, egyetlen művész karrierjét nem változtatta meg a róla írt kritikák mennyisége. Hány elemző kritika jelent meg a Macskákról? És mégis milyen régóta siker. A tehetség támogat, nem a cikk.

## **2. vita: július 3. 15 óra.**

Lezajlott előadások: július 1. Tavaszi Áldozat (Bozsik Yvette),

Éjféλι Marathon (Ladányi Andrea)

július 2. Don Quijote (Magyar Nemzeti Balett).

**L. K.** Az elmúlt két nap előadásai nyomán kínálja magát a kérdés: hogyan találkozik a koreográfia a személyiséggel, hogyan lép túl a személyiség a koreográfián, vagy marad alatta. A látottak alapján három személyiségről beszélhetünk: Bozsik Yvette-ről, Ladányi Andreáról és Aleszja Popováról. Kapcsolatuk saját előadásaikkal eltérő.

**H. I.** Kár, hogy Bozsik Yvette társulatától nincs itt senki, mert meg szerettem volna tudni, milyen hangfelvételt használt, ki dirigált. Mindenesetre, lehet, hogy az előadás a rossz zenei felvétel miatt olyan felemás.

**L. K.** Kétszer láttam már Yvette Sacre-ját, s mindig magával ragadott a személyisége. Tegnap viszont ő maga nem ragadott úgy meg, s így maga a darab is kevésbé hatott. Bevallom, ezért választottam mai fő témánknak a személyiség kérdését.

**H. I.** Én először láttam a darabot, s végig az volt az érzésem: Yvette tartogatja magát az utolsó pillanatra, s ott lesz a csúcspont, de nem így volt.

**J. V.** Nehéz úgy beszélni erről, hogy az érintett személy nincs jelen, s nem tud reagálni. Ez inkorrekt.

**L. K.** Nekünk itt nem feltétlenül az a feladatunk, hogy egy alkotóval saját magáról beszélgessünk. Miért ne vitathatnánk meg egy művet?

**M. B.** Láttam vagy nyolc darabját Yvette-nek: ő maga mindig a szenvedélyről szól, a szenvedély tárgya. Ezúttal az ártatlanságról, annak kihasználásáról, a kiszolgáltatottságról szólt. Nem lehet saját maga: a közösség lemezteleníti, majd a végén visszaküldi oda, ahonnan jött. Még sosem láttam Yvette-t szólistaként ennyire a háttérbe húzódni a csoport javára: a rituálé még sosem múlt ennyire a csoport koreográfiáján, mint most.

**L. K.** Nekem a koreográfia eszembe sem jut, amikor Yvette táncol: a személyisége hat rám, és nem a koreográfia eszközei. Mindegy, mit csinál, ha a színpadon van. Számomra a mű háttérbe szorult: a személy kapott meg. És ezért lett a dolog rögtön más, amint a személy egy kicsit visszahúzódott. Valóban: mennyire figyelünk egy darabra, és mennyire az interpretáló egyénre?

**M. B.** Érdekes, hogy a darab kétharmadáig meg sem jelenik a színen.

**L. K.** Tavaly is készített egy ilyen művet, a Kabarét. A darab elején énekesek, színeszek, táncosok teremtettek egy atmoszférát, majd ő bejött és átcsapott valami egészen másba. A Sacre-hoz hasonló építkezés.

**M. B.** Yvette eddig látott műveiben mindig ő volt a központban. Az általa ábrázolt férfiak furcsák, perverzsek, torzak, s amúgy is vonzódik a sötét „macabre” elemekhez. Új, szimbolikus kifejezőmódot vezetett be, mely nagy hatással volt a brit alkotókra, akik addig csak az amerikai kifejezőmóddal foglalkoztak. Amit ő felmutatott, nemcsak a táncosok, de a vizuális művészek és előadóművészek számára is inspiráló volt nálunk.

**N. I.** Nem kérdőjelezem meg a tehetségét, de számomra a Sacre zenéje és a koreográfia, a szimbólumok nem találkoztak.

**L. J.** Mindig nehéz megtalálni az igazi mozgást, gondolatot, képeket egy ilyen szintű zenéhez. Bartók Mandarinja is ezért problémás: a koreográfusok bármit próbálnak, igazán nem tudnak feljutni a zene szintjére. Sztravinszkij Sacre-ja sokkal mélyebb, mint az itt látott gondolatok és megoldások.

**L. K.** Itt van viszont közöttünk Ladányi Andrea, aki nem ilyen ismert zenét használt a darabjához, nem kellett tehát efféle elvárásoknak megfelelnie. Személyisége valóban egyedi: elég, ha ott van a színpadon, s teljesen mindegy, hogy a többiek mit csinálnak. Nézem az előadást, de közben el is feledkezem arról, mert csak rá figyelek. Ebben hasonlít az Yvette-jelenséghez, de egész más módon építi fel a képet: nem exponálja jeletereit, hanem át- meg átszővi magával a darabot. Kérdésem Andreához: miből indultál ki? Az összképből, vagy a főfigurából?

**L. A.** Szerintem az a jobb, ha Ti beszéltek. Én ugyanis nagyon kíváncsi vagyok, mit mond az előadás a kívülállónak. A darab a Pepsi-szigetre, tehát nagyon fiatal nézők számára készült. A társulat is fiatal – egy éves –, de van már több darabunk, ezek közép-pontjában a marathoni futó áll – mindegy, hogy nő vagy férfi: egy ember –, aki különböző helyekre, különböző kultúrákhoz jut el.

**M. B.** A marathoni futó figurája erős, dinamikus, emblemikus, akit azonosítunk a számítógépes játékok alakjaival. A fiatalabb generáció sokkal inkább hozzá van szokva egy ilyen részletekre bontott, tördelt előadásmóddhoz, nem úgy, mint az én generációm, amely a lineáris interpretáción nőtt fel.

**L. K.** Hogyan reagáltak a fiatalok? A farmeres fiatal táncosokkal bizonyára tudtak azonosulni, de tudtak-e viszonyulni a Te személyedhez?

**L. A.** Remélem, hogy tudtak, mert azt szeretném, hogy mást is legyenek képesek észrevenni, mint a stupid divatvilág, amiben élnek, ahol az utcán látható reklámból csak a fürdőruhára emlékszünk, a modell arctalan. Igazándiből nem tudom, milyen a fogadtatás, azért is ülök itt, hogy mondjátok el, tetszett-e, s ha igen, miért?

**J. V.** Én két különböző tényezőt láttam a színpadon: Téged és a fiatalokat. Őszintén szólva: sokkal erősebben hatottál, mint a farmeres csapat. Egyébként arc nélküli fürdőruhákról jut eszembe: a koromnál fogva a leborított fejekről és a falhoz állításról szörnyű dolgok jutnak eszembe... Mindenesetre, Te nagy hatással voltál rám, akár személyiségedből, akár a mozgásodból eredeztettem ezt a hatást. Ladányi Andrea valaki, aki bármilyen tánctechnikát használ, pontosan tudja, mit csinál és milyen hatást ér el vele.

**L. K.** Amikor Andrea és csapata első előadását láttam, elmondtam neki: így nem lehet repertoárt építeni: óriási a minőségi szakadék ő és táncosai között. Magához hasonló kaliberű egyéniségeket kéne találnia. Ő erre azt válaszolta: türelem. Kérek egy évet, hogy alakíttassam, taníthassam őket. Már látható a fejlődési folyamat, de még mindig hiányolom az egyéniséget, aki nem törpül el melletted. Tanítható-e az egyéniség?

**J. V.** Tanítani nem, fejleszteni lehet a személyiséget. A személyiség eleve ott van. Egyesek képesek fejleszteni, hogy aztán a 16. sorból is kiszűrjük magunknak.

**L. A.** A tanár személye fontos. Ha mindent át akarok nekik adni, szerintem sokat elvesznek. Én nem akarom magamnak megtartani a titkaimat, mert egy nap abba kell

hagynom a táncot. Nekem is volt két nagyon jó koreográfus az életemben, és nagyon sokat tanultam tőlük.

**J. V.** Ha megvannak az adottságaid, csak nyitottnak kell lenned, hogy a megfelelő emberrel találkozz a megfelelő pillanatban.

**M. B.** Két olyan pont volt, ahol valami különlegeset adott a táncosaidnak. Az egyik a magányos fiú, amint egyedül ül a széken: itt sikerült megteremtened a nyugalom minőségét. De akkor is, amikor felállt, sikerült átadni neki azt, hogy akkor is létezzon, amikor nem a középpontban van. Talán egy fiatal táncos számára ez a legnehezebb. Így eléred, hogy elkezdődjék nálad egy saját mentális folyamat. A másik mozzanat, ami nagyon tetszett, hogy sikerült velük elrejtieni a személyiségüket a fejre húzott pólóval. Nagyon hozzá vagyunk szoktatva, hogy arcokból olvassunk. Ily módon sikerült elérni azt, hogy tisztán testiségükkel, testük dinamikájával fejezzék ki magukat: a testnyelvből kell olvasnunk.

**J. V.** Neked teljesen más a benyomásod, mint nekem. Felém a kiszolgáltatottság jött le. Rád is tett valamilyen benyomást az előadás, amelyhez jogod van, s rám is, melyhez jogom van. És lehet, hogy a koreográfus megint mást akart.

**L. A.** Számomra a színház erről szól, hogy lehetek kreatív, de a nézőnek is kreatív-nak kell lennie.

**L. K.** De mégis el akarsz valamit mondani, ami a Te gondolatod!

**L. A.** Amikor a Bolerót táncoltam, nagyon meglepődtem, amikor az emberek elmesélték azt a történetet, amit szerintük táncoltam. Szerintem ez nagyszerű, és nem bánom, ha mást gondolnak.

**L. K.** A személyiség talán éppen ott kezdődik, ha valaki úgy tud ülni a színpadon, hogy ott ezáltal történik valami. Egy éve ezek a fiatalok nem biztos, hogy ezt így tudták volna megcsinálni.

**J. V.** Intenzitás kérdése ez, tehát látszik, hogy Andrea intenzíven dolgozik ezekkel a gyerekekkel.

**M. R.** Ma annyi ragyogó fiatal táncost képeznek, akik aztán egyszerűen nem jutnak megmutatkozási lehetőséghez. Szerintem az, aki közülük színpadra jut, erőt, optimizmust kéne sugározzon. Szeretem a szépet, a szép, erős embert a színpadon – s ezt én mondom, aki zeneszerzőként végigcsinálta a '60-'70-es évek avantgarde-ját –, és hiába volt szerintem szörnyű a tegnapi esti Don Quijote, a nézők igenis tapsoltak, mert valami nagyon pozitív sugárzott a színpadról. A másik problémám a látottakkal az, hogy én automatikusan kikapcsolok olyankor, mikor a látott tánc és a hallott zene nem korrespondál egymással. Zárójelben megjegyzem, gyakran járok Budapestre, és a balett-előadásokon még egyetlen jó karmestert sem hallottam.

**J. V.** Ön említi a frissen végzett táncosok problémáját; sajnos a társulatigazgatók jó része azért nem veszi fel őket, mert még nem elég tapasztaltak. De hogyan lesz így tapasztaltabb? Mindegy, ez egy olyan kérdés, amiről hiába beszélgetnénk akár estig is.

**L. A.** Én Szűcs Kati véleményére lennék kíváncsi, aki a tavaszi Alternatív Színházi Fesztivál zsűritagjaként kikerülte az ottani fellépésünk (a Közép-Európa Táncszínház Ős K. című darabjának) véleményezését.

**Dz. K.** Gátlásos vagyok táncügyben, mert nem vagyok tánckritikus (néha gond számomra a túl nagy értelmezhetőségi szabadság), azt azért szívesen elmondom, miken merengek színháznézó szemmel az előadások kapcsán. Míg Yvette előadását bizonyos mértékig, Andreáét teljes egészében szólóestként tudom értékelni. Annyira erős a táncos egyénisége, oly erős a jelenléte, hogy tulajdonképpen ez a figura érdekkel végig, és azt érzem, hogy a többiek statisztálnak. Ez valószínűleg dramaturgiai, táncdramaturgiai kérdés.

**L. K.** Térjünk át a Don Quijote előadására, melyet éppen csak érintettünk ezidáig.

**H. I.** Kérem, az együttes képviselője mesélje el, mi történt a második felvonással, amely itt egészében kimaradt.

**L. J.** Két indokot közölt a balettigazgató. Az egyik: a műszakiak csak aznap állhattak neki a díszletépítésnek, majd a világításnak, nem volt lehetőség a bonyolult jelenetváltások bepróbálására. Csökkentett díszletet és minimális világítást hoztunk, így az a változat ment, amely ilyen feltételek között lehetséges volt.

**J. V.** Csak egyetlen megjegyzés, ami után pozitív dolgokat fogok mondani. Ha valaki előre közölte volna a nézőkkel, hogy a Don Quijote kétharmadát fogja csak látni, akkor már nem bántam volna. Amúgy igen pozitív képet nyújt a társulat, élveztem azt az energiát, amely minden szereplőből sütött. Technikailag is csak gratulálhatok a társulatnak. Aleszja persze – akit 17 éves kora óta ismerek – más dolog: ő egy minőség a maga nemében. Tegnap is elgondolkoztam azon, mi teszi őt olyan különlegessé, mert nem az, hogy például hányat forog. Az ő különleges minősége a szerénysége. És ez mindig átjön. Kár, hogy nem látjuk eleget külföldön.

**L. J.** Visszatérve az első kérdésre, a második indoklás. Még a balettkedvelők jó része is úgy gondolja, hogy egyik-másik klasszikus nagybalett forgatókönyve elég ostoba történet. Azért mennek el mégis megnézni, mert szép klasszikus koreográfiát szeretnének látni. Én, aki a klasszikus baletten nőtem fel, még én sem bírom egyhuzamban végignézni a darab négy felvonását – nem tartom tehát tragikusnak, hogy azt a két képet kihúzták. A klasszikus balettet nem lehet múzeumként kezelni.

**H. I.** Mi gond a múzeummal? Mi legyen akkor Michelangelo-val?

**L. J.** Minden Don Quijote más egy kicsit: más Szentpétervárott, vagy másutt, a baletteknek nincsen egyetlen változatlan példányuk!

**J. V.** A lényeg az, hogy a klasszikus balett, ha jól csinálják, még mindig működik, semmi szükség a hagyományokkal szembeszegülni, és megváltoztatni a személyiségeket, mert akkor már nem hatnak.

**D. G.** Szeretnék visszaigrani az eredeti témához: az alkotó vagy a mű viszonyára az előadóhoz. Bózsik Yvette-ről mindig az volt a benyomásom, hogy sosem lépte túl saját koreográfiáját, mert a koreográfus ő, saját maga volt. Ladányinál tulajdonképpen a fizikum határozza meg az esztétikai értékeket. A Don Quijote esetében, amely valójában nem is Don Quijote-ről szól, annak meg se kéne jelennie a színpadon – egy tipikus XIX. századi hagyományról beszélhetünk, ahol egy csodás nagy divertissement-et megszakítanak pantomimes jelenetek, de nincs szó múzeumról: ennek a színpadon a helye és to-

vább kell vinni. Viszont épp, amiért divertissement, nem baj, ha lerövidítik, hiszen amúgy 3 óra hosszú. Aleszja Popova pedig egyértelműen túlnőtt szerepén és a koreográfián.

**M. B.** Azon én is eltűnődtem tegnap, hogyan fogadják vajon az előadást azok a nézők, akik most látják először ezt a darabot. Feltehetőleg nem sokat értettek belőle, de az biztos, hogy magával ragadta őket Aleszja Popova, bármit tett is a színpadon. Róla még annyit: ihletett, intelligens, tehát nyaktól fölfelé is táncol, nemcsak alatta. Bizonyára tették nekik a színes jelmez és díszlet, de valószínűleg úgy hagyták el a színházat, hogy csodálkoztak, miért is létezik klasszikus balett. A világ összes klasszikus balett társulatának gondot okoz olyan repertoár összeállítása, mely azokat is meg tudja szólítani, akiket például Ladányi Andrea: és közben mégis ünneplik Popovát.

**L. K.** Éppen erre gondoltam, amikor azt mondtam, hogy a személyiség túlléphet az alkotáson. Popovánál ez bővült el, hogy mindezt úgy teszi, hogy közben végtelenül takarékos, nem túloz el semmit. Apró rezdüléseket láthatunk az arcán, és pontosan tudja, hogy ez elég. Ami az előadás többi személyiségét illeti, nekik köszönhető, hogy a darab mégsem múzeum: a balettkar életteli, eleven játéka élettelivé, elevenné teszi azt számomra.

**M. B.** Bizony az is fontos, hogyan bánik a művész a kelléksészével, vagy – virággal. Az egyéniség és az intelligencia ilyesmiben azonnal megmutatkozik.

**Sz. K.** A múzeum-kérdéshez még: bármely drasztikusan hangzik is, én bizony tegnap múzeumot láttam. Múzeumokra szükség van, hogy megőrizzék a kultúra korábbi produktumait, viszont a színház – így a balett vagy opera is – élő műfaj. Hogy a balett kortárs művészet-e, vagy múzeumba való, az attól függ, milyen gondolat van a forma mögött. Valószínűleg azért lehet csupán részleteiben táncolni egy művet, mert kihalt mögüle a gondolat. Dramaturgként gondolatlanok érzem, mikor a zene megszakad csak azért, hogy egy táncos besétáljon, és beálljon a kezdőpózba, hogy aztán váratlanul belevágjon. A látványvilágról is – elnézést – az operett jut az eszembe: minél színesebb, minél könnyedebb, minél semmitmondóbb. Persze láttam olyan operettet is, ami nagyszerű kortárs színház volt, tehát a sztereotípiákról beszélek.

**G. M.** Én egyszerű, laikus néző vagyok, számomra ez az előadás fantasztikus volt. Nem ismertem annyira a balettet, hogy feltűnt volna a kihagyott két jelenet.

**H. I.** Visszatérhetnék a zenei kérdésekre? Meinhardt-tól szeretnék egy kicsit többet hallani a magyar karmesterekkel szembeni fenntartásairól.

**M. R.** Önöknek kiváló zenészeik és karmestereik vannak. S akkor az ember elmegy az Operaházba, és ott például lát egy olyan Romeo előadást, ahol két rész magnóról megy.

**L. K.** A gépi zene is lehet kiváló.

**L. J.** A zenekíséret nem tipikusan magyar probléma. Nagyon sok helyen táncoltam életemben, elég sok rossz karmesterrel. Van, aki olyan csökönyösen ragaszkodik a maga igazához, hogy képtelenség rá táncolni.

**L. A.** Már elnézést, de ennek az ellenkezője is nevetséges, amikor a táncos a végtelen számú forgásaival megöli a zenét, mert számára a mennyiség a fontos.

**L. J.** Ez is igaz. Lényeg, hogy a balettkarmesternek kell hogy érzéke legyen a tánchoz. Sajnos, a jó karmesterek közül nemigen választják ezt a nehéz feladatot, mert rosszul fizet, s hagyományosan a rangsor legalját jelenti. Itt természetesen azért szólt magnóról a zene, mert nem volt pénz arra, hogy a zenekart is elhozzuk.

**M. R.** Ez világos, de a hangfelvétel akkor sem jó. Ami a darabot illeti: tavaly láttam az Operában az egészet. Akkor sem sikerült felismerhetővé tenni a történetet, pedig Moszkvában láttam ilyet. Azt érzem, a budapesti operában most azzal kínlódnak, hogyan tudnak megbirkózni Petipával és Munkusszal egy új stílusban: eltérni az eddig jellemző orosz stílustól. Ez egy olyan balett, ahol valójában nem történik semmi: a szépségre, a cizellált részletekre koncentrálnak, mindezt szláv érzelmességgel, hiszen a Don Quijote Minkusz legjobb balettzenéje. De én nem is akartam volna beszélni.

**L. J.** Azért szerveztük ezeket a beszélgetéseket, s azért nincs zsűri, hogy mindenki nyugodtan elmondhassa a véleményét. Ezért hívtuk Önöket.

**M. R.** Azért hívtak, mert a magyar együtteseknek nemzetközi kapcsolatokra van szükségük. Mindenesetre számomra tánc az, amikor az emberek zenére mozognak, és nem függetlenül tőle.

**M. B.** Nehéz eldönteni, mit válasszunk ki megőrzésre, ha nincsenek meg a megfelelő források anyagi vagy művészi szempontból arra, hogy mindent megőrizzünk. A klasszikus repertoárból így én nem sok energiát fektetnék arra, hogy a tegnapi esti Don Quijote-ot megőrizzék. Ez persze nyilván sértené az emberek egy részét.

**H. I.** Kirovnál ez a balett 4 óra hosszat tartott, 4 felvonásban, és egy pillanatra sem éreztem, hogy unatkoznék.

**L. K.** Én igen.

**J. V.** Veszélyes területre tévedtünk, ha azt kezdjük megvitatni, mely klasszikus baletteket kellene ápolni, s melyeket nem. Nehéz lenne a választás, hiszen mind rendelkezik egy saját stílussal. Én nem érzem, hogy a Don Quijote a kihagyandók közé tartozna.

**L. K.** Nehéz meghatározni, mit jelent esetünkben a szó: megőrzés. A múzeum életelen műveknek van fönntartva, az élő adás viszont képtelen egyik estéről a másikra ugyanaz a mű maradni. Hol van tehát az eredeti mű? Ma más emberek, egészen más társadalmi háttérrel mennek színpadra azt előadni.

**J. V.** A megőrzés itt a következőt jelenti: klasszikus balettet úgy előadni, hogy az ma is elfogadható legyen. Bach-ot napjainkban is játsszák. Sokat beszélünk már a hitelességről, holott tánc esetében még kotta sem állt rendelkezésre a XIX. századi repertoár rögzítésére.

**M. B.** Az eredeti műveken sok sztárelőadó készakarva is változtatott, például, ha nem ment neki egy forgás, csinált helyette egy másikat.

**L. K.** Az egyéniség kérdéséhez jutottunk tehát vissza, mai témánkhöz, mellyel éppúgy, mint hagyományaink problematikájával nyilván az elkövetkező előadások némelyikén újra szembesülünk majd.

### 3. vita, július 5.

*Lezajlott előadások:* július 3. „Csárdás! – A Kelet tangója”

(Budapesti Táncegyüttes)

„Szarvashajnal” (Közép-Európa Táncszínház)

július 4. „Szuzai menyegző” (BM Duna Művészegyüttes)

„Metszetek – Millenniumi táncjáték”~

(Budapest Táncszínház)

„Chinvat” (Artus)

L. K. Öt előadást láttunk legutóbbi beszélgetésünk óta, melyek alapján felvetődik egy mindre érvényes kérdés: megjelent táncszínpadon a dramaturgia? Hogyan kommunikál a táncmű a közönséggel? Tisztán a mozdulatok útján, vagy egy történet elmesélésével? A Budapesti Táncegyüttes valójában egy táncszívet adott elő egy egészen egyszerű, nem túl tola­kodó törté­n­essel a háttérben. A K. E. T. a mozdulatok, képek szintjén kommunikált, a BM Duna Művészegyüttes Szuzai menyegzőjénél viszont megint a sztori a lényeg. Egész más műfaj a Budapest Táncszínház, itt a tematikát történelmi adatok, s az azokat illusztráló zeneszámok határozták meg. Végül az Artus előadása, ahol a drámai felépítés belső logikája megint egy másik megközelítést nyújt. Szücs Katalin már többször utalt dramaturgiai problémákra a napokban – lévén hivatása –, ezért meg is kérem, vezesse be a témát.

Sz. K. Azt tapasztalom több előadást látva, hogy vannak együttesek, amelyek fontosnak tartják a dramaturgiát, és vannak, amelyek kevésbé. Úgy érzem, hogy ahol kevésbé tartják fontosnak, ott saját munkájukat, valamint a nézői befogadást nehezítik. Ladányi Andrea azt mondta, hogy a néző azt gondolhat, amit akar. Egy nem verbális műfaj esetében természetesen sokkal nagyobb a néző szabadsága, szerintem mégis baj, ha a néző azt gondolja, amit akar, tehát ha nincs valamelyest meghatározva az az értelmezési tartomány, amely az alkotónak jelent valamit. A másik véglet az, amikor minden nagyon meg van magyarázva, ez valóban táncellenes.

Nekem nagyon tetszett a Budapest Táncegyüttes kerettörténete. Bonyolult viszonyrendszer mutatkozhatott így meg: egyrészt a hagyományhoz való viszony: rég láttam ilyen örömteli táncot, s az ÁNE-nél hiányolt virtust. Ugyanakkor miközben nem láttunk mást, mint különböző néptáncokat, a kötések mégis felmutattak egy történet-magot, melyen keresztül igen hitelesen kirajzolódott egy párkapcsolat s egyéb emberi viszonylatok. A szarvashajnalnak (K.E.T.) nagy érdeme, hogy nem mesél, de érzékeltet egy törté­nést. A mesélő dramaturgiánál az a probléma, hogy ha valamelyik elemét az ember nem tudja pontosan értelmezni, akkor akár el is veszítheti kapcsolatát az előadással. Ez történt velem a Szuzai menyegzőnél, ahol erőteljesen fel voltak ugyan rakva a viszonyok, de nem tudtam igazán értelmezni az istennő viszonyát az egész helyzethez. Az előadó, a dramaturgia és a koreográfia nehezen választhatók szét, lehet tehát, hogy más koreográfiai megoldással ez a dramaturgiai probléma nem merült volna fel. A Metszetek (Budapest Táncszínház) esetében hiányzott a rendező elv. A műsorfüzet szerint az

ihletet mai világunk adta. Nos, az nem rendező elv, hogy épp most lehet pénzt szerezni millenniumi programokra. A mozzanatok mögött, melyeket kiemel az előadás, hiányzik a történelemhez fűződő viszony. A darab pozitívuma viszont az irónia.

**M. B.** A Metszetek esetében én szerencsésebb helyzetben voltam, mert nekem nem kellett beugorjanak a konkrétan magyar asszociációk. Egy zsánerbalett volt számomra, amelyet csinálnak másutt is, emberi érzelmeket tükröző testbeszédet keresve. Számomra például az a rész, melyben a férfi táncol a tükörrel, s melyről megtudtam, hogy a költő vívódása szabadság és szerelem között, nekem egész mást jelentett. A nézőnek valóban nem lehet megmondani, hogy mit gondoljon, a túl irodalmias dramaturgia nem hagy teret a képzeletnek. Mindenki egész más érzelmi háttérrel érkezik a színházba, s ha 500 ember egyszerre néz egy előadást, az ötszáz különböző előadást lát.

**J. V.** A tükrös jelenethez csak annyit: én nem tudtam, milyen történelmi korszakról szól, de nagyon meglepett, amikor azt láttam, hogy egy férfi megszül egy lányt. Később sem láttam különösebben érett, sajátos megoldásokat a darab során. Visszatérve a Budapest Táncgyűtteshez: ugyan nem vagyok magyar, mégsem okozott nehézséget a „Csárdás...” megértése. Viszont a cím félrevezető. A Duna Művészegyüttesnél pedig a cím angol fordítása félrevezető, félreérthető. Nem kaptunk tájékoztató műsorfüzetet sem tőlük.

**L. K.** Itt már a marketing kérdését is érintjük, amelyet kerülgetünk, mióta itt vagyunk.

**N. I. A.** „Csárdás...”, bár a címével nekem is vannak fenntartásaim, nagyon tetszett. Kicsit emlékeztetett a '70-es évek elején indult tánc ház mozgalomra, ahogyan az új iránt fogékony fiatalok visszafordultak a saját néphagyományaikhoz, ez valóságos marketingje volt a színpadi néptáncnak – ha már e témánál vagyunk. Ami a dramaturgiát illeti, az ízléses felépítésen kívül nagyon tetszett az, amilyen szeretettel a darab utolsó felvonását kivitték a nézők közé, visszaadva nekik a tánc személyes élményét.

**G. M.** Kíváncsi lennék, külföldön hogyan reagálnak erre az előadásra?

**T. G.** Nem tudom, Ön hogyan reagált, de az egy USA-turnéra készült, és ki kellett találnunk egy címet. Volt több változat: ez a cím tetszett a Columbia Artist ügynökségnek.

**M. J.** A csárdás szóval az a baj, mint a gulyással. Tudni kell, hogy sokféle csárdás van, a lassútól a gyorsig, és igencsak megfelel a Kelet tangójának. Kár, hogy az utóbbi időkben más konnotáció kapcsolódik hozzá. A csárdás mindig páros tánc, minden változatában. Használhatunk különböző speciális megnevezéseket – kalotaszegi lassú stb. – de az átfogó fogalom a csárdás.

**D. G.** Mindenesetre a cím félrevezető. Képzeljük el, hogy jön hozzánk egy amerikai társulat egy darabbal. Cím: „Tangó, a Nyugat csárdása”.

**T. G.** Olyan címet kellett választani, amire bejönnek a nézők.

**M. J.** Van olyan csárdásfajta, mely tényleg hasonlít a tangóra. De van olyan is, amit csak férfiak táncolnak. A magyar táncra jellemző a férfiközpontúság.

**L. K.** A Dunában viszont láttam néhány lányegyéniséget, ami – épp ezért – ritka.

Nagy erőssége az együttesnek, hogy megadja a lehetőséget a lányoknak. A Csárdás-t látva pedig most hangsúlyozódott bennem először, hogy a magyar néptánc is (mint a tangó és mint talán mind) a szenvedélyről szól. Arról, hogy a tánc lényege felhívni magunkra a figyelmet. De most végre megérkezett Goda Gábor az Artustól: szóljunk végre róluk is.

**M. B.** Az Artust többször láttam már, a Turult is, s tegnap este a turul több tollát felfedeztem. Jó lenne, ha meglenne a monológok angol fordítása, mert bár a lényegét elkaptam, szerintem biztos voltak árnyalatok. Örömmel tölt el, ahogy a képi elemeket használják. Nagyon merész, izgalmas és organikus szintézisét adják a különböző műfajoknak és művészeti ágaknak. Nem könnyű ezt úgy megcsinálni, hogy minden összhangban legyen, de ami ennél is fontosabb, hogy az előadás szórakoztatja a közönséget, provokálja az intellektusukat, neveltett. Ez csak keveseknek szokott sikerülni.

**L. K.** Az Artus egy hatalmas gyárban, fantasztikus és kaffkai helyen dolgozott korábban, és az ekkor keletkezett darabok teljesen arra a térre készültek. A tegnapi előadás az elmúlt két év darabjaiból építkezik, melyeknél a közönség körös-körül helyezkedett el. Így aztán egy ilyen hagyományos színházban nem olyan a hatás, mint akkor, amikor az ember olyan közel ül vagy áll, hogy részévé lesz az előadásnak.

**G. G.** Valóban, a közönség része volt ezeknek az előadásoknak.

**H. I.** A belépőjegyre „Zápturul”-t nyomtattak Chinvat helyett: ez marketing hiba. Egyébként nagyon tetszett az előadás.

**D. G.** Egyedi a mozdulatstílusotok, és nagyon örülök annak, hogy nem használjátok a modern táncszínpadokon szinte kötelező félhomályt és dobhártyaszaggató decibeleket.

**L. K.** Kíváncsi lennék más közönségreakciókra is, mert az átlagos magyar néző nem nagyon szeret dolgozni – ez talán válasz lehet a kérdésre is, miért nem szeretik nálunk azokat a darabokat, melyek nem mesélnek el egy történetet. Hágában láttam egy Kylián-estet, csak cselekmény nélküli művek mentek, a közönség ennek ellenére tombolt – ez nálunk nemigen fordulhatna elő.

**J. V.** Az előadókon is sok múlik, és a társulatok kialakult közönségén, mert azért nálunk sem feltétlenül olyan felkészült a közönség.

**L. J.** Az Artus előadása egyszerű volt és érthető, s ez talán a legnehezebb. Miro-ra emlékeztet: a képen alig van valami, mégis ott látható az ujjlenyomata.

**D. G.** Értékeltem a mozdulatokban és verbálisan is előbukkanó humort.

**G. G.** Nem minden közönség vevő erre a humorra: itt Győrben jó közönségünk volt.

#### **4. vita, július 6.**

*Lezajlott előadások:* július 5. „Pas de Quatre” és „Frates” (Pécsi Balett)

„Menyegző és „A csodálatos mandarin” (Szegedi Kortárs Balett)

„Leltár” (Debreceni Csokonai Színház).

**L. K.** Mivel a Szegedi Kortárs Balett és a Pécsi Balett egyaránt igen ismert zene-

szerzők többé vagy kevésbé közismert műveire alkották a fesztiválon játszott műveiket (Sosztakovics, Arvo Pärt, Sztravinszkij, Bartók), örülök annak, hogy fő témának kínálkozik a klasszikus értékű zene szerepe a kortárs táncalkotásban. Azért örülök, mert ezzel elkerülhető a kísértés, hogy a Szegedi Kortárs Balett aktuális helyzetéről beszéljünk órákon át. A kísértés már csak azért is óriási, mert az elmúlt esték alkotói közül csak Juronics Tamás jelent ma itt meg. Ha a külföldiek nem is tudják még, a hazai szakma számára köztudott, hogy néhány hete gyakorlatilag utcára tették Szegeden a Kortárs Balett társulatát, a problémán való rágódás tehát nem adná magát, de ezt aktuális belügynek tartom, nem vitatémának. A zenei kérdésekben igen szigorú Hézsó Istvánnak adnám elsőként a szót.

**H. I.** Juronics Tamás Menyegző-feldolgozása kitűnő, talán a legjobb a több változat közül, melyet addig láttam.

**L. J.** Én ugyanezt vélem a Mandarinról, hiszen több változatban táncoltam. Sosem voltam igazán elégedett, mindig volt hiányérzetem épp abban a tekintetben, hogyan ér fel a koreografált darab a zene mélységeihez. Úgy érzem, Juronicsnak sikerült a lehető legközelebb eljutnia.

**J. T.** Mindkét mű esetében szigorúan a zenéből indultam ki, nem volt semmilyen más szándékom, mint a zene lényegét láttatni. A Mandarin esetében teljesen hű maradtam a szövegkönyvhöz, nem kívántam valami eredetit készíteni a történetből, aktualizálni azt. A Menyegző esetében pedig Sztravinszkij zeneszerzői utasításait követtem. A zeneszerzők szándéka, a zene dramaturgiája alapján készült tehát mindkét darab, és itt elkerülhetetlen, hogy ne érintsem a tegnapelőtti vitatémát – röviden jelen voltam –, a dramaturgia kérdését. Én sosem gondolkozom dramaturgiában így, külön. A koreográfus munkájában bennefoglaltatik a dramaturg is, optimális esetben nem készülhet táncmű különálló, kívülről ráaggatott dramaturgiával.

**Sz. K.** Természetesen nagyszerű, ha így van, mégis előfordulhat, hogy egy táncalkotó igényli a külső dramaturgiai segítséget. Én egyébként a Mandarin esetében visszavonulót fújok: tavasszal a Thália Színházban még voltak fenntartásaim, most nagyon tetszett.

**L. K.** Nem változott valamelyest a Mandarin azóta? Ugyanis nekem hasonlóan erősen eltér a Thália-beli és mostani benyomásom.

**J. T.** Semmit.

**L. K.** Nyilván ismét csak számít a tér, különösen az ennyire képekben gondolkodó alkotó esetében: a Győri Nemzeti Színház tere mindegyik másnál jobban kedvez a nagy formátumú Juronics-műveknek.

**D. G.** Annyit azért a Pécsi Balett műsora is megér, ha nincs is itt közülük senki, hogy Juhos István Puttó darabját megemlítsük, amely szintén igen ihletetten alkalmazta Arvo Pärt zenéjét. Ennek a fiúnak egyéni hangvétele, valamint mondanivalója is van, oda kell rá figyelniünk a jövőben.

**L. K.** Sajnos, már nincs itthon... elszerződött külföldre.

**D. G.** Bár nem vagyok kompetens, még kicsit ennek a fesztiválnak a marketingjére

is térjünk ki búcsúzóul, mert azt kell mondjam, ez egy „titkos” fesztivál volt, amennyiben nemzetközi szemmel nézzük. Tudom, hogy nagyon kevés pénzük volt reklámra, tudom, hogy óriási munkát végeztek a szervezők, de mindent meg kell tenni, hogy a győri fesztivál nemzetközileg is elismertté váljon. Az viszont már szakmai kérdés, hogy ha idejön egy külföldi, annak ne a Don Quijote-t mutassuk, hanem például Harangozó Gyulának, a magyar balett megteremtőjének egy művét.

**T. J.** A szervezés nevében csak röviden: a fesztivál két részből állt: az előadások és a tánckurzus. Előzetesen CD-romon, a Magyar Turizmus Rt. és a Malév irodáinál reklámoztuk. Értékelnünk kell, hogy ez mennyiben volt eredményes. A kurzust viszont nem tudtuk nemzetközivé tenni, mert akkor több pénzre lett volna szükségünk, mint amennyi az egész fesztivál rendelkezésére állt. A reklám-pénzeink 1998-hoz képest egyharmadát tették ki az akkorinak. Ehhez képest az előadások látogatottsága jó volt, talán még jobb is, mint a Budapesti Tavaszi Fesztivál táncfesztiválján a Thália Színházban. Mindenképpen köszönöm az észrevételeiket, és azt kérem, mindenki tegye meg ezeket írásban a részünkre, hogy a jövőben javítani tudjunk a szervezésen.

Lejegyezte és adaptálta: Lőrinc Katalin

Fügedi János:

## Kognitív tényezők a tánc tanításában - mozgáspszichológiai háttér

### Bevezetés

A jelen tanulmány megírását a tánc tanítás egyes kognitív aspektusainak vizsgálatára és azok hatásának a táncoktatásban való felhasználhatóságára elvégzendő pedagógia kísérlet inspirálta, amely kísérlet egy doktori értekezés központi témája lesz. A kellő megalapozottság és körültekintés érdekében a tánc tanítás kognitív tényezőinek témakörét több oldalról kívánjuk megvizsgálni. A főbb érintendő területekként a mozgáspszichológiát, a mozgás- és művészetpedagógiát, a társ művészeti diszciplínák közül a kognitív zenetudományt, a szűkebb szakterületen belül pedig a táncos mozgás jelentősebb elméleteit jeleltük ki.

Vizsgálódásaink első lépésének a mozgáspszichológiai kísérletek, a belőlük leszűrt következtetések és elméletek áttekintését választottuk, amely összefoglaló a jelen dolgozat tárgya<sup>1</sup>. Az elérhető szakirodalomra támaszkodva azt kerestük, hogy a mozgáspszichológia az emberi mozgás milyen kognitív tényezőit tárta fel és vizsgálta meg, e tényezők miként működnek, és miként hatnak a mozgás lefolyására. A pszichológiai vizsgálatoknak különösen azon vetületére figyeltünk, amelyek a mozgástanulásra vonatkoztak, és amelyek azt mutatják be, hogy a mozgáspszichológusok modelljei szerint a kognitív tényezők a mozgástanulás mely szakaszában fejtenek ki erőteljesebb hatást. E területekre azért fordítunk különös figyelmet, mert analógiás alapon feltételezzük, hogy eredményeik érvényesek a tánc tanulás és tánc tanítás szempontjából is.

Az emberi mozgásra a pszichológia nemzetközi szakirodalma motoros készség<sup>2</sup> néven utal, amelyet a jelen áttekintés során leszűkítünk a nagy izommozgások csoportjára, mint érdeklődésünk tárgyára. A tanulmány első felében bemutatjuk az emberi mozgás tudatosságáról alkotott egyes főbb pszichológiai elméleteket, majd részletesebben tárgyaljuk a mozgás jelenleg általánosan elfogadott kognitív pszichológiai értelmezését, a *séma elméletet*. Ezt követően a motoros készséget befolyásoló kognitív tényezők feltárására kerül sor, kissé részletesebben szemügyre véve a *képzelet szerepét* a motoros feladatok megoldásában. Végül a cselekvés *metakognitív aspektusának*, mint a tánc tanulás szempontjából számunkra kiemelten fontos tényező ismertetésével zárjuk áttekintésünket. A jelen tanulmány keretében felvázolt elméletek táncpedagógiai hasznosíthatóságára a tanulmány végén külön fejezetben térünk ki.

## Az emberi mozgás tudatosságának értelmezései

James (1890) már a múlt században felállította azt a hipotézist<sup>3</sup>, miszerint „a szokás csökkenti a tudatos figyelmet, amellyel cselekedeteinket végrehajtjuk”<sup>4</sup>. A cselekedetek alatt James több lépésből álló diszkrét motoros szekvenciákat értett. Azt állította, hogy a szekvencia minden lépésének megvan a maga „érzete”, és felhívta a figyelmet, hogy *a mozgásszekvencia tanulásának korai szakaszában erős a kognitív hatás*. James azt mondja: „... minden egyes ilyen érzet az elme különálló percepciójának tárgyává válik. Ez által ellenőrzzük minden egyes mozdulatot, hogy lássuk, helyes-e, mielőtt továbbhaladunk a következőhöz. Hezítálunk, összehasonlítunk, választunk, visszavonunk, elutasítunk, stb., intellektuális módon; és az a parancs, amely révén a következő mozdulat elindul, az idealizációs központok kifejezett parancsa, miután ez a mérlegelés lezajlott.”<sup>5</sup>

James szerint a mozgásszekvencia gyakorlása során, amikor a cselekedet "habituális" lesz, az "egyetlen impulzus, amelyet a gondolati vagy percepció központok leküldenek a kezdőimpulzus, a start parancsa". A begyakorolt szekvenciális cselekedetek magyarázata a *válaszlánc*<sup>6</sup> hipotézis, ahol a mozdulat egyik szegmenséből származó *válasz-kiváltott visszajelzés*<sup>7</sup> az inger a következő mozdulat számára. Jones a *propriocepciót* hangsúlyozta, mint a visszajelzés forrását, amely szabályozza a mozdulatot, bár elismerte, hogy a visszajelzés más forrásai is, mint a látás és a hallás, szintén szerepet játszhatnak. Ha a mozdulat egyszer elkezdődött, a válasz-kiváltott visszajelzés inger által összetartott jól integrált motoros lánc tudatos figyelem nélkül lezajlik, mert a válasz-kiváltott visszajelzés ingerekről "...feltételezhető, hogy a gondolati vonal alatt helyezkednek el". Amikor a kezdőimpulzust követően a szekvencia befejeződik, a végeredmény kap tudatos figyelmet, de a két figyelmi pont között a szekvencia tudatosság vagy beavatkozás nélkül fut le, azaz általános kifejezéssel a mozdulat *automatikus* lesz.

Ennek a hipotézisnek adaptációs és biológiai evolúciós változata később a funkionalista pszichológiai irányzatokban tűnt fel. Angell (1904)<sup>8</sup>, a funkionalisták egyik vezetője azt állította, hogy a tudatosság az organizmus számára adaptív szerepet játszott. Amikor a veleszületett reflexek nem tudtak kezelni egy problémát, amellyel az organizmus szembekerült, a tudatosság közbelépett. Ahogy a tanulási folyamat előrehaladt, kifejlődtek a tudattalan, automatikus szokások, és a tudatosság felszabadult egyéb problémák kezelésére. A behaviorizmus sem tagadta ezt a hipotézist. Smith és Guthrie (1921) azt állították, a gyakorlottság megszerzése során a (nem tudatos) verbális tényezők már nem játszanak szerepet, amint a mozgás létrehozta ingerek átveszik a mozdulatszekvencia fölötti irányítást.

A hipotézis különböző változatát a legutóbbi időkig pszichológusok széles csoportja támogatta: kognitív pszichológusok (Miller, Galanter és Pribram, 1960), behavioristák (Kimble és Pelmueter, 1970), fejlődéslélektani kutatók (McCabe, 1979), megkülönböztetés-elméleti pszichológusok (Fleishman és Hempel, 1955), a motoros tanulás elméleti szakemberei (Adams, 1971) valamint a motoros tanulás tankönyveinek szerzői (Fitts és Posner, 1967; Schmidt, 1975)<sup>9</sup>.

## Az emberi mozgás kognitív pszichológiai elmélete

Newell és Barclay (1982) a cselekvés és az arról megszerzhető ismeret kapcsolatát vizsgálva megállapította, hogy a tudomány jelenlegi állása szerint az ismeret a memóriában inkább generikus koncepciók terminusaiban tárolt, semmint közvetlenebb egy az egyben való megfelelések szerint. Az általuk hivatkozott ismeret reprezentációval foglalkozó számvetések<sup>10</sup> középponti jellegzetességeként megállapítják, hogy a tervek, a leírások, a definíciók, a sémák és a prototípusok valamennyien ismeret struktúrák, amelyek generikus koncepciókat képviselnek az absztrakció különböző szintjén.

Bár a kognitív tudomány diszciplínáiból származó ismeret reprezentációnak kevés közvetlen alkalmazása van a cselekvés koncepciójára, a motoros készség területén az utóbbi évtizedekben kifejlesztett irányzatok számos tekintetben hasonlítanak a fent említett reprezentációs elméletekre. Azt a gondolatot, hogy a cselekvések felismerésére és végrehajtására *sémák* állnak rendelkezésre, Schmidt (1975) motoros tanulási elmélete körvonalazta.

### A sémaelmélet

Schmidt azt javasolta, hogy a motoros készség tanulásának alapvető aspektusa azon *sémák* vagy szabályok elsajátítása, amelyek meghatározzák a viszonyokat a motoros válaszok végrehajtásában és kiértékelésében foglalt információk között. Schmidt *sémaelmélete* alapvetően három komponensből áll: (1) a *generalizált motoros programból*, (2) az *felidéző sémából* és (3) a *felismerő sémából*<sup>11</sup>.

A sémaelmélet alapja a *generalizált motoros program* gondolata, amely egy absztrakt memória szerkezet. Amikor e szerkezetet aktiválják, létrejön a mozgás. Nem kíván minden mozdulat külön motoros programot, mert a sémaelmélet szerint a generalizált motoros program a különböző válasz kimenetek létrehozása érdekében számos módon hajtható végre. A különböző mozdulat kimenetekhez a program bizonyos paramétereit (vagy más szóval 'válasz specifikációkat') kell meghatározni. A generalizált motoros program úgy képzelhető el, mint egy olyan program, amely a közös motoros mintát igénylő mozdulatok adott osztályát irányítja.

Shapiro és Schmidt (1982) világít rá a generalizált motoros program eredetének gondolatára. A megfigyelések szerint azok a mozdulatok, amelyek bizonyos módon kissé különböztek egymástól, más módon egymással azonosnak tűntek. E szemléletmód kísérleti alátámasztása közvetve Armstrong (1970) tanulmányából származik. Armstrong úgy találta, hogy amikor egy mozdulatsort a mozgásidő lerövidítésével esetlegesen felgyorsítottak, a *teljes szekvencia, mint egység gyorsult fel*, azaz úgy tűnt, a 'relatív időzítés', vagy szakszóval *fázisolás*<sup>12</sup>, állandó maradt, míg a teljes mozgásidő változott. Ez azt sugallta, hogy a különböző sebességű válaszok egy csoportjában a fázisolás valamely módon alapvető tényező. Ezt a felfedezést értelmezte úgy Pew

(1974), majd Schmidt (1975), hogy a fázisolás egy generalizált motoros program része, amely számos hasonló válaszsebességet tud irányítani, és a teljes mozdulatidő a végrehajtás paramétere. A fázisolást a mozdulatosztályok invariáns jellemzőjének tekintették, mert a relatív idő nem, de a mozdulat teljes ideje könnyen változtatható volt próbáról próbára.

E jelenség analógiájaként fedezték fel, hogy a generalizált motoros program másik invariáns jellemzője a *relatív erő*, a cselekményben résztvevő különböző izmokban előhívott erők közötti viszony. Ezért az összehúzóadások relatív idejét és az alkalmazott relatív erőket meghatározó absztrakt memória szerkezet, a generalizált motoros program potenciálisan magyarázatul szolgálhat az egymáshoz nagyon hasonló mozdulatkészletek véghezvitelére.

A sémaelmélet terminusaival egy generalizált motoros program egy mozdulat osztályt határoz meg. Ha két mozdulatot ugyanaz a generalizált motoros program irányít, akkor elmondható, hogy ugyanannak az osztálynak a tagjai. Mivel a fázisolást és relatív erőt tartalmazó generalizált motoros program képes egy *cselekvési mintát* meghatározni az izomzatban, még ha a minta részletei különböznek is (pl. sebesség, méret), a mozdulatosztály olyan válaszcsoportnak gondolható el, amely ugyanazzal a mintával rendelkezik.

A sémaelmélet második komponense a *felidéző séma*, amely a válasz létrehozásában vesz részt. Egy kívánt kimenetel eléréséhez a felidéző séma választja ki a paramétereket a generalizált motoros program helyes végrehajtásához. Az elmélet szerint minden generalizált motoros programnak rendelkeznie kell felidéző sémával, egy szabállyal, amely a program futásának elmúlt kísérletein alapul. Az információk három típusa fontos a felidéző séma létrehozásához. Ezek (1) a *kezdeti feltételek*, mint a végtag helyzete, testpozíció, és a környezet állapota a cselekvést megelőzően; (2) a *válasz kimenetel* információ, amely az aktuális kimenetel vagy a cselekvés eredményének ismerete; és (3) a program végrehajtása során használt *paraméterek*. E paraméterek lehetnek a mozgás idő, a teljes erő, a válasz mérete és az izomválasztás.

A sémaelmélet harmadik komponenseként meghatározott *felismerő séma* az a független memória állapot, amely felelős a válasz kiértékeléséért. A felismerő séma kezdeti feltételből, múltbeli tényleges kimenetelekből és a múltbeli érzékelési következményekből áll. Az elmélet feltételezi, hogy minél erősebb a felismerő séma, annál jobban képes az előadó előre meghatározni egy új válasz várható érzékelési következményét.

Newell és Barclay kritikája<sup>13</sup> szerint a cselekvések sémaelmélete nagyon statikus organizmust sugall a környezettel való interakció viszonyában. Szerintük egy séma nem csak az organizmus és a környezet interakciójának a terméke, hanem egy kognitív 'készlet' vagy eljárási szabály az elkövetkezendő interakciók megértésére és az azokban való cselekvésre. A séma gyakorlása az az eljárás, amelyen keresztül a jövőbeli ismeret megszerzhető. Ez a megállapítás azt sugallja, hogy az ismeret megszerzése és reprezentációja kölcsönösen egymástól függő kiegészítő eljárás. Ezért a sémák a cselekvés eljárási tendenciáikhoz hasonlóan a kognitív rendszerben reprezentált végtermékek.

## A motoros készséget befolyásoló kognitív tényezők

Carroll és Bandura (1987) megállapítása szerint a modellált előadással létrehozott motoros információ megnyerhető a kritikus jellemzők szelektív megfigyelése és a cselekvéssorok kognitív reprezentációjává alakítható szimbolikus kódolás és kognitív próbák révén. A kognitív reprezentáció irányítja a válasz létrehozását és létrehoz egy olyan standardot, amelyhez a végrehajtási visszajelzés viszonyított a helyreigazítási módosítások érdekében<sup>14</sup>. A figyelmi és emlékezetben tartási eljárásokon túl, amelyek meghatározzák a kognitív reprezentáció megszerzését, egy koncepció-összehasonlító eljárás uralja a kognitív reprezentáció cselekvésbe való fordítását. A modellált cselekvésminta reprodukcióját elősegíti a végrehajtásával egyidejű megfigyelés, de csak akkor, ha a cselekvésminta adekvát kognitív reprezentációja már kialakult. A pontos kognitív reprezentáció megszerzése után a kísérleti alanyok a bemutatott cselekvéssort éppoly pontosan tudták emlékezetből reprodukálni, mint a bemutatással egyidejű végrehajtás során.

Számos kutatás kimutatta, hogy a diszkrét motoros sorozatok kognitív determinánsai közé sorolhatók a verbális tényezők (pl. Cantor 1965, Goss 1955, McAllister 1953)<sup>15</sup>, de a motoros feladat kogníciójának lehet nem-verbális oldala is, és erre a legjobb példa a képzelet (pl. Paivio, 1971). Engelkamp (1991) szerint a cselekedetektől két módon lehet képzeletet alkotni. Mások cselekedeteinek elképzelésével, vagy saját tevékenység elképzelésével. Ez utóbbit nevezte Engelkamp *motoros képzeletnek*<sup>16</sup>.

Wisberg és Ragsdale<sup>17</sup> utal Adams (1971) és Fitts (1962) kísérleteire, akik kimutatták a kognitív eljárások fontosságát a motoros feladatok gyakorlásának korai szakaszában. A végrehajtás kezdeti szakaszát Adams *verbális-motoros szakasznak*, Fitts *kognitív szakasznak* nevezte. Az Adams és Fitts által kísérleti körülmények között végeztetett mozgásfeladat jelentős gyakorlása után az eredményeket mindkét szerző úgy értékelte, hogy a többszöri gyakorlással elért fixáció után a mozgásvégrehajtás automatikussá válik, azaz nem kell sok figyelmet szentelni a kognitív tényezőknek. A gyakorlás ezen szakaszát Adams 'motorikusnak', míg Fitts 'autonómnak' nevezte el.

Míg a fenti szerzők egybehangzóan állítják, hogy a kognitív tényezők elsősorban a motoros készség tanulásának kora szakaszában érvényesülnek, Adams (1981) kísérleteiben megkérdőjelezte, hogy a kognitív funkciók a gyakorlással minden esetben elveszítenék jelentőségüket. Olyan kísérleti környezetet teremtett, amelyben bebizonyította, hogy a kognitív tényezők hatása nem csökkent a gyakorlással. Eredményei szerint a végrehajtás tökéletesítésére végzett erőfeszítés során a kognitív tényezők használatban maradhatnak mindaddig, amíg a kísérleti személy hibát vét vagy lassan válaszol. A kognitív tényezők alkalmazása csak akkor tűnhet el, ha nincs külső hibajelzés és amikor a kísérleti személy feladatának végrehajtását hibamentesnek tekinti. Azonban a tökéletességre törekvő kísérleti személyek határozatlan ideig használhatják a kognitív tényezőket, mert végrehajtásukat valamely módon mindig kissé hiányosnak tartják.

Szljobumov (1978) a motoros tevékenység kognitív és végrehajtó komponenseinek

időbeli elkülönítésére és a köztük lévő sajátosságok tanulmányozására végzett kísérleteket. A motoros cselekedetek komponensei közötti kapcsolat három típusát állapította meg, amelyeket a kognitív és a végrehajtó folyamatok szekvenciális, párhuzamos és kevert lefolyása jellemez. Az aktusok pontossága szempontjából a párhuzamos típus bizonyult a leghatékonyabbnak. Megállapította, hogy a kognitív komponensben zajlanak le a motoros tevékenység szerveződésével kapcsolatos olyan folyamatok, mint a különböző jellegű ingerek felismerése, a döntés, a döntés hatékonyságának ellenőrzése, a mozgásos feladatok kialakítása, a motoros instrukciók programjának kidolgozása, stb. Megfigyelése szerint a kognitív folyamatok alapvető része a motoros válasz kezdetéig lezajlik. De kísérletileg bizonyította a kognitív és a végrehajtó folyamatok párhuzamos lefolyásának lehetőségét. Ekkor az inger megjelenése csak provokatív ok a válasz-cselekvés megindítására, amelynek megvalósítása során egy időben zajlanak az elsődleges program felépítését és konkretizálását megvalósító kognitív folyamatok. Szljubomov azt állítja, hogy a cselekvés eredményéről szerzett információnak csak a motoros tevékenység elsajátításának korai szakaszában van jelentősége, a tökéletesítés szakaszában a végrehajtó mentális tevékenysége korrigálja a programot.

## A motoros feladatok mentális gyakorlásának hatásai

Számos kutató kísérletezett a mentális gyakorlásnak a motoros készségre kifejtett hatásával. Minas (1978) meghatározása szerint mentális gyakorlás alatt egy fizikai tevékenység nagy izommozgások végrehajtása nélküli elképzelését értjük<sup>18</sup>. Elsősorban Jacobson (1932) elektromiografikus kutatásai nyomán alakult ki a *pszichoneuromuszkuláris elmélet* (Arnold, 1946)<sup>19</sup>, amely azt proponálta, hogy egy mozdulat elképzelésének folyamata a tevékenység végrehajtásában közreműködő izmokban tényleges, ám minimális beidegzettséget eredményez. Annak ellenére, hogy nincs szemel látható mozdulat, a minimális beidegzettség átvihető a fizikai gyakorlás szituációjába. A pszichoneuromuszkuláris hipotézis alternatívája Sackett-től (1934) származik<sup>20</sup>, aki úgy érvelt, hogy a mentális gyakorlás elsősorban arra szolgál, hogy körülhatárolja a feladat szimbolikus vagy kognitív aspektusát. A szimbolikus tanulás magyarázata szerint a mentális gyakorlás a motoros végrehajtást csak addig a mértékig támogatja, amely mértékben a feladat kognitív tényezőket tartalmaz. Ezért kevés kognitív tényezőt tartalmazó feladat keveset nyer a mentális gyakorlástól. Schmidt (1975) szerint pedig a mentális gyakorlásnak a feladat tanulásának korai szakaszában van nagyobb hatása, amikor a kognitív vagy verbális tevékenység van túlsúlyban. Miután a motoros válasz automatikusabbá válik, a mentális gyakorlást kevésbé hatásosnak tekinti a mozdulatok további fizikai végrehajtása során.

A motoros készséget befolyásoló kognitív tényezők vizsgálata során Minas (1980) megállapította, hogy a folyamatos vagy interaktív motoros készségek többsége két fő komponensre bontható<sup>21</sup>. Az *első az a sorrend*, amelyben a szekvenciát alkotó mozdul-

latok lezajlanak, a második komponens a szekvenciát alkotó *mozdulatok természete*. A mentális gyakorlás a készség bármelyik említett két elemére hatással lehet. Minus az elemzés során a diszkrét motoros komponenseket nem elkülönülve vizsgálta, hanem mintába integrálta, ahol bármely adott szekvenciát alkotó mozdulat előadása az előző és a következő mozdulat természetétől függött.

Minus eredményei szerint a motoros feladat gyakorlása előtt nyújtott irányított mentális gyakorlás javította mind a szekvencia tanulását, mind a végrehajtás sebességét és minőségét<sup>22</sup>. Megállapította, hogy a végrehajtás sebessége és minősége tekintetében a bevezetőben adott irányított mentális gyakorlás hatásosabb lehet, mint a másolás után végzett fizikai gyakorlás. Az irányított mentális gyakorlás hatása akkor volt a legpotensebb, ha a feladat megismerése előtt nyújtották.

Jones (1965)<sup>23</sup> már korábban demonstrálta, hogy a motoros tanulás megtörténhet mentális gyakorlás által a feladat előzetes végrehajtása nélkül, ha vezetést alkalmaznak. Jones azt állította, hogy a vezetés a tanulás lényegi elemeként létrehozza a *kinesztétikus képzetet* formációját. Minus eredménye összhangban volt Jones gondolatával. Minus úgy találta, ha a kísérleti alanyok vezetést kaptak a végrehajtandó feladathoz, valamilyen elérhető információt felhasználtak, hogy egy integrált cselekvési tervet alakítsanak ki. Minus kísérlete során igazoltnak látta azt a fent említett hipotézist is, amely szerint a mentális gyakorlás csak olyan mértékig segíti elő a tanulást, amely mértékig a szimbolikus tényezők a feladat részei.

A mentális gyakorlás hatásmechanizmusát értelmezve Minus szerint azért érhetnek el jobb eredményeket a mentálisan gyakorlók a kontrollcsoporthoz képest, mert csak nekik volt lehetőségük arra, hogy cselekvési tervüket előre strukturálják és megszervezzék anélkül, hogy összeütközésbe kerüljenek a végrehajtási szabályozás követelményével. Ugyanis ha a tényleges fizikai végrehajtás során kell a végrehajtási tervezést és szabályozást végezni, a végrehajtó rendszert gátló tényezők léphetnek fel.

Minus szerint a mentális gyakorlás kísérletileg igazolt sikere alátámasztja azt a gondolatot, hogy a mozgásinformáció magas szinten kognitív egységek formájában reprezentált<sup>24</sup>. Ezek az egységek tiszta pszichológiai eljárásokkal manipulálhatók, és nem szükségszerűen foglalják magukba az egyidejű motoros tevékenységet. Ezen túl a mentális gyakorlás nem csak azt segítette elő, hogy régi mozgástapasztalat kiválasztása és tervezése révén új motoros séma alakuljon ki, hanem azt is, hogy az ilyen támogatás magában a *mozgás minőségében is manifestálódhat*.

## A cselekvés metakognitív aspektusai

Newell és Barclay (1982) figyelmüket elsősorban a cselekvés *metakognitív aspektusára* irányították. Meghatározásuk szerint a metakogníció nagy vonalakban egy személy ismereteként definiálható a saját vagy mások pszichológiai, szociális és fizikai viselkedéséről és képességeiről<sup>25</sup>. Ez az ismeret a környezettel való célszerű és

szándékos interakció révén szerezhethő meg, amelynek egyik aspektusa a személy tudatossága a mozdulat és annak következménye közötti kapcsolatról.

Általánosságban úgy érezték, hogy a személy tudatossága saját cselekvéséről legalább két fő ismereti típust foglal magába: az *érzékenységet*<sup>26</sup> azokhoz a szituációkhoz, amelyek gyakorlott cselekvéseket igényelnek, és azon *változók* vagy tényezők ismeretét, amelyek a cselekvés kimenetelét befolyásolják. Véleményük szerint a különböző szituációkra való érzékenység nem csak annak felismerését foglalja magában, hogy egy cselekvés szükséges, hanem annak a mozdulatnak vagy mozdulat szekvenciának a megértését is, amely a cselekvést teljessé teszi. Más szóval az érzékenység teszi lehetővé a személy számára, hogy megszervezzon egy megfelelő motoros sémát vagy orientálódjon egy környezeti jelenésre, majd azt a speciális problémának megfelelően szabályozza. (Pl. labdadobásnál tudatosítani kell, milyen erővel kell a labdát eldobni, hogy a célt eltalálja.)

Úgy gondolták, bármely, gyakorlottságot igénylő motoros tevékenység iránti érzékenység legalább két kapcsolódó elemet foglal magába. Az egyik elem a *megoldandó probléma természetének felismerése*, más szóval az arról való ismeret, hogyan kell a feladat jellemzőit manipulálni, hogy az megfeleljen a jelzett célnak. A másik elem a személy *kontextusra való tudatossága*. A kontextus a helyzeti ingerekre vonatkozik, amelyek meghatározzák a feladat követelményei szerinti paramétereket. (Pl. egy feladat megjelenhet versenyhelyzetben, vagy versenyhelyzeten kívül. E körülmény felismerése eltérő végrehajtást eredményezhet.)

Flawellra és Wellmanra (1977) hivatkozva a metakognitív ismeret második fő kategóriáját Newell és Barclay a változók néven azonosította<sup>27</sup>. A változók a gyakorlott végrehajtást befolyásoló tényezők. Ez a kategória három kapcsolatban álló elemet foglal magába: *a személy, a feladat és a stratégia változókat*.

A *személy változó* a személy önmagáról vagy másokról való ismerete, mint aki gyakorlott bizonyos cselekvésekben és két dimenziót ölel fel. Az első dimenzió az *egyéni sajátosság*, vagy a személy ismerete a saját vagy a másik állandó fizikai szerkezetéről. A személy változó másik dimenziója az az *állapot*, amely a személy éppen történő cselekvéséről való ismeretére utal. (Pl. a proprioceptív és az exteroceptív visszajelzés révén képes a személy megfigyelni a válasz következményeit és tudomást szerezni arról, vajon a cselekvés lezajlott-e.) Ez az ismeret nem csak kiértékelő szerepet játszik, hanem felfrissíti a motoros sémát, vagy alapot ad egy másik séma kialakítására, ha az előző sikertelennek bizonyult.

A *feladat változó* a cselekvés nehézségét vagy összetettségét meghatározó jellemzők ismeretére utal, amely tükrözi az egyén percepcióját a feladat természetéről. Newell és Barclay számára úgy tűnt, a feladat jellegzetességeiről való ismeretet két forrásból lehet megszerezni: (1) a specifikus feladat tényleges *megtapasztalásából* (2) hasonló jellegzetességekkel bíró feladatosztályok tapasztalataiból *generalizált ismeret révén*. Az ismeret ez utóbbi forrása nagymértékben a már korábban megszerzett információk feldolgozásából kellene eredjen. Egyik értelemben az ismeret generalizációja a meglévő

sémák újraszervezése annak érdekében, hogy az új feladat követelményeinek megfeleljen. A generalizált ismeret lehet egy speciális feladatból és követelményeiből megszerzhető információ alapján levonható következtetések eredménye is, amely esetben a személy túllép az elérhető ismereten vagy adott információn.

A *stratégia változó* a személy problémamegoldó megközelítésére utal. A stratégia változó a mozgás konfigurációjáról való ismeretet tükrözi, amely szándékosan kezdeményezhető, hogy a cselekvés gyakorlott módon fejeződjön be. Pl. egy meghatározott cselekvési minta ismételése a stratégia egyik típusa, amely ismereti jellegzetességeket ad meg a személy probléma megoldó megközelítéséről.

Newell és Barclay összefoglalva megállapítja<sup>28</sup>, hogy a gyakorlott cselekedetek megértéséhez a metakogníció érzékelési és változó kategóriáinak kölcsönös viszonyokon alapuló elemzése szükséges. A metakognitív ismeret érzékelési és változó kategóriája a gyakorlott előadó esetében dinamikusan működve teszi lehetővé a személy számára, hogy alkalmazkodjon a környezetéhez. A metakogníció fent vázolt leírása nem tér ki a feladatban vagy szituációban specifikusan előforduló perceptuális tényezők tárgyalására, és nem kísérelte meg a leírás lefedni az individuumon belüli lehetséges strukturális korlátoltság anyagát. Azonban véleményük szerint a gyakorlott cselekvéssel kapcsolatos ismeret bármely teljes körű megértésére irányuló kognitív pszichológiai megközelítéseknek e tényezőket magukba kell foglalniuk.

## **A mozgás kognitív pszichológiai elméleteinek alkalmazása a táncoktatás területén**

A táncpedagógiánkat jelenleg szinte kizárólagosan az imitációs tánctanulás jellemzi, a bemutatott mozgásszekvenciákat a táncot tanulók többnyire másolás útján sajátítják el. A kognitív tényezőknek igen csekély szerep jut, ezért paradigma váltási kísérletnek tekintjük azt a megközelítést, amely a jelenlegi imitációs tanulást kiegészítené, vagy erősen orientálná az interpretációs tanítás felé. Az interpretációs tanítás alap gondolata az elvont, absztrakt, szimbolizált mozdulatanyag rekonstrukciója, például a táncos mozgás lejegyzésből való előadása.

A tánclejegyzés, szakszóval a *táncnotáció*<sup>29</sup> a zenei kottához hasonlóan szimbolikus jelrendszer. Azonban a táncnotáció a zenei, általában két, esetenként három dimenziós (hangmagasság, időtartam és dinamika) lejegyzéshez képest jelentősen bonyolultabb, mert a mozgás térbelisége révén már eleve három dimenziós, ehhez járul az időbeliség (ritmus) és a dinamika jelölésén túl, hogy mindezeknek elkülöníthetően mozgatható testrészekre bontva kell megjelennie. Ugyanakkor a notáció lényegi kiegészítője a táncos külső referenciáinak jelölése is, mint a tárgyakhoz, partnerhez, csoporthoz, egyéb térbeli imaginációs pontokhoz (pl. íves utak), alakzatokhoz (térformák) való viszonyok, vagy az egyéb módszerekkel csak félrevezető módon ábrázolható térbeli gesztusrajzolatok jelölése. Ha a zenei hasonlatnál maradunk, egyetlen személy táncos mozgásának

lejegyzése inkább egy zenekari partitúrához hasonlatos, mint egyetlen hangszerszólam kottájához. Mivel azonban mindezekon túl a lejegyzendő mozdulat szekvencia a testrészek összefüggő rendszerének együttes mozgásának eredménye, a fenti kívánalmaknak megfelelő táncleíró jelrendszernek a nyelvhez hasonló, meglehetősen bonyolult szintakszisa és szemantikája alakult ki.

A táncnotáció kognitív szempontból leginkább verbalizációnak tekinthető, azonban a jel és a mozgás egymásnak való megfeleltetése, azaz *szimbolikussága révén túl is lépheti a verbalizáció küszöbét*, ezzel jobban közelítve a mozgás eredeti közegéhez. De mindenképpen kognitív eszköz, amely igen hatékonyan segítheti a tánc tanulását, főleg az elemi mozdulatrészek tudatosítása révén. Táncnotációból való rekonstrukció kognitív pszichológiai szemmel leginkább *metakognitív aktus, ahol a mozgás irányítása a mozgásról való teljes tudatossággal* kell történnjen, nem csupán az imitáció vezetett figyelmi szintjén.

A fentiekben bemutatott kognitív pszichológiai elméletek rávilágítottak arra, hogy a mozgástanulás kezdeti szakaszában erőteljes szerepet kap a verbalizáció, amely közvetlen irányítást adhat az elsajátítandó mozgásanyagról. A fenti tárgyalt verbalizációs analógia révén a táncnotációt mozgásirányító eszköznek tekinthetjük, így alkalmazásának érvényét a táncoktatás területén e pszichológiai elméletek megerősítették. A táncnotáció egyben mozgásimaginációs eszköz is, mert alkalmas arra, hogy az tánc olvasójában felidézze a mozgás képzetét. A mozgásképzlet pozitív hatását a mozgás tanulás során a fenti elméletek szintén kiemelték (Pavio, Engelkamp, Jones), sőt, a kognitív tényezők használatban maradását is igazolták a mozgás végrehajtásának tökéletesítésére végzett erőfeszítés során (Adams, Szljubumov).

A megismert kísérleti eredmények között különösen fontosnak érezzük Minas azon észrevételét, amelyet itt újfent idézünk: „...a mentális gyakorlás nem csak azt segítette elő, hogy régi mozgástapasztalat kiválasztása és tervezése révén új motoros séma alakuljon ki, hanem azt is, hogy az ilyen támogatás magában *a mozgás minőségében is manifesztálódhat.*” A kiemelés Minastól származik, és vele egyetértésben itt is igen fontosnak tartjuk ezt a gondolatot, mert pontosan egybevág azon megfigyelésünkkel, hogy *megfelelően képzett előadók esetében a táncnotáció rekonstrukciós alkalmazásakor a mozgás minősége jelentősen javul a pusztán imitációs mozgástanuláshoz képest.* A tánc esztétikai hatásmechanizmusának szempontjából pedig e minőségi javulás döntő jelentőségű.

Összességében leszögezhetjük, hogy az itt ismertetett pszichológiai kísérletek alátámasztják azt a pedagógia hipotézisünket, miszerint a táncnotáció, mint kognitív eszköz, támogathatja a tánc oktatásának hatékonyságát és a mozgásminőség javítását. Mint a bevezetőben jeleztük, e hipotézis további vizsgálatára összehasonlító pedagógia kísérletet tervezünk.

## Irodalom

- Adams, J. A. A closed-loop theory of motor learning. *Journal of Motor Behavior*, 1971, 3, 111-149.
- Adams, J. A. Do Cognitive Factors in Motor Performance Become Nonfunctional with Practice? *Journal of Motor Behavior*, 1981, 13, 262-273.
- Angell, J.R. *Psychology*. New York: Holt, 1904
- Arnold, M.B. On the mechanism of suggestion and hypnosis. *Journal of Abnormal and Social Psychology*, 1946, 41, 107-128.
- Armstrong, T.R. Training for the production of memorized movement patterns, *Technical Report*, No.26, Human Performance Center, University of Michigan, 1970
- Benesh, J. & R. *An Introduction to Benesh Dance Notation*. A. & C. Black, London, 1956
- Cantor, J. H. Transfer of stimulus pretraining to motor paired-associate and discrimination learning tasks. In L.P Lipsitt and C.C. Spiker (Eds.) *Advances in child development and behavior* (Vol.2) New York: Academic Press, 1965
- Carroll, W.A., Bandura, A. Translating Cognition Into Action: The Role of Visual Guidance in Observational Learning. *Journal of Motor Behavior*, 1987, 19, 385-398.
- Engelkamp, J. Memory of Action Events: Some Implications for Memory Theory and for Imagery. In C.Cordony and M. A. McDaniel (eds.) *Imagery and Cognition*, Springer-Verlag, New York, Berlin, 1991
- Fitts, P.M., Posner, M.I. *Human Performance*. Belmont: Brooks/Cole, 1967
- Flawell, J. H. and Wellman, H. M. Developmental studies of mediated memory. in H.W. Reese and L. P. Lisitt (eds.), *Advances in Child Development and Behaviour* (Vol. 5), New York, Academic Press, 1977
- Fleishman, E. A., Hempel, W. E., Jr. The relation between abilities and improvement with practice in a visual discrimination reaction task. *Journal of Experimental Psychology*, 1955, 49, 301-312.
- Goss, A. E. A stimulus-response analysis of the interaction of cue-producing and instrumental responses. *Psychological Review*, 1955, 62, 20-31.
- Hutchinson, A. *Labanotation - The System of Analyzing and Recording Movement*. Third Edition. Dance Books, London, 1977
- Jacobson, E. Electrophysiology of mental activities. *American Journal of Psychology*, 1932, 44, 677-694.
- James W. *The principles of psychology* (Vol. 1). New York: Holt 1890
- Jones, J.G. Motor learning without demonstration of physical practice under two conditions of mental practice. *Research Quarterly*, 1965, 36, 370-381.
- Kimble, G. E., Perlmutter, L. D. The problem of volition. *Psychological Review*, 1970, 77, 361-384.
- Knust, A. *A Dictionary of Kinetography Laban*. Macdonalds and Evans, Estover, Plymouth, 1979
- McAllister, D. E. The effect of various kinds of relevant verbal pretraining on subsequent motor performance. *Journal of Experimental Psychology*, 1953, 45, 329-336.
- McCabe, A. E. A paradox of self-regulation in speech-motor interaction: Semantic degradation and impulse segmentation. In G. Zivin (Ed.) *The development of self-regulation through private speech*. New York: Wiley, 1979

- Miller, G. A., Galanter, E., Pribram, K. H. (1960) *Plans and the Structure of Behavior*, New York: Henry Holt.
- Minas, S. C. Mental practice of a complex perceptual motor skill. *Journal of Human Movement Studies*, 1978, 4, 102-107.
- Minas, S. C. Acquisition of a motor skill following guided mental and physical practice. *Journal of Human Movement Studies*, 1980, 6, 127-141.
- Newell, K.M., Barclay, C.R. Developing Knowledge About Action. In Kelso, J.A.S. and Clark, J.E. (Ed.) *The Development of Movement Control and Co-ordination*. John Wiley and Sons, Ltd. 1982. 175-212.
- Norman, D. A., Rumelhart, D. E., LNR Research Group. *Explorations in Cognition*. San Francisco: Freeman, 1975
- Paivio, A. *Imagery and verbal process*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1971.
- Pew, R.W. Human perceptual-motor performance, in B.H. Kantowitz (ed.), *Human Information processing: Tutorials in Performance and Cognition*, New York, Lawrence Erlbaum, 1974
- Rosche, E. Universals and cultural specifics in human categorization, in R. Brislin, S. Bochern, and W. Lonner (eds.) *Cross-cultural perspectives of Learning*, New York: Sage-Halsted, 1975
- Rumelhart, D. E., Ortony, A. The representation of knowledge in memory, in R.C. Anderson, R. J. Spiro, and W. E. Motague (eds.), *Schooling and the Acquisition of Knowledge*, Hillsdale, NY: Lawrence Erlbaum, 1977
- Sackett, R.S. The influences of symbolic rehearsal upon the retention of maze habit. *Journal of General Psychology*, 1934, 10, 376-395.
- Shapiro, D. C. and Schmidt, R.C. The Schema Theory: Recent Evidence and Developmental Implications. In Kelso, J.A.S. and Clark, J.E. (Ed.) *The Development of Movement Control and Co-ordination*. John Wiley and Sons, Ltd. 1982. 113-150.
- Schmidt, R.A. *Motor Skills*. New York: Harper & Row, 1975
- Smith, S., Guthrie, E. R. *General psychology in terms of behavior*. New York: Appleton, 1921
- Szljobumov, Sz. M. Isszledovanije szootnosenij kognitivnovo i iszpolnitelnovo komponentev dvigatelnovo dejstvija. Kandidátusi értekezés tézisei, Leningrád, kézirat, 1978
- Szentpál, M. *Táncjelírás I, II, III*. Népművelési Propaganda Kiadó, 1964, 1968, 1973
- Warner, M.J. *Laban Notation Scores: An International Bibliography*. An ICKL Publication, 1984.
- Warner, M.J. *Laban Notation Scores: An International Bibliography Volume II*. An ICKL Publication, 1988.
- Warner, M.J. *Laban Notation Scores: An International Bibliography Volume III*. An ICKL Publication, 1995.
- Wrisberg, C.A., Ragsdale, M. R. Cognitive demand and practice level: factors in the mental rehearsal of motor skills. *Journal of Human Movement Studies*, 1979, 5, 201-208.

## Jegyzetek

- 1 Az elméletek részletezése, a kísérletek, a kísérleti eredmények teljes áttekintésére és a kutatások tételes értelmezésére itt nincs lehetőség. A teljességet elsősorban és erőteljesen a szakirodalom háttéranyagának szűkös elérhetősége korlátozza, a terjedelmi korlát ehhez képest másodlagosnak tekinthető.
- 2 Motor skill. – Tekintettel arra, hogy a témának magyar nyelvű szakirodalma szinte nincs, és

ezért nem alakult ki az alkalmazott fogalmak magyar nyelvű szakterminológiája, az egyértelműség kedvéért az eredeti alakot lábjegyzetben közöljük.

- 3 Forrás: Adams (1981)
- 4 James (1890) p. 114
- 5 James (1890) p. 116
- 6 Response chain
- 7 Response-produced feedback
- 8 Forrás: Adams (1981) p. 263
- 9 Forrás: Adams (1981) p. 263
- 10 Az ismeret reprezentációit Miller, Galanter és Pribram (1960) a tervek hagyományos gondolatával, Schank és Abelson (1977) a leírások, Norman, Rumelhart és LNR (1975) a definíciók, Rumelhart és Ortony (1977) a sémák, Rosche (1975) a prototípusok elméletével határozza meg.
- 11 (1) generalized motor program, (2) recall schema, (3) recognition schems
- 12 Phasing
- 13 Newell és Barclay (1982) p. 185
- 14 Caroll és Bandura (1987) p. 385
- 15 Forrás: Adams (1981)
- 16 Engelkamp (1991) p. 208
- 17 Wisberg és Ragsdale (1979) p. 207
- 18 Minas (1978) p. 102
- 19 Forrás: Wrisberg (1979) p. 201
- 20 Forrás: Wrisberg (1979) p. 201
- 21 Minas (1980) p. 127
- 22 Minas (1980) p. 135
- 23 Forrás: Minas (1980)
- 24 Minas (1980) p. 140
- 25 Newell és Barclay (1982) p. 187
- 26 Sensitivity
- 27 Newell és Barclay (1982) p. 188
- 28 Newell és Barclay (1982) p. 191
- 29 Jelenleg két fő táncjegyző rendszer létezik, a Lábán-kinetográfia (Hutchinson 1977, Knust 1979, Szentpál (1964) és a Benesh notáció (Benesh 1956). A kettő közül a Lábán-kinetográfia jelentősen nagyobb mértékben terjedt el a nemzetközi táncjegyző gyakorlatban, és ehhez mérten szakirodalma is sokszorososan meghaladja az elsősorban a balett területén alkalmazott Benesh táncjegyzést. A Lábán-kinetográfiát a tánc valamennyi műfajában használják, több ezerre tehető a Lábán-kinetográfiaival lejegyzett művek vagy azt táncillusztrációs anyagként tartalmazó publikációk száma (Warner 1984, 1988, 1995), a Lábán-kinetográfia jelentősebb archívumai (pl. Language of Dance Centre, London, National Resource Centre of Dance, University of Surrey; Dance Notation Bureau, New York; Ohio State University, Columbus, USA; Conservatoire de Paris, MTA Zenetudományi Intézet) pedig még ennél is gazdagabb anyagot tartalmaznak.

Péczeli Barbara:

## Bújócska

### Györgyfalvy Katalin koreográfiájának lejegyzés alapú elemzése

#### Bevezető

Eredeti néptáncfolyamatok megőrzésének az eddigi tapasztalatok szerint hatékony eszköze a filmfelvétel, de az anyag szerkezeti vizsgálatának, ill. pontos reprodukálásának már elengedhetetlen feltétele a mozgás elemző leírása, kinetográfiával való lejegyzése. Koreográfia tekintetében ugyanezeket mondhatjuk el, azzal a lényeges különbséggel, hogy a lejegyzés a megőrzés terén lényegesen hangsúlyosabb szerepet kap.

Autentikus táncfolyamat lejegyzésekor a leírónak - a nyilvánvaló rontásoktól eltekintve - azt kell papírra vetnie, amit az adatközlő táncol. A tánc átértelmezésére, valamiféle "eredeti" állapot rekonstruálására sem joga, sem lehetősége nincsen, hiszen az adott mozgásfolyamat egy közösség által létrehozott, variánsokban élő, s ezért teljességében csak az összes változaton át megismerhető táncanyag egyszeri, pillanatnyi, ilyen formában megismételhetetlen alakja. A színpadi koreográfiák többségénél azonban az alkotó és az előadó személye más, így a műről készült filmfelvétel csak "másodkézből" származó, a táncos értelmezésében megjelent információt nyújt, ezáltal esetleg óhatatlanul torzít a koreográfus eredeti elképzeléséhez képest. A lejegyzőnek nem csak lehetősége, hanem kötelessége is, hogy a koreográfus szándékát, tehát az eredeti művet rögzítse. Azt kell megőrkítenie - és csak azt - ami a mű lényege, sem többet, sem kevesebbet.

Erre tettem kísérletet Györgyfalvy Katalin *Bújócska* c. koreográfiája egy teljes nő szólamának, valamint a harmadik epizód férfi szereplője és a vele kontaktusba kerülő nő a táncának kinetografikus lejegyzésével<sup>1</sup>. A munka során bebizonyosodott, hogy a kinetográfia a koreográfia-elemzés terén is kiemelkedő fontosságú. Amellett, hogy a lejegyzés a koreográfia szerkezet megállapításának, kimutatásának lényeges eszköze<sup>2</sup>, még a mozdulatok értelmezésében, hatásmechanizmusuk megértésében is nélkülözhetetlen. A mozgás által kiváltott benyomások, hangulatok okainak konkretizálását, pontos szóbeli megfogalmazását, a mozdulatok okozta érzetek indoklását ugyanis a mozdulatelemzésben való jártasság teszi lehetővé azzal, hogy tudatosítja a mozgás összetevőit. Ezek írásos rögzítésével, azaz a táncjelírás használatával pedig szemléltetőeszközhöz is jutunk, amely nélkül - a zenei elemzésekhez hasonlóan - a táncelemzés sem lehet teljes.

Ezekből kiindulva igyekeztem írásomat a mozgásanyag és a vele szoros kapcsolatban lévő kísérőzene elemeinek feltárására alapozni, s gondolataimat - a terjedelmi korlátokhoz mérten - a vonatkozó kinetográfiai példákkal alátámasztani. A jelen munka második fele a lejegyzés során felmerült problémák lehetséges megoldásaival foglalko-


zik. Ezek részben a magyar néptáncra nem jellemző, speciális mozgásfajtákból adódtak, s az elemi szinten tudatos mozgás lehetőségeire is felhívják a figyelmet.

A lejegyzés részben Nagy Zoltánnak, A Népszínház Táncegyüttese szólótáncosának estjén 1985-ben rögzített előadás alapján készült, nagyobb részt pedig a szintén 1985-ös keltezésű próbatermi felvételről, amelyet az együttes a koreográfia archiválása céljából készített. A mű megértésében jelentős szerepe volt annak, hogy a Bihari János Táncegyüttes 1999-ben felújította a művet, amelynek során lehetőséget biztosítottak számomra a próbákön való részvételre. Így Györgyfalvy Katalin instrukciói révén közvetlen bepillantást nyerhettem a tánc alkotói szándék szerinti jelentésvilágába. További nélkülözhetetlen segítséget kaptam öt konzultáció során Györgyfalvy Katalintól, akinek e segítséget ezúton is köszönöm. Külön köszönöm Fügedi János segítségét és támogatását, aki az említett szakdolgozat témavezető tanára volt, és e munka lektorálását is végezte.

## Műelemzés

A *Bújócska* 1982-ben a Népszínház Táncegyüttese számára készült, kilenc női és négy férfi szereplőre<sup>3</sup>. A koreográfia kísézőzenéjét *Bartók Béla* két pedagógiai művéből, a zongorára komponált *Gyermekeknek* c. sorozatból és a *44 duó két hegedűre* c. műből kiválasztott különböző karakterű darabok alkotják. Az előbbiből a III/6(A dallam)<sup>4</sup>, III/8 (B), III/18 (C), II/27 (D), II/29 (E), III/13 (F), III/22 (G) és II/38 (H); az utóbbiból az I/1 (I), II/42 (J), I/11 (K) és I/22 (L) dallamok követik egymást.

A fenti darabok szvitszerű kapcsolatával szemben a koreográfia szerkezete a zenei rondóforma jellegzetességeit viseli magán, amely azonban a mű folyamán a koreográfiai tartalomnak alárendelve módosul. A kilenc női szólam által exponált rondótémák közé egy-egy férfiszereplő által előadott közjáték ékelődik, ezáltal a koreográfia szerkezete a színpadkép változásai által is jól nyomonkövethető.

A nyitó képben kilenc lány az 1-es térben, szabálytalan elrendeződésben, szemből és oldalról nézve egyaránt takarás nélkül áll a színpadon az 1. ábra szerint. A fokozatos szólamfelvételt a zene nélküli első 12 ütem alatt a szólamokban egymás után induló, s a 2. ábrán látható bokázó jelzi, mely monoton ritmusával - kisebb-nagyobb megszakításokkal - végigkíséri a főként kargesztusokra épülő táncot. Az első két, *A* és *B* dallam alatt a lányok karmozdulataiból a bújócskára mint *játékra* ismerünk rá. Mivel mindannyian az 1-es térben állnak, tekintetükkel, gesztusaikkal szándékosan a nézőkkel kommunikálnak, így a közönség a játék részesévé válik. „Az *A* dallam vidám hangulatát a  = 126 tempójú (Ennek, valamint még néhány darabnak az eredeti, Bartók által megadott tempója a koreográfus igénye szerint módosult!) dúr-pentachord dal és a hozzá közel mozgó, motívumait játékosan továbbfejlesztő, esetenként ellenmozgással kíséző alsó szólam teremti meg”. A dallam strófái közötti átvezető részben a vidámsá-

## 6

## Rondo

## Hra

**Allegro**

The musical score is written for piano and consists of four systems. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and a triplet of eighth notes in the right hand. The second system continues with eighth-note patterns and includes first and second fingerings. The third system features more complex rhythmic patterns with first, second, and third fingerings. The fourth system concludes with accents (^) and a piano (*p*) dynamic marking.

got izgalmassággal egészíti ki a bevezető rész motívumának alterált hangú visszatérése 25-28. ütem: lásd kottarészlet. E jellemzők jól támasztják alá a tánc hangulati tartalmát. Az arc, a szemek előtt tartott, kisujjél mentén érintkező kezek a rejtőzködést jelentik meg, míg a főként a test előtt, homloksíkból szétnyitott karok, vagy a száj, ill. a nyak elé lehúzott kezek a szemek szabaddá tételével a kinézést, leskelődést mutatják be. Az elbújás és kukucskálás szemléletes módja a 3. példa szerinti kinézés a "fa mögül", amikor a tenyerek takarásából mellkasból történő parányi oldalra dőléssel, a fejet függőlegesen tartva néz ki a táncos, s ezzel egyidejűleg mozdulatát a könyökök ellenkező irányba húzásával segíti. Szintén elbújás és kukucskálás a 4. példán bemutatott kinézés

a "házikóból". Ekkor térdhajlításba ereszkedés közben háztetőt formáló karjai alól a fej előretolásával, a nyak nyújtásával, s a törzs parányi előredőlésével egyidejűleg les ki a táncos, majd ezután azonnal elkezdi visszatérni a kiinduló helyzetbe. További példa a "bújócskára" az 5. ábrán leírt átlesés a "kerítés fölött", amikor a táncos a szemeit eltakaró kezeit a hüvelykujjak oldalra nyitásával egyidejűleg lassan a szája előtt ökölbe szorítja, mialatt fejét előretolva, nyújtott nyakkal kezei fölött átnéz. E három példán túl az elbújás és kukucskálás kétféle jelentéstartalmát még több gesztussorban is felismerhetjük, de ezek már egyértelműen nem nevesíthetők. E mozdulatok szabálytalanul, itt-ott felvillanva futnak végig a szólamokon az önfeledt játék jeleként. Azt, hogy játékról van szó, e mozdulatok időaránya is tovább erősíti: a rövid ideig tartó óvatos vagy hirtelen előbújásokat hosszú rejtőzködések előzik meg. Erre igen szemléletes példa a feszültséget a takarás módjának variálásával is tovább fokozó, 6. ábrán bemutatott motívum, mely a kezek gördülő érintésével késlelteti a kilesést. A törzs, a karok, a fej és a szemek gesztusait a bokázó elhagyása emeli ki, de oly módon, hogy a szólamok egymás után, külön-külön megjelenő helyzetek révén összehatásában folyamatosan fenntartják az ostinato ritmuskíséretet. A *B* dallamot azonos tempója és *attacca* előadása kapcsolja szorosan az elsőhöz. A darabot indító *staccato* szinkópa-kíséret keltette feszültség, a dallam *moll* karaktere, befejező sejtelmes lassításai már a következő dallam hangulatváltozását készítik elő, melyet a tánc még csak részben éreztet. Ilyen dramaturgiai szerepe lehet a dallam kezdő strófája alatt először megjelenő figyelemfelkeltő unisono mozgásnak - melynek "láb-generálpauzái" még erőteljesebben kihangsúlyozzák a kar egységes mozdulatait - valamint a 7. példában látható legutolsó lassú "körbenező" gesztusnak. Ez előtt azonban a darab 2. strófájától újra visszatér a játék, melynek szabálytalan mozgása ellenpontozza a zene által közvetített hangulatot.

A *C* dallamtól a bújócskázás folyamatába epizódok ékelődnek. A nők helyhez kötöttsége - amely a bújócskázásnak még természetes velejárója, azonban inntól kezdve egyre inkább a kiszolgáltatottságot közvetíti - fokozottan emeli ki a közjátékok alatt közjük érkező és "*rajtuk*" áthaladó férfi szereplők szólamát. A férfiszerepeket tovább hangsúlyozza a jobbról balra történő haladás, mivel a nyugati kultúrában a balról jobbra való írás-olvasás miatt a figyelem is ebben az irányban halad, s többet időzik a látvány bal oldalán. Ennek következtében a néző figyelme szinte "beleütközik" a megjelenő szereplőbe, különösen az első epizód esetében, amikor az újdonság okozta meglepetést még a táncos magasról (pl. székről) történő hirtelen beugrása is erősíti. A férfi ezzel mintegy "belecsöppen" a számára új helyzetbe - adja tudunkra csodálkozó körültekintése - és ezáltal koreográfiailag ő teremt új helyzetet.

A *C* darab táncban is megjelenő karakterét a két szólamban váltakozva, más-más hangmagasságban megszólaló, egymással feleselő dallamok fejezik ki, melyekre a másik szólam szinkópás kísérete végén mindig "rákontráz". Az első közjáték férfi sze-

replőjének tapintatlan incselkedése csak önmagával törődő, a másik fél reakciói iránt közömbös személyiségről árulkodik. A futásból, lengetőkből és rúgásokból felépülő motívumsorai végén egy-egy lány előtt hirtelen megtorpanva, váratlanul kapja feléjük a fejét. A lányok elutasító bezárkózásai (az arc tenyérrel történő eltakarása) - melyek a zenében is kiemelt helyen, az ütemek szinkópa által hangsúlyozott 2. nyolcadán mennek végbe - nem érintik meg a férfit: fejét rögtön elfordítva továbbáll. A lányok a fenti viselkedésformán még könnyen túteszik magukat, ezt az utolsó, közös gesztusuk érzékelteti. Amikor a férfi távozik a színpadról, a nők a 8. példában leírtak szerint jobb karjukat oldalra nyitva egyet intenek a férfi felé, majd spaletta-becsukást felidéző kézmozdulatokkal zárják össze alkarjaikat, s rejtőznek el tenyereik mögött. Az epizódra (a bezárkózások kivételével) végig jellemző női unisono mozgás a külső ingerre "egy emberként" történő reagálás megjelenítési eszköze.

Az ezt követően visszatérő koreográfiai rondótémában is (*D* dallam) - a külvilág felé forduló figyelem jeleként - megnövekszik az egyszólamúság aránya, viszont a 2. strófában, a dallam vidám jellegével összhangban még egyszer kibontakozik a bújócskázás. Ez azonban csak imitálása a játéknak: kötetlensége először csak az azonos mozdulatok időbeli eltéréseben nyilvánul meg, majd a strófa végi lassítás alatt ennek fordítottjaként egyszerre, de különböző módon lesnek ki a táncosok. (Ez utóbbi mozdulatok megválasztását a koreográfus a lányok fantáziájára bízta.) A *D* darab bartóki "Tréfa" elnevezése a vidám dúr dallam beugratós karakterére utal. A harmadik sor záróhangjának lassuló ismételtetése után a befejező sor mindig hirtelen eredeti tempóban, forte szólal meg. A lassítások a táncban is alkalmat teremtenek a tréfálkozásra: a másnak induló, de végül befejezetlenül önmagukba visszatérő mozdulatai a rallentandók után megismétlődő zenei motívumok megfelelői, s magabiztosságot fejtenek ki. Ennek egy lehetséges változatát a 9. példa mutatja. A példában az arc előtt vízszintesen záró kezek közül a fölül lévő jobb kéz nyitása a bal kéz előlről megkerülése után alulról történő zárásban végződik. A bal felkar ezalatt rézsút elől mély irányba süllyed, így a zárás elveszíti eredeti funkcióját: nem szolgálja a takarást.

Az *E* dallam egyetlen motívum variálásához ragaszkodó bevezető és átkötő részeinek unisono mozgása, és e motívumnak az utolsó strófát felszabdáló megrögzött visszatérései ragaszkodó karaktert kölcsönöznek a darabnak. A mély tartományok használatával és a staccato játékmóddal alátámasztott érzés a táncban is kifejeződik. A 2. közjáték alatt érkező férfi saját megrögzöttségének rabjaként észre sem veszi a körülötte levőket, ezt a csupán fejmagasság alatt és fölött keresgélő mozdulatai teszik nyilvánvalóvá. A lányokkal csak azért kerül kontaktusba, hogy fölfelé nyújtózkodását segítse: rájuk támaszkodva próbálja elérni "céljait" - azaz úgy használja fel őket, hogy közben átnéz rajtuk.

A rondótéma *F* dallam alatti harmadszori visszatérésére már a nők teljesen unisono szólammozgása jellemző. A játék teljesen eltűnik, helyét reményt sugalló lazább,

tágabb, szélesebb mozdulatok, finom ugrássá fokozódó lenthangsúlyos rugózások veszik át. A mozgás által közvetített hangulatot a zene első fele még megerősíti, melyet a gyors tempójú ereszkedő moll dallam alatt megszólaló legato előadásmóddal megszéli-dített szinkópák tesznek lendületessé. A második dallamfélben azután a zene előre jelzi az elkövetkező koreográfiai mélypontot: a kíséret nélküli nyolcados, és az izoritmikus akkordokkal nyomatékosított negyedes motívumok kontrasztja már nyugtalanító érzést kelt. Főként azért, mert ez utóbbi motívum a dallam első két sorát még nyolcados kísérettel s visszafogott dinamikával kerekíti le. A 10. példa mozdulatsorát, melynek dinamikai íve az *F* dallam végét követően még egy tapssal kísért lendületes felugrással is tovább emelkedik, végül a következő darab dübörgő bevezető motívuma szakítja félbe.

A G dallam "Duhajkodó" jellegét az igen gyors tempó (♩ = cca. 168) mellett az erőteljes, az egész darab folyamán nyolcadosan végiglüktető, hullámzó dallamvonalú kíséretnek köszönheti. Az agresszív karakter a szabálytalan ütemszámú átvezető részekén keresztül a táncdal megegyezően az erősen szinkópált fortissimo kódában csúcsosodik ki. A dallam alatt előadott 3. epizód férfi szereplőjének indulatát már színpadra lépését megelőzően halljuk. A kiszámíthatatlan dühöt és felfokozott idegállapotot érzékeltetik a görcsös, erőteljes kargesztusokkal kísért aszimmetrikus dobogások, a végig leszegett fejjel járt, és váratlan megállásokkal megszakított fortissimo koppantások és dobantások révén nyolcados hatásritmust zakatoló motívumok. E karakter egy rövid szemléltetését a 11. példán láthatjuk. A rúgásban végződő ollózó ugrásokon és földre ütésekén keresztül az agresszió végül a környezetre irányulva jut el tetőfokára, s a nők tiltakozása hátatfordítással kifejezett teljes elutasítássá fokozódik. De miután a férfi rázúdította dühét az első útjába kerülő emberre, *ránéz* a többiekre, s ekkor szembeül viselkedésének következményével.

A kilenc lány hajdani játékának izgalmát, az együttjátszás örömét a nyújtás-hajlítás váltakozásával megjelenítő fenthangsúlyos bokázó a 3. epizódban a lányok lelkiállapotának megfelelően átalakuláson megy keresztül: a fenthangsúly ugrássá fokozódása, a támaszték-létrehozások sűrűbbé válása, a ritmika felaprózódása már a bizonytalanság és a félelem kifejezője. E légbokázó motívum először a majdani áldozat szólamában tűnik fel, ezzel baljóslatként előrevetíti a bekövetkező erőszakot.

A H dallam dacosan bizakodó karakterét a rendkívül gyors tempó (♩ = cca. 200), az egyszerű, főleg leszaladó motívumokat ismételtető, állandó nyolcados kíséret, és a felette szóló dúr-hexachord dallam összehatása adja. Az egymás után felocsúdó lányok gyors forgással "szedik össze" magukat. Az ezt követően bújócskázó gesztusokkal, kilesésekkel, elbújásokkal kiegészülő dacos kánonnak a 3. epizódban sérelmet elszenvedett lány magához térése vet véget. Az ő szólója után visszatérő, a 13. példa szerinti unisono laza mozdulatok - a kilesés, kitekintés variációi - alatt a zene kvint-felugrásai is optimizmust sugallnak.

A konfliktusok hatását jelző, a *G* dallamban megjelenő dinamikai csúcspontot a folyamat lezárásaként a tempó is eléri: az *A* dallam kezdeti  $\text{♩} = 126$ -ról a *H* dallamban kb.  $\text{♩} = 200$ -ra emelkedik, ugyanakkor a történetek dacára a nők egyre több időt töltenek nyitott helyzetben, arcukat, szemüket egyre hosszabban hagyják szabadon, amellyel az elkövetkezendő pozitív fordulatot előlegezik meg. A három közjáték hatását a nők unisono mozgásának egyre növekvő aránya is mutatja, amely a folyamat végén a kezdeti felszabadultabb, szabálytalanabb mozgással szemben már egy, a szólamok szigorú imitációjából létrejövő kánont zár le.

A koreográfia során rondószerűen visszatérő bújóska-játék alapján vidám színeit a közjátékok a *C* dallamtól fokozatosan sötétebbé festik, s a mozdulatok jelentése elmélyül: az emberi kommunikáció metaforájává, a mindennapi élet "bújócskájává" lényegül át. Az epizódok önző, törtető és agresszív karakterei a mások iránti érzéketlenségre, a kapcsolatteremtő képesség hiányára mutatnak példát.

*A mű fordulópontja a koreográfiai térben és időben is egyaránt az aranymetszés ponton következik be.<sup>5</sup>* A férfi, aki a mű elejétől fogva a színpadszélesség aranymetszés pontján álló 4. lány mögött ült - s így e helyet végig kihangsúlyozta - ekkor kel fel a helyéről, s válik a cselekmény részesevé. Az *I* dallam "Párosító"-jának lágy melódiája hegedűkön szólal meg. A két szólam ritmikailag finoman egészítve ki egymást végig együtt mozog: a dallam nyugvópontra érkezését követően a kíséret is megáll. A dallam másodszor a kíséret magasságában, azzal összefonódva szólal meg, majd e szólamok a kódában újra különválva nyugszanak meg. A zene hangszerelésének megváltozása, a dinamika elhalkulása (*piano*), a tempó nagymértékű, a kezdeti  $\text{♩} = 126$  alá történő visszaesése, valamint a metrikus motívumokat felváltó lágy, ametrikus mozgás az eddigiektől eltérő hozzáállást jelez. A zene túlradó érzelmességét a rá koreografált mozdulatsor azonban árnyaltabban hordozza. A nő szemét ezúttal a férfi fogja be. Játékosan ismerkedő mozdulatát a további mozgással kétértelművé teszi: A kíváncsi nő által ellökött, de szemei elé minduntalan visszahulló kezek szelíd akaratossága a szeretet birtoklássá válásának lehetőségét is magában hordja.

Az alapvetően gyengéd, lágy mozgásnak a *J* dallam elején a férfi megpillantása vet véget. A rossz emlékek okozta ijedség következtében a mozgás harmóniája megbomlik: a férfi nyugodt, parlando léptei elől a nő feszült, félelemmel teli *rubato* mozgással menekül. A kis hangterjedelmű, két-három hangon "vibráló" motívumokból, hosszan kitarított hangok alatt nagyívű, két oktávon át gyorsan hullámzó hangcsoportokból felépülő darab szűkített és bővített hangközei, rejtett polimetriája, az erőteljes pizzicatói és sforzatói a nő félelmét, ideges, szorongásos állapotát rajzolják meg.

A végül sikeres kapcsolatteremtés nyomán kialakuló katarzist a *K* dallam eltérő hangnemekben mozgó szólamai között feszülő diszsonancia árnyékolja be, s a dallam végén felhangzó szűkített kvint önmagát szétfeszítő hangközével egyidejűleg vissza-

köszönő elbűjő gesztus (amint a fejjéppel hirtelen megvilágított lány a szemei elé kapja kezeit) felerősíti a kételyt.

11.

WIEGENLIED / LULLABY / GYERMEKRENGETÉSKOR

Lento, ♩. 63 *(rubato)*

*mf*

*rallent. -*

*a tempo*

*rallent. -* *a tempo* *rallent. -*

*pp*

*pp*

(1'10')

Az utolsó *L* dallam megszólalásakor teljes sötétség borítja a színpadot. Ennek a technikai okon túl - a férfinak észrevétlenül vissza kell jönnie a színpadra - igen fontos késleltető szerepe is van. A polimetrikusan kavargó, gyors (♩ = 184) zene felhangzása után fokozatosan felderengő táncosok képe nyomán a néző is fokozatosan érti meg a helyzetet: a boldogság maradáóságának illúzióját a lányok bűjőcskázó mozdulatainak látványa oszlatja végleg szét. Az imitációból felépülő "Szúnyogtánc" egymást kvint-távolságban űző szólamai moll-pentachord "zümögéssé" fonódnak össze, s ez a táncban váltakozó laza és feszült mozdulatok kontrasztjával együtt felkavaró, zavarodott érzést kelt. A férfi ekkor már egy másik lány háta mögött ül, a bűjőcska folytatódik. A mű lezáratlanságát a lányok újakezdett bűjőcskájának utolsó - a legelsővel azonos - kileső gesztusával egyidejűleg megszólaló domináns hangzaton félbemaradó zene is megerősíti.

A koreográfia a rondótéma utolsó visszatéréseivel válik tartalmilag befejezetlenné. A mű fordulópontján koreográfiailag háromtagú formaként értelmezhető "pas de deux" bontakozik ki, amely szerkezete révén egy új tétel látszatát kelti. A tételt az utolsó, befejezetlenséget sugalló kép alakítja át közjátékká, s ezzel a boldogságot az élet egyik epizódjává értelmezi át.

## A lejegyzés elméleti nehézségei

A munka során sok gondot okozott a gesztusok időbeliségének kérdése. A probléma, amely már korábban is foglalkoztatott, a kinetográfia alapelveit érinti. A *Bűjőcskában* igen hangsúlyos szerepet kapnak a gesztusok, kilenc szólam legnagyobb részét ezzel a mozdulatípussal fejezi ki mondanivalóját, melyet a súly részéről időnként helyzetekkel megszakított bokázó kísér. Ezért elengedhetetlenül fontos a gesztusok időtartamának, indulási és érkezési idejének pontos feltüntetése. Ez a kinetográfiai gyakorlatban eddig csak az érintő gesztusok esetében valósult meg, de ez is elsősorban a magyar kinetográfusok körében.

Egy gesztus irányjele annak érkezési helyét (célkitűzését) jelöli, így a gesztus a mozdulatfázis végén éri el az írt irányt és magassági fokot.<sup>6</sup> Mivel az irányjel hossza a mozdulat időtartamát jelzi,<sup>7</sup> a mozdulatfázis végét az irányjel vége jelöli.<sup>8</sup> Az érintő gesztus az érintés pillanatában éri el a mozdulatfázis végét, így a mozdulatnak (az irányjelnek) meg kell előznie az érintést, tehát ütemelőzője annak.<sup>9</sup>

Egy súlyvétel irányjele a mozdulat irányát jelzi, amely tehát nem célkitűzés, mivel érkezéskor mindig alapírányba kerülünk.<sup>10</sup> A súlyfázisok irányjeleit ezért úgy helyezzük el, hogy kezdetük essen "megszólalásuk", azaz a súlyvétel kezdésének időpontjába, amiből az következik, hogy - a hangjegyértékek jelölésével megegyezően - hosszuk nem megvalósulásuk időtartamát, hanem a következő súlyvételig eltelt időt ábrázolja.<sup>11</sup> A hangjegyértékek esetében a jelölésmód a valóságnak megfelelő, hiszen a kezdetükre esik hangsúlyos részük, s hosszuk a következő hang megszólalásáig tart. A mozgás súlyfázisainál azonban nem a kezdetet, hanem az érkezést érezzük nyomatékosnak, ezért némi ellentmondás rejlik abban, hogy ott kezdjük egy irányjel írását, ahol az általa jelzett mozdulat már befejeződik. Az érkezés előtt történeteket, az "ütemelőzőt" (pl. lépés esetén a bevezető lábgesztust) nem jelöljük, ami számos problémahelyzetet okoz, s konvenciók használatát teszi szükségessé. Gondoljunk pl. a csúszó lépés ütemelőzőben történő, ennek ellenére az irányjelen, tehát már a megérkezést követően jelölt lábfejjeire.

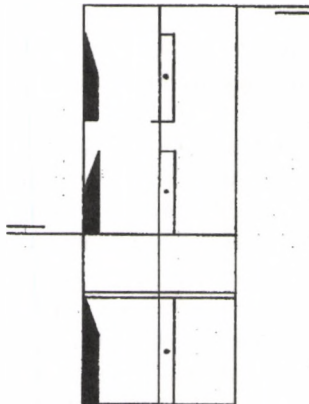
Ha a súlyfázisok és a gesztusok időtartamát, érkezésének időpontját eltérően jelöljük, akkor az egy időben megvalósuló súly és gesztus irányjele nem kerülhet egymás mellé, ami másképpen annyit tesz, hogy két egy vonalban levő súly és gesztus irányjel megvalósítása *nem lehet szimultán*.

Ez azonban a jelenlegi tánclejegyzési gyakorlatot tekintve csak az érintő gesztusok

súlyvétellel való egybeesésére igaz. A nem érintő, de ugyancsak ütemegységet előzős, sokszor az ütemegység elejére érkező gesztusokat ugyanis - noha ugyanaz érvényes rájuk is mint az érintőkre - a súlyfázisokkal egy vonalba, az amerikai tánclejegyzők által "unit timing"-nak<sup>13</sup> nevezett módon jegyezzük le. Tesszük ezt azért, mert ez a módszer megkönnyíti a leolvasást, mivel az összetartozó súly és gesztus irányjelek egy vonalba írásával időegységenként szemlélteti a mozgásfolyamatot. Elvileg a leolvasónak tudnia kellene, hogy az adott fázis "unit timing" és nem pedig "exact timing" lejegyzésmóddal készült, de ez külön nincs jelezve. (Az utóbbi esetben az irányjel "1-re" induló gesztust jelentene.)

Miért működik ez a módszer? Egyrészt talán azért, mert a leolvasók többnyire ismerik az adott táncstílust, tehát tulajdonképpen felismerik a mozdulatot, vagy motívumot. Másrészt azért, mert az egyidejű súly és gesztus mozdulatok többnyire meghatározzák egymást: az esetek nagy részében nem nagyon lehetne másképp táncolni a mozdulatot.

15. példa. Egy néptánc motívum "unit timing" lejegyzéssel:<sup>14</sup>



Nyilvánvaló, hogy nincs olyan táncos, aki képes lenne arra, hogy a levegőbe lendülés alatt mozdulatlanul tartott gesztuslábát pontosan a talajfogás pillanatában indítsa el a megadott irányba. Nem is próbálná meg, mivel az ugrás mozdulata kihat a lábgesztus végzésére, "magával viszi" azt: ugyanúgy a talajfogás pillanatában érkezik az írt irányba, mintha érintéssel táncolnánk a motívumot.

A legfőbb oka annak, hogy a "unit timing" módon lejegyzett gesztusokat szinte kizárólag ütemelőzősen táncoljuk, a mozgás természetében rejlik. Mozdulatainknak általában az érkezését érezzük hangsúlyosnak, ezért külön erőfeszítést, koncentrációt igényelne azoknak ütemegységre történő indítása. Így súlyvételeink mellett gesztusainkat is ösztönösen ütemegységet előzősen táncoljuk, még akkor is, ha egyidejűleg nem kapcsolódik hozzájuk súlyvétel.

Ebből az következik, hogy ez a lejegyzésmód csak a természetes mozdulatokból álló hagyományos táncstílusokra, pl. a néptánc esetében lehet célravezető. A tudatosan megtervezett, nagy odafigyelést igénylő, nem csupán természetes mozdulatokat tartalmazó táncstílusok esetében csak "exact timing" lejegyzésmóddal lehet biztosítani az egyértelműséget.

Dolgozatom tárgya, a *Bújócska* sem kizárólag természetes mozdulatokból épül fel. Bár a koreográfia fő anyagát az ütemegységre érkező gesztusok alkotják, néhány ütemegységre induló mozdulat is fontos szerephez jut benne. Ez az egyik oka annak, hogy lejegyzésre került szövegekben az "exact timing" rögzítési módot alkalmaztam. Mint látni fogjuk, a mozgások időzítésével való finom játék a kiemelésnek, hangsúlyozásnak egyik lényeges eszköze.

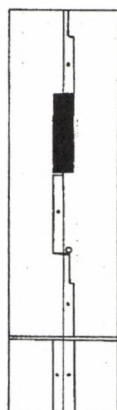
Rögtön a mű elején, az első "kileső" mozdulatnál fontos szerepet kap az időzítés: a kinézés ütemegységre indításával az arc a zene hangsúlyához képest parányit késve bújik elő a kezek mögül, s ez a gesztus figyelemfelkeltő jellegét fokozza - 3. példa. A 6. példában a kezek arc előtti zárása és a nyitás gördülő érintéssel megvalósított késleltetése közül az utóbbi a hangsúlyos mozdulat. Ezt az fejezi ki, hogy a zárás mozzanata a kezeknek az ütem 1. negyedére érkező homlok fölé kifordítása (kinézés), és a szintén 1. negyedre, tehát zenei hangsúlyon kezdődő gördülő érintés közé ékelődik, így e mozdulatnak mind az indítása, mind pedig az érkezése teljesen hangsúlytalan. A 14. példában meghökkentő hatást kelt a kezek hirtelen ütemegységre induló nyitása, mert a láb ütemegységre záró mozdulatával egyszerre úgy fest, mintha a bokázó "lökne szét" a karokat.

A másik ok, ami miatt a pontos lejegyzés mellett döntöttem az, hogy a "unit timing" módszer - részben a súlyfázisok elemzésénél leírtak miatt - eltorzítja a mozdulatok időtartamát. A kargesztusok igen nagy hányada érintő mozdulat, melyek közé - sokszor sorozatban - egy-egy nem érintő, de szintén ütemegységre érkező, tehát ütemegységet előzően lezajló gesztus ékelődik. Az érintések "lecsúsztatott" irányjelei így eleve kijelölik a helyet számukra, s zavaró következetlenség lenne, ha a többi, nem érintések között levő, hanem egy tömbben vagy magányosan álló gesztus irányjelét nem célkitűzésként íránk. Egymást követő mozdulatoknál azokon a helyeken, ahol a kétféle lejegyzésmód között váltunk, vagy irányjelek rövidülnének meg, vagy helykihagyás keletkezne ott is, ahol nincs helyzet.

A pontos lejegyzés és pontos leolvasás biztosítása végett valamennyi érintés nélküli gesztust - kísérletképpen a lábgesztusokat is - "exact timing" módon írtam le, így még az olyan konvenciókat, mint a bokázók írása is meg kellett változtatnom.

Szentpál Mária mozdulattipológiája szerint a súlyt hordó láb mozgás is *célkitűzés*, mert a mozdulat végén érzük el az írt irányt és magassági fokot, s ez egyben azt jelenti, hogy az irányjel vége mutatja az érzézés pillanatát.<sup>15</sup> Az irányjelét a súlyvételekkel megegyezően írjuk, holott tapasztalatom szerint a súlylábmozgásokat is, mint általában más mozdulatainkat, ütemegységet előzősen táncoljuk.

16. példa:



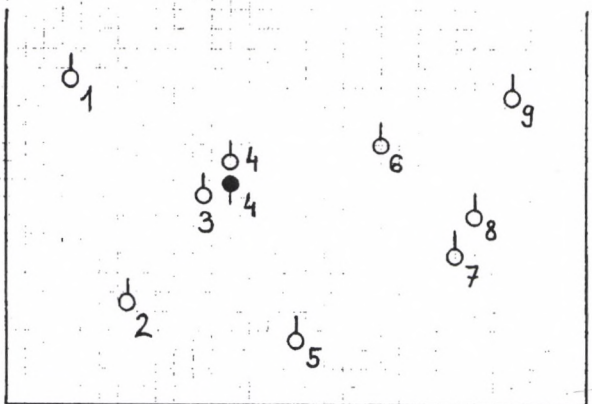
Ha a fenti példában a 4. negyedre nyújtott lábbal előre akarunk lépni, akkor még az előző fázisban kell elkezdenni a térd nyújtását, ez tehát kizárja, hogy a 3. negyed végére érjünk csak el a demi plié szintet. Ugyanezt figyelhetjük meg térdhajlítás és térdnyújtás egyenletes ritmusú váltogatása közben is.

Itt tkp. ugyanaz a pszichomotoros jelenség játszódik le, mint a súlyvételeknél, vagy a gesztusok kivitelezésénél: a mozdulat érkezését érezzük hangsúlyosnak, így azt a ritmusérték megszólalásával egyidejűleg valósítjuk meg. Ez még hosszabb mozdulatok esetében is igaz, azaz pl. egy 4 negyed időtartamú súlylábmozgás is ütemelőzősen, az 1. negyed megszólalása előtt kezdődik, és a 4. negyed elejére meg is érkezik. Ha ezt a mozgást 4 negyed hosszúságú irányjellel jelöljük, akkor egy fázison belül keveredik a "unit timing" és az "exact timing" lejegyzésmód azáltal, hogy az irányjelet az utolsó ritmusérték végéig rajzoljuk (így az magába foglalja a következő súlyvételhez vezető lábgesztust és magassági szint váltást), miközben hossza a saját időtartamát fejezi ki, nem pedig a következő fázis létrejövetelének idejét.

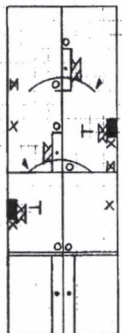
Az érkezés időpontjának érzékeltetése végett e hosszú, több ütemen keresztül zajló súlylábmozgásokat a lejegyzésben inkább célkitűzésbe írt szűk/tág jelekkel jelöltem.

A karral történő gördülő érintést Szentpál Mária két szóban forgó munkája nem tárgyalja, bizonyára azért nem, mert magyar néptáncban ilyenekkel nem találkozunk.<sup>16</sup> Györgyfalvai Katalin *Bújócska* c. koreográfiájában jellegzetes gördülő érintéseket láthatunk, melyek során a kar úgy végez mozdulatot, hogy az előzőleg létrejött érintés nem szűnik meg, hanem annak megtartásával a kar más része is érintésbe kerül - ld. a már említett 4. és 6. példát.

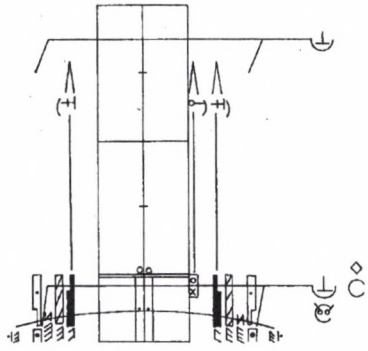
A lábnál történő gördülő érintés lábőrész-váltásait az érintő lábgesztust követően a légrubrikában elhelyezett cselekvésjelre írt lábőrészjelekkel fejezzük ki.<sup>17</sup> Ebből kiindulva cselekvésjelhez írt célkitűzésbe írtam a gördüléssel történő további érintéseket, mert ennek hiányában az ívek új érintéseket jelentenének.



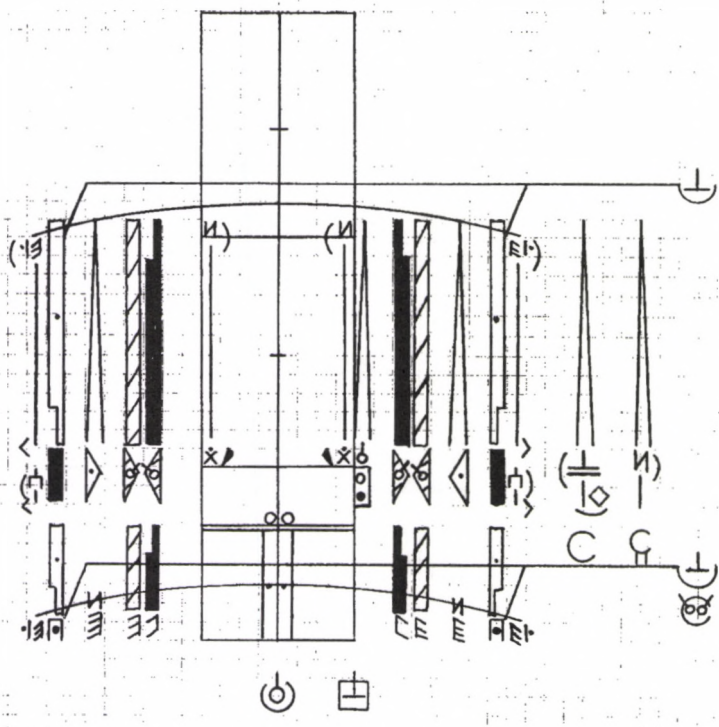
1.



2.

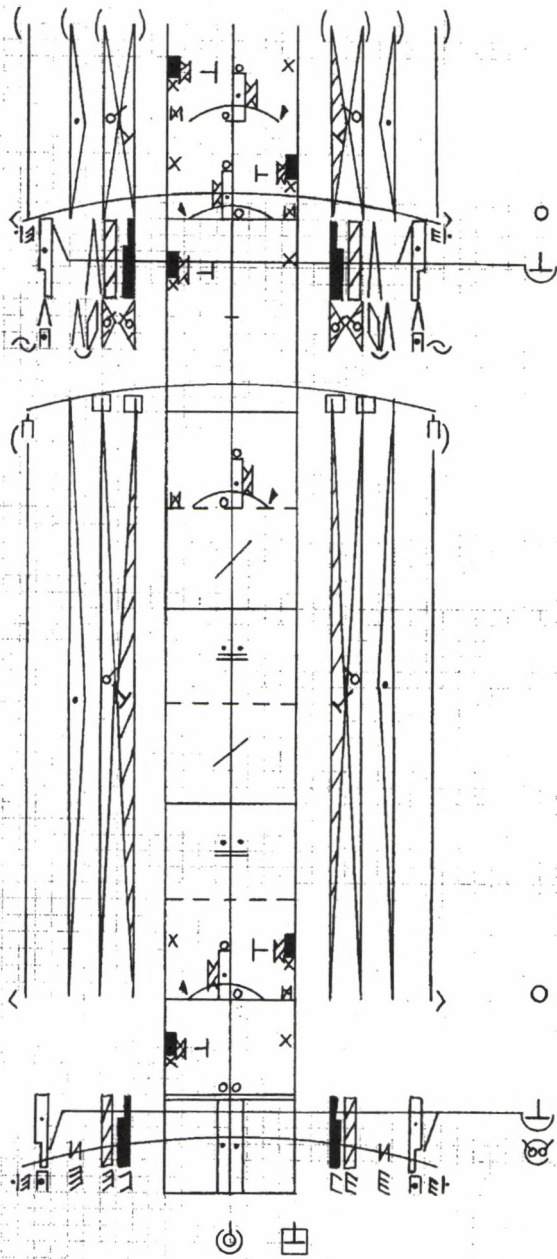


3.

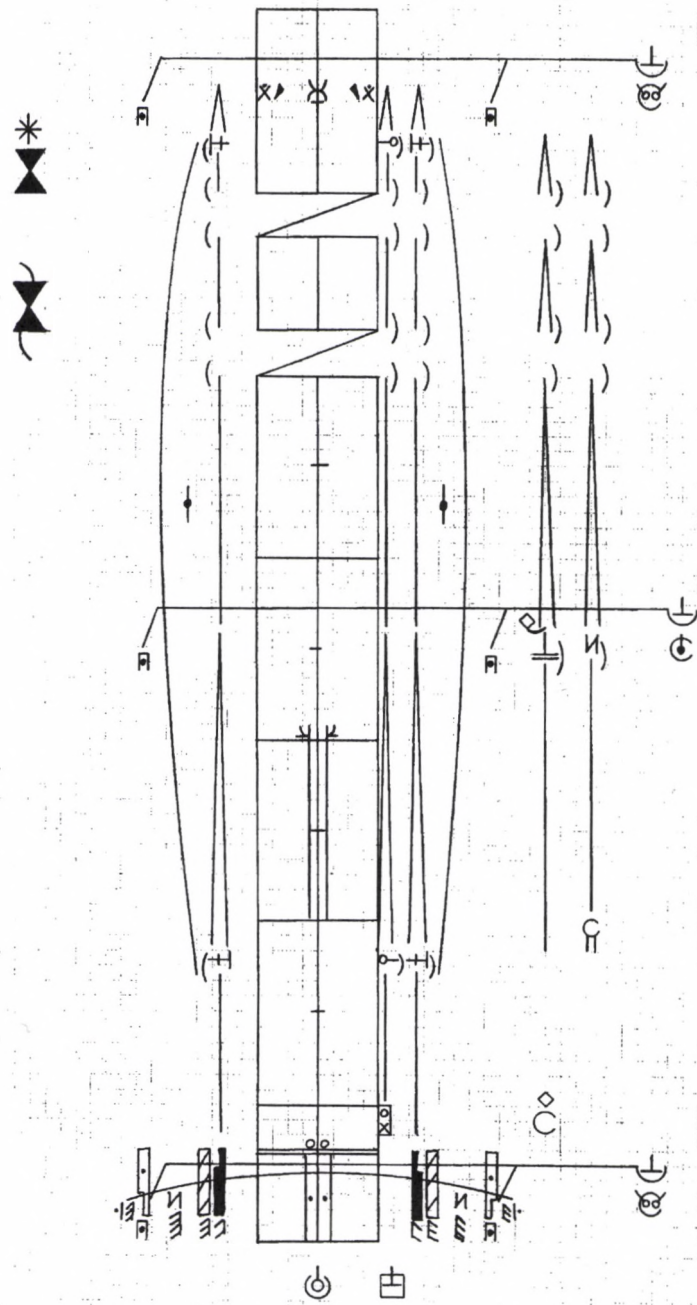


4.

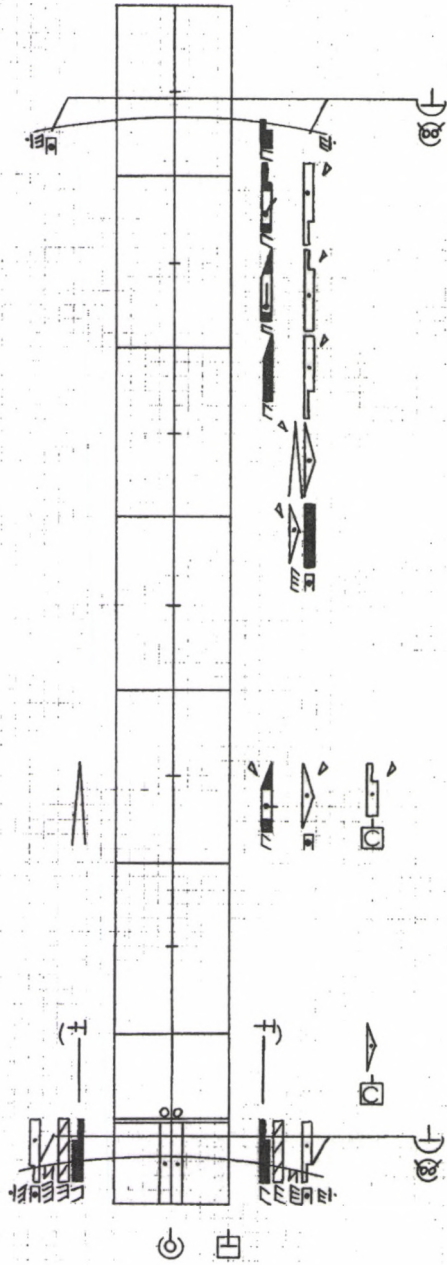




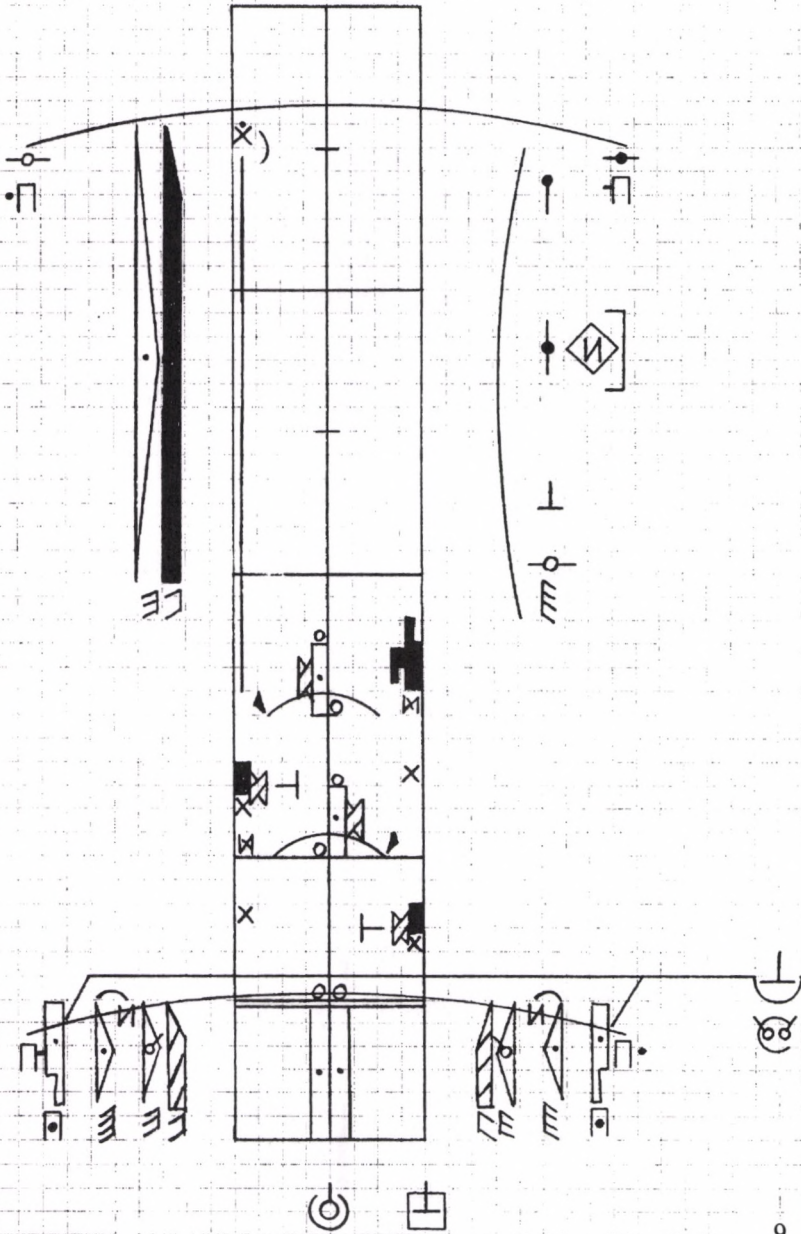
6.

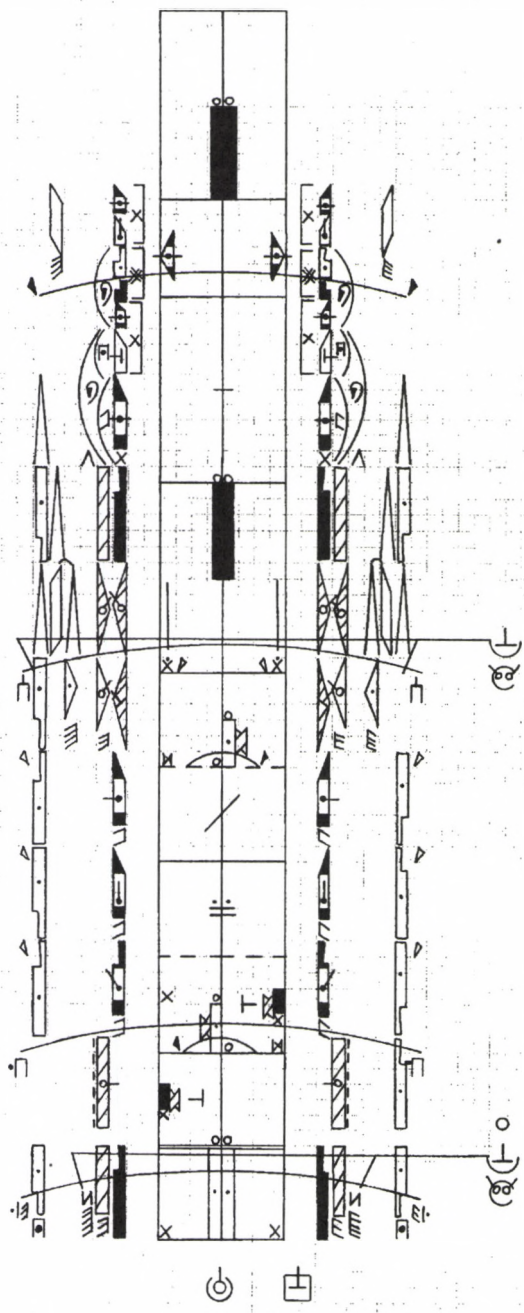


7.

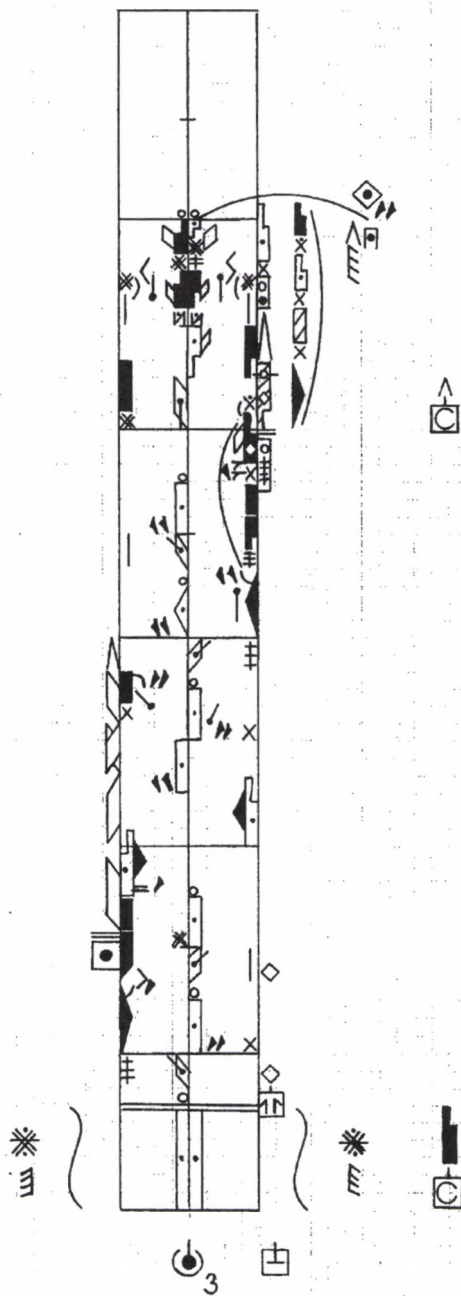


8.

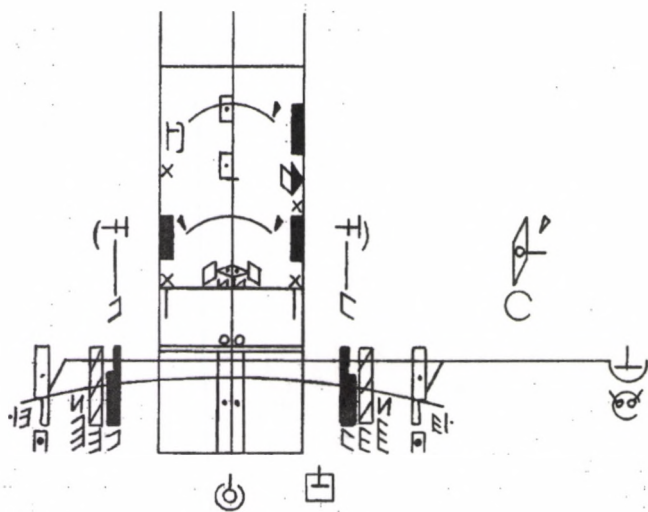




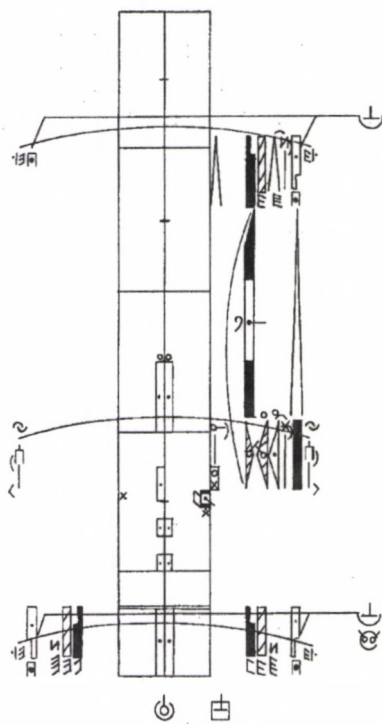
10.



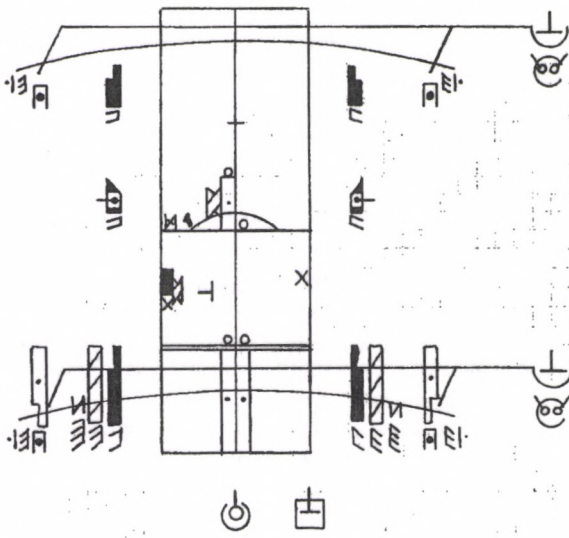
11.



12.



13.



14.

## Irodalom

- Hutchinson Guest, Ann - Haarst, Rob van.: Kneling, sitting, lying. Advanved Labanotation. Vol.1. Part 3. Harwood Academic Publishers, 1991
- Szentpál Mária: A mozdulatelemzés alapfogalmai. Népművelési Propaganda Iroda, é.n.
- Szentpál Mária: Táncjelírás I, II, III. Népművelési Propaganda Iroda, 1976, 1969, 1974.

## Jegyzet

- 1 A lejegyzés eredetileg a Magyar Táncművészeti Főiskolán 2000-ben írott szakdolgozatom számára készült. Ezen írásom diplomamunkám átdolgozott változata, amelynek eredeti arányai jelentősen módosultak, mert hangsúly a lejegyzési és mozdulatértelmezési problémákról a koreográfia akkor még csak csírájában meglévő elemzésére került át. E problémákat ezen írás végén is megemlítem.
- 2 A totálképben nem látszanak a részletek, tehát a pontos mozdulatok, a közelkép pedig a szölamok egymás közti viszonyainak vizsgálatát nem teszi lehetővé.
- 3 A mű eredeti szereposztása (a nevek mögötti számok a térrajzok személyjeleinek azonosító számai):  
Szóló: Hargitai Lucy (4) és Nagy Zoltán (4). Női kar: Bodó Zsuzsanna (1), Springer Mária (2), Papp Ágnes (3), Volein Ágnes (5), Bede Fazekas Ibolya (6), Bontovics Magdolna (7), Szabó Judit(8), Nógrádi Kata (9). Férfi epizódok: 1. Bíró József, 2. Csibra Gergely, 3. Hajdú János.
- 4 Az egyszerűség kedvéért a továbbiakban e betűjelek segítségével hivatkozom a darabokra.
- 5 Egy gyengébb térbeli arany metszéspontot is találunk a koreográfia érzelmi mélypontján, a 3. epizód végén, kb. a mű felénél. Az agresszív férfi és az agressziót elviselő nő által megjelenített "negatív" érzelmi tükörkép a színpadszélesség baloldali, azaz gyengébbik arany metszéspontjához kapcsolódik (ld. a figyelem haladási irányáról írottakat).
- 6 Szentpál: 1976, 21.
- 7 Szentpál: 1976, 35, 41.
- 8 Szentpál: 1976, 125.
- 9 Szentpál: 1976, 113.
- 10 Szentpál: 1976, 125.
- 11 Szentpál: A mozdulatelemzés alapfogalmai é.n, 44.
- 12 Az ütemegység fogalma alatt itt a negyedes vagy nyolcados időértékű lüktetési egységeket értjük. (A néptáncban ennél kisebb ritmikái érték csak elvétve fordul elő, akkor is többnyire páros lábú súlyhelyzetben. Ennek részletes vizsgálata külön tanulmányt igényel.)
- 13 Hutchinson Guest - Haarst 1991, 112
- 14 Szentpál: 1976. Kinetográfiai melléklet,5. lecke, 11. példa
- 15 Szentpál: 1976, 21, 105, 125.
- 16 Szentpál: 1976, 1969, 1974; A mozdulatelemzés alapfogalmai
- 17 Szentpál: 1976, 119.

*Dévény Anna:*

## **Analitikus táncgimnasztika (továbbiakban ATG)**

Gyermekkorom óta a művészet bűvöletében élek. A „kottaolvasó” zeneművész és a „spiccelő” táncművész szememben mindig kiemelkedő magaslaton, piederstálon állt. Vágytam, hogy táncosnő lehessen nem teljesülhetett. A mozgástanítás azonban számomra is lehetőség maradt. Kiváló mestereimnek köszönhetően, kitűnő iskolám volt. Biztos alap az esztétikus testképzéshez és a gyógyító mozgás megújításához. Mestereim tanítása alapján kezdtem el a magam útján járni, amely az Operaházhoz is elvezetett. Igazi öröm számomra az óráimon résztvevő művészekkel dolgozni. Írásomban a velük való munka elmúlt 5 évi tapasztalatairól próbálok összefoglalást adni módszerem, az analitikus táncgimnasztika (ATG II.) ismertetésén keresztül.

2001. október 26.

### **Tartalom**

#### **ATG I. Berczik-módszer**

1. Az analízis-szintézis elve
2. A sokirányú ráhatás elve
3. A relatív képességekre épülő testképzés
4. A tehermentesített helyzetek – A helyzetváltozások jelentősége
5. Arányos fejlesztés – egyenletes kidolgozás
6. A tánctechnika összetevői

### **ATG II. Dévény-módszer**

(Dévény Anna Berczik-módszert kiegészítő mozgásfejlesztő elemei)

1. Táncspecifikus anatómia és vizualizáció
2. A „milliméter-elv”
3. A „beépített stretching” és magyarázata
4. A gyorsasági erő és robbanékonyság fejlesztése
5. A terhelés törvényszerűsége (Arndt-Schultz-szabály)
6. A törzs kidolgozásának jelentősége
7. A nyak kiemelt szerepe a táncban
8. A lapocka, a vállöv, a mellkas és a kar kidolgozása az ATG II. szerint
9. A lábemelések ATG II. szerinti kidolgozása („Emelődaru”)
10. A csípőízület minden irányú kidolgozása – Példa vizualizálásra
11. Az V. pozíció kidolgozása az ATG II. szemlélete alapján („Dugóhúzó”)
12. A „fecske”-lábtartás ATG II. szerinti tanítása

13. A lábujjak mozgékonyságának szerepe
14. A mozdulatok tágságának fokozása
15. A helyes légzéstechnika szerepe a táncban

## **Analitikus táncgimnasztika (ATG)**

Az ATG az egész testet arányosan kidolgozó, a balett-technikát előkészítő és megsegítő, az inakat fellazító, az izmokat sajátosan erősítő és nyújtó, a sérüléseket megelőző táncspecifikus testtechnika.

Alapja Berczik Sára esztétikus testképző módszere, kiegészítve Dévényi Anna által kidolgozott speciális elemekkel.

ATG I. Berczik-módszer – Berczik Sára testképzési elvei

ATG II. Dévényi-módszer – Dévényi Anna Berczik-módszert kiegészítő mozgásfejlesztő elemei

### **ATG I. A Berczik-módszer**

(Az idézőjelbe tett szövegrészek Berczik Sára könyveiben található definíciók)

#### **1. Az analízis-szintézis elve**

Ez a mozdulatok elemekre bontását (analízis), az egyes testrészek mozgásainak a többitől független kidolgozását (függetlenítés), majd a kidolgozott részeknek az egészbe történő visszaépítését (szintézis) jelenti.

A test egységes egész, amelyet egyben kell működtetni, de részleteiben kell kidolgozni. A részletek kidolgozását analitikus testképzéssel lehet a legeredményesebben elérni.

Az egész test mozgása akkor ideális, ha a részmozgások tökéletesek, ezért a testet minden részletében képessé kell tenni a differenciált mozgásra. Technikai feladat: az összes ízület és a teljes vázizomzat minden irányú kidolgozása, lazítása, nyújtása, erősítése.

#### **2. A sokirányú ráhatás elve**

A sokirányú ráhatás elve azt jelenti, hogy ugyanazt a testképző feladatot mindig más testhelyzetben és mozgásformában dolgozzuk ki. Az állandóan változtatott testhelyzetek és kombinációk biztosítják az összes mozgáslehetőség kihasználását. Ehhez kapcsolódik az indirekt gyakorlás kérdése. Indirekt a gyakorlás, ha pl. 2 mozdulat kötésénél mutatkozó hiba esetén nem a hibás részt gyakorolom állandóan, hanem a hibás részt behelyezem egy más kombinációba és azon keresztül gyakorolom ki.

A táncosok esetében az indirekt gimnasztikus gyakorlás megsegíti a klasszikus technika tökéletesítését.

„Ha valaki százszor vagy ezerszer végzi ugyanazt a mozdulatsort, váratlan sérülések léphetnek fel.” (Elhangzott a Magyar TV 1997. 03. 03-i tudományos műsorában). Ezért kell változatosan, mindig más megközelítésben – indirekt módon – is fölkészíteni a fizikumot, nem csak állandóan azonos mozgásformákkal.

### **3. A relatív képességekre épülő testképzés**

Lényege, hogy a fejlesztést nem köti fizikai feltételekhez, hanem az adott fizikumon belül fejleszti ki a maximumot. A táncművészek vonatkozásában ez azt jelenti, hogy a táncosok egyéni problémáit figyelembevéve dolgozza ki a testet.

#### **A tehermentesített helyzetek (fekvés, ülés, térdelés) és a helyzetváltoztatások jelentősége**

„A fizikum fejlesztésénél ...nagy jelentősége van a helyzetek megválasztásának, mert ...az alátámasztott testrészek könnyebben végeznek pontos izommunkát ... és elkerülhető a túlterhelés.”

A helyzetváltoztatásoknak pedig az a jelentőségük, hogy ugyanaz a mozdulat egy másik helyzetben más izomcsoportokat foglalkoztat.

A táncművészek vonatkozásában ez azért fontos, mert a klasszikus balett rendkívüli módon és egyoldalúan veszi igénybe az alsó végtagot és a csípőízületet, amelyet ellensúlyozni kell. A balett szempontjait szem előtt tartó, tehermentesített helyzetekben történő részki dolgozás megkönnyíti a táncművészek munkáját. A tehermentesített helyzetekben előkészített – felerősített és precíz munkára szoktatott – izmok, valamint a terhelés nélkül tágított és lazított inak és ízületek – a jobb kidolgozás mellett – nagymértékben csökkentik a sérülés veszélyét is.

#### **Az arányos fejlesztés és az egyenletes kidolgozás szempontjai**

a) „A szimmetria elvének betartása mindkét testfél egyenlő mértékű terhelését jelenti.

b) Minden mozdulat ellenirányú formájának az alkalmazása szükséges az egyirányú túlnyújtás, túllazítás, vagy túlerősítés kivédéséhez.”

#### **A tánctechnika összetevői**

A tánctechnika a tudatos, pontos, célszerű, gazdaságos, koordinált, finoman differenciált, kidolgozott mozgás művészete. E fogalmak magyarázata:

*Tudatosság:* „A mozdulat kivitelezés előtti megértése” és a testrészek agyunk által elképzelt és irányított pontos mozgása.

*Pontosság:* „A mozdulatformák lehető legpontosabb végrehajtása.”

*Célszerűség, gazdaságosság:* „A mozgás kivitelezéséhez szükséges optimális erőfelhasználás”.

Gazdaságos mozgásvégzés esetén nincsenek fölösleges erőbeadások, kompenzáló erőki fejtések, túlzott feszítések, de az erőbeadás a szükségesnél nem is kisebb.

*Koordináció:* „A testrészek mozgásának harmonikus összehangolása.”

*Függetlenítés (differenciáltság):* „A testrészek elkülönített mozgása.”

Az a képesség, hogy az egyik izom feszítése közben a másikat el tudjuk lazítani.

*Kidolgozás:* „A testrészek egymástól függetlenített mozgásának képessége, az izomzat kellő felerősítése mellett.”

Az itt felsorolt kritériumok elsajátítása révén válik a test kidolgozottá, a mozgás iskolázottá.

## **ATG II. Dévény-módszer**

(Dévény Anna Berczik-módszert kiegészítő mozgásfejlesztő elemei.)

### **Anatómia és vizualizáció**

Ahhoz, hogy testrészeinket tudatosan tudjuk irányítani, ismerni kell testünk szerkezetét, a csontok, ízületek, izmok, inak, felépítését, összekapcsolódásaikat és működésüket. (Mert mit tudatosítunk, ha a tudatosítandókat nem ismerjük?!)

A tudatosításhoz anatómiai tájékozottság és belső képalkotó (vizualizációs) készség szükséges.

### **Táncspecifikus anatómia és vizualizáció (agyban történő képi megjelenítés)**

A táncosnak az anatómiára nem a szó orvosi értelmében, hanem a táncművészet sajátos igényei szerint van szüksége. Sajátos igényen azt értem, hogy a művész gyakorlás közben képes legyen felidézni a különböző pózokban, testhelyzetekben, valamint mozgás közben is csontozatának és izomzatának képét, tudja vizualizálni izmainak megnyúlását, összehúzódását, az izom-ín átmeneteket, a test tengelyeit és saját testrészeinek e tengelyekhez való viszonyulását. Pl. mellkasemelésnél a „belső képernyőn” látnia kell a mellizmok megnyúlása közben a hátizmok összehúzódását, a tüdő bordakosáron belüli elhelyezkedését, a légzés mechanizmusát stb. A táncosok tréningjét az segíti elő leginkább, ha a mozdulatok végzése közben „látják magukat belülről” és ez a belső látás automatizálódik. Ha az agyban ott a pózok és mozdulatok tökéletes képe és a táncos ezeknek az elérésére törekszik, akkor fokozatosan egyre többet „hoz ki magából”, fizikai képességei fejlődnek, mozgása csiszolódik, anatómiai lehetőségei elérik a maximumot. Az automatikus szintre fejlesztett „belső látás” biztosítja a folyamatos önkontrollt és önkorrekciót is.

Ezen kívül a mozdulatok tudatos analízisének nagyban segíti a táncost a számára új technikák, koreográfiák gyorsabb és pontosabb megértésében, elsajátításában is.

Konkrétan mit segít elő a vizualizáció?

- a pontos tengelyek mentén történő mozgásvégzést
- a mozgások hibáinak a felismerését önmagunkon és másokon is
- a legfinomabban cizellált izommunkára törekvést
- a mozgások társágának a fokozását (a mozgáslehetőségek maximális kihasználását).

**Összefoglalva:** a vizualizációval a tökéletes helyzeteket és mozgásokat képzelem el és ezt az ideális belső képet próbálom megvalósítani.

### **A „milliméter-elv” (A „finom belső munkálatok” és a testből kihozható maximum technikája)**

Lényege, hogy az adott fizikai állapoton belül, milliméterenként haladunk az ideális kidolgozottság felé. Ezt finoman adagolt erővel érzük el, fokozatosan növelve az ízületek mozgáspályáját és az inak és izmok nyújtását. Az óvatosan végzett „ráhúzásokkal”, „rátartásokkal”, „ráemelésekkel”, „rányújtásokkal” mindig valamennyivel többet nyújtunk és tágítunk, mint amennyi kényelmesen végezhető. A nyújtásokat, tágításokat tilos gyorsan, hirtelen végrehajtani!

Ezt a nagy óvatosságot igénylő testkidolgozást a testen belül történő „finom belső munkálat”-nak is nevezhetjük. Ezzel az agyunk által irányított, nagy koncentrációt igénylő testtechnikával lehet a testből kihozni a maximumot. A „milliméter-elv” a testkidolgozás maximális lehetőségét biztosítja. Ez a finom belső működtetés kívülről szinte nem is érzékelhető, belül mégis rendkívül intenzív munka. A „milliméter-elv”-en alapuló testképzéshez kapcsolódik az ún. „beépített stretching” (a magunk adta ellenállás). A stretching nyújtást jelent. Eredete a jóga-hoz vezethető vissza. A jóga gyakorlatoknál azonban a megnyújtás hosszabb ideig tart, mint az ATG-nél és a nyújtások alatt a levegőt végig a tüdőben kell tartani. A stretching hatásai:

- fokozza a mozgékonytágot,
- fokozza a mozgáspálya terjedelmét,
- fokozza a bemelegítés hatékonyságát,
- gazdaságos erőfelhasználást és
- jobb közérzetet biztosít
- könnyűvé teszi a mozgást
- csökkenti a sérülés veszélyét
- az izmok és inak rugalmassága tartós marad.

### **A „beépített stretching” magyarázata**

A stretchinget mindig párosan végzik úgy, hogy az egyik fél mozgásának a másik fél ellenáll. Az ATG II-nél az egyes mozgásformák közben magunk adunk a saját izmainknak ellenállást és nemcsak a végtagoknak, hanem a törzsnek is. Az ellenállást az esztétikus mozgáskombinációk részeként fejtjük ki, ezért nevezzük „beépített”-nek a stretchinget, amely az ATG II (Dévény-módszer) specialitása. A magunk adagolta ellenállások és kitartott helyzetek olyan fokozott izometriás izomműködést váltanak ki, amely nemcsak az izmokat, hanem az inakat is erőteljesen átdolgozza.

### **Izomláz helyett „inláz” (Az „inláz” a Dévény-módszer új terminus technikusa)**

*A „beépített stretching” inakat átmozgató hatását igazolja az izomlázról teljesen eltérő, az inakban jelentkező ún. „inláz” is. Az inak kidolgozottsága tartósabb az izmokénál. Hatása hosszabb kihagyás után is megmarad és rugalmasságot, tágságot biztosít.*

**Összefoglalva:** a „milliméter-elv”-en alapuló testképzés és a „beépített stretching” együttes hatása az ATG II-t rendszeresen végző táncosok állítása szerint egyszerre nyújt, lazít és erősít, valamint olyan belső erőt fejleszt ki, amelytől a balett legnehezebb elemeit is könnyebben tudják végrehajtani. A mozdulatok, mozgásfolyamatok vizualizálása segíti a táncost a testkidolgozás tudatosításában és a mozgásformák minél tisztább kivitelezésében.

### **A gyorsasági erő és a robbanékonyság fejlesztése**

„A nyújtásokat követően az erő és gyorsaság egyidejű gyakorlása szükséges ahhoz, hogy a táncos a testét extrém mozgáspályákon tudja mozgatni.” (Gógucz Lilla: Szakdolgozat)

Tehát a lassú nyújtások és lazítások mellett fejleszteni kell a gyorsasági erőt és a robbanékonyságot is, mert ez a tánc egyik alapkövetelménye. A gyakorlatban ez azt jelenti, hogy a legato gyakorlatokat staccato feladatoknak kell követniük. Pl.:

A gyorsasági erőt staccato végzett mozgásokkal fejleszthetjük, a robbanékonyságot pedig ritmizálással, a staccatók közé beiktatott szünetekkel, amelyekben az utolsó mozdulatot kitarjtjuk és a kitarított helyzet után az erőt hirtelen fejtjük ki.

### **A terhelés törvényszerűsége (Arndt-Schultz-szabály)**

A fizikum fejlesztésének törvénye, hogy a túl gyenge inger nem fejleszt, a túl erős inger károsít, csak az optimális erősségű inger vált ki megfelelő reakciót, alkalmazkodási folyamatot.

Optimális erősségű az az inger, amely nagy erő kifejtésre készítet, de nem terhel túl. Ez az Arndt-Schultz-szabály, amely – a test kidolgozására

- a gyakorlatok ismétlésszámára és
- a gyakorlás mennyiségére egyaránt vonatkozik.

### **A törzs kidolgozásának jelentősége**

A szervezet minden vonatkozásában egységes egész. Ezt a testképzésben is figyelembe kell venni.

A törzs és a végtagok működése szorosan összefügg, mert a végtagok mozgásai „be vannak építve” a nyakba és a törzsbe, következésképp a törzs mozgékonyasága befolyásolja a végtagok mozgását.

A táncosok biztonságos lábmunkáját nagyban elősegíti a differenciált törzstechnika és a medencébe tudatosan összpontosított erő. A láb munkája a táncban akkor a legszabadabb, ha a törzs rugalmasan erős, mozgékony és minden irányban kidolgozott. Másképp fogalmazva, a lábmozgások függetlenségét és biztonságát a kidolgozott törzsiszomzat segíti. A törzsiszomzaton belül a hasizmok külön jelentőséggel bírnak a lábmunka szempontjából. A külső egyenes a ferde hasizmokon kívül a belső haránt hasizmot is fejleszteni kell. Ennek felerősítése és mozgékonyasága az alábbiak miatt fontos:

– Az ún. pelvis kontrakciót („4 szál megkötése” a köldök vonalában) a haránthas-izom végzi.

– A fokozott lordosis kiküszöbölése kontrakcióval történik.

– A lábemelések magasságát és megtartását a medencén belül kifejtett erő nagyban elősegíti.

– A forgásokhoz szükséges, törzset egyenesben tartó erő a medencében összpontosul.

A balett a lábra vonatkozóan építkeznek mind bemelegítés, mind anyagerősség szempontjából. A törzsnél ugyanilyen részletes és felépített kidolgozásra van szükség. Miután a gerinc sokkal érzékenyebb és sérülékenyebb szerkezet, mint a végtagok, „megtámasztása” átgondolást és fokozatosságot igényel. A gerinc minden szakaszát csigolyánként „be kell skálálni” minden lehetséges mozgásirányban. A törzs ugyanannyi gyakorlást igényel, mint a láb.

### **A nyak kiemelt szerepe a táncban**

A nyak szerepe mind a testtechnika, mind a művészi kifejezés szempontjából kiemelt jelentőségű.

Miután a nyakba és a törzsbe „be vannak építve” a végtagok mozgásai (L. „A törzskidolgozás jelentősége”-nél is) a nyak állapota befolyásolja a kar és láb munkáját. A táncművésznek a nyaka az ékessége. A „királynői tartás”, az elől-hátul megnyújtott nyak, finom eleganciát kölcsönöz a mozgásnak. A testképzésben a nyak szerepére különös gondot kell fordítani, „használatának” külön technikája van. Ennek legfontosabb eleme a nyak főlegesen feszítéseinek a kiküszöbölése. A főleges feszítésekből adódó káros hatásokat a vállöv, a lapocka és a mellkas izolált kidolgozásával és differenciált – a feszítés-lazítás skáláján is iskolázott – tudatos testtechnikával lehet kivédeni.

Melyek a nyak főlegesen feszítését létrehozó tényezők?

1. A stressz, amely mindig a nyak megfeszítésével és a vállöv megemelésével jár.

2. A fokozott fizikai erő kifejtés, amely általában a nyak és a váll „rásegítésével” történik. A táncművészek vonatkozásában ez különösen a nehéz elemeknél (forgások, ugrások, emelések) jelentkezik. A fokozott feszítésből később különböző ártalmak (nyakfájdalom, fejfájás, keringési zavarok, karzsibbadás, kompenzáló tartások, általános rossz közérzet stb.) fejlődhetnek ki. A fiziológiai ártalmakon túl a felhúzott váll, a rövidült, feszült nyak esztétikailag sem elfogadható és rendkívüli mértékben rontja a táncosról alkotott összbemutatót.

### **A lapocka, a vállöv, a mellkas és a kar kidolgozása az ATG II. szerint**

Az ATG II. a lapockát, a mellkast, a vállövet és a kart funkcionális egységnek tekinti és az analitikus szemlélet alapján ezek minden részletét kidolgozza. A lapocka mozgása a lapockának a bordákon történő különböző irányú (föle, jobbra-balra és körkörösön történő) csúsztatását jelenti, amellyel együtt mozog a váll és a kar. A lapockamozgások minden irányú erőteljes gyakorlata nagy mozgékonytársa biztosítja

mellkasnak, segíti a váll lehúzását és tág, megnyújtott karmunkát tesz lehetővé. A kar emelését képzeletben mindig a gerincből kell indítani és a karnak a „végtelenbe” kell nyújtania. A kar nyújtásának „soha ne legyen vége”. Ezt csak a mellkasban összpontosított erővel lehet elérni.

**Összefoglalva:** A kar szabad mozgását a lapocka mozgékonyága és kidolgozottsága biztosítja. Ha a lapocka nincs kidolgozva, a karmunka külsődleges és a váll megemelődik. Természetesen a kar összes ízületében (váll, könyök, csukló, ujjak) lehetséges mozgásokat külön is ki kell dolgozni.

### **A lábemelések kidolgozása az ATG II. szerint („Emelődaru”)**

Tudnivaló, hogy a láb emelése a csípőízületben, a láb nyújtása a térdízületben történik. Az ATG II. ezért külön dolgozza ki minden irányban a comb emelését és külön a térd nyújtását. A kettő összekötése úgy történik, hogy a maximálisan megemelt combhoz, a térd lesüllyesztése nélkül hozzányújtom a lábszárát. A lényeg, hogy a térd egy mm-t se süllyedjen le a nyújtás közben. Akkor sem, ha a teljes nyújtás kezdetben nem elérhető. Csak az ilyen következetesen megtartott, térdhez történő „hozzányújtással” lehet az üldögélő eredő térdhajlító izmokat a lehető legjobban kidolgozni. A térd nyújtása közben mindig „rá kell emelni” a combra, különben az emelés veszít a magasságából. A helyes tengelyállást pedig azzal érzük el, ha a térdnyújtás közben a megemelt combot a csípőízületben kifelé forgatjuk, úgy hogy a térd a váll irányába mutasson.

Vizualizációja: Az itt leírt helyzetet fekvésben, ülésben (tehermentesített helyzetek) és állásban (terheléses helyzet) is elképzeljük. Nagyban segíti a lábemelések tökéletes kidolgozását egy, a csípőízületbe beépített képzeletbeli „emelődaru”, amely folyamatosan fokozza a láb magasságát. (Tehermentesített helyzetek jelentőségét lásd a 4. oldalon).

### **A csípőízület mindenirányú kidolgozása**

Az ízületek akkor a legmozgékonyabbak, ha mozgáspályájuk teljes terjedelme kidolgozott. A csípő gömbízület, köríves pályán mozog és a különböző irányú hajlítások nyújtások mellett kifelé (kirotáció) és befelé (berotáció) irányban is fordítható.

A balett által extrém mértékben megkövetelt kifelé fordítást a „befelé” irány gyakorlásával lehet fokozni és kell ellensúlyozni. Az egyoldalú „kifelé” gyakorlás a csípővápának és a combfejnek csak a külső ízfelszínét „koptatja”, míg a „befelé” kidolgozása a csípőízület belső felszínét is megmunkálja. A mindkét irányban történő gyakorlás biztosítja az egyenletes terhelést és a teljes mozgáspálya kidolgozását, amelyet nagyban segít a vizualizáció.

### **Példa a vizualizációra**

Képzeljük el a combfej elhelyezkedését a vágában és lássuk a combcsont fordulását a függőleges tengely körül, mindkét irányban, végpontból végpontig. Mikor a „belső képernyőn” már jól látjuk ezt az egyszerű forgatást, próbáljuk elképzelni pl. a grand ronds-ot, még csak képzeletben, gyakorlás nélkül. Különösen az előlről oldalra és az ol-

dalról hátra irányok váltópontjainál koncentráljunk. Mialatt a körzést figyeljük „belső tv-ken”, képzeljük el azt is, hogy lábunk egyre magasabbra emelkedik, mivel mind nagyobb erőt fejtünk ki a csípőízületben („daru”).

A lábkör végzése közben a törzset folyamatosan emeljük és nyújtjuk vállunkat lehúzza, nyakunkat elől-hátul lazán megnyújtva. Az előlről hátra és hátulról előre körzést egyaránt végezzük el, először csak képzeletben, majd álljunk a rúdhoz és csináljuk végig a valóságban is, összekapcsolva a képzeleti képet a gyakorlattal. Mindezt tudatos légzés kísérfje.

### **Az V. positio kidolgozása az ATG II. szemlélete alapján („Dugóhúzó”)**

Az V. positio kidolgozásának az a helyes módja, ha a csípőízületből indítjuk a kifelé fordítást és nem a bokaízületben erőltetjük az en-dehors-t. A csípőízületben történő maximális kifelé fordítás a térd- és bokaízületet automatikusan „viszi magával”, ezzel az V. positio szinte „magától” a helyére kerül. A csípőből indított „kifelé” a dugóhúzó elve alapján működik, mely szerint a „fent” beadott erő az egyenes tengely mentén „lent” is érvényesül. Ezért ha a csípőízületben nincs kidolgozva és tudatosítva a maximális kirotáció (en-dehors) és „lent” erőltetjük az V. positiót, akkor a térdízületben csavarodást hozunk létre. A csavarodás következtében fellép az ún. „nyíró hatás”, amely a térdszalagok – leggyakrabban az elülső keresztszalag – szakadásához vezet. Ezt is tehermentesített helyzetben kell ki- illetve begyakorolni.

A helyes tengelyállás – a csípő-, térd-, és bokaízület egy tengelyben tartása – rendkívül fontos, különösen a pliéknél és az ugrásokból való érkezéseknél!

Ezeknél a mozdulatoknál a térd könnyen befelé dől, ezáltal megszűnik az egyenes tengely és fellép a már említett „nyíró-hatás”. Tudatosan irányított gyakorlással el lehet és el kell érni, hogy a hajlított térd ne dőljön befelé, hanem mindig a kisujj fölé mutasson és ez beidegződjék, automatikussá váljék.

A combcsont fejének a csípőízületi vágában történő kifelé forgatását – a „dugóhúzó” működését – képzelettel (vizualizációval) segítve gyakoroltassuk. Egy idő után a térd kisujj fölé hajlítása automatizálódik és tánc közben magától a helyére kerül.

Ez a térd sérülések kivédésének a legbiztosabb módja.

### **A „fecske” lábtartás ATG II. szerinti tanítása**

A balett jellegzetes „fecske” lábtartása a 2 lábfej egymástól történő távoltítása, zárt sarok mellett, spiccseszítésben. A távoltítás a lábujjak és a lábközépcsontok magasságában történik. Az ATG II. ezt a nehezen kivitelezhető oldalirányú elmozdulást kezdetben nyújtott ülésben felfelé néző térdrel, parallel lábtartásban gyakoroltatja. A csípő kifelé fordítása csak akkor következik, ha az egymástól távoltított lábfejmozgást a növendék már érzi és képes is kivitelezni. Ha a lábfejnek ez a kifelé húzása nincs kigyakorolva, a talpak egymás felé fordulnak, ezzel a láb enyhén „csámpás” tartásba kerül.

Fontos! „Fecskezni” csak tehermentesített helyzetben szabad! Spiccen állva a lábfejnek az alsó végtag egyenes tengelyében kell lennie.

### **A lábujjak mozgékonyságának szerepe**

Az emberi testben nincs egyetlen négyzetmilliméter, amelynek ne lenne jelentősége. Az egységes egészként működő szervezetben „minden mindennel összefügg”. Ezeket a törvényszerűségeket a táncművészek felkészítésénél is figyelembe kell venni és a test minden részletét ki kell dolgozni.

A lábujjaknak a test stabilizációjában és alátámasztásában, valamint a láb mozgékonyságában van szerepe. A spicc-cipőbe kényszerülés természetellenes hatásait a lábujjak gyakorlásával lehet némileg ellensúlyozni. A lábujjak trenírozása a talp és lábszárizomzat rugalmasságát is fokozza, így az ugrások elrugaszkodó és érkezési fázisában egyaránt fontos szerepe van.

**Az erő-ellenelő és a centrumba (mellkas, medence) összpontosított erő lehetőségei a láb és karmunka szempontjából. A mozdulatok tágságának fokozása, „rányújtások”, „ráemelések”.**

A mozgás akkor „szép”, ha a differenciáltság és koordináltság mellett ereje és tágasága van. Minél nagyobb amplitúdójú és minél erőteljesebb a mozdulat, annál nagyobb a kifejezőereje, a hatása. A minél tágabb, minél szélesebb, minél nagyobb ívű mozdulatokhoz a centrumba, – a mellkasba és medencébe – kell az erőt összpontosítani. Ez a központba adott, ott kifejtett belső erő teszi lehetővé a kar és láb megnyújtását, a tág, nagyívű mozgásokat azzal, hogy ellenelőt kifejtve, mintegy megtámasztja, – „tartja” – a végtagot. Ez az ellentartás, amely izometriás izomműködés (elmozdulás nincs, csak erő kifejtés) biztosítja a végtagok differenciált mozgását.

**Összefoglalva:** A centrumba (mellkas, medence) adott, oda összpontosított erő az, ami a mozdulatot „tartja” és amely a végtagok mozgásának és a mozgás koordinációjának „függetlenségét” és ezzel eleganciáját biztosítja.

### **A helyes légzéstechnika szerepe a táncban**

A tánc izommunka. Az izommunka hatékonyságát az oxigénellátás biztosítja. A gazdaságos oxigénellátás a helyes légzéstechnikán múlik, ezért annak kialakítása megkönnyíti az erő kifejtést és fokozza az állóképességet és a teherbírást.

Nagyon fontos, hogy a táncos olyan légzéstechnikára tegyen szert, hogy a legnagyobb erő kifejtés – pl. ugrások, emelések stb. – közben is automatikusan történjék a helyes be- és kilégzés.

Módja: a jógalégzés különböző módozatainak rendszeres gyakorlása vizualizációval egybekötve mozgásvégzés nélkül és mozgásvégzés közben is.

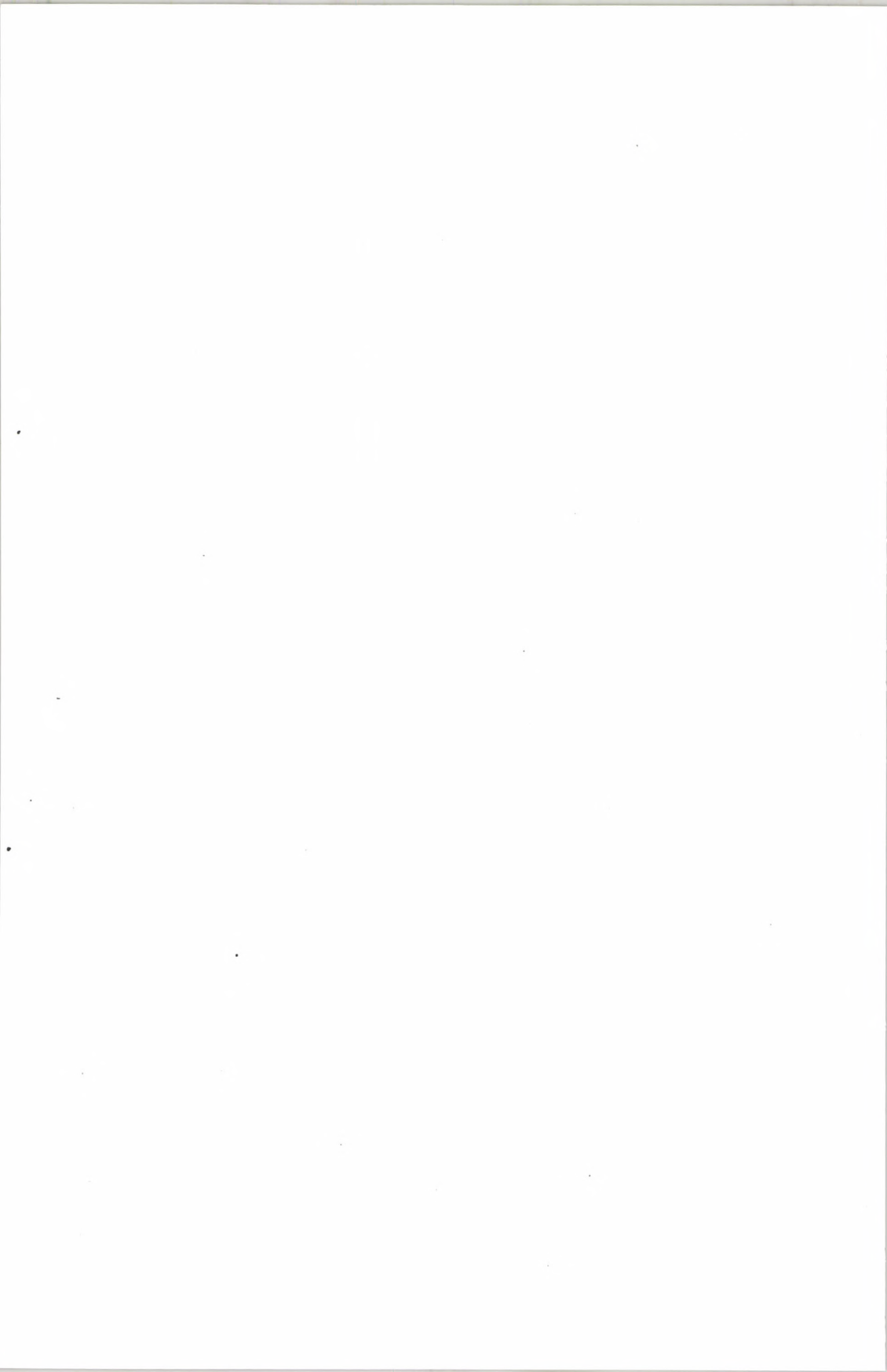
## Összefoglalás

A tapasztalat azt mutatja – és ezt megerősítik az ATG II-t rendszeresen gyakorló táncművészek –, hogy a Dévény-módszer egyidejűleg erősít, nyújt, lazít és tudatosít. Alkalmas a fizikai teljesítmények növelésére, a helytelen beidegzések korrigálására, az önkontrollra, valamint technikai biztonságot ad és védelmet nyújt a sérülésekkel szemben.

A tánc „anyaga” a test, ezért a szerepformálás és kifejezés öröme és a kisugárzás ereje mindig a fizikum jólétének függvénye.

Fel kell hívnom a figyelmet arra, hogy az ATG önálló, zárt testképző rendszer, amelyből részleteket kiragadni nem lehet. Gyakran fordulnak hozzám azzal a kéréssel, hogy mutassak néhány lazító, vagy tágító gyakorlatot. Az egész elsajátítása nélkül ezek a részletek nem működnek. Épp úgy, mint a balettképzésnél, ha az ATG nincs végigvezetve az alapoktól a különböző fokozatokon át magas szintig, akkor nincs eredmény.

Remélem, hogy módszerem az általam tisztelt és szeretett táncművészek javára válik.



**III.**

**Folklorisztika**



Pálfy Gyula:

## Proporcióra utaló nyomok a Sárközben

*A 70 éves Olsvai Imre tiszteletére,*

aki a filmes táncgyűjtések magnetofonmentes idejében számos alkalommal rögzített pusztafülű<sup>1</sup> lejegyzés formájában tánckísérő zenét is

Bevezetéképpen nem hallgathatom el, hogy a következőkben legnagyobbbrészt Martin György szellemi örökségét követő szándékkal az ő, ha nem is mindig határozott, de következetes és tendencijellegűnek mondható – itt-ott nyomtatásban is megjelent – utalásai nyomán igyekszem a Sárköz kultúrájából egy csekély, de reményem szerint nem jelentéktelen kultúrtörténeti vonatkozású „szeletet” körülírni.

Ahhoz, hogy a sárközi táncok szerepe és jelentősége mindenki számára világos legyen, mindenek előtt arról kell néhány szót ejteni, hogy milyen nagyobb összefüggérendszer keretében helyezkednek el e vidék táncai, és – ezzel természetszerűleg szoros összefüggésben – tánczenéje.

Európát táncrégiónak szempontjából is,<sup>2</sup> három nagy kulturális térségre oszthatjuk, mégpedig a következőkre:

I. Nyugat- és észak-európai;

II. Kelet-közép-európai – azaz kárpát-medencei; valamint

III. Délkelet-európai – azaz balkáni.

A II. csoport – tehát a Kárpát-medence – jelenti azt a viszonylag nagyobb régiót Európában, amelyhez többek között a Sárköz is tartozik. Hogy miért többek között, arra az a magyarázat, hogy a Kárpát-medence földrajzi és kultúrtörténeti egységén belül – amely Moldovával kiegészítve gyakorlatilag a teljes magyar népterületet jelenti, Martin György egyik nagyjelentőségű, mondhatni alapvető munkája nyomán<sup>3</sup> – ugyancsak három nagy, határozottan elkülöníthető egységet tartunk számon<sup>4</sup>. Ezek a következők:

I. Nyugati vagy dunai;

II. Középső vagy tiszai; és

III. Keleti vagy erdélyi táncdialektus.

Sárköz tehát az első nagy egységhez, az ún. *nyugati vagy dunai táncdialektus*<sup>5</sup> területéhez tartozik. Annak egyik belső kisebb, de egyáltalán nem elhanyagolható része.

Amikor Martin György először öntötte írott formába az egész magyar nyelvterületre kiterjedő érvénnyel a táncbéli dialektusterületek meghatározását, a teljes Kelet- és Délkelet-Dunántúlt egyetlen kisebb egységnek vette a nyugati dialektusterületen belül *Kelet-Dunántúl* megjelöléssel. Egyúttal azonban részben pontosító, földrajzi értelemben pedig kiterjesztő, így további területeket is felölelő alcímmel – *Sárköz, Duna mente, Bácska, Szlavónia* – látta el.

Erősen valószínű, de legalábbis gyanítható, hogy amennyiben az intenzív gyűjtés a

korai időszakban alaposabban és kiterjedtebben folyhat, vagy ha néhány évvel később írja meg Martin ezt az alapvető munkáját<sup>6</sup>, akkor ezt a viszonylag nagy „kisebb” területet további, legalább három belső egységre tagolta volna. E föltevés helyességének az igazolására alighanem elegendő önmagában annak fölemlítése, hogy maga Martin is a *Sárköz-Duna mente* egyszerűsítő formulát igen gyakran használta az egész szóban forgó területet jelentő módon, amint annak magvát alapvetően jellemző, mintegy a *kisugárzó köpontot* sejtető, talán kifejezetten és szándékosan erre utaló megjelölést.

Az imént említett alpmű egyébiránt – 30 éves kora ellenére – máig sem nélkülözhető, és most már úgy látszik alighanem időhatár nélkül, hogy a továbbiakban is kikerülhetetlen lesz mindenki számára „nekiindulásként”, aki foglalkozni szándékozik (ha csak érintőlegesen is) a magyar nyelvterület néptáncainak bármely ágával vagy annak valamelyik részletével. Értendő ez akár földrajzi, akár – az egyes táncfajták vagy tánccsaládok esetére gondolva – tipológiai értelemben. Különös tekintettel arra – most a 3. évezred elején –, hogy már igen nagy a valószínűsége a következőknek: az esetleges további gyűjtések eredményei csupán a részletgazdagságot növelik, és az alapvető eltérések tudomásulvétele vagy megerősítése mellett legföljebb apró részleteket pontosíthatnak vagy finomíthatnak az adott esetben előkerülő újabb adalékok.

A táncdialektusok körülhatárolásának és meghatározásának a kérdése Martint már munkássága kezdetétől foglalkoztatta. Elsősorban a nyelvjárási és népzenei, de a más műfajokbeli táji tagozódás és a történeti rétegződés megismerése során szerzett tapasztalatai nyomán.

Az első összefoglaló jellegű önálló munkájában – amely egyúttal a doktori disszertációja is volt – a táncok legkisebb szerves egységeinek, a motívumoknak a rendszerezésével foglalkozott. Ebben a széleskörű elméleti tájékozottságot mutató, nagy anyagismereten alapuló művében<sup>7</sup> természetesen a már említett „szomszédos” humán tudományok és egyéb folklórműfajok rendszerezési, valamint azoknak az akkor már körvonalazott alaktani tanulságait is fölhasználta. A rendszerezés példaanyagként legnagyobb részt *filmen rögzített és arról lejegyzett* – tehát ellenőrizhető és visszakereshető – igen nagy mennyiségű táncot, ill. táncrészletet használt föl. E motívumrendezést megalapozó munka példatárának az összeállításakor, a rendszerezés részletesen kidolgozott elméleti szempontjainak és alapelveinek gyakorlati illusztrálásául, *éppen ennek* a fentebb körülírt – földrajzi értelemben értett – *belső magnak*, valamint a tágabb értelemben vett Sárköznek (kisugárzó, vagy pusztán a történelmi és földrajzi körülmények folytán reliktumterületnek) *a táncanyagát elemezte, motívumait rendszerezte*.

(A nyelvhez, a beszédhez hasonlítva: a táncfolyamatokban is vannak kisebb és nagyobb megkülönböztető alkotóelemek, amelyek megfelelnek a nyelvben a *hangoknak, szótagoknak, szavaknak* és *szóösszetételeknek*. Ezek között a legkisebb, de már értelmes egység a táncmotívum, amely a népi tudatban is él és gyakran nevet is visel. Ez felel meg a nyelvben a hangnak, szónak, szóösszetételnek. Ezeknek a rendszerezését oldotta meg, az előbb már említett társtudományok tapasztalatait és eredményeit is felhasználó gondos körültekintéssel.)

Ez a munka – a motívumok elméleti, aprólékos és részletekbemenően pontos meghatározási szempontjainak, továbbá ezek rendszerezésének elvi alapvetésén túl – a sárközi-Duna-menti táncok motívumanyagának mindmáig legteljesebb gyűjteménye. Minden egyes *nyomatásban* addig megjelent, valamint az összes *filmen rögzített és lejegyzett tánc teljes motívumanyagát* bedolgozta ebbe – egyfelől elemző, másfelől összegző – a nagyszabású munkába.<sup>8</sup>

Ebben a munkában már következetesen a *sárközi-Duna-menti*, vagy a *kelet-dunántúli táncdialektus* megjelölést használta, pedig akkoriban még szűk szakmai körben is alig-alig merült föl a táncdialektusok – tárgyilagos ismérvelemzés szerinti – meghatározásának, egyúttal földrajzi körülhatárolásának az igénye. Martin, sejtve az addigi gyűjtések és a terepen szerzett tapasztalatai alapján körvonalazódó anyagismeretének hiányosságait, ebből fakadó bizonytalanságát nem tagadva – ma már úgy tűnik túlzott aggályossággal – előrevetítette a lehetőségét annak, hogy a további gyűjtőmunka „...segítheti csak elő a Sárközi-Duna-menti táncdialektus határának, illetve belső tagolódásának pontosabb tisztázását.”<sup>9</sup>

Az általános állapotot ecsetelő tájékoztatás után ideje, hogy konkrétan az egyes táncokról is essék szó. Ezen a területen a következő szakirodalmi típusnéven<sup>10</sup> ismeretes táncok fordulnak – pontosabban részben már csak *fordultak* – elő: *karikázó*, *ugrós*, *verbunk* és *csárdás*. Ezt így felsorolva összesen négy típusnak láthatjuk, de ha az egyes típusokat részeik szerint is külön számba vesszük, minthogy a *karikázó éppen itt*, a legszűkebb értelemben vett *Sárközben* három, a *csárdás* pedig – mint általában másutt is – két részes, akkor tempókülönbség és ritmikai sajátságok alapján ez a szám hétre növekszik. A *karikázó* – mint ismeretes – több más helyen is föllelhető egy vagy két részes formában, azonban *kizárólag itt*, a *Sárközben* fordul elő háromrészes füzérben.<sup>11</sup> E három részből az itt, csak a *Sárközben* előforduló leglassúbb és 5/8-osként számontartott lassú rész az, amely a magyar nyelvterületen sehol másutt nem ismeretes, ennél fogva nem is használatos. Ez a szigetszerűen fennmaradt jelenség minden bizonnyal arra utal, hogy köze van ennek a sárközi páratlanüteműségnek a reneszánszkori ún. proporciós gyakorlathoz. Annak ellenére, hogy *nem hangszeres* zenéről van szó (minthogy a *karikázó* esetében pusztán a benne résztvevő nők énekhangja jelenti a zenei kíséretet). Azonban annál is inkább, mert – mint Olsvai Imre helyszíni, saját kifejezésével: *pusztafűlű* gyűjtéseikor készített rutinszerűen szokásos megjegyzéseiből tudjuk, hogy – *ülő előadásban* ugyanezek a dallamok az esetek döntő többségében 2/4-essé simulnak. Azonfelül pedig már az 1950-es évek legidősebb adatközlőinek gyakorlatában is, tehát a mozgáshoz – vagyis tágabb értelemben a tánchoz – való kapcsolódása, azaz a funkcióhoz történő kötődés szükségszerűsége nyilvánvaló.

Azok a körülmények teszik indokolttá ezt a föltételezést – a földrajzi folytonosság hiánya ellenére –, hogy egyrészt ismerjük a Szabolcs-Szatmár-Bereg megyében ugyancsak vokális előadásban előforduló, a cigányok használatában fennmaradt ritmikailag kétarcú ún. *botoló nótákat*,<sup>12</sup> másrészt Erdélyben viszonylag gyakoriak az azonos zenei tartalmú dallamok páratlan és páros ütemű változatainak az előfordulása. Ezek túlnyo-

mó többségükben egyúttal olyan fejlett hangszeres tánczenei gyakorlathoz kapcsolód-  
nak, amelyben nyilvánvaló nyomok utalnak a proporciós táncpárokból való eredetre.<sup>13</sup>

A csak Sárközben előforduló 5/8-os lassú karikázónak a helyi névváltozatai: *lépő*, *belépő*, *babázás*, *szédibabázás* vagy *öreges lépő*. A Sárköz legdélebbi településéről, Bátáról pedig ismeretes az *alszegies lépő*, valamint a *katolikusos lépő* megjelölése is. (A 20. sz. elejéről származik ugyan egy „csillegő” elnevezés<sup>14</sup> is, de ez a szóalak a későbbi, tudatosabb vagy célirányosabb gyűjtések során már nem került elő az emlékezetből sehonnan.)

Olsvai Imre gyűjtőútjain készített helyszíni feljegyzéseiből tudjuk jelentős részben azt – sok más mellett –, hogy sárközi sajátosság az is, hogy a *lépőnóták* 11 szótagos változataihoz szinte megszámlálhatatlan szövegstrófa kapcsolódhatott. [Szemelvényként nézzük meg az 1a–c) kottapéldákat 3–4 versszakkal *Martin* 1979. 86–87. oldaláról! Az 1b) dallam többé-kevésbé közeli változatait pl. A Magyar Népzene Tára IX. kötetében is megtalálhatjuk (305–316. sz. dallamok). Legtöbbjük éppen Olsvai Imre 1955–1972 közötti *Alsónyéken*, *Decsen* és *Sárpilisen* – részben *Martin Györggyel* közösen – folytatott gyűjtőmunkája eredményeként kerülhetett a kötetbe.]

A ritmikai többarcúság hagyományát őrző zenei emlékezet illusztrálására szolgál a következő azonos dallamváz vokális (2. példa), valamint egyazon zenekartól származó további három variánsa (3–5. példa). E dallamváltozatok egyike sem kapcsolódik ugyan a karikázó műfajhoz, de polimorfikus – azaz többalakú – előfordulásukra ugyancsak pusztán a Sárközből találhatunk adatokat. Éppúgy mint az 5/8-os karikázók létezésére. Nem lehet véletlen az sem, hogy a hangszeres zenekísérettel előforduló táncok közül csak a szórványosan és legritkábban felbukkanó – továbbá az itt legújabb típusú – *verbunkhoz*<sup>15</sup> nem kapcsolódott kísérőzeneként ez a dallam. E változatok egykori létezése, valamint több táncfajhoz egyaránt kapcsolódható előfordulása minden valószínűség szerint úgyszintén a fent említett, többszáz éves hagyományban gyökerezik. Ha pedig ez igaz, akkor a proporciós táncpárok átalakult formájaként szemlélhetjük ezeket, s e táncokhoz kapcsolódó zenei hagyományból történt sarjadással magyarázhatjuk a különböző variánsok meglétét [szöveges változat: 2. kottapélda, ugrós: 3. kottapélda, lassú és friss csárdás: 4–5. kottapélda].

## 1. a)

Lépt. = 300 (218) Alsónyék, Tolna m.

1. Egy csók, két csók, jó csók a csók te - tő - led, Nem, tö - he - tők rólla, ha így sze - ret - lok,  
Nem köll neköm senki mögunt ba - bá - ja, Csak te vagy a gyöngö szívem vi - rágja.

2. A szoknyámon fekete pántlika van,  
Szeretőmnek de jó édősanyja van.  
Akkor mögyök hozzá, mikor akarok,  
Be is ereszt, ha jaz ablaknál vagyok.
3. Életőmbe mindég szépöt szerettem,  
Mindég a szép legényöket öleltem.  
De már eztán nem ölelöm, mer' nēm kell,  
Beéröm a magamóval, úgy is kell.
4. Kis kalapom fölakasztom a szögre,  
Három évig nem tőszöm a fejemre.  
Viselöm a Ferenc József csákóját,  
Három évig nem öleljük még égymást.

## 1. b)

Babázás. = 218. (276, 184) Decs, Tolna m.

1. Százfo - rintos sejöm - kendőm zöld rojtja, Le - ha - ju - lok, lábam fe - jét bo - rit - ja.  
El - a - dom a százfo - rintos kendőmet, Kivál - tom a ka - to - na sze - re - tő - met.

2. Jaj de fényös csillag ragyog az égén,  
Ijen fényös nēm ragyogott már régön.  
Fényös csillag késérj engöm odáig:  
Egészenn a szeretőm kapujáig.
3. Kisangyalom, ha tē tunnád, amit én:  
Mijen igazszívű kislány vagyok én.  
Ojan igaz vagyok hozzád, mind a nap,  
Aki köröskörü' jár az ég alatt.

## 1. c)

Lépő.  
♩ = 300 (180)

*Alsónyék, Tolna m.*

1. Kicsa - la - pom da - ru - tol - las, vi - rá - gos, Félre - csa - pom, jaj de nagyon betyá - ros,  
 Moet vöttem az elmúlt vá - sár e - le - jén, Reng a vi - rág kis ka - lapom te - te - jén.

2. Akinek nincs vágott fája, vágasson,  
 Akinek nincs szeretője, válaszson.  
 Neköm sincsen vágott fám, maj' vágatok,  
 Nincs szeretőm, majd estére választok.
3. Életömbé nem szerettem, csak egyet,  
 Akkor kezdtem tanulni a szerelmet.  
 Egy hűtlennel megcsalattam magamat,  
 Jobb is volna ja fekete föld alatt.
4. Nem vótam én soha szeretőtartó,  
 Szeretőm sincs, mégis rám hajlik a szó.  
 Hátha még egy szép szeretőt tartanék,  
 A faluba mindég azt beszélgetnék.

## 2.

cca. ♩ = 90 (quasi giusto)

Ha lá - tom a fer - ge - teg e - le - jét,  
 Be - vá - gom a ka - la - pom te - te - jét,  
 Úgy né - zem én a vi - hart a - ló - la,  
 Még a jég is visz - sza - pat - tog ró - la.

Decs (Tolna m.), id. Lukácsi Pál (72).  
 Helyszíni lejegyző: Farkas Ilona. 1955, XI.

### 3. Ugrós („Verbunk”)

cca.  $\text{♩} = 140$

The musical score for 'Ugrós („Verbunk”)' consists of four staves. The first staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a melodic line of eighth notes. Below it, a bass line is indicated by 'stb.' and shows a sequence of four eighth notes with accents. The second staff continues the melody with eighth notes and a sharp sign above a note. The third staff starts with a repeat sign and continues the melodic line. The fourth staff concludes the piece with a double bar line and repeat dots.

Báta (Tolna m.), Kis Balog Péter (58) tamburaprimás (háromtagú, cigány tamburabandája élén)  
Gyűjtő: Martin György 1955. X. Lejegyző: Sárosi Bálint

### 4. „Lassú csárdás”

$\text{♩} = 168$

The musical score for '„Lassú csárdás’' consists of four staves. The first staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a melodic line of quarter notes. Below it, a bass line is indicated by 'stb.' and shows a sequence of four quarter notes. The second staff continues the melody with quarter notes and a sharp sign above a note. The third staff continues the melodic line with quarter notes. The fourth staff concludes the piece with a double bar line and repeat dots.

Báta (Tolna m.), Kis Balog Péter (58) tamburaprimás (háromtagú, cigány tamburabandája élén)  
Gyűjtő: Martin György 1955. X. Lejegyző: Sárosi Bálint

## 5. „Friss csárdás”

cca. ♩ = 210

The musical score consists of four staves of music in treble clef, key of D major (two sharps), and 2/4 time. The tempo is marked as approximately 210 beats per minute. The first staff begins with a melodic line of quarter notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, D5, followed by a half note D5. The second staff contains a rhythmic pattern: eighth notes G4, A4, B4, eighth notes C#5, D5, quarter notes E4, F#4, eighth notes G4, A4, quarter note B4. This is followed by a melodic line: quarter notes C#5, D5, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, D5, quarter notes E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, D5. The third and fourth staves continue the melodic line with quarter notes: D5, C#5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, quarter notes C#5, D5, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, D5. The piece concludes with a double bar line.

Báta (Tolna m.), Kis Balog Péter (58) tamburaprimás (háromtagú, cigány tamburabandája élén)  
Gyűjtő: Martin György 1955. X. Lejegyző: Sárosi Bálint

## Hivatkozott és a – dialektusterületre vonatkozó táncközpontú – további tájékozódáshoz ajánlott irodalom

Andrásfalvy Bertalan

1957: *A vörösbőr Magyarországon. Szőlőművelésünk balkáni kapcsolatai. Néprajzi Értesítő* XXXIX. 49–69.

Bodai József (szerk.)

é. n. [1983]: *Táncoktatás és tánc hagyomány Dél-Dunántúlon*. Budapest

Bónis Ferenc (szerk.)

1968: *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok 1966–1967*. Budapest

Dömötör Tekla (főszerk.)

1990 *Magyar Néprajz VI. Népzene – néptánc – népi játék*. Budapest

Felföldi László–Pesovár Ernő (szerk.)

1997 *A magyar nép és nemzetiségeinek tánc hagyományai*. Budapest

Lányi Ágoston

1983 *A sárközi–Duna menti motívumok*. In Bodai é. n. 185–198.

Lelkes Lajos (szerk.)

1980 *Magyar néptánc hagyományok* [1995] Budapest

Magyar Népzene Tára, 1995: IX. *Népdaltípusok 4.* Szerk. Domokos Mária (Főmunkatárs Olsvai Imre). Budapest

Malonyay Dezső

1912: *A magyar nép művészete*. IV. kötet: Dunántúl. Budapest

Martin György

1964: *Motívumkutatás, motívumrendszerezés. A sárközi-dunamenti táncok motívumkincse. Melléklettel* [1999] Budapest

1968a *A botoló nóta. Proportio-gyakorlat nyomai a magyar néptáncban és népi tánczenében*. In Bónis (szerk.) 1968. 201–221.

1968b *Páratlan és aszimmetrikus ritmusok tánczenénkben. Táncművészeti Értesítő 2. sz.* 26–42.

1970–1972 *Magyar tánc típusok és táncdialektusok*. I–III melléklettel. [1995] Budapest

1972 *The Relationship between Melodies and Dance Types in the Volume VI. of Corpus Musicae Popularis Hungaricae*. *Studia Musiologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 14. 93–145. Budapest

1978 *A tánc ciklus – a néptánc legnagyobb formai egysége*. *Magyar Zene* XIX. 197–217.

1979 *A magyar körtánc és európai rokonsága*. Budapest

1980 *Körtáncok, lánctáncok*. In Lelkes 1980. 45–91

1983a *A Tolna megyei néptáncok kutatása*. In Bodai é.n. 21–37.

1983b *A dél-dunántúli leánykörtáncok*. In Bodai é.n. 63–93.

1983c *Verbunkhagyományok a Dél-Dunántúlon*. In Bodai é.n. 99–116.

1983d *A dallam- és tánc típusok összefüggése a Magyar Népzene Tára VI. kötetében. Táncudó-*

- mányi Tanulmányok 1982–1983. 287–325. Budapest [Angolul és bővebb példaanyaggal = 1972.]
- 1990 Vö: In Dömötör 1990. 390–451.
- 1995 Vö: 1970–1972.
- 1999 Vö: 1964

Vargyas Lajos

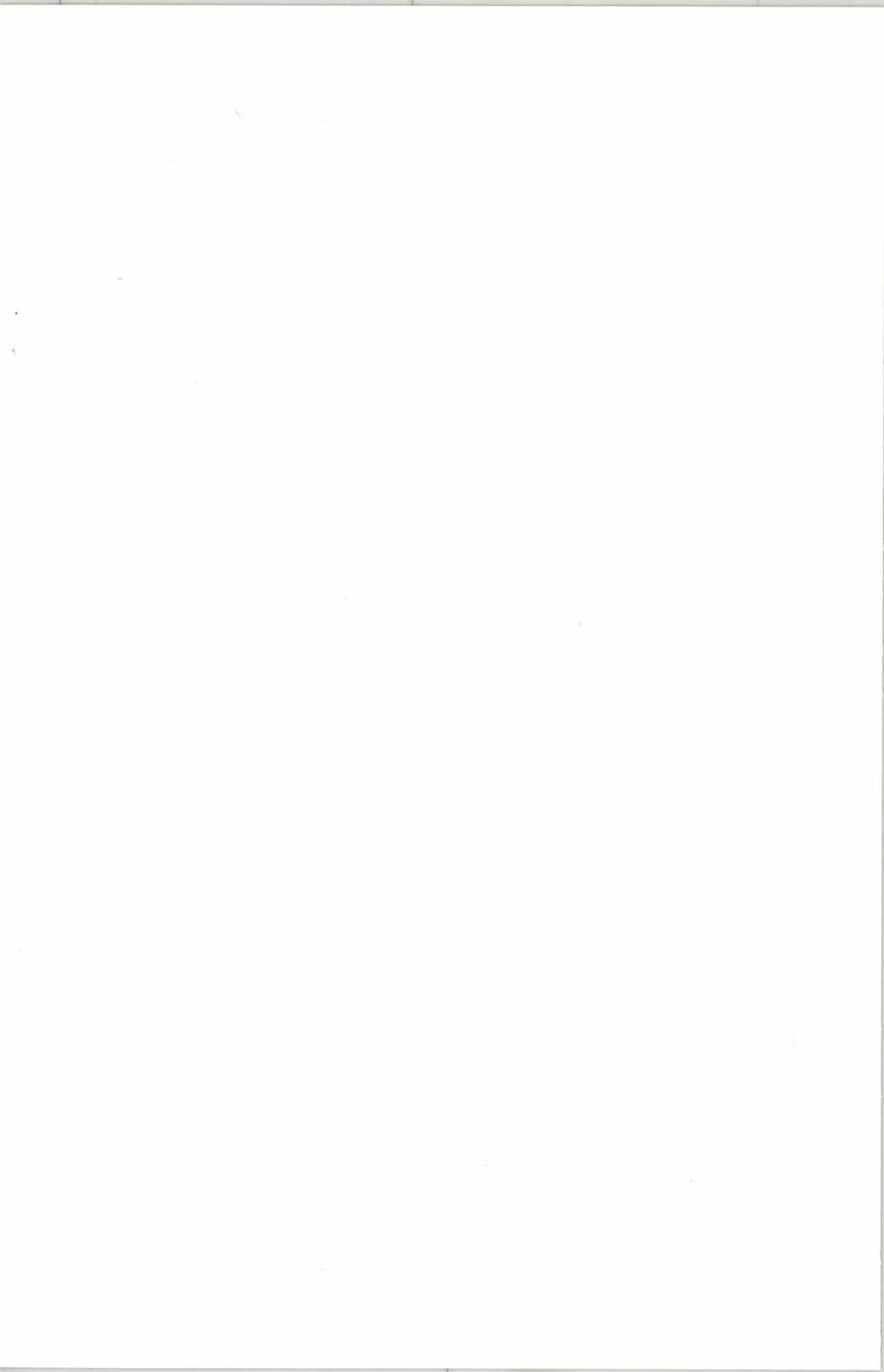
1981 *A magyarság népzeneje*. Budapest

## Jegyzetek

- 1 Olsvai Imre szóalkotása: a fölvétel nélküli, pusztán hallás után lejegyzett kategória találoán összevont megjelölésére.
- 2 Az indokolja az „is” használatát, hogy meglepően sok és egymással össze nem függő, más-más megközelítési szempont (pl. politika- vagy gazdaságtörténet stb.) szerint ugyancsak ez a három nagy térség adódik.
- 3 Martin (1970–1972, az erdélyi dialektus kidolgozottabb, bővített változatával 1995, továbbá – tematípusok nélkül – In Dömötör (szerk.) 1990. 390–451., valamint Felföldi L.–Pesovár E. (szerk.) 1997. 213–278.
- 4 Érdemes megemlíteni, hogy a Kárpát-medence kulturális gazdagságához – annak területéhez képest a földön példa nélkül álló sokszínűségéhez – minden bizonnyal köze van annak, hogy ez a földrajzi képződmény – mint egyedülállóan figyelemreméltó geográfiai egység – hasonlóképpen keresztútja a különböző kultúráknak, mint pl. ütközőzónája időjárási frontoknak éppúgy, mint a keleti és a nyugati kereszténységnek stb. A föl nem soroltak közül ebbe a körbe tartozik az az – Andrásfalvy Bertalan által föltárt – egyedi körülmény is, hogy a török egykori előrenyomulása (az Oszmán Birodalom legnagyobb kiteljesedése idején) és az ókori gyökerű vörösbor-kultúra elterjedési határa szinte tökéletesen egybeesik. (Andrásfalvy 1957)
- 5 Nem csak dunántúli, mint azt sokan tudni vélik!
- 6 Lásd a 3. jegyzetet a további kiadások felsorolásával!
- 7 Martin 1964.
- 8 Érdemes megjegyezni, hogy azóta egyetlen más tájegységről, etnikai csoportról vagy néprajzi kistájrról sem született hasonló szándékú, méretű és teljességre törekvő motívumkatalógus.
- 9 Martin 1964. 217 (1999. 77. 2. h. 1. bek.)
- 10 A szakirodalmi megkülönböztetés azért fontos, mert a helyi táncnevek ettől – tartalmilag nem, de – alakilag gyakran különböznek, vagy különbözhetnek.
- 11 Pl: Martin 1970–1971., 1979. stb.
- 12 Martin 1968., 1980. 60–69 és passim. A Sárköz hódoltsági terület volt ugyan, de az ezt követő időszakban a különböző – egyúttal kultúrákőzvetítő – etnikumok vándorlásának történetébe szándékosan nem akartam belebonyolódni. Pusztán jelezni kívántam, hogy ennyi gyanút keltő egybeesés talán nem lehet a véletlen műve.
- 13 Pl.: Martin 1968ab, 1978. 200., 1979 (passim); Vargyas 1981 (passim)
- 14 Malonyay 1912. 61.
- 15 Martin 1980c.

**IV.**

**Repertórium**



# ÚJ ÉVAD BEMUTATÓK

## ARTUS TÁRSULAT

KÁIN KALAPJA - 2000.11.02.

**Helyszín:** Artus Stúdió

**Koreográfus:** Goda Gábor

**Előadók:** Gold Bea, Goda Gábor, Bakó Tamás, Pintér Bea, Kiss Erzsi

**Zene:** Sounds of ?

**Bemutató:** Budapesti Őszi Fesztivál

CHINVAT - A KILENCEDIK HÍD - 2000.03.30

**Helyszín:** Thália Színház

**Koreográfus:** Goda Gábor

**Előadók:** Goda Gábor, Gold Bea, Mándy Ildikó, Nagy Andrea, Pintér Béla,

**Zene:** Stollár Xénia

**Díszlet:** Goda Gábor

**Fény:** Kocsis Gábor

**Assz.:** Mándy Ildikó

**Rendező:** Goda Gábor

átdolgozás

**Bemutató:** Budapesti Tavaszi Fesztivál

## ATLANTIS SZÍNHÁZ

MAGZATMÁZ - 1999.11.12

**Helyszín:** Trafó

**Koreográfus:** Molnár Éva

**Előadók:** Balatoni Szilvia, Horgas Ádám, Molnár Éva, Nemes Orsolya, Sárkány

Zsolt, Zarnóczai Gizella

**Jelmez:** Füzér Annamária

**Díszlet:** Horgas Péter

**Assz.:** Sziráczy Rita

## BACSKAI ILDIKÓ

PARADICSOM? - 2001.02.08

**Helyszín:** MU Színház

**Koreográfus:** Bacskai Ildikó  
**Előadók:** Boros Ildikó, Gáspár Orsolya, Gikovszki Sznezsana, Gyarmati Zsófia,  
Kazinczy Eszter  
**Zene:** montázs  
**Jelmez:** Fenyves Márk  
**Fény:** Sziráki Gábor

## BÁLVÁNYOS TÁRSULAT

EGYIDEJŰSÉG - IMPROVIZATÍV TÁNC KONCERT - 2001.03.09

**Helyszín:** Trafó

**Előadók:** Berger Gyula, Ladjánszki Márta, Szabó Réka

**Zene:** Bálványos Társulat

**Fény:** Bánki Gabi

KETREC - IMPROVIZATÍV TÁNC ELŐADÁS - 2000.05.28

**Helyszín:** Ludwig Múzeum

**Előadó:** Ladjánszki Márta

**Zene:** Bálványos Társulat

**Egyéb:** M. Abakanowicz /szobor/

KAPCSOLÓDÁSOK - PERFORMANCE - IMPROVIZÁCIÓ - 2001.08.25

**Helyszín:** Artus Stúdió

**Előadók:** Gál Eszter, Ladjánszki Márta, Hargitay Ákos

IDOMTALAN SELLŐ - 2000.10.26

**Helyszín:** Szkéné

**Koreográfus:** Ladjánszki Márta

**Előadó:** Ladjánszki Márta

**Zene:** Bálványos Társulat

**Egyéb:** Lous Stuijzand /dia/, Gádor Magda /szobor/

KAPCSOLÓDÁSOK - 2000.07.17

**Helyszín:** Kapolcs

**Előadók:** Gál Eszter, Molly Ackerman

**Bemutató alkalma:** Művészetek Völgye Fesztivál

IMPROVIZATÍV TÁNC KONCERT - 2000.10.15

**Helyszín:** Trafó

**Előadók:** Berger Gyula, Jane Wang, Ladjánszki Márta, Szabó Réka

## BERGER GYULA ÉS BARÁTAI TÁNCSZÍNHÁZ

ÁRNYÉKOK ÉS HANGOK - multimédia előadás - 2000.09.01

**Helyszín:** Artus Stúdió

### BOZSIK YVETTE ÉS FRENÁK PÁL

ITO ÉS SZAJURI - 2000.10.06

**Helyszín:** Trafó

**Koreográfus:** Bozsik Yvette és Frenák Pál

**Előadók:** Bozsik Yvette, Frenák Pál

**Jelmez:** Berzsenyi Krisztina

**Fény:** Pető József

### BOZSIK YVETTE TÁRSULAT

HOLTODIGLAN - 2000.01.07

**Helyszín:** Trafó

**Koreográfus:** Bozsik Yvette

**Előadók:** Bozsik Yvette, Vati Tamás

**Zene:** Heritier, Jean-Philippe

**Jelmez:** Bozóki Mara

**Díszlet:** Najmányi László

**Fény:** Pető József

**Egyéb:** Nagy Fruzsina/maszk/, Cs.Nagy Sándor /film/

**Rendező:** Bozsik Yvette

JÁNOS VITÉZ tánc-játék - 2000.12.01

**Helyszín:** Katona József Színház

**Koreográfus:** Bozsik Yvette

**Előadók:** Vati Tamás és Nagy Ervin /János vitéz/, Magusin Anna és Tóth Anita  
/Iluska/,

Szacsvay László /Francia király/, Szabó Győző /Gazduram,Óriás/, Takátsy Péter  
/Mostoha/,

Rajkai Zoltán /Ludas Matyi,Barát/

**Zene:** montázs

**Jelmez:** Berzsenyi Krisztina

**Díszlet:** Khell Zsolt

**Egyéb:** Nagy Fruzsina/Maszk/, Zarnóczai Gizella/asszisztens/

**Rendező:**Bozsik Yvette

A CSODÁLATOS MANDARIN - 2001.03.29

**Helyszín:**Thália Színház

**Koreográfus:**Bozsik Yvette

**Előadók:**Bozsik Yvette/Lány/, Szabó Győző/Mandarin/, Vislóczki Szabolcs, Vati Tamás,

Tokai Tibor /Mímusok/, Szacsvey László /Gavallér/, Urbán Gergely /Ifjú/

**Zene:** Bartók Béla

**Jelmez:** Haraszti Janka

**Díszlet:** Khell Zsolt

**Fény:** Pető József

**Egyéb:** Haraszti Janka /maszkok/, Haide Hildegard /Smink/  
átdolgozás

**Bemutató alkalma:** Budapesti Tavaszi Fesztivál

EXTÁZIS performance/tánc-kép kiállítás - 2000.11.16

**Helyszín:** Múcsarnok

**Koreográfus:** Bozsik Yvette

**Előadók:** Bozsik Yvette, ???

**Egyéb:** Novák Erik /festmények/

### BUDAPEST TÁNCEGYÜTTES

MAGYAR RAPSZÓDIA - 2001.02.20

**Helyszín:** Várszínház

**Koreográfus:** Zsuráfszki Zoltán

**Zene:** Árendás Péter szerk.

**Jelmez:** Vincze Zsuzsa

**Rendező:** Zsuráfszki Zoltán

### BUDAPEST TÁNCEGYÜTTES /MÁNE/

MONTÁZS - 2000.06.14

**Helyszín:** Budai Vigadó

**Koreográfus:** Györgyfalvy Katalin

**Zene:** Simon Zoltán /szerk./

**Műsorcím:** "Válogatás"

**Bemutató alkalma:** együttes bemutató

JÁTÉK - 2000.06.14

**Helyszín:** Budai Vigadó

**Koreográfus:** Györgyfalvy Katalin

**Műsorcím:** "Válogatás"

**Bemutató alkalma:** együttesi bemutató

RONDÓ - 2000.06.14

**Helyszín:** Budai Vigadó

**Koreográfus:** Györgyfalvy Katalin-Szigeti Károly

**Műsorcím:** "Válogatás"

**Bemutató alkalma:** együttesi bemutató

CSÁRDÁS! A KELET TANGÓJA - táncjáték két felvonásban - 1999.11.15

**Helyszín:** Nemzeti Színház

**Koreográfus:** Zsuráfszki Zoltán

**Bemutató alkalma:** magyarországi bemutató

### BUDAPEST TÁNCSZÍNHÁZ

BOCS! - 2000. dec. 04

**Helyszín:** Pesti Magyar Színház

**Koreográfus:** Földi Béla

**Előadók:** Barta Dóra, Jónás Zsuzsa, Nagy Anikó, Nagy Grácia, Fodor Zoltán, Zachár Lóránd

**Zene:** montázs

FEHÉR LÓTUSZOK - 2001.01.18

**Helyszín:** Trafó

**Koreográfus:** Egerházi Attila

**Előadók:** Barta Dóra, Jónás Zsuzsa, Nagy Anikó, Nagy Grácia, Fodor Zoltán, Zachár Lóránd

**Zene:** Steve Reich, Maurice Ravel

**Fény:** KGP

SEMMI ÉS SOHA - 2001.01.18

**Helyszín:** Trafó

**Koreográfus:** Juronics Tamás

**Előadók:** Barta Dóra, Jónás Zsuzsa, Nagy Anikó, Nagy Grácia, Fodor Zoltán, Zachár Lóránd, Somorjai Judit

VÉDD MAGAD! - 2000.12.04

**Helyszín:** Pesti Magyar Színház

**Koreográfus:** Raza Hammadi

**Előadók:** Barta Dóra, Nagy Anikó, Jónás Zsuzsa, Fodor Zoltán, Zachár Lóránd

**Zene:** montázs

TRIPLEX - 2000.02.18

**Helyszín:** Trafó

**Koreográfus:** Frenák Pál

**Előadók:** Barta Dóra, Fodor Zoltán, Jónás Zsuzsa, Tarnavölgyi Zoltán, Zachár Lóránd

**Zene:** Group maximalist

**Fény:** Eveline Rubert

**Egyéb:** Pascal Giordano /assz./

BLUE - 2000.02.18

**Helyszín:** Trafó

**Koreográfus:** Berger Gyula

**Előadók:** Fodor Zoltán, Mészáros Zizi, Nagy Anikó, Nagy Grácia, Tarnavölgyi Zoltán

**Zene:** Árvai György

**Jelmez:** Stampf Katalin

**Fény:** Árvai György

JAZZ-SEKT - 2001.03.05

**Helyszín:** Thália

**Koreográfus:** Földi Béla

**Előadók:** Barta Dóra, Jónás Zsuzsa, Hain Ildikó, Nagy Anikó, Nagy Grácia, Somorjai

Judit, Fodor Zoltán, Tarnavölgyi Zoltán

**Zene:** Vukán György

**Jelmez:** Földi Béla

**Fény:** Földi Béla

**Műsorcím:** "Jazz-Sekt"

THE TIME OF THE FIDDLE - 2001.03.05

**Helyszín:** Thália

**Koreográfus:** Neel Verdoorn

**Előadók:** Barta Dóra, Jónás Zsuzsa, Nagy Anikó, Fodor Zoltán, Tarnavölgyi Zoltán

**Zene:** Vukán György

**Jelmez:** Molnár Zsuzsa

**Fény:** Nico van der Klugt

**Műsorcím:** "Jazz-Sekt"

**METSZETEK** - milleniumi táncjáték - 2000.03.28

**Helyszín:** Thália Színház

**Koreográfus:** Földi Béla

**Előadók:** Barta Dóra, Jónás Anna, Nagy Anikó, Nagy Grácia, Fodor Zoltán,  
Tarnavölgyi Zoltán, Zachár Lóránd

**Zene:** montázs

**Bemutató alkalma:** Budapesti Tavaszi Fesztivál

## **CIVIL NEGYED SZÍNHÁZI TÁRSULÁS**

**GRAFFITI ORPHEUS** - 2001.06.07

**Helyszín:** Artus Stúdió

**Előadók:** Fehér Ferenc, Ladjánszki Márta, Porkoláb Antal

**Rendező:** Juhász Anikó

**KÍGYÓK VÖLGYE** - 1999.12.21

**Helyszín:** Józsefvárosi Pódium

**Előadó:** Fehér Ferenc

**Fény:** Szabados Tamás

**Rendező:** Juhász Anikó

**VARÁZSKÖR** - 2000.10.02

**Helyszín:** Holdvilág Kamaraszínház

**Előadók:** Fehér Ferenc /Fiú/, Bodnár Ágnes /Lány/, Porkoláb Antal /Démon/

**Fény:** Juhász Anikó

**Rendező:** Juhász Anikó

## **CSOKONAI SZÍNHÁZ BALETTEGYÜTTESE, DEBRECEN**

**LELTÁR** - 2000.07.05

**Helyszín:** BBMMK, Győr

**Koreográfus:** Poroszlay Éva

**Előadók:** Laczó Zsuzsa, Koncz Lóránt, Luga Anca, Veszteg Viktória, Homonna Nóra,  
Nagy Viktória, Bogdan Petronella, Muresan Marian, Endi András, Boca Andrea,  
Szabó Viktor, Agach Aurelian George

**Bemutató alkalma:** Magyar Táncfesztivál, Győr

## DREAM TEAM SZÍNHÁZ

VIRTUÁLIS ÉDENKERT tánc a rendszerben - 2000.11.24

**Helyszín:** Merlin Színház

**Koreográfus:** a társulat

**Előadók:** Perfalvi Tünde Hedvig, Horváth István, Tóth Imre, Balázs Mari

**Zene:** montázs

**Jelmez:** Diamond

**Díszlet:** Tóth Imre

**Fény:** Bálint Gábor, Szabados Tamás

**Egyéb:** Horváth István /assz./

**Rendező:** Balázs Mari

KARMA MIXTÚRA - táncreinkarnációk - 1999.12.15

**Helyszín:** Merlin Színház

**Előadók:** Horváth István /Tűz/, Perfalvi Tünde /Víz/, Balázs Mari /Levegő/, Tóth Imre /Vándor/

**Zene:** Monori András, Nagy Péter

**Jelmez:** Diamond

**Díszlet:** Tóth Imre

**Fény:** Bálint Gábor

**Rendező:** Balázs Mari

## DUNA MŰVÉSZEGYÜTTES

MENYEGZŐ - táncjáték - 2000.04.18

**Helyszín:** Thália Színház

**Koreográfus:** Farkas Zoltán "Batyú"

**Zene:** Sipos Mihály, Kiss Ferenc

**Jelmez:** Tóth Ildikó

**Rendező:** Farkas Zoltán

**Megjegyzés:** együttesi bemutató

**Bemutató alkalmá:** I. Tánc - Világ - Fesztivál

HEJ, DUNÁRÓL ... - folklórműsor - 1999.12.13

**Helyszín:** Nemzeti Színház

**Előadók:** Mihályi Gábor, Juhász Zsolt, Szilágyi Zsolt, Könczei Árpád, Merczel István, Mucsi János

TIZEDIK VŐLEGÉNY, A - 2001.02.23

**Helyszín:** Faluház, Budakalász

**Koreográfus:** Juhász Zsolt

**Előadók:** Balogh Csaba, Barató Péter, Bonifert Katalin, Dékány Zoltán, Gábor Norbert,

Lázár Szabolcs, Nagy Tamás, Vámos László

**Zene:** Kiss Ferenc, Korom Attila, Küttel Dávid

**Jelmez:** Herczeg Éva

**Fény:** Kovács Jackie József

**Rendező:** Juhász Zsolt

### DUNAÚJVÁROS TÁNCSZÍNHÁZA

KALANDOZÁSOK KORA - 1999.10.26

**Helyszín:** Merlin Színház

**Koreográfus:** Énekes István

**Zene:** Ács Gyula

**Jelmez:** Skaliczky Andrea

**Egyéb:** Móri Csaba /assz./

**Rendező:** Rácz Attila

**Műsorcím:** "Könnyed magyar"

**Bemutató alkalma:** Budapesti Őszi Fesztivál

IMIGRÉJSÖN SZTORI - 1999.10.26

**Helyszín:** Merlin Színház

**Koreográfus:** Rácz Attila

**Zene:** Ács Gyula és montázs

**Jelmez:** Skaliczky Andrea

**Egyéb:** Móri Csaba /assz./

**Rendező:** Rácz Attila

**Műsorcím:** "Könnyed magyar"

**Bemutató alkalma:** Budapesti Őszi Fesztivál

LÁDAFIA - 1999.10.26

**Helyszín:** Merlin Színház

**Koreográfus:** Bognár József

**Zene:** Lázár Zsigmond

**Egyéb:** Móri Csaba /assz./

**Rendező:** Rácz Attila

**Műsorcím:** "Könnyed magyar"

**Bemutató alkalma:** Budapesti Őszi Fesztivál

ZENE - Tisztelet Janek Józsefnek - 2000.03.26

**Helyszín:** Thália Színház

**Koreográfus:** Rácz Attila Cicero

**Zene:** Steve Reich

**Bemutató alkalma:** Budapesti Tavaszi Fesztivál

MENNYEI KOCSMAASZTAL - 2000.10.27

**Helyszín:** Bartók Kamaraszínház

**Koreográfus:** Énekes István-Rácz Attila

**Jelmez:** Skaliczky Andrea

**Díszlet:** OLO

**Rendező:** Rácz Attila

VITÉZ BÁTOR - táncmesejáték - 2001.03.10

**Helyszín:** saját táncterem

**Koreográfus:** Rácz Attila

**Zene:** archív népzene

**Jelmez:** Skaliczky Andrea

**Díszlet:** Skaliczky Andrea

**Rendező:** Rácz Attila

/ÖR/KÉNYES TÉMÁK - 1999.11.26

**Helyszín:** Bartók Kamaraszínház

**Megjegyzés:** együttesi bemutató

SZERELEM, SZERELEM... - 1999.10.17

**Helyszín:** Pesti Vigadó

**Megjegyzés:** együttesi bemutató

**Bemutató alkalma:** Interfolktánc

### EGERHÁZI ATTILA

FINA ESTAMPA - 2000.10.09

**Helyszín:** Operaház

**Koreográfus:** Egerházi Attila

**Előadók:** Popova Alészja, Bajári Levente

**Zene:** Veloso

**Műsorcím:** "X. Magyar Sztárgála"

## **EGERHÁZI PROJECT**

OUT OFF - 1999.09.16

**Helyszín:** MU Színház

**Koreográfus:** Egerházi Attila

**Előadók:** Venekei Marianna, Lukács András

**Zene:** Bartók Béla

DIALÓGUSOK DIAGONÁLBAN - 2001.02.22

**Helyszín:** MU

**Koreográfus:** Egerházi Attila

**Előadók:** Venekei Marianna, Panja Fladerer, Lukács András, Delbó Balázs

**Zene:** Márkos Albert, Gerőly Tamás

**Jelmez:** Kövessy Angéla

**Díszlet:** Egerházi Attila, KGP

**Fény:** KGP

## **EXPERIDANCE PRODUKCIÓ**

MUSKÉTÁSOK - avagy kevés Duma's, sok tánc - 2001.04.25

**Helyszín:** Thália Színház

**Koreográfus:** Román Sándor

**Zene:** M.É.Z. együttes

**Jelmez:** Debreceni Ildikó

**Díszlet:** Balázs Antal

**Egyéb:** Turczy István /dramaturg/

**Rendező:** Román Sándor

**Bemutató alkalmak:** I. Tánc - Világ- Fesztivál

## **FEKETE HEDVIG**

VONAT /Janek Jocónak/ - 2000.01.28

**Helyszín:** Trafó

**Koreográfus:** Fekete Hedvig

**Előadók:** Bakó Tamás, Fekete Hedvig és Horváth Zsófia, Ertl Péter

**Zene:** montázs

**Jelmez:** Németh Anikó

**Díszlet:** Oldal István

**Fény:** K.G.P.

## FRENÁK PÁL

MENNONNO - 2000.10.06

**Helyszín:** Trafó

**Koreográfus:** Frenák Pál

**Előadó:** Frenák Pál

**Zene:** Bigot, Fred

**Jelmez:** Biprospero, Sarah; Berzsényi Krisztina

## FRENÁK PÁL TÁRSULAT

OUT OF THE CAGE - 1999.10.13

**Helyszín:** Trafó

**Koreográfus:** Frenák Pál

**Előadók:** Christine Merli, Juhász Kata, Pascal Giordano, Gergely Attila, Zambrzycki  
Ádám, Frenák Pál

**Zene:** Mychael Danna - Klaus Nomi

**Díszlet:** Kenéz Zsolt

**Megjegyzés:** A Savanyú és zöld átdolgozása

**Bemutató alkalma:** Central Station: Dance

TRICKS & TRACKS - 1999.12.10

**Helyszín:** Trafó

**Koreográfus:** Frenák Pál

**Előadók:** Christine Merli, Jantner Emese, Juhász Kata, Gergely Attila, Zambrzycki  
Ádám, Pascal Giordano, Frenák Pál

**Zene:** Bigot, Fred

**Jelmez:** Dub, Françoise

FESTEN /LAKOMA/ - 2001.03.08

**Helyszín:** Trafó

**Koreográfus:** Frenák Pál

**Előadók:** Jantner Emese, Juhász Kata, Zarnóczai Gizella, Csabai Attila, Frenák Pál,  
Gergely Attila, Molnár Péter, Dirk Schaumbacher, Takátsy Péter, Zambrzycki Ádám

**Zene:** Francois Donato

**Egyéb:** Andy Varga /dramaturg/

Marton János, Németh Richárd, Németh Viktor/technika/

GÖRDESZKÁK - 1999.12.06

**Helyszín:** Trafó

**Koreográfus:** Frenák Pál

**Előadók:** Christine Merli, Juhász Kata, Gergely Attila, Zambrzycki Ádám,  
Pascal Giordano

**Zene:** ifj. Kurtág György  
**Jelmez:** Aurélie de Casanove  
**Megjegyzés:** együttesi bemutató

### GÉVA TÁNC-SZÍNHÁZ

FEMINI... AHH - 2001.05.19

**Helyszín:** MU Színház

**Koreográfus:** Gálik Éva, Nina Umniakova

**Előadók:** Gábor Zsuzsa, Nina Umniakova, Szmrecsányi Ildikó, Tóth Tímea,  
Udvardi Anikó

### GYŐRI BALETT

AZ ÉLETFA - 2001.08.25

**Helyszín:** Emmanule emlékfá

**Koreográfus:** William Fomin

**Előadók:** Cserpák Szabina, Pátkai Balázs, Horváth M. Lilla, Kara Zsuzsanna, Szántai  
Kiss Hajnalka, Hegyi Réka, Horváth István, Velekey László, Gestattner Gergő,  
Horváth Krisztián, Sebestyén Bálint

**Jelmez:** Gombár Judit

**Egyéb:** Gombár Judit /libretto/

**Bemutató alkalma:** Zsidó Nyári Fesztivál

ORFEO - 2000.06.24

**Helyszín:** Győri Nemzeti Színház

**Koreográfus:** Marie Brolin-Tani

**Előadók:** Velekey László /Orfeo/, Kara Zsuzsanna /Euridiké/, Pátkai Balázs /Hádzsz/,  
Szántai Hajnalka /Perszefoné/,  
Hotová Éva /Forróvérű nő/, Sóthy Virág /Ámor/, Sándor Zoltán /Káron/

**Zene:** Igor Stravinsky, Benjamin Britten

**Jelmez:** Else-Marie Alvad

**Fény:** Hans-Olof Tani

**Egyéb:** Zádorvölgyi László, William Fomin /Assz./Kornfeld Zoltán /cellista/

RÓMEÓ ÉS JÚLIA - 2000.12.01

**Helyszín:** Győri Nemzeti Színház

**Koreográfus:** Robert North

**Előadók:** Pátkai Balázs /Rómeó/, Cserpák Szabina /Júlia/, Sándor Zoltán /Benvolió/,

William Fomin /Mercutio/, Müller Erin /Tybalt/, Horváth István /Paris/, Szigeti Gábor /Friar Lawrence/, Szántai Hajnalka/Dada/, Zádorvölgyi László /Herceg,Komédiás/, Ábrahám Zoltán /Városi férfi, Komédiás /

**Zene:** Szergej Prokofjev

**Jelmez:** Andrew Storer

**Díszlet:** Andrew Storer

ANGYALOK - 1999.11.01

**Helyszín:** Győri Nemzeti Színház

**Koreográfus:** Demcsák Ottó

**Előadók:** Pátkai Balázs /Henocho/, Szántai Hajnalka /Alea/, Bombicz Barbara, Horváth Gizella, Ócsag Anna, Demcsák Ottó, Szigeti Gábor, Tárnoki Tamás

**Zene:** R. Aubry, Apocaliptica

**Jelmez:** Végvári Zsófia

**Díszlet:** Malasits Zsolt

**Műsorcím:** "20 éves a Győri Balett"

KAPCSOLAT - 2001.05.26

**Helyszín:** Győri Nemzeti Színház

**Koreográfus:** Lukács András

**Előadók:** Sóthy Virág, Sándor Zoltán

**Zene:** M. Nyman

**Műsorcím:** "Connection /Kapcsolat"

**Megjegyzés:** együttesi bemutató

KÖNNYEK TENGERE - 2001.05.26

**Helyszín:** Győri Nemzeti Színház

**Koreográfus:** Libor Vaculik

**Előadók:** Bombicz Barbara, Szántai Kis Hajnalka, Ströck Barbara, Horváth M. Lilla, William Fomin,

Gestattner Gergely, Horváth Krisztián, Becker Szabolcs, Kovács Szilárd, Csere Zoltán, Pátkai Balázs, Horváth István

**Zene:** G. Mahler

**Jelmez:** Gombár Judit

**Díszlet:** Gombár Judit

**Műsorcím:** "Connection/Kapcsolat"

**Megjegyzés:** felújítás

TŰZMADÁR - 2001.05.26

**Helyszín:** Győri Nemzeti Színház

**Koreográfus:** Barbay Ferenc

**Előadók:** Velekey László, Horváth Krisztián

**Zene:** Sztravinszkij - Tomita

**Műsorcím:** "Connection/Kapcsolat"

**Megjegyzés:** felújítás

ANGYALOK - 2001.05.25

**Helyszín:** Győri Nemzeti Színház

**Koreográfus:** Demcsák Ottó

**Előadók:** Pátkai Balázs, Kovács Szilárd, Csere Zoltán, Szántai Kis Hajnalka, Cserpák Szabina, Horváth István, Kara Zsuzsanna, Ströck Barbara, Becker Szabolcs, Afonyi

Éva, Müller Ervin, Fuchs Renáta

**Zene:** René Aubry, Apocalyptica

**Jelmez:** Végvári Zsófia

**Díszlet:** Malasits Zsolt

**Műsorcím:** "Connection/Kapcsolat"

**Megjegyzés:** átdolgozás

## HONVÉD TÁNCSZÍNHÁZ

A LAGZI - 2001.01.15

**Helyszín:** Pesti Magyar Színház

**Koreográfus:** Foltin Jolán

**Előadók:** Béres Anikó /Menyasszony/, Pótor Kata /A menyasszony másik arca/, Juhász Zoltán /Vőlegény/, Bede Fazekas Ibolya /Anya/, Lányi Attila /Násznagy/

**Zene:** Kiss Ferenc

**Jelmez:** Imrik Zsuzsa

**Rendező:** Foltin Jolán

FEKETE GYÖNGYÖK - Kárpát-medencei cigánytáncok, cigányzene - 2000.10.30

**Helyszín:** Pesti Magyar Színház

**Koreográfus:** Foltin Jolán, Horváth Zsófia, Calin, Orza; Demarcsek György, Diószegi László, Zsuráfszki Zoltán

**Zene:** Rossa László /szerk./

**Jelmez:** Imrik Zsuzsa

**Díszlet:** Zeke Edit

**Rendező:** Novák Eszter

AZON IS TÚL - 2000.05.17

**Helyszín:** Petőfi Színház, Veszprém

**Koreográfus:** Horváth Zsófia

**Zene:** Gombai Tamás, Kenéz Tamás  
**Jelmez:** Horváth Judit  
**Díszlet:** Zeke Edit  
**Bemutató alkalma:** A Tánc Fesztiválja

## HONVÉD TÁNCSZÍNHÁZ ÉS BUDAPEST TÁNCEGYÜTTES

ÉVSZÁZADOK TÁNCAI - 2000.03.20

**Helyszín:** Erkel Színház

**Koreográfus:** Lou Flagel, Foltin Jolán, Horváth Zsófia, Diószegi László, Ertl Péter,  
Makovinyi Tibor,  
Stoller Antal, Zsuráfszki Zoltán

**Zene:** Claude Flagel, Rossa László /szerk./

**Vendégek:** Portugáliából, Skóciából, Spanyolországból, Belgiumból,  
Franciaországból, Novák Ferenc

## INSPIRÁCIÓ

KETTŐ - 2000.11.08

**Helyszín:** Trafó

**Koreográfus:** Ladjánszki Márta

**Előadók:** Rácz Eszter, Ladjánszki Márta

TANGÓ - 2000.11.08

**Helyszín:** Trafó

**Koreográfus:** Kulcsár Enikő

**Előadók:** Kulcsár Enikő, Horváth István

**Fény:** Bánki Gabi

**Egyéb:** Romankovics Edit /szövegmondás, Krumpli Béla /operatőr/

AVONDO - 2000.11.08

**Helyszín:** Trafó

**Koreográfus:** Fehér Ferenc

**Előadó:** Fehér Ferenc

**Zene:** Fekete Kiss Sándor

**Egyéb:** Juhász Anikó /alkotótárs/

A LIFT - 2000.11.08

**Helyszín:** Trafó

**Koreográfus:** Duda Éva

**Előadók:** Fosztó András, Máthé Gabriella, Mészáros Zizi, Szentirmai Zsolt, Valler Viktor, Vatai Viktória

**Zene:** montázs

**Jelmez:** Lakatos Márk

**Díszlet:** Lakatos Márk

**Fény:** Németh Richárd

ESZEVESZETTEN - 1999.11.23

**Helyszín:** Trafó

**Koreográfus:** Lukács András

**Előadók:** Kun Attila, Lukács András

**Zene:** Michael Nyman

**Jelmez:** Herwerth Mónika

THEY DON'T CARE - 1999.11.23

**Helyszín:** Trafó

**Koreográfus:** Fejes Ádám

**Előadók:** Vladislava Mala, Fejes Ádám

**Zene:** Philip Glass, Michael Nyman

**Jelmez:** Fazekas Szilva

**Fény:** Fejes Ádám

KÍVÜL - 1999.11.23

**Helyszín:** Trafó

**Koreográfus:** Kun Attila

**Előadó:** Kun Attila

**Zene:** Lajkó Félix

**Jelmez:** Gombár Judit

**Fény:** Kun Attila

INSOMNIA - 1999.11.23

**Helyszín:** Trafó

**Koreográfus:** Fejes Ádám

**Előadó:** Krausz Alíz

**Zene:** Brian Eno

**Jelmez:** Fazekas Szilva

**Fény:** Fejes Ádám

FÉNYBALETT - 1999.11.23

**Helyszín:** Trafó

**Koreográfus:** Szabó Benke Róbert

**Előadók:** Páll Ibolya, Bolvári Csaba, Bérczi Zsófia, Bozsogi Adrienn, Horváth Brigitta, Szabó Benke Róbert

**Díszlet:** Gross András, Szabó Benke Róbert /látvány/, Lakatos Eszter /testfestés/

**Rendező:** Szabó Benke Róbert

FŰSZÁLAK - 2001.05.30

**Helyszín:** Trafó

**Koreográfus:** Balkányi Kitty

**Előadók:** Balkányi Kitty, Bedő Dorisz, Góbi Rita, Sarkadi Mátyás

**Zene:** Andrea Boccelli, Massive Attack

MIFÉLE GYÖNGÉDSÉG - 2001.05.30

**Helyszín:** Trafó

**Koreográfus:** Ladjánszki Márta, Szabó Réka

**Előadók:** Ladjánszki Márta, Szabó Réka

**Jelmez:** Pillangó

**Egyéb:** Hapák Péter /fotó/

A MINDEN FELE A SEMMI - 2001.05.30

**Helyszín:** Trafó

**Koreográfus:** Dékány Edit

**Előadó:** Dékány Edit

**Egyéb:** Miklós Anna /fotó/, Herbai Máté /operatőr/

NÉGY KÉP /3+1/ - 2001.05.30

**Helyszín:** Trafó

**Koreográfus:** Nagy Andrea

**Előadók:** Gold Bea

**Zene:** 1.utcazaj, 2.szöveg - 3. Hangok: Nyilas Tünde, 4. Hang: Nagy Andrea

HÉTKÖZNAPI EXTÁZIS - 2001.05.30

**Helyszín:** Trafó

**Koreográfus:** Ónodi Béla

**Előadók:** Csaba Zsolt, Kökény Richárd, Magyar József, Mihalovics Márk, Ónodi Béla, Palyov Attila

**Zene:** Hortobágyi László

**Fény:** Kis Péter

**Egyéb:** Varga Péter /fotó/

GRAFFITI ORPHEUS TÖREDÉK - 2001.05.30

**Helyszín:** Trafó

**Koreográfus:** Fehér Ferenc, Ladjánszki Márta, Juhász Anikó, Porkoláb Antal

**Előadók:** Fehér Ferenc, Ladjánszki Márta, Porkoláb Antal

**Rendező:** Juhász Anikó

ALAPRAJZ SZERINT - szólómozdulatok és tolósnégyes architektonikus  
hangszerekre - 2000.11.08

**Helyszín:** Trafó

**Koreográfus:** Medence csoport

### KOMPMÁNIA

HOMO NON EST - 2000.05.26

**Helyszín:** Szkéné

**Koreográfus:** Csabai Attila

**Előadók:** Csabai Attila, Gergye Krisztián, Károlyi Balázs

**Zene:** montázs

**Jelmez:** Xabay team

**Díszlet:** Xabay team

**Fény:** Csabai Attila, Tamás Gábor

**Egyéb:** Ágens /ének/, Betty-HAIR, Oin /hair design/

**Rendező:** Csabai Attila

LÉLEKÉBERSÉG - Kortárs táncst - 2000.06.08

**Helyszín:** Múcsarnok

**Koreográfus:** Csabai Attila, Ladjánszki Márta

**Előadók:** Ladjánszki Márta, Rácz Eszter, Csabai Attila, Károlyi Balázs, Gergye  
Krisztián, Szász Dániel

**Zene:** Górecki, Henryk; Machines played by NET

**Jelmez:** Xabay team

**Díszlet:** Xabay team

**Fény:** Csabai Attila, Tamás Gábor

**Egyéb:** Ágens /ének/, Betty-HAIR, Oin /hair design/

**Rendező:** Csabai Attila

ÁTJÁRÓK - kötött improvizációk - 1999.10.03

**Helyszín:** Szkéné

**Koreográfus:** Ladjánszki Márta, Csabai Attila, Gergye Krisztián

**Zene:** Boudny

**Jelmez:** Károlyi Balázs  
**Díszlet:** Xabay team  
**Fény:** Tamás Gábor  
**Egyéb:** Ágens /ének/, Betty-HAIR, Oin /hair design/

**ROMANCE, AVAGY KÉTSÉGBEESVE KERESSEM IDILLT!**

- szextett egy felvonásban - 1999.10.29

**Helyszín:** Szkéné

**Koreográfus:** Csabai Attila

**Előadók:** Csabai Attila, Ladjánszki Márta, Rácz Eszter, Szász Dániel, Károlyi Balázs  
és Gergye Krisztián/tradicionális tánc/

**Zene:** montázs

**Jelmez:** Xabay team

**Díszlet:** Xabay team

**Fény:** Tamás Gábor, Csabai Attila

**Egyéb:** Ladjánszki Márta alkotótárs, Betty-HAIR, Oin /hair design/

**KÉK, VÖRÖS - rondeau - 2001.05.08**

**Helyszín:** Szkéné

**Koreográfus:** Csabai Attila

**Előadók:** Bartus Nikolett, Csabai Attila, Drajko Júlia, Gergye Krisztián, Ladjánszki  
Márta, Négyesi Móni, Rácz Eszter, Regős Pál, Szász Dániel

**Zene:** montázs

**Jelmez:** Xabay team

**Fény:** Tamás Gábor

**Egyéb:** Betty Team /hair design/, Juhász Edit /smink/

## **KÖZÉP-EURÓPA TÁNC SZÍNHÁZ**

**ALKONYODÓ - 2000.10.28**

**Helyszín:** Bethlen Táncműhely

**Koreográfus:** Horváth Csaba

**Előadók:** Lőrinc Katalin, Zarnóczai Gizella, Fodor Katalin, Szűcs Elemér, Gantner  
István, Lovas Pál

**Zene:** Górecki, Henryk

**Jelmez:** Szűcs Edit, Fazekas Szilvia

**Díszlet:** Pallagi Mihály

**Rendező:** Horváth Csaba

**Bemutató alkalma:** Budapesti Őszi Fesztivál

MAGYAROK KERTJE - szürrealista koreográfia-költemény - 2000.10.28

**Helyszín:** Bethlen Táncműhely

**Koreográfus:** Énekes István

**Előadók:** Balatoni Szilvia, Éberhardt Klára, Jászberényi Éva, Szent-Ivány Kinga,  
Vatai Viktória, Bora Gábor, Fosztó András, Szilvási Károly, Rogácsai Péter

**Zene:** Ács Gyula, Ökrös Csaba

**Jelmez:** Táncos Tünde

**Díszlet:** Pallagi Mihály

**Rendező:** Énekes István

**Bemutató alkalm:** Budapesti Őszi Fesztivál

ŐS K. - városi busman - 1999.12.17

**Helyszín:** Bethlen Táncműhely

**Koreográfus:** Horváth Csaba

**Előadók:** Szilvási Károly, Rogácsai Péter, Horváth Csaba, Szögi Csaba, Molnár Lajos,  
Ladányi Andrea

**Zene:** Ligeti György, Kurtág György, Eötvös Péter, Ökrös Csaba

**Jelmez:** Szűcs Edit, Fazekas Szilvia

**Díszlet:** Pallagi Mihály

**Egyéb:** Papp Judit /fejdísz/

**Rendező:** Horváth Csaba

A KÉT PAKULÁR - 2001.06.02

**Helyszín:** Bethlen Táncműhely

**Koreográfus:** Pintér Béla

**Előadók:** Fodor Katalin, Zarnóczai Gizella, Szent-Ivány Kinga, Vatai Viktória,  
Jászberényi Éva, Rogácsai Péter, Bora Gábor, Vida Gábor, Gantner István,  
Horváth Csaba

**Zene:** Dresch Dudás Mihály, Darvas Bence

**Jelmez:** Horgas Péter

**Díszlet:** Horgas Péter

ANNA KARENINA PÁLYAUDVAR - szürrealista játék - 1999.10.29

**Helyszín:** Bethlen Táncműhely

**Koreográfus:** Énekes István

**Előadók:** Éberhardt Klára, Fodor katalin, Jászberényi Éva, Rónai Aranka, Bóna Tibor,  
Bora Gábor, Molnár Zsolt, Rogácsai Péter

**Zene:** Ács Gyula

**Jelmez:** Fazekas Szilvia

**Fény:** Kovács Jackie József

**Egyéb:** Fodor Katalin /assz./, Szabó Szilárd, Bagi Ákos/film/

**Bemutató alkalm:** Budapesti Őszi Fesztivál

SZARVASHAJNAL - 2000.03.29

**Helyszín:**Thália Színház

**Koreográfus:** Horváth Csaba

**Előadók:** Balatoni Szilvia, Éberhardt Klára, Fodor katalin, Jászberényi Éva, Szent-Ivány Kinga, Bora Gábor, Makovinyi Tibor, Szilvási Károly, Rogácsi Péter, Horváth Csaba

**Zene:** Dresch Dudás Mihály

**Jelmez:** Szűcs Edit, Fazekas Szilvia

**Díszlet:** Pallagi Mihály

**Fény:** Pallagi Mihály

**Rendező:** Horváth Csaba

**Bemutató alkalma:** Budapesti Tavaszi Fesztivál

A CSODÁLATOS MANDARIN - 2001.03.28

**Helyszín:** Thália Színház

**Koreográfus:** Horváth Csaba

**Előadók:** Ladányi Andrea /Lány/, Horváth Csaba/Mandarin/, Szűcs Elemér, Makovinyi Tibor, Szilvási Károly, Szögi Csaba,

**Zene:** Bartók Béla

**Jelmez:** Benedek Mari

**Díszlet:** Antal Csaba

**Egyéb:** Pallagi Mihály /szcenika/

**Megjegyzés:** zene nélküli:2001.05.24

**Bemutató alkalma:** Budapesti Tavaszi Fesztivál

## KÖZÖS KANYAR TÁRSASÁG

HANTMADÁR - 1999.12.16

**Helyszín:** MU

**Koreográfus:** Gold Bea

**Előadók:** Fenyves Márk, Gévai Csilla, Gold Bea, Murányi Zsófia

**Zene:** Bényi Gergely, Pápai István, Temesvári Balázs

**Jelmez:** Kecskés Zoltán, Kovács Gabriella

**Díszlet:** Duliskovich Bazil

**Fény:** Szabados Tamás

## L.A.DANCE COMPANY

ÉJFÉLI MARATHON NO.6. - semleges hullámok - 2000.09.08

**Helyszín:** MűvészetMalom, Szentendre

**Koreográfus:** Ladányi Andrea

**Előadók:** Csákvári Gyula, Fejes Kitti, Hornyák István, Kovács Martina, Ladányi Andrea, és még ketten!

ÉJFÉLI MARATHON NO.1. -NYITÁNY - 2000.07.20

**Helyszín:** Szentendrei Teátrum

**Koreográfus:** Ladányi Andrea, Horváth Csaba

**Előadók:** Ladányi Andrea, Fejes Kitti, Máthé Gabriella, Csákvári Gyula, Hornyák István

**Zene:** Bartók Béla, csángó népzene, Kurtág György

**Jelmez:** Ladányi Andrea

**Fény:** Pallagi Mihály

ÉJFÉLI MARATHON NO.1.- NO.7. - 2001.05.17

**Helyszín:** Múcsarnok

**Koreográfus:** Ladányi Andrea - Horváth Csaba - Jorma Uotinen

**Előadók:** Ladányi Andrea, Fejes Kitti, Túrós Máté Kinga, Csákvári Gyula, Hornyák István, Kulin András, Kovács Martina, Zoltán Balázs, Horváth Csaba

**Bemutató alkalm:** Múcsarnok Fesztivál

ÉJFÉLI MARATHON NO. 5. - MESE - 2000.03.10

**Helyszín:** Nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház

**Koreográfus:** Ladányi Andrea

**Előadók:** Fejes Kitti, Máthé Gabriella, Ladányi Andrea, Hornyák István, Csákvári Gyula, Frank Róbert

**Zene:** montázs

**Jelmez:** Földi Andrea

**Díszlet:** Ágh Márton

**Fény:** Bányai Tamás

## LATISSIMUS DORSI

MINTHA AZ ELŐZŐ VOLNA.. - táncduó - 2001.01.28

**Helyszín:** Merlin Színház

**Koreográfus:** Nemes Orsolya, Nemes Nóra

**Előadók:** Nemes Orsolya, Nemes Nóra

**Zene:** New Folder Project

**Jelmez:** Nemes Nóra

**Díszlet:** Szkladányi Gyurkó

**Fény:** Horgas Ádám

**Műsorcím:** "Még szorosabbra"

TÖRTFEHÉR - 2001.01.28

**Helyszín:** Merlin Színház

**Koreográfus:** Nemes Zsófia

**Előadó:** Nemes Zsófia

**Zene:** montázs

**Jelmez:** Papp Janó

**Fény:** Horgas Ádám

**Műsorcím:** "Még szorosabbra"

LATISSIMUS DORSI - 2001.01.28

**Helyszín:** Merlin Színház

**Koreográfus:** Molnár Éva

**Előadó:** Molnár Éva

**Zene:** Horgas Ádám

**Jelmez:** Molnár Éva

**Fény:** Horgas Ádám

**Műsorcím:** "Még szorosabbra"

I LOVE YOU - 2001.01.28

**Helyszín:** Merlin Színház

**Koreográfus:** Juhász Kata

**Előadó:** Juhász Kata

**Zene:** Gergely Attila szerk.

**Fény:** Horgas Ádám

**Műsorcím:** "Még szorosabbra"

**LUKÁCS ANDRÁS**

KETTEN - 2000.10.09

**Helyszín:** Operaház

**Koreográfus:** Lukács András

**Előadó:** Péntek Kata

**Zene:** Nyman

**Műsorcím:** "X. Magyar Sztárgála"

## MAGYAR ÁLLAMI NÉPI EGYÜTTES

NAPLEGENDA - 2000.06.05

**Helyszín:** Erkel Színház

**Koreográfus:** Németh Ildikó, Mihályi Gábor, Ónodi Béla, Szappanos Tamás,  
Vágső Miklós

**Előadók:** Bakos Gabriella, Tóth Andrea, Vatai Barbara, Kökény Richárd, Végső Miklós és az együttes  
**Zene:** Nikola Parov  
**Jelmez:** Imrik Zsuzsa  
**Fény:** Lajter Ligh Ec  
**Egyéb:** Barcsik Géza /festmények/  
**Rendező:** Mihályi Gábor

TÁNCOS MAGYAROK - tánc-millennium - 2000.03.30  
**Helyszín:** Erkel Színház  
**Koreográfus:** Juhász Zsolt, Mihályi Gábor, Varga Zoltán  
**Zene:** Sebő Ferenc  
**Jelmez:** Lőrincz Beáta

### MAGYAR ÁLLAMI NÉPI EGYÜTTES - BUDAPESTI KAMARAOPERA

ÖRMÉNY LEGENDA tánckantáta - 2001.06.16  
**Helyszín:** Kiscelli Romtemplom  
**Koreográfus:** Mihályi Gábor  
**Előadók:** Hagymási Kis Zoltán /Világosító Szent Gergely/, Végső Miklós /III. Trdat király/, Borbély Beatrix /Szent Hripszimé/, Bakos Gabriella /Khoszrovanduht/  
**Zene:** Melis László  
**Díszlet:** Csengery Zsolt  
**Fény:** Kiss István  
**Rendező:** Moldován Domonkos

### MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZ BALETTEGYÜTTÉSE

AZ EMBER TRAGÉDIÁJA - balett két felvonásban - 2000.11.25  
**Helyszín:** Operaház  
**Koreográfus:** Barbay Ferenc  
**Előadók:** Bajári Levente /Szigeti Gábor /Ádám/, Volf Katalin/Végh Krisztina /Éva/, ifj. Nagy Zoltán/Solti Csaba /Lucifer/, Popova Aleszja/Hágai Katalin /Lucifer hasonmása/, Balogh Béla, Delbó Balázs, Eichner Tibor, Lukács András, Merlo P. Andrea /Ördögök/  
**Zene:** Kocsák Tibor  
**Jelmez:** Urbán György  
**Díszlet:** Urbán György  
**Fény:** Somfai Péter  
**Egyéb:** Rujsz Edit, Kutszegi Csaba/Assz./  
**Rendező:** Barbay Ferenc

SZARKAZMUS - 2000.03.18

**Helyszín:** Operaház

**Koreográfus:** Hans van Manen

**Előadók:** Keveházi Krisztina /Weisz Sára, Túri Sándor/, Cserta József

**Zene:** Szergej Prokofjev

**Egyéb:** Rachel Beaujean /betanító/, Gábor Zsuzsa /assz./

**Műsorcím:** "2000 mozdulat"

**Megjegyzés:** együttesi bemutató

BESZÉLŐ TESTEK - 2000.03.18

**Helyszín:** Operaház

**Koreográfus:** Egerházi Attila

**Előadók:** Venekei Marianna, Volf katalin, Kun Attila, Lukács András, Túri Sándor

**Zene:** montázs

**Jelmez:** Kövessy Angéla

**Díszlet:** Földvári László

**Fény:** KGP

**Egyéb:** Venekei Marianna/assz./

**Műsorcím:** "2000 mozdulat"

**Megjegyzés:** együttesi bemutató

KÖZÉPRE, KISSÉ MEGEMELVE - 2000.03.18

**Helyszín:** Operaház

**Koreográfus:** William Forsythe

**Előadók:** Volf Katalin, Poppova Alészja, Castillo Dolores, Rujsz Edit, Venekei Marianna, Soós Erika, Delbó Balázs, Bajári Levente, Lukász András/Weisz Sára, Juratsek Julianna, Süveges Nóra, Boros Ildikó, Papp Zsuzsanna, Barna Andrea, Túri Sándor, Szakács Attila, Kun Attila

**Zene:** Thom Willems

**Jelmez:** William Forsythe

**Díszlet:** William Forsythe

**Fény:** William Forsythe

**Egyéb:** Kathryn Bennetts /betanító/, Lőcsei Jenő /assz./

**Műsorcím:** "2000 mozdulat"

**Bemutató alkalm:** magyarországi bemutató

ZORBA - táncjáték két felvonásban - 1999.11.27

**Helyszín:** Erkel Színház

**Koreográfus:** Keveházi Gábor

**Előadók:** Keveházi Gábor/Szakály György/Zorba/, Pongor Ildikó/Volf Katalin/Bubulina/, ifj. Nagy Zoltán/Túri Sándor/Író/, Hágai Katalin/Keveházi

Krisztina/Özvegy/, Erényi Béla/Sárközi Gyula/Gyilkos/, Bajári Levente/Delbó  
Balázs/Fiú/

**Zene:** Mikisz Theodorakisz

**Jelmez:** Burda Anna, Varga Kálmán

**Díszlet:** Borsa Miklós

**Egyéb:** Fajth Blanka/assz./

A HATTYÚK TAVA - balett 3 felvonásban - 2001.05.12

**Helyszín:** Operaház

**Előadók:** Harangozó Gyula, Pongor Ildikó/Popova Alészja/Végh Krisztina /Odette-  
Odilia/, Ifj. Nagy Zoltán/Solymosi Tamás /Herceg/, Solti Csaba/Bajári Levente  
/Varázsló/, Kerényi Dávid/Eichner Tibor /Udvari bolond/

**Zene:** Pjotr Csajkovszkij

**Jelmez:** Vjacseszlav Okunjev

**Díszlet:** Vjacseszlav Okunjev

**Egyéb:** Kövessy Angéla /assz./

CONCERTANTE - 2000.06.03

**Helyszín:** Operaház

**Koreográfus:** Hans van Manen

**Előadók:** Hágai Katalin-Nagy Tamás, Boros Ildikó-Bajári Levente, Papp Zsuzsanna-  
Szigeti Gábor, Bacskai Ildikó-Túri Sándor/Végh Krisztina-Cserta József, Barna  
Andrea-Nagyszentpéteri Miklós, Papp Zsuzsanna-Macher Szilárd, Arany Csilla,

Komarov Alekszandr

**Zene:** Frank Martin

**Jelmez:** Keso Dekker

**Díszlet:** Keso Dekker

**Fény:** Joop Caboort

**Egyéb:** Mea Venema/betanító/

**Műsorcím:** "2000 mozdulat"

**Megjegyzés:** magyarországi bemutató

SZÓLÓ - 2000.06.03

**Helyszín:** Operaház

**Koreográfus:** Hans van Manen

**Előadók:** Nagyszentpéteri Miklós, Cserta József, Lukács András/Bajári Levente,  
Szigeti Gábor, Túri Sándor

**Zene:** J.S.Bach

**Jelmez:** Keso Dekker

**Díszlet:** Keso Dekker

**Fény:** Joop Caboort

**Egyéb:** Mea Venema /betanító/  
**Műsorcím:** "2000 mozdulat"  
**Megjegyzés:** magyarországi bemutató

CONCERTO - 2001.08.18

**Helyszín:** Operaház

**Koreográfus:** Pártay Lilla

**Előadók:** Lukács András / Bartók I./, Ifj. Nagy Zoltán /Bartók II./, Kövessy Angéla /  
Anyá/, Volf katalin /Márta/, Hágai Katalin /Ditta/, Bajári Levente /Dohnányi/

**Zene:** Bartók Béla

**Jelmez:** Schaffer Judit

**Egyéb:** Medveczky Ádám /vezényel/

SPARTACUS - 1999.09.17

**Helyszín:** Operaház

**Koreográfus:** Seregi László

**Előadók:** ifj. Nagy Zoltán /Spartacus/, Volf Katalin/Végh Krisztina /Flavia/, Bajári  
Levente/Cserta József /Crassus/, Solti Csaba/Kun Attila /Gád/, Turi Sándor/Hommer  
Csaba /Afrikai/, Balogh Béla/Alekszandr Komarov /Crixus/, Juratsek Julianna/Castillo  
Dolores /Júlia/, Popova Alészja/Juratsek Julianna /Claudia/

**Zene:** Aram Hacsaturján

**Jelmez:** Márk Tivadar

**Díszlet:** Forray Gábor

**Egyéb:** Kaszás Ildikó /assz./, Seregi László

**Megjegyzés:** felújítás

## MAGYAR FESZTIVÁL BALETT

VIVA VERDI! - Markó Iván táncestje - 2001.05.03

**Helyszín:** XII.ker. Műv. Központ

**Koreográfus:** Markó Iván

**Előadók:** Markó Iván /Verdi/, Kozár Eszter /Traviata/, Issovits István /Alfred/, Bóka  
Beáta /Lady Machbeth/, Szepesi Pál /Machbeth/, Nyári Gábor /Manrico/, Bócsi  
Eszter, Loósz Krisztina, Misáczai Mónika /Sorsboszorkányok/

**Zene:** Verdi

**Jelmez:** Berzsényi Krisztina

**Díszlet:** Hani János

**Rendező:** Markó Iván

A BOSSZÚ - 2000.04.15

**Helyszín:** Thália Színház

**Koreográfus:** Markó Iván

**Előadók:** Bóka Beáta /Vörösruhás nő/, Markó Iván, Issovits István, Vincze Balázs  
/Az éjszaka urai/, Nyári Gábor /Fiatal férfi/, Szilvási Rita /A felesége/, Loósz

Krisztina /Idős asszony/

**Zene:** Astor Piazzolla

**Jelmez:** Berzsényi Krisztina

**Díszlet:** Vayer Tamás

## MAGYAR NEMZETI BALETT ALAPÍTVÁNY STÚDIÓJA

HULLÁMOK - 2000.02.03

**Helyszín:** MU Színház

**Koreográfus:** Gáspár Orsolya

**Előadók:** Gáspár Orsolya, Bajári Levente

**Zene:** J. Garbarek

**Műsorcím:** "Tovább..."

EGY UTAZÁS KÉPEI - 2001.01.06

**Helyszín:** Új Színház

**Koreográfus:** Egerházi Attila

**Előadó:** Lőrinc Katalin

**Zene:** S. Adams, J.S. Bach

**Műsorcím:** "Mozgásban"

FÁJ - 2001.01.06

**Helyszín:** Új Színház

**Koreográfus:** Kováts Gergely Csanád

**Előadó:** Komarov, Szasa

**Zene:** Presser Gábor

**Műsorcím:** "Mozgásban"

ENERGIA - 2001.01.06

**Helyszín:** Új Színház

**Koreográfus:** Bajári Levente

**Előadó:** Réthey Nadja

**Zene:** Solar Twins, Leftfield

**Műsorcím:** "Mozgásban"

PARADICSOM?! - 2001.01.06

**Helyszín:** Új Színház

**Koreográfus:** Bacskai Ildikó

**Előadók:** Gyarmati Zsófia, Radina Dace, Kazinczy Eszter, Boros Ildikó, Gáspár Orsolya

**Műsorcím:** "Mozgásban"

**Megjegyzés:** előbemutató, részlet

LEVÉL MARTHA GRAHAMNAK - 2001.01.06

**Helyszín:** Új Színház

**Koreográfus:** Lukács András

**Előadók:** Bacskai Ildikó, Boros Ildikó, Gáspár Orsolya, Gikovszki Szezsana, Gyarmati Zsófia, Horváth Adrienn, Molnár Zsuzsa

**Zene:** M. Nyman

**Műsorcím:** "Mozgásban"

KIS FÖLDRENGÉSEK - 2000.02.03

**Helyszín:** MU Színház

**Koreográfus:** Andrea P. Merlo

**Előadók:** Molnár Zsuzsa, Andrea P. Merlo

**Zene:** Tori Amos

**Egyéb:** E. Dickinson /vers/

**Műsorcím:** "Tovább..."

ELSIRATVA A SZÉLLEL - 2000.02.03

**Helyszín:** MU Színház

**Koreográfus:** Bacskai Ildikó

**Előadó:** Bacskai Ildikó

**Zene:** Giga Koncheli

**Műsorcím:** "Tovább..."

LAKMÉ - 2000.05.27

**Helyszín:** Új Színház

**Koreográfus:** Lukács András

**Előadók:** Venekei Marianna, Rujsz Edit, Boros Ildikó

**Zene:** L. Delibes

**Műsorcím:** "Milleniumi tavasz"

ZÁRT FÜGGÖNYÖK - 2000.02.07

**Helyszín:** Nemzeti Színház

**Koreográfus:** Egerházi Attila

**Előadók:** Rujsz Edit, Lukács András  
**Zene:** N. Porpora  
**Műsorcím:** "Szavak nélkül"

CARTOON - 2000.02.07  
**Helyszín:** Nemzeti Színház  
**Koreográfus:** Egerházi Attila  
**Előadó:** Popova Alészja  
**Zene:** G. Michael  
**Műsorcím:** "Szavak nélkül"

REMINISZCENCIÁK - 2000.02.07  
**Helyszín:** Nemzeti Színház  
**Koreográfus:** Egerházi Attila  
**Előadók:** Volf Katalin, Venekei Mariann  
**Műsorcím:** "Szavak nélkül"

## MAGYAR TÁNCMŰVÉSZETI FŐISKOLA

A DIÓTÖRŐ - balett 2 részben – 1999.12.10.

**Helyszín:** Thália Színház  
**Koreográfus:** Robert Lindgren  
**Előadók:** Somorjai Enikő, Tunyogi Henriett, Varga Szabolcs, Szigeti Gábor, Maria Noel /ABT/, Pazár Krisztina, Apáti Bence, Sebestyén Csaba  
**Zene:** Pjotr Csajkovszkij

## MÁNDY ILDIKÓ

E-MOTION - 2001.04.19.  
**Helyszín:** Trafó  
**Koreográfus:** Mándy Ildikó  
**Előadók:** Bodor Ildikó, Balogh Csaba, Dékány Zoltán, Kis Zoltán  
**Jelmez:** Pálffy Szilvia  
**Fény:** Joe  
**Egyéb:** Dusa Gábor /film/  
**Rendező:** Mándy Ildikó

## MÉG 1 MOZDULATSZÍNHÁZ

SZÁRNYAK NÉLKÜL - 2000.06.21

**Helyszín:** Józsefvárosi Pódium

**Koreográfus:** Fenyves Márk, Pálosi István

**Előadók:** Bacskai Ildikó, Fenyves Márk, Pálosi István

**Zene:** Mátrai Péter

**Jelmez:** F.O.M.

**Egyéb:** Ruszev Szilvia, Dessimira Gavrilova /videó/

**Rendező:** Fenyves - Pálosi

## MÓRICZ ZSIGMOND SZÍNHÁZ, NYÍREGYHÁZA

NERO, SZERELMEM - 2001.05.26

**Helyszín:** Bethlen Táncműhely

**Koreográfus:** Horváth Csaba

**Előadók:** Ladányi Andrea, Gázsó György

**Jelmez:** Szűcs Edit

**Díszlet:** Horváth Csaba

**Egyéb:** Vámos Anna /dramaturg/

**Rendező:** Horváth Csaba

**Megjegyzés:** budapesti bemutató

## MURÁNYI ZSÓFIA

ALLEGRO CON SPIRITO - 2000.02.15

**Helyszín:** Múcsarnok

**Koreográfus:** Murányi Zsófi

**Előadók:** Murányi Zsófia, Varga Viktória

**Zene:** Püski Attila

**Fény:** Szabados Tamás

**Bemutató alkalma:** Duettek sorozat

ADAGIO - 2000.02.15

**Helyszín:** Múcsarnok

**Koreográfus:** Murányi Zsófia, Varga Viktória

**Előadók:** Murányi Zsófia, Varga Viktória

**Zene:** Joaquin Rodrigo

**Fény:** Szabados Tamás

**Bemutató alkalma:** Duettek sorozat

AZ ANGYAL FÉNYE - 2000.03.30

**Helyszín:** MU Színház

**Koreográfus:** Murányi Zsófia

**Előadó:** Murányi Zsófia

**Zene:** Rautavaara, Antonio Carlos Jobin

**Fény:** Szabados Tamás

### O'CONNOR, TERE

ORSI DILEMMÁJA - 2000.01.28

**Helyszín:** Trafó

**Koreográfus:** O'Connor, Tere /USA/

**Előadók:** Fekete Hedvig, Horgas Ádám, Kulcsár Enikő, Nemes Orsolya, Sárkány Zsolt

**Zene:** Getz, Stan; Mahler, Gustav

**Jelmez:** O'Connor, Tere

**Díszlet:** O'Connor, Tere

**Fény:** Németh Richárd

### OFF TÁNC SZÍNHÁZI TÁRSULAT

REQUIEM - 2000.05.04

**Helyszín:** Kiscelli Múzeum

**Koreográfus:** Hód Adrienn

**Előadók:** Bakó Tamás, Fejes Ádám, Garai Júlia, Hód Adrienn, Lex Alexandra, Zambrzycki Ádám

**Zene:** Mozart, W.A.

KÉRÉS - 1999.10.14

**Helyszín:** MU Színház

**Koreográfus:** Fejes Ádám

**Előadók:** Bakó Tamás, Fejes Ádám, Garai Júlia, Hód Adrienn, Lex Alexandra

**Zene:** montázs

**Jelmez:** Németh Anikó

**Fény:** Kristóf Mária

**Bemutató alkalmá:** Central Station: Dance

LUX - 2001.04.28

**Helyszín:** Győr

**Bemutató alkalm:** Médiawave

**Töltelék** - performance - 1999.10.29

**Helyszín:** Bárka

CSÓK IBI! - 1999.11.07

**Helyszín:** Modern Tánc Játék Stúdió, Debrecen

### ORKESZTIKA MOZDULATSZÍNHÁZ

TÜNDÉRKERT - 2000.03.02

**Helyszín:** MU Színháza

**Koreográfus:** társulat

**Előadók:** Baranya Zsófia, Barna Zsuzsanna, Inhof Katalin, Suhai Anna

**Zene:** Pengiun Café Orchestra, Lantos Zoltán

**Jelmez:** Barna Zsuzsanna

**Fény:** Bánki Gabi

**Rendező:** Tatai Mária

TÉRÉRZÉKENY ÁLMOK - 2001.04.12

**Helyszín:** MU Színház

**Koreográfus:** Tatai Mária

**Előadók:** Baranya Zsófia, Bata Rita, Kovács Dávid, Pintér Gábor, Suhai Anna

**Zene:** Bálványos Judit

**Jelmez:** Barna Zsuzsanna

**Fény:** Payer Ferenc

**Rendező:** Tatai Mária

### PAÁL ISTVÁN STÚDIÓSZÍNHÁZ, SZOLNOK

MI SEM VAGYUNK ROSSZABB FAJTÁK - groteszk táncszínház - jún..99

**Helyszín:** Pál István Stúdiószínház

**Koreográfus:** Tokai Tibor

**Előadók:** Vati Tamás, Tokai Tibor, Vislóczky Szabolcs, Szemők Diána, Tóth Márta,  
Szabó Judit, Tóth István

**Egyéb:** Bérczes László /dramaturg/

**Rendező:** Sárkány Sándor

## PANBORO MOZGÁSSZÍNHÁZ

TRANZITVÁRÓ - 2000.10.13

**Helyszín:** MU Színház

**Előadók:** Bíró Noémi, Cser Hajnalka, Deák Tamás, Gyevi-Bíró Gábor, Hidas Tekla, Motyka Natalia, Nagy Colette, Pálffy Péter, Pasqualti Andrea, Redőcs katalin, Vida Gábor, Vörös Árpád, Zuber Balázs

**Zene:** Balogh Kálmán

Vereckei Rita

Paseczki Zsolt

**Egyéb:** Bereczky Péter /maszk/, Sebán Zoltán /editálás/

**Rendező:** Uray Péter

## PÉCSI BALETT

ZORBA - balett 2 felvonásban - 2000.01.07

**Helyszín:** Pécsi Nemzeti Színház

**Koreográfus:** Herczog István

**Előadók:** Kéri Nagy Béla /John/, Lencsés Károly /Zorba/, Czebe Tünde /Marina/, Uhrík Dóra /Madame Hortense/, Savu Lucian /Miminthosz/, Hajzer Gábor /Mavratónisz/, Rudenko Jevgenyij /Pavlisz/, Valkai Csaba /Manolisz/, Daczó Eszter, HáromEdina, Nübl Tamara, Nagy Yvette /Párkák/

**Zene:** Mikisz Theodorakis

**Jelmez:** Hammer Edith

**Díszlet:** Ales Votava

**Egyéb:** Három Edina, Hajzer Gábor /assz./ - Bőhm György /Libretto/

**Rendező:** Herczog István

KAMÉLIÁS HÖLGY - balett 2 felvonásban - 2000.12.15

**Helyszín:** Pécsi Nemzeti Színház

**Koreográfus:** Herczog István

**Előadók:** Czebe Tünde /Marguerite Gautier/, Lencsés Károly/Armand Duval/, Lovas Pál/Georges Duval/, Uhrík Dóra /A Madam/, Kéri Nagy Béla /Alfréd Germont/, Daczó Eszter /Alphonsine/, Rudenko Jevgenyij /Julian/, Három edina /Violetta Valery/, Tóth Sándor /Grammont herceg/

**Zene:** Rahmanyinov, Szkrjabin, Verdi

**Jelmez:** Hammer Edith

**Díszlet:** Tresz Zsuzsa

**Egyéb:** Három Edina, Hajzer Gábor /assz./ - Bőhm György /Libretto/

**Rendező:** Herczog István

AZ ISZONYAT BALLADÁJA - 2001.04.28

**Helyszín:** Pécsi Nemzeti Színház

**Koreográfus:** Eck Imre

**Zene:** Szokolay Sándor

**Műsorszám:** "40 éves a Pécsi Balett"

**Megjegyzés:** felújítás

MEGDICSŐÜLT ÉJ - 2001.04.28

**Helyszín:** Pécsi Nemzeti Színház

**Koreográfus:** Tóth Sándor

**Zene:** Schönberg

**Műsorszám:** "40 éves a Pécsi Balett"

**Megjegyzés:** felújítás

AZ ÉLET ÁLLOMÁSAI - 2001.04.28

**Helyszín:** Pécsi Nemzeti Színház

**Koreográfus:** Herczog István

**Zene:** Kitaro, Jean-Michel Jarre

**Műsorszám:** "40 éves a Pécsi Balett"

**Megjegyzés:** felújítás

A KÍSÉRTŐ - Arthur Rimbaud kalandozásai - 2001.06.21

**Helyszín:** Anna udvar - Pécsi Horvát Színház

**Koreográfus :** Hajzer Gábor

**Előadók:** Lovas Pál, Lencsés Károly, Kéri Nagy Béla, Czebe Tünde, Daczó Eszter és Széll Horváth Lajos, Simon Andrea színészek

**Zene:** montázs

**Jelmez:** Hammer Edith

**Díszlet:** Hajzer Gábor

**Egyéb:** Uhrík Dóra /dramaturgia/

**Műsorcím:** "A kísértő"

**Bemutató alkalma:** Anna utcai Nyári Játékok

COSI FAN TUTTE - 2001.06.21

**Helyszín:** Anna udvar - Pécsi Horvát Színház

**Előadók:** Hajzer Gábor, Lovas Pál, Lencsés Károly, Kéri Nagy Béla, Czebe Tünde, Daczó Eszter

**Zene:** montázs

**Jelmez:** Hammer Edith

**Díszlet:** Hajzer Gábor

**Műsorcím:** "A kísértő"

**Bemutató alkalma:** Anna utcai Nyári Játékok

SZÉPASSZONYOK, BOSZORKÁNYOK - 2000.06.23

**Helyszín:** Anna udvar - Pécsi Horvát Színház

**Koreográfus:** Hajzer Gábor

**Előadók:** Czebe Tünde, Lencsés Károly, Lovas Pál, Daczó Eszter, Három Edina,  
Nagy Yvette és Fábián Anita színész

**Bemutató alkalma:** Anna utcai Nyári Játékok

ÉDES ÉVEK - 2000.06.23

**Helyszín:** Anna udvar - Pécsi Horvát Színház

**Koreográfus:** Hajzer Gábor

**Előadók:** Czebe Tünde, Lencsés Károly, Lovas Pál, Daczó Eszter, Három Edina,  
Nagy Yvette

**Bemutató alkalma:** Anna utcai Nyári Játékok

### PÉNTEK KATA

HANG - női szóló - 2000.03.26

**Helyszín:** Thália Színház

**Koreográfus:** Péntek Kata

**Előadó:** Péntek Kata

**Zene:** J.S.Bach, Eugene Ysaye

**Jelmez:** Vereckei Rita

**Díszlet:** Vereckei Rita

**Fény:** Pető József

**Egyéb:** Kovács Anita /assz./

**Bemutató alkalma:** Budapesti Tavasz Fesztivál

### PHOBOS TÁNCEGYÜTTES

ELÁGAZÓ ÖSVÉNYEK KERTJE - 2000.10.26

**Helyszín:** MU Színház

**Koreográfus:** Nagy Zoltán

**Előadók:** Máthé Gabriella, Nagy Andrea, Lengyel Péter, László Mónika

**Zene:** montázs

CANTO-K A GARDRÓBBÓL - 2001.05.03

**Helyszín:** Artus Stúdió

**Koreográfus:** Nagy Andrea, Nagy Zoltán

**Előadók:** Nagy Andrea, Nagy Zoltán

**Zene:** Temesvári Balázs

**Jelmez:** Rostás Zoltán

**Fény:** Bánki Gabriella

## PROJEKTOROK 2001

ASSZONYOK IDEJÉN - 2001.02.15

**Helyszín:** MU

**Koreográfus:** Balogh Margit, Mészöly Andrea, Murányi Zsófia

**Előadók:** Balogh Margit, Kiss Erzsi, Mészöly Andrea, Murányi Zsófia

**Zene:** Kiss Erzsi, Püski Attila

**Rendező:** Zsalakovics Anikó

## REGŐS PÁL

SZÜLETÉSNAPOMRA - elmélkedés mozgásban - 2001.03.06

**Helyszín:** Szkéné

**Koreográfus:** Regős Pál

**Előadó:** Regős Pál

**Zene:** Julian Horkey

**Jelmez:** Tana-Kovács Ágnes

**Díszlet:** Tana-Kovács Ágnes

**Fény:** Tamás Gábor

## SALZ GABI

A LAKÓK - 2000.02.24

**Helyszín:** MU

**Koreográfus:** társulat

**Előadók:** Salz Gabi, Sulykó Elzbieta, Oldal István

**Zene:** montázs

**Jelmez:** Asztalos Adrienn

**Díszlet:** Asztalos Adrienn

**Fény:** Árvai György

**Egyéb:** Szily Sarolta, Zakál Edit /video/

**Rendező:** Zakál Edit

## SÁMÁN SZÍNHÁZ

SZARVASOK HÁZA - 1999.10.29

**Helyszín:** Múcsarnok

**Koreográfus:** Magyar Éva

**Előadók:** Alice Purcell, Magyar Éva, Simon Vincenzi

**Zene:** Monori András, Pusztai Gábor, Kovács Tamás

**Jelmez:** Alice Purcell

**Díszlet:** Alice Purcell

**Megjegyzés:** magyarországi bemutató

**Bemutató alkalma:** Budapesti Őszi Fesztivál

## **STRIKE**

ELŐZETES - 2001.03.29

**Helyszín:** MU

**Koreográfus:** Király Attila

**Előadók:** Duda Éva, Detrich Krisztián, Fosztó András, Földesi Anita, Hámor József,  
Király Attila, Máthé Gabriella, Mészáros Zizi, Sárkány Zsolt, Bonczos Andrea

**Jelmez:** Papp Janó

**Díszlet:** Kentaur

**Fény:** KGP

**Műsorcím:** "Etüdök"

A VACSORA - 2001.03.29

**Helyszín:** MU

**Koreográfus:** Duda Éva

**Előadók:** Bonczos Andrea, Duda Éva, Fosztó András, Földesi Anita, Hámor József,  
Király Attila, Máthé Gabriella, Mészáros Zizi, Sárkány Zsolt

**Jelmez:** Lakatos Márk

**Fény:** Németh Richárd

**Egyéb:** Lakatos Márk /smink, fodrász/

**Műsorcím:** "Etüdök"

## **SZABÓ RÉKA**

A KIVÁLASZTOTT - legenda szűrt fényben - 2001.02.01

**Helyszín:** MU

**Előadók:** Berger Gyula, Hargitai Ákos, Ladjánszki Márta, Szabó Réka, Berger Gyula,  
Hargitai Ákos, Ladjánszki Márta, Szabó Réka

**Zene:** Bálványos Judit, Jávorka Ádám, Varga Zsolt, Vincze Zsuzsa

**Jelmez:** Pillangó

**Díszlet:** Károlyi Balázs

**Fény:** Németh Richárd

**Rendező:** Szabó Réka

## SZEGEDI KORTÁRS BALETT

POSTSCRIPTUM - 2000.10.19

**Helyszín:** Thália Színház

**Koreográfus:** Juronics Tamás

**Előadók:** Aczél Gergő, Farkas Zsuzsanna, Kalmár Attila, Kocsis László, Kolozsi Viktória, Kopeczny Katalin, Kovács Dóra, Markovics Ágnes, Mészáros Máté, Nemes Zsófia, Sárközi Attila, Spala Korinna, Topolánszky Tamás, Tonhaizer Tünde

**Zene:** montázs

**Jelmez:** Molnár Zsuzsa

**Díszlet:** Molnár Zsuzsa

**Rendező:** Juronics Tamás

**Bemutató alkalma:** Budapesti Őszi Fesztivál

MENYEGZŐ - 2000.03.10

**Helyszín:** Szegedi Nemzeti Színház

**Koreográfus:** Juronics Tamás

**Előadók:** Kovács Dóra, Juronics Tamás, Kolozsi Viktória, Aczél Gergő, Kopeczny Katalin, Kalmár Attila, Markovics Ágnes, Kocsis László, Nemes Zsófia, Mészáros Máté, Spala Korinna, Sárközi Attila, Tonhaizer Tünde, Topolánszky Tamás

**Zene:** Igor Stravinsky

**Jelmez:** Molnár Zsuzsa

**Díszlet:** Molnár Zsuzsa

**Egyéb:** Sárközi Attila /assz./ Szőgi László/operatőr/, Zombori Tamás /filmrend/

**Rendező:** Juronics Tamás

**Bemutató alkalma:** "Sztravinszkij est"

ORFEUSZ - 2000.03.10

**Helyszín:** Szegedi Nemzeti Színház

**Koreográfus:** Myriam Naisy

**Előadók:** Kolozsi Viktória, Kopeczny Katalin, Kovács Dóra, Markovics Ágnes, Nemes Zsófia, Spala Korinna, Tonhaizer Tünde, Aczél Gergő, Kalmár Attila, Kocsis László, Mészáros Máté, Sárközi Attila, Topolánszky Tamás, Juronics Tamás

**Zene:** Igor Stravinsky

**Jelmez:** Molnár Zsuzsa

**Díszlet:** Molnár Zsuzsa

**Egyéb:** Nicolas Maye /assz./

**Bemutató alkalma:** "Sztravinszkij est"

ANGYALOK SUTTOGÁSA - 1999.10.08

**Helyszín:** Szegedi Nemzeti Színház

**Koreográfus:** Miriam Naisy

**Előadók:** Kalmár Attila, Topolánszky Tamás, Kocsis László, Aczél Gergő, Kovács Dóra, Markovics Ágnes, Nemes Zsófia, Kopeczny Katalin

**Zene:** Gavin Bryars

**Jelmez:** Molnár Zsuzsa

**Díszlet:** Molnár Zsuzsa

**Egyéb:** Sárközi Attila /assz./

A CSODÁLATOS MANDARIN - 1999.10.08

**Helyszín:** Szegedi Nemzeti Színház

**Koreográfus:** Juronics Tamás

**Előadók:** Nemes Zsófia, Juronics Tamás, Topolánszky Tamás, Sárközi Attila, Aczél Gergő, Kocsis László

**Zene:** Bartók Béla

**Jelmez:** Molnár Zsuzsa

**Díszlet:** Molnár Zsuzsa

**Egyéb:** Markovics Ágnes /assz./

**Carmina burana** - táncjáték egy felvonásban - 2001.04.19

**Helyszín:** Szegedi Nemzeti Színház

**Koreográfus:** Juronics Tamás

**Előadók:** Markovics Ágnes, Mészáros Máté, Juronics Tamás, Kocsis László, Nemes Zsófia, Aczél Gergő, Farkas Zsuzsanna, Kalmár Attila, Kopeczny Katalin, Kovács Dóra, Sárközi Attila, Spala Korinna, Tonhaizer Tünde, Topolánszky Tamás

**Zene:** Carl Orff

**Jelmez:** Molnár Zsuzsa

**Díszlet:** Molnár Zsuzsa

**Rendező:** Valló Péter

A FÁBÓL FARAGOTT KIRÁLYFI - 2001.07.27

**Helyszín:** Szegedi Szabadtéri Színpad

**Koreográfus:** Juronics Tamás

**Előadók:** Cserta József /Királyfi/, Kun Attila /Fabáb/, Mészáros Máté /Tündér/, Markovics Ágnes ill. Barta Dóra /Királykisasszony/, Kalmár Attila, Kocsis László, Kolozsi Viktória, Kovács Dóra, Nemes Zsófia,, Rujsz Edit, Topolánszky Tamás,

Venekei Mariann

**Zene:** Bartók Béla

**Jelmez:** Molnár Zsuzsa

**Díszlet:** Molnár Zsuzsa

TAVASZI ÁLDOZAT - 2000.03.10

**Helyszín:** Szegedi Nemzeti Színház

**Koreográfus:** Juronics Tamás

**Előadók:** Markovics Ágnes /Kiválasztott lány/, Mészáros Máté, Kocsis László,  
Nemes Zsófia, Aczél Gergő, Farkas Zsuzsanna, Kalmár Attila, Kopeczny Katalin,  
Kovács Dóra, Sárközi Attila, Spala Korinna, Topolánszky Tamás

**Zene:** Stravinsky, Igor

**Műsorcím:** "Sztavinszkij-est"

**Megjegyzés:** felújítás

HAJSZA - 1999.11.17

**Helyszín:** Kecskeméti Színház

**Koreográfus:** a társulat

**Előadók:** Markovics Ágnes, Nemes Zsófia, Kovács Dóra, Kolozsi Viktória,  
Topolánszky Tamás, Kalmár Attila, Mészáros Máté, Aczél Gergely, Kocsis  
László, Deák Attila, Tóth Attila, Tóth Szabolcs

**Egyéb:** Juronics Tamás /assz./

**Rendező:** Juronics Tamás

### SZIGLIGETI TÁNC TÁRSULAT

EZEREGYÉV MESÉI - történelmi tánc show - 2 részben

**Helyszín:** Szolnoki Szigligeti Színház

**Koreográfus:** Román Sándor

**Előadók:** Vári Bertalan /Ádám/, Pintér Ágota /Éva/, Boda János /Lucifer/, Román  
Sándor /Teremtő/

**Zene:** Rossa László

**Jelmez:** Debreczeni Ildikó

**Díszlet:** Ráczpali István, Ignác György, Balázs Antal

**Fény:** Szilárdi Csaba

**Rendező:** Román Sándor

**Bemutató:** 2000.03.10.

### T.U.V./G./ PRODUKCIÓ

KÉT NAP VELENCÉBEN - téjáték - 2000.06.06

**Helyszín:** Bárka

**Koreográfus:** Balla Katalin

**Előadók:** Pete Gábor, Vad Gyöngyi

**Zene:** J.S.Bach

**Egyéb:** Gyórfy Gabriella /szövegek/, Balla Katalin /video/

KI /?/, HA ÉN - szubjektív riport 3+1 főre - 1999.12.07

**Helyszín:** Múcsarnok

**Előadók:** Balla Katalin, Ladjánszky Márta

**Zene:** "Cliché", Márkos Albert

**Jelmez:** Kiss Julcsi

**Egyéb:** Mahr Károly /kamera/

**Rendező:** Balla Katalin

**Bemutató alkalma:** Duettek sorozat

## TRANZDANZ

CO-AX -1999.10.20

**Helyszín:** MU Színház

**Koreográfus:** Kovács Gerzson Péter

**Előadók:** Vámos Veronika, Kovács Gerzson Péter

**Zene:** Árvai György szerk.

**Jelmez:** KGP

**Díszlet:** KGP

**Bemutató alkalma:** Budapesti Őszi Fesztivál

CODA - 2001.03.08

**Helyszín:** MU Színház

**Koreográfus:** Kovács Gerzson Péter

**Előadók:** Vámos Veronika, Kovács Gerzson Péter

**Zene:** Dresch Dudás Mihály

**Jelmez:** KGP

**Díszlet:** KGP

**Egyéb:** Árva László /video/

## TWO IN ONE

NAPOK ÉS ÉVEK - 2000.11.29

**Helyszín:** Merlin Színház

**Koreográfus:** Vicky Shick

**Előadók:** Hargitay Ákos, Michaela Pein

**Zene:** Kostas Kouris

**Fény:** Szabados Tamás

**Műsorcím:** "Dialogusok és táncok"

**Megjegyzés:** magyarországi bemutató

POSSESSION - 2000.11.29

**Helyszín:** Merlin Színház

**Koreográfus:** JoAnna M. Shaw

**Előadók:** Hargitay Ákos, Michaela Pein

**Zene:** Paul Drescher

**Fény:** Szabados Tamás

**Műsorcím:** "Dialógusok és táncok"

**Megjegyzés:** magyarországi bemutató

EXTRA NORMÁL KUTYA - 2000.11.29

**Helyszín:** Merlin Színház

**Koreográfus:** Alan Good

**Előadók:** Hargitay Ákos, Michaela Pein

**Zene:** Max Nagl quartett

**Fény:** Szabados Tamás

**Műsorcím:** "Dialógusok és táncok"

**Megjegyzés:** magyarországi bemutató

A FAUN TANGÓJA - 2000.11.29

**Helyszín:** Merlin Színház

**Koreográfus:** Hargitay Ákos, Michaela Pein

**Előadók:** Hargitay Ákos, Michaela Pein

**Zene:** Astor Piazzola

**Fény:** Szabados Tamás

**Műsorcím:** "Dialógusok és táncok"

**Megjegyzés:** magyarországi bemutató

RÖGTÖN DE TÁNC - orosz és magyar színpadokon már megbukott táncjáték -  
2000.11.03

**Helyszín:** Szkéné

**Koreográfus:** Hargitay Ákos, Michaela Pein

**Előadók:** Gál Eszter, Michaela Pein, Hargitay Ákos és még...

**Zene:** Dóra Attila

**VÁMOS VERONIKA**

BOTOLÓ - 2000.03.30

**Helyszín:** Thália Színház

**Koreográfus:** Horváth Csaba

**Előadó:** Vámos Veronika

**Zene:** montázs

**Jelmez:** Szűcs Edit  
**Fény:** KGP  
**Bemutató alkalma:** Budapesti Tavaszi Fesztivál

**VARGA VIKTÓRIA**

**SZÓLÓ** - 2000.02.15

**Helyszín:** Múcsarnok

**Koreográfus:** Varga Viktória

**Előadó:** Varga Viktória

**Zene:** Kiss Erzsi

**Jelmez:** Iván Juli

**Fény:** Szabados Tamás

**Egyéb:** Szigeti Ferenc /maszk/

**Bemutató alkalma:** Duettek sorozat

## ÚJ ÉVAD VENDÉGEK

**Időpont:** 1999. 08. 10.

**Társulat:** Bill Young & Dancers

**Eredeti cím:** Again, then Soar

**Helyszín:** Táncsátor

**Koreográfus:** Young, Bill, USA

**Alkalom:** Pepsi Sziget

**Időpont:** 1999.08.10

**Társulat:** Bill Young & Dancers

**Eredeti cím:** Fault

**Helyszín:** Táncsátor

**Koreográfus:** Young, Bill, USA

**Alkalom:** Pepsi Sziget

**Időpont:** 1999.09.11

**Cím:** Világstárok az Operában

**Helyszín:** Operaház

**Időpont:** 1999.09.17

**Fellépő:** Gregor A. Hatala, Németország

**Cím:** Spartacus

**Helyszín:** Operaház

**Koreográfus:** Seregi László

**Megjegyzés:** beálló /Spartacus/

**Időpont:** 1999.09.21

**Társulat:** Ari Tenhula

**Eredeti cím:** Lead Red

**Cím:** Higanyvörös

**Helyszín:** Trafó

**Koreográfus:** Tenhula, Ari, Finnország

**Előadásszám:** 2 előadás

**Alkalom:** Finn Napok

**Időpont:** 1999.09.24

**Társulat:** Company Toothpick

**Cím:** B 12

**Helyszín:** Trafó

**Koreográfus:** Uotinen, Jorma, Finnország

**Előadásszám:** 2 előadás

**Alkalom:** Finn Napok

**Időpont:** 1999.09.24

**Társulat:** Company Toothpick

**Eredeti cím:** Wanha

**Helyszín:** Trafó

**Koreográfus:** Saarinen, Tero, Finnország

**Előadásszám:** 2 előadás

**Alkalom:** Finn Napok

**Időpont:** 1999.09.24

**Társulat:** Company Toothpick

**Eredeti cím:** Westward Ho!

**Helyszín:** Trafó

**Koreográfus:** Saarinen, Tero, Finnország

**Előadásszám:** 2 előadás

**Alkalom:** Finn Napok

**Időpont:** 1999.09.25

**Társulat:** Compagnie Marie Chouinard

**Eredeti cím:** Le sacre du printemps

**Cím:** Tavaszi áldozat

**Helyszín:** Thália Színház

**Koreográfus:** Chouinard, Marie, Kanada

**Alkalom:** Budapesti Őszi Fesztivál

**Időpont:** 1999.10.04

**Társulat:** Javier de Frutos

**Cím:** Mazatlan

**Helyszín:** MU Színház

**Koreográfus:** Frutos, Javier de, Nagy-Britannia

**Időpont:** 1999.10.12

**Társulat:** GTWPL, Lublin

**Cím:** Hangok

**Helyszín:** MU Színház

**Koreográfus:** Strzemiecka, Hanna - - Kalinowski, Ryszard, Lengyelország

**Alkalom:** Central Station: Dance

**Időpont:** 1999.10.12  
**Társulat:** Petr Tyc  
**Eredeti cím:** Discrete Obsession  
**Cím:** Rögeszme  
**Helyszín:** MU Színház  
**Koreográfus:** Sandroni, Simone, Cseh Köztársaság  
**Alkalmom:** Central Station: Dance

**Időpont:** 1999.10.12  
**Társulat:** Nemzeti Balettakadémia, Amszterdam  
**Eredeti cím:** Pas 18  
**Helyszín:** MU Színház  
**Koreográfus:** Ruiters, de Pieter, Hollandia  
**Alkalmom:** Central Station: Dance

**Időpont:** 1999.10.13  
**Társulat:** Déja Donnée  
**Eredeti cím:** Aria Spinta  
**Helyszín:** Trafó  
**Koreográfus:** Flory, Lenka és Sandroni, Simone, Cseh Köztársaság  
**Alkalmom:** Central Station: Dance

**Időpont:** 1999.10.14  
**Társulat:** Scapino Balett  
**Cím:** A Függekert  
**Helyszín:** MU Színház  
**Koreográfus:** Enderson, Rodrigues Xavier, Hollandia  
**Alkalmom:** Central Station: Dance

**Időpont:** 1999.10.14  
**Társulat:** Teatr Dada von Bzdülów  
**Eredeti cím:** Apartment No.7.  
**Helyszín:** MU Színház  
**Koreográfus:** Bzdyl, Leszek, Lengyelország  
**Alkalmom:** Central Station: Dance

**Időpont:** 1999.10.18  
**Társulat:** Jilin Pekingi /Népi/ Opera  
**Cím:** A Majomkirály legendája  
**Helyszín:** Nemzeti Színház, Kína  
**Előadásszám:** 3 előadás, vidéken is  
**Alkalmom:** Interfolktánc '99

**Időpont:** 1999.10.25  
**Társulat:** Sevilla Táncegyüttes  
**Cím:** Flamenco  
**Helyszín:** Nemzeti Színház, Spanyolország  
**Előadásszám:** 4 előadás, vidéken is  
**Alkalom:** Interfolktánc '99

**Időpont:** 1999.10.26  
**Társulat:** Dioscuria, Abház Állami Népi Együttes  
**Helyszín:** Nemzeti Színház, Grúzia  
**Előadásszám:** 4 előadás, vidéken is  
**Alkalom:** Interfolktánc '99

**Időpont:** 1999.10.27  
**Társulat:** Compagnie Marie Chouinard  
**Eredeti cím:** Les Solos 1978-1998  
**Cím:** Szólók  
**Helyszín:** Trafó  
**Koreográfus:** Chouinard, Marie, Kanada  
**Előadásszám:** 2 előadás  
**Alkalom:** Budapesti Őszi Fesztivál

**Időpont:** 1999.10.30  
**Társulat:** Vertigo Dance Company  
**Cím:** Gázszív  
**Helyszín:** Trafó  
**Koreográfus:** Mándy Ildikó, Goda Gábor, Izrael  
**Előadásszám:** 2 előadás  
**Alkalom:** Budapesti Őszi Fesztivál

**Időpont:** 1999.11.06  
**Fellépő :** Antonio Márquez  
**Eredeti cím:** Zarzuela  
**Helyszín:** Operaház  
**Koreográfus:** Márquez, Antonio, Spanyolország

**Időpont:** 1999.11.06  
**Fellépő :** Antonio Márquez  
**Cím:** A háromszögletű kalap  
**Helyszín:** Operaház  
**Koreográfus:** Márquez, Antonio, Spanyolország

**Időpont:** 1999.11.17

**Társulat:** Russell Maliphant Company

**Eredeti cím:** Shift

**Helyszín:** MU Színház

**Koreográfus:** Maliphant, Russel, Nagy-Britannia

**Előadásszám:** 2 előadás

**Alkalom:** MU Napok

**Időpont:** 1999.11.17

**Társulat:** Russell Maliphant Company

**Eredeti cím:** Two

**Helyszín:** MU Színház

**Koreográfus:** Maliphant, Russel -Fours, Dana, Nagy-Britannia

**Előadásszám:** 2 előadás

**Alkalom:** MU Napok

**Időpont:** 1999.11.18

**Társulat:** TanssiteatERI, Finnország

**Eredeti cím:** Ritual & Tango

**Helyszín:** Merlin Színház

**Előadásszám:** 2 előadás

**Időpont:** 1999.11.25

**Társulat:** Op.Eklekt

**Cím:** Ábránd II.

**Helyszín:** MU Színház

**Koreográfus:** Nabuo Kanetani - Mutsumi Oku, Japán

**Előadásszám:** 2 előadás

**Alkalom:** MU Napok

**Időpont:** 1999.11.30

**Társulat:** Black Blanc Beur Társulat, Franciaország

**Cím:** Lambarena

**Helyszín:** Trafó

**Előadásszám:** 2 előadás

**Időpont:** 1999.11.30

**Társulat:** Black Blanc Beur Társulat, Franciaország

**Cím:** Wartane

**Helyszín:** Trafó

**Előadásszám:** 2 előadás

**Időpont:** 2000.02.25

**Társulat:** Pierre Droulers Társulat

**Eredeti cím:** De l'air et du vent

**Cím:** A Levegőről és a szélről

**Helyszín:** Trafó

**Koreográfus:** Droulers, Pierre, Belgium

**Előadásszám:** 2 előadás

**Időpont:** 2000.03.09

**Társulat:** Háromszék Állami Népi Együttes

**Cím:** Ábel

**Helyszín:** Thália Színház

**Koreográfus:** Könczei Árpád, Románia

**Alkalom:** Határon túli magyar színházi estek

**Időpont:** 2000.03.10

**Társulat:** Transitions Dance Company

**Eredeti cím:** Oh Mr. Grin

**Helyszín:** MU Színház

**Koreográfus:** Vardimon, Jasmin, Nagy-Britannia

**Előadásszám:** 2 előadás

**Időpont:** 2000.03.10

**Társulat:** Transitions Dance Company

**Eredeti cím:** Black Embrace

**Cím:** Fekete ölelés

**Helyszín:** MU Színház

**Koreográfus:** Blackburn, Helen, Nagy-Britannia

**Előadásszám:** 2 előadás

**Időpont:** 2000.03.10

**Társulat:** Transitions Dance Company

**Eredeti cím:** Stone Pillow

**Cím:** Kőpárna

**Helyszín:** MU Színház

**Koreográfus:** MacDougal, Lorn, Nagy-Britannia

**Előadásszám:** 2 előadás

**Időpont:** 2000.03.10

**Társulat:** Transitions Dance Company

**Eredeti cím:** Judith

**Helyszín:** MU Színház  
**Koreográfus:** Davidson, Della, Nagy-Britannia  
**Előadásszám:** 2 előadás

**Időpont:** 2000.03.10  
**Társulat:** Transitions Dance Company  
**Eredeti cím:** Susan and the Saints and the Neighbours  
**Cím:** Susan, a szentek és a szomszédok  
**Helyszín:** MU Színház  
**Koreográfus:** Marshall, Barak, Nagy-Britannia  
**Előadásszám:** 2 előadás

**Időpont:** 2000.03.17  
**Társulat:** Rui Horta.Stage Works  
**Eredeti cím:** Zeitraum  
**Cím:** Időtér  
**Helyszín:** Trafó  
**Koreográfus:** Horta, Rui, Németország

**Időpont:** 2000.04.25  
**Társulat:** O Vertigo  
**Eredeti cím:** En Dedans  
**Cím:** LegBelül  
**Helyszín:** Trafó  
**Koreográfus:** Laurin, Ginette, Kanada  
**Előadásszám:** 2 előadás

**Időpont:** 2000.05.05  
**Társulat:** The Holy Body Tattoo  
**Eredeti cím:** Circa  
**Helyszín:** Trafó  
**Koreográfus:** Gagnon, Noam és Gingras, Dana, Kanada  
**Előadásszám:** 2 előadás  
**Alkalom:** CanaDance

**Időpont:** 2000.05.05  
**Társulat:** Marinho Silva  
**Eredeti cím:** Delete  
**Helyszín:** Merlin Színház  
**Előadásszám:** 2 előadás

**Időpont:** 2000.05.16  
**Társulat:** Companie Flak  
**Eredeti cím:** Perfume de Gardenias  
**Cím:** Gardénia illat  
**Helyszín:** Trafó  
**Koreográfus:** Navas, José, Kanada  
**Előadásszám:** 2 előadás  
**Alkalm:** CanaDance

**Időpont:** 2000.05.19  
**Társulat:** Liat Dror & Nir Ben Gal  
**Eredeti cím:** The Dance of Nothing  
**Cím:** A semmi tánca  
**Helyszín:** Trafó  
**Koreográfus:** Dror, Liat és Ben Gal, Nir, Izrael  
**Előadásszám:** 2 előadás

**Időpont:** 2000.05.26  
**Társulat:** Wuppertali Táncszínház  
**Cím:** Egy előadás - Zöld föld  
**Helyszín:** Vígyszínház  
**Koreográfus:** Bausch, Pina, Németország  
**Előadásszám:** 3 előadás

**Időpont:** 2000.09.12  
**Társulat:** Contemp Dance Company  
**Cím:** Kortárs értékek  
**Helyszín:** Román Kulturális Központ  
**Koreográfus:** Cezar, Adina

**Időpont:** 2000.09.14  
**Társulat:** Compagnie Ixkizit  
**Eredeti cím:** Epopée pour jamais ou le paradis perdu  
**Cím:** Eposz a semmihez, avagy az Elveszett paradicsom  
**Helyszín:** Trafó  
**Koreográfus:** Borges, Joel, Franciaország  
**Előadásszám:** 2 előadás

**Időpont:** 2000.09.16  
**Cím:** Világsztárok az Operában  
**Helyszín:** Operaház

**Időpont:** 2000.09.22  
**Társulat:** Seven Sisters Group  
**Eredeti cím:** Trainstation  
**Helyszín:** Nyugati Pályaudvar  
**Koreográfus:** Thomas, Susanne, Nagy-Britannia  
**Alkalom:** MU Színház évadnyitó

**Időpont:** 2000.09.25  
**Társulat:** Dance Company Nomade-s  
**Eredeti cím:** Absent  
**Helyszín:** MU Színház  
**Koreográfus:** Nakao Ikemiya - Noriko Kimagai, Japán  
**Előadásszám:** 2 előadás

**Időpont:** 2000.09.28  
**Társulat:** Kenneth Kvanström & Co.  
**Eredeti cím:** Spiltvision  
**Cím:** Osztott látás  
**Helyszín:** Trafó  
**Koreográfus:** Kvanström, Kenneth, Finnország  
**Előadásszám:** 2 előadás

**Időpont:** 2000.10.09  
**Társulat:** Schneiderova, Linda  
**Cím:** Zárt függönyök  
**Helyszín:** Operaház  
**Koreográfus:** Egerházi Attila, Hollandia  
**Megjegyzés:** beálló

**Időpont:** 2000.10.13  
**Társulat:** Cas Public  
**Eredeti cím:** Incarnation  
**Cím:** Inkarnáció  
**Helyszín:** Trafó  
**Koreográfus:** Blackburn, Helen, Kanada  
**Előadásszám:** 2 előadás

**Időpont:** 2000.10.20  
**Társulat:** Le Ballet Atlantique  
**Eredeti cím:** La danse du temps  
**Cím:** Az idő tánca

**Helyszín:** Madách Színház  
**Koreográfus:** Chopinot, Régine, Franciaország  
**Előadásszám:** 2 előadás  
**Alkalom:** Budapesti Őszi Fesztivál

**Időpont:** 2000.10.23  
**Társulat:** Thomas Lehmen  
**Eredeti cím:** Distanzlos  
**Helyszín:** MU Színház  
**Koreográfus:** Lehmen, Thomas, Németország  
**Alkalom:** Budapesti Őszi Fesztivál

**Időpont:** 2000.10.24  
**Társulat:** Jo Fabian  
**Eredeti cím:** Blown Away  
**Cím:** T.Rex láthatatlan homepage-e  
**Helyszín:** Trafó  
**Koreográfus:** Fabian Jo, Németország  
**Előadásszám:** 2 előadás  
**Alkalom:** Budapesti Őszi Fesztivál

**Időpont:** 2000.11.09  
**Társulat:** Universal Ballet  
**Eredeti cím:** Giselle  
**Helyszín:** Erkel Színház  
**Koreográfus:** Vinogradov, Oleg, Dél-Korea  
**Előadásszám:** 2 előadás

**Időpont:** 2000.11.12  
**Társulat:** Tadashi Endo  
**Eredeti cím:** Kara Da Kara  
**Helyszín:** Szkéné Színház  
**Koreográfus:** Tadashi Endo, Japán

**Időpont:** 2000.11.12  
**Társulat:** Universal Ballet  
**Eredeti cím:** Don Quijote  
**Helyszín:** Operaház  
**Koreográfus:** Vinogradov, Oleg, Dél-Korea  
**Előadásszám:** 2 előadás

**Időpont:** 2000.11.14  
**Társulat:** Doug Elkins Dance Company  
**Eredeti cím:** Wrench  
**Cím:** Ficam  
**Helyszín:** Trafó  
**Koreográfus:** Elkins, Doug, U.S.A.  
**Előadásszám:** 2 előadás

**Időpont:** 2000.11.14  
**Társulat:** Doug Elkins Dance Company  
**Eredeti cím:** The Stuff of Recoiling  
**Cím:** A visszaesés nyersanyaga  
**Helyszín:** Trafó  
**Koreográfus:** Elkins, Doug, U.S.A.  
**Előadásszám:** 2 előadás

**Időpont:** 2000.11.14  
**Társulat:** Doug Elkins Dance Company  
**Eredeti cím:** Wholly Matrimony  
**Cím:** Tökéletes házasság  
**Helyszín:** Trafó  
**Koreográfus:** Elkins, Doug, U.S.A.  
**Előadásszám:** 2 előadás

**Időpont:** 2000.12.08  
**Társulat:** Alias Compagnie  
**Eredeti cím:** Mr. Winter  
**Cím:** **Helyszín:** Trafó  
**Koreográfus:** Botelho, Guilherme, Svájc  
**Előadásszám:** 3 előadás

**Időpont:** 2000.12.18  
**Társulat:** Egribiancodanza  
**Eredeti cím:** Sestetto  
**Cím:** Szextett  
**Helyszín:** Olasz Kultúrintézet  
**Koreográfus:** Bianco, Raphael, Olaszország

**Időpont:** 2000.12.18  
**Társulat:** Egribiancodanza  
**Eredeti cím:** Il Tabacco

**Cím:** A dohány  
**Helyszín:** Olasz Kultúrintézet  
**Koreográfus:** Egri Zsuzsanna, Olaszország

**Időpont:** 2001.01.05  
**Társulat:** Random Dance Company  
**Eredeti cím:** Sulphur 16  
**Helyszín:** Trafó  
**Koreográfus:** McGregor, Wyne és a társulat, Nagy-Britannia  
**Előadásszám:** 2 előadás

**Időpont:** 2001.01.07  
**Társulat:** Random Dance Company  
**Eredeti cím:** Aeon  
**Helyszín:** Trafó  
**Koreográfus:** McGregor, Wyne és a társulat, Nagy-Britannia

**Időpont:** 2001.02.03  
**Társulat:** Sheketak!, Izrael  
**Cím:** Rock hip-hop show  
**Helyszín:** Trafó

**Időpont:** 2001.02.15  
**Társulat:** VeraSanderArtConnects  
**Eredeti cím:** Fying Fish  
**Helyszín:** Trafó  
**Koreográfus:** Sander, Vera, Németország  
**Előadásszám:** 2 előadás

**Időpont:** 2001.02.15  
**Társulat:** VeraSanderArtConnects  
**Eredeti cím:** O Cansaco Dos Santos  
**Helyszín:** Trafó  
**Koreográfus:** Andermatt, Clara, Németország  
**Előadásszám:** 2 előadás

**Időpont:** 2001.03.14  
**Társulat:** Jeune Ballet de France, Franciaország  
**Helyszín:** Thália Színház  
**Előadásszám:** 4 előadás, vidéken is

**Időpont:** 2001.03.21

**Társulat:** Ankarai Állami Balett, Törökország

**Cím:** VII. Szimfónia

**Helyszín:** Thália Színház

**Koreográfus:** Scholz, Uwe

**Alkalmom:** Budapesti Tavaszi Fesztivál

**Időpont:** 2001.03.21

**Társulat:** Ankarai Állami Balett

**Cím:** Bolero

**Helyszín:** Thália Színház

**Koreográfus:** Seyrek, Ugur, Törökország

**Alkalmom:** Budapesti Tavaszi Fesztivál

**Időpont:** 2001.03.21

**Társulat:** Ankarai Állami Balett

**Eredeti cím:** Yoz Döngü

**Helyszín:** Thália Színház

**Koreográfus:** Turfanda, Oytun, Törökország

**Alkalmom:** Budapesti Tavaszi Fesztivál

**Időpont:** 2001.03.26

**Társulat:** Hallei Opera balettegyüttese

**Cím:** A Csodálatos mandarin

**Helyszín:** Thália Színház

**Koreográfus:** Rossa, Ralf

**Honnan?:** Németország

**Alkalmom:** Budapesti Tavaszi Fesztivál

**Időpont:** 2001.03.26

**Társulat:** Egribiancodanza

**Cím:** A Csodálatos mandarin

**Helyszín:** Thália Színház

**Koreográfus:** Egri Zsuzsanna, Olaszország

**Alkalmom:** Budapesti Tavaszi Fesztivál

**Időpont:** 2001.03.27

**Társulat:** Belgrádi Nemzeti Színház balettegyüttese

**Cím:** A Csodálatos mandarin

**Helyszín:** Thália Színház

**Koreográfus:** Parlic, Dimitrije, Szerbia

**Alkalmom:** Budapesti Tavaszi Fesztivál

**Időpont:** 2001.03.27

**Társulat:** Varsói Nemzeti Színház balettegyüttese

**Cím:** A Csodálatos mandarin

**Helyszín:** Thália Színház

**Koreográfus:** Weselowski, Emil, Lengyelország

**Alkalmom:** Budapesti Tavaszi Fesztivál

**Időpont:** 2001.03.29

**Társulat:** Horvát Nemzeti Színház balettegyüttese

**Cím:** A Csodálatos mandarin

**Helyszín:** Thália Színház

**Koreográfus:** Sparembek, Milko, Horvátország

**Alkalmom:** Budapesti Tavaszi Fesztivál

**Időpont:** 2001.03.30

**Társulat:** Montalvo-Hervieu Társulat

**Eredeti cím:** Le Jardin Io Io ito ito

**Cím:** Az Io Io Ito Ito kert

**Helyszín:** Vígszínház

**Koreográfus:** Montalvo, José, Hervieu, Dominique, Franciaország

**Előadásszám:** 2 előadás

**Időpont:** 2001.03.30

**Társulat:** Kolozsvári Magyar Opera balettegyüttese

**Cím:** A Csodálatos mandarin

**Helyszín:** Thália Színház

**Koreográfus:** Valkay Ferenc, Románia

**Alkalmom:** Budapesti Tavaszi Fesztivál

**Időpont:** 2001.04.06

**Társulat:** Compagnie Miriam Naisy

**Eredeti cím:** Miroir sans tain

**Cím:** Tükör foncsor nélkül

**Helyszín:** MU

**Koreográfus:** Naisy, Miriam, Franciaország

**Előadásszám:** 2 előadás

**Időpont:** 2001.04.06

**Társulat:** Compagnie Miriam Naisy

**Eredeti cím:** Gambling

**Cím:** Hazárdjáték

**Helyszín:** MU

**Koreográfus:** Naisy, Miriam, Franciaország

**Előadásszám:** 2 előadás

**Időpont:** 2001.04.06

**Társulat:** Compagnie Miriam Naisy

**Eredeti cím:** White Man Sleeps

**Cím:** Fehér ember álma

**Helyszín:** MU

**Koreográfus:** Naisy, Miriam, Franciaország

**Előadásszám:** 2 előadás

**Időpont:** 2001.04.06

**Társulat:** Compagnie Miriam Naisy

**Eredeti cím:** Partitions au patio

**Eredeti cím:** Partitúrák a patióban

**Helyszín:** MU

**Koreográfus:** Naisy, Miriam, Franciaország

**Előadásszám:** 2 előadás

**Időpont:** 2001.04.16

**Társulat:** Antonio Márquez társulat

**Eredeti cím:** Reencuentros

**Helyszín:** Operaház

**Koreográfus:** Granero, José, Spanyolország

**Előadásszám:** 4 előadás, vidéken is

**Alkalmom:** I. Tánc-Világ-Fesztivál

**Időpont:** 2001.04.16

**Társulat:** Antonio Márquez társulat

**Eredeti cím:** Zapateado

**Helyszín:** Operaház

**Koreográfus:** Márquez, Antonio, Spanyolország

**Előadásszám:** 4 előadás, vidéken is

**Alkalmom:** I. Tánc-Világ-Fesztivál

**Időpont:** 2001.04.16

**Társulat:** Antonio Márquez társulat

**Eredeti cím:** Movimiento flamenco

**Helyszín:** Operaház

**Koreográfus:** Márquez, Antonio - Lattore, Javier, Spanyolország

**Előadásszám:** 4 előadás, vidéken is

**Alkalmom:** I. Tánc-Világ-Fesztivál

**Időpont:** 2001.04.23

**Társulat:** Mojszejev Táncgyűttes

**Helyszín:** Erkel Színház

**Koreográfus:** Mojszejev, Igor, Oroszország

**Előadásszám:** 4 előadás, vidéken is

**Alkalom:** I. Tánc-Világ-Fesztivál

**Időpont:** 2001.04.27

**Társulat:** Compagnie Drift

**Eredeti cím:** La Vie Heureuse

**Helyszín:** MU Színház

**Koreográfus:** Jaccard, Béatrice/Schelling, Peter/Bertinelli, Massimo/Godoy,

Marisa/Rüegg, Michael, Svájc

**Előadásszám:** 2 előadás

**Alkalom:** Svájci Kortárs Táncfesztivál

**Időpont:** 2001.05.04

**Társulat:** Transitions Dance Company

**Cím:** Fekete ölelés

**Helyszín:** MU Színház

**Koreográfus:** Blackburn, Helen, Nagy-Britannia

**Előadásszám:** 2 előadás

**Időpont:** 2001.05.04

**Társulat:** Transitions Dance Company

**Cím:** Egy falat holdfény

**Helyszín:** MU Színház

**Koreográfus:** Portella, Carlota, Nagy-Britannia

**Előadásszám:** 2 előadás

**Időpont:** 2001.05.04

**Társulat:** Transitions Dance Company

**Eredeti cím:** Au Suivant

**Helyszín:** MU Színház

**Koreográfus:** Schinkel, Jan De, Nagy-Britannia

**Előadásszám:** 2 előadás

**Időpont:** 2001.05.04

**Társulat:** Transitions Dance Company

**Cím:** Örökkévaló pillanat

**Helyszín:** MU Színház

**Koreográfus:** Linehan, Charles, Nagy-Britannia  
**Előadásszám:** 2 előadás

**Időpont:** 2001.05.04

**Társulat:** Transitions Dance Company

**Cím:** Rázós üzlet

**Helyszín:** MU Színház

**Koreográfus:** MacDougal, Lorn, Nagy-Britannia

**Előadásszám:** 2 előadás

**Időpont:** 2001.05.05

**Társulat:** Kibbutz Contemporary Dance Company

**Eredeti cím:** Aide memoire

**Helyszín:** Pesti Magyar Színház

**Koreográfus:** Be'er, Rami, Izrael

**Időpont:** 2001.05.08

**Társulat:** Franz Frautschi

**Eredeti cím:** Tanzabend

**Cím:** A Pillanatnyi hangulatok tánca

**Helyszín:** MU Színház

**Koreográfus:** Frautschi, Franz, Svájc

**Előadásszám:** 2 előadás

**Alkalmom:** Svájci Kortárs Táncfesztivál

**Időpont:** 2001.05.11

**Társulat:** Emio Greco & PC

**Eredeti cím:** Double Points: One & Two

**Helyszín:** Trafó

**Koreográfus:** Emio Greco, Hollandia

**Előadásszám:** 2 előadás

**Időpont:** 2001.05.11

**Társulat:** Foofwa d'Imobilité

**Eredeti cím:** Luj Godog?

**Helyszín:** MU Színház

**Koreográfus:** Foowfta d'Imobilité, Svájc

**Előadásszám:** 2 előadás

**Alkalmom:** Svájci Kortárs Táncfesztivál

**Időpont:** 2001.05.11  
**Társulat:** Foofwa d'Imobilité  
**Eredeti cím:** Terpsicorp & Marlabor  
**Helyszín:** MU Színház  
**Koreográfus:** Foowfta d'Imobilité, Svájc  
**Előadásszám:** 2 előadás  
**Alkalom:** Svájci Kortárs Táncfesztivál

**Időpont:** 2001.06.08  
**Társulat:** Maros Művészegyüttes  
**Cím:** Sodrásban  
**Helyszín:** Várszínház  
**Koreográfus:** Varga János - Könczei Árpád, Románia

**Időpont:** 2001.06.22  
**Társulat:** Meg Stuart et la Compagnie Damaged  
**Koreográfus:** La table de sable  
**Cím:** Homokasztal  
**Helyszín:** Múcsarnok  
**Koreográfus:** Stuart, Meg és Desbazeille, Megali, Belgium  
**Alkalom:** Múcsarnok Fesztivál

**Időpont:** 2001.08.03  
**Társulat:** Kijevei Balett  
**Cím:** A Hattyúk tava  
**Helyszín:** Margitszigeti Szabadtéri  
**Koreográfus:** Kovtun, Valerij, Ukrajna  
**Előadásszám:** 2 előadás

**Időpont:** 2001.08.07  
**Társulat:** Ballet Teatro Espanol  
**Eredeti cím:** Carmen Flamenco  
**Helyszín:** Margitszigeti Szabadtéri  
**Koreográfus:** Aguilar, Rafael, Spanyolország  
**Előadásszám:** 2 előadás

**Időpont:** 2001.08.11  
**Fellépő:** Sofiane Sylve  
**Cím:** A Hattyúk tava  
**Helyszín:** Operaház  
**Koreográfus:** Harangozó - Pongor, Hollandia

**Megjegyzés:** beálló /Odette-Odilia/

**Előadásszám:** 2 előadás

**Alkalom:** BudaFest

**Időpont:** 2001.08.11

**Fellépő:** Solymosi Tamás

**Cím:** A Hattyúk tava

**Helyszín:** Operaház

**Koreográfus:** Harangozó - Pongor, Hollandia

**Megjegyzés:** beálló /Herceg/

**Előadásszám:** 2 előadás

**Alkalom:** BudaFest







