



TÁNC TUDOMÁNYI KÖZLEMÉNYEK



2022/2.

A Magyar Táncművészeti Egyetem folyóirata XIV. évfolyam 2. szám

Szécsi Margit

Dávid a szederfán

Táncolj a csata végén a mi frigyünk előtt,
az emberek előtt, ugrálva és danolva teljes erődből,
Dávid,
ki az együgyűeket örömmel és véredekkel pásztorolod.

Szerkesztőség:

Tóvay Nagy Péter főszerkesztő
Bolvári-Takács Gábor lapigazgató
Lőrinc Katalin
Major Rita

Lapterv, tördelés:
Tellinger András

Olvasószerkesztő:
Csizmár Enikő

A borítón William Bloye
Terpszikhoré (1931, Birmingham,
Bournville, Cadbury-gyár) című
szobra látható.

Tánc tudományi Közlemények

A Magyar Táncművészeti
Egyetem tudományos
folyóirata
A szerkesztőség címe:
MTE Művészetelméleti Tanszék
1145 Budapest,
Columbus u. 87-89.
Tel.: 273-3430, fax: 273-3433
e-mail: ttktnp@gmail.com
www.mte.eu
ISSN 2060-7148
Lapnyilvántartási szám:
CE/14319-3/2016.
Megjelenik évente kétszer.

Felelős kiadó: az MTE rektora

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

tartalom

A Magyar Táncművészeti Egyetem folyóirata XIV. évfolyam 2. szám



Forrásközlés

Tóvay Nagy Péter: Dokumentumok a Táncarchívum Milloss-hagyatékából 4

Konferencia

Dóka Krisztina: Mazzantini, Jókai és a székely táncosok 16
Gara Márk: La ballerina en voyage – Aranyváry Emília külföldön 29
H. Major Rita: Testőrök, költők, balerinák... A magyar irodalom és a balett kapcsolódásai
a 18–19. században 40
Thierry Jaquemet: Az olasz tánctechnika hatása a balett magyarországi meghonosítására 55
Vojtek Miklós: Hogyan érkezett a balett Magyarországra? Pozsony és Kassa szerepe
a magyar balettművészet kialakulásában 67

Visszaemlékezés

Tóvay Nagy Péter : Beszélgetések Körtvélyes Géza tánc történelemmel II. 79

Recenzió

Bolvári-Takács Gábor: Középfoktól az egyetemi szintig.
Album a Magyar Táncművészeti Egyetem néptánc tagozatáról 96

Beszámoló

Sirató Ildikó: Beszámoló négy külföldi konferenciáról és egy fesztiválról 99

Szerzőinknek

102



Tóvay Nagy Péter

Dokumentumok a Táncarchívum Milloss-hagyatékából

Lenotte Bentivoglio Estri-kritikája*

Punto spettacolo, Teatro Olimpico, Estri

(koreográfus: A. Milloss, zene: G. Petrassi, Aterballetto)

„Amikor először láttam az Estri (Ihletek) koreográfiáját, úgy éreztem, Milloss ritka metafizikus szépséggel ruházta fel darabomat. Mélyen megmozgatott, mert a koreográfia számomra ismeretlen zónákat mutatott meg magamban. Az Estri szerintem egy égő képzelet tökéletes koreográfiai alkotása.”

Ezt mondta a műről Goffredo Petrassi, akinek azonos című művére írta Milloss a koreográfiát Spoleto-ban 1968-ban. Tavaly novemberben az Accademia Filarmonica Romana Amedo Amodiora akarta bízni Milloss koreográfiájának színre vitelét, amely Petrassi szavai szerint „két rokon elme boldog egymásra találása”. E Milloss által is átnézett változat szereplői Marie-Helen Cosentino, Marc Renouard és Mauro Bigonzetti, az Aterballetto három remek fiatal táncosa. (Az Aterballetto valószínűleg megtartja az Estri-t jelentős repertoárjában).

Az eredmény káprázatos: a három plasztikus test absztrakt összefonódások bonyolult hálójává alakítja a teret. A zene és a tánc úgy kapcsolódik össze, mint egy szimbiózisban, mint egy szerelmi aktusban. E balettben két hatalmas, ellentétes lélek pulzál: a hatalmas, erőteljes érzelmé, amely érzéki dinamizmusú hullámokba foglalja a mozdulatokat; a másik a balanchine-i neoklasszikus, absztrakt, kristályszerű, testetlen tisztaságé. Mégis a léleknek e két ellentétes „ihlete” (sugallata) titkos összhangba kerül, mert amint Petrassi mondja, „a mozdulatokat az alkotói szellem és a belső kifejezőerő lelkesíti”.

Ez tehát egy tiszta, intellektuális tánc, amely olyan, mintha égi paradicsomból származna, s amely nemcsak a szellem, hanem a szív architektúrájára is épült. A három szereplő tánca abszolút összhangban van, az együttes és a szólók egyaránt jelentősek.

Az Aterballetto három táncosa átéli szerepét, a szédítő játékokat, a koreográfia metaforikus konfliktusait, találkozásait. Marie-Helen Cosentino gazella lábai, szép alakja Balanchine-t is lelkesítette volna. Terabust egyik legszebb „modern” interpretációját láthattuk.¹

* Forrás: PIM-OSZMI, Táncarchívum, Milloss Aurél hagyatéka, 2017. 2. 6. 1. f. (2 oldal, Bentivoglio és Ottolenghi: Estri. In: Balletto Oggi 1987/január). A szövegben szereplő hibákat, régies írásmódot javítottam. A dokumentumok begyűjtésében Csere Zoltán volt segítségemre. A források létrehozásáért Fuchs Livia közlése hívta fel a figyelmemet. Fuchs, 2018. A források publikálásáért Halász Tamásnak (PIM-OSZMI, Táncarchívum) tartozom köszönettel.

¹ Elisabetta Terabust (1946–2018) olasz balerina.



Vittoria Ottolenghi kritikája*

Az Estri a Milloss-Petrassi szerzőpár legszebb balettje. Formája és szerkezete egyaránt tökéletes, a zene és a tánc tökéletes szimbiózisban él, ezáltal a két idős művész olyan alkotása lett ez, mint amilyen Balanchine-Sztravinszkij Apollon Musagete-je volt.

A mű Adrian Panni, (a Római Filharmónia elnöke) felkérésére született, 1968-ban mutatták be Spoleto-ban. Elisabetta Terabust, Giancarlo Vantaggio és Alfredo Raino voltak a főszereplők. A 15 tagú zenekart Luciano Berio vezényelte. (Szerencsére a Rai-nak megvan ez a felvétel).²

Az Estri azonnal sikert aratott, de talán nem olyat, mint néhány héttel ezelőtt (a közönség állva tapsolta a táncosokat és a szerzőket), az Alterballetto előadásán. Mindenkire mélyen hatott a három táncos szabatos, intenzív mozgása, hol együtt, hol egyenként, hol különböző párokban. A balett a misztikus, tiszta, ép, vigasztaló hármas egység keresésének hiábavalóságát példázza, s azt sugallja, hogy a túlélésre és a boldogság elérésére az egyetlen lehetőség a hirtelen ihlet, az ágaskodó fantázia elhagyása és a dinamikus játékok, a villámszerű mozdulatlanság felé fordulás. Kár, hogy Cagli szobra, a húszoldalú sokszög fémdarabjainak összevisszaságával elveszett.

Laura Carones: Milloss és az angolszász kritika**

Milloss az olasz balett-történet egyik legnagyobb alakja, de angolszász országokban kevésbé ismerik őt, néhány dicséret kritikától eltekintve. Ez főleg azért van, mert Milloss nem dolgozott sem Angliában, sem Amerikában, ezért balettjei ezekben az országokban nagyon ritkán szerepeltek. Az első ilyen alkalom 1948-ban volt, amikor a Les Ballets des Champs-Élysées bemutatta Londonban a Ritratto di Don Chisciotte (Don Quijote portréja) Milloss koreográfiájával, Petrassi zenéjével. A darab ősbemutatója Párizsban volt 1947-ben. Az előadás tetszett az angol kritikusoknak, ha nem is mindegyiknek. 1948 októberében így írtak a Dancing Times vezércikkében: „a cselekményt alaposan tanulmányozták, ezáltal nagyon kevés mozdulattal világossá tették.” Az akkoriban legnevesebb angol kritikus Cyril W. Beaumont is „az eszközökkel való takarékoságot” emelte ki, valamint Milloss tehetségét, amellyel a kalandos eseményeket a gesztusok és a tánc által sugallni tudta.³ Ugyanakkor Beaumont-nak az volt a véleménye, hogy aki nem olvasta Cervantes művét, az nem tudta követni a koreográfiát és érthetetlennek találta (16. o.). Ebből az derül ki, hogy a kritikus nem értette meg teljesen a balettet és a koreográfus szándékát. Milloss nem egyszerűen Cervantes művének balett változatát készítette el, az irodalmi mű csak kiindulópont volt, s nem a kalandok leírása volt a lényeg, hanem egy, a valóság törvényein kívül álló személy belső világának ábrázolása.

Beaumont tehát (talán éppen angolszász pragmatizmusa miatt) nem értette meg, hogy Milloss balettjét nem lehet narratív alapon értelmezni, mert Milloss a helyzeteket és a jellemeket, az álom és a valóság drámai szembeállítását helyezte a középpontba. Beaumont hangsúlyozta a balett pirandelloi hangulatát és úgy vélte „többször meg kell nézni ahhoz, hogy meg lehessen érteni.” (17. o.).

* Forrás: PIM-OSZMI, Táncarchívum, Milloss Aurél hagyatéka, 2017. 2. 6. 1. f. (2 oldal, Bentivoglio és Ottolenghi: Estri. In: Balletto Oggi 1987/január).

** Forrás: PIM-OSZMI, Táncarchívum, Milloss Aurél hagyatéka, 2017. 2. 6. 1. d. (10 oldal, Laura Carones: Milloss és az angolszász kritika. In: La Danza Italiana, 1986/tavaszi).

² Radiotelevisione Italiana Olaszország közszolgálati rádió- és tévétársasága.

³ A fordításban a következő hivatkozás szerepel zárójelben: Les Ballets des Champs-Élysées, In: Ballet and Opera, 1948. november, 17. o.



A Dancing Times említett vezércikkében viszont elismerték Milloss koreográfusi tehetségét, amellyel a szereplőket és a szerepeket megkülönböztette. A tánc és a pantomim között álló mozdulatok, a mulatságos és patetikus gesztusok Don Quijote alakját őszintévé, nemessé teszik, és tükrözik saját ideáljába vetett hitét (8. o.). Dulcinea és Sancho Panza „nem csupán bábuk, hanem valódi emberi lények”, még a valóságnál is valóságosabbak, hiszen a főszereplő álmodozó képzeletének szüleményei: Dulcinea „egyszerű és tiszta”, Sancho „igyekvő és szolgálatkész”. Az egész balett, ahogy a Dancing Times vezércikkében írták, az öreg hőst kinevető tömeg, és Sancho valamint Dulcinea együttérzésének kontrasztja körül forog. Ez az ellentét teszi patetikussá és ironikussá az eseményeket (8. o.).

A *Ritratto di Don Chisciotte* londoni bemutatója felkeltette az angol kritikusok érdeklődését Milloss művei iránt, legalábbis egy rövid időre. 1948 februárjában a *Ballet* című folyóiratban Beryl de Zoete hosszú cikket írt Aurél Milloss címmel, amelyben megemlíti Milloss pályafutásának legfontosabb állomásait, „végigkísérte művészi fejlődését” (20. o.), az 1928-as első szerepléstől a római évekig.

De Zoete megállapította, hogy a *Ritratto di Don Chisciotte* párizsi bemutatójának olyan jelentősége volt, mint Kurt Jooss *Il Tavolo Verde*-jének (Zöld asztal) tizenöt évvel azelőtt, és hogy ha Milloss teljes mértékben megvalósíthatná koreográfusi ötleteit, akkor „hatalmas újjáélesztő erőt képviselne a művészetben.” (19. o.). De Zoete – és később más angol kritikusok is – hangsúlyozták, hogy Milloss nemcsak a klasszikus táncot, hanem a közép-európai szabad tánc hagyományt is tanulmányozta, s ez akkoriban egyedülálló dolog volt. Lábán mozgáselemeit és gyakorlati tanításait de Zoete szerint nagy hatást gyakoroltak Millossra, amelyet az a tény is bizonyított, hogy a harmincas évek elején kialakított táncsoportját Gruppo di Balletto Moderno-nak nevezte el. De Zoete említette meg legelőször Milloss szerepét az olasz táncművészet újjáélesztésében. Leírta, hogy hogyan szervezte újjá a Római Opera tánckarát olyan kritikusoktól körülvéve, „akik meg voltak róla győződve, hogy a tánc csak a zene illusztrációja lehet, tagadták a tánc és a zene közötti szabad kapcsolatot és akik szerint a koreográfus nem hozhat létre független alkotást.” (22. o.) Zoete szerint Milloss az olasz táncművészet dicsőséges múltját élesztette újra „költői és filozófiai látásmódja, valamint lelkesedése segítségével” (23. o.). Nagy kulturális jelentősége volt annak, hogy Milloss a kor legnagyobb olasz zeneszerzőivel és képzőművészeivel működött együtt. De Zoete tehát nagyszerűen jellemezte Milloss újító munkásságát és olaszországi tevékenységét. A cikk végén pedig azt írta, hogy „az olasz balett történetében még senki nem alkotott olyan rövid idő alatt annyit, mint Milloss római évei alatt.” (24. o.).

Néhány hónappal később, 1948 áprilisában de Zoete ugyanabban a lapban írt a *Follia di Orlando*-ról [Őrjöngő Lóránt], amelyet úgy jellemezett, hogy „nagy lélegzetű, tömör alkotás, amelyben jelentős koreográfiai fogások vannak.”⁴ Leginkább az őrült Orlando táncát dicsérte „kifejező ereje miatt” és Astolfoét, amely „kitűnően illett a mániákus figurához.” Mint a *Ritratto di Don Chisciotte*-vel kapcsolatban, itt is kiemelte az alakok nagyszerű pszichológiai ábrázolását a különböző táncstílusok segítségével.

Az angol kritikusok tehát 1948-ban kezdtek el Milloss-sal foglalkozni, és abban az évben írtak róla legbővebben. Miután a londoni bemutatók visszhangja lecsengett, a kritikusok mintha megfeledkeztek volna róla, és csak néha egy-egy *Maggio Musicale Fiorentino* alkalmával írtak róla röviden.

A *Ballett* című folyóirat, amely 1952-ben megszűnt, figyelemmel kísérte Milloss pályafutását. 1951-ben a *Maggio Musicale* után Beryl de Zoete megírta a *Misteri* [Misztériumok] recenzióját. A kritikus ismét a szerepek megformálását dicsérte, „amelyek azonban most nem személyekhez, hanem szimbólumokhoz kötődnek (...) A főszereplő az energiát és az emberi te-

⁴ A fordításban a következő hivatkozás szerepel zárójelben: News from abroad 41. o.



vékenységet szimbolizálja, a két női alakot vonzza a férfi szereplők pályája.” Nehéz meghatározni, hogy az egyes táncosok milyen szimbólumokat testesítettek meg, „misztikumukat” csak a tánc fejezi ki, mindenféle külső meghatározás nélkül. De Zoete ezért tartotta kifinomult és „zseniális” alkotásnak, mert a látvány és a fantázia absztrakt szintjén lehetett megközelíteni, narratív utalások nélkül (22. o.).

De Zoete tehát nagyszerűen összefoglalta Milloss legjobb éveinek tendenciáit, s mindezt olyan megfigyelőképességgel, hozzáértéssel tette, amilyenre a korabeli olasz kritika nem volt képes. Az amerikai kritika csak ritkán foglalkozott Milloss-sal. 1950 augusztusában Trudy Goth a firenzei *Maggio Musicale*-t ismertette a *New York-i Dance News* című újságban. Cikkében azt írta, hogy Millossot, a nemzetközi híru koreográfust nem ismerik eléggé Amerikában, és hozzátette, „ez azért nagy veszteség, mert Milloss nemcsak nagy koreográfus, hanem a zene, a díszletek és a jelmezek kiválasztásának is nagy mestere.”⁵ Goth, de Zoete-hez hasonlóan, azt is megjegyezte, hogy Millossnak jobb körülmények között, képzetesebb táncosokkal kellene dolgoznia. De „sajnos Olaszországban a táncművészet teljesen másodrangú (...) Milloss meglepő eredményeket ért el” (uo.).

Az amerikai kritika a *Marziát* [Marszüasz], az *Orfeo*-t, a *Csodálatos mandarint* tekintette Milloss legjobb műveinek. Az *Iphigenia Auliszban* című darab táncait Balanchine koreográfiáihoz hasonlították „a csoportok tiszta mozgása” miatt, az *Armida* táncait pedig „a stílus és a jó ízlés gyöngyszemének” tartották (uo.). 1956-ban egy másik *Maggio Musicale Fiorentino* alkalmával, szintén a *Dance News*-ban Goth a *Creature di Prometeo*-ról [Prométheusz teremtményei] és a *Leggenda di Giuseppe*-ről [József legendája] írt. Millossot úgy jellemezte, mint aki „fáradhatatlanul küzd az olasz táncművészet fejlesztéséért”⁶ s főleg azt emelte ki, hogy Milloss remekül kihasználta a Boboli kert színpadi lehetőségeit, a Prométheuszt három szintű színpadon táncolták, s ez drámai hatásává tette a tömegjeleneteket.

Visszatérve az angol kritikához, 1957-ben a néhány éves *Dance and Dancers* című folyóiratban Noel Goodwin hosszú cikket írt Milloss Firenzében bemutatott koreográfiáiról. A bevezetőben azt írta, hogy „Milloss az egyik legaktívabb koreográfus Olaszországban”⁷, utalt a művész klasszikus és modern technikai felkészültségére, s kiemelte Lábán hatását Milloss stílusának kialakulásában. A cikkben ismertetett négy balettet, a *Giara*-t [A korsó], a *Csodálatos mandarint*, az *Estro arguto*-t,⁸ a *Vienna si diverte*-t [Bécsi multságok] igen változatos műsornak ítélte, amely jellemző Milloss koreográfiai stílusára. Goodwin a *Giara*-t és *Estro arguto*-t tartotta a legérdekesebb és legsikeresebb alkotásoknak, ami meglepő, hiszen mindenki a *Csodálatos mandarint* tartotta Milloss remekművének.

Talán a folklór jelleg „a mozgás áttetsző tisztasága, az ironia és az érzelmek mediterrán melegsége” hódította meg az angol kritikust (18. o.) a *Giara*-ban. Goodwin nagyra értékelte „a koreográfus közvetlen, szabad, kifejező stílusát, humorérzékét” (18. o.). A balettkar alkalmazását Milloss művészetének jellemző vonásaként emlegették: „a táncosok nem egyetlen tömeget alkotnak, hanem minden egyénnek megvan a maga szerepe” (18. o.). Goodwin szerint a két főszereplő, a szerelmes pár koreográfiája túl jelentéktelen volt, és történetük nem kapcsolódott megfelelőképpen a korsó központi történetéhez.

⁵ A fordításban az alábbi hivatkozás szerepel zárójelben: Florence Music Festival presents Milloss' works, 2. o.

⁶ A fordításban a következő hivatkozás szerepel zárójelben: Choreographer presents an elaborate program at fete, 4. o.

⁷ A fordításban az alábbi hivatkozás szerepel zárójelben: Festival in Florence, 17. o.

⁸ Megjegyzés: Patrizia Veroli szerint: „Milloss a címadáshoz Vivaldi *Estro Armonico* cím alá besorolt versenyműveiből merített ihletet. Az olasz *estro* szónak nincs pontos fordítása; különleges, furcsa, bizarr belső állapotot jelöl – szeszély, homályos elképzelés, hirtelen impulzus – amiből a művészi alkotófolyamat gyakran kiindul. Ahogy az *Estro Arguto* a komponálásban megnyilvánuló játékos intelligenciára utalt, ehhez hasonlóan az *Estro Barbarico* a koreográfusnak az emberben megbúvó, illetve a kozmikus méretű elementáris, primitív erőkre való alkotás közbeni ráhangolódását fejezte ki.” Veroli, 2012. 88.



Főleg a szerelmes szerenádjában csalódott, amelyben nem a tánc, hanem a zene volt a fontos. Az angol kritikus szerint ebben a jelenetben elszalasztották a szerelmes férfi szólójának lehetőségét, s a táncos „néhány gyors mozdulat után leült a korszó mellé és várta a románc végét” (uo.). Az Estro arguto-ról, Milloss elvont balettjéről viszont egyértelműen pozitív módon nyilatkozott, ismét Balanchine-hoz hasonlítva a művészt. Goodwin úgy vélte, hogy az Estro arguto „újabb lépést jelent Milloss koreográfiai stílusának fejlődésében a harmónia felé” (19. o.). Prokofjev harmadik zongoraversenye ideális zenei kíséret, amelynek ritmusát, bonyolult hangszerelését „remekül tükrözik a táncoló csoportok kombinációi”. (uo.).

[A kritikusok] két ízben utaltak Balanchine-ra, a jelmezekkel kapcsolatban (egyszerű fekete dresszek) illetve a zene elvont használatáról szólva: „Akárcsak Balanchine Concerto barocco e Sinfonia concertante (Barokk koncert és szimfónia concertante) című művében, az Estro arguto-ban [is] a szólisták a zongora szólómat követik, a táncos pedig a zenekart” (uo.). Így Milloss „megalkotja Prokofjev zenéjének képi megfelelőjét”, amely mentes minden drámai vagy érzelmi elemtől.

A csodálatos mandarin viszont a drámai és narratív felépítés jellemzi, s cselekményét nehéz színpadon megjeleníteni. Goodwin szerint azonban Millossnak, a téma nehézségei ellenére, sikerült elkerülnie a túlságosan a brutális hatást, s „szánalmat, részvétet ébreszteni a lány és a mandarin iránt” (18. o.), ami az egyetlen célja lehet egy ilyen kegyetlen és kevésbé eltáncolható darab színrevitelének.

Goodwin szerint tehát a [nem túl szerencsés] szövegkönyv és a zene ellenére – „amelynek erőszakosságát nem kellett volna már táncsal illusztrálni”, (19. o.) – Milloss elfogadható balettet alkotott, ha nem is remekművet. Ez az értékelés nagyon eltér attól, amely A csodálatos mandarin éppen témája miatt tartotta forradalmi alkotásnak. Talán Goodwin elfelejtette, hogy éppen Bartók ötlete volt, hogy A csodálatos mandarinból balett (és ne pantomim) legyen, a zeneszerző tehát valószínűleg egyáltalán nem úgy gondolta, hogy zenéje teljes mértékben kifejezi az erőszakot. 1964 szeptemberében az amerikai Trudy Goth azt írta a Dance News-ban, hogy Milloss balettje pontosan tükrözte „azt a feszültséget és szennyes érzékiséget, amelyet a zene sugall”, s ezt tartotta a darab legnagyobb érdemének.

Goodwin tehát többre értékelte Milloss elvont és kevésbé érzelmes műveit. Az 1957-es Maggio Musicale Fiorentino alkalmából írott cikke azonban kivételt képezett. Az ötvenes és a hatvanas években a Dance and Dancers című lap csak néhány rövid recenziót közölt Milloss műveiről, nagyrészt olasz kritikusok tollából. A másik fontos angol folyóirat a The Dancing Times részletesebben foglalkozott, részletesebben vizsgálta Milloss szerepét az olasz táncművészet megújításában.

Az 1953-as márciusi és áprilisi számban Pierre Michaut hosszú cikket publikált Rebirth of Italian Ballet (Az olasz balett újjászületése) címmel. Ebben nemcsak Millossról írt, de részletesen jellemezte munkásságát a Római Operában, a két legfontosabb olasz színház tánckarának és iskoláinak újjászervezésében. Az új repertoár kialakításán kívül kiemelték, hogy új, nagyszerű táncosokat nevelt és híres festőkkel, díszlettervezőkkel dolgozott együtt (Chirico, Prempolini, Benois, Casorati), illetve megvalósította az „egységet és a fegyelmet” az olasz társulatokban (417. o.). Millossnak köszönhető, hogy 1946-ban „szencziós újítás” történt a Scala-ban: kialakult egy valódi férfi balettkar, amely hamarosan felvette a versenyt a New York City Ballet-val és a Sadler's Wells-szel (417. o.). Michaut jellemezte Millossnak az 1951-52-es évadban a Scalában folytatott munkásságát is. Ebben az időszakban csak „vitathatatlan értékű” művek születtek (418. o.), mint Massine Il tricornio-ja [Háromszögletű kalap], vagy Balanchine Balletto Imperiale-ja. Végül Michaut megemlítette Milloss tevékenységét a firenzei Maggio Musicalékon, amelyek közül az 1950-est és az 1951-est tartotta a tánc szempontjából a legfontosabbaknak.

⁹ A fordításban az alábbi hivatkozás szerepel zárójelben: Dubrovnik, Florence, Spoleto Festivals, 11. o.



Mindent egybevetve tehát azt lehet mondani, hogy az angol és az amerikai kritika megfelelőképpen értékelte Milloss szerepét az olasz táncművészet megújításában. Főleg azt hangsúlyozták, hogy újjászervezte az olasz színházak tánckarát. Általában pozitív módon értékelték koreográfusi tevékenységét, ha nem is mindig az olasz kritika által elfogadott kritériumok szerint. Leginkább a tiszta koreográfiát, a csoportok alkalmazását, a lépések és a mozdulatok változatosságát, a zenével való összhangot, az egységes stílust értékelték – a szabad tánc elemeinek ötvözését az akadémikus táncsal. A témák eredetisége és mélysége nagy hatással volt az olasz kritikusokra, akik számára szokatlan volt az univerzális témájú tánc. Az angolszász kritikusokat ez nagyjából hidegen hagyta, ők a tánc, a mozgás értékeit tartották fontosabbnak.

Anette von Wangenheim: A tökéletességet kell keresni. Laudatio Aurel von Millossnak.*

Róma

Milloss Aurél, e század egyik legjelentősebb koreográfusa és balettreformere, 80. születésnapját ünnepelte Rómában. A magyar születésű ifjú Nicola Guerra-nál (Budapest) és Enrico Cecchetti-nél (Milánó) tanult klasszikus balettet, emellett pedig Lábán Rudolfnál (Berlin) modern kifejezéstáncot. Ez a három tanár fektette le [Milloss] nagy koreográfiai alkotó tevékenységének az alapját. Több, mint százhetven műve mutatja a különböző mozgáselemek szintézisét.

A balettszínpad mesterművei

[Milloss] művészi pályafutásának legfontosabb állomásai közé tartozik Berlin, Düsseldorf, Budapest, Milánó, Róma, Velence, Rio de Janeiro, Sao Paulo, Köln és Bécs. Kölnben (1960-tól 1963-ig) Milloss Aurél iránymutató építőmunkát végzett. Ő tartotta a krefeldi nyári akadémiát a Rajna parti dóm városában, [majd] megalapította a színpadi tánc intézetét és táncudományi előadásokat tartott. Kivonta a balettet az opera [hatósugarából] és önálló színházi ággá fejlesztette. Koreográfiáival nemzetközi szintre emelte a repertoárt. Ennek a korszaknak a mesterművei voltak A csodálatos mandarin (Bartók Béla), a Változások (Arnold Schönberg) és az Estro barbarico (Bartók Béla).

Milloss Aurél a 20. század azon kevés koreográfusai közé tartozik, aki műveit a többi művészettel való általános összefüggésben alkotja. [Milloss nagyra] értékelte a festőkkel és a zeneszerzőkkel való együttműködést. Az ő kihívásukra állandóan bővítette táncos eszközeit. Kozmopolitaként és humanistaként olyan élet- és művészettfilozófiát testesít meg, amely egy pillanatra sem elégszik meg a mindennapok futó vagy felszínes értékeivel, hanem érzi a dolgok lényegét, a megmagyarázhatatlant: „A tökéletességet és a nehezett kell keresni.”

1938 óta Milloss kisebb megszakításokkal Rómában él. Onnét követi és kommentálja a nemzetközi balett-világot ritka szellemi tökéletességgel. Egész világra kiterjedő levelezését a Maestro féltucat nyelven folytatja, és a szakmai írásait is mindig a kívánt ország nyelvén fogalmazza meg.

Élet a színház és a könyvtár között

Egy óriási magán tánckönyvtártól körülvéve Milloss Aurél állandóan a kultúra történetének (...) területén mozog. Mindenesetre mindig attól a céltől vezérelve, hogy átfogó hidat teremtsen az aktuális jelenségekhez, amelyek számára mindig elválaszthatatlanul össze vannak fonódva a megelőző korszakokkal. Például Millossnak a német táncszínházról – különösen Pina Bauschról (akinek Café Müller című művét különösen nagyra becsüli) – szóló kommentárjai, főként a táncosok

* Forrás: PIM-OSZMI, Táncarchívum, Milloss Aurél hagyatéka, 2017. 2. 6. 1. c. (4 oldal, Anette von Wangenheim: A tökéletességet kell keresni. In: Ballet-Journal, 1986/december).



és a tánc iránt érdeklődők fiatal generációja számára lehet rendkívül inspiráló. Csak kevés olyan gondolkodó van, akik a tudást és a felismerést ily gördülékenyen illesztik egymásba.

Az olaszok az idén számtalan rendezvénnyel, balett különfüzetekkel és kiállítással ünnepelték az „saját” Millossukat. [Ezért] a Milánói Scala egy kb. százhusz felvételből [álló] fotódokumentációt hozott létre a milánói Milloss-korszakból (1946-tól 1950-ig). [Ezt] a kiállítást Rómában is bemutatták, majd visszatért a Scala múzeumába.

Magas elismerések

Az összes ünnepi rendezvény fénypontja a római Operában zajlott. Az intendáns átnyújtotta Millossnak az Opera aranyérmét hálából azért, amiért támogatta a római baletet (1938-tól 1945-ig, valamint 1966 és 1969 között). Ezt követően Milloss megkapta a Magyar Népköztársaság egyik legnagyobb kitüntetését, a Zászlórendet, amit a magyar nagykövet nyújtott át neki. Csak nagyon kevés magyart tisztelnek meg rendkívüli kulturális szolgálataik elismeréseként ezzel a magas állami kitüntetéssel.

Névtelen: Milloss és a nagy szintézis*

A koreográfiának megvannak a megrögzött szabályai. Kronológiai sorrendben: Angiolini, Hildverding van Wewen, Noverre, Vigano, Galotti, Didelot, Bournonville, Taglioni, Coralli, Perrot, Petipa, Ivanov, Fokin óta (...) „az egyik a másik vállára hág” (...): a koreográfiai művészetben nagy szerepe van a hagyománynak. Mi magunk folytattuk ezt a sort, és Fokin után idesoroltuk Leonid Massine-t, (...) Serge Lifar-t és végül George Balanchine-t: [egyiküknek] sem kell itt megrajzolni portréját, a témánk ebben a központi fejezetben nem más, mint (...) hogy a koreográfus a balettművészet mozgatója és hordozója. (...) Az angol balettben, amely alig egy emberöltő óta létezik, sem voltak rögtön önmaguktól adottak a mértékek, hanem az adott dolgok relációiból alakultak ki. Marie Rambert és követői először magányos jelenségek maradtak, csak a Ninette de Valois utáni második generáció, tehát egy Tudor, Ashton, MacMillan és vele együtt az angolszász balett legfiatalabb képviselői értek el egy specifikus minőséget, amely új aspektusokat tudott hozni a balettben. Éppen egy beültetett hagyomány, az angol [balett] példája – majdnem hogy laboratóriumi pontossággal végzett folyamat volt – mutatja [meg], hogy a koreográfiának állandó szabályokra van szüksége. Nem kevésbé, mint az építészetnek: a terepviszonyokat, statikát és fizikát be kell vonnia a tervezésbe, bármilyen modern legyen is. A balett és vele együtt a koreográfia is alapfeltételektől függenek. Ezek [az alapfeltételek azonban a] kiindulópontjai, s sohasem a végpontjai a létrehozandónak. (Erről tanúskodnak a mai szovjet balett teljesen jelentéktelen, szellemileg kisigényű eredményei. A technikai alapfeltételek adottak, a táncosok és a táncosnők jobb iskolával rendelkeznek, mint bárki más az egész világon, de hiányzik a „kövekhez” az összekötő építőmester; a szovjet balettra egyes táncok egymásutánisága jellemző, [sajátos] koreográfiai stílus nélkül).

Hogyan lehet egy [adott] koreográfiai korszakon úrrá lenni Lábán Rudolftól kiindulva jelenkorunkig, – nos erre Milloss Aurél (Aurel Milloss von Miholy), a magyar származású koreográfus [életműve nyújt példát].¹⁰ Milloss legkorábbi táncélményeként Karszavinát és Nizsinszkijt említi, amikor azok 1914-ben Budapesten a Spectre de la rose-ban (A rózsza lelke) vendégszerepeltek. [Milloss] érdeklődése – még mielőtt a tánctanuláshoz kezdett volna – a filozófia klasszikus ta-

* Forrás: PIM–OSZMI, Táncarchívum, Milloss Aurél hagyatéka, 2017. 2. 6. 1. h (18 oldal., Névtelen: Milloss és a nagy szintézis. In: Bücher des Wissens) Megjegyzés: Ezt a szöveget a többihez képest erőteljesebben szerkesztettem, javítottam, átirítottam, mert a fordítás nagyon magyartalan.

¹⁰ 1906-ban született Ozorán, a mai jugoszláv Uzdinben.



nulmányozása felé irányult, [de] alaposan foglalkozott a zene és a dráma törvényszerűségeivel is. [Később] Budapesten Smeraldi, majd később Nicola Guerra (1862–1942), Bukarestben Romanovszki, Vera Karalli, Belgrádban pedig Poljakova óráit [látogatta]. Sok tanár [hatása] – ez [egy] olyan tény, ami [jól] jellemzi a nyugtalan, állandóan kutató Millossot. 1923–1925 között Jugoszláviában és Romániában tevékenykedik mint táncos, szerző és karmester, gyakorlott kísérletező, aki sokoldalú tehetsége miatt még nem látja tisztán az útját maga előtt. [Később Milloss] elhatározza, hogy Lábánhoz megy Berlinbe. Itt [Milloss], a „nyughatatlan szellem” egy [másik] mozgalmas, élénk szellemmel találkozik össze: [az itt megtapasztalt] expresszionista gondolatvilágot – amely egész fiatalágát meghatározta – később (...) sem felejt el soha. (...) [Milloss találkozik] Victor Gsovsky-val (1902), aki alig idősebb nála és [ezáltal] újra visszatér a klasszikus iskolázottsághoz, s (...) 1928-ban találkozik Enrico Cecchettiivel (1850–1928), a klasszikus iskolai szellem (...) művelőjével is.

[Milloss művészetének] tehát két oszlópa van: egyrészt Lábán, az expresszionizmus – másrészt pedig a klasszikus orientáció. Milloss belekerül a forrongó Berlin „húsás éveibe”, a Der Sturm (Vihar) nevezetű galériában 1928 márciusában saját tánckompozíciókat mutat be, Max Terpis pedig balettesként szerződött a berlini Staatsoperhez. [Milloss számára] Hagen lesz a következő állomás, majd (...) cikk-cakkos út [vezet] Boroszlóból Brémába, Dessauból Berlinbe, Hamburgból Augsburgba. Itt, a régi Fugger-városban, jön létre két év alatt (1932-től 1934-ig) az Augsburger Tanzbühne (Augsburgi Táncszínpad). 1934–35 között Milloss [már] Düsseldorfban van – a nyugtalanság, a kor hajtóereje [Milloss] munkásságát is [áthátotta]. Düsseldorf mellett (...) Budapest is [igényt tartott Milloss szolgálataira] – [a koreográfus jó kapcsolatokat ápol] Kodály Zoltánnal, Veress Sándorral, Pekáry Istvánnal és Bartók Bélával. [Milloss Bartókkal élénk] beszélgetéseket folytatott A csodálatos mandarin [színrevitelével] kapcsolatban – [ez azonban] csak sokkal később, 1942-ben [került megvalósításra] a milánói Scalaban.

1936-ban Milloss Olaszországba ment, a nápolyi Teatro S. Carlo-hoz, ahol az Aeneas-szal (A. Roussel zenéje) debütált. Innét Rómába vezetett az útja az Operához. Itt alapos (...) munkát [végzett], melyet „a frenetikus kifejezési vágy, amely [szinte] az anarchia határait súrolja, (...) a tradícióktól áthatott tudás (...) és a klasszikus formatörvények szuverén birtoklása” jellemzett.¹¹ (...)

Gino Tani művében, az Enciclopedia dello Spettacolo-ban, (VII. kötet, 1960.) Milloss műveinek felsorolása majdnem három sűrűn nyomtatott hasábot foglal el. (...) Kitágul tevékenységének színtere, világművész lesz, nemzetközi nagyság – épp azért, mert ő Milloss. A saját balettek mellett találhatunk adaptációkat, újraelakításokat (Balanchine is a saját művei mellett: a hagyományhoz is mérte magát.)

Milloss Németországban, Magyarországon, Olaszországban a balettet elsősorban operaházzal szövetkezve hozta létre. (...)

[Milloss] első – augsburgi – időszakában a romantikus elem volt az uralkodó. Ekkor olyan művek voltak a jellemzők [Milloss-ra] mint a Deutsche Tänze (Német táncok – Schubert), Sonntagscsardas (Vasárnap csárdás – Brahms), Silvana (C. M. v. Weber), Kleine Wiener Parade (Kis bécsi parádé – Schubert), Tanzgeist (Táncszellem – Weber: Felhívás keringőre): – kis formák, melyeken csiszolódhatott a koreográfiai szellem.

A düsseldorfi korszak már nagyobb súllyal esik latba: Antikes Tanzbild (Antik tánckép – Händel zenéjére), Rimszkij-Korszakov Capriccio Espagnole-ja. (...) Budapesten a Csupajáték (díszlet Oláh Gusztáv), és aztán Róma következik, [ahol] Casella, Sztravinszkij, Stinco, Richard Strauss, Busoni, J. S. Bach; Roman Vlad, Previtali, Mortari, Petrassi, Gershwin, Dallapiccola [lesznek] a zeneszerzők, nem hiányzik semmilyen zenei műfaj, de túlsúlyban van a kortárs modern. Nagy jelentőségű az [a tény], hogy [Milloss] a balett-történet két [fontos] művével is foglal-

¹¹ Az idézet forrása: G. R. Hocke: A kor zenéje. BallettoHeft, 1952.



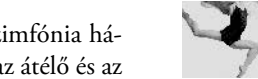
kozott (...) a Prométheusz teremtményei és a La Sacre du printemps (Tavaszi áldozat). Milloss láthatóan mindkét [feladatot sikeresen megoldotta]!

Stockholmban, Párizsban, Maggio Fiorentinoban, Milánóban Milloss már koreográfusként kerül előtérbe, átveszi a IV. Centenaria de Sao Paulo balettet; dolgozik Madridban, (...) Rio de Janeiroban, [majd] visszatér Olaszországba és új műveket mutat be Rómában: Estro arguto (Prokofjev), Milánóban a Rappresentazione d'Adamo ed Eva-t (N. Rota zenéje), Perugiában pedig a Sagra musica umbra-t. [Ezután] Palermo és ismét Róma, majd 1959-től Köln. (...)

[Milloss] több, mint húsz éves távollét után visszatért Németországba és jelentős koreográfiai teljesítményt hajtott végre. Németországban – legalábbis 1945 óta – nem láthattunk ehhez hasonló koreográfiai teljesítményt. Három mű volt programon, három Milloss-alkotás, melyek egy konzekvensen végigvitt művészi elvet képviseltek: tánc, semmi más, csak tánc! (...)

Az első balett címe: Velencei koncert. Antonio Vivaldi három oboaversenyét (C-dúr, D-dúr és F-dúr) helyezték egymás mellé – a versenyművek struktúrája mindig be van építve a koreográfiai koncepcióba. Háromszor három tánc – egy balettkoncert. Tuttki és szólók; pas de trois, pas de six, pas de deux, pas seul, pas de six, pas de deux, pas seul, tutti. A koreográfiai szerkezet megfelel a zenei koncepciónak, kontrapunktosan függenek össze. Itt Milloss, a koreográfus-szerző koreologusként tevékenykedik: ez egy logikus koreográfia. Említsük meg még egyszer ezt az elvet, melynek annyira magától értetődőnek kellene lennie: tánc, semmi más, csak tánc! És a legjobb minőségben! Felejthetetlen árnyalatokkal rendelkeztek a szólisták: Winfried Krisch, aki most mintha új értelmet adott volna a megtisztelő danseur noble elnevezésnek. Anna Brillarelli, a római hölgy, táncol vele pas de deux-ot, melyben a táncosi párbeszéd varázslatos nyelvvé emelkedik. Az angol Brenda Hamlyn-nel adják elő a pas de trois-t, amely a kritikus pillantások számára is annyira belsőlegesnek tűnt, mint minden ehhez hasonló nagyszerű dolog a művészetben: teljesen és tökéletesen jó – és mégis teljesen új nyelvet beszél! Mindhárom táncos kifinomult [egyediséggel] rendelkezik, és mindhárman követik a Vivaldi-zene költői törvényszerűségeit, a szólisták (...) birtokba veszik a teret, megtöltik lényük atmoszférájával (...). A [díszlet, a szobrász Otto Herbert Hajek munkája] azért marad csak kísérlet, mert itt nem tud megfelelni a plasztikus dekoráció az emberi valóságnak. Az összetömörült zárócsoporttal szemben a hajeki modell felesleges montázssá válik, amit a világitás inkább diszkriminált, mint fokozott.

A kettes számú mű: La Sonate de l'Angoisse (Sonata de Angustia, A szorongás szonátája), [amely] Bartók-zenére (Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre) íródott és az olasz festő, Afro képi- és jelmezvilága [hatotta át]. Ennek a balettnak egy megfogalmazhatatlan veszélye van, azonban a fantázia nem csak a szemfényvesztő Excessor (Rolf Abel) alakját ölti fel, [hanem] Millossnak hála aláveti magát a rendnek is, mint (...) egy danse macabre-t és egy danse funebre-t (...) Itt a koreográfus szorongató asszociációkat hoz létre, melynek ritmikus pro és kontráit csak a legnagyobb táncos személyiségekre lehet rábízni. Marcel Luipart-nak (költő) sikerült ez a metamorfózis: teljesen megváltozva, szinte egy másik táncosként áll most [előttünk]. Ellenpontjai: Giuseppe Urbani (az elveszettség szelleme) és Carmen Panader (a félelem múzsája). Ki ne gondolna ennél az Ariosto Orlando furioso-ja [Órjöngő Lóránt] által meghihetett darabnál a gyásztáncok felidézésére! Luipart és a lángoló Abel, Panader és a hidegen villámló Urbani valamint az nagyszabású típusokban ábrázolt szerencsétlenség megigéző panoptikum, a szegénység, a pusztítás, az Ofélia-elhagyatottság, az örültség magányosságáé és valamennyi csapásé. [Ennek ellenére] Afro festménye a maga boltozati érintetlenségében mégis olyan maradt, mint a mennybolt, ami alatt átéljük a félelmet. A táncosi nyelv igen szűk és kötött; belső eredetű lépésektől és egzaltált szellemtől való függőség a lényeg, a táncos teste már nem „jelmez hord”, a színek testet öltének, és az arc felfedetik. Így az expresszionista jelleg egyidejűleg absztrakttá is válik. (...) [Az] hogy Milloss ezt az 1954-es művét Németországba tudta hozni, az összes táncos dicsőségére válik, akik ezt meg tudták valósítani.



[Az] Árapály (...) a harmadik szimfonikus balett [címe], amely Sztravinszkij Szimfónia három tételben (1954) című művére készült. A [műben] az aktív és a passzív pólusok, az átélő és az irányító áll szemben [egymással]. Ez [a mű] az energiák balettje. Micsoda téma! Bizonyos szempontból a Sonate de l'Angoisse-ből veszi át az eszmeiséget, itt azonban az ember áll a középpontban. [A műben munkáló] energiákat színekkel jellemzik. Pont [ennél] a balettnél válik érthetővé, hogy miért választott a koreográfus egy festőt munkatársául. Hubert Berke olyan háttérfiggyont festett, amely valóban [szinte egy] konstelláció: meghatározó színpadképe azonos a koreográfiai szándékkal. Ez leginkább a középső tételben válik érthetővé, amely szegtömbjeivel [nagyszerű] mágikus-misztikus erejű teret nyújt (...). A szín lényegében felszívja az alakot, és földöntúli lényre teszi. Carmen Panader (rózsaszínben zölddel) és Winfried Krisch (zöldben pirossal) egy duót [táncolnak], melynek ha meg akarnánk találni formai megfelelőjét, akkor a költészetben kellene keresnünk. Az egyidejűség – a modern líra problémája – a másik kettős csoporttal, Lothar Höfgenel (lilában zölddel) és Rolf Abellel (violaszínben narancsszínnel) éri el a programszerű és táncosi csúcspontot. Az újonnan megalapított balettkar fegyelemmel látja el nehéz feladatát.

Az [egész műsorban az] első pillanattól kezdve, amikor hang nélkül készülnek a Velencei koncertre [egészen] az Árapály fináléjáig semmilyen üresjárat nincs a színpadon. Az az egységesítés, amit [Milloss] neves és rangos képzőművészek odacsábításával célzott meg, a különlegesség jegyét adja az igényes estének.

[Milloss] az első program által kijelölt utat járja [végig] a második (Köln számára készült) estjén is. [Milloss] itt is (mint az első programban a Sonate de l'Angoisse-t) két régebbi produkciót hoz Kölnbe, de nem azért, hogy megismételje (...), hanem hogy kipróbálja őket. Ez a [mű] a Ballets des Champs-Élysées számára készített Don Quijote képmása, bár már nem Tom Koegh díszletében [pompázik], hanem egy új – afro képpé emelt – díszletben: egy karakter-kép, egy fantázia festmény, egy világ-kép! A [koreográfus] a koreográfiát is ennek megfelelően készítette el: világos felépítéssel, de egy kicsit túlterhelve az irodalmisággal, ami Milloss-sal csak ritkán fordul elő. De a hatás egy maradandó mű, mert itt a tánc segítségével az emberi vágyat, az emberi tévelygést és az emberi kétségbeesést ábrázolják: valójában egy portrét [hoznak létre]!

[Milloss] Darius Milhaud zeneszerző Claudel költeményére írt műve az Ember és vágyának tárgya, amelynek ősbemutatója 1923-ban volt Berlinben (Ballet Suédois). [A mű sokáig nem került bemutatásra, de most], visszatért a kölni repertoárba. A színpadi teret és a jelmezeket a festő Joseph Fassbender készítette és – joggal mondhatjuk – nem sikerült igazán jól (...) Hiányzott az összhang.

[Azonban] láthattunk két (...) érdekes balettet is. Az első Sztravinszkij Versenymű zongorára és fúvósokra című művére, amely (...) ragyogóan sikerült. Egy szólista pár folytat táncos beszélgetést, az egyes pas-kat teljesen párbeszéd értelemben készítették és éppen ebben látom a koreográfus Milloss különleges képességét. Ott is, ahol a tánc semmi más, mint a koreográfia célja, a táncos „beszélgető partnerhez” való szoros kapcsolat uralkodik: a személyiség jellemzése a táncos anyaggal – ez Milloss nagy képessége. (...)

Az est legkiemelkedőbb műve – sőt – az eddigi millossi életmű legkiemelkedőbb műve a Változások (Schönberg op. 31-es zenekari variációira). [A műben] két csoport [van a színpadon]: három illetve négy személy, mindannyian fehérben, testük egészen a fejükig [megvilágítva], trikókat visel mindenki, a nők is. Színházi értelemben semmilyen jelmez sincs, csak az alak ábrázolása. [A szereplők] mindig újabb csoportosulásban, feszültségi viszonyokban állnak [egymással], fekszenek, csoportosulnak. (...) Az átrendeződések és a különböző irányulások nem csupán a testek felépítéséből következnek, hanem a zene [szerkezetéből] is. Teljes mértékben lehet analizálni a partitúrát (...) a koreográfiai képből. [Milloss] itt visszatér a balett legfelsőbb meghatározottságához, hogy [a tánc] egy olyan világ képmása és jelképe legyen, mely a belső rendből jön létre.

**Lorenzo Tozzi: Milloss, avagy a démoniség***

Aurelio Milloss Bolerojáról (Róma, Teatro dell'Opera, 1944 május 20.) nem beszélhetünk a művész akkori portréjának tisztázása nélkül.

A második világháború legdrámaibb időszakában Millosson is eluralkodott a félelem, a szorongás, a hétköznapokat feldúló démoni erők. Ezek az elementáris erők ösztönözték alkotásra. Ezeket a sugallatokat nem lehetett sem hagyományos cselekményes balett keretei között, sem pedig tiszta táncban megvalósítani: új formát kellett keresni, amely a kettő szintézise. Milloss rátalált az elvont drámára, amelynek nem volt elmesélhető tartalma, csak jelképes. Az ilyen dráma nem egy témából született, hanem magából a táncból, amely nem pusztán forma volt, hanem a feszültségek kifejezésére leginkább alkalmas nyelv. Millossot akkoriban leginkább az élet és a halál kérdése foglalkoztatta. Nehéz volt megtalálni a zenét, amelyre vízióit építhette. Keresgélés közben egyszer csak rájött, hogy Ravel Boleroját pontosan ilyen értelemben kell hallgatni, és hogy ez az a történelmi pillanat, amely megvilágítja a remekmű lényegét. Mivel Milloss nagyon tiszteletben tartotta a zenei értékeket, a belső tartalomhoz és a külső formához egyaránt ragaszkodott. Ezért az ő Boleroja is az ősi, elegáns, festői spanyol tánc maradt, amelynek megtalálta mély jelentését, pontosan úgy, ahogy Ravel gondolta. A zeneszerző azért adta művének a Bolero címet, hogy egyetlen szóba sűrítse érzelmeit, gondolatait az ősi Spanyolország misztériumaira vonatkozóan. A ritusnak tehát tartalmaznia kellett a szélsőséges spanyol érzelmeket és következményeiket.

A drámai vízió tárgyát így lehetne legjobban megfogalmazni: „kitörnek az Idő démoni lüktetésének erői.” Kibontakoznak a megszállott testek furcsa melódiai, végül a roham mindent elpusztít, az Idő megáll. A téma Goya metszeteivel is rokon, ez segítséget nyújtott a stilsztikai vonások kialakításához. Milloss szándékának megvalósításához tehát a flamenco volt a legmegfelelőbb keret, a mozdulatok és a jelmezek, jelképes értelemben. A díszlet meghatározatlan maradt: csak színekből áll, amelyek az atmoszféra alakulása szerint változnak. A díszletnek a dinamikus növekedése és a térbeli tagolása is fontos része. Ezek azonban Milloss Bolero-jának csak külső jegyei.

A koncepció legfontosabb részei a koreográfia belső értékei. A külső geometrikus, architektonikus szerkezet mély emberi, érzelmi tényezőkből fakad, amelyek az élet és a halál kettősségével szemben álló ember sajátjai. A koreográfiai struktúra autentikusabb leírását nyújtja a Milloss által jóváhagyott összefoglalás, amelyet Alberto Testa ír az utolsó Scala-beli előadás műsorfüzetébe (1975): „A semmiből egy démon tűnik elő, elegáns andalúziai táncos öltözékében. Mágikus mozdulataival felidéz egy nőt. Az Idő irányítja a dolgokat. A démon lassanként azonossá válik vele. A Nő bűvöletben, démoni varázslatban táncol, körülötte lassanként újabb és újabb női és férfi csoportok jelennek meg. A démon által elindított ritmus egyre frenetikusabbá válik. A kétségbeesett törvényszerű tánc végül már nem tud gyorsulni, úgy látszik nincs kiút az ismétlődések spiráljából. Az örvénylés tetőpontján a Démon feloldja a varázst: amikor a Nő kimerülten lábai elé hanyatlik, véget vet mágikus tevékenységének. Mindenki összeesik, mintha villám sújtotta volna. Csak a Démon marad állva. Az idő megállt.” Ez a leírás érzékelteti, mennyire befelé néző Milloss látomása. A tánc egyetlen témából áll, amely mindig újabb és intenzívebb variációkban ismétlődik.

A koreográfiában a téma láthatóan két fő részre tagolódik: a ritmus a vertikális összetevő, a dallam a horizontális. Az elsőt a főszereplő irányítja (Caballero-Démon) és átveszi a többi férfi táncos. (szólisták és táncok). A második alkotórészt a női főszereplő, a Nő képviseli a többi női táncossal (szólisták és balettkar). A táncosnők mozdulata a férfi táncosok ritmusából ered, és annak részévé válik. A dallam Milloss koreográfiájában, akárcsak Ravel művében, a ritmusból

* Forrás: PIM–OSZMI, Táncarchívum, Milloss Aurél hagyatéka, 2017. 2. 6. 1. e. (4 oldal, Lorenzo Tozzi: Milloss, avagy a démoniség. In: Bolero, 1981).



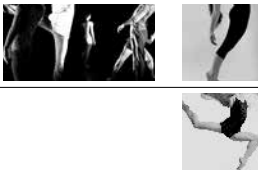
ered. Ebből adódik a koreográfia drámaisága. A crescendo nemcsak a tér fokozatos telítődéséből adódik, hanem a tér és a koreográfia állandó variációiból is. A poliritmikus, polilineáris, ellenpon-tos koreográfia fokozza Ravel zenéjének hatását.

A koreográfiának autonóm léte is van, mind vizuális, mind auditív művészet. A különböző koreográfiák csoportokat színekkel artikulálják. Ezek nem a hangszínek alátámasztására szolgálnak, hanem a tánc „hangszereit” alkotják.

Milloss Boleroját nagy sikerrel adták elő olasz és külföldi színpadokon, a kritika mindig hangsúlyozta költői értékét, fantázia-ihletét, szerkezeti tökéletességét, monumentális kifejező erejét. Ferdinando Ballo elbűvölő remekműnek tartja, Geoffrey Handley Taylor Milloss legnagyobb művének nevezi, Pannani az uniformitás változatosságát csodálja, Olga Signorelli szerint a darab a koreográfia új költői formája. Pierre Michaut így írt a Revue musicale-ban (207. sz.) az 1974-es tavaszi előadásról: „... a Bolero sokszor vonzotta és becsapta a koreográfusokat: Bronislava Nizinszka költői képet alkotott belőle; nem volt kielégítő Anton Dolin és Serge Lifar interpretációja sem. Eddig Milloss alkotása a legmeggyőzőbb...” Eme elismerés után a darab újabb sikereket aratott Olaszországban (Róma, Milánó, Bologna, Firenze, Torino, Genova, Verona) és külföldön (Madrid, Barcelona, Buenos Aires, Rio de Janeiro, Sao Paulo, Köln Bécs). Milloss Boleroja volt tehát az első kimerítő válasz Ravel partitúrájának kérdéseire.

Irodalomjegyzék

- Fuchs, Livia (2018): „Töredékek Milloss Aurél hagyatékából. Milloss Aurél hagyatéka a PIM / OSZMI Táncarchívumában”. In: *Tóvay Nagy Péter (szerk.): Források a magyar színpadi táncművészet történetéhez III.* Budapest: Magyar Táncművészeti Egyetem. 128–157.
- Veroli, Patrizia (2012): „Milloss Aurél koreográfusi munkássága I. rész (1906–1945). Milloss Aurél koreográfusi munkássága II. rész (1946–1966)”. In: *Táncstudományi Közlemények.* (2. sz.), 71–91.



Dóka Krisztina Mazzantini, Jókai és a székely táncosok*

1891. március 14-én Vióra, a tengerszem tündére címmel új magyar baletet mutatott be a Magyar Királyi Opera. A háromfelvonásos mű zenéjét az Operaház tragikusan fiatalon elhunyt karmestere, Szabados Károly szerezte, koreográfiáját a korszak neves táncosa, táncitanítója, balettmestere, koreográfusa, az olasz származású Luigi Mazzantini (Mazzantini Lajos) készítette. A balett Jókai Mór elbeszélése nyomán született,¹ szöveggönyvét Váradi Antal írta, rendezője Alszegegy Kálmán, díszlettervezője Spannraft Ágoston, társdíszlettervezője Hirsch Gyula, jelmeztervezője Pietro Caffi, karmestere pedig Erkel Sándor volt. Szabados Károly 1884-ben komponált és ekkor az Opera igazgatóságára benyújtott darabját csak 1891-ben, gróf Zichy Géza intendánsága idején tűzték műsorra.



Királyi Opera
1890 körül
(Klősz György
felvétele, Fortepan)

Jelen kutatásomban a darab egykorú forrásainak (szöveggönyv, kéziratos zenekari partitúra, színlap, zongorakivonat, sajtóforrások) feldolgozása, a keletkezéstörténet és a fogadtatás nyomon követése mellett arra is keresem a választ, hogy melyek a balettben bemutatott néptáncok művelődéstörténeti összefüggései, miért kerülhettek e táncok az Opera színpadára, és hogyan illeszkedik a Vióra az ezek reprezentációjával kapcsolatos folyamatokba.

Egy magyar balett a 19. század végén

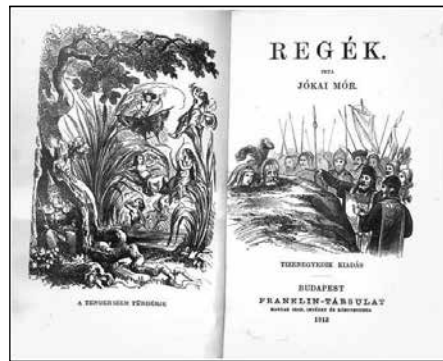
E későromantikus balett témaválasztásával a balettromantika nyugat-európai mintáit követte. A műben összeért a mesebeli, éteri tündérvilág és a falusi élet földi miliője, és a darab paraszti környezetben játszódó jeleneteiben a műfaj ekkorra megszilárdult hagyományait követve megjelentek a népi (hangvételő) táncok is. Ugyanakkor az előadás a millennium környéki időszak magyar nemzeti művészeti törekvéseihez is kapcsolódott Jókai Székelyföldön játszódó alkotásának feldolgozásával és magyar népi-nemzeti zenék és táncok bemutatásával. A balett egyike azon műveknek, melyekben az olasz származású Mazzantini a hazai korszellemhez igazodva magyar nemzeti baletttel megteremtésére tett kísérletet.²

A Vióra színlapja, 1891. 04. 12. (Opera Emléktár)

* Az itt közölt tanulmány a 17. Magyar Táncfesztivál alkalmával megrendezett tánc történeti szimpóziumon hangzott el előadásként: Szimpózium – Hogyan érkezett a balett Magyarországra? Új kutatási eredmények a tánc történetben. Múzeumház, Győr, 2022. 06. 13. (A szerkesztő megjegyzése).

¹ Jókai, 1858. Itt szeretném megköszönni Karczag Mártonnak és Pávai Istvánnak a forráskutatáshoz nyújtott segítségét.

² A Vióra című balettre Gelencsér Ágnes hívta fel a figyelmet tánc történeti összegzésében: Körtvélyes, 1956. Az Operaház korabeli történetéhez lásd Tallián, 1984a., Tallián, 1984b., a korszak balett-történetéhez lásd még Gelencsér, 1984., Pónyai, 2004. Jelen tanulmánnyal egy időbe készült Ujvári Hedvig tanulmánya: Ujvári, 2022.



Jókai Regék című kötete

A történet az erdélyi Szent Anna-tónál kezdődik, melynek lakói a vízi világ tündérei, a villik, akik csábító táncukkal a férfiakat a sás közé csalogatják, és a tó mélyére húzzák. Egy, az erdőben eltévedt székely vadászfűbába, Gergőbe beleszeret a vízi király legszebb tündérlánya, Vióra, akit a tó partjáról elrabolnak a vadász társai. A második felvonásban a közeli székely faluban egyszerre két ünnepet ülnék, harangszentelést tartanak, valamint a székely vadász oltár elé vezeti az otthonát elhagyó tündért. A harmadik felvonásban a fiatal pár a villik által korábban elrabolt és a Szent Anna-tó fenekére vitt kápolnaharang megmentésére indul. Gergő és Vióra a királytól fenyegetve végül megmentik a harangot, egyúttal kiszabadítják az elcsábított és a tó mélyén fogva tartott falusiakat. A székely vadász kereszt alakú botjával a harangra ütve, annak hangjával megsemmisíti a tündérpalotát és vele együtt a gonosz vízi világot, majd a harangot és a halandókat megmentve a székely leánnyá változott Viórával visszatér a földi világba.³



A haranglopás jelenete a Vióra című balettből (Ország-Világ, 1891. 03. 21., 191. o.)

„Boricatánc” az Opera színpadán

Már a korabeli újságok első beharangozói írtak arról, hogy a budapesti Opera színpadán székely táncokat, illetve falusi táncosokat láthat majd a közönség. A Budapesti Hírlap 1891 februárjában hírt adott a készülő balettről, és arról, hogy a koreográfus Mazzantini Székelyföldre utazott, hogy tanulmányozza a helyi táncokat: „Az intendáns [Zichy Géza] már megbízta Mazzantini balett-

³ Lásd a balett szövegkönyvét: Váradi, 1891.

mestert, hogy a darabot színre alkalmazza. Mazzantini a szükséges nemzeti táncok betanulása végett járt is már Erdélyben, a Székelyföldön.”⁴

Rövid időn belül már a díszletpróbák elindulásáról értesülünk és a sajtó kiemelte, hogy az előadás öt fő képe között a Szent Anna-tó és egy székely falu is szerepel, valamint hogy Udvarhely megyéből már két székely táncost szerződtettek.⁵ A sajtó hangsúlyozta, hogy az újonnan kinevezett intendáns támogatta a nemzeti balett ügyét, ennek szellemében kezdeményezte Szabados művének előadását, és figyelemmel kísérte a székely táncosokat is szerepeltető előadás előkészületeit:

„A m.[agyar] kir.[ályi] operaházban serényen folynak Szabados Károly »Vióra« című 3 felvonásos eredeti ballétjének előkészületei. Az újdonság bemutatója az eddigi megállapodások szerint jövő szombatra, e hó 14-re van kitűzve. Zichy Géza gr.[óf] intendáns súlyt helyezett arra, hogy az első újdonság, amely az ő aegise alatt színre kerül, hazai mű legyen. Figyelme »Viora«-ra irányult, mely a mellett, hogy egy nagy tehetségű, de fájdalom – szerencsétlenül járt fiatal magyar szerzőnek a munkája, a szakértők egyhangú véleménye szerint minden tekintetben kiváló és bemutatásra érdemes mű. Méltán nagy érdeklődéssel tekinthetünk tehát az újdonság színre hozatala elé. Zichy Géza gr.[óf] szeretetteljes gonddal ügyel föl az előkészületekre. [...] A balett szövege Jókai Mórnak a »Szent Anna tavá«-ról szóló bájos meséjéből van merítve és a Székelyföldön játszik. A vízi szellemek és tündérek fantasztikus táncain kívül előfordulnak benne eredeti székely táncok is, a melyek közül különösen érdekes a »Borica-tánc«. Ezt két székely gazda fogja az előadás alkalmával bemutatni, a kiket erre a célra szerződtettek.”⁶

Az újságok külön kiemelték a székely jeleneteket, a székely táncosok szerepeltetését és az „eredeti székely Borica-tánc”⁷ előadását:

„A második felvonásban Székelyfalu főutcája áll előttünk. Ünnepre, kettős ünnepre készül a falu népe: esküvő lesz és harangszentelés. Gergő elveszi Harmatot, a tengerszem tündérét, a kiből Vióra néven parázsszemű székely hajadon lett. Azután pedig fölszentelik az új harangot, melyet a vizitündérek által ellopott harang helyett öntettek. Jön a kettős menet, szól a tilinkó, meg a kecske-duda. Majd megindul a vigalom. Székely és oláh néptáncok felváltva mulattatják a közönséget. Különösen az eredeti székely Borica-tánc fog előre láthatólag nagy hatást kelteni. Ezt a táncot két székely gazda: Péter Mózes és Tóth György mutatja be, a kiket az intendáns külön célra hozatott fel a Székelyföldről.”⁸

A bemutatót követően lelkes beszámolóik jelentek meg a balettben előadott „székely” népi táncokról és a fellépő falusi táncosokról. A sajtó a nagy sikert arató boricatánc és a két „eleven székely” mellett a székely lakodalomra és a viseletekre is felhívta a figyelmet:

„A közönség a tetszés valóságos kitöréseivel fogadta a művet, mely koreográfia és színpadi látványosság dolgában is fényes. [...] Gyönyörű látnivaló a székely lakodalom, melyhez az ezermester Mazzantini Háromszéken gyűjtött szokásokat, ruhákat, táncokat – és két eleven székelyt, Péter Mózes és Tóth György uraimékat, a kik a boricát, ezt a székely csárdást kaucsukember hajlékonyságával járják. [...] igen eredeti a dolog; főképp ez a két háromszéki gazda igazán meglepő láb gimnasztikát viszen véghez. A közönség tombolva követelte a borica megismétlését.”⁹

⁴ N. N., 1891a

⁵ N. N., 1891b

⁶ N. N., 1893.

⁷ A borica eredetileg a Brassó környékén élő hétfalusi csángók hagyományos tánc kultúrájának egyik darabja, a téli napfordulóhoz kötődő, dramatikus, rituális csoportos férfítánc. A táncról röviden lásd Pesovár – Ujváry, 1977. és Martin, 1983.

⁸ N. N., 1891c

⁹ N. N., 1891d



Ugyanitt azonban az a kritika is felmerült, hogy a vendégek által bemutatott tánc „oláh”. Általában a balett és különösen a székely jelenetek és táncosok sikerét hangsúlyozták az újságok.¹⁰ Nem tudhatjuk milyen („székely”) táncokat láthatott a budapesti közönség, és csak nagy vonalakban tudjuk, hogy kik lehettek e táncok előadói. A korabeli színlapon, a mű kéziratos zenekari partitúrájában és a zongorakivonatban a klasszikus balettszámok, a „Magántánc”, a „Kettős tánc” (Pas de deux), „Hármas tánc” (Pas de trois) valamint a divatos nemzeti karaktertáncok (keringő, polka, galopp, bolero) mellett néhány néptáncra utaló megnevezéssel is találkozunk. A balett táncszámai között felbukkan a „lakodalmas menet” („Nász-induló”), a „»Boricza« székely néptánc” és a „Briu”¹¹ (máshol „brio”).¹²



A Vióra zongorakivonata (Hathi Trust Digital Library)

VIORA
A tengerszem tündére. Die Nixe des Meeranges.

SZEMÉLYEK:

A vis-király	A vis-király leánya, habttündér
Csillám	Harmat (kisebb Vióra)
Hullám	Remete
Harmat (kisebb Vióra)	Petru, pástorfi (Oláh)
Remete	Egy labos ifjú
Petru, pástorfi (Oláh)	Gerő, fiatal jósnő székely gazda
Egy labos ifjú		
Gerő, fiatal jósnő székely gazda		

Habttündér, úrpék, guémok, lidérczek, vízisörények, székely lakodalmas nép, zenészek, kis fehérhúsdú leányok, oláh vendégek, boricsások, kukák stb.

PERSONEN:

Der Wasser-König	Töchter des Wasserkönigs, Wasserjungfrauen
Fimmer	Than (später Vióra)
Woge	Einsteiler
Einsteiler	Petru, ein Hirtenknabe (Wallache)
Petru, ein Hirtenknabe (Wallache)	Ein nächtlicher Wanderer
Ein nächtlicher Wanderer	Ein wegfahrender Jüngling
Ein wegfahrender Jüngling	Gerő, ein junger, wohlhabender Székler Landwirth
Gerő, ein junger, wohlhabender Székler Landwirth		

Wasserjungfrauen, Wasserungeheuer, Zwerge, Gnommen, Willis, Seckler Hochzeits-Leute, Musikanten, kleine weissgekleidete Mädchen, wallachische Gäste, Taubstumme u. s. w.

Élelőre előadott! Budapeston 1891 márczius hó 21-én a nagy. kir. operaházban.
Zum erstenmale aufgeführt am 21. März 1891 im k.k. ung. Operahause zu Budapest.

077

Szereplők a Vióra zongorakivonatában (Hathi Trust Digital Library)

Tartalomjegyzék:
Index:

Előszó	Pag.	8
Nr. 1. Első felvonás, első kép. — 1. Acte, 1. Bild	8
2. Jelenet. — 2. Sceno	14
3. Törpék és lidérczek táncza. — Tanz der Zwerge u. Willis	17
4. Jelenet. — Scene	20
5. Jelenet. A harangzás. — Le vol de la cloche	25
6.a) Második kép. — Intermezzo	34
6.b) Keringő. — Valse	38
6.c) Habttündér táncza. — Danse des ondines	42
7. Hármas táncz. — Pas des trois	47
8. Jelenet. — Intermezzo	50
9. Jelenet. Az első hablánya (Hullám). Scene	52
10. Bolygó tűzek. — Les feux follets	56
11. Jelenet és magántáncz. — Scene et Variatione	62
12. Jelenet. — Scene	65
13.a) Második felvonás. — Deuxième acte	72
13.b) Táncz a virágfüzérékkel. — Danse de guirlandes	73
14. Nász-induló. — Cortège nuptiale	76
15.a) »Boricza« székely néptáncz. — »Boricza« danse hongroise	80
15.b) Magántáncz. — Variatione	86
15.c) »Briu« — »Briu«	90
16. Jelenet. — Scene	95
17. Harmadik felvonás. — Troisième acte. Entr'acte	100
18. Induló — Marche	102
19. Táncz a kávéesszékkel. — Danse avec les noisoux	107
20. Jelenet. — Scene	112
21. Nagy táncz-egyveleg. — Divertissement	115
a) Bolero	116
b) Kettős táncz. — Pas des deux	119
c) Keringő. — Valse	122
d) Spicato-Polka	128
e) Galopp	131
22. Jelenet. — Scene	136
23. Apoteosis. — Apotheose	140

Tartalomjegyzék a Vióra zongorakivonatából (Hathi Trust Digital Library)

A „magyar táncok”, a csürdögölő és a borica

A kor zenetudósa, a székely származású Seprődi János is említést tett a magyar népzeneről szóló írásában a balettről, megjegyezve, hogy a Viórában az Operaház színpadán székely táncot (szerinte csürdögölőt) táncoltak, de valójában nem ismerik az eredeti csürdögölőt¹³ és zenéjét. Seprődi nehezményezte, hogy korábban nem született tudományos gyűjtés és ismertetés e téren. Itt utalt arra is, hogy a csürdögölő mint népies zene népszerű ezekben az években a városi elit körében is:

„A parasztság tánczenéjét ugyanis végkép nem ismerjük. Mert szegény, de nagy Magyarországon nem akadt még senki, a ki a parasztnép, illetőleg a falusi cigányok tánczenéjét gyűjtötte volna s abból philologiai pontossággal leirt adatot szolgáltatott volna az irodalomnak. [...] Szegény Szabados a »Viora« balletbe belefűzte a székely Csürdögölőt, s mint az oláh medvéjét meg is bámulta a főváros, az ország szíve a bögözi és boldogfalvi bírókat; de közelebről senki sem volt kíváncsi erre a tánczra és zenéjére. Pedig annak idején a Vasárnapi Újság is hozta az operetteszerűen felcizcomázott bírók képét. Ki irt csak egy fél sort erről a hírlapi újdonságnál magasabb szempontból? Sokszor magam is fültanúja vagyok, mikor elegáns urak, sőt asszonyságok, itt Kolozsvárt, megrendelik az úri cigányoknak a Csürdögölőt, természetesen kuriózumból.

¹⁰ „A »Viora«, Szabados Károly háromfelvonásos balléje, óriási sikerrel került színre az Operában. Sajnos, hogy a beteg szerző nem lehetett jelen, első és valószínűleg utolsó művének előadásánál. A tánczkar, Mazzantinivel és a két székely táncossal sok tetszésben részvett.” N. N., 1891e

¹¹ briu: ’öv, öves tánc’ román táncnév

¹² Lásd a Vióra színlapját, zongorakivonatát és kéziratos zenekari partitúráját az Opera Emléktárában.

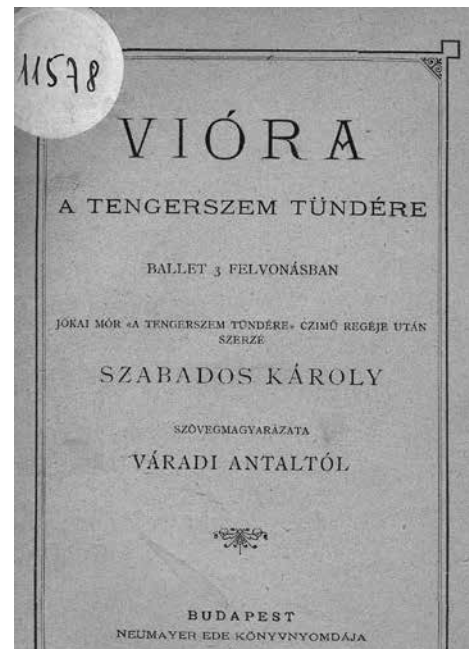
¹³ A csürdögölő elnevezés az első nyelvészeti és néprajzi leírásokban elsődlegesen a székely verbunk helyi népi terminológiájaként jelenik meg. Ugyanakkor a név már a 19. század végétől értelmiségiekhez köthető reprezentációknak köszönhetően mint erdélyi virtuóz férfitáncot jelölő kifejezés került a köztudatba. A csürdögölő név felbukkanásához és használatához vö. Pávai, 2016. 80–81.



És a cigányok savanyú arczzal éppen úgy húzzák, mint a hogy a cseh katona-bandák szokták a magyar nótát húzni. Nem is tudja azt a magyar paraszt lába alá húzni más, csak a vályogvető. A bögözi Ádám bá' tudta addig, míg a Rákóczi húzása közben le nem fordult örökre a hídról, melyen állt éppen.”¹⁴

Seprődi szülőfalujának, a marosszéki Kibédnek táncairól szóló tudományos tanulmányában a verbunkról szóló néprajzi leírásához hozzát teszi, hogy e táncot ismeri leginkább a nagyközönség, ugyanakkor a Vióra tánca nem is emlékeztetett az igazi falusi székely csürdögölőre:

„Ez a tánc a híres Csürdögölő, melyet Kibédén és általában Marosszék felső részén Udvarhelyszéknek, Legényesnek, Werbungnak neveznek. [...] Általában a székelyeknek ezt a tánczát ismeri a nagy közönség is leginkább, – de csak hírből. S tán éppen a sok híresztelés és felületes ismertetés okozza, hogy most egész sereg balvéleménnyel kell szembeszállnunk, hogy e tánc valódi formáját megállapíthassuk. Minden jel arra mutat, hogy ennek a táncznak főfészke Udvarhelyszék. Erre mutat, hogy Kibédén is odaválónak nevezik. De ismerik és tánczolják ezt a tánczot majd mindenütt a székelység között, sőt a mint észreveszem, Erdély legtávolabbi részein is felbukkan. Hogy a köztudatban Udvarhelyszék egyetlen lelőhelyül szerepel, leginkább néhai Szabados Károly zeneszerzőnek köszönhetjük, a ki a 80-as években »Vióra« című ballétéjébe ezt a tánczot felvette s hogy annál igazabb lévén a táncz, két udvarhelyszéki székellyel, a boldogfalvi és bögözi bíróval járatta el a budapesti opera színpadán. A két felcizomázott székely atyafi képmása annak idején a Vasárnapi Újságban megjelent s a Csürdögölő név mindenütt ismert lett; de ez a kirándulás ha dicsőséget hozott is Udvarhelyszéknek, semmi hasznára sem volt magának a táncznak. A két atyafi ugyanis, mikor a nagy zenekar megszólalt és húzni kezdte a Csürdögölő zenéjét, meg se tudott mozdulni a helyéből. Nem megijedésből, hanem azért, mivel a zenére rá sem ismert, nem hogy táncolni tudott volna rá. Otthon Bögözi Ádambá egészen másképp húzta, mint az a 60 tagú zenekar. Hosszas biztatásra aztán, hogy szégyenben ne maradjanak vittek véghez olyan ugrálást és szökdösést a közönség előtt, amiből haza jöve lassanként egész iskola fejlődött, a mely ezt a túlzást és torzítást még jobban kifejlesztette.”¹⁵



A szöveggönyv borítója (Manda-OSZMI)

A darabra vonatkozó egykorú forrásokban, a szöveggönyvben, a kottákban és a színlapon nem találjuk a csürdögölő megnevezést. A táncszámok és zenéik (lakodalmi menet, borica és a briu)¹⁶ megjelölésén túl annyi derül ki, hogy a második felvonás székely lakodalmi jelenetében „székely és oláh néptáncokat” adtak elő, és két székely falusi „első és második boricatáncosként” valóban táncolt a balettben.¹⁷

¹⁴ Seprődi, 1902. 201.

¹⁵ Seprődi, 1974. 328–329.

¹⁶ Lásd az előadás szöveggönyve, kottái és színlapja mellett a korabeli színházi hirdetések. (Pl. N.N., 1891f)

¹⁷ Lásd a színlapot.



Mind a székely néptáncok (ezek között a csürdögölő), mind a hétfalusi csángó borica a 19. század végére magyar népi-nemzeti táncként került a köztudatba. A borica táncról már évtizedekkel korábban megjelent leírás a sajtóban, és ennek nyomán született Orbán Balázs Székelyföld leírásának barcasági kötetében a borica ismertetése.¹⁸ A csürdögölő is visszatérő témája lett a népismereti irodalomnak, a korabeli zene- és tánc történeti írásoknak, és más székely táncokkal együtt ez is felbukkan a 19. század szépirodalmában is, így Jókai Mórnál.¹⁹ Jókai munkássága jelentősen hozzájárulhatott a Székelyföld romantikus képének megformálásához, Egy az Isten című regénye pedig a székely táncok, ezek között a csürdögölő korabeli ismertté válásához és a nemzeti kultúrába kerüléséhez. Káldy Gyula „magyar táncokat” bemutató millenniumi összefoglalásaiban már mint kiváló erdélyi táncokat a boricát és a csürdögölőt is említi.²⁰

80

N. 15.^o „Boricza” székely néptánc.
N. 15. „Boricza” danse hongroise.

Allegro risoluto.

Stesso Tempo.

Lento. (poco rubato)

H. B. © 2001.

A Borica a Vióra zongorakivonatában (Hathi Trust Digital Library)

¹⁸ Zajzoni Rab, 1862., Orbán, 1873. 148–149. A boricára korán felfigyelt a néprajzi kutatás mellett a szélesebb érdeklődő közönség is, és elindult helyi tudatos őrzése, színpadiasítása, lokális értéké formálódása. Máiig kihatóan részévé vált a helyi identitáskifejező és identitásképző folyamatoknak. (A boricatánc történetéről, tartalmi kérdéseiről, külső és belső reprezentációjáról lásd Könczei, 2009.)

¹⁹ A székely táncok 19. századi „felfedezéséről” és különböző csatornákon való reprezentációjáról vö. Dóka, 2018b., általában a székely népzene és néptánc nemzetiesítéséhez lásd Bali, 2018. A magyar néptáncok reprezentációjáról a 19. század végén: Dóka, 2011., Dóka, 2017., Dóka, 2018a. A Vióra szerepéről a csürdögölő megismertetésében: Pávai, 2016. 81–84.

²⁰ Káldy, 1896a., Káldy, 1896b.



A balett lakodalmi jeleneteiről és a virtuóz székely táncokról több helyen írt a sajtó. A Fővárosi Lapok a lakodalmi kép díszleteiről és a jelenetben feltűnő népi hangszerekről is hírt adott:

„Felvirágozzák a házakat, kosárban hoznak levelet és virágot, aztán jó a két menet. A népmulat és ünnepel. Ez a felvonás a legmagyarosabb zenéjű. Szól a tilinkó, meg a duda. Székely és oláh néptáncok váltakoznak, a két székely legény: Péter Mózsos és Tóth György eljárják a figurás boricatáncot, valóságos akrobata-produkciót, de melyet eredeti voltánál fogva megismételtek.”²¹

„Két eredeti székely”

Jelentős eseményt jelentett, hogy a bemutatón a táncmű előadói között a kor neves balett-táncosai, az Opera népszerű balerinája, a Viórát megszemélyesítő Müller Katica, a férfi főszerepet táncoló olasz származású Enrico Pini (Pini Henrik), vagy a darabban táncosként is szereplő Luigi Mazzantini mellett – mint a híradások is említik – falusi táncosok is közreműködtek. A színlapon olvashatjuk mint első boricatáncos Péter Mózes és mint második boricatáncos Tóth György nevét, a kartáncosok között pedig ott találunk „Boricza-táncosokat”, „kukákat”, továbbá az előadók között szerepelnek dudások.



Müller Katica (Wikimedia Commons)



Tóth György a Viórában
(Ország-Világ, 1891. 03. 21.)



Péter Mózes a Viórában
(Ország-Világ, 1891. 03. 21.)

²¹ N. N., 1891g



Luigi Mazzantini mint táncos
a Csárdás című balettben, 1891.
(MTE Vályi Rózi Könyvtár Levéltár
és Kutatóközpont)

A sajtóhírek szerint az Operaház ekkori intendánsa, Zichy Géza hozatta külön az előadás kedvéért a két férfitáncost Székelyföldről, illetve az igazgatóság a helyszínről szerződtette őket.²² Máshol azt olvassuk, hogy Mazzantini Székelyföldre utazott, hogy tanulmányozza a helyi táncokat.

Az újságokban a táncosok mint „székely gazdák”, „igazi székelyek”, „háromszéki székely legények”, vagy mint a Fővárosi Lapok 1891. márciusi számában olvashatjuk, „eredeti székely parasztemberek” tűnnek fel:

„A második felvonásban két eredeti székely parasztember, Péter Mózes és Tóth György, fogja nemzeti táncukat »a boricát« lejteni. A ballet egy egész estét betölt; szemnek, fülnek egyaránt sokat nyújt és ma este, úgy hiszszük, zajos taps fogja üdvözölni...”²³

Egy-egy helyen azzal is találkozunk, hogy a két táncos udvarhelyszéki, Péter Mózes felsőboldogfalvi és Tóth György bögözi bírók.²⁴ Más erdélyi, falusi (hétfalusi csángó) vendégszereplőkre utalhatnak a színlapon szereplő „Boricza-táncosok”, illetve „kukák”.²⁵ Idővel a két székely helyét a boricatáncosok szerepében az Opera más balett-táncosai vették át.²⁶

Mára nem tudhatjuk, hogy mit táncolt a két (véltetően udvarhelyszéki) székely táncos, de nem valószínű, hogy ez a Brassó környéki hétfalusi boricatánc lett volna. Mindenesetre táncuk a legtöbb helyen mint „borica” került be a híradásokba, ugyanakkor mint az alábbi cikkben is kitűnik, valamilyen virtuóz egyéni férfitáncot mutathattak be:

²² N. N., 1891c

²³ N. N., 1891h

²⁴ N. N. 1891e 192–193. A táncról tudósító Seprődi János szerint is két udvarhelyszéki táncos (a bögözi és a boldogfalvi bíró) táncolt a Viórában (Seprődi, 1902. 201., Seprődi, 1909.) (Néhány említésen túl nem sokat tudunk a fellépő táncosokról, ezekből sejtethető, hogy nem egyszerű parasztemberek szerepelhettek az Operában.)

²⁵ A kukák a hagyományos dramatikus boricatánc azon szereplői, akik a házról házra járó táncosok kíséretében azok tánca közben tréfáikkal szórakoztatják a közönséget. Az általuk előadott pantomimikus jelenetek egyikében az egyik kukát a többiek feldarabolják, majd felfújva életet lehelnek belé. (Pesovár – Ujváry, 1977.)

²⁶ 1891 áprilisában már Mazzantini és Pini táncolta a két boricatáncos szerepét (N. N. 1891i). A következő években is ők adták elő a Vióra boricatáncát. Később Pini mellett Giovanni Carbone tűnik majd fel e szerepében (N. N., 1895a). 1899-ben a Vióra új betanulásáról ad hírt a sajtó. Az előadás szereplői között Barbibi Antoniettát, Balogh Szidit, Schmidek Gizellát, Carbonet és Pinit említik meg. (Lásd, N. N., 1895b, N. N., 1899.) 1900 januárjában már a 48. előadását tartották a Viórának, ezúttal Balogh Szidi főszereplésével (N. N., 1900.).



„A közönség minden számot zajos tetszéssel fogadott és a székely Borica-táncot meg is ismételtette. Ez a Borica-tánc tulajdonképpen nem egyéb, mint a mi csárdásunk egyik válfaja (vagy talán ősapja?). Rythmusa ugyanaz és szintén lassúból meg frissből áll, csak hogy a tánclejtés mind a két részben egyforma és jellemző sajátosságát a lábakkal véghez vitt cifrábnál is cifrább, mondhatni kacskaringós figurák képezik. Időnként a táncoló nagyot ugrik, miközben a sarkával megüti a hátulját, majd a tenyerével a lábszárait verdesi és így tovább. Az eredeti táncot Péter Mózés és Tóth György székely gazdák a balettiskola négy finövendékével mutatták be, eredeti székely öltönyben, a fejükön magas székely süveggel, a melyről köröskörül színes szalagok csüngnek alá.”²⁷

Az Ország-Világ 1891. évi 1. számának tárcájában némiképpen bővebben olvashatunk magukról a táncokról is, melyeket a cikkíró itt már csürdöngölőként nevez meg: „Péter Mózés és Tóth György atyámfiai sem álmodták, hogy a csürdöngölőt, melyet eddig otthon Boldogfalván meg Bögzőben «raktak ki» a maguk és egymás kedvére, idefent abban a bolondfényes palotában, a cs.[ászári] és kir.[irályi] operaházban kell bemutatniuk egy nagy és gála úri nép előtt, mely az eredeti táncz láttára vörösre veri a tenyerét, éljenez, hogyvoltoz s a Jézus tudja, még mi csodát nem művel. Hiszen az igaz, hogy Péter Mózest és Tóth Györgyöt megcsodálták otthon is, mert nem minden anyaszülte tudja utánuk rakni azokat a szemképráztató figurákat. Nem lehet ám ezt tanulni, ez születik a tánczossal, akár csak a dalköltés isteni adománya. A csürdöngölő táncznótája sincs előírva, minden alkalommal más-mást rögtönöz a cigány, kiteremtettézi a nótát a maga kénye-kedve és tehetsége szerint s ahhoz idomul a tánczos lába is. A zeneköltő cigány és a «tánczköltő» székely megérti egymást s kéz és láb közt magától, önkéntelen teremődik a harmónia. Nem is csodálom, ha az operába felhozott székelyek zavarba jöttek a «művirág-csürdöngölő» zenére s végre is a szerző kénytelen volt a székely tánczos lábak «génuszához» idomítani a zenét. Az operától pompás eszme volt, hogy igazi székelyeket hozott föl az eredeti székely táncz bemutatására. Pompás és bölcs gondolat, mert még a legügyesebb ballettánczos sem tudja utáncsinálni ezt a tánczot, mely muzsikaszó közben ezer meg ezer alakban teremődik meg, az eredeti karakter megőrzésével. ... Hátha még Péter Mózés és Tóth György atyámfiai megfűszerezhetnék volna szívők szerint ezt a speciális székely tánczot, úgy a mint otthon teszik, táncznótákkal? Ha szót adhattak vala a táncznak, ilyen formán: Kicsi nekem ez a csűr, Kirepülök mint a fűrj! Vagy: Járjad, járjad, hajnalig, Míg a szoknya langallik. (Már t. i. lángol.) Lábad innét, lábad túl, Közbevágok magyarul! Bizony mondom, nem akadt volna senki, a ki megtagadta volna a táncz székely karakterét.”²⁸

Mint a beszámolókból olvassuk a tánczhoz szerzett (a korabeli kották alapján sem a csürdöngölőt, sem a borica dallamát nem idéző) balettzene, valamint a tánc zenéjét előadó soktagú szimfonikus zenekar hangzása zavart kelthetett a táncosokban. Táncolhatott a két udvarhelyszéki székely esetleg valamit a saját falujuk hagyományos férfitánczaiból, de a korabeli színpadi gyakorlatot ismerve (különösen, ha arra gondolunk, hogy a két székely nem egyszerű parasztember lehetett) előadhattak valamilyen népies hangvételű, a „székely táncokat” reprezentálni hivatott műtáncot is. A két udvarhelyszéki vendégelőadó távozása után a boricitáncosok szerepében későbbiekben fellépő balett-táncosok pedig már bizonyosan valamiféle székely karaktertáncsal álltak a színpadra.

A balett a maga korának népszerű előadása lett. 1891. március 14. és 1901. február 27. között ötvenszer tűzte műsorra a Magyar Királyi Operaház (ebből négy alkalommal csak a harmadik felvonást). A bemutatót mint a „magyar szellem” diadalát ünnepelték, és a hírek szerint „határozottan fényes sikert aratott”.²⁹ A történet szerzőjének, Jókai Mórnak, az Opera neves koreográfusának, Mazzantini Lajosnak, a korszak vezető balerinájának, a Vióra szerepében fellépő, Müller Katicának a népszerűsége és a balett romantikus témája mellett a nemzeti hangvételű,

²⁷ N.N., 1891j

²⁸ N.N., 1891e

²⁹ N.N., 1891j



ugyanakkor egzotikumot ígérő „székely” falusi jelenetek és népies-nemzeti táncok is minden bizonnyal hozzájárultak a Vióra korabeli sikeréhez.

Források:

Levéltári források

Magy. Kir. Operaház. Budapest, vasárnap, 1891. április hó 12-én: Vióra, a tengerszem tündére. (Színlap. Opera Emléktár)

Vióra. A tengerszem tündére. Ballet 3 felvonásban. Jókai Mór „A tengerszem tündére” című regéje után szerző Szabados Károly. Szövegmagyarázata Váradi Antaltól. Neumayer Ede Könyvnyomdája. Budapest, 1891. (Szövegkönyv. Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet, 11578. – Magyar Nemzeti Digitális Archívum <https://mandadb.hu/tetel/288319/Vióra>)

Vióra, a tengerszem tündére. (Kézirat zenekari partitúra. Opera Emléktár)

Vióra. A tengerszem tündére. Die Nixe des Meeragues. Ballet 3 felvonásban. Szabados K. Rózsavölgyi és Társa, Budapest. (Zongorakivonat. Hathi Trust Digital Library <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.c2821866&view=1up&seq=1>)

Egyéb források

Jókai, Mór (1858): *Regék*. Pest: Landerer és Heczkenast.

N. N. (1891a): „Új magyar balett”. In: *Budapesti Hírlap*. (február 9.), 2.

N. N. (1891b): „A Vióra-ballet”. In: *Budapesti Hírlap*. (március 11.), 3.

N. N. (1891c): „Vióra, a tengerszem tündére”. In: *Pesti Hírlap*. (március 14.), 2.

N. N. (1891d): „Vióra, a tengerszem tündére”. In: *Budapesti Hírlap*. (március 15.), 3–4.

N. N. (1891e): „A hétről”. In: *Ország-Világ*. (március 21.), 193.

N. N. (1891f): „Magy. kir. operaház”. In: *Fővárosi Lapok*. (március 14.), 527.

N. N. (1891g): „Vióra, a tengerszem tündére”. In: *Fővárosi Lapok*. (március 15.), 531–532.

N. N. (1891h): „A Vióra főpróbája”. In: *Fővárosi Lapok*. (március 14.), 523.

N. N. (1891i): „Színházak”. In: *Pesti Hírlap*. (április 25.), 14.

N. N. (1891j): „Vióra. Szabados Károly balettje”. In: *Pesti Hírlap*. (március 15.), 4.

N. N. (1893): „Hírek az operaszínházról”. In: *Pesti Hírlap*. (március 8), 8.

N. N. (1895a): „Színházak és multságok”. In: *Nemzet*. (november 3.)

N. N. (1895b): „Színházi műsorok”. In: *Fővárosi Lapok*. (február 17.), 543.

N. N. (1899): „Hírek az Operaházról”. In: *Budapesti Napló*. (február 26.), 9.

N. N. (1900): „Az operaházban”. In: *Budapesti Napló*. (január. 17.), 8.

Szakirodalom:

Bali, János (2018): „A székely népzene és néptánc bekerülése a magyar nemzeti kultúrába”. In: *Pávai, István; Sófalvi, Emese (szerk.): Székely népzene és néptánc*. Budapest – Pécs – Énlaka: Hagyományok Háza – Pécsi Tudományegyetem – Pro Énlaka Alapítvány. 169–180.

- Dóka, Krisztina (2011): *A magyar táncfolklór átalakulása (1896–1945)*. ELTE, PhD-disszertáció <http://doktori.btk.elte.hu/lit/dokakrisztina/diss.pdf>
- Dóka, Krisztina (2017): „Népiünnep és nemzeti ünneplés (1896): Népszokás- és néptáncbemutatók az Ezredéves Országos Kiállításon”. In: *Tánc tudományi Közlemények*. (2. sz.), 34–51.
- Dóka, Krisztina (2018a): „Panorámakép az Osztrák-Magyar Monarchia tánc kultúrájáról”. In: *Tánc tudományi Közlemények*. (1. sz.), 84–101.
- Dóka, Krisztina (2018b): „A székely kalákától a csüddögölőig. A székely tánc hagyomány bemutatása a 19. században”. In: *Pávai, István; Sófalvi, Emese (szerk.): Székely népzene és néptánc*. Budapest – Pécs – Énlaka: Hagyományok Háza – Pécsi Tudományegyetem – Pro Énlaka Alapítvány. 141–158.
- Gelencsér, Ágnes (1984): „Balettművészet az Operaházban 1884–1919”. In: *Staud Géza (szerk.): A budapesti Operaház 100 éve*. Budapest: Zeneműkiadó. 151–164.
- Káldy, Gyula (1896a): *A régebb és újabb magyar tánczokról, 1577–1848*. Budapest: Athenaeum.
- Káldy, Gyula (1896b): „Magyar táncok”. In: *Gerő Lajos (szerk.): Pallas Nagy Lexikona*. Budapest: Pallas. 183–185.
- Könczei, Csilla (2009): *Kulturális identitás, rítus és reprezentáció a Brassó megyei Háromfaluban: A borica*. Kolozsvár: Kriterion Könyvkiadó - Kriza János Néprajzi Társaság.
- Körtvélyes, Ágnes (1956): „Magyar balettek a XIX. század végén”. In: *Vályi Rózi (szerk.): A magyar balett történetéből*. Budapest: Művelt Nép. 148–162.
- Martin, György (1983): „Borica tánc”. In: *Boronkay Antal (szerk.): Brockhaus–Riemann zenei lexikon I*. Budapest: Zeneműkiadó. 223–224.
- Orbán, Balázs (1873): *A Székelyföld leírása történelmi, régészeti, természetrajzi s népmeszei szempontból VI. kötet. A Barcaság*. Budapest: Tettey Nándor és Társa Bizománya.
- Pávai, István (2016): *A Sóvidék népzeneje*. Budapest: Hagyományok Háza – MTA BTK Zenetudományi Intézet.
- Pesovár, Ernő; Ujváry, Zoltán (1977): „Borica”. In: *Ortutay Gyula (főszerk.): Magyar néprajzi lexikon I*. Budapest: Akadémiai Kiadó. 328–329.
- Pónyai, Györgyi (2004): *A klasszikus balettművészet Magyarországi történetéből*. Budapest: Magyar Táncművészeti Főiskola. 69–71.
- Seprődi, János (1902): „A magyar népzene fajtái”. In: *Ethnographia*. (5. sz.), 193–202.
- Seprődi, János (1909): „A székely táncokról”. In: *Erdélyi Múzeum*. (4. sz.), 323–334.
- Seprődi, János (1974): *Seprődi János válogatott írásai és népzenei gyűjtése*. Bukarest: Kriterion Könyvkiadó.
- Tallián, Tibor (1984a): „Intézménytörténet 1884–1911”. In: *Staud Géza (főszerk.): A budapesti Operaház 100 éve*. Budapest: Zeneműkiadó. 63–116.
- Tallián, Tibor (1984b): „A magyar opera fejlődése 1884–1919”. In: *Staud Géza (főszerk.): A budapesti Operaház 100 éve*. Budapest: Zeneműkiadó. 129–150.
- Ujvári, Hedvig (2022): „Before The Wooden Prince: Károly Szabados's Ballet Vióra (1891) in the Context of the History of Hungarian Ballet”. In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*. (1–2. sz.), 111–129.
- Zajzoni Rab, István (1862): „A boricza”. In: *Az Ország Tükre*. (6. sz.), 91–92.

Gara Márk

La ballerina en voyage

Aranyváry Emília külföldön*

Az elmúlt néhány évben megnőtt az érdeklődés Aranyváry Emília, az első magyar balerina személye és a hazai balett kezdetei iránt.¹ A Pónyai Györgyi által írt, a táncosnő magyarországi tevékenységét vizsgáló tanulmány kellő alaposan járta körül a témát, és elsősorban magyar forrásokra támaszkodva vázolt fel egy teljesen korrekt, ugyanakkor közel sem teljes olvasatot a táncosnő, koreográfusnő életútjáról. Jelen tanulmány annak az egyéves kutatásnak az eredménye, amely azt kívánta feltárni az egyre gyarapodó digitális források segítségével, hogy mi ismerhető meg 2022-ben Aranyváry Emília külföldi táncos karrierjéből, illetve a fellelt adatok mennyiben korrigálják, árnyalják a táncosnő működését.

A kutatás módszertani keretei

Eredetileg nem volt tervben külön módszertani összefoglalás a tanulmányhoz, azonban a kezdeti digitális adatbányászat buktatóiból mégis fontosnak tartok néhányat kiemelni. A kutatás az olasz, német, angol, francia és spanyol nyelveken elérhető forrásokat ölelte fel 2022. április 30-ig, tehát csak azokat a nyelveket, amelyekre valamennyire eligazodom, a szláv nyelveket nem. Különböző digitális anyagokat böngészve a legfontosabb annak felismerése volt, hogy Aranyváry nevének idegen átírása a lehető legvadabb változatokat eredményezte. Szerepelt Aranwary, Aranivary Aranywary formákban, sima i-vel a név végén, sőt Aranvariként is.

A másik gond – mint sok hasonló kutatásnál – a források ellentmondásainak feloldása. Jól mutatott volna az életrajzban egy 1866-os barcelonai turné egyedüli spanyol fellépésként, ugyanis sok adat olvasható arról, hogy Castagnieri impresszárió vezetésével várható a vendégszolgálat.² A barcelonai Gran Teatre del Liceu rendkívül rosszul használható adatbázisához fordultam, ahol nem tudtak segíteni. Sokáig tehát csupán az Aranyváryval hirdetett fellépéssorozat anyagait találtam meg. Végül előkerült egy olasz újság hirdetése, amely tudtul adta, hogy a művésznő 1865 szeptemberétől 1866 júniusáig szabad, és a szerződési ajánlatokat Párizsban, a Rue Geoffroy-Marie no. 11. 1. emeletén várja.³ Azaz minden kétséget kizáróan a táncosnő valamilyen oknál fogva kimaradt a barcelonai turnéból, helyette Enrichetta Caprotti lépett fel.

A harmadik akadály annak kiderítése, hogy a táncosnő elhunyt-e Firenzében. Ehhez a Family Search nevű adatbázist hívtam segítségül, de semmilyen olasz adat nem érhető el online formában.

* Az itt közölt tanulmány a 17. Magyar Táncfesztivál alkalmával megrendezett tánc történelmi szimpóziumon hangzott el előadásként: Szimpózium – Hogyan érkezett a balett Magyarországra? Új kutatási eredmények a tánc történetben. Múzeumház, Győr, 2022. 06. 13. (A szerkesztő megjegyzése).

¹ Pónyai, 2020.

² N. N., 1865a, N. N., 1865b, N. N., 1865c

³ N. N. 1865d



Végül meg kellett küzdeni az adatok hiányaival, ugyanis a korabeli balettiskolák adatait sehol sem találtam meg, pedig hasznos lett volna megtudni részleteket Aranyváry Bécsből Párizsba vezető útjáról.

Az első magyar balerina szakmai felemelkedése

Azt bizonyosan tudjuk, hogy Aranyváry Emília képzése Pesten indult, ahol François Crombé növendékeként tanult. Crombé Párizsból szerződött Bécsbe, majd Pestre. Már 1835-ben Bécsben tartózkodik, ahol 1842-ben ismét felbukkant a neve, mivel nagy sikerrel táncolta James szerepét A szilfidben.⁴ A Nemzeti Újság Crombét a Opéra de Paris és a bécsi Kärntnertheater (Udvari Opera) első táncosaként említi.⁵ 1843-ban a táncművész már tanított is Bécsben, majd még ugyanebben az évben áttette székhelyét Pestre.⁶ Crombé Pesten is folytathatta azt a jól bevált gyakorlatot, hogy szerződött tagként lépett fel a Német Színházban, ezen kívül külföldi meghívásokat teljesített, ha meghívták, illetve tanítványokat fogadott.⁷ Visszakanyarodva a mestertől a tanítványhoz, Aranyváry 1848. május 20-án lépett fel a Nemzeti Színházban Veszter Sándor táncársulatának jutalomjátékán. A forrás külön megemlíti, hogy Crombé úr növendékeként.⁸ Az Életképek pár hónappal később így tudósít a fiatal lány fellépéséről: „Ma estve Crombé tanítványa, Angyalvári Angelica (sic!) is föllépett két táncban. E' parányi művésznő jobban tánczol ugyan a' mi angyali Fannynknál, de az égszerelmiért a' rendezőségnek a' moralitást soha nem szabadna szem elől tévesztenie ... ugyan, hogy léptetheti föl e' hölgyecskét, – a' mint kilépett minden dandy ráigazitá mázsás szemcsövét ... epedve keres, és megbotránkozva kénytelen elfordulni vádlit nem találván.”⁹ A Petőfi és Jókai által szerkesztett lap valószínűleg Aranyváry egy későbbi fellépéséről tudósít, de nem sikerült egyértelműen azonosítani az alkalmat. Talán felvonásközi, alkalmi fellépésről lehetett szó. Az elkövetkező négy-öt év Aranyváry táncos felkészüléséről szólt. Csak sejteni lehet a képzettség megszerzésének stádiumait, adatolni kevésbé. Bécsben Gustave Carey növendékeként tanult, aki 1850 és 1854 között Bécsben működött szólótáncosként.¹⁰ Aranyváry első bécsi tartózkodását 1853 nyaráig tartom valószínűnek, hiszen a Divatcsarnok cikke szerint – amelyet Pónyai Györgyi is idéz – „Aranyváry Emília Aranyváry József szeszgyártulajdonos lánya Crombé úr által a táncművészetben első képeztetést nyervén, nálunk színpadon [a Nemzeti Színházban – GM] párszor nagy tetszéssel műkedvelőleg fellépett. Bécsben Carey vezérlete alatt oly ügyességet és kellemet fejtett ki, hogy ott az idei olasz opera igazgatóságától, sőt már Londonból is ajánlatot kapott. Azonban szülői kívánságára, mielőtt ily díszes meghívásokat elfogadna, további öntökélyesítés végett még jeles mestere körül maradand egy darabig.”¹¹ London és az olasz Opera helyett azonban Aranyváry Párizs felé vette az útját. Legalább három teória lehetséges, hogy miként került a növendék Franciaországba. Elképzelhető, hogy Gustave Carey maga küldte Párizsba kollégájához, Arthur Saint-Léonhoz, de az is, hogy Kilányi Lajos¹², vagy esetleg a szülők javasolták Saint-Léont, aki 1853. nyaráig a Opéra de Paris balettjét és a balettiskolát is vezette.¹³

⁴ N. N., 1842a

⁵ N. N., 1842b

⁶ N. N., 1843. Egy tanítványát, Marie Meriakot is megemlíti a cikk.

⁷ N. N., 1847.

⁸ N. N., 1848a

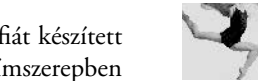
⁹ N. N., 1848b

¹⁰ https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_C/Carey_Gustave.xml Gustave Carey (1818–1881) André Isidore Carey (1790-?) fiatalabb fia. Édouard (1824-1873) (A születési dátum vélhetően hibás!) Carey pedig Párizsban és Európa-szerte aratott sikereket.

¹¹ N. N., 1853a

¹² Szinnyei, 1980. VI. 194.

¹³ Guest, 2001. 319.



Joseph Mazilier követte őt egyébként. 1853. október 22-én Saint-Léon új koreográfiát készített immár a Théâtre Lyrique számára Le danseur du roi (A király táncosa) címmel. A címszerepben maga a koreográfus lépett fel, a vezető táncosnő pedig Nathalie Fitzjames volt. Őt fiatal tehetséget említ a recenzens, Yella, Nathan, Lisereux, Aranivari és Lilienthal kisasszonyokat, akik kiválóan táncolták a balettben előforduló karaktertáncokat a világ minden tájáról.¹⁴ Aranyváry Emília egyébként az Oberländer táncban szólózott, és nyilván több más számban a karban táncolt.¹⁵ Darthenay úr nagyon fiatalnak és szépnek, karcsúnak és kecsesnek találta a svájci táncban.¹⁶ A cikk azzal végződött, hogy Saint-Léon november 20-án indul majd Párizsból Bécsbe, ahol remek szerződés várja. A fentiekből az következik, hogy Aranyváry ekkor vélhetően alig élt pár hónapot Párizsban, azonban Pestre majd úgy fog érkezni, mint a Théâtre Lyrique táncosnője. Egyelőre azonban ismét Bécsbe tér vissza, ezúttal mesterével.

1854. január és február hónapjaiban Saint-Léon darabjait táncolja, a Le violon du diable (Az ördög hegedűje) című balettet, amelyet a koreográfus egyik csúcsteljesítményeként tartunk számon, hiszen táncolt és hegedült is benne, valamint a Paquerette című kompozícióban is láthatta a bécsi közönség az I. felvonás négyesében. „Saint-Léon úrral egy időben vendégszerepelt két kitűnő lány növendék: Nathan és Aranyváry kisasszonyok, akiknek a teljesítménye annyira nem jelentéktelen, hogy részletesen szükséges róla írni.”¹⁷ Amint azonban véget ért a vendégjáték, Saint-Léon Portugáliába utazott, Aranyváry pedig kihasználta Bécs közelségét Pesthez, és 1854 tavaszától kezdve egészen 1859-ig „kis megszakításokkal” itthon táncolt, amint Pónyai Györgyi írja.¹⁸ Jelenleg sokkal inkább tűnik úgy, hogy Aranyváry 1855 tavaszáig továbbra is a bécsi udvari opera tagja maradt, s csak később szerződött Pestre, a Nemzeti Színházhoz. Az 1854/55-ös szezon első fele minden bizonnyal érdekes és izgalmas lehetett Aranyváry Emília számára, hiszen Bécsben táncolt, és aktívan részt vett Marie Taglioni vendégjátékában. Fontos tisztázni, hogy itt nem a „nagy” Marie Taglioniról van szó, aki 1832-ben Szilfidként változtatta meg a balett világát, hanem testvérének, Paul (Paolo) Taglioninak a lányáról, aki 1833 és 1891 között élt. A kis Taglioni az 1850-es években javarészt Bécs és Berlin között osztotta meg idejét. A vendégjáték ideje alatt Aranyváry legalább hat produkcióban vett részt. Ezek zöme Paul Taglioni színrevitele volt, ugyanakkor Joseph Mazilier- (Le diable à quatre / Ennek nagy ára lesz) és Pasquale Borri-koreográfiát (Violetta) is táncolt. Taglioni készítette az Alphea, a Satanelle, A kalóz (Der Seeräuber), valamint a Robert et Bertrand című táncjátékokat. Ez utóbbi valószínűleg az Apácák balettjéből már ismert Ördög Róbert című Meyerbeer-opera balettváltozata lehetett. Különbőféle kar és kisebb szóló szerepekben mutatta meg tehetségét Aranyváry, amint azt az 1. táblázat mutatja. Az évad további részében találkozott August Bournonville Ünnepe Albanóban című balettjével, amelyben a tarantellában táncolt, illetve két Giovanni Golinelli balettet is bemutatott a társulat (Isaura, Der Rekrut – Az újonc). Az 1854/55-ös évadban összesen hat estén keresztül Aranyváry Emília és Federico Campilli Triesztben vendégszerepeltek.¹⁹ Mire tehát a táncosnő Pestre szerződött (1856 márciusa), már több éves gyakorlat állt mögötte, ami azt is jelentette egyben, hogy a korszak ünnepelt balettmestereinek koreográfiáival is megismerkedhetett. Az 1859-ig tartó időszakról, azaz a pesti tartózkodásról Pónyai Györgyi már többször citált tanulmánya ad részletes elemzést, tanulmányom az 1860 utáni időszakra fókuszál a továbbiakban.

¹⁴ N. N., 1853b

¹⁵ Oberländer - svájci tánc, amelyet Bern térségének néptáncából stilizáltak és illesztettek be a balettbe a korszak szokásainak megfelelően.

¹⁶ N. N., 1853c

¹⁷ N. N., 1854.

¹⁸ Pónyai, 2020. 128.

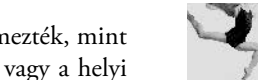
¹⁹ N. N., 1856.



La ballerina en voyage – A táncosnő utazik

A balerina 1859-es távozása után vidéki nagyvárosainkban lépett fel (Szeged, Arad, Kolozsvár) Luigi Montella oldalán, majd elhagyva Magyarországot Havi Mihály társulatával Bukarestben vendégszerepelt. Havi Mihály csődbe ment, a társulat tagjainak „kimenekítése” a román fővárosból nem volt éppen diadalút. 1860 nyarán Aranyváry a berlini Victoria Theaterben vendégszerepelt, majd 1861 őszén állandó helyet talált, a milánói La Scalához szerződött. 1861-től kezdve alapvetően Itáliában lépett színpadra.

A korszak megértéséhez szükséges az olasz színházi struktúra kereteinek felvázolása, amely nagyban nem különbözött Nyugat-Európa más országainak berendezkedésétől, de mégis van néhány jelentős különbség. Az olasz színházak zöme stagione rendszerben működött, azaz a teljes évet 3 (esetleg 4) részre osztották színházi szempontból. A szezonkezdet az autunno (őszi) szóval jelölték, s ez zömmel a szeptembertől novemberig tartó időszakot jelölte. Ezt követte a carnevale időszak (december-március), majd a tavaszi szezon, nyáron pedig a mai szokásoknak megfelelően, a színházak általában zárva tartottak. A legtöbb olasz városban volt kőszínház, sokban zenés előadások számára is alkalmas színpaddal, viszont az állandó társulatok fenntartását csak kevés város engedhette meg magának. (Kivételt képezett például a La Scala Milánóban.) A zenekarok és az énekarok zömében helyi erőkből álltak, míg a szólisták (operaénekesek és táncművészek) együtt, egy impresszárió vezetése alatt szerződtek városról városra, sokszor részszezononként helyszínt váltva. Az egész berendezkedés alapjául az a gazdasági törvényszerűség szolgált, hogy mind az opera – mind a balett játszása költséges tevékenység. Ráadásul a kisebb vagy közepes olasz városok nem tudták volna egész szezonban eltartani a társulatot, mivel nem lett volna elég érdeklődés és néző, az alkalmilag összeverődött művészcsoportok pedig nem tudtak volna folyamatosan új produkciókat kiállítani. Így a gazdaságosság elve alapján inkább egymást váltva utaztak a társulatok országon belül. Hogy a balett volt-e a vezető művészeti ág az egyesítés előtti Olaszországban? Egyértelműen nem, de az opera népszerűsége húzta magával a balettet is. S mivel az 1820-as évektől az olasz opera (Bellini, Rossini, Donizetti majd Verdi) iránti érdeklődés intenzívvé vált nemzetközi szinten is, ezek az utazó társulatok Itálián kívül is igen keresettek voltak. Azt sem szabad elfelejteni, hogy a romantika színháza alapvetően üzleti vállalkozásként értelmezhető. Gondoljunk csak Véron úrra, aki a Párizsi Opéra intendánsaként felismerte, hogy az üzletnek a versengés mekkora hasznot hoz, s Marie Taglioni mellé leszerződött Fanny Elssler. Természetesen a művészi minőség megteremtése volt az elsődleges cél, és sok művész alkotott kimagaslót, de mellettük számos művész-mesterember hozott létre kifejezetten nívós produktumokat, amelyek a nem igazán standardizálható, azonban annál jobban érthető „megfelelő” kategóriába estek. Azaz a kiugróan jó mellett a közepesnél jobb produkciókra is volt kereslet. Ezeket az időszakos művészi csoportosulásokat impresszáriók vezették, vagy egy-egy neves művész gyűjtötte maga köré az általa kiválasztottakat. Egy művész- vagy turnégrupp általában minden hangfajból 2-2 szólista tagot számlált, rajtuk kívül 1-3 férfi és női táncművész szólista (valamelyik férfitáncos magára vállalta a koreográfus szerepét is), valamint egy karmester, továbbá esetleg a művészek rokonai vettek részt a produkciókban. Azaz a művészeti tevékenység pénzkereseti forrássá vált, amelyet a rohamosan kiépülő európai vasúti hálózat is segített. S mielőtt azt gondolnánk, hogy csak a mi világunk globalizált, be kell mutatnom a Le Ménestrel és a L'Europe artiste című francia folyóiratokat, amelyek nemcsak beszámoltak arról, hogy Európa társulatai milyen tagokkal, darabokkal és mekkora sikerrel léptek fel egy-egy adott színházban, hanem közölték a művészcsoportok mozgását. Hírül adták az átszerződéseket, impresszárióváltásokat, azaz naprakész és teljes képet adtak a kontinens művészeti életéről, Londontól Pesten át Szentpétervárig.



Mindehhez hozzájárul még az is, hogy a szerzői jogokat egészen másként értelmezték, mint ma. Egy-egy téma új zenével, módosított vagy teljesen új koreográfiával, rövidítve vagy a helyi viszonyokhoz igazítva bárhol színre kerülhetett. A kalóz című balett például, amelynek ősbemutatóját Joseph Mazilier-hez kötik (1856. Párizs), mint téma – hogy Aranyváry pályájánál maradjunk – Paul Taglioni is felbukkant 1854-ben, hogy aztán Marius Petipa is elkészítse belőle a saját változatait, de számos egyéb példát is lehetne hozni más szerzőktől. Az is előfordult, hogy egyszerűen nem jelölték, hogy ki volt az ősbemutató koreográfusa, hanem a bemutatott darab az új koreográfus nevére futott, az utókor története pedig már képtelen kideríteni, mennyiben hasonlított a két darab. Szintén divatos volt operákból balettet írni és fordítani. Ha végignézzük azoknak a balettnek a listáját, amelyekből az 1. táblázatot sikerült összeállítani, s amely minden bizonnyal messze van a teljestől, rengeteg ismeretlen témát találunk a címek között. Ez rávilágít arra, hogy a romantikus balettet nemcsak A szilfid és a Giselle vagy Bournonville balettjei képviselik, s nem is csak az átdolgozott Esmeralda, Paquita vagy A kalóz, hanem számtalan, mára tökéletesen elfeledett darab született, így a romantika sokszínűbb volt annál, mintsem be lehetne sorolni a pusztán tündéri és/vagy nemzeti kategóriákba. Volt köztük egzotikus, mint Az Un sogno nell'harem (Álom a háremben) vagy A szilfid Pekingben, Ivanhoe-adaptáció, a Rebecca, történelmi darab (Benvenuto Cellini), és rengeteg egyéb történet.

Eddigi kutatásaim alapján az látható, hogy Aranyváry Emília 1868-ig folyamatosan táncolt. Életének állomásai Milánó, Torino, Ferrara, Modena, Róma, Firenze, Palermo, Brescia, Genova, Fiume, Ancona és Parma Itáliában, valamint London és Párizs. A helyszínek és az előadások adatai ugyancsak az 1. táblázatban találhatóak. Az 1864. áprilisi londoni vendégjáték jól mutatja a korábban felvázolt művészcsoportok lehetőségeit. Aranyváryék a Her Majesty's Theatre-ben léptek fel. Az operatagozat Verdi Rigolettóját mutatta be, s hogy a táncosok se maradjanak munka nélkül, a báli képbe beillesztettek egy grand pas de deux-t, ezt táncolta Aranyváry és partnere, Aniello Ammaturo. Ezen kívül Francesco Magri koreográfiájában előadták a Bacco ed Arianna (Bacchus és Ariadne) című balettet különböző operák (Donizetti: Lucrezia Borgia, Bellini: Norma, Verdi: A trubadúr) után. Az 1864. április 24-én Garibaldi ezredes is megjelent az előadáson, s ezt a tényt külön meg is hirdették a lapokban.²⁰ Maga a vendégjáték tizenkét estén át zajlott.²¹

Aranyváry Emília a romantikus balett nemzetközi porondján

Aranyváry a magyar táncművészetben a legnagyobbak között foglal helyet, mivel ő az első számú, jól képzett balerinánk. Éppen ezért sajnálatos, hogy nem tudtuk tovább itthon tartani. Hogy koreográfusnak is tekinthető, azt kétségtelenül. Magyarországon egyetlen balettet vitt színre 1854-ben, a Toborzók című alkotást, amely mindössze két estén került közönség elé. Sokkal inkább egy nagyon fiatal balerina kísérletének tekinthető, amelyet egyetlen egy további saját koreográfia sem követett. (Amennyiben elfogadjuk születési évének az 1838-as esztendőt, úgy 1854-ben mindössze 16 éves volt.)

Aranyváry nemzetközi megítélése jelenleg nem létezik, hiszen a korszak jeles táncosnői közé (Fanny Elssler, Carlotta Grisi, Fanny Cerrito és még sokan) nem sorolták kortársai, ugyanakkor kapcsolati hálójában mai szemmel nézve igen kiterjedt: az ifjabbik Marie Taglioniól Pasquale Borriig, Francesco Magritól August Bournonville-ig és Federico Campillitól Enrico Cecchettiig tart, akivel annak pályája kezdetén, 1862-ben Ferrarában találkozott. Egyetlen olyan kritikát sem olvastam, amely elmarasztalólag írt volna róla. Ellenkezőleg! „Aranyváry kisasszony pompás táncosnő, akit szeretnek a bécsiiek. Minden este hadrendbe állítja a bájosságát és merész-

²⁰ N. N., 1864a

²¹ N. N., 1864b



ségét az osztrák főváros nemzeti színházában. Mindenek felett azonban mimikai képessége a legemlékezetesebb.²² „Aranyváry kisasszony Párizsban tartózkodik, ahol Carey mester kurzusára jár. Remélhetőleg olyan előrehaladást ér majd el, hogy a koreográfiái csillagok [vezető táncművészek - GM] között találjuk. Igen alkalmas lenne Aranyváry kisasszony a Port-Saint-Martin vagy a Châtelet színházak számára.”²³ Szintén 1865-ben jelent meg a következő cikk: „Aranyváry Emília, a bájos magyar, akit a Scala örjögve ünnepelt, akit Brüsszel és Lyon hiába kívánt szerződtetni, egy pillanatig úgy tűnt, hogy a Párizsi Operába kerül.”²⁴ Később újabb híradás adja tudunkra, Aranyváry egyáltalán nem sajnálja a párizsi szerződést, amelyet nem fogadott el. 1866-ban egy firenzei újság tette fel a kérdést „Ki ne ismerné Aranyváry Emíliát? Kedvesség, báj, fürgeség, könnyed lebegés (eleváció), erő – ezeknek mind birtokában van, s ezekből lesz tökéletes táncosnő. Elbűvölően kedves azokhoz, akiket jó szerencsájuk őt ünnepelni rendel. Neve a táncművészetben kiemelkedő pozíciót, rangot jelent, s amelyről tudja, hogy a kecsesség és képességei révén érte el. Egyöntetű, hosszú ünneplés fogadja, ováció, amelyet az okoz, hogy a fantasztikus tapsok közepette meg kell ismételnie táncát.”²⁵ Az összes kritika kiemelte, hogy milyen zajos sikert aratnak Aranyváry táncai, azokat hányszor kellett megismételni, sőt 1864-ben Anconában őt magát azonosították a balettel.²⁶

Minden forrásban kiemelik, hogy francia stílusban táncoló balerináról van szó, már 1861-ben azt írja róla a Scala évkönyve, hogy prima ballerina assoluta di rango francese. Ezen nincs mit csodálkozni, hiszen Crombé, Carey és Saint-Léon mind a francia iskolát képviselték, s ez egy érv lehetett emellett, hogy Aranyváry Itáliában maradjon, ahol így előnyösebb helyzetet élvezhetett, mint a helyi – olasz képzettségű – táncosnó kollégái. Az Observer kritikusa is ezt emelte ki: „A Bacchus és Ariadné címre keresztelt balett, amelyet kedden éjjel mutattak be, a maga módján csinos darab, és igen előnyös oldaláról mutatja be Aranyváry kisasszonyt, aki a francia iskola szakértője.”²⁷ Az 1860-as évek közepére azonban a balett világában a franciák helyét egyre inkább az olaszok vették át, tehát ami korábban előny volt, az lassan veszített pozíciójából. Több hirdetés találtam a táncosnőről, amelyekben a szaklapokban ajánlotta szabad kapacitását.²⁸ 1870-ben pedig róla írják: „nem tudjuk, hogy a jó színházak impresszáriói miért nem részesítik szerződésben ezt a kiváló művészt.”²⁹ 1870-ben és 1871-ben is Firenzében élt Aranyváry Emília és ezután veszett nyoma.³⁰ Pónyai Györgyihez hasonlóan nekem sincsen megfejtésem arra, hogy miért tűnt el a táncosnő. Szóba jöhet a halála, férjhezmenetele, de ez sem indokolja, hogy Magyarországon egyetlen további szó sem esik róla. Esetleg elhagyta Olaszországot és netalán Oroszországba ment tanítani?

Összegzés

Aranyváry Emília élete és pályája – hiába született immár két tanulmány – továbbra is igen hiányos. Ráadásul életének kezdete és vége is bizonytalan. Annyi mindenesetre biztos, hogy a 19. században balerináink közül ő működött a legtovább külföldön, és jelentős sikereket tudott elérni a romantikus balett középső korszakában, elsősorban olasz színpadokon. Már az is csoda, hogy a digitalizáció következtében, a koronavírus járvány alatt Aranyváry külföldi működésének ennyi

²² N. N., 1858

²³ N. N., 1865e

²⁴ N. N., 1865f

²⁵ N. N., 1866

²⁶ N. N., 1864c

²⁷ N. N., 1864d

²⁸ N. N., 1865g

²⁹ N. N., 1870.

³⁰ Don Marzio, Firenzében a Borgo Ognissanti 1. alatt.



részletét sikerült napvilágra hozni, de a munka még közel sincsen készen, hiszen folyamatosan kerülnek fel új adatok a világhálóra. Személyes tanulságként azt köszönöm e témának, hogy rávilágított a romantikus balettek Szilfiden és Giselle-en túli sokszínűségére, valamint a 19. század közepi balettelet működési mechanizmusaira.

Irodalomjegyzék

Források

- N. N. (1842a): „Cím nélkül”. In: *Hírnök*. (január. 17.), 1.
 N. N. (1842b): „Cím nélkül”. In: *Nemzeti Újság*. (január. 26.), 1.
 N. N. (1843): „Cím nélkül”. In: *Der Spiegel*. (június 7.).
 N. N. (1847): „Cím nélkül”. In: *Honderü*. (október 26.). X
 N. N. (1848a): „Cím nélkül”. In: *Pesti Divatlap*. (május 27.), 673.
 N. N. (1848b): „Cím nélkül”. In: *Életképek*. (július 30.), 159.
 N. N. (1853a): „Cím nélkül”. In: *Divatcsarnok*. (április 03.), 17.
 N. N. (1853b): „Cím nélkül”. In: *Le Nouvelliste*. (október 26.), 1., 3.
 N. N. 1853c Darthenay: *The Lyrique*. La Nouvelliste, 1853. 10. 24. 1.
 N. N. 1854. Rezensionen und allgemeine Bemerkungen über Theater und Musik. 1854. 28.
 N. N. (1856) *Deutscher Bühnenalmanach*, 1856. 225. (Gastrollen und Debüts)
 N. N. (1858): „Cím nélkül”. In: *La Presse théâtrale*. (január 17.), 3.
 N. N. (1864a): „Cím nélkül”. In: *The Times*. (április 15.), 24.
 N. N. (1864b): „Cím nélkül”. In: *The Morning Post*. (április 11.), 4.
 N. N. (1864c): „Cím nélkül”. In: *L'Europe artiste*. (január 3), 3.
 N., N. (1864d): „Cím nélkül”. In: *The Observer*. (április 27.), 7.
 N., N. (1865a): „Cím nélkül”. In: *La Comedie*. (október 8.), 9.
 N., N. (1865b): „Cím nélkül”. In: *La Correspondencia de España*. (november 6.), 4.
 N., N. (1865c): „Cím nélkül”. In: *El Lloyd Español*. (november 21.), 4.
 N., N. (1865d): „Cím nélkül”. In: *Cosmorama Pittorico*. (11. sz.)
 N. N. (1865e): „Cím nélkül”. In: *La Comedie*. (január 15.), 8.
 N., N. (1865f): „Cím nélkül”. In: *La Comedie*. (december 31.), 7.
 N. N. (1865g): „Cím nélkül”. In: *Le Muse*. (14. sz.), 4.
 N. N., (1866): „Cím nélkül”. In: *La Comedie*, (szeptember 16.) 7.
 N. N. (1870): „Cím nélkül”. In: *Euterpe*. (33. sz.), 7.

Szakirodalom

- Guest, Ivor (2001): *The Romantic Ballet in Paris*. Paris: Opéra de Paris–Flammarion
 Pónyai, Györgyi (2020): „Aranyváry Emília, az első magyar prímabalerina és koreográfusnő működése és művészete a korabeli sajtó tükrében”. In: *Bólya Anna Mária (szerk): AURÓRA, A magyarországi balett születése*. Budapest: MMA Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet. 127–142.
 Szinnyei, József (1980): *Magyar írók élete és munkái. I–XIV*. Budapest: Magyar Könyvkiadók és Könyvterjesztők Egyesülése.



Évad	Város	Színház	Cím	Egyéb, műfaji megnevezés	Zeneszerző	Koreográfus	Szerep	Egyéb megjegyzés
1853	Párizs	Théâtre Lyrique	Le danseur du roi	operaballet 2 felvonásban, 3 képben	Gautier, Eugene	Saint-Léon, Arthur	Oberländer (tiroli) tánc	a hercegnő szerepe is valószínűsíthető
1854	Bécs	Hofoper/Kärntnerth. Th.	Le violon du diable	fantaszitikus balett 4 képben	Pugni, Cesare	Saint-Léon, Arthur	karszereplő	
1854	Bécs	Hofoper/Kärntnerth. Th.	Paquerette	balett 3 felvonásban, 6 képben	Benoist, Francois	Saint-Léon, Arthur	I. felv. pas de quatre	
1854	Bécs	Hofoper/Kärntnerth. Th.	Ferdinand Cortez	az opera balettbetéteje	Spontini, Gaspare			
1854	Bécs	Hofoper/Kärntnerth. Th.	Le diable a quatre/ Die verwandelten Weiber		Adam, Adolphe	Mazilier, Joseph	pas de trois, komorna	if. Marie Taglioni vendégjátéka
1854	Bécs	Hofoper/Kärntnerth. Th.	Alphea	Anakreóni balett 1 felvonásban	Hertel, Peter Ludwig	Taglioni, Paolo	nimfa	if. Marie Taglioni vendégjátéka
1854	Bécs	Hofoper/Kärntnerth. Th.	Satanella	Fantaszitikus balett 3 felvonásban	Hertel, Peter Ludwig, Pugni, Cesare	Taglioni, Paolo	scene d'agacerics	if. Marie Taglioni vendégjátéka
1854	Bécs	Hofoper/Kärntnerth. Th.	Der Seeräuber (A kalóz)	Nagy balett 3 felvonásban	Gährich, Wenzel	Taglioni, Paolo		if. Marie Taglioni vendégjátéka
1854	Bécs	Hofoper/Kärntnerth. Th.	Violetta	Balett 2 felvonásban, 5 képben	Streibinger, Mathias	Borri, Pasquale		if. Marie Taglioni vendégjátéka
1854	Bécs	Hofoper/Kärntnerth. Th.	Robert et Bertrand	Komikus balett 3 felvonásban	Schmidt, Hermann	Taglioni, Paolo	lanner	if. Marie Taglioni vendégjátéka
1855	Bécs	Hofoper/Kärntnerth. Th.	Robert et Bertrand	Komikus balett 3 felvonásban	Schmidt, Hermann	Taglioni, Paolo	polka	

1855	február	Bécs	Hofoper/Kärntnerth. Th.	Don Quijote	Streibinger, Mathias	Taglioni, Paolo	pas de trois	
1855	február	Bécs	Hofoper/Kärntnerth. Th.	Isaura, die Vathe der Feen	Adam, Adolphe, de Saint-Julien, Alfred	Golinelli, Giovanni	nimfa, pas d'action	
1855	február	Bécs	Hofoper/Kärntnerth. Th.	Der Rekrut	Newadba, Joseph	Golinelli, Giovanni	pas de quatre	
1855	március	Bécs	Hofoper/Kärntnerth. Th.	Ünnep Albanóban	Fröhlich, Friedrich	Bournonville, August	tarantella	
1854/55		Trieszt						Campillivel 6 estén
1856	március	Pest	Nemzeti Színház					szerződött tagként
1860	tavas	Bukarest						
1860	nyár	Berlin	Victoria Theater					csak a fellépés tényéről van adat
1861	autunno	Milano	La Scala	Benvenuto Cellini	Venzano, Luigi	Monplaisir, Ippolito		
1861	autunno	Milano	La Scala	Isola degli amori	Pinto	Monplaisir, Ippolito		
1862	autunno	Torino	Teatro Carignano	La sifide in Pechino	Giorza, Paolo, Madoglio, Sarti	Rota, Giuseppe		
1862	autunno	Torino	Teatro Carignano	A portici néma	Auber, Daniel François Esprit	Bini, Giuseppe	Fenella, a néma	
1862	carnevale	Ferrara	Teatro Municipiale	Un sogno nell'harem		Magri, Francesco	Zora	Enrico Cecchetti



Évad	Város	Színház	Cím	Egyéb, műfaji megnevezés	Zeneszerző	Koreográfus	Szerep	Egyéb megjegyzés
1862	Ferrara	Teatro Municipiale	Camelia ovvero La figlia della Loretta	Ballett 5 felvonásban	dall'Argine, Costantino, Giovannini, Alberto	Magri, Francesco	Camelia	
1862/63	Modena	Teatro Municipiale	Lo spirito maligno	Balletto fantastico con prologo	Giorza, Paolo	Rota, Giuseppe	Myud	
1862/63	Modena	Teatro Municipiale	La locandiera	Ballo mezzo carattere 4 jelenetben	Bolelli, Giovanni	Cecchetti, Cesare	Mirandolina	
1862/63	Modena	Teatro Municipiale	Lucrezia Borgia	balettbetét	Donizetti, Gaetano			
1863	Roma	Teatro Argentina	Una vendetta d'amore	Ballo mimico-danzante 5 felvonásban	Bolelli, Giovanni	Rossi, Raffaele	Miss Avvenel, indián lány	
1863	Roma	Teatro Argentina	Fior-Marino	Ballo mimico-danzante 5 felvonásban	Bolelli, Giovanni	Rossi, Raffaele	Fior-Marino	
1863/64	Ancona	Teatro delle Muse	Le due sorelle			Viotti, Emanuele		
1864	London	Her Majesty's Theatre	Bacco ed Arianna	Ballet divertissement 2 képben	Usigli, Emilio	Magri, Francesco	Ariana	
1864	London	Her Majesty's Theatre	Rigoletto	nagy ketrós az operában	Verdi, Giuseppe	Amaturo, Aniello		
1864	Firenze	Teatro Politeama	A játékos (Giuocatore)	Azione mimico-danzante		Pedoni, Lodovico		Rota, Giuseppe; Madoglio, Luigi után
1864	Firenze	Teatro Vittorio Emanuele	Azemi o la cintura misteriosa	Balletto fantastico 6 felvonásban	della Baretta, Gaetano	Pedoni, Lodovico	Azemi	



1864	autunno	Torino	Teatro Vittorio Emanuele	Un concorso coreografico ovvero due balli in uno	dall'Argine, Costantino	Rota, Giuseppe	Serpentina	
1864	autunno	Torino	Teatro Vittorio Emanuele	Rodolfo	Giorza, Paolo	Borri, Pasquale	Fior di Maria	
1865	autunno	Roma	Teatro Argentina	Az apácák balettreje (Ördög Róbert)	Meyerbeer, Giacomo			
1865	carnevale	Palermo	Reale Teatro Bellini	A négy évszak (A szicíliai vecsernye)	Verdi, Giuseppe	Magri, Francesco		
1866/67	carnevale	Palermo	Reale Teatro Bellini	Camelia	dell'Argine, Costantino, Giovannini, Alberto	Magri, Francesco	Camelia	
1866/67	carnevale	Brescia	Teatro Grande	A bandita lánya	Pugni, Cesare	Perrot, Jules után Pratesi, Gaspare		
1867	február	Fiume		Táncest vegyes műsorral				Fiume város színeiben lépett fel
1867	autunno	Genova	Teatro Carlo Felice					csak a fellépés tényéről van adat
1868	január	Parma	Teatro Regio	Rebecca*	Bianchi, Emilio	Fissi, Dario	Lady Rowena	Ivanhoe-adaptáció
1868	február	Parma	Teatro Regio	Ninetta, ovvero le sue nozze con Nana a Venezia	Bianchi, Emilio	Fissi, Dario	Ninetta	
1868	carnevale	Milano	La Scala	Rebecca	Bianchi, Emilio	Fissi, Dario	Lady Rowena	Ivanhoe-adaptáció

* Bizonyos források ezzel a címmel jelzik: Rebecca o Il ritorno del crociato dalla Palestina.



H. Major Rita

Testőrök, költők, balerinák...*A magyar irodalom és a balett kapcsolódásai
a 18-19. században**

Az irodalom és a táncművészet számos ponton kapcsolódhat egymáshoz. Erre a tényszerű megállapításra bőven találunk példákat a világirodalomban és a magyar irodalomban egyaránt. Mindkét művészet hatott és hat egymásra, inspirálta egymást és adhatott alapot akár egy-egy újabb műalkotás létrejöttéhez is. A 18. századi magyar táncművészet kutatása is bőven nyújt lehetőséget az ilyen kapcsolódások felfedezésére. Tánctörténeti forrásaink a sajtó mellett, elsősorban irodalmi művek, naplók, visszaemlékezések lehetnek.

Mielőtt a 19. század 40-es éveitől kezdve a balettművészet teret nyert volna a magyar kőszínházakban, a hazai közönség egy része már korábban is láthatott táncot. Elsősorban a főúri kastélyok színházaiban (többek között Pozsony, Eszterháza – ma: Fertőd, Kismarton – ma Eisensadt, Gödöllő, Nagyvárad, Tata, Nagykároly, stb.), illetve Pest-Budán is a német színházakban. Az előadások többségében külföldi művészek táncoltak, akik az európai színpadokról érkeztek és többnyire Bécsből jöttek át hozzánk.

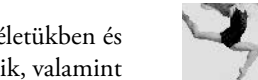
A kastélyszínházak közül is kiemelkedtek a magyar „Verszália” (Versailles) néven is emlegetett eszterházi birtokon található színházak. Az ott zajló pezsgő kulturális élet egyik fontos szervezője, az Esterházy család legendás alakja I. „Fényes” Miklós herceg (1714–1790) volt.

A herceg, ahogyan az az arisztokrácia köreiből természetesen számított, világlátott ember volt. Tanulmányait Bécsben és Leidenben végezte, és később is tett néhány több hónapos körutazást. Ezek során megfordult Ausztria különböző részein, Felső-Itáliában, Bajorországban, Württembergben, Franciaországon belül Elzászban, Lotaringiában és Párizsban; hosszabban időzött többek között például Velencében és Strasbourgban is. Sokféle sokfélélt látott és tapasztalt. Viszátérve igyekezett felhasználni külföldi tapasztalatait.

Eszterháza a kor kulturális életében rendkívül fontos szerepet játszott. A korszak számos jelentős művésznének közreműködésével rendezett ünnepségekről az „Eszterházi vigasságokról” francia, angol, német nyelvű tudósítások is megjelentek. Az egyik ilyen ünnepségre maga a császárné, Mária Terézia is ellátogatott. Eszterháza kulturális intenzitását az is mutatja, hogy az ország első két állandó színháza is az Esterházy család birtokain épült. Joseph Haydn udvari zeneszerzőként csaknem két évtizedet töltött a művészeteket támogató Esterházy Miklós herceg szolgálatában, „kappelmeisterként”, híressé téve az ott működő zenekart. Mellette olyan neves külföldi „szakemberek” dolgoztak a herceg szolgálatában, mint például a librettista, mario-nettszínház- és operaigazgató Joseph Karl von Pauerspach (1737–1809) a kürtművész, Joseph Oliva, az itáliai tenorista Andrea Totti, vagy egy másik neves énekes Benedetto Bianchi.

A 18. század végén a Mária Terézia által 1760-ban felállított Magyar Királyi Testőrség tagjai közül verbuválódott a felvilágosodás magyar irodalmának első nemzedéke. A bécsi testőrírók közül

* Az itt közölt tanulmány a 17. Magyar Táncfesztivál alkalmával megrendezett tánctörténeti szimpóziumon hangzott el előadásként: Szimpózium – Hogyan érkezett a balett Magyarországra? Új kutatási eredmények a tánctörténetben. Múzeumház, Győr, 2022. 06. 13. (A szerkesztő megjegyzése)



többben, például Bessenyei György (1747–1811) és Kisfaludy Sándor (1772–1844) életükben és irodalmi munkásságukban is szerepet szántak a táncnak, táncos élményeiknek, műveik, valamint életrajzuk is forrásul szolgálhatnak a tánckutatáshoz.

Bessenyei György 1765-től (június 8-án vették fel) 1773-ig volt tagja a testőrségnek. Családjából nem csak ő kötelezte el magát a testőrség mellett, hiszen fiverei, Boldizsár és Sándor is szolgáltak a testületben. György Bécsben kezdett tanulni és évekig kitartó szorgalommal foglalkozott a tudományokkal. Ugyanakkor „Bessenyei szerzői alkatát sajátos kettősség jellemzi: két különböző, egymástól mégis elválaszthatatlan inspiráció motiválja (...) „lelke mindig meg volt osztva a művészet s a tudomány között”.¹

Írói munkásságában az Eszterházi vigasságok és a hozzá csatlakozó Delfén című versei a felvilágosodás kori magyar irodalom maradandó alkotásai. Ezek a művek ugyanakkor forrásként szolgálnak is a magyar tánc történet 18. századi korszakához. Korábban szinte csak ezekre a művekre támaszkodva vont le a kutatás megállapításokat Jean-Georges Noverre magyarországi megjelenésével és az Eszterházi 1772-ben bemutatott balettjével, a Párizs ítéletével kapcsolatban.

Az Eszterházi vigasságok megírására az adott alkalmat, hogy Bessenyei testőrparancsnoka, maga Esterházy „Fényes” Miklós meghívta Rohan francia diplomatát² Eszterháza, és a tiszteletére több napos mulatságot szervezett, mely magába foglalt vadászatok, vacsorákat, színházi előadásokat és tűzijátékot is. Az egésznek célja a nagyvilági élethez, szórakozáshoz szokott Rohan elkápráztatása volt.

A Rohan herceg látogatásához kapcsolódó eszterházi ünnepség keretében egy színdarabot is bemutattak, Charles Collé³ francia író IV. Henrik király vadászata című vígjátékát. Egyes források szerint ebben is volt táncbetét. Érdekességként kell megemlíteni, hogy éppen Collé volt az, aki naplójában Noverre első párizsi siker-balettjét, a Kínai ünnepeket méltatta 1754-ben.

Louis René Édouard de Rohan-Guéméné herceg – a korabeli francia arisztokrácia jeles alakja, később strasbourgi érsek és kardinális – volt az egyik legfontosabb vendég „Fényes” Miklós herceg udvarában. Rohant, akinek a neve a hírhedt „királyné nyakéke ügyben” is felbukkant, éppen ebben az évben nevezte ki XV. Lajos a Francia királyság bécsi nagykövetének.

Esterházy erre az alkalomra Noverre társulatát is szerződtette Bécsből. Jean-Georges Noverre a cselekményes balett, a ballet d'action megteremtője 1767 és 1774 között Mária Terézia udvarában, császári és udvari balettmesterként dolgozott. Hogy ő maga valóban megfordult-e Eszterházián máig vitatott, de ez mit sem von le a bemutatott jelentőségéből, hiszen művei akkoriban Európa-szerte a legújabb tánciránnyal forrtak össze.

Azt az óriási hatást, amelyet Noverre az európai táncművészetre gyakorolt nem lehet eléggé értékelni. Nem csupán abból a szempontból, hogy a cselekményes balettel a táncművészet kiléphetett a szórakoztatás szűk köréből és drámai történetek elmesélésére és érzelmek kifejezésére is alkalmassá válhatott, hanem azért is, mert Noverre követői még hosszú évtizedekig meríthettek egészen a 20. századig ható gondolataiból. Balettjei pedig saját korukban Európa szinte valamennyi országában felbukkantak, hiszen egy-egy korábbi művét az újabb „munkahelyein” mindig elővette és színpadra állította. Így történt ez az eszterházi bemutatkozáson is.

Bessenyei feladata pedig az volt, hogy tudósítson arról, örökítse meg mindazt, amit parancsnoka Eszterházián létrehozott. Hiszen ezekben az ún. alkalmi leíró versekben, az udvar vagy egy-egy főúr szolgálatában álló költők mulatságok, vadászatok, ünnepségek emlékét örökítették meg. Nem elhanyagolandó az sem, hogy ezeket az ún. alkalmi költeményeket általában a főúr, esetünkben Esterházy saját költségén nyomtatattatta ki.

¹ Toldy, 1987b.

² Louis René Édouard de Rohan-Guéméné herceg (1735–1803): francia arisztokrata, főpap.

³ Charles Collé (1709–1783): francia író és dalszerző.



„Sokakban a fősvényesség szokott nyughatatlanságát okozhatná talán azért, hogy herceg ESZTERHÁZI MIKLÓS főkapitányunk jövedelmeit bőv költségével terhelte; de e nyughatatlan vélekedés a dolognak valóságában nem formáltathatik, mert egy hazának híréért ezúttal is csekélységet mívelni nem lehetett: mind királyunk, mind nemzetünk dicsősége kívánta, hogy Eszterháza magát csudává tegye. Meg kellett mutatni, hogy a Párizs- és Londonban nevedett francia kívánság Magyarországon gyönyörűségét feltalálhatja, melyen tett álmélkodása hazánknak tisztességét kétségkívül minden idegeneknél dicsőíteni fogja. E dolognak végbevitelére természet szerint nemzetünkbe sehol olyan hely nem lehetett, mint Eszterháza, mely minden részben valamely kis királyságot mutat; aholott is megtörtént vigasságokat sok nemes hazámfiával magyar nyelvünkön közölni haszontalanságnak nem ismértem.

A K[egyes] O[lvasó] fogja ESZTERHÁZI HERCEGEN s verseimen ítéletét tenni, kinek szolgája s igaz hazafia maradok

BESSENYEI GYÖRGY gárdahadnagy⁴

1772. július 13-án, Rohan herceg látogatása másnapján tehát az előző évben Bécsben már bemutatott Noverre-koreográfiát, a Párizs ítélete című táncjátékot adták elő, amelynek zenéjét Joseph Starzer,⁵ osztrák komponista, a Burgtheater hegedűse szerezte. A balett első verziója 1751-ben Lyonban készült és az 1771-es bécsi színpadra vitel követően – ha hinni lehet a forrásoknak – Noverre 1774-ben Milánóban is bemutatta.

A Párizs ítélete című Noverre-balett librettója a bécsi Nemzeti Könyvtárban található⁶. A librettó ebben az esetben azt jelenti, hogy a leírás az előadás menetét követi, 11 jelenetre bontva ismerteti a balett cselekményét. Emellett leírja a színpadi látványt, elsősorban a jelmez, a díszlet részletezésével, de a táncosok mozgásáról is tesz említést.

Ugyanakkor a darabbal kapcsolatos, 2016-os tanulmányában Czibula Katalin a sajnálatosan korán elhunyt színháztörténész felhívja a figyelmet a 18. századi balett egy korábban szinte teljesen figyelmen kívül hagyott forrására, az úgynevezett Varsói kéziratra⁷, amelyet a Varsói Egyetemi Könyvtár őriz, és Jean-Georges Noverre balettmester pályázatát tartalmazza Szaniszló Ágost lengyel király udvari színpadmestere pozíciójára. A terjedelmében is jelentős anyag többek között tizenhét baletteloadás, köztük a Párizs ítélete részletes leírását, forgatókönyvét, partitúráit és jelmezterveit, például az egyik szereplő, Vénusz istennő jelmezének leírását is tartalmazza.

A tánc történeti szakirodalomban az eszterházi vendégjátékkal kapcsolatban egy téves megállapítás hagyományozódott és épült be több forrás szövegébe is. A kiindulópont ehhez Besse nyei alkalmi verse (az Eszterházi vigasságok) és a hozzá kapcsolt Delfén című költemény adta. Mivel a két mű egy nyomtatványban jelent meg, azt a következtetést lehetett levonni, hogy az eszterházi előadáson Marguerite Delphine (máshol Marie-Therese vagy Therese Delphin) táncolt az előadáson a balettben. Sőt, a fiatal táncosnő Eszterházán fázott meg és hunyt el pár nappal később tragikusan fiatalon és ez a tény még mitikusabbá tette alakját. Olyannyira, hogy Besse nyei György, a magyar testőr író 1772-ben – az Eszterházi vigasságokkal együtt – közölt Delfén című költeményében pont a Párizs ítélete megidézésével állított neki emléket.

⁴ Besse nyei, 1991. 163.

⁵ Joseph Johann Michael Starzer (1726–1787): osztrák zeneszerző és hegedűművész. Néhány opera mellett, nagyon sok balettet és balettbetét komponált Bécsben. Noverre mellett dolgozott Franz Anton Hilverdinggel és Gasparo Angiolinivel is.

⁶ A címlap leírása: Urtheil des Paris. Ein heroischpantomimisches Ballet. Von der Erfindung des Hrn. Noverre. Vorgestellt auf der k.k. Schaubühne in Wien. Im Sommer 1771. Wien, gedruckt mit v. Ghelischen Schriften.

⁷ Théorie et pratique de la danse en général, de la composition des ballets, de la musique, du costume, et des décorations qui leur sont propres. 11 vörös bársonyba kötött kötet, a lapok mérete 36,5*27,5 cm, terjedelme mintegy 2000 oldal. (Le-lóhely: Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, Varsó, Gabinet Rycin, jelzet: Zb. Król. vol. 795–805. Mikr. 9002–9012.)



Besse nyei György: Delfén (1772, részlet)

„Delfén egy táncosné volt, kinek tánca s teste járása a természet első mesterségének kellemetességét is csaknem felülhaladni láttatott. Nóver, egy csudálatos tehetségű táncmester és poéta, ki a régiségeket Bécsnek előhordja, Páris ítéletéből csinált egy táncot, hol Párist Junó, Pallás, Vénus a közzéjek vetett arany almának elajándékozására magok közt kénszerítették. E táncban Delfén Vénus istenasszonynak személyét játszotta; aki is, szökéseibe, Vénust megcáfolni láttatott: szépsége s kellemetes enyelgése mindent gyönyörködtetett. Ez a táncosné hirtelen forró-betegséget kap s ifjúságának legnyájasabb idejében meghal; mely szomorú történetével a bécsi játéknéző helynek is legelső gyönyörűségét magával együtt sírjába temeti. Mivel ő is sok nyájasságot okozott, az Eszterházi Vigasságokhoz ragasztottam.

A' természet egyszer kebelébe hevült,
'S tsudájára Bétsnek, egy kedves Delfént szült.
Az Aszszonyi Nemből támadt e' származás,
Kettőztetett benne sok nyájas tapsolás.
Egy mesterség e'be kút-fejét tsinálta,
És nemes tsudáját testébe formálta:
Tántzosné vólt; fel-kél Delféni nevével,
'S reá-tekint Bétsre rendes személyével.
A' játék' néző-hely, vagyonaiból élt,
'S hogy valaki győzze mesterségét, nem félt.

Páris' ítéletét Nóver elő-hozza
Bécsnek; s Delfént kezén titkon meghordozza.
Junó, Pallás, Vénus öszvekeverednek
Az aranyalmáért, mellyen vetekednek.
Nagy nyereségekre Páris ítéletét
Kérték, ki Vénusnak adta feleletét.
Minden szív repdesett Delfénre e táncba,
Ki Nóver szavára rejtezett Vénusba.
Meghitt győzedelmét előre örülte,
Játék, tánc, mosolygás mulattak körülte.
A játékpiaconak egyik szegletéből
Jó apróságival arany fellegéből.
Virágkoszorúkat forgatnak előtte,
Kupidó gyermeke enyeleg mellette.
Egyszerre a nézők elébe kiszökik,
Megáll egyenesen, ruhája tündöklük.
Nemes tekintetén látszik méltósága:
Lebeg szemöldökén édes nyájassága.
A néki kirendelt nóta elkezdetik,
Hangja a fülekbe lassan eresztetik.”⁸

(...)

⁸ Besse nyei, 1991. 177–179.



Mikor' Béts Delfénjén e'ként múlatozna,
S személyének annyi hív szívvel áldozna,
A megszikkadt halál, sárgult csontjaival,
Felkél temetőjén, s jó csúf bordájjal,
Kiszaggatott orrán szörnyű útálat ül,
A rettegés mormol üres szemeibül,
Állkapcáji között száradt fogajival
Az irtózást rágja holtak hamvaival.
A játéknézőhely szép téjére felhág;
Megáll kaszájával, mint egy elsikkadt ág:
Kiragadja Delfént Bécsnek karjaiból,
Viszi s temetőföld porzik bordájából.
A szűz kiált széjjel; mutatja félelmét,
De sehol nem kapja tovább segedelmét.
Elviszi az halál; sírjába bédugja,
S nékiülvén, testét fogaival rágja.
Meg-hólt Delfén, aki természet csudája
Vala szépségével és keserves jaja.
Minden szívbe nyög még, ki testét ismérte,
S életében tőle nyájasságát kérte.⁹

A vonatkozó magyar tánc történeti forrásokat vizsgálva, megállapítható, hogy korábban a következtetés nem jelent meg. Vályi Rózsina sehol sem szerepel olyan megjegyzés, hogy Delfén Eszterházián táncolt volna: „Ezekről az előadásokról emlékezik meg Bessenyei György: Eszterházi vigasságok (1772) című alkalmi verszetében és a hozzácsatolt Delfén című költeményében megörökíti Noverre Páris ítélete című balettjének egyik szólótáncát. A bécsi magyar testőrök lelkes balettkedvelők voltak. Díszes egyenruhájukban ott feszítettek az udvari, főúri előadásokon.”

„Az első magyar balettrajongók a bécsi magyar testőrök közül kerültek ki. Bessenyei György Noverre balettjait látva vált balettrajongóvá. A jó táncos nemesifjú lelkét megérintette a finom műfaj addig ismeretlen szépsége, és nem volt abban semmi csodálatos, hogy szerelemre lobbant a szépséges „táncolóné” iránt. A huszonnégy éves daliás testőrtiszt nem maradhatott hideg a kis tüdőbajos Delphine táncosnővel szemben, akinek Noverre balettjében táncolt Venus-szerepéről bájosan naiv elragadtatással írt az Eszterházi Vigasságok-ban, 1779-ben.”¹⁰

A magyar balett történetéből¹¹ című könyv előszavában pedig ezt írta: „Noverre 1767-1774-ig volt Mária Terézia udvari balett- és ceremóniamestere és így feltehető, hogy Mária Terézia gyakori pozsonyi és eszterházi vendégeskedései alkalmával elkísérte a királynőt Magyarországra. Bessenyei György, mint fiatal testőrhadnagy mindenesetre elkísérte Eszterházára és feltűnő, hogy éppen az 1776-ban megjelent Eszterházi vigasságok-hoz csatolt egy Delfén c. alkalmi verszetet, amelyben egy bécsi balett-táncosnőt parentálva, Noverre egyik balettjének szólótáncát is leírja igen elevenen.”

Később főleg Kaán Zsuzsa tánc történeti írásaiban bukkan fel a legenda¹², láthatóan Horányi Mátyás: Eszterházi vigasságok című, a témában alapvetőnek számító könyvére hivatkozva.

⁹ Bessenyei, 1991. 181.

¹⁰ Vályi, 1969. 333. és 176–177.

¹¹ Vályi, 1956. 12–13.

¹² Kaán, 1989. 23.



Horányi pedig valószínűleg Haydn életrajzírójára Carl Ferdinand Pohlra¹³ támaszkodott: „De ő (Noverre) hozta magával a három első szólótáncost is, akik közül Mlle Delphin a versben (Eszterházi vigasságok) Vénusz szerepében, mint „a bécsiek gyönyöre”, mint „a bécsiek világcsodája” dicsérik... Az eszterházi látogatás katasztrofális volt számára: meghűlt és alighogy visszatért Bécsbe, a magas láztól meghalt az 1772. 18. ugar havában (június), életének tizenötödik évében.”¹⁴

A Delfén magyarországi szereplésére vonatkozó megállapítást viszi tovább azután más, későbbi tánc történeti szakirodalom is.¹⁵

Holott a valóság az, hogy az eszterházi előadás időpontjában (július 13.) Delphine már nem élt. Bessenyei nem itt, hanem egy bécsi fellépésen láthatta a táncosnőt. Ennek emléke idéződik fel a versben. Ebből következőleg a nyomtatásban együtt megjelentetett Eszterházi vigasságok és a Delfén nem ugyanazon az írói szándékból születtek, mint ahogy korábban feltételezték. Delfén halálára vonatkozóan mások mellett Johann Joseph von Khevenhüller-Metsch herceg (1706–1776), a császári udvarban működő, osztrák államférfinak, Mária Terézia főudvarmesterének naplója is bizonyítékot szolgáltat:

„Ma reggel hunyt el magas lázban 16 évesen, a helyi színházaink legjobb táncosnője, Therese Delfin, aki a híres balettszerzőnktől, Sr Noverre-től tanult, mivel gyerekkorában különösen tehetségesnek találtatott. Ezért tökéletesedhetett volna, annak tudatában, hogy kevés hozzá hasonló tehetség volt mind a danse haute, mind a groteszk tánc terén.”¹⁶

Eszerint Delphine kisasszony az eszterházi előadásnál majd egy hónappal korábban meghalt. De ki is volt ez a híressé vált táncosnő? Életéről szinte alig maradt fenn adat. Annyit feltételezhetünk, hogy a bécsi Hoftheater igazgatósága által szorgalmazott „színházi tánciskola” növendéke lehetett, amelyet a táncos utánpótlás biztosítására hoztak létre. Működése Noverre felügyelete alatt kezdődött 1768-ban azzal a tizenhat, máshol tizenegy tanulóval együtt, akik az iskolában tanultak. Noverre az ügyes növendékeket hamar alkalmazta a színpadon és a legtehetségesebbek némi gázsit is kaptak.¹⁷ Delphine két év múlva, már színpadra lépett Gluck Alceste és Parisz és Heléna című operáinak táncbetéteiben. Ahogyan azt Karl von Zinzendorf (1739–1813) híres utazó, osztrák kereskedelmi tanácsos naplójában olvasható: „Csodáltam Delfine (sic!) táncát. Micsoda erő! Micsoda precizitás, mennyire felülmúlta a többieket (Alceste). Micsoda különbség van Viganoné és Delphin (sic!) tánc között (Parisz és Heléna).”¹⁸

A táncosnő tizenöt vagy tizenhat évesen ígéretesnek tűnő karrierje elején halt meg. Erre utal a Neue Freie Presse 1897. január 3-i számában¹⁹ megjelent emlékezés is, amely ismét csak külön-

¹³ Carl Ferdinand Pohl (1819–1887): zenetörténész, komponista. Joseph Haydn címmel két kötetben írta meg a zeneszerző életrajzát. A harmadik kötetet Pohl hagyatéka alapján Hugo Botstiber (1875–1941) osztrák zenetörténész adta ki.

¹⁴ „Er (=Noverre) brachte aber auch die drei erforderlichen ersten Solotänzerinnen mit, von denen Mlle. Delphin in der Rolle der Venus im Gedicht (= Eszterházi vigasságok) als „das Entzücken der Wiener”, als „Wunder der Welt” gepriesen wird... Der Besuch in Esterház wurde für sie verhängnisvoll: sie erkältete sich und starb, kaum in Wien angekommen, am hitzigen Fieber am 18 Brachmonat (Juni) 1772 im fünfzehnten Lebensjahre.” Botstiber-Pohl, 1927.

¹⁵ Pónyai, 2009. 8.

¹⁶ „Junii... Den 18. (...)Disen Vormittag verstarbe auch an hitzigen Fieber im 16. Jahr ihres Alters die beste Dänzerin auf unseren hiesigen Théatres, namens Therese Delfin, welche von unsern berühmten Ballet-Compositoren Sr Noverre wegen vorgefundener besonderer gutter Disposition als ein Kind in die Lehr genommen und also perfectioniret worden ware, dass sie sowohl in der Danse haute als im Grottesque wenige ihres gleichen gehabt hat” Aus der Zeit Maria Theresias: Tagebuch des Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Metsch, kaiserlichen Obersthofmeisters, 1742-1776: [...] https://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/content/pageview/330766

¹⁷ Winkler, 1967. 58.

¹⁸ „J'admira la danse de Delfine! Quelle force, quelle précision, combien elle étoit supérieure à toutes les autres (Alceste). Quelle différence de la danse de la Viganon à celle de la Delphin (Paride et Elena).” 1770. dec. 15. (Karl von Zinzendorf: Das Tagebuch des Grafen Karl von Zinzendorf und Potendorf als theatergeschichtliche Quelle). Megjegyzés: „Utazásai során készített feljegyzései összesen 56 kötetet tesznek ki, s ezek ma Bécsben a Német Lovagrend könyvtárában található. Közülük számos időközben nyomtatásban is megjelent.” Ághné Ring, 2016. 17.

¹⁹ Neue Freie Presse 1897. január 3. Nr. 11625. A folyóirat digitalizált változata itt olvasható: https://anno.onb.ac.at/



leges tehetségét dicséri, „a Művészet és a Természet valódi csodájának” nevezi mind a „heroikus”, mind a „groteszk” tánc területén.

Fontos forrásként szolgál ehhez a korszakhoz és magához az eszterházi eseményhez is Anton Joseph Zorn de Bulach báró L'Ambassade du Prince Louis de Rohan à la Cour de Vienne 1771–1774²⁰ című könyve is, amely éppen erről az időszokról ad részletes leírást. A francia arisztokrata Rohan herceg kíséretében utazott Bécsbe és magyarországi útjaira is elkísérte. Erről az utazásról szóló leírása 125 évig kiadatlanul maradt a család levéltárában. 1901-ben Strasbourgban dédunokája adta ki először. Ebben a könyvben a báró az eszterházi vigasságokról²¹ is ír meglehetősen részletesen, azonban csak az előadott színdarabot említi. A balettről, táncról, szereplőkről egy szóval sem emlékezik meg. Azt azonban megjegyzi: „Versailles-on kívül talán nincs egész Franciaországban hely, amely pompa tekintetében Eszterházával összehasonlítható, Eszterházán Versailles-ra találtam.”²²

A fiatal testőríró Bessenyeit, aki rendszeres látogatója volt a Burgtheater előadásainak nyilvánvalóan érzékenyen érinthette a fiatal balerina halála, de – bár az utókor számos novellában, színműben „boronálta össze” a táncosnővel – nincs arra konkrét bizonyíték, hogy kapcsolatuk lett volna. Ugyanakkor személyes érzéseit az eszterházi előadás alkalmi „tudósításához” kapcsolta, hiszen Bessenyei szerint az „érzékenység” meghatározó tulajdonsága az embernek, aki a „szív tsatái” között hánykolódik. Így „a költemény esztétikai értékének egyik fontos összetevője az a korai „halál és a lányka”-motívum, amellyel a művésznő szépségét és az élők világából való korai távozását allegorizálja”.²³ Az pedig külön érdekesség, ahogy Cibula Katalin is megjegyzi, hogy a téma egyik legismertebb művészi megjelenése, Schubert A halál és a lányka című zeneművének szövege, Matthias Claudius, német költő Der Tod und das Mädchen című költeménye két évvel később, 1774-ben jelent meg.²⁴

De nem csak Bessenyei György életében játszott szerepet Bécs, a balett és a rajongás egy táncosnő iránt. Kisfaludy Sándor testőrszolgálatának idejét is megédesítette a szerelem egy olyan híres táncosnő iránt, mint Maria Medina, Salvatore Viganò felesége. Ez azonban nem csupán plátói rajongás, hanem valódi szenvedélyes kapcsolat volt. Heves szerelmi viszonyuk 1794-től másfél éven át tartott.

Salvatore Viganò (1769–1821) volt az az olasz táncstílust közvetítő táncosok közül, akinek művészete talán a leginkább ismertté vált a 18-19. század fordulóján, Magyarországon is. Viganò nevezetes táncos dinasztiaiból származott és a tánc területén végzett tevékenysége ugyancsak korszakos jelentőségű. Koreográfusként, Noverre-t követve, ő is a cselekményes balett híve lett, műveit coreodramma-nak nevezte. Több mint negyven balettet készített, amelyből tizenöt cselekményes mű volt. Művészetét olyanok csodálták, mint Shelley és Stendhal.

A spanyol származású Maria Medinával (1765?–1833) 1789-ban kötött házasságot. Ezután együtt táncoltak Európa nagy színházaiban és az arisztokraták magánszínpadain. 1793-ban érkeztek Bécsbe, ahol megszakításokkal 1808-ig bővölték el a közönséget táncukkal és merészen újító stílusukkal és jelmezükkel. 1793 májusában, első bécsi színpadra lépésük alkalmával a „Rózsaszínű pas de deux-t” táncolták Antonio Muzzarelli²⁵ Diana és Endümion című balettjében. Érdekes, hogy Viganò, a cselekményes balettdráma egyik jeles képviselője táncos sikereit a különböző színű pas de deux-ekkel aratta: Fehér pas de deux, 1794, Vörös pas de deux, 1795. A két utób-

²⁰ Bulach, 1901.

²¹ Bulach, 1901. 69–71.

²² Bulach, 1901. 69–71.

²³ Cibula, 2014.

²⁴ Cibula, 2014.

²⁵ Anton Muzzarelli (1744–1821): olasz származású táncos és koreográfus. 1791-től a bécsi Hoftheater koreográfusa. Salvatore Viganò Bécsbe érkezésekor komoly rivalizálás alakult ki az idősebb Muzzarelli és a tizenöt évvel fiatalabb Viganò között. Egyes kutatók szerint a Múlt és a Jelen csatázott működésükben.

bi tánc zenéjét maga is komponálta. Ezekben a duettekben Medina tánca révén az „antikvitás felé orientált” test-ideál teljesen más formában jelentkezett, mint korábban. A különböző színű „test-ábrázolás” forradalmian szegült szembe a korszakban működő német régész, a sokak által a művészettörténet atyjának nevezett Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) „fehér antikvitás nézetével”. Winckelmann a fehéret, az egyszínűt tekintette a nagyobb esztétikai értékkel bíró stílusnak.²⁶

A Viganò-házaspár, a források tanúsága szerint 1794-ben Eszterházán is fellépett. Erről a Magyar Hírmondó című folyóirat tudósított 1794-ben: „Bécs: Tegnap és tegnapelőtt sok Uraságok takarodtak-le innen Kismartonba, hová Jún. 23dikán vitett-bé pompásan Primás ő Eminenzijája, mint Királyi Bízott, és installáló Méltóság: ma iktattatik ott bé Hertzeg Eszterházy Miklós a Soprony-Vármegyei Fő-Ispányságba... (...) Viganó és a Felesége ujj ballétot fognak tántzolni, 3 este egymás után. (...)”²⁷ Előtte pedig, március elején, Bécsben, gróf Károlyi Antalné születésnapján is táncoltak.

Medina tánctehetségét és megjelenését mindenütt élénk érdeklődés kísérte. Nem csupán táncának újszerűségével, de csinos külsejével és táncruhájának merészségével is felhívta magára a figyelmet. „Csinos arcát úgy tűnik, kifejezetten erre a fajta kifejezésre találták ki. Meztelensége, amelyet az öltözkéssel megtévesztően tudott utánozni, nagyon nagy hatást tett a közönség nagy részére. Az egész pas de deux tele van a naiv kecsesség valódi vonásaival. Még egy festő is tanulhatna ebből. A tekintete azonban ellentmond a kecsességének, néhány mozdulat (...), valamint az élénk arckifejezések nem a szabályoknak megfelelőek, túlságosan is a burleszkből fakadnak, beleértve a túl gyors fordulatokat, (...), valamint a nem megfelelő tempókat, a nyugalmi helyzetek utáni túl gyors ugrásokat.”²⁸ – írta róla Hermann von Ayrenhoff, osztrák író a színpadi táncról szóló könyvében.

Bécsben látta őt táncolni 1793-ban az angol utazó és természettudós Robert Townson,²⁹ aki a következőképpen nyilatkozott róla: „Madame Viganò Spanyolországból, Bécsben jártamkor, megtisztelte őket táncával, és a legkiválóbb ízlést és a legnagyobb eleganciát mutatta be. Hozzáállása magasztos volt; bő és nyitott görög ruhája, amely csak annyit rejtett el személyéből, hogy felerősítse a szabadon hagyott szépség varázsát, szenvedélyessé emelte mindenki csodálatát, akinek finom ízlése és érzékenysége van.”³⁰

Kisfaludy Sándort 1793. január 5-én nevezték ki Bécsbe, a magyar királyi testőrgárda tisztjének Zala vármegye képviseletében. A Bécsben szolgáló Kisfaludy katonai tanulmányai és szolgálata mellett rajzolt, zenélt, múzeumokba, színházakba járt, ismeretséget kötött Bécs íróival és híres művészeivel. Személyesen ismerte például többek között Antonio Salierit és Beethovent is. Bálról bálra járt és hamar a császárváros hölgyeinek kedvence lett. Legismertebb szerelmi kalandjának mégis Maria Medina meghódítása számított. Eötvös Károly szerint „Medinát a legényszerelem egész pokoltüzeivel szerette több mint egy éven át Kisfaludy. S Medina, bár rajongott érte Bécs egész férfiközönsége, a magyar testőrt tüntette ki, pedig ennek semmi kincse nem volt, csak deli szép alakja volt.”³¹

²⁶ Winckelmann, 1764.

²⁷ Magyar Hírmondó, 1794. június 24.

²⁸ Ayrenhoff, 1794.

²⁹ Robert Townson (1762–1827): angol természettudós, utazó, az edinburgi skót Királyi Társaság tagja. Az 1797-ben megjelent Travels in Hungary with a short account of Vienna in the year 1793 című könyvében alapos leírását adja az akkori Magyarországnak és városainak.

³⁰ „Madame Viganò from Spain, whilst I was at Vienna, honoured them with her dancing, and exhibited the finest taste and the greatest elegance. Her attitudes were sublime; and her loose and open Grecian dress, which only concealed so much of her person as to heighten the charms of the beauty she left exposed, raised into passion the admiration of every one possessed of fine taste and sensibility.” Townson, 1793. 15–16.

³¹ Eötvös, 2015. 208.



Medina nagy hatással volt Kisfaludy ízlésének fejlődésére, aki hatására elmélyedt a táncművészetben is. Olaszul tanult tőle és megismerte az itáliai versirodalom híres alkotásait. Szerelmükre Kisfaludy még a szakítás után is gyakran emlékezik vissza naplójában: „Soha, sohase felejttem el ezt a szeretett asszonyt, akinek karjai között a legbujább, de leggyönyörűbb szerelemnek ölében egy ideig boldognak vélém magamat”, aki „annyi boldog órát szerzett, oly isteni gyönyörűséget varázsolt”, és „egy korig a Földön idvezített.”

Traiszkirchen die 6 Martii 796.

„Ma tehát útnak indulánk - nehéz szívvel váltam meg Bétstől, az az jó Barátimtól, Pajtásaimtól, és Esmérőseimtől.

„Tegnap délután, hat hónapoknak elmulása után még is meglátogatám Viganónét is, ezek előtt kedves, imádott Medinát; mert tudtomra esvén, hogy sokat tudakolódik felőlem, és már kétségbeesett, hogy valaha még velem szállhasson. El nem birhatnám szívemen Lethének botsátani azon Aszszonynak emlékeztétét, aki nékem egy időben annyi boldog órát szerzett, oly isteni gyönyörűséget varázsolt - a , k i engem egykorig a , Földön idvezített. Jollehet mulandó vala ez az öröm is, vala-mint minden e világban, barátságunkon kívül, de emlékezete mégis édes maradand minden időben. Szinte két óráig késtem nálla; érdeklő vala a , kettős beszélgetés, mert képzelheted magadnak mind a , kettőnk , részéről a , sok szemrehányást , mentegetést , és mind azt a , sokféle sziv , és elmebeli változást , amit a , szerelem szokott okozni. Barátságosan válánk el egymástól; és én soha sem szünök meg mind ő néki emagának, mind a , Világnak nyilván bizonyítani azt, hogy tisztelője vagyok.”³²

Később utazásai során újra és újra megemlékezik róla: „Welsch-Michel. 31dik Szállás, April22dikén. Itt van az olasz Tyrolnak kezdete, és itt már minden olaszul megyen. Nagy gyönyörűséget , és hasznomat lelem az olasz nyelvben , mellynek megtanulására Viganóné szerelme birt egy időben; ,s mindég megújúl bennem ezen ritka Aszszonynak emlékezete. - Te vagy áldott az Aszszonyok között! Maria Medina!”

Mantua, 37dik Szállás. April29dikén. Gyönyörű volt mái útam, - és amig élek, emlékezni fogok a mái reggelről. Medinának nem egyszer küldöttem Béts felé néma hálákat az olasz nyelvért, mellyet egyedül csak nékie köszönhetek, és amellynek itt most annyi hasznát veszem.”

Utalást találunk arra is – már a francia fogságról szóló napló részben – hogy Kisfaludy meg akarta írni ennek a nagy hatású szerelemnek a történetét, egy Medina életéről szóló regénnyel együtt, megváltoztatott nevekkal, a „szívek gyönyörűségére”. Medinának a csábító Danae szerepét szánta, Magáról pedig azt írta volna, hogy ő majdnem olyat tett volna, mint a szűzies Agathon Christoph Martin Wieland³³ regényében. (Geschichte des Agathon, 1766/67): „Sept. 4.dikén. Ma, éppen ma egy esztendeje, hogy szabadságot nyervén, Bétsből Magyarországra indultam. Ez volt a , kezdete a , sok viszontagságoknak, mellyek azolta, egymást üzve sűrűn értek engemet. - Elevenen újjúlnak bennem azon érzemények, mellyek szívemet elfoglalák, midőn az udvari, pompás, bújálkodó, roppant t Béts hóstádjainak útszáin szeretett hazámnak homloka felé siettem Medináról gondolkodtam, a kinek karjaiból csak akkor nemrég fejtöztem ki. Méljen érzem most is mindazt, a , mi akkor szaggatá szívemet. Soha, soha se felejttem el ezt a , szeretett Aszszonyt, a , kinek karjai között a , legbujább, de leggyönyörűbb szerelemnek ölében egy ideig boldognak vélém magamat. Szinte esztendeig tartott a , szoros kötés, melly közöttünk tsudálatosan támadott, mellyről kettőnkön kívül senki se tudta, még te sem kedves Imrém, semmit is, de a miről sokan gyanakodtak.” (...) Mindazonáltal az egész titoknak felfedezése csak halasztva vala, mert feltettem magamban, hogy mihelyt nyugodalmas életbe jöhetek, legottan leirom egész történetemet, Medina' életével edgyütt, melly nékem meg van, és a , melly teli van ritka esetekkel. A ,

³² Kisfaludy, 1997.

³³ Christoph Martin Wieland (1733–1813): német költő, író. A német felvilágosodás és rokokó nagy költőgyénisége. Kisfaludy könyvtárban fontos helyen szerepeltek az egykorú német–olasz–francia irodalom és bölcsélet válogatott munkái, a német költők antológiája.



szívek gyönyörködni fognak benne. A változtatott nevek alatt egyedül csak te fogod tapogatni az igazságot, és én, és O. - Wieland, Agathonjában szinte félig meg van az egész történetünk, annyira hasonlít Agathon' tsábúlása az enyimhez, és annyira Danae, élete Medina Románjához.”

Szerelmének tárgyi bizonyítéka az a kis vörös bársony keretbe foglalt, miniatűr festmény³⁴ Medináról, amely ma a sümegei Kisfaludy Emlékházban található a költő hagyatékából.

Kisfaludy lírájában is megjelenik a tánc, mint a szerelemre gerjesztés eszköze. A tánc látványa olyan ellenállhatatlan, hogy akik nézik azt, könnyen elveszíthetik önuralmukat. Így érezhetett maga is Medina tánca láttán:

154. Dal.

„Mint tánczolt ő, a Gracia,
Milyen könnyen lebegett!
Miként örült Venus fia,
A Stoa mint rettegett.
Minden szemek tánczolának,
Valamikor ő tánczolt;
Meredének, bámúlának,
Ha leült és nyugodt volt.
Mily táncz volt ez - oly hajlékony,
És oly lelkes; de kártékony!
Mert im! ennek látása
Volt eszemnek bomlása.”³⁵

Ugyancsak A kesergő szerelem egy másik helyén pedig úgy írt a táncról, hogy a harmóniát, a zene és a mozdulat egységét, szépségét dicséri, miközben a tánc látványának érzékiségét is leírja:

Táncz, a melynek kellemeit
Még Medina sem birja,
Melynek gyönyörűségeit
Le Apollo sem írja;
Hol a lábak oly ékesen
Rajzolják a hangokat,
És minden tag oly édesen
Késéri a lábakat;

Táncz, a melynek látására
Minden csepp vér felzendül,
S kész mindennek dulására,
S minden szív-húr megpendül;
Táncz, a melynek érzésére
Az öt érzék nem elég,
S tökéletes értésére
Ötször öt is kevés még.³⁶

³⁴ Festője ismeretlen, a kora romantika stílusjegyeit hordozó, a miniatűr képfestészet 18. sz. végének 19. sz. elejének remekbe szabott kis darabja. Kézimunkával készült, bársony képkeretben. Leltári száma: D.90.18.1.1

³⁵ Kisfaludy, 1901. I. 91.

³⁶ Kisfaludy, 1901. I. 107.



A Kisfaludy-hagyaték későbbi gondozója Darnay Kálmán³⁷ alaposan ismerte és kutatta-gondozta a költőtől maradt dokumentumokat, sőt regényt³⁸ is írt, amelyben feldolgozta Kisfaludy és Medina szerelmét. De nem ő volt az egyetlen, aki a témát elővette, az utókor számos alkotásban (tárcanovellától regényen át színdarabig) foglalkozott a testőrírók és a táncosnők szerelmével.



Maria Medina Viganò

Maria Medina tette híressé a később róla „viganónak” elnevezett ruhadarabot Magyarországon, amelyet elsőként viselt és egyes források szerint maga is tervezett. Olyan elméletek is vannak, melyek szerint azért találta ki, hogy egyik várandóságának domborulatát a ruha szabásával leplezze a közönség előtt. A ruhadarab leírására sokféle példát találunk. A Magyar értelmező szótár szerint: 1. (régies) A XIX. sz. elején divatos (élénk színű selyemből készült) egybeszabott, hosszú (felső)ruha.

A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára³⁹ pontosabban adja meg a fogalom jelentését és eredetét: „J: 1. 1793/1922: empire stílusban készült női ruha; Frauenkleid im Empirestil I divatos rövid szoknya; modischer, kurzer Frauenrock’ (1. fent); 2. 1813: ‚felsőkabát; Überrock’ (Limit. 21. NSz.). Tulajdonnévi eredetű: Maria Viganónak (1769—1821.), Salvatore Viganò balettmester feleségének, a bécsi olasz opera híres táncosnőjének nevéből köznevesült. Az empire szabású női ruhát, illetőleg szoknyát Wiganoné hozta divatba a 18. sz. végén.”

Szathmáry Károly így írt róla a Vasárnapi Újságban⁴⁰: „Az előkelőbb nők e század elején kezdték hordani a viganót(...); állott ez egy ingforma bő kartonruhából, melynek hátul volt a hasítéka, a hóna alatt egy tenyérnyi korcz vonult végig a derekán, melybe sinórt húztak; ezzel szorították a testhez úgy, hogy minden ráncza hátul volt, elöl pedig egészen simán állott. Újja egy arasznyira ért le a karon s ez is sinórral volt odaszorítva. A viganóhoz a meztelen karra recze vagy bőrkesztyűt vettek, s télen fahaj színű bő bundában jártak. Nyáron cipőt, télen csizmát hordtak az előkelő asszonyok.”

A ruha elnevezése aztán tájegységenként, helyi módosításokkal jelent meg. Például: „Viganó híre még Erdélybe is eljutott, s az erdélyi nők(...) olly emlékekkel tisztelték meg Viganót, melly, örökös leend. Ez az emlék a nők felső szoknyája, mit Erdélyben Viganó tiszteletére viganónak neveztek el.”⁴¹ - írta a Koszorú.

³⁷ Darnay Kálmán (1864–1945): régész, muzeológus, író. Regényes korrajz Kisfaludy Sándor életéből címmel írt életrajzot a költőről.

³⁸ Darnay, 1926.

³⁹ Benkő, 1976. III. 1141.

⁴⁰ Szathmáry, 1864., 30. 1; idézi: Simonyi, 1905. 212.

⁴¹ Koszorú, 1865. I. 39.



Ami pedig a viganó, mint ruhadarab irodalmi megjelenését illeti se szeri, se száma a róla szóló idézeteknek a közköltészetben és az irodalomban, Csokonai Vitéz Mihálytól, Czuczoron át Arany Jánosig. Ezeket Tolnai Vilmos gyűjtötte össze a Magyar Nyelv 1907-es számában.⁴² Ugyancsak ő hivatkozik arra, hogy a ruha eredetéhez kapcsolt magyarázat, mely szerint Medina várandóságának leplezésére találta ki, Stendháltól származhat.

Saly Noémi a kávéházak történetének specialistája egy olyan társasjátékról ír, amellyel kapcsolatban szintén felmerül Medina neve: „Említsünk meg még egy rövid életű, kissé erotikus színezetű társasjátékot, melyben a szembekötösdí alakult szerencsejátékká. Röckl János kávésnál játszották a Fortunában, a 18. század végén. A játékot kitalálójáról, Viganò bécsi táncosnőről nevezték el, s annyi állt, hogy húsz-harminc, különbözőképpen öltözött és számmal ellátott leány körbetáncolta a bekötött szemű „bankárt”, akinek el kellett kapnia az egyiket. A játékosok a lányok számára fogadtak, és aki eltalálta, tizenegyszeres pénzt kapott. A játék természetesen hamar tilalmi listára került.”⁴³

Egyébként nem Viganò asszony volt az egyetlen spanyol táncosnő, akinek a neve belekerült a magyar közgondolkodásba és divattörténetbe. Óriási népszerűsége és hírnévre tett szert a tüzes ritmusú táncaival hódító, ugyancsak spanyol származású Pepita de Oliva (1830–1872), aki a róla elnevezett pepita mintát honosította meg nálunk. Bár Jókai Mór is rajongott érte, Tóth Kálmán (1831–1881) író, költő, lapszerkesztővel boronálták össze, aki sorozatban közölve, írta meg a táncosnő élettörténetét. Pepita 1853-ban augusztusában a Pesti Német Színházban lépett fel.



Pepita táncol

„Megérkezését jóval megelőzte nagy híre. Annak az évnek tavaszán Berlinben „csak Pepitáról van szó, vannak Pepita-szalagok, Pepita-frizurák (...) [a ki belépti jegyhez jutott] utcazohszat sóhajtozta, hogy óh, Pepita.”⁴⁴

„Milyen lázban volt akkor az egész főváros, az egész magyar közönség! S milyen ódákat, milyen dicshimnuszokat zengett a magyar sajtó, pedig senki sem tagadhatja, hogy akkor is voltak jeles magyar művészeink. Pepita előadásairól mindig ittasultan távozott a közönség. A kritika pedig valódi föllengéssel nyilatkozott művészetére felől: «Pepita tánca — írta egy lap — spanyol nemzeti tánc, teli érzélem, szenvedély s életmelegséggel. Ez a táncz leírhatatlan, nincs szó, nincs toll, nincs ecset, mely annak hű képét adhassa. Azok a testhajlások, a fenék büszke fölvetése, azok a lángoló tekintetek, mik csak az andalúziai nők sajátai — leírhatlanok. Mi különösen jellemző, az, miként ezen idegenszerű, előttünk ismeretlen, előttünk hallatlan testmozgások ingerlők, érzékiek a nélkül,

⁴² Tolnai, 1907.

⁴³ Saly, 2006. X

⁴⁴ Tolnai, 1919.



hogy az illedelmet sértene, mint egy antik szobor, mely meztelen a nélkül, hogy illetlen volna.»

Egy másik bíráló azt mondta róla, hogy Pepita tánca a szenvedély, az érzékiség legszebb költészete, hogy a spanyol táncosnő megaranyozza az érzékiséget. Vendégjátékainak napján a színházi pénztár 6 órától 72-ig valóságos ostrom alatt állott; az Elle tánc után tizenötször hívták ki a utolsó fölléptek a közönség alig tudott megválni tőle. A Pepita-láz Pesten olyan erős volt, hogy a kirakatokban mindenütt csak a bájos táncosnő arcképeit lehetett látni; a levélpapírokra tánczó alakját nyomtatták s a férfiak apró kockás pepita nadrágot viseltek, hogy hódolatukat így is kifejezzék a művésznő iránt.⁴⁵

Ugyanazon év szeptemberében, a tiltakozások ellenére Pepita a Nemzeti Színházban is fellépett. „...mikor a nemzeti színpadon is föllépett, s az esték egész jövedelmét jótékony célra adta, a lelkesedés határt nem ismert, s mindenki csak Pepitáért rajongott. A kereskedések pedig megteltek Pepitaszalaggal, Pepita-kalappal, Pepita-cipővel s száz egyéb Pepita-tárggyal.” (...) „Hiába tiltakozott a Pesti Napló, hiába mondta tánczát illetlennek és botrányosnak a Divatcsarnok (mind, a kettőnek Császár Ferenz és Pompéry János volt a szerkesztője), Pepita diadala a Nemzeti Színházban még növekedett. A karzatról galambokat röptettek el, Lisznyai és Tóth Kálmán verseit szórták a virággal együtt (a versekre nem bírtam ráakadni), lovait kifogták, szerenáddal tisztelték meg, és minden lehető és lehetetlen tárgyat és cikket az ő nevével díszítettek fel.”⁴⁶

Bessenyei és Kisfaludy költészetében a magyar felvilágosodás „érzékenység” irányzata a táncművészethez kapcsolódva is megközelíthető. Debreczeni Attila: *Érzékenység és érzékeny irodalom* című tanulmányában⁴⁷ a következőt írja: „A szótörténeti áttekintésből kiderült, hogy a sentimental és a sensibility, melyek eleinte viszonylag eltérő jelentéskört rögzítettek (morális reflexió, illetve fizikai érzékenység), fokozatosan közeledvén egymáshoz (de azonossá sohasem válván), a kettőt ötvöző és új minőségbe foglaló érzelmi lelki kifinomultság kifejezőivé lettek mint összetartozó melléknévi és főnévi változat. (...) Erkölcs és boldogság összeegyeztetése az emberi gondolkodás örök problémája. A XVIII. század sajátos pozícióból vet számot e kérdéssel: az átformálódó emberkép konzekvenciáit próbálja érvényesíteni. Az ember mint kettős lény, test és lélek egysége ugyancsak az emberiséggel egyidős gondolat. A XVIII. századi gondolkodás e dualizmuson belül a test felértékelődését hozta.”

Bessenyei Györgynél az érzékeny lelki alkat a testi mivoltában és művészi tevékenységében is idealizált ifjú lány halálának fájdalmas ellentmondását próbálja kifejezni a Delfén-ben, ahol talán szándékosan erősíti fel a szép táncosnő testének „tsudáját” és a halál testet romboló irtózatát.

A' természet egyszer kebelébe hevült,
'S tsudájára Bétsnek, egy kedves Delfént szült. ((...))
Egy mesterség e'be kút-fejét tsinálta,
És nemes tsudáját testébe formálta.⁴⁸

„Megáll kaszájával, mint egy elszikkadt ág:
Kiragadja Delfént Bécsnek karjaiból,
Viszi s temetőföld porzik bordájából.
A szűz kiált széjjel; mutatja félelmét,
De sehol nem kapja tovább segedelmét.
Elviszi az halál; sírjába bédugja,
S nékiülvén, testét fogaival rágja.

⁴⁵ Magyar Génius 1892. május 8. 19. sz. 311.

⁴⁶ Tolnai, 1919.

⁴⁷ Debreceni, 1999.

⁴⁸ Bessenyei, 1991. 178.

Megholt Delfén, aki természet csudája
Vala szépségével és keserves jaja.
Minden szívbe nyög még, ki testét ismérte,
S életében tőle nyájasságát kérte.⁴⁹

Kisfaludyt tánc iránti érdeklődése Medina személyén keresztül vezette az érzéki szépség és a harmónia egységének megtalálásához. Nem véletlenül hangsúlyozza, hogy a táncnak a néző szívére, érzékenységére való hatása az érzékeken keresztül lehetséges:

„Táncz, a melynek látására
Minden csepp vér felzendül,
S kész mindennek dülésára,
S minden szív-húr megpendül;
Táncz, a melynek érzésére
Az öt érzék nem elég,
S tökéletes értésére
Ötször öt is kevés még.”⁵⁰

Ugyanakkor „érzékenységében” – „Az evilági boldogság, amely után az „érzékenységek” szükségyszerűen üzik a hatalmuk alá vetett embert, fogalmából adódóan sem állandó, sem mindenki számára közös nem lehet.”⁵¹ – megjelenik az erkölcsi dilemma is, hogy a szép táncosnővel megélt vad, érzéki szerelem még hazafias köteleltségeitől is elfordítja. Erről naplójában így írt: „Ő volt az , a , ki , látván az el-kábúlt, szerelmében részeg, és már lankadozó Ifjat, miként öli Ifjúságát, szerentséjét, erejét, velejét, miként temeti talentomát, mellyel valaha hazájának szolgált volna, egy Tántzoló néba - engem sokat pirongatott, egyszer azután megrázott, és én felserkentem a , szép de veszedelmes álomból; pirúltam magam felett, megijedtem, és megijózanodtam.”⁵²

A tánc iránti érdeklődés a magyar felvilágosodás és a romantika irodalmában nem csupán az említett testőrítők, költők munkásságában jelenik meg. A jelenség gondolati háttérének tánc történeti szempontú elemzése további kutatásokat igényel.

Irodalomjegyzék

- Ághné Ring, Éva (2016): „Karl von Zinzendorf, a 18. század nagy utazója és 1774-es galíciai utazása”. In: *Bartha, Eszter; Fóris, Ákos; Juhász, József; Mezei, Bálint; Nagy, Éva Katalin; Szuda, Krisztina Eszter (szerk.): Kelet-európai sorsfordulók: Tanulmányok a 80 éves Palotás Emil tiszteletére*. Budapest: L'Harmattan Kiadó, ELTE BTK Kelet-Európa Története Tanszék. 15-24. ,
Ayrenhoff, Cornelius Hermann von (1794): *Über die theatralischen Tänze, und die Ballettmeister Noverre, Muzzarelli und Vigano*. Wien.
Benkő, Loránd (1976): *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára. I–III*. Budapest: Akadémiai.
Bessenyei, György (1991): *Költemények*. Budapest: Akadémiai.

⁴⁹ Bessenyei, 1991. 181.

⁵⁰ Kisfaludy, 1901. I. 107.

⁵¹ Debreceni, 1999.

⁵² Kisfaludy, 1997.

- Botstiber, Hugo; Pohl, Carl Ferdinand (1927): *Joseph Haydn III.* Leipzig: Breitkopf & Härtel
- Bulach, Anton Joseph Zorn de (1901): *L'Ambassade du Prince Louis de Rohan à la Cour de Vienne 1771–1774.* Strasbourg: Schlesier & Schweikhardt.
- Cibula, Katalin (2014): „Hangsúlyok és tévedések egy karrierépítő testőrtiszt megítélésében Besenyey György színházi élményeiről”. In: *Biró Annamária; Boka László (szerk.): Hangsúlyok és tévedések egy karrierépítő testőrtiszt megítélésében. Besenyey György színházi élményeiről.* Nagyvárad – Budapest: Reciti-Partium. 105–117.
- Darnay, Kálmán (1926): *Testőrszerelmek.* Budapest: Pantheon Irodalmi Intézet.
- Debreczeni, Attila (1999): „Érzékenység és érzékeny irodalom”. In: *Irodalomtörténet.* (1. sz.), 12–29.
- Eötvös, Károly (2015): *Balaton utazás.* Budapest: Magyar Közlöny.
- Horányi, Mátyás (1959): *Eszterházi vigasságok.* Budapest: Akadémiai.
- Kaán, Zsuzsa (1989): „Színpadi tánc az Operaház megnyitásáig”. In: *Dienes Gedeon, Fuchs Livia (szerk.) A színpadi tánc története Magyarországon.* Budapest: Múzsák. 9–44.
- Kisfaludy, Sándor (1901): *Összes költeményei I–II.* Budapest, Lampel.
- Kisfaludy, Sándor (1997): *Szépprózai művek.* Debrecen: Kossuth Egyetemi.
- Pónyai, Györgyi (2009): *A klasszikus balettművészet magyarországi történetéből.* Budapest: Planétás.
- Saly, Noémi (2006): „A Kávés ház előtt minden Estve Muzsika tartatik”. In: *Napút.* (3. sz.), 43–48.
- Simonyi, Zsigmond. „Viganó”. In: *Magyar Nyelvőr.* (34. sz.). 211–212.
- Toldy, Ferenc (1987b): *A magyar költészet története. Az ősidőktől Kisfaludy Sándorig.* Budapest: Szépirodalmi.
- Tolnai, Vilmos (1907): „Viganó”. In: *Magyar Nyelv.* (10. sz.), 455–459.
- Tolnai, Vilmos (1919): „Pepita”. In: *Magyar Nyelv.* (3–6. sz.), 107–108.
- Townson, Robert (1793): *Travels in Hungary, with a Short Account of Vienna in the Year 1793.* London: Robinson.
- Vályi, Rózi (1956): *A magyar balett történetéből.* Budapest: Művelt Nép.
- Vályi, Rózi (1969): *A táncművészet története.* Budapest: Zeneműkiadó.
- Winckelmann, Johann Joachim (1764): *Geschichte der Kunst des Altertums.* Drezda.
- Winkler, Gerhard (1967): *Das Wiener Ballett von Noverre bis Fanny Elszler.* Wien. (Doktori disszertáció)

Elektronikus források

Johann Joseph von Khevenhüller-Metsch herceg naplója:
<https://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/content/pageview/330766>

Thierry Jaquemot

Az olasz tánctechnika hatása a balett magyarországi meghonosítására *

Az 1840-es években a pesti Nemzeti Színház színpadán megjelent romantikus balettek többsége (például az Ondine, a habléány, A markotányosnő és a postaleányt, a Giselle vagy a Paquita) francia eredetű volt, ezzel párhuzamosan azonban az is igaz, hogy a kor leghíresebb európai táncosai olasz háttérrel rendelkeztek. Kijelenthetjük, hogy a korabeli európai színpadokat az olasz tánctechnika dominálta, és ezt elsősorban Carlo Blasis táncpedagógusnak és feleségének, Annuciata Ramaccininek köszönhetjük, akik milánói tánciskolájukban 1837 és 1851 között koruk legsikeresebb táncosait oktatták. Tanítványaik közül 1847-ben több mint hatvanan szerződtek magántáncosként olyan híres színházakhoz, mint az Opéra de Paris, a bécsi Kärntnertortheater, a milánói Scala, a londoni Covent Garden vagy a pesti Nemzeti Színház.¹ Francesco Regli színházkritikus „Terpszikhore plejádjai”-nak² nevezte a hét korábbi Blasis-tanítványt (Marietta Baderna, Augusta Domenichettis, Amalia Ferraris, Flora Fabbri, Sofia Fuoco, Carolina Granzini és Pasquale Borri), akik a táncmesterség kiemelkedő képviselőiként nemzetközi táncsikerekkel nemcsak Blasis és Ramaccini, hanem az egész olasz nép előtt tisztelegtek.

A továbbiakban arra a kérdésre keresek választ, hogyan lett Európa-szerte elismert Blasis iskolája, módszereinek milyen hatása volt az európai tánc fejlődésére, illetve a balett Magyarországon való meghonosodására. E folyamat illusztrálásaként ismerjük meg a „plejádok” két kiemelkedő alakját, akik a Blasis-féle tánctechnikát népszerűsítették.

Bár Flora Fabbri soha nem táncolt Magyarországon, azonban mivel ő volt az első „plejád”, aki nemzetközi elismerésnek örvendett, kiemelkedő szerepet játszott Blasis technikájának európai elterjesztésében.

Fabbri 1822-ben született Genovában. Antonietta Torelli, a milánói Scala szólistájának iskolájában kezdett balettet tanulni, ezt követően Carlo Blasis által alapított iskolában tanult és több előadásban is szerepelt a Scalában. Utoljára 1839 végén lépett fel Blasis tanítványként a velencei La Fenice színházban. Fabbri „legnagyszerűbb tulajdonságai” között „rendkívüli ugrásait, könnyedségét, spiccének erejét és forgásainak szokatlan boldogságát” tartották számon.³ Ezek a technikai ismérvek jellemzőek Blasis módszerére is. Az alábbi képen egy attitude-pózbán láthatjuk a táncosnőt, amely Carlo Blasis 1820-ban megjelent *Traité* című tankönyvében⁴ található.

* Az itt közölt tanulmány a 17. Magyar Táncfesztivál alkalmával megrendezett tánc történeti szimpóziumon hangzott el előadásként: Szimpózium – Hogyan érkezett a balett Magyarországra? Új kutatási eredmények a tánc történetben. Múzeumház, Győr, 2022. 06. 13. (A szerkesztő megjegyzése).

¹ Blasis, 1847a

² Regli, 1846. 153–166. A plejádok kifejezés a görög mitológia nimfáira utal, ahol hét nővér szerepel, ehhez hasonlóan Blasisnak is hét növendéke volt.

³ N. N., 1840.

⁴ Blasis, 1820. 67–70.



Flora Fabbri egy attitude-pózban. NYPL

első fellépését A szilfid című baletben, majd 1844-ben a Mirta című fantasztikus baletet koreografálta Fabbri számára, amelyben a balerina ismét egy éteri lényt testesített meg.

A tündérballettek atmoszférájának és Fabbri légies tánctechnikájának összhangja annyira jól működött, hogy a párizsi opera vezetősége 1844-ben a balerina állandó foglalkoztatása mellett döntött. Párizsban Fabbrinak olyan híres tánclegendák mellett kellett érvényesülnie, mint Marie Taglioni vagy Carlotta Grisi. „Valódi olasz ihletével”⁵ Fabbri 1851-ig bűvölte el a párizsi közönséget a *Le dieu et la bayadère* (Az Isten és a bajadér) című balett-opera, és *A szilfid*, a *Le diable à quatre* (Ennek nagy ára lesz) vagy a *Paquita* című balettek főszerepeiben.

Fabbri párizsi szerződésének ideje alatt – majd azt követően is – vendégművészként lépett fel Európa nagyvárosaiban. 1845 és 1856 között Londonban, Brüsszelben, Madridban, Hamburgban, Königsbergben és még számos városban volt lehetősége bemutatni poétikus repertoárját. Egy olasz kulturális hetilap szerint azon táncosnők közé tartozott, akik a legjobban tisztelték az olasz iskolát.⁶

⁵ Des Essarts, 1845.

⁶ N. N., 1852.

A következő négy évben a fiatal balerina Itália számos városában aratott sikert: Pádua, Este, Verona, Trieszt, Voghere, Reggio, Bologna, Brescia, Badia, Parma, Cremona és Róma közönsége óriási örömmel fogadta. Már pályafutásának elején lehetősége volt neves olasz koreográfusokkal együttműködni: 1842-ben Antonio Monticini *I riti dell'Indostan* (Indiai rítusok) című heroikus munkájának, 1843-ban Domenico Ronzani *Caterina Howard* (Howard Katalin, angol királyné) című tragikus balettjének sikeréhez járult hozzá táncszámaival. Legkiválóbb mentora, egyben elsődleges táncpartnere a francia Louis Bretin volt, akivel 1842-ben össze is házasodtak. Bretin már ismerte a párizsi közönség által igen kedvelt tündérballetteket – úgymint a *La Sylphide*-et vagy a *Giselle*-t – és felismerte, hogy Fabbri légies táncstílusát ilyen típusú művek esetében lehet a legjobban kamatoztatni. Fabbri könnyed és légies táncával képes volt tökéletesen megformálni a korszak koreográfiáinak valamennyi balett-tündér szerepét. A táncosnő kvalitásait figyelembe véve Bretin 1843-ban megrendezte Fabbri



Flora Fabbri három, eddig ismeretlen fényképe. MS Thr 1646. Houghton Library, Harvard University.

Ezen vélekedés alapján érthető, hogy Fabbri vissza akart térni hazájába, amikor azonban megpróbált Itáliába szerződni, meglepő módon csak nehezen kapott ajánlatot. A kialakult helyzet a politikai körülményekkel magyarázható: az olaszokat ekkor már elsősorban az olasz egység megteremtésének gondolata foglalkoztatta (1861-ben kiáltották ki az olasz királyságot), s ezért a közönség olyan darabokat kívánt látni a színpadon, amelyek Fabbri tündérballettjeivel szemben inkább az olasz nemzeti érzést erősítették. Megoldással végül Bretin szolgált: egy utolsó történelmi baletet koreografált Fabbri számára. A *L'ultimo Abenceragio* (Az utolsó Abencerrage)⁷ című mű 1858-ban került a bergamói Teatro Ricciardi színpadára. A főszerepben Fabbri tehetségének és képességeinek teljes tárházát be tudta mutatni, s „az olasz Terpszikhoré tökéletes kecses tanítványaként”⁸ beírta magát a bergamói színház történetébe.

Ezt követően visszavonult a színpadtól. Piemontban élvezte a vidék nyugalmát, mindazonáltal továbbra is a milánói és párizsi polgári elit tiszteletreméltó tagja maradt. Fabbri 1880. június 24-én hunyt el a francia fővárosban.

⁷ Egy nemes mór család Granadában.

⁸ Alemanni, 1858.



Carlo Blasis öröksége nem Flora Fabbrin keresztül érkezett Magyarországra, hanem részben az 1847. június 12-én a pesti Nemzeti Színház színpadán bemutatott Giselle című baletten keresztül. E kijelentés elsőre meglepő lehet, hiszen ez a gyönyörű romantikus darab szintén francia eredetű. A két szólista – Pasquale Borri és Augusta Maywood – pályafutásából viszont arra következtethetünk, hogy az olasz iskola erősen rányomta bélyegét a Giselle magyarországi bemutatójára.

A bemutató előkészítése során a Nemzeti Színház vezetősége már az 1847 elején elküldte igazgatási ügyvivőjét, Fánccsy Lajost Bécsbe, hogy az udvari Kärntnertortheaterből szólistákat toborozzon a pesti tánckar támogatására.⁹ A Nemzeti Színház balett-társulata akkor saját erőből nem volt képes a teljes mű bemutatására, hiszen profi táncosnők híján „egy féltucat jól neki hízott, listes-zsákokba bekorcizolt nehézkes dromedárnő”-ből¹⁰ állt a társulat.

Fánccsy egyrészt Pasquale Borrit, a Kärntnertortheater egyik szólistáját szerződtette három vendéglőadásra. A Milánóban született magántáncos az olasz balett technika igazi példaképe volt: 1833-tól a Scala császári-királyi balett akadémiáján tanult, amely 1838-tól Blasis és Ramaccini vezetése alatt működött, és az egyetlen férfi „plejád” lett. Már tanulmányai ideje alatt is fellépett a milánói Scala előadásaiban. 1837–1838 telén egy Blasis által koreografált pas de cinq-ben léphetett fel a Scala színpadán.¹¹ 1840 őszén már a legmagasabb primo ballerino di rango francese címet kapta meg a még csupán húszéves táncos amikor a neves olasz koreográfussal, Giovanni Galzeranival dolgozott.¹² Borri 1843 nyarán végzett tanulmányaival és ezt követően számos olasz színházban táncolt szólistaként. Padovában, Cremonában és Velencében egyaránt sikerrel lépett fel, és öregbítette Blasis iskolájának hírnevét. 1844 tavaszán Bécsbe utazott, ahol a Kärntnertortheaterben először koreografált. 1846 márciusában egy La Corona (A korona) című pas de deux-t alkotott Augusta Maywood számára, amelyet vele együtt adott elő.¹³ Emellett tanított is: egy olasz kritikus szerint Augusta Domenichettist (egy másik „plejád”) segítette hozzá táncstudásának tökéletesítéséhez.¹⁴ Borri 1848 őszéig a Kärntnertortheater szólistája maradt, ezt követően elhagyta Bécsset. Már várták Triestben, ahol egy korabeli színházkritikus szerint „évek óta egy táncos sem keltett akkora feltűnést”, mint ő. Ez a kritika is alátámasztja, hogy a Bécsben töltött négy éve alatt Borri semmit sem felejtett a Blasisnál tanult technikájából: „Blasis büszke lehet egy olyan diákra, mint Borri, aki tisztelti módszereit és iskoláját”, tette hozzá az író.¹⁵ A következő években minőségi táncával és a kitűnő darabjaival terjesztette Blasis örökségét Itália híres színházaiban: 1852 és 1861 között a nápolyi San Carlost, a milánói Scalát, a velencei La Fenicét, a bolognai Teatro Comunalét valamint a római Teatro Apollót is munkáltatói közé sorolhatjuk. Így Borri a korszak egyik legsikeresebb olasz táncművészenek számított. „Részletesen kidolgozott és szórakoztató” darabjairól azt írta Francesco Regli színházkritikus, hogy ezek már „a vezető olasz színházak igényeit szolgálták ki.”¹⁶ Igaz, hogy Borri csak hazájában, olasz földön és Bécsben rendezett darabot, viszont már Párizsban is beszéltek a koreográfiáiról. Így 1861 őszén megkapta pályájának legnagyobb lehetőségét: az Opéra de Paris felkérésére színpadra állíthatta a L'étoile de Messine (Messinai csillag) című balettjét Amalia Ferraris balettművésszel (megint egy „plejád”) a főszerepben. A párizsi kritikusok felismerték, hogy Borri – Blasis tanítványaként – a francia koreográfusok (Joseph Mazilier, Jules Perrot, Jean Coralli, Arthur Saint-Léon) stílusától eltérő irányzatot és előadásmódot képviselt. A szólópár első kettőse például nem kevesebbet je-

⁹ N. N., 1847aa

¹⁰ N. N., 1847aa

¹¹ Blasis, 1854. 9.

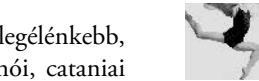
¹² Marini, 1840.

¹³ N. N., 1846a

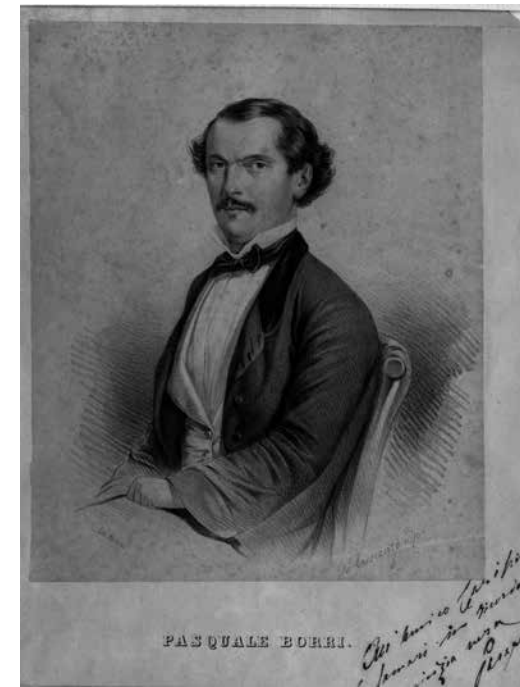
¹⁴ N. N., 1846b

¹⁵ N. N., 1849.

¹⁶ Regli, 1860. 90.



lentett, mint a „teljes és elemi forradalmat.”¹⁷ A balett leginkább olaszos elemét, a „legélénkebb, leggyorsabb, leglendületesebb és legvadabb tarantellát, amelyet a messinai, palermói, cataniai és nápolyi tereken és rakpartokon valaha is táncoltak”¹⁸ a premieren visszatapsolta a közönség. Ezzel a darabbal Borri a párizsi színpadon is bemutatta a valódi olasz táncstílust. További itáliai és bécsi munkáinak köszönhetően Borri kimagasló szerepet játszott a korabeli táncszcénában. Az olasz táncörténetész Patrizia Veroli véleménye szerint olyan koreográfusok révén, mint Borri, Blasis öröksége a 19. század végére „virtuóz csúcspontra” emelkedett, amellyel az olasz táncosok „mesteri interpretációs készsége” nemzetközi szinten is érvényesült.¹⁹



Pasquale Borri litográfiája. Biblioteca Livia Simoni / Museo Teatrale alla Scala

A Giselle pesti bemutatójának címszerepére Fánccsy Augusta Maywoodot is meghívta, aki 1845. október 20-án éppen ugyanebben a szerepben debütált a Kärntnertortheaterben.²⁰ Első látásra úgy tűnhet, hogy ez az Amerikában született angol táncosnő a francia iskolát képviselte, mivel a párizsi Opéra balettkolájában végezte a tanulmányait. Azonban ez nem teljesen igaz, mivel két évvel a magyar vendéglőadást megelőzően ő is az olasz stílus hatása alá került. A bécsi Kärntnertortheaterben Borri már több táncszámot készített számára: az említett La Corona nevezett pas de deux-t követően egyre gyakrabban léptek fel együtt – így például 1846. július 4-től a Der Teufel an allen Ecken (Ennek nagy ára lesz) című mimikus balett főszereplőiként. Ez a balett a Joseph Mazilier által jegyzett Le diable à quatre című sikeres baletteladás Giovanni Casati-féle verziója volt. Casati csak fél évvel ezt megelőzően, 1846. január 29-én mutatta be adaptációját (amely Itáliában sokkal sikeresebb volt, mint az eredeti francia mű) a Scala színpadán Pio

Bellini zenéjére. Érdekes, hogy a bécsi rendezéshez Borri ismét koreografált egy pas de deux-t Maywooddal közös kettősük számára.²¹ Amikor 1847-ben Maywood Pesten fellépett, bizonyára már olasz stílusú táncosnőként tarthatták számon, mivel a pesti vendéglőadás követően a nagy mester, Carlo Blasis személyesen három pas de deux-t is koreografált Augusta Maywoodnak.²²

¹⁷ N. N., 1861.

¹⁸ Fiorentino, 1861.

¹⁹ Veroli, 2017. 177.

²⁰ Adami, 1845.

²¹ Mannsthal, 1846.

²² Blasis, 1854. 12.



Augusta Maywood egy 1851-es litográfián. Biblioteca Livia Simoni / Museo Teatrale alla Scala

függő tánczkölteményt” kapott.²⁵ A Budapesti Híradó kritikusanak szempontjából a Giselle az „első teljes táncjáték” volt a magyar színpadon.²⁶ Tehát ennek az olasz hatás alatt álló produkciónak hatalmas jelentősége volt a magyarországi balett kialakulásában.

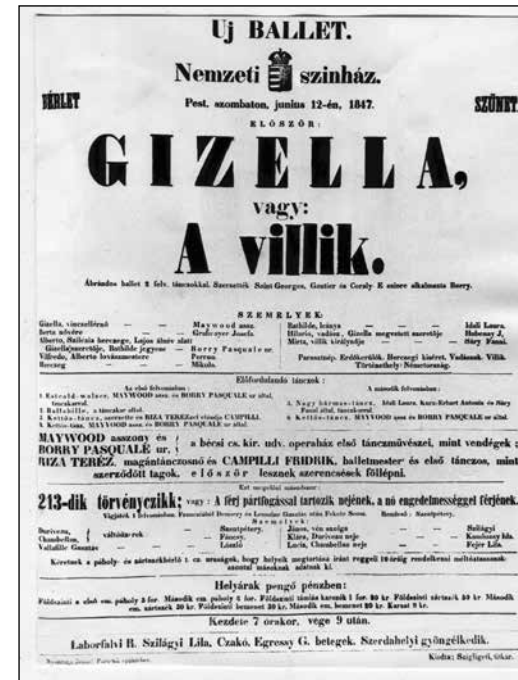
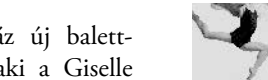
Ez a két elsőrangú szólista volt tehát a főszereplő Magyarország legelső Giselle produkciójában 1847. június 12-én. Biztosra vehetjük, hogy a mű pesti bemutatóján is a jellemző volt az olasz stílus, hiszen a darabot maga Borri állította színpadra.²³ Ezt a következtetést az a megállapítás is alátámasztja, miszerint a Regélő kritikus szerint abban az időben „csak francia és olasz iskolát”²⁴ ismerték a színpadi táncban hazánkban. Mivel az olasz balett két nagy képviselőjét láthatták a Giselle hazai előadásán, a magyar balett rajongói dicsérettel illették a főszereplők technikai és művészi teljesítményét. A Honderű kritikus szerint Maywood „ha nem [Fanny] Elszler második kiadása is, de művészetének méltó képviselője, kinek főelőnyei meglepő hajlékonyság, bámulatos táncakézség, összekötve a legnagyobb szabotossággal és biztonsággal mozdulataiban. Ezekhez járul nem mindennapi tökély a plasticában, a táncz játékában.” Borrit pedig „az eddig látott choreographok legelsői”-nek tartotta. Összességében az előadás „kedvesen lepte meg” a kritikust – főképp azért, mert (a professzionális díszlet és színpadtechnika hiánya ellenére) immár valódi „balettformája” volt és a közönség „egy egész össze-

²³ Nemzeti Színház színlapja, 1847. 06. 12. (Lelőhely: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Budapest).

²⁴ N. N., 1847b

²⁵ N. N., 1847c

²⁶ N. N., 1847d



A Giselle magyarországi bemutató színlapja. OSZMI

házassági anyakönyvi kivonatából³¹ mind a halotti anyakönyvi kivonatából³² azt láthatjuk, hogy Campilli Frigyes (születési neve Federico Zoli) Olaszországban, Forliban született 1819 körül. Campilli Frigyes az ottani Ateneum forlivese (forli-i egyetem) Accademia Filoginnastica-jának balettiskolájában tanult Pietro Campilli olasz balettmester alatt, amit az 1830-ban az Ateneum színházában játszott Il ritorno del Generale Eustacchio Conflans dalle Crociate (Eustache de Conflans tábornok visszatérése a kereszties háborúból) című balettjének librettójából³³ tudhatunk. Mivel Pietro Campilli – akinek a nővére (Giovanna Campilli) és az édesapja (Leopoldo Campilli) szintén táncművészek voltak³⁴ – abban az évben kiadta Carlo Blasis Traité című művének olasz for-

Azonban a Nemzeti Színház új balettmestere, Campilli Frigyes (aki a Giselle premierestjén először mint szerződött tag lépett fel a pesti színpadon)²⁷ nem lehetett elégedett a társulatának teljesítményével, hiszen a vendégszolisták kiemelkedő teljesítménye mellett sajnos a tánckar még rossz színben tűnt fel. A „tökéletlen és idegen táncztársaságra” tekintettel „legköltésesebb luxuscikknek” tartotta a balettet a Regélő írója.²⁸ Campilli felismerte, hogy az alapoktól kell felépíteni a magyar balettet, hogy az aztán idegen művészek nélkül is fejlődjön. Egy újságíró már előre vetítette a magyar táncoktatás lehetséges irányait: „idővel, ha lesznek gényis magyar tánczművészeink, kik nemzeti tánczunk szellemét felfogván, ennek magasabb iránybani kifejlesztését eszközlendik, — bírand a színpadi tánczművészet magyar iskolával is.”²⁹

Milyen háttérrel indította Campilli a negyvenéves magyarországi munkáját? Habár Pónyai Györgyi táncutató szerint Bécsben született a táncművész,³⁰ mind a

²⁷ Nemzeti Színház színlapja, 1847. 06. 12. (Lelőhely: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Budapest).

²⁸ Szinéri, 1847

²⁹ N. N., 1847b

³⁰ Pónyai, 2020. 50.

³¹ 1868. május 25., Zoli alias Campilli Fridericus Vilhelmus [sic!] és Foltényi Vilhelmina [sic!] házassági anyakönyvi kivonat, FamilySearch, Római Katolikus Egyház, Budapest, Józsefvárosi egyházközség, Anyakönyvek 1777-1895, Házassultak 1866-1872, 227. bejegyzés. <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:3Q9M-CSV4-1S73-T?i=119&cat=231451> (2022. 09. 11)

³² 1889. október 3., Zoli Friedrich [sic!] halotti anyakönyvi kivonat, Matricula Online, Wien/Niederösterreich (Osten): Rk. Erzdiözese Wien, 09. Votivkirche, Sterbebuch 1889-1891, 75. bejegyzés. <https://data.matricula-online.eu/de/oesterreich/wien/09-votivkirche/03-04/?pg=12> (2022.09.11)

³³ A színlap leírása: Il ritorno del generale Eustacchio Conflans dalle Crociate, ossia Isabella Villerkardovin = L'amor conjugale, farsa di sentimento per musica da rappresentarsi nel Teatro dell'Ateneo forlivese dagli accademici filarmonici la primavera dell'anno 1830 (Forli: Bordandini, [1830]).

³⁴ Ligure, 2017. A Campilli család származásával kapcsolatban Bruno Ligorétól kaptam szóbeli információkat, amelyet ezúton is köszönök.



dítását Forliban,³⁵ valószínűleg ezt a módszert követte oktatói munkásságában is. Pietro Campilli – eddig ismeretlen okokból – örökre fogadta Campilli Frigyet és 1831-ben magával vitte Bécsbe, ahol feleségével, Elisabetta Brizzi-vel a Kärlntertheaterhez szerződött. Így történt aztán, hogy 1835-ben Campilli Frigyes is a Kärlntertheater tagja lett és a színház vezető balettmesterénél, Antonio Guerránál folytathatta tanulmányait. Az olasz koreográfus segítségével „valóban meglepő fejlődést ért el”³⁶ – 1844 őszén még egy évadra primo ballerino-ként a híres milánói Scalához is szerződött,³⁷ de 1847-ig a Kärlntertheater szolistája maradt. A Campilli család többgenerációs kapcsolati rendszerével bármelyik olasz színházban folytathatta volna karrierét, de inkább Magyarországra jött. Jóllehet Campillinek korábbi kapcsolata nem volt Magyarországgal, azonban nevelőanyjának volt, hiszen Elisabetta Brizzi Süttörben született.³⁸ Lodovico Brizzi



Campilli Frigyes balettművész (jobb)
Pietro Campilli nevelőapjával (bal).
Wikimedia Commons

édesapja (és esetleg Teresa Bianchi édesanyja is) pedig Eszterháznál volt énekes 1788 és 1790 között,³⁹ valamint később is az Eszterházy családot szolgálta.⁴⁰ Azonban Campilli Frigyes később, a Nemzeti Színház balettmestereként, sem adta fel az olasz kapcsolatait, hiszen az 1850-es években Kurz Antóniával, a Nemzeti Színház egyik táncosnőjével számos olasz színházban szerepelt, például a triezsi⁴¹ és bresciai⁴² Teatro Grandeben, a veronai Teatro Nuovoban,⁴³ a bolognai Teatro Comunaleben⁴⁴ valamint a milánói Scalában.⁴⁵ Úgy látszik néhány olasz táncos követte Campilli Frigyet Pestre is, mert visszatérése után – Campilli növendékei mellett – több olasz nevet is olvashatunk a pesti balett-társulat tagjai között.⁴⁶

Az olasz vendégszereplései során Campilli Frigyes több alkalommal is találkozott Pasquale Borrival, akit akkor már az egyik legsikeresebb olasz koreográfusként tartottak számon. Ez azért is érdekes, mert Borri 1847-ben Magyarországon kapott először lehetőséget egy önálló balett megkoreografálására, amikor is egy saját, kétfelvonásos balettet is bemutatott Pesten

Légyott az álarczos bálban címmel.⁴⁷ Az álarczosbál témáját az egyik legsikeresebb darabjában, Un'avventura di carnevale (Egy farsangi kaland) című ötfelvonásos balettségében újra feldolgozta, amit később – a fellelhető szövegek könyvek alapján – Bécsben,⁴⁸ Milánóban, Pármában, Reggióban, Rómában, Triesztben, Torinóban, Firenzében és Cremonában is bemutattak 1858 és 1864 között. Ezt a darabot Farsangi kalandok cím alatt Campilli Frigyes állította a Nemzeti Színház színpadára 1863-ban.⁴⁹ Ily módon Borri a Pesten végzett munkájával akár közvetlen hatást gyakorolt a balettművészet magyarországi kialakulására és majdnem húsz évig összekötötte a magyar és az olasz balettleletet.



Pasquale Borri Légyott az álarczos bálban című balettségének színlapja. OSZK, Színház történeti Gyűjtemény

Összefoglalásként tehát elmondhatjuk, hogy Campilli Frigyes, Augusta Maywood és főként Pasquale Borri egyaránt Carlo Blasis hatása alatt álltak és kiemelt szerepet játszottak Blasis tánctechnikájának Magyarországon történő népszerűsítésében: Maywood mint táncosnő, Borri mint táncos és koreográfus, Campilli mint táncos, koreográfus és pedagógus. Mindannyian a Giselle előkészítése során jöttek Magyarországra – azért a Honderű kritikusanak igaza volt, amikor a Giselle bemutatóját egy „kezdemény”-nek nevezte, „mellyből legyen minek lassankint nagyszerűbbé, kielégítőbbé fejljeni.”⁵⁰ A magyarországi balett megalapításában tehát az olasz balett-technika jelentette a mintát.

³⁵ Blasis, 1830. Pietro Campilli birtokában volt annak a képességnek, hogy Blasis módszertanát elmagyarázza, oktassa, hiszen 1824-25 telén Elisabetta Brizzi feleségével és Blissal együtt a velencei La Fenice színházban táncolt.

³⁶ N. N., 1846c

³⁷ Romani, 1862. 104.

³⁸ 1790. július 4., Elisabetha Theresia Aloysia Briczi [sic!] születési anyakönyvi kivonat, FamilySearch, Római Katolikus Egyház, Süttör [sic!], Anyakönyvek, Kereszteltek 1697–1839, 243. oldal. <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:939J-XQ9T-KG?cc=1743180&cat=109275> (2022.09.11)

³⁹ Lamkin, 2007. 160.

⁴⁰ Brizzi, 1806.

⁴¹ Dal-Torso, 1853

⁴² N. N., 1853b

⁴³ N. N., 1853c

⁴⁴ N. N., 1854a

⁴⁵ N. N., 1854b

⁴⁶ N. N., 1855

⁴⁷ A színlap leírása: Légyott az álarczos bálban – A szép molnárnő, a Nemzeti Színház 1847. június 21., SZT SZL NSZ K1847 1847.06.21, Országos Széchényi Könyvtár Színház történeti és Zeneműtára, Színház történeti Gyűjtemény, Budapest).

⁴⁸ A darabot 1858-ban a Kärlntertheater színpadára állították Karnevals-Abenteuer in Paris (Farsangi kaland Párizsban) címmel. A bécsi (és pesti) feldolgozás esetében Matthias Strebinger, az olasz verzió esetében Paolo Giorza zenéjét használták fel.

⁴⁹ N. N., 1863.

⁵⁰ N. N., 1847f

Irodalomjegyzék

Források

- Adami, Heinrich (1845): „K. K. Hoftheater nächst dem Kärntnerthore”. In: *Illustrierte Theaterzeitung*. (253. sz.), 1014.
- Alemanni, L (1858): „Teatri e spettacoli - Bergamo”. In: *La Fama*. (74. sz.), 295.
- Bergmann, Ludwig (1845–1848): *Almanah [Almanach] für das kaiserl. königl. Hofopertheater nächst dem Kärntnerthore*. Bécs: Schmid und Busch.
- Blasis, Carlo (1820): *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*. Milánó: Joseph Beati & Antoine Tenenti.
- Blasis, Carlo (1830): *Trattato elementare, teorico-pratico sull'arte del ballo contenente li sviluppi e dimostrazioni de' principi generali, e particolari, che devono guidare il ballerino di Carlo Blasis primo ballerino tradotto dal francese dal primo ballerino e compositore di balli Pietro Campilli*. Forli: Bordandini.
- Blasis, Carlo (1847a): „Allievi della scuola dei congiugi Ramaccini-Blasis”. In: *Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrale*, (78. sz.) 310.
- Blasis, Carlo (1847b): *Notes upon Dancing, Historical and Practical*. London: Delaporte.
- Blasis, Carlo (1854): *Delle composizioni coreografiche e delle opere letterarie di Carlo Blasis coll'aggiunta delle testimonianze di varij scrittori e di una sua dissertazione inedita sovra le passioni ed il genio*. Milánó: Centenari.
- Brizzi, Lodovico (1806): *Endimione, e Diana – cantata a cinque voci per festeggiar le felicissime nozze di Sua Altezza il Signor Principe Maurizio Liechtenstein &c. &c. &c. con Sua Altezza la Signora Principessa Leopoldina Esterhazy*. Bécs: Schmidt.
- Dal-Torso (1853a): „Teatri e spettacoli – Trieste”. In: *La Fama*. (18. sz.), 70.
- D[es Essarts], Alf[red] (1845): „Feuilleton”. In: *L'Écho Français*. (április 28.), 2.
- Fiorentino, P[ier]-A[ngelo] (1861): „Cím nélkül”. In: *Le Constitutionnel*. (329. sz.), 1.
- Francesco (1849): „Korrespondenz des 'Wanderers'”. In: *Der Wanderer*. (3. sz.), 4.
- Mannsthal (1846): „Telegraf alles Neuen, Interessanten und Pikanten”. In: *Der Sammler – Ein Unterhaltungsblatt für alle Stände*, (108. szám), 430-431.
- Marini, Girolamo Maria (1840): *Il Templario – Melodramma in tre atti da rappresentarsi nell' I. R. Teatro alla Scala l'autunno del 1840*. Milánó: Gaspare Truffi.
- N. N. (1840): „Gazzetta teatrale – Venezia”. In: *Il Pirata*. (54. sz.), 223.
- N. N. (1846a): „Gazzetta teatrale – Vienna”. In: *Il Pirata*. (80. sz.), 337.
- N. N. (1846b): „Gazzetta teatrale – Pesth”. In: *Il Pirata*. (51. sz.), 210.
- N. N. (1846c): „Theater-Anzeiger”. In: *Allgemeine Theaterzeitung*. (224. sz.), 896.
- N. N. (1847aa): „Cím nélkül”. In: *Honderü*. (12. sz.), 241.
- N. N. (1847b): „Nemzeti Színház”. In: *Regélő*. (26. sz.), 826.
- N. N. (1847c): „Cím nélkül”. In: *Honderü*. (25. sz.), 502.
- N. N. (1847d): „Budapesti hírharang”. In: *Budapesti Híradó*. (610. sz.), 412.
- N. N. (1847f): „Cím nélkül”. In: *Honderü*. (26. sz.), 521.
- N. N. (1852): „Corriere teatrale – Madrid”. In: *Il Pirata*. (33. sz.), 131.
- N. N. (1853b): „Notizie – Brescia”. In: *La Fama*. (39. sz.), 156.
- N. N. (1853c): „Teatri e spettacoli – Verona”. In: *La Fama*. (93. sz.), 370.
- N. N. (1854a): „Recenti scritte – Bologna”. In: *La Fama*. (49. sz.), 196.
- N. N. (1854b): „Notizie – Milano”. In: *La Fama*. (1. sz.), 3.
- N., N. (1855): „Supplimento al prospetto inserito nel n. 103 – Pest”. In: *La Fama*,. (104. sz.), 416.

- N. N. (1861): „Les premières représentations de la semaine – Opéra”. In: *Le Ménestrel*. (52. sz.), 409.
- N. N. (1863): „Nemzeti színház”. In: *Színházi Látszó*. (75. sz.), 1.
- Regli, Francesco (1846): „La pleiade di Tersicore”. In: *Francesco Regli (szerk.): Strenna Teatrale Europea*. Milánó: Carpano.
- Regli, Francesco (1860): *Dizionario biografico*. Torino: Enrico Dalmazzo.
- Romani, Luigi (1862): *Teatro alla Scala – Cronologia di tutti gli spettacoli rappresentati in questo teatro dal giorno del solenne suo aprimento sino ad oggi*. Milánó: Pirola.
- Szinéri (1847): „Nemzeti színház”. In: *Regélő*. (25. sz.), 799.

Szakirodalom

- Bólya, Anna Mária (2020): *Auróra – A magyarországi balett születése*. Budapest: Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet.
- Guest, Ivor (2014): *The Ballet of the Second Empire*. Binstead: Dance Books.
- Jaquemet, Thierry L (2022a): *Flora Fabbri – Eine Kämpferin trägt Tüll*. Zürich: Rüffer & Rub.
- Jaquemet, Thierry L (2022b): „The Transformation(s) of Flora Fabbri-Bretin's Artistic Identity”. In: *Irene Brandenburg; Claudia Jeschke; Francesca Falcone; Bruno Ligore (szerk.): Times of Change – Transnational Migrations and Cultural Crossings in Nineteenth-Century Dance*. Bologna: Piretti Editore.
- Lamkin, Kathleen (2007): *Esterházy musicians 1790 to 1809 – considered from new sources in the Castle Forchtenstein Archives*. Tutzing: Schneider.
- Ligore, Bruno (2017): „La création féminine dans l'Italie napoléonienne: Maria De Caro et Giovanna Campilli entre émancipation et contrainte”. In: *Andrieu, Sarah; Nordera, Marina: Danses traversées – carrières, genre, circulations*. (Megjelenés alatt)
- Major, Rita (1986): „A Giselle a régi magyar színpadon”. In: *Színháztudományi Szemle*. (20. sz.), 7–24.
- Migel, Parmenia (1972): *The ballerinas – From the court of Louis XIV to Pavlova*. New York: Macmillan.
- Pónyai, Györgyi (2020): „Campilli Frigyes, a művész és vezető szerepe a korai balettrepertoár kialakításában, a balettkar fejlesztésében”. In: *Bólya Anna Mária (szerk.) Auróra: A magyarországi balett születése*. Budapest: Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet. 49–70.
- Veroli, Patrizia et al (2017): *Il balletto romantico – Tesori della Collezione Sowell*. Palermó: L'Epos.

Elektronikus források:

- Harrandt, Andrea: „Campilli (Campigli), Familie”, Oesterreichisches Musiklexikon online, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_C/Campilli_Familie.xml (2022.02.10).
- Ricci Albani, Daniela: „Borri, Pasquale”, Dizionario biografico degli Italiani. 13. kötet. Róma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1971, [https://www.treccani.it/enciclopedia/pasquale-borri_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/pasquale-borri_(Dizionario-Biografico)) (2022.08.14).

Képgyűjtemény

- BAL 94, Biblioteca Livia Simoni / Museo Teatrale alla Scala (Milánó).
BAL 183, Biblioteca Livia Simoni / Museo Teatrale alla Scala (Milánó).
Fabbri, Madame (3 prints) (2 folders), circa 1850-1870. Harvard Theatre Collection of salted paper prints, MS Thr 1646, Box: 2, Folder: 25-27. Houghton Library, Harvard University.
Fabbri, Madame (3 prints) (2 folders), circa 1850-1870. Harvard Theatre Collection of salted paper prints, MS Thr 1646, Box: 2, Folder: 25-27. Houghton Library, Harvard University.
Fabbri, Madame (3 prints) (2 folders), circa 1850-1870. Harvard Theatre Collection of salted paper prints, MS Thr 1646, Box: 2, Folder: 25-27. Houghton Library, Harvard University.
Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library. „Flora Fabbri (fac. sig.) as Mazourka in the ballet of The devil to pay. M. W. Child del. J. Brandard. Printed by M. N. Hanhart.” New York Public Library Digital Collections. <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e2-0c50-a3d9-e040-e00a18064a99> (2022.09.14)
Légyott az álarczos bálban. – A szép molnárnő. Nemzeti Színház, 1847. június 21. Színlap. Jelzet: SZT SZL NSZ K1847 1847.06.21. Az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti és Zeneműtára, színháztörténeti gyűjtemény.
Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Táncarchívum (Budapest).
Wikimedia Commons digitális másolata. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pietro_Campilli_Litho.jpg?uselang=hu (2022.09.14). Az eredetit Bécsen, az Österreichische Nationalbibliothekben megőrzik (PORT_00018765_01 POR MAG).

Vojtek Miklós

Hogyan érkezett a balett Magyarországra?

*Pozsony és Kassa szerepe a magyar balettművészet kialakulásában**

A magyar balett-történetírás olykor túlzottan Budapest-centrikus. Nincs ebben semmi különös, a főváros-központúság másutt is gyakori, de azért ha egészen a gyökerekig megyünk le, hamar kiderül, hogy nem Pest vagy Buda, hanem két másik – ma szlovákiai – város, Pozsony és Kassa volt a magyar balett bölcsője. Ennek persze történelmi és földrajzi okai vannak. Mint sok más egyéb, a balett is Bécsen keresztül jutott el hozzánk.¹ Ebből a szempontból ideális volt Pozsony közelsége, amely Buda török kézre jutása után a Habsburgok uralta királyi Magyarország fővárosává, a koronázások és a diéták színhelyévé lett. E nevezetes események fényét táncprodukciókkal is emelték. Elég csak Balassa (Balassi) Bálint híres fegyvertáncát említeni II. Rudolf 1572-es koronázási ünnepségén, melyen a költő zólyomi szülőföldjének harciasított pásztortáncát adta elő. A következő évszázadban a bécsi udvar már a párhuzamosan fejlődő két új zenés színpadi műfajjal, operával és balettel kápráztatta el a magyar rendeket. Már 1687-ben és 1688-ban balett előadásban gyönyörködhetek az *Il marito ama piu* (A jobban szerető férfi)² és a *La fama addormentata e risvegliata* (Az alvó hírnév ébresztése) című operákban. A bécsi udvari színház által előadott művek a Pálffyak pozsonyi kúriájában kerültek színre. Az operák librettistája Nicolò Minato, zeneszerzői Antonio Draghi és maga a császár, I. Lipót voltak,³ a balettenet Johann Heinrich Schmelzer komponálta, a koreográfus Domenico Ventura volt. A balettjelenetben az ifjú Herkules szerepét a frissen koronázott magyar király, I. József táncolta.⁴ Mint ez a ballet de cour-ra jellemző volt, a főszerepet nem hivatásos táncos, hanem az uralkodó alakította. Ez volt az első és utolsó eset, amikor magyar király Magyarországon nyilvánosan szerepelt egy balettben. Az udvari színház nagyszerű, barokk pompájú díszleteit és jelmezeit Lodovico Ottavio Burnacini tervezte. A rendkívül költséges produkció egyben az uralkodóház hatalmát volt hivatott reprezentálni.

Pozsony egyházi iskoláiban a nemes ifjak és hölgyek táncoktatásban is részesültek. Ennek nem művészképzés volt a célja, hanem a kulturált társasági érintkezési formák és a magasabb körökben való magabiztos fellépés elsajátítása. Az iskolából kikerült növendékek alkották aztán a balettkedvelő közönséget, a mecénatúra hazai bázisát. A helyi jezsuita iskolai színjátszás táncmesterei közül név szerint ismerjük a bécsi Johann Georg Friedrichet (1729) és Carlo Plachi „pozsonyi lakost” (1756), a Notre Dame rend nővéreinek iskolájában Antoin Susterschütz mű-

* Az itt közölt tanulmány a 17. Magyar Táncfesztivál alkalmával megrendezett tánc-történeti szimpóziumon hangzott el előadásként: Szimpózium – Hogyan érkezett a balett Magyarországra? Új kutatási eredmények a tánc-történetben. Múzeumház, Győr, 2022. 06. 13. (A szerkesztő megjegyzése).

¹ Bécsben az első balettet 1622-ben mutatták be az udvar nyári rezidenciájában, a Favoritában. Szereplői II. Ferdinánd neje, Eleonóra császárné (1598–1655) és udvarhölgyei voltak. Ő a Gonzagák mantuai udvarának tánckulturáját plántálta át a császárvárosba. Ez a ballet de cour időszak, amikor még dilettáns arisztokraták szerepeltek a balettekben.

² Nováček, 1978. 27.

³ I. Lipót (1640–1705, 1655-től magyar király) zenei hagyatékában százakkal több tánckompozíció található.

⁴ Kačić, 2003. 50.



ködött (1764).⁵ Az első név szerint ismert világi színházi balettmester Georg Schwarz,⁶ aki 1698-ban Balthasar Brumbach német társulatában működött az Illésházyak kúriájából átalakított ún. Weitenhof színháztermében. Santo Lapis olasz operatársulatának Pozsonyban előadott baletljei közül 1738-ból ismeretesek a L' infelice sventura (A boldogtalan nyomorult), Il finto cavaliere (Az állóvag) és a La fede in cemento (A próbára tett hűség).⁷

A koronázó városban és környékén gyors egymásutánban épültek fel a főúri rezidenciák. Itt létesült 1677-ben Magyarország első főúri magánszínháza, amelyet gróf Forgách Ádám országbíró hozott létre,⁸ őt követték a 18. század folyamán a Pálffyak, Eszterházyak, Grassalkovichok, Batthyányak és Erdődyek. Palotáikban gyakran megfordult Mária Terézia. Amikor 1769-ben a Pálffyaknál vendégeskedett, a szórakoztatására rendezett előadáson fellépett Jean-Georges Noverre bécsi gyermekbalettje,⁹ amelynek a dán nemzeti balettet megalapító August Bournonville édesapja is tagja volt. A kis Antoin tánca annyira elbűvölte a királynőt, hogy aranylánccal jutalmazta őt.¹⁰ Magyarország történetében ez az első feljegyzett eset, amikor egy balettnövendék királyi kitüntetésben részesült.

A táncok és pantomimjelenetek általában a rövidebb színművek, operák műsoridejének meghosszabbítására szolgáltak. Bemutattak egész baletteket is, de azok is más műfajú darabokkal kerültek színre. Christoph Ludwig Seipp társulata a Grassalkovich-ok magánszínházában 1786-ban előadta Noverre Die Quelle der Schönheit und der Hesslichkeit (A szépség és a rútság forrása) és Weiss und Rosenfarb (Fehér és Rózsaszín) című balettjeit.¹¹ A nagy balettreformátor kapcsán meg kell jegyezni, neki köszönhető, hogy magyar – vagy legalábbis annak nevezett – balett előbb került színre külföldön, külföldi művészek közreműködésével, mint Magyarországon. Még bécsi működése előtt, az 1760-as években Stuttgartban színre vitt egy Ballet Hongrois-t.¹² Persze, Noverre e koreográfiája annyira lehetett magyar, amennyire látványos kínai balettje kínai.

A színházzá átalakított Zöldszoba házban (Grünstübl) 1769-ben, majd 1775–1776-ban nagy sikert arattak Felix Berner gyermektársulatának kitűnő táncosai.¹³ 1770-ben Simon Friedrich Koberwein balett-csoportja lépett fel a városban, repertoárját nem ismerjük.¹⁴ A Karl Wahr társulata által 1775-ben játszott pantomimikus balettek közül a Das blinde Kuhspiel (Szembekötősdí),¹⁵ Die Seeräuber, oder Der Streit zwischen Mohren und Türken (A kalózok avagy A mörök és törökök viszálva)¹⁶ és a Falschen Werber (A hamis kérő)¹⁷ ismertek.

Pozsonyban 1776-ban megnyílt Magyarország első állandó kőszínháza. Gróf Csáky György építtette saját költségén a város telkén, és több mint egy évszázadon át szolgált a műzsákat. A maga korában rendkívül korszerű színház díszpáholya a pozsonyi várban székelő helytartói párnak, Albert szász-tescheni hercegnek és hitvesének, Mária Krisztina főhercegnőnek volt fenntartva. A főhercegnő kedvelte a balettet, ami nem csoda, hisz a táncmestere – mint Mária Terézia valamennyi gyermekének – maga Noverre volt. Noverre művei bécsi tanítványai betanításában kerültek a pozsonyi színház műsorára. Így Karl Wahr együttesének balettmestere, Josef

⁵ Egey, 1960. 65.

⁶ Kazárová, 2008. 41.

⁷ Hoza, 1953. 27.

⁸ Fajth, 1959. 111.

⁹ Antoine Bournonville (1760–1843) pozsonyi vendég szereplésére még a Noverre által 1771-ben létrehozott Theatral-Tanzschule megnyitása előtt került sor.

¹⁰ Vályi, 1969. 196.

¹¹ N. N., 1786.

¹² Rey, 1949. 16–17.

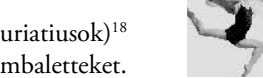
¹³ Benyovszky, 1926. 27.

¹⁴ Benyovszky, 1927. 17.

¹⁵ N. N., 1774a

¹⁶ N. N., 1774b

¹⁷ N. N., 1774c



Schmalögger 1779-ben színre vitte a Die Horazier und Kurazier (A Horatiusok és a Curiatiusok)¹⁸ és Medea und Jason (Médéia és Iaszón)¹⁹ című, a pas d'action jegyében fogant reformbaletteket. A budai közönséget is a Schmalögger-féle balett-társulat ismertette meg Noverre műveivel 1783-ban. Pozsonyban Schmalögger bemutatta Noverre nagy riválásának, Gasparo Angiolininak Don Juan, oder Das steinerne Gastmahl (Don Juan avagy A kövendég, 1780)²⁰ című drámai művét Gluck²¹ zenéjére. Schmalögger nagy heroikus pantomim-balettjét, a Millo und Armillát (Millo és Armilla) Erdődy Mária Terézia Anna grófnőnek ajánlotta.²² Legjelentősebb alkotása a Goethe levélgényét feldolgozó Die Leiden des jungen Werther (Az ifjú Werther szenvedései), amelyet a balett-történet fontos preromantikus műként tart számon.²³ Schmalögger világelső volt Goethe művének táncos átköltésében. Ezt a kortárs környezetben játszódó, s ezzel akkor merész újításnak számító balettet először 1777. április 12-én szűkebb körben, Eszterháznál adta elő Wahr pozsonyi együttese,²⁴ a koronázó városban ugyanazon év október 11-én,²⁵ a téli főszezonban mutatta be.

A korszak szcenikailag is legpompásabb balettprodukcója Noverre egyik korai alkotása, a Das Hochzeitsfest der Chinesen (A kínai menyegző, 1779)²⁶ volt, melyben még nem érvényesültek reformelvei. A kor chinoiserie divatjának hódoló látványos háromfelvonásos balettet Peter Vogt vitte színre gróf Erdődy József és gróf Batthyány Antónia esküvője alkalmával. A Pressburger Zeitung beszámolót közölt a rangos eseményről, ez tekinthető az első Magyarországon megjelent balettrecezióknak. 1805-ben Kolozsvárott ugyanezzel a művel vette kezdetét a hivatásos magyar balettművészet. A Reinwart József által betanított darab A chinai ünneplés, avagy Ugyanaz egy nap két menyegző címmel került bemutatásra.²⁷ Noverre egzotikus balettje a következő útvonalon érkezhetett Kolozsvárra: 1754 Párizs – Les Fêtes Chinoises (A kínai ünnepek), 1755 London – Les Métamorphoses Chinoises (Kínai átváltozások), 1772 Bécs – Die chinesische Hochzeitsfest (A kínai esküvői ünnepség), 1780 Pozsony – Das Hochzeitsfest der Chinesen (A kínaiak esküvői ünnepsége).²⁸ Pozsonyban még 1814-ben is játszottak Noverre-balettet: a Médéát, Andreas Vulcani koreográfiájában.²⁹ A két főszereplő Vulcani és unokahúga, Teresa Muzarelli volt.

¹⁸ A librettó címlapjának leírása: Die Horatier und Kurazier. Ein tragisches Ballet in fünf Aufzügen, von Erfindung des Herrn Noverrs nachgeahmt vom Herrn Peter Vogt, Balletmeister bey Wahrischen Gesellschaft. Vorgestellt auf dem Pressburger neuen Theater. Den 7. Jenner 1779. (Lelőhely: Országos Széchényi Könyvtár, Gymn. 327.)

¹⁹ A librettó címlapjának leírása: Medea und Jason. Ein tragisches Ballet. Von Erfindung des Herrn Noverrs, Balletmeister am kaiserlichen königlichen Hofe, Tanzmeister der allerdurchlauchtigsten Familie, und Mitglied der Königlichen Akademie des Tanzes zu Paris. Nachgeahmt vom Herrn Joseph Schmalögger, dermaligen Balletmeister zu Pressburg. Gedruckt bey Johann Michael Landerer. 1779. (Lelőhely: Országos Széchényi Könyvtár, Budapest, Gymn. 328.)

²⁰ N. N., 1780.

²¹ Christoph Willibald Gluck (1714–1787) az 1741-ben Pozsonyban működő Pietro Mingotti operatársulatának karmestere volt.

²² A librettó címlapjának leírása: Millo und Armilla, ein grosses heroisch-pantomimisches Ballet in fünf Aufzügen. Von der Erfindung, und Ausarbeitung des Herrn Joseph Schmalögger Balletmeisters. Aufgeführt in dem neuerbauten Schauspielhause den 29. December. 1779. Pressburg, gedruckt bey Johann Michael Landerer. Lelőhely: (Országos Széchényi Könyvtár, Budapest, P.O. Germ. 2895.)

²³ Winter, 1974. 146.

²⁴ A librettó címlapjának leírása: Der junge Werther ein Original Tragischer Ballet in drey Aufzügen, vom Joseph Schmalögger dem Aeltern. Zum erstenmal aufgeführt auf den Hochfürstlichen Theater zu Esterház den 12ten April 1777. Die Musik ist vom Hrn. Teller. Oedenburg, gedruckt bey Johann Joseph Siess. (Lelőhely: Budapest, Országos Széchényi Könyvtár Gymn. 352.)

²⁵ A librettó címlapjának leírása: Die Leiden des jungen Werthers, ein pantomimisch Original Tragischer Ballet in drey Aufzügen vom Joseph Schmalögger dem ältern Balletmeister bey der Wahrischen Gesellschaft. Zum erstenmal ausgeführt in dem neuerbauten Schauspielhause zu Pressburg. Den 11ten October 1777. Die Musik ist von dem bekannten Herrn Teller. (Lelőhely: Budapest, Országos Széchényi Könyvtár Gymn. 352 d.)

²⁶ N. N. 1779.

²⁷ Stefanek, 1978. 19.

²⁸ Vojtek, 2009. 123–126.

²⁹ Benyovszky, 1926. 86.



A beköszönő 19. századdal bealkonyult a főúri színházaknak. Ám az elkezdett munka nem veszett el, másutt, immár nagyobb számú polgári közönség előtt folytatódott.³⁰ Jó példa erre gróf Erdődy Nepomuk János pozsonyi operatársulata. Megszűnése (1789) után tagjai közül többen Pest-Budán találtak megélhetést. Franz Xaver Girzig, a táncosként is ügyes prágai énekes és zeneszerző a pesti német színházban működött, ahol 1802-ben előadták Hungars Gastfreiheit (Magyar vendégszeretet) című gyermekbalettjét.³¹ Ugyanott karmesterkedett több évig a pozsonyi születésű Chudy József is, az első magyar opera, a Pikkó herceg és Jutka Perzsi zeneszerzője. A Das Hospital der Wahnsinnigen (Az örültek háza, 1801) című balettjét a német színház mutatta be.³² A grófi együttes tagjainak Pozsonyból Pest-Budára költözésén keresztül nyomon követhető az átmenet a főúri és a polgári színjátszás között.

A napóleoni háborúk alatt Pozsony sokat szenvedett a franciák bombázásaitól. 1805-ben itt kötötték meg a francia és az osztrák császárság között a nevezetes pozsonyi békét. Ezek az események sokáig foglalkoztatták a pozsonyiakat.³³ A napóleoni időköt elevenítette fel Johann Uhlich³⁴ balettmester Die Rückkehr der Soldaten ins Vaterland, oder: Das Siegfest nach der Schlacht bey Leipzig (A katonák visszatérése hazájukba, avagy Győzelmi ünnep a lipcsei csata után)³⁵ című egyfelvonásos „militärisches Charakter Ballet”-je. Töpfer weimari zeneszerző muzsikájára bemutatták táncaikat a lipcsei csatában győztes nemzetek, viszont magyar tánc nem volt köztük. A magyar táncról már 1800-ban tanulmányt közölt a lipcsei Allgemeine musikalische Zeitung, Ueber die Nationaltänze der Ungarn (Magyarország nemzeti táncairól) címmel.³⁶ A névtelenül megjelent írás szerzője Erkel Ferenc pozsonyi zenetanára, Heinrich Klein volt.

Pozsonyban végig követhető, miként vált a verbunk színpadi tánccá. Eredeti katonaborzó funkciója mellett bekerült a bálterembe is: 1779-ben Hadik grófék pozsonyi estélyén Vay István magyar verbunkot táncolt.³⁷ Színpadi alkalmazásával 1789-ben találkozunk, amikor Franz Zöllner német színigazgató által a pozsonyi Redutban rendezett Die Eroberung Chozim's (Chozim bevétele) apoteózissal végződő harci jelenetének fő attrakciója egy nemes huszár által táncolt szülő verbunk volt. A Bécsben megjelenő Magyar Hírmondó 1792-ben már arról írt, hogy „a magyar tántzot lehet Bálokon és Teátramokban is szint olly foganattal tántzolni mint más tántzokat.”³⁸

Egy virtuóz verbunk még a koronázási ünnepségek műsorára is felkerült: I. Ferenc császár felesége, Karolina Augusztia 1825-ös pozsonyi koronázásán Farkas József adta elő nagy sikerrel. A táncost az uralkodó ötszáz arannyal jutalmazta.³⁹ Itt először vagyunk tanúi egy hivatásos magyar táncművész legmagasabb elismerésének. Az udvar jelenlétében előadásra került még egy „nyolcas nemzeti tánc” is, melyet négy év múlva Kolozsvárott is bemutattak egy színdarab szünetében.⁴⁰ Az

³⁰ Gróf Erdődy János pozsonyi palotájának magánszínházát polgári személyek is látogathatták, társulatát a Városi Színháznak is kölcsönözte.

³¹ Binal, 1972. 51.

³² Kaán, 1989. 25.

³³ A gyermek Lábán Rudolf (1879–1958) bábszínházának ördögfiguráját a francia császárról „Napoleonum”-nak nevezte.

³⁴ Vojtek, 2014. 68–71.

³⁵ Die Rückkehr der Soldaten ins Vaterland. Oder: Das Siegfest nach der Schlacht bey Leipzig. 19. II. 1820... Theater der k. Freistadt Pressburg. Archiv hlavného mesta SR Bratislavy, zbierka divadelných plagátov, šk. 1. č. 9.

³⁶ N. N., 1800. 611–616.

³⁷ Pesovár, 2003. 32.

³⁸ Pressburger Zeitung Nr. 15. 21. II. 1789. A Dnyeszer-parti Chocim (Chotim, Ukrajna) bevétele az orosz-török háború (melyben Nagy Katalin oldalán II. József is részt vett) egyik fontos mozzanata volt. A győztes Coburg-Saalfeld Frigyes herceg (1735–1815) tiszteletére rendezett ünnepségen megjelentették az erőd bevételét, azt követte a szülő verbunk, majd egy fényes bál.

³⁹ Pesovár, 2003. 28/a, (Magyar Hírmondó 1792. 57.)

⁴⁰ Vályi, 1969. 335.



emléltet koronázási ünnepségen fellépett Joseph Kohlenberg bécsi balettmester tizenhárom táncosnőből és hat táncosból álló együttese.⁴¹ Tagjai közt találjuk Anna Ellsler, Fanny Ellsler legidősebb nővérét, valamint az egyik Ramacini lányt.⁴² Mivel keresztneveket a színházi zsebkönyv nem közöl, csupán találgathatunk, hogy Giudittáról, vagy Annunziatáról van-e szó. Az utóbbi Carlo Blasis, a nagy balettpedagógus felesége lett. A férfiak között feltűnik a Feszli név. Feltehetően Johann Fenzlről van szó, aki 1834, 1836 és 1842-ben már mint balett- és pantomimmester szerepelt városunkban. Kohlenberg Pozsonyban játszott legsikeresebb darabja, a Das ländliche Fest (Falusi ünnepség) volt.⁴³ Tulajdonképpen Jean-Pierre Aumer 1815-ben Bécsben bemutatott Das ländliche Fest im Wäldchen bey Kis-Bér (Falusi ünnepség a Kisbér melletti erdőben) divertissement-járól van szó. E balett címében találkozunk első ízben konkrét magyar helység-névvel. A Komárom megyében játszódó darab az országgyűlési követek felé tett gesztusként értékelhető. Hogy valóban Aumer művéről van szó, alátámasztja az a tény, hogy Joseph Kinsky, a karmester a balett zeneszerzője volt. Aumer 1821-ben a párizsi Operában is bemutatott egy La Fête Hongroise-t (Magyar ünnepség)⁴⁴ egy másik cseh zeneszerző, Adalbert Gyrowetz (Vojtěch Matyáš Jirovec) zenéjére.

Az 1832-1836-os ún. reformországgyűléseken szentesített törvények, melyek Magyarország polgári átalakulását szolgálták, számos kulturális intézmény létrejöttét mozdították elő. Így a Pesti Magyar (1840-től Nemzeti) Színházét, amely az Operaház megnyitásáig a balettnak is otthont adott. A diéta alatt rendkívül pezsgő élet folyt Pozsonyban. Csak zárójelben említem, hogy e korszaknak állított emléket a méltatlanul elfelejtett Harangozó-Rajter táncjáték, a Pozsonyi majális.⁴⁵ Ez a nemzeti megújulás időszak volt, a nemzeti romantikáé, amikor a verbunkos vált a magyarság önkifejező, reprezentatív táncává. A báltermekben és a színpadon egy sor kiváló táncos tette rendkívül népszerűvé. A magyar hivatásos táncosok első úttörő nemzedékének tagjai jó mozgású színészek voltak, akik virtuóz táncudásukra főleg önképzés útján tettek szert. E táncos nemzedék kiválóságai többször szerepeltek Pozsonyban, amiről beszámolt úgy a magyar, mint a német helyi sajtó. Pozsony volt a lakmuspapír: külföldi turnéikra indulva az együttesek a fejlett ízlésű pozsonyi közönség tapsain mérték le, milyen fogadtatásra számíthatnak az idegen közönség részéről. Így 1843. február 24-én külföldre indulva Veszter Sándorék nagy sikerrel szerepeltek a Pálffy-teremben.⁴⁶ Visszajövet október 6-án a Városi Színházban egy német darab keretében Veszter Sándor, Fitos Sándor, Kilányi Lajos és Thury János urak „... két magyar pas-t adtak elő. A tapsokból itélve az igencsak telt ház nagyon jól szórakozott. Mind a darab egyes jeleneteit, mind a táncokat általános tetszésnyilvánítás kísérte. Különösen kitűnő volt Fitos úr, úgy hogy a Pas de trois végét meg kellett ismétetni.”⁴⁷ Ugyanez az újság október 11-i búcsúelőadásukról így ír: „Ismét megcsodáltuk Fitos úr könnyedségét és élveztük Veszter úr gyönyörű és művészileg szabályozott táncát.”⁴⁸

⁴¹ A címlap leírása: Theater-Journal der Königl. Freistadt Pressburg zum neuen Jahre 1826. Ehrfurchtsvoll gewidmet von Carl Schröder, Souffleur des... Theaters. Pressburg 1826, Druck. Carl. C. Snischek. 5. o. (Lelőhely: Budapest Országos Széchényi Könyvtár 826.). Theater- Journal der k. Freistadt Pressburg. Ehrfurchtsvoll gewidmet zum Neuen Jahre 1827 von Albert Bálvánszky, Souffleur des... Pressburg, Gedruckt bei Carl C. Snischek. 5. o. (Lelőhely: Országos Széchényi Könyvtár, Budapest, 827.).

⁴² Vojtek, 2021. 62.

⁴³ Raab, 1994. 14.

⁴⁴ Vojtek, 2021. 62.

⁴⁵ Vojtek, 2017. 58–66.

⁴⁶ Sas, 1973. 95.

⁴⁷ N. N., 1743a

⁴⁸ N. N., 1743b



1845. június 24-én az „erster ungarischer Solo- und Grotesk-Tänzer”-ként hirdetett Fitos Sándor Ünnepeyles komoly Málnás Táncz bravúrszólójával és Ki a legény a csárdában? néptáncával⁴⁹ ragadtatta el a Városi Színház közönségét. Ez utóbbi táncsal még 1860-ban is találkozunk Pozsonyban, Molnár György miskolci társulatának szólótáncosa, Zalkavölgyi János előadásában.⁵⁰

A franciaországi és angliai turnéra induló Szabó-Havi-féle „magyar dalnok-és tánczársaság utolsó föllépte” 1847 június 17-én Emlék Pozsonyra⁵¹ címmel volt hirdetve. Műsorukon Krakovianka és oláh Kaluzsértánc is szerepelt. Mint látható, a magyar táncosok más népek táncait is előadták, köztük szlovákokat is. Így például a pesti Nemzeti Színházban a pozsonyi születésű Perrey (Perron) János 1855-ban tót táncot iktatott be Auber Béli éj című operájának balettbetétjébe.⁵² Perrey 1861-ben Kassán felesége és Szatmáry Károly részére is betanított „Egy eredeti kettős tót táncot”⁵³

A reformkor egyik leghíresebb csárdás-propagátora, Kílányi Lajos magas fokú klasszikus tánc tudással rendelkezett, amelyet Párizsban, Arthur Saint-Léonnál szerzett. Feleségével, Papp Terézszel együtt 1850-től 1853-ig a prágai Rendi Színházban működött, ahol a La Sylphide (A szilfid) főszerepeiben debütáltak.⁵⁴ Amikor ugyanebben a baletben a dán híresség, Lucile Grahn lépett fel Prágában, Kílányi volt a partnere James szerepében. Kílányi a Rendi Színházban 1850. május 9-én színre vitt egy magyar baletet is, a Šo(b)ri aneb Loupežníci v bakoňském lese (Sobri, avagy rablók a bakonyi erdőben-t),⁵⁵ amely valószínűleg a Veszterrel 1848-ban Pesten közösen készített Sobri, vagy parasztlakodalom a Bakonyban koreográfiáján alapult.⁵⁶ Az akkor már Bécsben működő Kílányi házaspár 1859. szeptember 2-án visszatért Pozsonyba és a ligeti Arénában Ungarische Pas de deux-t (Magyar pas de deux), Allemandot és Csárdást táncolt. Fellépésükről a Pressburger Zeitungban a következő olvasható: „Dicséretesek Kílányi úr koreográfiai bravúrjai, plasztikus és mimikai mesterséget mutatnak. Kílányiné kecses mozdulatainak könnyedsége, elbűvölő manírjai, kecses passai, rugalmas piruettjei és entrechatjai, valamint nem kevésbé mimikájának nemessége a nézőkre kellemes benyomást tettek. Ezúttal rövidke leszünk, csak utalunk arra, hogy a táncos pár mind a négy előadott táncát nagy tetszés fogadta és különösen a magyar pas de deux után viharos Éljenzések közepette hivatott ki.”⁵⁷ Az időközben megözvegyült Kílányinét 1868-ban ismét a prágai Rendi Színházban balettmesternőként találjuk, ahol többek között egy pantomimikus divertissement-t vitt színre Die ungarische Bauernhochzeit (Magyar parasztlakodalom) címmel. Ebben „Czikost, Lakodalmast, Slowaken Tanzot, Valse romantique-ot és Egri Czardast” jártak.⁵⁸ A következő év szeptember 2-án és 3-án Kílányiné a pozsonyi Városi Színház-

⁴⁹ A címlap leírása: Stadttheater. Pressburg, Dienstag den 24. Juni 1845, unter der Direction des Georg Wilhelm Megerle: Benefice- und letzte Vorstellung der siebenjährigen Mathilde Bannholzer... Fitos Sándor. ersten ungarischen Solo und Grotesk-Tänzer... (Lelőhely: Archiv hlavného mesta SR Bratislavy. Zbierka divadelných plagátov č. 104.) Pannonia 26. VI. 1845 286.

⁵⁰ Benyovszky, 1928. 195.

⁵¹ A címlap leírása: A külhonba utazó magyar dalnok- és tánczársaság utolsó föllépte. Színház. Megerle György igazgatása alatt. Pozsony, csütörtök június 17-én 1847...Emlék Pozsonyra... (Lelőhely: Archiv hlavného mesta SR Bratislavy, Zbierka divadelných plagátov).

⁵² A színlap leírása: Auber, Daniel- François- Esprit. Béli éj. Pesti Nemzeti Színház Színlapok 1845–1865. 287. sz. (Lelőhely: Országos Széchényi Könyvtár, Budapest).

⁵³ Az ikrek, vagy Sok bajt okoz az eltörtött mustáros csupor. 1861. XII. 28. Színlap Kassa. (Lelőhely: Országos Széchényi Könyvtár, Budapest).

⁵⁴ Brodská, 2006. 86.

⁵⁵ Brodská, 2006. 87.

⁵⁶ Vályi, 1956. 76.

⁵⁷ N. N., 1859.

⁵⁸ Štefanides, 2006. 265.



ban a bécsi Theater an der Wien húsztágú balettkarának balettmestereként volt jelen.⁵⁹ Az általa koreografált Tanz divertissement utolsó előtti száma egy „Bokázo, ungarische Nationaltanz” volt.⁶⁰

A pesti Német Színházban és a Nemzeti Színházban felváltva működő Kolossánszky János balettmester 1841-ben két tanítványával mutatkozott be a pozsonyi Pálffy-kert színpadán.⁶¹ Talán akkor ismerkedett meg egy fiatal helybeli táncmesterrel, Steinmaszler Jánossal, aki nem volt más, mint Lábán Rudolf apai nagybátyja. Kolossánszky Andalgójában, amelyet a pesti Nemzeti Színházban 1846-ban Fanny Cerito és Arthur M. Saint-Léon vendégjátékának keretében adtak elő, fellépett a pozsonyi táncmester is.⁶² Steinmaszler pesti szereplése a báli és színpadi tánc kapcsolatáról tanúskodik. A hivatásos táncosok, táncmesterek által színpadon előadott magyar tánc a népszerűsítésen kívül a bálózók széles köre számára az előadásmód tekintetében is útmutatóul szolgált.

1844-ben a pozsonyi Városi Színházban vendégszerepelt a pesti Nemzeti Színház. Szigligeti A két pisztoly című színművét adták elő Erkel Ferenc zenéjével. A darabban előforduló Kanász-táncot Kolossánszky koreografálta.⁶³ Kolossánszky az 1846/47-es évadban visszatért Pozsonyba, ahol Georg Wilhelm Megerle 15 táncosnőből álló társulatának lett a balettmestere.⁶⁴

A korabeli pozsonyi sajtóban érdekes írásokat találunk a magyar színpadi táncsal kapcsolatban. A Századunk 1839-ben közölte a kassai születésű gróf Fáy István Valami a nemzeti színház ügyében című írását, melyben „eredeti nemzeti balettek” létrejöttét sürgette: „A magyar história tele van a legszívrehatóbb regényes történetekkel, népregékkel és efélékkel, melyekből kimondhatatlan szép nemzeti balettet lehetne készíteni.”⁶⁵

Az első magyar színpadi táncművek – Kolozsvár után⁶⁶ – nem Pozsonyban, se nem az akkor már az ország kulturális központjává vált Pest-Budán, hanem Kassán jöttek létre. Felső-Magyarország legjelentősebb városának Pozsonynál is fontosabb szerep jutott a magyar balettművészet kialakulásában. Míg Pozsony a műfaj befogadásának volt a színtere, addig Kassa nyújtotta a feltételeket az első magyar táncjátékok létrejöttéhez. A Hernád-parti város első állandó kőszínháza 1789-ben nyílt meg, de már előtte is táncprodukciókkal szórakoztatták közönségüket az itt működő német társulatok. Gertrude Bodenburg együttese 1762-ben kisebb balettet adott elő leányai közreműködésével.⁶⁷ Magyar társulat által előadott balettről először 1817. május 23-án jelent meg tudósítás, amikor is a Pesti Nemzeti Játzó Társaság a helyi kórház építésének javára rendezett előadását Gyermekek Táncjátékkal zárta.⁶⁸ Az itt tevékenykedő Kazinczy Ferencnek, Batsányi Jánosnak és Baróti Szabó Dávidnak köszönhetően Kassa már a 18. század végén a magyar irodalom fontos központja volt. Abauj vármegye hazafias érzelmű nemessége – főleg báró Berzeviczy Vince és gróf Csáky Tivadar – pártfogásának köszönhetően Kassa a magyar színjátszás

⁵⁹ N. N., 1869.

⁶⁰ A címlap leírása: K. städt.Theater in Pressburg. Unter der Direction des Louis Schwartz. Donnerstag den 2. September 1869: Nur diese eine Gastvorstellung der Balletgesellschaft des k. k. priv. Theaters an der Wien, unter persönlicher Leitung der Balletmeisterin Th. Kílányi... (Lelőhely: Archiv hlavného mesta Bratislavy.)

⁶¹ A címlap leírása: Journal des Sommertheaters im hochfürstlich Pálffyschen Garten. Seinem hohen Adel, löbl. k. k. Militär und verehrungswürdigen Publikum der freien königlichen Krönungs Stadt Pressburg in tiefster Eherfurcht gewidmet. Pressburg 1841. Gedruckt bei Edlen von Schmid. 7. o. (Lelőhely: Archiv hlavného mesta SR Bratislavy).

⁶² Vojtek, 2020. 63–66.

⁶³ A címlap leírása: Pozsony, Kedden, Május 21-én 1844, a sz. kir. városi színházban a nemzeti színház tagjai által: A két pisztoly. Eredeti színmű 3 szakaszban népdalokkal és tánczczal. Irta Szigligeti. Zenéjét szerkeszté Erkel Ferencz. A kanász-táncot betanította Kolossánszky... (Lelőhely: Országos Széchényi Könyvtár, Budapest).

⁶⁴ N. N., 1847.

⁶⁵ Fáy, 1839. 731.

⁶⁶ Kolozsvárott az első magyar társulat által bemutatott balett Reinwart Károly A tengeren való tavaszi sétálás, vagy a szélvész (1805. III. 26.) volt.

⁶⁷ Flórián, 1927. 17.

⁶⁸ Benczur, 1816-1916., Benczur, 2002 16.



bástyája lett. Itt született az első magyar balett: Farkas József A véletlen vőlegény c. „Némajátéka Nemzeti Tánczokkal 2 Szakaszbán”, Fray Károly zenéjére.⁶⁹Az ősbemutató 1829. dec. 20-án zajlott, majd még 1830. február 10-én láthatta a kassai közönség. A budai bemutatóra négy évvel később került sor.

A Kassához közeli településen játszódó Nagyidai lakodalom, Szöllősy Lajos „Nemzeti Nagy Tánczos Néma-játéka” 1831. április 8-án a koreográfus jutalomjátékként került színre Herfuhr Károly zenéjével (Pesten 1834-ben).⁷⁰ Az egyfelvonásos balett szereplői magyar főnemesek, cigány és zsidó násznép. Szöllősy mint „Perényi Lajos, Nemes Ifjú Zápolyánál” lépett színre, Hédervári Erzsébetet Kántorné alakította. A darabban előforduló táncok: Czigány-Táncz (Egresivel), Zsidó Lengyel-Táncz, két Butyros-Zsidók Táncza és a Szöllősy által előadott Magány-Táncz. A balett 24 táncosra és hét gyermekszereplőre volt komponálva, Szöllősy négyéves Jancsi fia szólót táncolt. Szöllősy az első koreográfusunk, aki a megfelelő couleur locale-lal egy konkrét magyarországi helység különböző etnikumú lakóit állította színpadra.

Vándorszínészetünk kassai stációjának legtermékenyebb balettmestere Uhlich Henrik volt. Ezzel a táncos dinasztiával már Pozsonyban is találkoztunk. Önéletrajzában Déryné is megemlékezik róla. A Chinai Csengőjáték, vagy A Bűbájos óra című egzotikus „Képzelményes Táncjáték”-át (mellette a korabeli plakáton zárójelben a „Ballet” meghatározás is szerepel) Traugott Maximilian Eberwein zenéjére alkotta (1833. nov. 28.).⁷¹ Uhlich Soffir indus herceg szerepében mutatkozott be.

Kétfelvonásos „Nagy babonás némajátéka”, Az őr tündér, vagy A varázs rózsa (1833. december 26.) zeneszerzője Köpf volt.⁷² Ezt az új „Decorációkkal és Maschinériákkal” kiállított arlekinádat a következő év február 9-én is előadták I. Ferenc születésnapja alkalmából, csupán a címet módosították „Védtündérre”. A címszerepet Uhlichné játszotta, Columbinát Déryné, Pierot-t Uhlich, Arlequint pedig Egresi. Uhlich további művét, Az esti kaland Tyrolban, vagy a Quakker-t egy bizonyos Bach zenéjére kreálta 1834-ben (január 25.).⁷³ Szintén Köpf muzsikájára készítette A moszkai nagy égés, vagy: Az elrablott orosz nő című egyfelvonásos táncjátékát (1834. február 26.).⁷⁴ Uhlich Fedor hercegként lépett színre, szerelmese, Paulovna szerepét Dérynére osztotta, Brusko „haramja Kapitány” Egresi volt. A darabban előfordult egy „Fegyvertánc a Gróf Benczúr Nemes Ezredbeli nevendékek” előadásában.⁷⁵ Uhlich magyar táncot is koreografált, így a Zsigmond király álma, vagy A siklósi leányok-hoz „egy nyolczas magyar Tánczot tanított be” (1833. december 15.).⁷⁶ A Tündérkastély Magyarországon (1843 I. 14.) című vígjátékhoz „egy hatos és egy magány magyar Táncz”-ot kreált, ez utóbbit maga adta elő.⁷⁷ Farkassal és Szöllősyvel ellentétben magyar témájú balettet nem alkotott. Távolabb kereste a szűzséit, pl. Itáliában, mint

⁶⁹ A címlap leírása: A véletlen vőlegény. Színlap, Kassa, 1829 XII. 20. (Lelőhely: Országos Széchényi Könyvtár, Budapest).

⁷⁰ A címlap leírása: Nagyidai lakodalom. Színlap, Kassa, 1831 IV. 8. (Lelőhely: Országos Széchényi Könyvtár Budapest).

⁷¹ A címlap leírása: Chinai csengőjáték, vagy A Bűbájos óra. Színlap, Kassa, 1833. XI. 28. (Lelőhely: Országos Széchényi Könyvtár, Budapest).

⁷² A címlap leírása: Az őr tündér, vagy A varázs rózsa. Színlap, Kassa, 1833. XII. 26. (Lelőhely: Országos Széchényi Könyvtár, Budapest).

⁷³ A címlap leírása: Az Esti Kaland Tyrolban, vagy A Quekker. Színlap, Kassa, 1834. I. 25. (Lelőhely: Országos Széchényi Könyvtár, Budapest).

⁷⁴ A címlap leírása: A Moszkai nagy égés, vagy: Az elrablott orosz nő. Színlap, Kassa, 1843. II. 26. (Lelőhely: Országos Széchényi Könyvtár, Budapest).

⁷⁵ A címlap leírása: A Moszkai nagy égés, vagy: Az elrablott orosz nő. Színlap, Kassa, 1843. II. 26. (Lelőhely: Országos Széchényi Könyvtár, Budapest).

⁷⁶ A címlap leírása: Zsigmond király álma, vagy A Siklósi leányok. Színlap, Kassa, 1833. XII. 15. (Lelőhely: Országos Széchényi Könyvtár, Budapest).

⁷⁷ A címlap leírása: Tündérkastély Magyarországon. Színlap, Kassa, 1843. I. 14. (Lelőhely: Országos Széchényi Könyvtár, Budapest).

kétfelvonásos balettjében, a Fenella, a porticsi némában (1834 III. 12.),⁷⁸ amely Auber hasoncímű operája alapján készült. A címszerepet Déryné, bátyját, Masaniellót Uhlich alakította. Ezt a témát A nápolyi halászkok címmel 1843. március 15-én Mayer Antal bécsi táncmester „ábrázolatként”, azaz élőképként vitte színre A báj álommal együtt.⁷⁹ A zenét mindkettőhöz Schremmel József karmester állította össze. A magyar társulatoknak a zenekarral is gondjai voltak, gyakran katonazenészek és más hangszeres játékosok kíséretére szorultak. Ilyen körülmények között balettkarról sem lehetett szó, ügyesebb mozgású fiatal színészeket alkalmaztak a táncos feladatokra. 1834-ben egy darab két felvonása között Kettős magyar Tánczot adott elő Egressy Gábor és a Benjámintestvérek. Jutalomjátékuk falragaszán ez olvasható: „A Méltóságos, Tekintetes és minden renden és Karban levő Pártfogók kegyébe ajánlják magokat a balletokba fáradozó tagok.”⁸⁰

V. Ferdinánd születésnapjára készült Mayer legnagyobb alkotása, a háromfelvonásos A tündér- király, vagy: Ámor varázsereje Micheaux György zenéjére.⁸¹ Az 1844. április 18-án bemutatott balett 12 zárt táncszámmal tartalmazott, köztük magyart is. Más balettmesterekhez hasonlóan Mayer táncoktatással is foglalkozott. Ő fedezte fel a kassai születésű Rotter Irmát, a Nemzeti Színház későbbi primabalerináját, akit a szlovák balett-történet mint a mai Szlovákia területéről származó első európai színvonalú balerinát tart számon.⁸² Kassán kezdte pályáját német színészként a már említett késmárki születésű Veszter Sándor. 1852. augusztus 8-án társulatával a Városi Színházban szerepelt. Az 1848-49-es szabadságharc aktív résztvevője, a Csata Fehér-templomnál társokoreográfusa a Ferenc József születésnapja tiszteletére rendezett díszelőadásán lépett fel.⁸³

Kassán a Latabár Endre társulatában működő Perrey (Perron) János 1861. december 17-én saját jutalomjátékként bemutatta A Molnárok, vagy összejövetel a hágsón című egyfelvonásos „bohóc balettjét” 16 táncos növendék közreműködésével.⁸⁴ A záró Csárdást egy Bohózi hármas táncz, Kipfelhauser táncz és Komoly kettős előzte meg. Ugyanezt a darabot a következő évben már Éjjeli találkozás a létrán címmel adták elő Perrey felesége, Schmidt Gusztó és Rott Erzsébet jutalomjátékként.⁸⁵ Mindkét esetben a pesti Nemzeti Színházban 1841-ben bemutatott, Ellenbogen Adolf zenéjére készült A molnárok, vagy éji légyott, ill. Találkozó a hágsón című balett adaptálásáról van szó.⁸⁶ A korabeli francia baettek közül Perrey Kassán színre vitte Jean Mazilier A szerelmes ördög „regényes balett”-jének negyedik felvonását.⁸⁷ Ez is átvétel volt a pesti Nemzeti Színház repertoárjából. Campilli Frigyes 1851-ben mutatta be Doppler Ferenc zenéjével, aki a bécsi Kärtnertheater 1850-es produkcióját vette alapul.

Kassán végigkövethető az a fejlődési folyamat, amikor a magyar tánc eleinte csupán betétszámként fordult elő színdarabokban, felvonások között, míg nem többfelvonásos táncjátékok

⁷⁸ A címlap leírása: Fenella, a Porticsi halásznő. Színlap, Kassa, 1834. III. 12. (Lelőhely: Országos Széchényi Könyvtár, Budapest).

⁷⁹ A címlap leírása: A Nápolyi halászkok, Bájalom. Színlap, Kassa, 1843. III. 15. (Lelőhely: Országos Széchényi Könyvtár, Budapest).

⁸⁰ A címlap leírása: Majláth János. Zelmira, vagy: Zumiga kardja. Színlap, Kassa, 1834. IV. 26. (Lelőhely: Országos Széchényi Könyvtár, Budapest).

⁸¹ A címlap leírása: A Tündér- király, vagy Ámor varázsereje. Színlap, Kassa, 1844. IV. 18. (Lelőhely: Országos Széchényi Könyvtár, Budapest).

⁸² Vojtek, 2018. 111–113.

⁸³ Ferko, 2017. 121.

⁸⁴ A címlap leírása: A Molnárok, vagy összejövetel a lábton. Színlap, Kassa, 1861. XII. 17. (Lelőhely: Országos Széchényi Könyvtár, Budapest).

⁸⁵ A címlap leírása: Éjjeli találkozás a létrán. Színlap, Kassa, 1862. II. 26. (Lelőhely: Országos Széchényi Könyvtár, Budapest).

⁸⁶ Vályi, 1956. 75.

⁸⁷ A címlap leírása: A szerelmes ördög 4. felvonása. Színlap, Kassa, 1861. XII. 12. (Lelőhely: Országos Széchényi Könyvtár, Budapest).



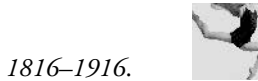
szerves részévé vált. Ellentétben Pozsonnyal, ahol a magyar színészet csak a kiegyezés után tudott gyökeret verni, és a magyar táncosok csupán vendég előadóművészekként voltak jelen, Kassán az egy helyen való huzamosabb működés koreográfiai praxist tett lehetővé. A pesti Nemzeti Színház megnyitása előtt Kassán születtek az első jelentős magyar táncjátékok, amelyek aztán Pesten is bemutatásra kerültek.

Összefoglalásként elmondható, hogy kivételes politikai státuszának és Bécs közelségének köszönhetően Pozsony már a 17. században a Dél- és Nyugat-Európában született balett befogadó kapuja volt Magyarország és Erdély felé. Itt voltak meg a kellő feltételek a balett meghonosítására, elsősorban adva volt a befogadó, értő közönség. A 18. század hetvenes éveinek végén a város színpadjain érvényesültek a cselekményes drámai balett létrejöttére irányuló reformtörekvések. Míg a 18. századi Pozsonyban a magyar arisztokrácia a német színészetet pártfogolta, a 19. század első felében Kassán már a magyar színjátszás és ezen belül a magyar balett támogatójává vált. A kibontakozó magyar hivatásos színpadi tánc számára példaként szolgáltak a Magyarországon fellépő külföldi – túlnyomórészt német – társulatok balettcsoportjai. Számos külföldi – főleg német – balettmester és nem kevés cseh zeneszerző tevékenykedett vándorszínészetünk korában magyar társulatoknál, majd később a pesti Nemzeti Színházban. Mivel a tánc nem ismer nyelvi korlátokat, városaink nem magyar ajkú polgárai is szívesen látogatták a zenés-táncos produkciókat, és tanúi lehettek a balett térhódításának. Ennek tudható be, hogy az újabb szlovák balett-történetírás is a saját múltja részeként tekint az általunk tárgyalt időszakra, hisz az immár több mint százéves múltra visszatekintő szlovák balettművészet számára is előkészítette a terepet.

Irodalomjegyzék

Források

- N. N. (1774a): „Cím nélkül”. In: *Pressburger Zeitung*. (12. sz.).
 N., N. (1774b): „Cím nélkül”. In: *Pressburger Zeitung*. (13. sz.).
 N. N. (1774c): „Cím nélkül”. In: *Pressburger Zeitung*. (105. sz.).
 N. N. (1779): „Cím nélkül”. In: *Pressburger Zeitung*. (11. sz.).
 N. N. (1780): „Cím nélkül”. In: *Pressburger Zeitung*. (13. sz.).
 N. N. (1786): „Cím nélkül”. In: *Pressburger Zeitung*. (45. sz.).
 N. N. (1800): „Ueber die Nationaltänze der Ungarn”. In: *Allgemeine musikalische Zeitung*. (35. sz.), 28.
 N. N. (1843a): „Cím nélkül”. In: *Pannonia*. (114. sz.), 455.
 N. N. (1843b): „Cím nélkül”. In: *Pannonia*. (116. sz.), 463.
 N. N. (1847): „Cím nélkül”. In: *Pressburger Zeitung*. (115. sz.), 460.
 N. N. (1859): „Cím nélkül”. In: *Pressburger Zeitung*. (31. sz.).
 N. N. (1869): „Cím nélkül”. In: *Pressburger Zeitung*. (199. sz.).



Szakirodalom

- Benczur, Vilmos (2002): *Kassai játékszin A százéves kassai magyar színészet története 1816–1916*. Bratislava: Lúč- Vydavateľské družstvo.
- Benyovszky, Karl (1926): *Das alte Theater: kulturgeschichtliche Studie aus Preßburgs Vergangenheit*. Bratislava- Pressburg: Angermayer.
- Benyovszky, Karl (1927): *Geschichte der Schaubuehne zu Pressburg. Zum Vortheil der Henriette Schmidtinn, Einsagerinn bey der Christoph Seippischen Schauspielergesellschaft aufgesetzt. 1793*. Bratislava- Pressburg: Steiner.
- Benyovszky, Károly (1928): *A pozsonyi magyar színészet története 1867-ig*. Bratislava-Pozsony: Steiner Zsigmond Könyvkereskedése.
- Binal, Wolfgang (1972): *Deutschsprachiges Theater in Budapest*. Wien- Köln- Graz: Kommissionsverlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Brodská, Božena (2006): *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. Praha: Akademie múzických umění v Praze.
- Egey B., Klára (1960): „Tánc és pantomim iskoladrámáinkban”. In: *Táncstudományi Tanulmányok 1959–1960*. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége.
- Fajth, Tibor (1959): „A hetvenöt éves Magyar Állami Operaház”. In: *Pogány Károly (szerk.): A hetvenöt éves Magyar Állami Operaház 1884–1958*. Budapest: Magyar Állami Operaház. 12–15.
- Fáy, István (1839): „Valami a nemzeti színház ügyében”. In: *Századunk*. (92. sz.), 730–733.
- Ferko, Tibor (2017): *Divadelné letopisy mesta Cassa, Caschau, Kassa, Košice v súvislostiach dejín 1557–1945–2015*. Košice: Equilibria.
- Flórián, Kata (1927): *A kassai német színészet története 1816- ig*. Prešov- Eperjes: Pfeifer Ferdinánd - féle Könyvkereskedés.
- Guest, Ivor (1966): *The Romantic Ballet in Paris*. London: Sir Isaac Pitman and Sons Ltd.
- Hoza, Štefan (1953): *Opera na Slovensku*. Osveta: I. Martin.
- Kaán, Zsuzsa (1989): „Színpadi tánc az Operaház megnyitásáig”. In: *Dienes Gedeon, Fuchs Lívia (szerk.) A színpadi tánc története Magyarországon*. Budapest: Múzsák. 9–44.
- Kačič, Ladislav (2003): „Musik der Pressburger Krönungsfeierlichkeiten (1563–1830)”. In: *Musicologica Istropolitana II*. Bratislava: Univerzita Komenského, Filozofická fakulta Katedra hudobnej vedy. 31–50.
- Kazárová, Helena (2008): *Barokní balet v střední Evropě*. Praha: Akademie múzických umění.
- Laskay, Adrienne (2014): „A műtánc kialakulása az erdélyi színpadokon – 1 rész”. In: *Művelődés*. (szeptember), 4–9.
- Nováček, Zdenko (1978): *Hudba v Bratislave*. Bratislava: Opus.
- Pesovár, Ernő (2003): *A magyar tánc történet évszázadai*. Budapest: Hagyományok Háza.
- Raab, Riki (1994): *Biographischer Index des Wiener Opernballetts von 1631 bis zur Gegenwart*. Wien: Brüder Hollinek.
- Rey, Jan (1949): „Zachráněný Noverův rukopis”. In: *Taneční listy*. (1–2. sz.), 16–17.
- Sas, Andor (1973): *A koronázó város. A bécsi kongresszustól a nagy márciusig 1818–1848*. Bratislava: Madách.
- Stefánek, Aranka (1978): „A Kolozsvári Opera balettje”. In: *Táncművészet*. (7. sz.), 19–21.
- Štefanides, Jiří (2006): *Ludvová Jitka a kolektiv. Hudobní divadlo v českých zemích - Osobnosti 19. století*. Praha: Divadelní ústav-Academia.
- Vályi, Rózi (1956): *A magyar balett történetéből*. Budapest: Művelt Nép.
- Vályi, Rózi (1969): *A táncművészet története*. Budapest: Zeneműkiadó.



- Vojtek, Miklós (2009): *Terpsichora Istropolitana. Tánec v Prešporoku 18. storočia*. Bratislava: Divadelný ústav.
- Vojtek, Miklós (2014): „Baletná dynastia Uhlichovcov”. In: *Tánec*. (1–2. sz.), 68–71.
- Vojtek, Miklós (2017): „Prešporský majáles – jediný balet odohrávajúci sa v Bratislave”. In: *Tánec*. (1. sz.), 58–66.
- Vojtek, Miklós (2018): „Začiatky maďarského scénického tanca v Prešporoku a v Košiciach v 19. storočí”. In: *Štefko, Vladimír (szerk.): Autor koncepcie a odborný garant. Dejiny slovenského divadla 1*. Bratislava: Divadelný ústav Edícia Slovenské divadlo. 108–113.
- Vojtek, Miklós (2020): „János Steinmassler – utajený strýko Rudolfa von Labana”. In: *Tánec*. (2. sz.), 63–66.
- Vojtek, Miklós (2021): „Tancovala Fanny Elssler v Prešporoku?”. In: *Tánec*. (2. sz.), 60–66.
- Winter, Marian Hannah (1974): *The Pre-Romantic Ballet*. London: Pitman.



Tóvay Nagy Péter

Beszélgetések Körtvélyes Géza táncművészzel II.*

[1964, Bécs] Halálosan elfáradva értünk meg Bécsbe, ahol Milloss Auréllal találkoztunk. (...) Kaptunk egy címet, a város közepén, a Theater an der Wien közelében, Hotel Öhrenburg néven. Ezt a címet a korábban Bécsben járt magyaroktól kaptuk. Elmentünk oda és volt ott nekünk lefoglalva szállás. Milloss elkísért minket és útközben mondta, hogy érdekes, ő erről a hotelről sose hallott. Odaérve aztán kiderült, hogy a hotel valójában egy kupleráj, amelyik a földszinten kupleráj, de az emeleten kiadtak szobákat is. Mi két napig laktunk ott....Éjjel kicsit ricsajos volt, mert beszűrődött a zaj a földszintről, meg sűrűn csöngettek, de legalább volt hol aludnunk.

Később Milloss újból meghívott Bécsbe, majd mi Budapesten fogadtuk Millosst. Jőmagam rendeztem ezt a két szakmai találkozót Millossal a Fészek Klubban, aminek az anyagát hangszalagra vettük, majd később az anyagát nyomtatásban ki is adtuk.

Milloss egy rendkívül művelt ember volt, azt mondanám, hogy a koreográfiai tevékenységében is a domináló a műveltség volt. Ha lehet azt mondani, átvételezve a szót, bizonyos poeta doctus típusú alkotó volt, akinek a zenei műveltsége, a képzőművészeti kifinomult ízlése a színvonal megformálásában mindig megjelent. Első találkozásunkkor még nem láttunk tőle egy művet sem, csak beszélgettünk. A beszélgetések belevilágítottak Milloss gondolkodásába, terveibe. Azt mondta, hogy szívesen beszélne velünk Bartókról és az ezzel kapcsolatos terveiről. (...) Kétségtelen, hogy a magyar származású koreográfusok közül, akik a nagyvilágban dolgoztak (és ilyen koreográfus nem sok volt!) Milloss járta be a legextrémebb utat: dolgozott Dél-Amerikában, Skandináviában, Németországban, Olaszországban.

Milloss mindent tudatosan, precízen megtervezve, kottáról-kottára haladva – nagyon jó zenei fölkészültséggel bírt. Milloss volt az, aki még Harangozót megelőzve érdeklődött a magyar néptánc iránt (Csupajáték). Úgy mondanám, ha valaki a XX. században akar up-to-date koreográfiát folytatni, akkor nagyon szerencsés, ha biztosan birtokolja a klasszikus technikát, ismeri a moderntánc kezdeményezéseit és eredményeit (Milloss ezt Németországban megismerte) és ismeri a folklórt is és vonzódik is iránta. Millossban mindez a három dolog megvolt. Milloss valahogy Magyarországon nem tudta megvetni a lábát, rossz volt a konstelláció, itthon az Operában tulajdonképpen csak párszor koreografált 1933-ban és 1935-ben. Az osztrák kollégák, akiknek adni lehetett a véleményére, és akik végig látták a hatvanas években Ausztriában a Milloss-féle balettvezetési periódust, azt mondták, hogy A csodálatos mandarin volt a legjobb darabja. Millossnak Bartókkal való viszonya érdekes volt. Kérdés volt, hogy a koreográfusoknak milyen a zenei fölkészültsége és érzékenysége egy balett bartóki zenére való megkomponálásához. Milloss ezt tényleg nagyon jól megoldotta. Mindazzal együtt, hogy a Milloss-féle Mandarin verzióban is van némi dramaturgiai probléma a Mandarin

* A fájlok kb. 37 órányi beszélgetést tartalmaznak Körtvélyes Géza táncművészzel, kritikussal. A 2006. október és 2007. májusa között készült interjúkat átírva, az élőbeszéd sajátosságait elhagyva, szerkesztett formában közlöm. A lábjegyzetben Megjegyzés címszóval a saját kiegészítéseimet jeleztem, a külön nem jelzett részek a vonatkozó Körtvélyes-interjúból származnak. A szöveggel kapcsolatos szakmai tanácsokat Lőrinc Katalinnak és Major Ritának köszönöm. A beszélgetés első része a Tánctudományi Közlemények 2022/1. számában látott napvilágot.



alakjával kapcsolatban. Azonban kétségtelen, hogy 1942-ben egy magyar koreográfus, Milloss Aurél mutatta be Bartók Csodálatos mandarinját a milánói Scalában.¹

Bécsben még Milloss Aurél egy fordulóra elkapott bennünket a saját munkájáról tájékoztatni. Volt aztán egy különös zenemű, amit később lemezen le is játszott nekünk, sőt még imitálgatta is annak a karakterét. Egy Varèse nevű zeneszerző volt,² jelenkori, meglehetősen az avantgárral mérhető alkotása volt ez. Milloss aztán később erre a zenére egy koreográfiát [A sivatag / Die Einöde, 1965] is készített. (...)

1966. Milloss meghívása. Milloss akkor búcsúzott el Béctől, és ennek jegyében volt egy estje, ahol Milloss műveket adtak elő. Itt láthattam először a kulturált, izléses megoldásával a Sztravinszkij-féle Menyegzőt, ami nekem nagyon tetszett. Azt hiszem, hogy igen jó oldaláról lehetett megismerni Milloss munkásságát, mert a zenei felkészültsége, az izlése, a kultúrája ebben teljes mértékben megmutatkozott.³

Serge Lifar

[1964, Párizs] Volt Párizsban egy André Sarkevics nevű orosz táncszakíró, orosz emigráns. Itt a következő volt az érdekes. Sarkevics beszámolt arról, hogy él, figyeli a balettéletet, mire lenne kíváncsi Magyarországon stb. Egyszer csak kopogtak és beállított Serge Lifar, hiszen ők jóban voltak egymással mint orosz emigránsok. A falon egyébként ott égett a mécses az ikon alatt, ők ültek az asztalnál, rövidesen előkerült egy flaska vodka és ott szomorkodtak. Serge Lifar panaszkodott 1964-ben (!), hogy őt még mindig idegenszámba veszik, és nem tud meghonosodni. Lifar 1929-ben maradt Párizsban! Akkoriban évfordulója lehetett a Gyagilev együttesnek, Lifar gyűjtötte a Gyagilev emlékeket, és valahol rendezett egy kiállítást. Én ezt elmehettem megnézni, és éppen magányosan álldogálva nézegettem a kiállítást amikor felbukkant Lifar, és elrédve nézegette végig a saját szorgalmából összegyűjtött tárgyakat.⁴

Clive Barnes (1927–2008), angol tánckritikus

Kik a legjelentősebb tánckritikusok? Kinek a szemére bízhatja rá magát az ember? Számomra az derült ki nagyon egyértelműen, hogy Clive Barnes az egyik vezető angol tánckritikus. Róla szeretnék néhány szót szólni, több okból is. Nagyon segítőkész volt, segített a jegyek megszerzésében, elvitt London külvárosába taxival előadásokat megtekinteni, meghívott a lakására, hogy információkról, az ottani táncéletéről beszéljünk. Odaadott egy jókora, vendégalbum nagyságú könyvet, és azt mondja nézzem meg, néhány hónap – 1964. februártól augusztusig tartó periódus – tánckritikai termése volt benne. Legalább tizenöt ilyen vastagságú kötet sorakozott a polcán. Sokfelé írt: először is a saját lapjába a Dance and Dancers-be, ezen kívül tánckritikusa volt a Daily Express, a Spectator és a New Statesman lapoknak, valamint The New York Times és a The New York Post orgánumoknak. 1965-ben ez odáig ment, hogy feleségével átköltözött New Yorkba és vezető amerikai tánckritikusként egészített tovább.

Szeretném elmondani röviden, hogy ki volt Barnes és mit mondott, hogyan lehet valaki tánckritikus és hogyan nézett ki egy napja. Barnes 1927-ben született, Oxfordban végzett. A tánc

¹ 2007.03.14.

² Megjegyzés: Edgar Varèse (1883–1965), olasz zeneszerző Déserts (1950–1954) című alkotásáról van szó.

³ 2007. 03. 31.

⁴ 2007.03.14.



serdülőkorában ismerkedett meg, néhány évig tanult táncolni, de színpadon soha nem lépett fel. Zongorázni is tanult, tehát valamilyen közvetlen zenei önképzést is folytatott. Egész fiatalon elhatározta, hogy tánckritikus lesz. Erre akkor került sor, amikor 1950-ben Peter Williams-szel társkiadója lett a Dance and Dancers-nek. Amikor mi találkoztunk, akkor már tizennégy éve volt kritikusa a saját lapjának. Azt is mondta, hogy tánckritikusnak lenni nem egy állás, tehát kell még valami állást szerezni mellé, Barnes egy közművelődési tanácsban dolgozott mellette. Mint ahogy például az a másik kolléga, G. B. L. Wilson,⁵ – aki először jött az angliai tánckritikusok közül hazánkba, majd rendszeresen járt át Angliából Magyarországra – egy technikai múzeumnak volt a munkatársa. Állandó munkatársa volt a Dancing Times folyóiratnak. Például Kun Zsuzsa, Lakatos Gabriella és Fülöp Viktor föllépését a London Festival Balett-nél Wilson készítette elő. Megkérdeztem Barnes-től, hogyan lesz valaki tánckritikus. Erre azt felelte: – Látni, látni, írni! Tehát folyton látni, minél többet látni. Ti. látni is meg kell tanulni és írni is meg kell tanulni. Írni pedig csak írás közben lehet megtanulni. Ezt én magamnak is teljes mértékben elfogadtam irányadó jótanácsként. Részt vettem egy munkanapjában is. Aznap pont egy „néznivaló” akadt London külvárosában. Barnes azt mondta, hogy nem éri meg kocsit föntartani, ezért ő inkább taxival közlekedett. Most is fogott egy taxit és kimentünk együtt London külvárosába, ami körülbelül olyan távolság, mintha Budapesten kimennénk Kispestré. Ott egy nagyon jó kis színházban volt egy jó előadás, amit megnéztünk. Ezután visszamentünk Barnes lakásába, ahol félrevonult a szobájába, azalatt mi beszélgettünk John Percival tánckritikussal (aki egyébként járt Magyarországon is az egyik Interbalett fesztiválon állami vendégként). Ezalatt Barnes akkori felesége, Patricia Winckley (később a New York Times tánckritikusa lett) összeütött valami harapnivalót. Közben Barnes kijött a szobából és felolvasott egy rövid írást, hogy mit szólnak hozzá majd, – a beszélgetés után – átment a másik szobába és telefonon leadta a cikket a lapnak. Ez volt tehát délután.

Este aztán elmentünk a Covent Gardenbe és ott megnéztünk egy előadást. Utána hazamentünk Barnes-ékhez, ott Barnes elvonult a szobájába, megírta a cikket és éjjel telefonon leadta az írását a lapnak. És ez így ment nap mint nap: – ez maga volt a profizmus számomra. Barnes egy rendkívüli ember volt. Természetesen fölmerül az emberben a kérdés: hogy lehet ugyanazt megírni ötször vagy ötféleképpen? Hát úgy, hogy írt valamit, két-három oldalt a Dance and Dancers-be, majd írt huszonöt sort egy másik lapba stb. (...)

A Barnes-szal együtt töltött idő egy nagyon fontos találkozás volt a számomra – ez az egész angliai utazást egy második táncgyetemmé tette számomra. Megmutatta, hogyan lehet nagyon magas szinten, profi módon művelni a tánckritikát.

Természetesen mindenféléről volt beszélgetés Barnes-ék lakásán, civil meg politikai kérdésekről egyaránt. Barnes-ék rokonszenvennel figyelték, hogy mi történik nálunk Magyarországon. Főleg Wilson közvetítései révén jó véleményük volt a magyar balettről (...) azt mondták, hogy a szovjetek mellett a magyarok a legérdekesebbek keleten. Ugyanakkor arról is szó esett, hogy náluk Angliában nagy volumenben mennek a dolgok, amire mi óvatlanul megemlégtünk, hogy persze, hiszen Anglia egy nagyhatalom. Erre Barnes-ék harsány kacagásba törtek ki, hogy hol van már az az idő amikor Anglia nagyhatalom volt, az elmúlt és ma már a Szovjetunió és az Amerikai Egyesült Államok a nagyhatalom. Ez Barnes emberi és politikai attitűdjére egy jellemző eset.

Mélyen meghajolok tisztelettel az előtt is, ahogyan Barnes – Leningrádban járván – beszámolt a szovjet élményeiről. Főleg az a meggyőződésből fakadó tiszteletteljes hang fogott meg, amit Leningráddal, a blokádi városával kapcsolatban megütött, miközben ő eredetileg a balett végett ment oda és egy ellenkező politikai oldalt képviselt. Számomra ebben testesült meg Barnes nagysága.

⁵ Megjegyzés: George Buckley Laird Wilson (1908-1984), a nemzetközi szakirodalomban GB néven ismert angol tánckritikus 1957-től haláláig a Dancing Times tánckritikusaként működött. Gazdag hagyatéka az angliai Surrey-ben található. (Royal Ballet School Special Collections, The G.B.L. Wilson Collection).



Az is nagyon érdekes volt nekem, hogy Barnes teljesen laza volt, semmiféle elzárkózó magatartás nem volt részéről, hogy ő mekkora nagy és híres ember. Mindig közvetlen volt, teljes jóbarátként reagált az első pillanattól kezdve. Az a tény, hogy nekünk a stuttgarti utazásunk jól sikerült nem kis mértékben azon múltott, hogy Clive Barnes írt egy levelet John Crankonak, amiben figyelmébe ajánlott bennünket és kérte, hogy segítsen minket. (...) Tehát ez volt egy kiemelkedő, nagy, nemzetközi méretű táncszakemberrel való találkozás élménye.⁶

Rudolf Nurejev

[London, 1964] Az ismertett és köztudott francia-orosz kapcsolatokon túl fokozatosan épült ki, valahol itt az emigráció átvételével is, az orosz, a szovjet és angol táncművészet kapcsolata. Ez a kapcsolat olyan érdekes formában is megmutatkozott, mint például Rudolf Nurejev, az első világszámnak tekintendő orosz emigráns. Végülis Nurejev működésének első, igen hosszú szakaszát Angliában töltötte, még hozzá egy nagyon szerencsés – ha akarom véletlen, ha akarom törvénytörő – kapcsolódás jegyében és az angolok erre a kapcsolatra nagyon vigyáztak, mert állandóan odaírták Nurejev neve mellé, hogy as guest artist azaz vendégművész. Erre azért volt szükség, hogy a dolog politikai élet lekerékítsék. Nurejev – Margot Fonteyn, a nagy angol balerina, az angol idol új partnereként – Fonteyn asszony művészeti életének a meghosszabbítását és megújulását eredményezte. Ez a dolog inspiráló módon visszahatott Frederick Ashton koreográfiai tevékenységére is, mert a fölélnkült, megfiatalodott Margot Fonteyn újabb feladatokra inspirálta, készítette Ashtont, az együttes nagy koreográfusát is [ti. Ashton a Fonteyn-Nurejev párosnak készítette el a Marguerite és Armand című koreográfiáját 1963-ban]. (...)

Abban is szerencsénk volt, hogy az angol színpadon a fénykorában láthattuk Nurejevet Fonteynnel a Giselle-ben táncolni. Ez egy döbbenetes élmény volt számomra, mert Nurejevet mi táncosként nem láttuk, nem láthattuk, hiszen 1961-ben Nyugatra emigrált a Szovjetunióból. A Giselle maga is egy kollaborációs produktum volt, hiszen különböző mesterekkel dolgoztak együtt, ennek a verzióknak a kialakításában. Ennek az előadásnak a lezajlása szinte egy ünnep volt. Mi, Barkóczy Sándorral (nagy szerencsére és a kinti kollégák segítségével) kaphattunk jegyet – az állóhelyre. Tudniillik állóhely is van a Covent Gardenben, ahonnan nagyon jól lehet látni természetesen, de állva kell végignézni az előadást. (Ez nálunk Magyarországon teljesen ismeretlen dolog volt.) Mi mindenesetre nagyon örültünk, hogy végignézhetjük ezt a csodálatos produkciót. Nem akarok mélyebben belemenni egy ilyen alkotás előadói oldalának a tárgyalásába, de annyit el kell mondani, hogy egyrészt ezt a megújult, felfrissült Fonteynt olyan életkorában láttuk, amikor más balerínák már többnyire visszavonulóba vannak és itt tényleg azt a csodát lehetett megnézni, mint amikor valaki porából megelevenedett főnixmadárként újra él és szárnyra kap – egy csodálatos partner társaságában.

Volt azonban egy másik különös élmény is. Nurejevnek a korabeli balettművészet felkészültségi tekintetében fantasztikus tudása volt, a szovjet-orosz balett maximalizmus tekintetében is teljesen perfekt előadói, technikai felkészültséggel dolgozott. Ugyanakkor azonban ehhez hozzájött még valami plusz, ami Nurejev különös, furcsa személyiségéből származott. Ez a kisugárzás olyan mértékben színezte át a produkciót, hogy a mai napig élénken megmaradt az ember emlékezetében. (Pedig addig én már jó néhány Giselle-t láttam és természetesen utána is.) Miért? Azért, mert Nurejev nem tudta, valószínűleg nem is akarta, a személyiségét visszafogni a produkcióban, és valahogy úgy zajlott le az egész előadás, mintha ez a Giselle Nurejev látomása lenne. Tehát valójában a herceg lett a főszereplője a darabnak, ezzel egy más akcentust adott az előadásnak, amit úgy is

⁶ 2007. 03. 14.



tekinthetek, csúnya magyarsággal fejezve ki magam, hogy letáncolta Fonteynt. Nurejev eleve el se viselte volna, hogy ne ő legyen az első, miközben maximális tisztelettel és alázattal végezte a partneri munkáját. Mindig amikor szólószerephez jutott a műben, akkor garantált volt, hogy most valami csodálatosat fog csinálni, ami, mondhatni, törvénytörően váltja ki majd azt a tapsvihart, amit ki is váltott. Szóval hatalmas ünneplésben volt része, ami nem pusztán az emigránsnak szólt, hanem a nagy Nurejevnek. (...)

A nézők olyan virágessével látták el a szereplőket és a színpadot, ami nálunk akkor teljesen ismeretlen volt. A darab másik táncosnője Svetlana Beriosova / Berjozova (1932–1998) volt, egy kiemelkedő művész, akinek a nevét valószínűleg csak kortársaim ismerik, vagy akik olvasták, megkapták a Külföldi Szemlét. A név orosznak tűnhet, de litván származású volt és az angol balett egyik nagy személyisége lett. Kicsit hasonló karakterű táncosnő volt, mint Monica Mason (1941–), aki MacMillan női főszerepeit táncolta akkoriban, és akit napjainkban mint a Royal Ballet művészeti igazgatóját köszönhetünk.

Más angliai együtteseknél is azt lehet mondani, hogy mindenütt látszott a jól megalapozott felkészültség és a stílustisztaságra való törekvés. Az angolok általában nem vették olyan szigorúan az iskolai kötöttségeket, hanem – ahogyan az ottani iskolában mondták – tudatosan hagyják, hogy a test szabadabban mozogjon, hogy tágabb legyen. Szerintük ez nagyobb látványosságot és virtuozitást tesz lehetővé, mint, hogyha nagyon be van fogva az iskolai „skatulyába”. Ezt az angolok megengedhették maguknak, és ezzel egy sajátos angliai stílust alakítottak ki az előadóművészetben. Ez természetesen a különböző társulatoknál nem egyforma intenzitással jelent meg, de a Royal Balettnél koncentráltan mutatkozott meg. (...)

Itt és most, a közönségről is essék egy kevés szó. Nálunk, Magyarországon ez nem lett volna izgalmas téma, ott azonban a közönségnek egy komoly, mozgalmasszerű önszerveződése bontakozott ki abban az időben. Angliában ui. a balettmánók, a balettkedvelők klubokba tömörültek, akik nemcsak, hogy eljártak az előadásokra és szorgalmasan vitatkoztak a látottakról, de megszervezték, hogy az adott előadásokon – összedobott pénzükből – megfelelő virágmennyiséggel köszöntsék a művészeket, aminek egyáltalán nem lehet kis jelentőséget tulajdonítani, mert a közönség visszatükrözését fejezte ki. (...)

Nekem azt mesélte el az egyik kinti kolléga, hogy Anglia-szerte, körülbelül hatvan ilyen klub szerveződött. És ezek a klubok (főleg vidéken) olyat is csináltak, hogy megszervezték a lehetőségét annak, hogy kiemelkedő szólistapárok meg tudjanak hívni az adott helyre. Összeadták anyagilag a lehetőségeket és megszervezték a sajtó, a szaksajtó terjesztését a vidéki városokban. Ezek a klubok általában egy-egy társulat köré tömörültek, tehát a Royal Balettnek, a Festival Balettnek voltak ilyen intézményei.

Az így meglendült érdeklődés révén Angliában valami egészen kiemelkedő, számunkra meglepő méretű szakkönyvkiadás bontakozott ki. Ezeket a szakkönyveket ott árulták a Royal Balett és az elővárosi színházak könyvtára körül is. Úgyhogy azt lehetett észlelni, hogy komoly társadalmi vonzóereje van ennek a művészeti ágának, messze meghaladva ezt a hatást, mondjuk ahhoz képest, amit mi Magyarországon tapasztalhatunk. Ez egy nagyon fontos élmény volt számunkra és föl is merült később, hogy Magyarországon is a balettbartók próbálják megszervezni magukat. Később az Operaház körül létre is jött egy ilyen szervezet.⁷

[1966, Bécs] A másik produkció érdekességszámba ment inkább, nem bírt nagy művészi élménnyel. Itt mutatta be Rudolf Nurejev első darabját, ami nem sikerült különösebben jól. Önmagának kis szerepet szánt benne, ez rokonszenves volt, de a darab nem volt jelentős Találkozni viszont találkoztunk vele – Dienes Gedeon és én voltunk akkor kint – Milloss hozott össze minket. Nurejev egy érdekes jelenség volt még egy rövid beszélgetés erejéig is. Különösen az,

⁷ 2007.03. 14.



hogy Dienes oroszul beszélt vele – nos ez még adott a beszélgetésnek egy kis finom mellékízt. Ti az orosz emigráció képviselője Bécsben beszélget oroszul egy magyarral. Ezután eljutottam még Moszkvába a Moszkvai csillagok őszi fesztiválra, ami azért volt érdekes, mert az oroszok megrendezhették úgy ezt a fesztivált, hogy se a Bolsoj, se a Kirov társulata nem volt odahaza. Tehát az első számú együttese távollétében az oroszok bátran rendezhettek olyan fesztivált, aminek így is nemzetközi vonzóereje volt.⁸

Angliai balettiskolák

Az, hogy Angliában ilyen érdekes, sokszínű, izgalmas táncélet fejlődött ki, az annak a bizonyos értelemben, véletlenszerű, de mindenképpen szerencsés egybeesésnek, sőt, tudatos összekapcsolódásnak köszönhető, ahogy a balett a XX. században Angliában kifejlődött. Ez a folyamat tulajdonképpen a 20-as, 30-as években kezdődött el a Gyagilev vezette Orosz Balett kisugárzása folytán, hiszen nem egy premier Londonban volt a Ballets Russes részéről. Illetve jó néhány táncos, pedagógus, koreográfus telepedett le Angliában, akik ennek az együttesnek az eredményeit, szellemiségét közvetítették. Más emigránsok Oroszországból hozták áttételesen, vagy egészen direktben, teljes tisztaságában a pétervári és moszkvai cári időkből való tradíciót. Ezeket aztán Angliában folyamatosan átadták, betanították. Angliában tehát kvázi első kézből vehették át a szakemberek, és láthatta a kialakuló közönség a balett XIX. századi legfontosabb, valamint a XX. századi megújulás eredményeit. Miért mondtam azt, hogy szerencsés, vagy részint véletlen egybeesése volt a fontos tényezőknek, ami ezt a fejlődést elősegítette? A fejlődéshez alapvetően három komponens, lehetőleg egyidejű, jelenléte szükséges: a társulat, az iskola és a repertoár, de hozzáfűzhetném negyedikként (bár ez nem hasonló nagyságrendű vagy fontosságú) a színház. Sőt még azt is hozzá lehet tenni (az angliai tapasztalatok nyomán), hogy ebben a fejlődésben korántsem játszik kis szerepet a szaksajtó és a kialakuló balettközönség. Tehát mindezeknek a tényezőknek az összjátéka hozza létre azt, hogy egy országban, egy adott időszakban, magas színvonalra emelkedjék a táncművészet, elsődlegesen a balettművészet.

Úgyhogy a továbbiakban arról szeretnék beszélni, hogy mi is vezetett Angliában a balettművészet fejlődéséhez. (...) Ahhoz, hogy milyen előadóművészek legyenek, remek iskolázásra és pedagógusokra volt szükség. Ezzel kapcsolatban említettem már, hogy Enrico Cecchetti, Gyagilev volt balettmestere Angliában telepedett le, ott dolgozta ki a módszerét. Ninette de Valois, a Gyagilev együttesnél végzett hosszabb-rövidebb munka után látott hozzá az Angol Nemzeti Balett, a Royal Balett megalapozásához és kialakításához. Marie Rambert szintén Angliában telepedett le és az első iskola létrehozása is az ő nevéhez fűződik. Az orosz emigránsok közül Anna Pavlovát ugyanúgy megemlíthetném, mint Fokint és különösképpen Mjaszint (Massine), aki sokat dolgozott ott. (...) Ez az nemzetközi segítség aztán fokozatosan beépült az iskolába, az iskola technikái alapját, a Cecchetti-módszer, illetve rendszer képezte. Ezt az angolok nagyon jól megtanulták, nagyon jól tanították, és utána engedtek bizonyos kérdésekben. (...)

Barkóczy Sándorral ellátogattunk a Royal Balett School óráira is. Érdekes volt számunkra, hogy az egyik – korábban az orosz társulatnál dolgozó angol mester – hogyan ötvözte a Cecchetti-módszert, bizonyos más stílusokkal. A másik érdekesség az volt (ami egyébként a cári baletten is fellelhető volt), hogy a lábak, ha úgy tetszik az alsótest, minél megformáltabb, virtuózabb, látványosabb mozgására koncentrálnak a figyelmet, itt tudatosan a felsőtest és a karok mozgása relatíve háttérbe húzódott. Ezt az iskolában ugyanúgy észlelni lehetett, mint az együttesek színpadi produkciójánál. Angliában akkoriban elég nagy számban képeztek táncosokat, akik részint elsősorban

⁸ 2007. 03. 31.



az angliai négy-öt együttesben helyezkedtek el, részint pedig az egykori Brit Birodalom területén. Tehát az angol bázis elkezdett kisugározni és szerte a világon megjelentek az angol táncosok. Tehát kiváló táncosokat lehetett a brit színpadokon látni a Royal Balettnél, a Festival Balettnél, a London Dance Theatre-nél és a létrejövő kanadai és ausztráliai társulatoknál is (...) Tulajdonképpen a fejlődés tekintetében az angolok három évtized alatt hatalmas eredményt értek el. Ugyanúgy, ahogy nálunk, az angoloknál is a 30-as években kezdődött a táncművészet kifejlődése, de azt kell mondanom, hogy – különösképpen a nemzetközi értéknek tekintendő, XIX. századi tradíció átültetésében és a gyagilevi eredmények megszerzésében – messze elének kerültek az angolok. Persze ebben az angol-orosz kapcsolat és az oroszok aktív angliai jelenléte igen nagy szerepet játszott.

Kenneth MacMillan

[London, 1964] Ezt követően a döntő élményt számomra Kenneth MacMillan koreográfiája jelentette. A Tavaszünnepek a saját maga által átdolgozott, remek verzióját vitte színpadra. Úgy tűnik, hogy az angol koreográfiák közül akkor a legnagyobb élményt részemre ez adta. Ebben több dolog játszott szerepet. Először egy kettőst, a Solitaire címűt láttam, ami a magányosságról szólt, már a címben is látni lehetett a koreográfus nyelvi leleményességét. Ez egy fiatalkori [1956] darabja volt MacMillannek, nekem Kun Zsuzsa mesélt már róla, aki korábban kint dolgozott Angliában.⁹

[Stuttgart, 1964] Láttunk egy korai MacMillan darabot (Solitaire). Érdekes, szellemes, szokatlan megközelítésű témafeldolgozás volt. Egyszerre komoly és játékos. Egy magányos lány próbálkozásai kapcsolatteremtésekkel. Ezek nem sikerültek a lánynak, és valahol egy modern életérzést tükrözött: az elmagányosodás mint alapprobléma, ami a nyugati fertályban akkor már létezett.¹⁰

MacMillan készített néhány Shakespeare szonethez egy Images of Love [1956] című darabot, ez is tetszett. Azonban a lehangoló darab a Tavasz áldozat [1961] volt, amit kétszer is láttam. Miért volt ez olyan nagyszerű? Azért volt remek, mert MacMillan úgy tágitotta ki ennek a Sztravinszkij-balettnak a kontextusát, hogy kiemelte az orosz közegből, mert annak az alcíme az volt, hogy Képek az ősi Oroszországból. (Nicholas Roerich orosz keletkutató nyomán jött létre az eredeti Tavasz áldozat produkció, aminek 1913-ban Nizsinszkij nevéhez fűződött a bemutatója. A Tavasz áldozat zenéje megmaradt alapműnek a balettszínpadon).

MacMillan az emberiség őstörténetéhez tért vissza és ehhez az ausztrál primitív népek speciális, nem kis mértékben akrobatikával tűzdelt mozgásvilágát használta föl, technikailag a balettet is. Szcenikailag és mozdulatelemekben is oda mentünk vissza, hogy ez valóban az emberiség őstörténete. A kosztümök és a díszletek is ausztráliai barlangrajzokra utaltak vissza. Még a mozgásokban is azoknak a visszatünését lehetett észlelni. Mindez problémamentesen illeszkedett össze a muzsikával. Tehát arra a kérdésre, ami számomra is és mások számára is alapkérdés volt, hogy lehet-e, szabad-e, mikor szabad, mikor kell, megváltoztatni egy klasszikussá nemesedett balettmuzsika szöveggönyvét? Lehet-e sikeresen átírni? És itt kiderült, hogy lehetett. Egyébként itt is emberáldozattal ér véget a darab, mint ahogy az eredeti Tavasz áldozatban. (Ami nálunk Magyarországon bemutatásra került, a Béjart-féle Tavasz áldozat, annak a végén nincs halállal járó emberáldozat, mert Béjart úgy írta át).

Ez a MacMillannel való találkozás olyan szempontból is volt fontos számomra, mert megértettem, hogy itt van az új nemzedékből valaki, aki nagy tehetségű. Nagyon örülök, hogy a későbbiek ezt beigazolták, hogy ma már MacMillan, Ashton után, az angol balett első számú koreográfusává,

⁹ 2007.02.28

¹⁰ 2007. 03. 14.



első számú vezetőjévé vált. Megkapta a Sir címet, ami körülbelül a Lovag minősítésnek felel meg, ez a legmagasabb királyi elismerés. (...) MacMillan akkor tehát a jelen és a jövő embere volt. Kértem, hogy meglátogathassuk a Royal Ballet klubjában és föl is kerestem. Itt az volt a fontos, hogy én egyenesen rákérdeztem arra, hogy volna-e rá lehetőség, hogy esetleg eljöjjön Magyarországra betanítani? Ebben két motívum játszott nálam közre. Az egyik, hogy olyan remek dolgot produkált MacMillan, mint a már említett Tavaszai áldozat. A másik, hogy egy fiatal művész még nem annyira exponált és ezért anyagilag könnyebb megszerezni. Ezt már kitanultam, tudtam, hogy így működnek a dolgok. Erre azt felelte, hogy miért ne...Az egész azon múlik, hogy hivatalos útra tereljük a dolgot. Természetesen először meg kellene ismernie az együttest, hogy olyan szintű társulatról van-e szó, aki alkalmas arra, hogy az ő színvonalát méltóan tudja megvalósítani. (...)

A dolgok az időben bomlanak ki. Ahogy korábban már említettem, a New York City Balett 1962-ben volt Moszkvában és a beszámolómat azzal végeztem, hogy az együttes bárcsak eljönne hozzánk, a művekről nem is beszélve. Az együttes soha nem jött el hozzánk, de rá tizenöt évre Balanchine-est lett az Operaházban. A MacMillan esetében: 1986-ban eljött hazánkba a British Royal Ballet egy olyan műsorral (a királynő volt akkor itt Magyarországon, és hozta magával az Udvari Balettet), amiben Ashton és MacMillan-balettek szerepeltek. Méghozzá MacMillan egyik klasszikus alkotása, ami az egyik a legjobb a munkásságában. Itt Magyarországon MacMillan számos operaházi tisztelője számára az lett a legfőbb kérdés, Mayerling című balettjét vegyük át, vagy a Manont. A Mayerling mellett szólt, hogy Liszt zenére ment és monarchiás téma volt, de énbennem az a benyomás alakult ki, hogy a Mayerling nem olyan jó, mint a Manon.¹¹

(...) 1969-ben került sor a következő útra Bécsbe. Szinte pénz nélkül át lehetett menni Bécsbe autóval, mert a jegyeket mindig megkaptuk. Akkor éppen a Rambert Balett lépett fel ott, valamint a nyugat-berlini együttes. Ez azért volt érdekes és izgalmas, mert a Rambert együttesnek legendája volt, és akkor végre láthattuk. A nyugat-berlini együttes pedig azért volt érdekes, mert akkor az angol koreográfus, Kenneth MacMillan éppen Nyugat-Berlinben dolgozott és azt merném megkockáztatni szerényen, de határozottan, hogy láthatóan nagyon akart kísérletezni, de ebből nem olyan jól jött ki, mint a legjobb művei esetében.¹²

(...) 1975-ben a British Council ösztöndíjával kimehettem Londonba, és privát útlevéllal, társamként a feleségemet is vittem magammal, és ismét láthattuk, tizenegy évvel később, az angol táncéletet.¹³ Ez megint nagyszerűen sikerült (...) és az élmények közül kiemelkedett Kenneth MacMillannek az akkor legújabbnak számító, 1974-ben született műve, a Manon. A darabot a mester egyik legkiemelkedőbb műveként lehet számon tartani, ahol a legjobb tulajdonságai, képességei összegződtek ismét. Arra gondolok, hogy MacMillan kitűnően tudja fölépíteni a cselekményes balettet, a pszichológiai és érzelmi relációknak megfelelően kiváló kettősöket, hármásokat, sőt négyeseket tudott komponálni, alapvetően a klasszikus idióma jegyében. Továbbá, hogy ezt kiegészítik kiváló csoporttáncok is úgy, hogy azok szervesen kapcsolódnak az előbbiekhöz, és közben egy olyan modern mű jött létre, amiben a mester minden értékes tulajdonsága még egy magasabb hatványon jelent meg.

Ezt azért akartam kiemelni, mert azután ez a mű 1986-ban elkerült a Royal Ballet budapesti vendégjátékán ide hozzánk, Magyarországra is, és elsőprő sikert aratott a közönség és a szakma körében is. Azonban kettőnk – tehát a feleségem, Gelencsér Ágnes és a magam – benyomása módosult abban az értelemben, hogy jobban értettük meg valahogy a budapesti előadás a tradicionális és az újszerűség egybefonódását, ami az első alkalommal Londonban számunkra nem volt ilyen egyértelmű.¹⁴

¹¹ 2007.02.28

¹² 2007. 03. 31.

¹³ Először 1964-ben voltak Londonban.

¹⁴ 2007. 04.02



Mikhail Barisnyikov

1969-ben elmentem még az Operaházzal ismét Párizsba, ahol is a mieink Arany Csillag-díjat nyertek a Spartacus-szal, ami korántsem volt érdektelen. Szurkoltunk és nagyon jól sült el a do-log, nagyon eredményes vendégjáték kerekedett ki belőle most már másodszor Párizsban. Először is; akkor Harangozó műve és Kun Zsuzsa kapott kiemelkedő elismerést. (...)

A Moszkvai Balettversenyen pedig az oroszok felvonultattak mindenkit. Ebből csak az egyik név lesz ismerős, ez pedig Barisnyikov neve, mert Leningrádból ő jött versenyezni. Moszkvából egy másik férfitáncos, aki a maga nemében egészen fenomenális és olyan sodró erejű produkciót nyújtott, hogy a nemzetközi közönség is totálisan felbolydult. Ordítva ünnepelte a közönség, és ünnepeltük: Lakatos Gabi belekarmolt a karomba úgy kapaszkodott belém és lelkesen tapsoltunk. Csodálatos volt, olyan technikai produkciót nyújtott. Itt az volt az érdekes, hogy sokan voltunk mi magyarok kint, a szövetségtől, a minisztériumtól stb. Akkor két tábor alakult ki a magyarok között: a moszkvai stílus és a leningrádi stílus tábora. Ti. a moszkvaiak voltak azok, akik hihetetlen energiát, nagy érzelmi fűtést és technikát vittek bele a táncba, a leningrádiak viszont az abszolút pontos, hűvösebb, letisztult iskolai formákat prezentálták. Volt egy nemzetközi konferencia is, ahol sok jeles ember vonult fel a legkülönbözőbb országokból. Ennek a konferenciának inkább protokolláris és az eseményt köszöntő jellege volt – érdemi beszélgetésekre nem került sor. Noha a konferencián Serge Lifar, francia, Flemming Flindt, dán, Agnes de Mille, amerikai koreográfus is jelen volt.¹⁵

Nagyezsda Pavlova

Nagy szenzáció volt, hogy Permben volt egy nagyszerű iskola, ami a másik világháborús evakuáció gyermeke volt, mert akkor Leningrádból Permbe evakuálták a táncosokat és így a balett gyökeret tudott itt verni. Így Permben kialakult egy nagyszerű iskola ami a leningrádi stílust követte. És akkor egy csodagyerek tűnt föl, Nagyezsda Pavlova, aki egy 15-16 éves kislány volt, egy búbajos jelenség, csodálatos előadásmóddal. Tehát Harkness Ballet ide, vagy Harkness Ballet oda, a Permi Együttes előadása adta számomra a legnagyobb élményt, mert csodálatosan táncoltak, az együttes is nagyon jó volt.¹⁶

Maurice Béjart

[London, 1964] Az egyik előadáson láttam Maurice Béjart első balettjét, mert az általam látott korábbi Béjart-mű, A zöld királynő, nem balett volt. Ez a mostani előadás egy kamarabalett volt és két érdekességét emelem ki. Az egyik, hogy Bartók kétfonórási szonátájára készült, tehát Bartók zenére készült. A másik, hogy a Sonate à trois Sartre Zárt tárgyalás című darabja alapján készült. Ez egy férfi és két nő furcsa kapcsolatváltásáról szól. Külön érdekessége, hogy jól passzolt a cselekmény nélküli Bartók muzsikához.¹⁷

(...) 1971-ben ismét Bécsbe lehetett elmenni, ahol a Béjart együttes vendégjátékára került sor, kimondottan új Béjart-művekkél. 1972-ben eljuthattam egy ITI-tanácskozásra [International Theatre Institute], melyet Béjart kezdeményezett Brüsszelben és itt újabb Béjart-programot lehetett megnézni. Egy nagyon izgalmas konferencián vehettem részt, amit az ITI szervezett. Itt

¹⁵ 2007. 03. 31.

¹⁶ 2007. 03. 31.

¹⁷ 2007.02.28.



a katedrán Bėjart ült, a padokban az első sorban ott ült Hans van Manen, a nagy holland koreográfus, aki szintén zseniális, akár csak Bėjart. Azonban ez a két irányzat teljesen különbözik egymástól. Bėjart szinte mindent megenged magának, egy filozófiai aspektussal a totális színház irányába törve az utat. Manen pedig a tánra koncentráló, tiszta tánccal, lehetőleg cselekmény nélkül, inkább a szimfonikus irányba, klasszikus nyelvezettel hozza létre darabjait. A két koreográfus szinte kiabált egymással, amikor saját maguk igazát védték. A két nagyság nagyon érdekes élményt nyújtott a nemzetközi szakértők jelenlétében.¹⁸

[Brüsszel, 1964] A IX. szimfónia nagy eseménynek ígérkezett. Meg kell mondanom töredelmesen, hogy részemre, aki kicsit ortodox, maradi voltam, legalábbis bėjart-i relációban, a darab nem jelentett teljes sikert. Akkor és ott azt nem sikerült elfogadnom, hogy valaki teljesen szuverén módon átértelmez egy többé-kevésbé stoppolt jelentésű zeneművet: megvágja, és Nietzsche-szöveget illeszt be az elejére, amit a kórus mond. Az egész műnek egy nagyon rokonszenves központi gondolata volt, a népek testvérisége. Ezt úgy csinálta meg Bėjart, hogy a kör alakú cirkuszi porond egyik végébe egy kórust illesztett be, ami hol szöveget mondott, hol énekelt. A kórust kámszás, barna ruhába öltöztette be, és a barna szín szerepet játszott a darabban mint színfolt. Fehér, fekete, barna, sárga táncosok vettek a produkcióban részt, összehozva egy soknemzetiségű társulatot. Az egyes részekenél Bėjart határozottan olyan mozgásokat is beiktatott a Beethoven muzsikára, amelyek a maguk direktségével minket a proletkultra emlékeztettek. Ez meglepő volt számunkra, és nem lehetett kapásból úgy asszimilálni, hogy igen, ez is összepasszolhat Beethoven muzsikájával. Ez a zenének egy szuverén, nagyon bátor koreográfusi attitűdje, értelmezési módja volt. Azt tudom csak, hogy még egyszer megnéztük az előadást, és látszott számunkra, hogy nem egy akárki csinálta ezt az előadást, de azért nekünk egy ilyen klasszikus muzsikához nem adódott kapásból a kapcsolatfelvétel, hogy így is lehet interpretálni táncszínpadon – amennyiben egy kerek porond táncszínpaddá minősíthető át. (...) Jó néhány évvel később Bėjart ezt a művét megtagadta, kiiktatta az életművéből. Ez engem egy kicsit jól érintett, hogy úgy látszik, azért ez nem csak a mi gátoltságunk volt, hogy nem tudtunk közeli kapcsolatba kerülni ezzel a művel. Én annak idején írtam erről a műről ezzel a negatív megközelítéssel. Úgy tűnt nekem, hogy túl súlyos dolog volt ez a Beethoven szimfónia, hogy így lehessen bánni, kvázi elbánni vele. Mindenesetre láttam egy nagy Bėjart-premiert, nagy sikere volt, gazdagodtunk vele.¹⁹

Alvin Ailey

[London, 1964] Volt még egy nagy szerencsénk: elmentünk Londonban egy színházba, ahol szoktak vendégegyüttesek fellépni. Akkor jött Európába először Amerikából az Alvin Ailey Dance Company, ami akkor kimondottan négerekből álló együttes volt, mindössze egy fehér nő volt benne. Ez volt Európa első találkozási pontja az Alvin Ailey Együttessel. Tíz évre rá Magyarországra is eljutott az Alvin Ailey Együttes, és még visszatért két alkalommal. Ez annak volt köszönhető, hogy ez egy csodálatos és egyedülálló együttes. A másik, hogy akkor, 1974-ben Budapesten egy magyar ember volt az amerikai kultúrattasé, egy Bécsi István nevű ember. Ő nagyon sokat ügködött, és elhozta Budapestre az Alvin Ailey Együttest. Hát akkor aztán ez robbant! Először nem tudták, hogy ez micsoda, persze először az angolok se tudták, de aztán másnap már örült látogatottsága volt az előadásoknak. Így történt az, hogy Ailey – aki klasszikus és moderntánc fölkészültségű (mellesleg volt Martha Graham partnere is), dolgozott a Broadway-n, megtanulta teljesen a klasszikus iskolát – arra vállalkozott, hogy a néger folklórt beemelje a néptáncok sorába.

¹⁸ 2007. 03. 31.

¹⁹ 2007. 03. 14. Modern balettek London, Brüsszel és Stuttgart színpadain. In: Táncművészeti Értesítő, (1964) 4. sz. 53-59



Ez fenomenálisan sikerült neki. Úgyhogy az Amerikai Egyesült Államok – nagyon ügyesen – az Alvin Ailey-t kulturális nagykövetségként – mint amerikai néger együttes – forgalmazta a távol-keleti országokban is. Utaztak mindenhol, például Nyugat-Európába vagy Dél-Amerikába, ahol mondjuk nem szerették annyira a jenkit. Az együttes ezért nagyon sok állami támogatást kapott. Tehát ezt az együttest sikerült Európában először meglátni.²⁰

Paul Taylor Company

1970-ben ismét Bécsbe lehetett áruccanni, ahol az amerikai modern táncgyüttes a Paul Taylor Company lépett fel (Később az együttes Budapesten is megfordult.) Ugyanabban az esztendőben az Operaházzal eljuthattam Bukarestbe is, ami azért volt számomra érdekes, mert felfedeztem, hogy Romániában mennyire élő a népi fafaragásos képzőművészet. Volt ott egy múzeum, amiben csodálatos népi alkotásokat lehetett látni. Szóval, meglepő volt számomra, hogy a románok a népművészetet milyen természetes, szerves módon aknázzák ki és használják fel a jelenbeli továbbélésre és a más művészetek megtermékenyítésére.

Aztán ismét megfordulhattam Bécsben, mert egy amerikai együttes, a Harkness Ballet, melyet a Coca-Cola tartott fenn, de később megszűnt, mert a Coca-Cola megvonta a támogatást a társulattól, így csak az iskola maradt meg. Bogár Richárddal mentünk át, aki akkor az Operett-színház koreográfusa volt.²¹

New York City Ballet, Balanchine, Jerome Robbins, Paul Taylor

[London, 1964] A harmadik név pedig ismét Balanchine-é ti. az a műve, amelyik az első amerikai nagy műve is, és talán az egész balanchine-i stílust egymagában reprezentálhatja, az a Csajkovszkij vonósszerenádja készült Szerenád, ami 1934-ben született. Ezt a művet átvette a Royal Ballet, és én így először nem a Szovjetunióban, hanem Londonban láttam a művet. Lenyűgözően gyönyörű volt. Kézenfekvővé tette, amikor később szóba került, hogy lesz egy Balanchine-est Budapesten, akkor a Szerenádnak feltétlenül a műsorban kell lennie, mert az egy világszám, balanchine-i értelemben és mindenhol.²²

[London, 1964] A maga idejében egy fenomenális dolog volt a West Side Story. A néger eredetű vagy áttételű dzsessztánc beépülése egy Rómeó és Júlia történetbe, ahol puerto ricóiak az ellenfelek a fehérekkel szemben – hát ezt zseniálisan oldotta meg Jerome Robbins., aki mindenféle stílusban otthonos volt és abszolút járatos volt a klasszikus baletben. Robbins lett a Balanchine- együttesben Balanchine első számú munkatársa és asszisztense.²³

1972-ben ismét, másodsor – és tudomásom szerint utoljára – lépett föl Moszkvában a New York City Balett, erről szeretnék most néhány kiegészítő szót mondani. A leglényegesebb az, hogy bármely társulatnál, a legjobbknál is, természetesen tíz esztendő nagy idő. Akár abban az értelemben, hogy a társulat a profilját megőrzi-e, és folytatja-e ugyanazt az utat, amivel korábban találkoztunk, vagy akár abban az értelemben, hogy az együttes módosult-e valamilyen irányba, mind a táncosok felkészültségét illetve a társulat ütőképességét illetően, mind pedig a repertoár tekintetében. Tehát, hogy esetleg már nem csak Balanchine-műveket mutatnak be. Így is történt! A lényege a tapasztalatomnak az, hogy a második moszkvai fellépésükön egyfelől

²⁰ 2007. 02. 28.

²¹ 2007. 03. 31.

²² 2007.02.28.

²³ 2007.02.28.



semmiféle gyengülést, minőségi változást a társulat munkájában fölfedezni nem lehetett, ami a felsőfokot érinti. Ellenben, ami menet közben elhangzott otthon az Egyesült Államokban, hogy a Balanchine együttes túlzottan a női táncra, és a női táncosokra koncentrált – nos ezt Balanchine és az együttes vezetése meghallgatta, akceptálta. Fölerősítették a férfi táncosok képzését, az iskolába és a társulatba való bekapcsolás tekintetében is, úgyhogy most a New York City Balettet ilyen tekintetben teljesen kiegyenlített magas színvonalú társulatként lehetett újból látni. Persze voltak nagyszerű női táncosok is, akik nagy része azonban már nem volt azonos az első vendégjáték táncosnőivel. Természetesen ez érthető, hiszen tíz év sok idő. Remek férfitáncosokkal szerepelt az együttes, és ez egyrészt azt a kiegyenlítődést létrehozta, amiről fentebb már szó esett, másrészt pedig lehetőséget adott az együttesnek másilyen (nemcsak Balanchine által koreografált) művek műsorra tűzésére is.

Ez utóbbival kapcsolatban emelném ki, hogy ezen a második vendégjátékon a társulat igazgatóhelyettese, Jerome Robbins, az amerikai nagyság, aki végig Balanchine mellett dolgozott, ezen az eseményen már koreográfusként is igen tekintélyes részét garantálta az együttes műsorának. Ez azért volt számomra – és néhány magyar kolléga számára is – nagyszerű, mert egy kíváncsi, mindenben járatos amerikai koreográfussal ismerkedhettünk meg, akiről magyar szakember addig csak a West Side Story filmváltozatán keresztül kaphatott benyomást. Márpedig a színpad más, mint a film, másrészt pedig több művét játszották itt. Egyfelől Robbins csinált egy olyan darabot, aminek az volt a címe, hogy Goldberg-variációk. Ez a mű Bach Goldberg-variációira készült, és az volt a döbbenetes benne, hogy lényegében tiszta klasszikus nyelvre, technikára koncentrált a darab. Mindezt hosszan, cselekmény nélkül: úgy, ahogy a zene kívánta. Robbinsból fantasztikus gazdagságban ömlött a komponáló és variáló képesség klasszikus idiómákban. Ez azért volt számunkra különösképpen lenyűgöző, mert itt szembesültünk azzal, hogy Robbins nemcsak a téren állta a versenyt Balanchine-nal, a Balanchine együttesével, hanem hogy az a személy, akit mi a West Side Story-ban nem erről az oldaláról ismertünk meg és értékeltünk, az a koreográfus ennyire járatos, ennyire fantáziadús. Reveláció volt számunkra, hogy Robbins ugyanolyan természetességgel koreografál a tiszta klasszikában, mint a karakter-, a dzsessz vagy más táncformában.

A Goldberg-variációk mellett még egy művet (amiről addig csak az angol szaksajtóból értesültünk), a Táncok egy összejövetele (Dances at a Gathering) című műalkotást láthattunk. A darab egy remekmű volt akkor és valószínűleg ezt a minősítést ma is megérdemli. A koreográfia a lengyel táncok hangvételében fogant, de úgy hogy a klasszikával tökéletes szintézisbe került. Egy társaság összejöveteleéről szól, amelyben csak kis találkozások, elválások, összekapaszkodások, virtuskodások, szerelmi-röppenő kalandok vannak, majd a végén a közös elbúcsúzás, amelynél mindannyian megérintik a földet, mintegy ismét erőt merítve belőle és így válnak egymástól el. Ez egy gyönyörű darab volt, hallatlan nagy sikert aratott, tudniillik közvetlen emberségével tudott valami olyat nyújtani, amire időzítéstől függetlenül, a máról a mához szólt. Boldogok voltunk mi magyarok, hogy ezt végre láthattuk, így olyan méltó képet kaptunk Robbinsról, ami hozzánk elérkező hírével teljes összhangban volt. Ennyit a New York City Ballet-val való második találkozásról. (...)

Ezután Nottingham-be mentünk el, ahol Paul Taylor amerikai együttesének vendégjátékát lehetett megnézni. Ez hasonló dolog volt, mint 1964-es angliai ott-tartózkodásomkor, amikor is éppen Alvin Ailey együttese jött át Amerikából. Ezen az eseményen Taylor legújabb darabjait lehetett megnézni, ami azért volt lenyűgöző, mert megmutatta, hogy a modern tánc (az általános és néhány Taylor-ra jellemző jegyével) mennyire sokféle zenére, mennyire aktuális és mélyreható élmények keletkeznek. Érdekes megemlíteni, hogy erre az előadásra autóbusszal diákokat hoztak el, és érdemes megemlíteni, hogyan viselkedtek ezek a gyerekek a színházban. Egyrészt fegyelmetlenül, és láthatóan ráhangoltan az előadásra, másrészt, hogy a fiatal, valahol a serdülő-



kor elején járó gyerekek, fiúk és lányok milyen jó modorban, udvariasan viselkedtek egymással, szóval valami mintaszzerű volt, ahogy itt a színház és a gyerekek, a diákok találkozására egy angliai példát láthattunk.²⁴

John Cranko

[Stuttgart, 1964] Stuttgart azért volt különösen érdekes, mert egy kis, új, nemrég keletkezett angol balettbázis lett. MacMillan-nel körülbelül egyidős volt John Cranko, dél-afrikai származású angol koreográfus. Ők együtt dolgoztak otthon, Angliában, Ashton mögött, Rambert, Ninette de Valois árnyékában. Aztán végül MacMillan maradt, Cranko ment: emögött állítólag különféle magánéleti problémák is voltak. Egy tény: egy tehetséges angol, az angolszász világban, stílusban jártas koreográfus kiépített egy bázist, egy iskolát, egy társulatot, egy repertoárt, amely népszerűvé tette Stuttgartban a balettelét. Annak idején ez nagy dolog volt, mert 1760-ban Jean-Georges Noverre Stuttgartban adta ki a Levelek a táncról és a balettekről című művét. Tehát Stuttgartban nagy balettel volt – csak két évszázaddal korábban. Ezt a hagyományt az angol Cranko újította fel. Mit láttunk Stuttgartban? Az eredeti Fokin-féle Tűzmadarat, amiben egy nagy kettőst Cranko átkoreografált. Nyugodt szívvel mondhatom, hogy az volt a darab legjobb része, amit Cranko csinált. (...) Egy jó minőségű Cranko-balettet láthattunk még, Vivaldi muzsikára, ami egy Balanchine-szerű szimfonikus balett volt Concerto címmel. Tehát azt lehet mondani, hogy egy tehetséges fiatal, okulva a Balanchine-iskola lehetőségeiből, maga is megpróbál egy preklasszikus muzsikára egy tiszta tánc darabot előadni. Érdekes volt az, hogy ez az együttes egész jól táncolt, de azért még nem volt igazán olyan szinten, mint ami engem Anglia és Párizs után magával ragadott. Én akkor éppen egy kicsit igazságtalan voltam velük, mert még csak három éve létezett az együttes, Cranko akkor szedte össze a táncosokat és dolgozott velük. Cranko érdeklődött, hogy mit szólunk az előadáshoz, nekünk kicsit tapintatosabban, derűsebben, oldottabban kellett volna erre reagálni. Cranko valahogy megérezte, hogy mi nem méltányoljuk eléggé a teljesítményét, de hát a darabon a rövid felkészülési idő meglátszott. Azt, hogy Cranko nagyon jó alapokat tudott lefektetni, a folytatás bizonyította be: egy nagyszerű repertoár épült ki, és egy nagyszerű együttes jött létre Stuttgartban. Cranko egy olyan kedves ember volt (pedig akkor még nem volt a kezében Clive Barnes rólunk szóló ajánlólevele), hogy kijött élénk az állomásra, vitte a bördjeinket a kocsijához, ő vitt be a színházba, bemutatott mindenkinek, keresett nekünk szállást stb. Ezek nagyon nagy dolgok, hogy az ember megérkezik egy országba, ahol életében meg se fordult még, és akkor rögtön a színház vezető személyisége ilyen magatartással és segítőkészséggel járul ahhoz, hogy sikerüljön az ott tartózkodás.²⁵

Mikhail Fokin, Harangozó Gyula, Léonide Massine

1964-ben Londonban láthattam az eredeti Fokin-féle Poloveci táncokat, amit mi Harangozó átfogalmazásában ismertünk meg 1939-ben. A másik egy Mjaszin-balett volt, amit én nem láttam korábban, bár 1928-ban játszották Magyarországon, a háromszögletű kalapot, de akkor én még csak két éves voltam. Egy Mjaszin-balettet még bemutattak Londonban, aminek a címe az volt, hogy Mademoiselle Angot. Az volt a pláne benne, hogy olyan volt számomra – aki a hazai balett ügyekben elég járatos voltam, és különösképpen a Mandarin végett a Harangozó-repertoárban

²⁴ 2007. 04.02

²⁵ 2007. 03. 14.



– mintha egy régi Harangozó balett került volna elő. Harangozó mondta, hogy rá erősen hatott Mjaszin, akinél a kedély, a realitásérzék, a játékosság, a karakter- és a néptáncok és a balett ötvözése dominált. Harangozó stílusát is hasonló szavakkal lehetett jellemezni. Tehát láttam, hogy mi volt az, ami a harmincas évek végén inspirálta Harangozót. (...) 1939 körül Harangozó tervezett Mjaszinnal közösen egy balettet ide Budapestre, és úgy volt, hogy Kodály fogja írni a zenéjét, de végül a háború miatt nem kerül rá sor.

Körtvélyes Géza saját korai írásairól

A táncban döntőnek mondható a Mandarin bemutató, mert ezzel valójában a legfontosabb tilalmi szöveg kibukott. Bartók megítélése is, meg hát a Mandarin szövege amúgy is ki volt pécézve, hogy ez egy dekadens, polgári mű. Az én részemre a Mandarin egy perdöntő üggyé vált, abban az értelemben, hogy engem már akkor izgatott az egész Mandarin-téma. Az 56-os forradalom előtt, volt egy Új zenei szemle című folyóirat. Miután nekem zenészekkel is volt kapcsolatom, és a Mandarin egy átkötő dolog is volt, engem kértek föl, hogy írjak egy cikket az Új zenei szemlébe a Mandarin bemutatóról.²⁶ Ez nekem egy nagy dolog volt akkor, persze lehet, hogy azért bízták rám, hogy ne egy zenész exponálja magát... Az pedig egy másik dolog volt, hogy itt hivatkozni is lehetett arra, hogy a XX. szovjet kongresszus után ezek a tilalomfák megszűntek nálunk is, amit én bele is írtam a cikkbe. Ez az írás nekem a belépőm lett a Mandarin témájára.

Most néhány szót szeretnék szólni egy kicsit részletesebben arról, hogy az én táncszakírói tevékenységem hogy is kezdődött el. Ezzel kapcsolatban három cikket említenék meg: az egyik első cikkem Ortutay Zsuzsa kérésére készült, aki engem bízott meg azzal, hogy menjek el a Vígszínház egyik premierjére és írjak róla. Ez kimondottan egy revü és varieté színház volt, tehát pont olyan területe a táncnak, amivel nem foglalkoztam. Én erre a bemutatóra nagyon felkészültem, és ez volt az első nyomtatott cikkem a Táncművészetben a táncról, de pont nem a néptáncról, vagy a balettről szolt.²⁷ (...) A másik cikk, amit megemlítenék, annak az volt a címe: Szerelmi tánc. Ez egy műnek volt a címe, amit Molnár István néptánc koreográfus készített, aki az expresszionista moderntáncból jött át a néptáncba.²⁸ Ő készítette ezt a néptánc alapokon nyugvó szerelmi kettőt, ami a porcsalmai cigány botoló anyagra épült, tehát népi anyagból egy modern táncművészi kettőt hozott létre. Igen jól sikerült a mű, izgalmas volt, mert itt arról volt szó, hogy a néptánc túllépi önálló kereteit, és művészi táncként jelenik meg Molnár stílusában. Ezzel kapcsolatban volt még egy fontos dolog az én vonatkozásomban, ti. az, hogy én nagyon szerettem hallgatni Szabolcsi Bence előadásait. Tőle tanultam meg, hogyan beszéljek szakszerűen és közérthetően a széles közönséghez. Ennek nyomán megpróbáltam valami hasonlót létrehozni ebben a cikkben, ami állítólag sikerült. Tanulságos volt számomra, hogy lehet tanulni más művészeti ág műkritikájából, a másikat az írásaiból. Tehát az inspirációt számomra Szabolcsi adta. (...) A harmadik cikk, amit megemlítenék, az volt az én első nagyobb lélegzetű balett témájú cikkem. Az emlegetett Vashegyi Ernő megcsinálta a Bihari nótáját, és én erről írtam egy hosszabb cikket, tehát ez volt az első komolyabb balettkritikai munkám.²⁹ Kitettem magamért, úgy gondoltam, hogy a dramaturgia a lélektan, a korszak, a nemzetiség tekintetében realisabb lehetne. Ezt próbáltam viszonyítani ezzel a darabbal, amely a magyar reformkorban játszódott. A darabban egy bécsi kastélyban volt a mű hőse, a Dunántúlon volt a menyecske, akivel a konfliktus kialakult. Ren-

²⁶ A Csodálatos mandarin előadása. In: Új Zenei Szemle, (1956) 7-8. sz.

²⁷ A szóban forgó cikk: Címe ismeretlen. In: Táncművészet (1952) 3. sz. 92-96. Körtvélyes rosszul emlékezett, mert az első cikkét a Táncművészetben pont a néptáncról írta: Néptáncbemutató Veszprémben. In: Táncművészet (1951) 4. sz. 18-21.

²⁸ Szerelmi tánc: Molnár István koreográfiája. In: Táncművészet (1955) 8. sz. 355-358.

²⁹ A Bihari nótája és a realizmus. In: Táncművészet (1955) 2. sz. 57-61.



geteg tánc volt a műben, és ez a néptánc addigi leggazdagabb felhasználása a balett színpadon. Ennek a megírására vállalkoztam úgy, hogy igyekeztem azt is valahogy szem előtt tartani, hogy én Vashegyi tehetségét nagyra becsültem és személyes jóbarátok voltunk. Ez egy érdekes fölállítás volt: az ember nem akar tisztességtelen lenni, de bántani sem akar. A szakmához hiteles maradni, az emberi kapcsolatokhoz, a közönség tájékoztatás feladatát is komolyan venni. Egyszerre kellett tehát megfelelni ennek a háromnak.³⁰

Koryürek Péter³¹

Koryürek Péter, aki korábban párttitkár volt valahol Szabolcs-Szatmárban, 1956-ban exponálta magát, kirúgták, állástalan volt, én is tulajdonképpen munkanélküli voltam. Ekkoriban elkezd-tük együtt látogatni a múzeumokat. És így azért az én képzőművészeti ismereteim is, amelyek hiányosak voltak, elkezdtek szépen gyarapodni. (...) Koryürek Péter egy csodálatos ember volt, és muszáj szólnom róla, mert nagyon szeretve volt az én életemben, 1956 után. Mivel a festőkkel jó barátságban volt, elvitt engem az akkoriban ki nem állítható festmények készítőihez a műtermekbe. És így én megismerkedhettem, a legjobb minőségű szentendrei iskola képviselőivel, például Korniss Dezsővel, a Vajda Lajos hagyatékkal, az Ámos Imre hagyatékkal és Bálint Endre művészetével. (...) És még valami: azzal, hogy a világ ránk dőlt, Koryürek Péterre is, meg én-rám is, ennek révén elkezdtünk a művészetbe menekülni. Oly módon, hogy mi magunk is írni kezdtünk, ő prózát írt, én meg verseket – persze nem a nagy nyilvánosságna. Úgy mondanám, hogy a keserűséget, és a nyakunkba szakadt fájdalmat próbáltuk meg magunkból kiírni (...) A kandidátusi disszertációm megírásakor szintén Koryürek Péter tudott nekem sokat segíteni. Ui. Koryürek édesanyja egy francia nevelő volt az, apja pedig egy török követségi tanácsos. (Az eredeti neve az volt hogy Koryürek Hasszán, és mi vele rendkívül jóban lettünk.) Koryürek perfekt volt a franciában, úgyhogy ő több szakkönyvet is felolvasott nekem franciául.³²

Interbalett (1979-1998)³³

Ezt megelőzően '79-ben kerül először sor az Interbalett című rendezvényre, ami a Magyar Táncművészek Szövetségének volt a kezdeményezése. Úgy mondanám, hogy sikerült eladni a nemzetközi találkozó témáját olyanképpen, hogy a magyar állam fölvállalta – egyelőre érthető módon csak szocialista országok relációjában – hogy a jelenkor műveiről háromévenként terepszemlét rendezünk Budapesten. Rövid idő múlva [1982-től] a szocialista országok mellett egyre több nyugati országból is hívtunk társulatokat. Így az Interbalett nemzetközi találkozóvá fejlődött ki. A jelszó az elején az volt, hogy kortárs balettművészeti találkozó a szocialista országok között, de egyre több olasz, francia, amerikai és egyéb országból érkező társulat is bekapcsolódott ide, úgyhogy a körkép – mostmár ritmikusan visszatérően – háromévenként sorra kerülhetett és ez még a rendszerváltást követő időszakban ment egy darabig.

A Magyar Táncművészek Szövetsége számos szakmai konferenciát is rendezett, amelyeken olyan kérdésekről is szó esett, hogy mit értünk azon a kifejezésen, hogy korszerűség? Aztán volt olyan vita, amin az volt az előtérben, hogy a zene és a tánc kapcsolatáról essék szó. Most csak kettőt emeltem ki. Az is jó, hogy kialakult, hogy a szocialista országokkal (...) szövetségek közötti kapcsó-

³⁰ 2007. 02. 07.

³¹ Koryürek Péter 1958–1978 között a Külföldi Szemle szerkesztője volt.

³² 2007. 02.07. Koryürek Péter a Külföldi Szemle szerkesztője volt 1957–78. között.

³³ Az Interbalett pontos dátumának meghatározásáért Halász Tamásnak (OSZMI-PIM) tartozom köszönettel.



latok jöttek létre. A Magyar Táncművészek Szövetségének volt ilyen kapcsolata a szovjetekkel, a lengyelekkel, az NDK-val, Csehszlovákiával. Később elkezdődött Romániával, de ez volt a törzsgárda. Így háromévente visszatérően mindig azonos szakemberek jöhettek el a konferenciánkra, tehát nem kellett mindig az elejéről kezdeni az eszmefuttatást, hanem az előző eredményekre, megbeszélésekre is építhettünk. Nyugodtan mondhatom, hogy hol irigységet, hol pedig elismerést váltott ki a külföldi szakemberekből, hogy a Magyar Táncművészek Szövetsége Magyarországon milyen komoly dolgokat tudott elérni a táncéletben az állam támogatásával.³⁴ (...)

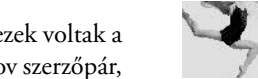
Említettem, hogy ugyan a körülmények megszabták, hogy mennyit tudtunk, tudunk előre menni a külföldi kapcsolatok terén, de hát igyekeztünk amennyire csak lehet tágítani a köröket, és nem mondom azt, hogy viharos szélességgel vagy intenzitással, de azért tudtunk nemzetközi kontaktusokat is – az említettek túl – realizálni. Az egyik legfontosabb dolog (...) a Magyar Táncművészet Hete volt, amely egy magyar szemle volt és ide jöttek a külföldiek megnézni (elég szép számban) az előadásokat. Innen jött annak a lehetősége – és a hetvenes évtized végére ért meg rá a helyzet –, hogy megvalósuljon, hogy (...) a magyar állam a szakmával együttműködve rendezzen a kortárs művészeti táncalkotásokból (tehát profi alkotásokból) Magyarországon seregszemlét – nemzetközi részvétellel. Méghozzá azzal a megkötéssel – legalábbis az első alkalommal – hogy a vendégek a környező szocialista országokból érkezzenek ide, de avval az elképzeléssel, hogy ezt majd (ha a folytatására is esetleg majd sor kerülhet), tágítsuk más irányba is. Ez természetesen csak úgy jöhetett létre, ha ezt a komoly támogatást igénylő akciót a Művelődési Minisztérium, egyáltalán az állam, olyan értelemben felvállalja, hogy a költségeket a minisztérium biztosítja (mert hiszen ezt a Magyar Táncművészek Szövetsége nem tudta volna megoldani, hiszen ehhez színházak, szállások, tolmácsok, vendégellátás, nyomda kellett). Másfelől fontos volt, hogy ez a rendezvény épüljön be a szocialista országok általános művészeti kapcsolatrendszerébe, és – most hadd vindikáljam magamnak az ötletet: nekem jutott az eszembe, (de később az elnökség egyből magáévá tette), hogy használjuk ki azt, hogy a tánc terén nincs ilyen jellegű nemzetközi rendezvény. Nemzetközi zenei rendezvény volt ugyan a szocialista országok között, meg természetesen irodalmi, meg képzőművészeti, meg színházi – de tánc nem létezett. Tehát az volt az ötlet, hogy az Interbalett rendezvény épüljön be a szocialista országok együttműködési terveibe, vállalja föl ezt a közösség, és hogy a külföldi országok küldjék el saját pénzükön Magyarországra, (de itteni vendéglátással) azokat a csoportokat, amelyeket lehetőleg majd mi próbálunk meg majd előzetesen itthonról kiválasztani, hogy vajon az adott országban, hol vannak a legérdekesebb, újszerű vállalkozások. Az világos volt, hogy ezek az együttesek – nálunk is így volt – elsődlegesen nem a „nagy udvari balettegyütteseknél”, hanem a kisebb együtteseknél (mint nálunk a Pécsi Balett) található meg. Vagy esetleg, mint például Angliában, a nagy színházak mellett működő kísérletező stúdióknál (Ballet Rambert).

(...) Ennek a jegyében kiküldött engem a minisztérium 1978-ban Kubába, azzal, hogy keressem meg Alicia Alonso-t és járjam körbe, hogy – mivel Kuba messze van – mit szólnának ahhoz, hogy a Kubai Nemzeti Balett – amely egyébként Magyarországon már a hatvanas években kétszer-háromszor is megfordult –, is részt venne egy csoporttal és bekapcsolódna az Interbalett rendezvénybe. Találkoztam Alonso-val Kubában, aki rokonszenvezett a dologgal és abban maradtunk, hogy szakmai részről rendben van a dolog. Létre is jött Kubával egy hivatalos államközi szerződés keretében a kapcsolat.³⁵

(...) Vegyük sorra, hogy milyen külföldi együttesek (keletről, nyugatról) fordultak meg az Interbalett rendezvényeken ezalatt a hét-nyolc alkalommal. A felsorolást a keleti fertályról kezdeném. Az oroszok előtt megemlíteném, hogy Csehszlovákiából Pavel Smok, Lengyelországból

³⁴ 2007. 03. 31.

³⁵ 2007. 04. 02.



Conrad Drzewiecki, az NDK-ból Tom Schilling, Kubából Alberto Mendez jött ide, ezek voltak a vezető koreográfusok ezekben az országokban. A Szovjetunióból a Kaszatkina-Vasziljev szerzőpár, Borisz Eifman, Mai Murdmaa, Pjotr Petrov Moszkvából, Oleg Vinogradov és Vlagyimir Vasziljev, a nagy táncos, akinek egyébként a Macbeth című balettjét a mi Operaházunk is átvette. Nyugatról – a korábban nálunk is bemutatkozó – Balanchine-on és Bejárt-on túl eljött az Interbalettre a nyugat-európai fejlődésen az amerikai befolyását elsőként érvényesítő Glen Tetley, az amerikai José Limón, Paul Taylor, az ugyancsak amerikai, de Európában dolgozó William Forsythe, Robert North. A fiatalabbak, akik akkor még kvázi kísérleti szakaszban voltak: Jacques Garnier, aki a GRCOP [Groupe de recherche chorégraphique de l'Opéra de Paris] csoportosulásnak volt a vezetője, egy másik francia, Pierre Gordon, egy Karole Armitage nevű, Franciaországban dolgozó amerikai művész, azután a Holland Táncszínházról (NDT, Nederlands Dans Theatre) Jiří Kylian, illetve akkor az együttesnél dolgozó Nacho Duato, a holland Nils Christie, az angol Christopher Bruce és az albán Angelin Preljocaj. Azt hiszem, hogy a végére tehetem: a mára már legendává nőtt, de akkor még ismeretlen, Pina Bausch is bemutatkozott az Interbalett fesztiválon. Ez így együtt tulajdonképpen több, mint tizenöt-tizenhat nyugati és tíz keleti vezető koreográfus, akiket az említett Interbalett-sorozatok közvetítettek a magyar nézőközönség felé.³⁶

Most arról szólnék, ami az Interbalett és a Magyar Táncművészek Szövetségének Tudományos Tagozatának kapcsolatát illeti, mert ilyen is volt. Azt már az elején elhatároztuk – és az elsősorban művészekből álló elnökség is természetesnek tartotta –, hogy érdemes lesz az első Interbaletthez elméleti konferenciát is kapcsolni, mert így egy olyan nemzetközi összejövetel jöhetne létre, ahol egy meghatározott, előre kiadott feladat jegyében, valamilyen átfogó, mindezt jelenlévő problémával foglalkozhatunk. Így például az első Interbalett megrendezése előtt a Tudományos Tagozat lebonyolította a meghívott országokból egy-egy szakember meghívását, abból a témából, hogy például mit értünk azon a kifejezésen, hogy korszerű. Tehát a Tudományos Tagozat jelölte ki azt a szakmai delegációt, amelyik vendégül látta azt a kis nemzetközi csoportot, akikkel egy előre megküldött, általunk elkészített kis referátum nyomán vitát indítottunk a korszerűség problémájáról. Az volt a véleménye a külföldieknek is, hogy ez a téma azért jó, mert maga a kifejezés is olykor országonként mást jelent: modern vagy kortárs, vagy kimondottan az, hogy contemporary, szóval nem ugyanazt értik rajta. Volt, aki kimondottan csak a modern táncot értette rajta és a balettet nem. Tehát (...) a kortárs nemzetközi művészeti találkozóra a tudomány is hozzá tudta tenni a maga garasait.³⁷

(...) '68-ban került először arra sor, hogy egy hazai seregszemlét csináljunk. Ez volt a Magyar Táncművészet Hete. Ide számos külföldi szakembert hívtunk meg állami költségen, erre adtak pénzt a Minisztériumtól. Itt a külföldi szakemberek konferencián értékelték a hazai látottakat – a magyarokkal együtt. Ez jó volt, mert ez kettős megközelítést tett lehetővé, mert így mi is más-képp látjuk magunkat, mint mások bennünket. Noha mások szempontja eltérő lehet, a tájékozottság a mi fejlődésünkben [adóódon] természetszerűen kisebb, de a friss szem és szakmai szem mindig hasznos. Hát ennek volt aztán a nagyobb élű kibontakozása az Interbalett-sorozat, ami rendezvény tekintetében a legnagyobb méretű és leghatékonyabbnak minősíthető. Kellőképp hangsúlyozni kívánám, hogy itt törtünk át egy olyan határvonalat, amit addig nem sikerült; nevezetesen, hogy a kormány, az állam magára vállalja egy nemzetközi jellegű táncrendezvény megrendezését, amire korábban példa nem volt.³⁸

³⁶ 2007.04. 28.

³⁷ 2007. 04. 02.

³⁸ 2007.04. 28.



Bolvári-Takács Gábor

Középfoktól az egyetemi szintig

Album a Magyar Táncművészeti Egyetem néptánc tagozatáról*

„Az első lépés az volna, hogy tánctanítóink egyértelműen fogadják el azt az eléggé megokolt elvünket, hogy a magyar néptánc elemezhető (...) és megfelelő módon tanítható.” – írta Réthei Prikk Marián A magyarság táncaiban, 1924-ben. Idestova száz év telt el a megjelenése óta, mégis csupán néhány évtizedre tehető a hazai néptáncos képzés valódi kibontakozása. A 20. század közepén történt lényeges társadalmi változások kétségkívül elősegítették az intézményesülést. Szinte egy időben nyert teret az amatőr mozgalom és alakultak hivatásos együttesek. Az előbbi fejlemény táncsoport-vezetők felkészítését igényelte, az utóbbi hivatásos művészek képzését kívánta, a kettő együtt a pedagógusképzést alapozta meg. S még így is évtizedek teltek el, mire – több párhuzamos kezdeményezés eredőjeként – kialakult és megszilárdult a mai nevén Magyar Táncművészeti Egyetem képzési kínálata, amelynek keretében ma már a legmagasabb szinten juthatnak diplomához a néptáncművészet előadói, alkotói és pedagógusai.

A most megjelent Egy tánc az élet. A néptánc tagozat 50 éve / Life is a Dance. 50 Years of the Folk Dance Class című, magyar-angol kétnyelvű könyv ezt a folyamatot ábrázolja hitvallásokkal, tényekkel – és sok-sok képpel.

*

1. A hazai táncélet a második világháború után jelentősen átalakult. A szovjet típusú kultúrpolitika a balett és a néptánc fejlesztésére helyezte a hangsúlyt: az operaház balettegységét alkalmassá tették egész estés balettek előadására, és kialakították a hivatásos néptáncgyüttesek rendszerét. Ugrásszerűen emelkedett az amatőr néptánc csoportok száma: 1946-ban százötven, 1947-ben kétszázötven, 1948-ban négyszáz, 1949-ben már kétezer ilyen közösség működött.

1950 szeptemberében megnyílt az Állami Balett Intézet, amely 1990-től Magyar Táncművészeti Főiskola, 2017-től Magyar Táncművészeti Egyetem. A már 1983-ban főiskolai rangot kapott, általános iskolát és gimnáziumot, továbbá középiskolai kollégiumot fenntartó intézmény a hazai művészeti felsőoktatásban egyedülálló képzési modellt honosított meg. A megszerzendő végzettségi szintek folyamatosan emelkedtek: a középfokú intézmény 1975-től felsőoktatási jellegű, 1983-tól főiskola, 2006-tól alap- és mesterképzést folytató főiskola, 2017-től alap- és mesterképzés folytató egyetem.

2. Az Állami Balett Intézet alapfeladatát jelentő klasszikus balettművész oktatásban a 8 éves korban kezdődő, kilenc éves képzési idő és a táncművész pálya speciális életkori sajátosságai szükségessé tették a szakmai és közismereti képzés összehangolását, amelyet párhuzamosan valósítottak

* Egy tánc az élet. A néptánc tagozat 50 éve / Life is a Dance. 50 Years of the Folk Dance Class. Szerkesztők: Fügedi János, Hortobágyi Gyöngyvér, Várad Levente. Fordítók: Egey Emese, Fügedi János. Képszerkesztő: Csillag Pál. Magyar Táncművészeti Egyetem, Budapest, 2022. 200 o. ISBN 978-615-5852-26-8.



meg. Az alapító rendelet azt is meghatározta, hogy a népi táncsoportok vezetőinek képzésére, 14 életéves felvételi korhatárral három éves esti tanfolyam szervezhető. A szak vezetője László-Bencsik Sándor, utóbb Roboz Ágnes lett. Oktatás azonban csak 1953-ig, az első évfolyam végzéséig folyt, mert időközben a néptáncoktatók képzését az 1951-ben létrehozott Népművészeti Intézet Táncosztálya vette át. Az Állami Balett Intézet tanrendjében azonban továbbra is szerepelt a néptánc, így megvalósíthatónak tűnt az elmozdulás a néptáncos szakosító képzés, illetve a hivatásos néptáncművész-képzés irányába. A Művelődésügyi Minisztérium részére Lőrinc György igazgató 1959-ben írt erre vonatkozó előterjesztést, majd 1960-ban Roboz Ágnes vetette fel intézeti értekezleten három éves képzési idejű „folklor tagozat” létesítésének ötletét, berlini példára hivatkozva. Végül 1962-ben Rábai Miklós, az Állami Népi Együttes művészeti vezetője készítette javaslatot az egyre égetőbbé váló utánpótlás-nevelés kezelésére. Az elképzelések eredményeként kísérleti jelleggel táncgyüttesi tagokat éveken át több-kevesebb rendszerességgel beiskoláztak az Állami Balett Intézet Gimnáziumába.

3. 1971-ben (az előző évi, akkor eredménytelennek bizonyult felvételi eljárás ismételt meghirdetésével) sikerült elindítani az állandó, négy éves idejű, nappali képzésű, középfokú szakmai bizonyítványt adó néptánc tagozatot, Timár Sándor és Györgyfalvy Katalin vezetésével. Az 1975-ös képesítő vizsgát az előző évben elhunyt Rábai Miklós már nem érthette meg. Az ekkor végzett 23 lány és 19 fiú (a legismertebbek: Farkas Zoltán, Sztanó Hedvig, Végső Miklós, Zórándi Mária, Zsuráfszky Zoltán) a hivatásos néptáncgyütteseknek komoly vérfrissítést jelentett. Ennek eredményeként jogszabályban rögzítették a középfokú néptáncművész szak létét, négy éves tanulmányi idővel, a gimnáziumi tanulmányokkal párhuzamosan. A képzés azóta is folyamatos és máig a hivatásos néptáncgyüttesek legfontosabb utánpótlási bázisa. Az 1983-as főiskolává válás nyomán Timár Sándor vezetésével önálló Néptánc Tanszék alakult. A néptáncos képzés tananyaga tartalmilag nem változott, a kilencvenes évek elejétől azonban színházi tánctechnikákkal bővült. Az új nevén néptánc-színházi tánc tagozat az 1998/99. tanévben alakult át főiskolai szakká, Jakabné Zórándi Mária tanszékvezető erőfeszítései nyomán. Képzési szerkezete a balettművész szak gyakorlatát követte: a növendékek a gimnázium második osztályának elvégzése után váltak főiskolai hallgatókká, s az eredetileg négy éves szakmai képzés pedig további két – elméleti képzésre és szakmai gyakorlatra szolgáló – tanévvel bővült, összesen tehát hat év időtartamú lett. Az első diplomás néptáncművészek az 1999-ben végzett évfolyam tagjai voltak.

4. Az Állami Balett Intézet a hetvenes évek elejétől erőteljesen törekedett pedagógus tanszak újbóli felállítására. Ennek eredményeként az 1974/75. tanévben újraindulhatott a táncpedagógusok képzése, három éves esti tagozat formájában, klasszikus balett, néptánc és társastánc szakirányokban, illetve ezek párosításával. A táncpedagógusi oklevelet azonos értékűnek nyilvánították a Színház- és Filmművészeti Főiskola táncfőtanszakán szerzett diplomával. Az Intézet 1983. évi főiskolává történt átszervezése alapján négy éves képzési idejű főiskolai táncpedagógus szak létesült, amelynek első évfolyama 1988-ban diplomázott. Az alapfokú művészetoktatás nagyarányú országos fellendülése és pedagógusigénye miatt az addig egymást váltó évfolyamok helyett 1996-tól évente indultak képzések. Ezen kívül megjelentek kihelyezett tagozatok Budapesten, Kecskeméten, Nyíregyházán, Pécsen, Sárospatakon és Szombathelyen.

5. Az európai felsőoktatási szerkezethez való alkalmazkodást célzó ún. bolognai folyamat a magyar felsőoktatást sem hagyta érintetlenül. Az alapképzésre (BA) és mesterképzésre (MA) épülő struktúra 2006-tól gyökeresen átalakította a Magyar Táncművészeti Főiskola képzési szerkezetét, amelynek eredményeként a néptáncosok képzési lehetősége (is) elérte a legmagasabb, egyetemi



szintet – bár maga az intézmény 2017-ig jogilag főiskola maradt. A művészképzésben a főiskolai szintű néptánc-színházi táncművész szakot felváltotta a 180 kredit (három éves) táncművész alapszak néptánc, illetve színházi tánc szakiránya (változatlanul 14 éves korban induló, összességében öt évig tanuló osztályokkal). A pedagógusképzésben a tanárszak önálló mesterképzés keretében történő indítása azonban teljesen új feltételrendszert követelt. Az addigi négy éves táncpedagógus szakot három éves képzési idejű, 180 kredites táncos és próbavezető alapszakra, valamint két éves, 120 kredites tánc tanár mesterszakra bontva, összességében négyről öt éves képzési időre bővítve, egyetemi szintre fejlesztve szabályozták újra. A Magyar Táncművészeti Egyetem táncos és próbavezető alapszakjának szakirányai között a néptánc szakirány évente induló esti tagozatos formában működik. Kihelyezett képzés folyik Nyíregyházán, illetve folyt – az erdélyi hivatásos magyar néptáncgyűttesek igényeit kielégítve – 2019-től 2022-ig Marosvásárhelyen. A tánc tanár mesterszak néptánc szakirányon alapesetben a táncos és próbavezető, illetve a táncművész alapszakra épülő 120 kredit (négy féléves) formában végezhető el, a főiskolai táncpedagógus diplomával rendelkezők a 60 kredites verziót két félév alatt teljesíthetik.

6. A néptáncművész és néptáncpedagógus képzésben részt vevő mesterek és szakelméleti oktatók mindenkor az intézmény megbecsült pedagógusai. A néptáncos képzés elismerését is jelentette, amikor a Szenátus 2009-ben Jakabné Zórándi Mária egyetemi tanárt választotta rektorrá. Az önálló Néptánc Tanszék vezetői voltak: Timár Sándor (1984–1990), Jakabné Zórándi Mária (1991–2009), Brieber János (2009–2014), Szurmayné Hortobágyi Gyöngyvér (2011–2022), Ónodi Béla (2022–). Egyetemi tanári kinevezést kaptak: Fügedi János, Jakabné Zórándi Mária, Ónodi Béla. Főiskolai tanárok lettek: Brieber János, Szurmayné Hortobágyi Gyöngyvér. Címzetes egyetemi tanári kitüntető címben részesültek: Novák Ferenc, Roboz Ágnes, Timár Sándor. Címzetes főiskolai tanárok: Felföldi László, Kricskovics Antal, Pesovár Ernő, Zsuráfszky Zoltán. A művészképzésben – egy teljes képzési ciklusban vagy annak egy részében – évfolyamvezetői feladatot láttak, illetve látnak el (zárójelben az évfolyamok végzésének éve): Appelshoffer János (2023), Béres Anikó (2020), Brieber János (1999, 2004, 2007, 2011), Györgyfalvai Katalin (1975), Hortobágyi Gyöngyvér (2011, 2014, 2017, 2020), Horváth Mónika (2014), Janek József (1987, 1991, 1995, 1999), Molnár Lajos „Pubi” (1979, 1983), Ónodi Béla (2014, 2020), Rémi Tünde (2023), Timár Sándor (1975, 1979, 1983), Végső Miklós (2017), Zórándi Mária (1987, 1991, 1995, 1999, 2004, 2007, 2011).

Sirató Ildikó

Beszámoló négy külföldi konferenciáról és egy fesztiválról

A 19. század kutatóhálózat éves konferenciájára (másfél éves halasztás után) Tamperében került sor.¹ A konferencia a szokásos módon, interdiszciplináris kontextusban tárgyalta a tanácskozás felcímében megadott Kokemuksen ääriin / Erfarenhetens djup [Szélsőséges tapasztalatok] témát. Érdekes látókört tágító beszélgetések követték az előadásokat, melyek a konferencia két munkanapján, 2022. június 8–9-én 3 keynote-előadás, valamint 15 párhuzamos, 3-3 referátumot tartalmazó szekció keretében hangzottak el. A konferenciaprogramban könyvbemutatók is szerepeltek. Az első estén a konferenciavacsora előtt a tamperei Vapriikki Múzeumcentrum 3 aktuális kiállítását is megnézhattük.

A kutatóhálózat interdiszciplináris munkájában való részvétel minden tag számára lehetőséget ad a kutatási területének, témájának széles látókörű elemzésére, az összefüggések fölismerésére és földolgozására, módszertani tapasztalatszerzésre. Magam a ritka (jelen esetben egyetlen) színháztörténeti témával kelteztem figyelmet mind a kultúrtörténészek, mind a szociológusok, mind az irodalom- és művészettörténészek körében. Előadásomat „Teatteriyleisön kokemuksia 1800-luvulta. Harvat dokumentit tutkijoiden käsissä [A színházi közönség 19. századi tapasztalatairól. Ritka, különleges forrásaink]” címmel tartottam meg. A témát a nemzeti könyvtár színháztörténeti gyűjteményének három forráscsoportjával illusztráltam.

Alkalmam nyílt tudományos eszmecserére és interdiszciplináris kapcsolatépítésre a Finnország-szerte, továbbá külföldi egyetemeken doktori tanulmányokat folytató, illetve kutató finn/finnszágai svéd szakemberekkel, továbbá a Finn Nemzeti Könyvtár jelen lévő munkatársaival is beszélgettünk pl. a digitális dokumentumfeldolgozás tudományos kérdéseiről.

A következő esemény, amin részt vettem, a Nemzetközi Színháztudományi Szövetség (IFTR/FIRT) 2022. évi kongresszusa volt (Reykjavík, Izlandi Egyetem / Háskóli Íslands, 2022. június 20–24.).

Már 2022. június 19-én voltak a kongresszus résztvevői számára szervezett kulturális programok pl. egy mozgáskorlátozottakból álló társulat tánc- (test-) színházi előadása Every Body Electric címmel, valamint egy kortárs kamarazenei koncert (Enigma. Anna Þorvaldsdóttir, Sigurður Guðjónsson and the Spektral Quartet).

2022. június 20-án reggel megkezdődött a tudományos munka. A Performance and Disability Working Group, melynek munkájában a 2018-as belgrádi kongresszus óta veszek részt, a hét folyamán hat alkalommal ülésezett, s ezek során tizennyolc prezentáció hangzott el, valamint további megbeszélések, téma- és programegyeztetések, viták zajlottak mind tudományos, mind szervezeti kérdésekről. Az előadásomra 2022. június 24-én került sor „An Innovative Dramaturgy on the Periphery of Theatrical Life. A Demonstration of Performance of Integrated Troupe of (Mentally) Disabled and Non-Disabled Artists from Shakespeare’s Romeo and Juliet” címmel.

¹ A 19. század kutatóhálózat nem egy intézmény, hanem egy hálózat, aminek a neve finnül: 1800-luvun tutkimuksen verkosto.



A kongresszus programjában szerepeltek a New Scholar Forum prezentációi, könyvbemutatók, dráma-felolvasó rendezvények is.

A kongresszuson a három plenáris előadás, a Szövetség közgyűlése, valamint a nyitó és a záró tanácskozás vonzotta egy térbe a legtöbb résztvevőt, akik a világszervezet szinte valamennyi országából érkeztek. Az izlandi szervezők a reykjavíki Egyetem épületeiben rendezték meg a tanácskozást, de a hét folyamán ellátogathattunk egy alternatív színház előadására is (THEM, Spindrift Theatre), a búcsúest pedig a Reykjavíki Városi Színházban volt. A kongresszus zárása után, 2022. június 25-én, szombaton még volt egy egész napos kirándulás a résztvevők számára, melyen megtekinthettük a sziget néhány történeti és természeti érdekességét (Borgarfjörður Valley & Settlement Center).

A kongresszus, melynek tematikus címe (Shifting Centres. In the Middle of Nowhere) sok területen inspirálta a színháztudósokat számos összefüggés, nem ritkán provokatív gondolatmenet megosztására, sikerrel zárult. A színháztudomány legjelentősebb világszervezetének tudományos tanácskozásai a legfontosabb szakmai fórumok közé tartoznak, a részvétel az egyik legszínvonalasabb tudományos „fürdő” a diszciplína művelői számára. A záró ülésen bemutatkoztak a következő, 2023-as esemény szervezői, akik Ghána fővárosába, Accrába várják majd a világkongresszus mintegy 700 résztvevőjét.

A következő, általam meglátogatott tudományos rendezvény a Bécsben megrendezésre került „13. Nemzetközi Finnugrisztikai Kongresszus (Congressus XIII Internationalis Fenno-Ugristarum, CIFU 13)” volt.

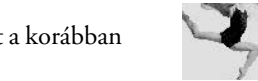
Az egyetemen az üdvözlő fogadásra már 2022. augusztus 21-én este sor került, hétfőn pedig megkezdődött a sűrű program szerinti tudományos munka. Minden délelőtt és a záró napon délután is voltak plenáris előadások, majd a szimpóziumokon és a szekciókban folytatódott a tudományos diskurzus számos finnugor és nem finnugor nyelv használatával.

Magam az irodalomtörténettel, irodalmi kapcsolattörténettel foglalkozó szimpóziumba kaptam meghívást a szervezőktől „Theatre and Drama in Context of Cultural Relations and Comparative Research of Finno-Ugric and Western-European Literatures and Cultures” című előadással. A szimpóziium tizenhat prezentációját (ezek közül kettőt online) a kongresszus első két napján tartottuk. A szervezők-résztvevők és a közönség egyöntetű véleménye szerint szimpóziiumunk igen színvonalas és jó hangulatú volt. A további napokon különböző szekciókban kb. nyolc-tíz előadást hallgattam meg (a plenárisokon kívül), majd részt vettem a bécsi tanszék munkatársai által szervezett összehasonlító kultúrtörténeti szimpóziumon (hat előadás), valamint elnökként vezettem a záró napon sorra került irodalomtudományos szekció munkáját (öt előadás). Öt év múlva Tartu ad majd otthont a következő kongresszusnak.

A 2024-re, Európa Kulturális Fővárosai egyikének szerepére készülő (gyarapodó, épülő-szépülő) észti kulturális fővárosban, Tartuban 2022-ben is megrendezték a szokásos DRAAMA Fesztivált.

A DRAAMA 2022 fő- illetve kísérőprogramjai a fesztivál 6 napját meglehetősen intenzitással töltötték ki és meg. A tartui rendezvényeket megelőzte egy szeptember 5-én, Tallinnban kezdődött kortárs dráma-showcase, melyen két magyar kolléga, dramaturg-fordító is részt vett, majd szeptember 7-én délután ők is csatlakoztak néhány napra a tartui közönséghez. Ők és magam is örömmel és büszkeséggel említhettük az észti és a jelen lévő külföldi kollégáknak, hogy a 2022 tavaszán megjelent hét kortárs észti dráma magyar fordítása a Napkút kiadó drámasorozatában, Valami igazi címmel.

A tartui fesztiválon 13 színházi előadást tekintettem meg, valamint további 7 egyéb szakmai programon vettem részt. Voltak kevésbé és jobban sikerült produkciók, a fesztiválhét végső összegzése azonban ismét pozitív lehet. Jellegzetes újdonság volt például az ún. dokumentumszínházi



(inkább verbatim színházinak nevezhető) előadások megjelenése a műsoron, valamint a korábban nem tárgyalt vallási kérdések fölbukkanása színpadi témaként.

A fesztiválprogramban az előadásokon kívül számos elemző beszélgetés, fogadás, előadás, workshop is volt, melyek egy részén volt szerencsém részt venni. Talán a legérdekesebb és a legfontosabb a Paide Színház fiatal alkotóinak showcase-bemutatója volt, melyen egy különleges nemzetközi projektről számoltak be. Ezt egy rigai színházzal hoztak létre az egyéni és a közösségi emlékezet működésének kérdéseit vizsgálva. Ez után két „alternatív” színházi alkotó, Henri Hütt és Jan Teevet mutatta be a nemzetközi közönségnek a kortárs észti színház néhány jellegzetességét, trendjeit.

Október közepén ismét Tartuba utaztam, hogy előadóként vegyek részt az Észak-Európai Színházkutatók Egyesülete, az Észti Színháztudományi és Színkritikus Szövetség, valamint az Észti Színházi- és Drámaügynökség által szervezett nemzetközi konferencián a Tartui Egyetemen.

A konferencia igen széles szaktudományos merítéssel és interdiszciplináris összefüggésrendszerben tárgyalta a megadott „Performativity and Transgression [Performativitás és szabályszerűség]” témát. Mind a fogalmak értelmezésének, mind a témakörbe vont rész kérdéseknek és esettanulmányoknak nagy figyelmet szentelt a kutatói közösség. A konferencia résztvevői között – akik széles körből érkeztek: a mesterszakos egyetemi hallgatóktól a doktoranduszoktól át kiemelkedő és világszerte nagy tiszteletnek örvendő emerita / emeritus professzorokig, valamint a színházi-irodalmi és színpadi alkotókig – élénk beszélgetések, viták alakultak ki, még ha a párhuzamos szekciókban (is) folyó konferencia minden előadását nem is hallhatta mindenki. A programban két izgalmas keynote, továbbá két színházi előadás is helyet kapott a kerekasztal-beszélgetések és közös vacsora mellett. Nagyon gazdag és sűrű három napot tölthettünk el az észti kultúra fővárosában régi barátokkal és új ismerősökkel (végre) személyesen is találkozva.

Az ANTS (Association of Nordic Theatre Scholars) tudományos programja most először lépett ki a szorosán vett Skandinávia+Finnország földrajzi keretei közül s jutott el a Balti-tenger déli partján fekvő, az észak-európai ethoszhoz régóta kapcsolódni vágyó és kötődő területre. Az ambiciózus témaválasztás és a remekül szervezett tudományos és társasági program jelentősen megerősíti az észti színháztudomány pozícióját a diszciplína nemzetközi színterén. Magam mint közép-európai kutató (fennista és esztológus) a néhány németországi alkotó-résztvevő mellett „megfigyelőként” is szerepeltem (a tudományos elfogadottságon túl), és láthattam, miképpen sikerül egy kis kultúrának fölzárkózni a hagyományosan beágyazott, magas tudományos presztízsű kultúrák mellé.

A konferenciákon való részvételemhez az MTE Tudományos Tanácsa támogatása is hozzájárult.

szerzőinknek



A kézirat

A szerkesztőség tánctudományi témájú tanulmányokat fogad el közlésre. A szerkesztőség fenntartja a jogot arra, hogy a kéziratot átdolgozás céljából visszaadja a szerzőnek. A tanulmányok átolvasását a szerkesztőség tagjai végzik, de esetenként külső személyt is felkérhetnek a kézirat formai és tartalmi vizsgálatára.

A korrektúra során használt jelekkel kapcsolatosan a következő leírást tartjuk mérvadónak: Gyurgyák János: Szerzők és szerkesztők kézikönyve. Budapest, Osiris, 2005. 287-299.

A kézirat szövegét elektronikus formában kérjük eljuttatni a szerkesztőséghez a következő címre: ttktnp@gmail.com

Néhány általános megjegyzés a kézíratra vonatkozóan:

Hivatkozások

A Táncstudományi Közlemények hivatkozási rendszerének kiindulópontját a — nemzetközi szabvánnyal egyező — Magyar Szabvány (MSZ ISO 690:1991) képezi. A folyóiratban a Harvard hivatkozási rendszer egyik típusát (Harvard reference format 7) követjük. Mivel a hivatkozási stílust a Zotero programmal állítjuk elő, ezért szerzőinknek nem kell a kéziratban hivatkozási rendszert alkalmazni. A szerkesztőségünknek megküldött szerzői kéziratnak azonban vannak minimális követelményei:

- a szakmunkákra mindig eredeti nyelven hivatkozzanak, ellenkező esetben jelöljék meg a munka fordítóját is.
- a szöveg ne tartalmazzon félkövér, dőlt stb. karaktereket
- minden hivatkozást és megjegyzést lábjegyzetben kérünk feltüntetni.
- tanulmánykötetben vagy folyóiratban megjelent tanulmány / cikk esetén a teljes (től-ig) oldalszámot fel kell tüntetni
- a bibliográfiát célszerű források (azon belül: levéltári források, interjúk, nyomtatott források, elektronikus hivatkozások stb.) és szakirodalom részre osztani.
- a kézirat szövegét elektronikus formában (doc vagy odt kiterjesztésű fájlban) juttassák el a szerkesztőséghez a következő címre: ttktnp@gmail.com.

A levéltári hivatkozások tekintetében az alábbi példák irányadóak:

A hivatkozásoknál szükséges a fond címét is megadni. Tehát nem elegendő például a jegyzetben a MOL E 142 jelölés használata, hanem fel kell oldani az irat-csoportrövidítését is: Magyar Országos Levéltár E 142 Magyar kincstári levéltárak, Magyar Kamara Archivuma. Acta Publica. Többszöri hivatkozásnál az első előfordulás alkalmával zárójelben = jellel megadott rövidítést alkalmazzuk. Például: Magyar Országos Levéltár (= MOL) Magyar kincstári levéltárak, Magyar Kamara Archivuma. E 142 Acta Publica (= E 142 Acta Publica.), tehát MOL E 142 Acta Publica

A levéltár nevének rövidítése, a szekció betűje és a fond száma után nem teszünk sem vesszőt, sem pontot. A levéltári jelölésekkel kapcsolatosan általánosan a következő kiadványt ajánljuk: Kosáry Domokos: Bevezetés Magyarország történetének forrásaiba és irodalmába. Általános rész I. 2. Budapest, Osiris, 2003.

A bibliográfiában a levéltári források a következő módon kerüljenek feltüntetésre:

A forrás címe, [levél esetén: X levele Y-nak (keltezés helye, időpontja.)] Levéltári jelzet.

A Táncstudományi Közlemények szerkesztősége a fentebb közölt jegyzetelési szabályok betartását kéri a szerzőktől. Kéziratot nem őrünk meg és nem küldünk vissza!

Szerkesztőség

Szerzőink

Bolvári-Takács Gábor,
PhD, egyetemi tanár,
Magyar Táncművészeti Egyetem

Dóka, Krisztina,
PhD, egyetemi docens,
Magyar Táncművészeti Egyetem

Gara Márk,
PhD, egyetemi docens,
Magyar Táncművészeti Egyetem

H. Major Rita,
főiskolai tanár,
Magyar Táncművészeti Egyetem

Sirató Ildikó,
PhD, egyetemi docens,
Magyar Táncművészeti Egyetem

Thierry Jaquemet,
balettművész, tánckutató

Tóvay Nagy Péter,
PhD, egyetemi docens,
Magyar Táncművészeti Egyetem

Vojtek Miklós,
tánc-történész, Pozsony



TÁNC TUDOMÁNYI KÖZLEMÉNYEK
