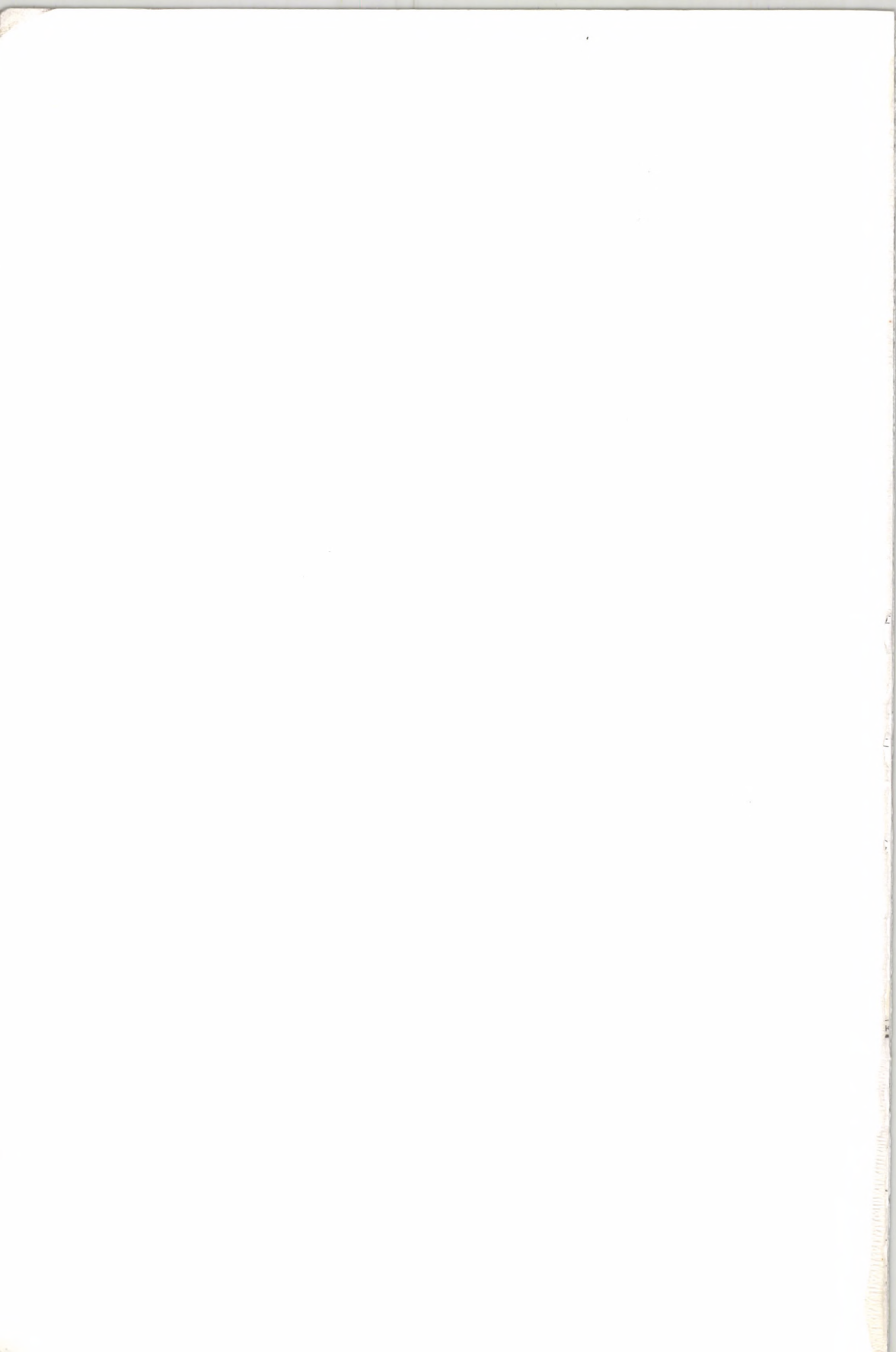


# TÁNC TUDOMÁNYI TANULMÁNYOK



1994-1995



# TÁNCTUDOMÁNYI TANULMÁNYOK

1994 – 1995

*Magyar Táncművészek Szövetsége  
Budapest, 1995.*

*A kötetet szerkesztette:*

*Szúdy Eszter*

*A kötet borítóján:*

*Isadora, ahogyan a Simplicissimus (VIII. köt. 47. sz.) karikatúristája,  
Olaf Gulbransson látta. Az Ord och Bild svéd folyóirat  
„Från Stockholm teatrar” c. rovatából (1906, p. 386)*

*Felelős kiadó:*

*A Magyar Táncművészek Szövetsége*

*F. vez.: Török Jolán*

**ISSN 0564–8335**

*Készült a Halász & Tsa Nyomdában*

*Felelős vezető: Halász Iván*

# TARTALOM

## TÁNC TÖRTÉNET

<i>Maác László</i> : Shakespeare a táncszínpadon II.	5
<i>Fuchs Livia</i> : Bevezetés az amerikai és európai modern tánc történetébe	23
<i>Dienes Gedeon</i> : Isadora Duncan Svédországban	42
<i>Kővágó Zsuzsa</i> : Milloss Aurél színházi koreográfiái III. – válogatás M. A. olaszországi leveleiből	55
<i>Körtvélyes Géza</i> : Időmetszés – Jegyzetek az operaházi balettegyüttes négy évadjáról	68

## TÁNC EMLÉKEK, VALLOMÁSOK

<i>Maác László</i> : Egy szerkesztő visszatekint	83
<i>Falvy Károly</i> : A koreográfus epilógusa	114
<i>Karácsony Zoltán</i> : Az inaktelki Gergely János tánkra vonatkozó visszaemlékezései	153

## HAGYOMÁNY ÉS KORSZERŰSÉG

<i>Pesovár Ernő</i> : Hagyomány és korszerűség	167
<i>Fügedi János</i> : Tánclejegyzés és táncelemzés számítógéppel	173
<i>Fuchs Livia</i> : Az 1993/94 és 1994/95 évad repertórium	198



## Shakespeare a táncszínpadon II.

Vizsgálódásunk első része a *Táncstudományi Tanulmányok 1992–1993. c.* kötetben (Bp. 1993.) jelent meg. Megidézése nemcsak a folyamatosság miatt szükséges, hanem azért is, mert az ott egybefoglalt adatgyűjtemény ezúttal is gyakran szolgál majd hivatkozási alapul. A folyamatosság igénye írja elő a korábban megkezdett fejezetszámolás itteni folytatását is. A két rész tanulmány így, együtt próbál kerek képet adni a választott témában.<sup>1</sup>

A rend kedvéért: a két tanulmányrész megírása közti közel hároméves intervallumban a koreográfusok nem adták fel Shakespeare iránti vonzódásukat. Magyar vonatkozásban így utalnunk kell *Pártay Lilla* Otello-változatának és *Seregi László* Makrancos Katájának operaházi premierjére, s nem zárhatjuk ki a külföldi gyarapodást sem. Ugyancsak a renchez tartozik annak megemlítése, hogy az első tanulmányrész megírása óta máris felbukkant egy-két kiegészítő adat a téma egészéhez, főleg premier-adat a múlt század első feléből. Ezek valamelyest árnyalhatják a kialakítható képet, számuk azonban nem olyan jelentős, hogy előírná a már közreadott adatgyűjtemény átdolgozását.

### 5. Véres tragédiák

Sorukból mindössze három dráma koreográfiai megközelítésének interpretálására vállalkozhatunk. Nem mintha más Shakespeare-művek nem kötötték volna le a koreográfusok figyelmét. A róluk született és elért híradások azonban vékonyak, sem leírásra, sem következtetésre nem adnak alapot. Ami pedig a három darabot – *Macbeth*, *Otello*, *Hamlet* – illeti: szemléljük a XX. századi, s nem korábbi koreográfiai verziókra szorítkozik. Velük kapcsolatban jóelőre jelezhetjük, hogy az egyes táncos megközelítésmódok egyben századunk táncművészetének státusát és lüktetését is illusztrálják, rávilágítanak a megálapodott dramaturgiákra és táncstílusokra, illetve éppen a szemléletváltásokra.

A *Macbeth*-értelmezések például – csupán az elmúlt másfél évtizedből! – majdnem gyökeres eltéréseket mutatnak. Ami azért feltűnő (bár lehet, hogy épp ezért természetes következmény), mert ennél a darabnál – szinte kivételként a nagy össz-termben – senki nem vállalkozott egyszerű leíró áttételre, s még a Shakespeare-hez való hűség szándékával sem kerülte meg az ilyen vagy olyan értelmezés személyes indítékát.

A két keleti „balettfőváros”, Moszkva és Leningrád két verzióját a híradások szerint nagyjából egy vonás köti össze: a koreográfusok a shakespeare-i szövegből kiindulva mindkét változatban felerősítették a jósló boszorkányok szerepét, mégpedig a darab egészét meghatározó *atmoszféra* kialakításának szándékával. Az atmoszférikus célt azonban a két társulatnál eltérő koreográfiai módszerrel közelítették meg. *V. Vasziljev* (Moszkva, Nagyszínház, 1980.) a maga boszorkány-figuráit táncos ritornellként építette be a darab menetébe, s mivel ezek az alakok közel sem rongyos vénasszonyfigurák, hanem csontvázak (alkalmilag kaszával is), visszatérő megjelenésük, vonuló rángatózásuk a darab egészére a haláltánc légkörét vetíti rá. Ez a középkori ábrázolásokat is

megidézõ, elvontságában is fenyegetõ ritornell csatlakozik folyamatosan – ellentétes hatású kiegészítésként – a színpadon folyamatosan kibomló konkrét drámajelenetekhez. És mert az alakok nem akármikor tűnnek fel, szerkezeti funkciójuk is világos: tagolják, összekötik és elválasztják a voltaképpeni dráma jeleneteit. (A módszer indokoltnak tekinthetõ, mivel általa az egyszerű történet-elmondásnál feszültebb darab születik, viszont a Bolsoj színpadán nem teljesen új. Jurij Grigorovics korábbi nagybalettjében, a Rettenetes Iván jelenetsorában visszatérõen megjelennek a harangozók alakjai; õk is tagolnak, s jelenlétükkel és vészkonogatásukkal állandósítják a veszélyhelyzetet.) Sajátos eközben, hogy e fenyegetõ lények megmaradnak kulisszafiguráknak, és sehol nem avatkoznak be tevõlegesen a dráma menetébe. Igaz, a boszorkányok Shakespeare-nél is csupán feltűnnek és eltűnnek, ámde közben jósolnak, s pontosan a jóslatuk adja a darab feszítõ puskaporát. Nagy kérdés tehát, hogy ezt a verbalításban kifejezõdõ vivõerõt a koreográfia hogyan tudta mozgásba áttenni.

A jelek szerint Vasziljev a feladatot megoldotta, s okkal hihetjük, hogy éppen Shakespeare segítette a megoldásban. Beiktatott az I. felvonásba egy epizódot, melyben némajátékosok Lady Macbeht elõtt eljátsszák a várható királygyilkosságot, álarcban, koturnuson, tudatosan primitív pantomímiával. A végzet, egyszersmind a gyilkos ösztönzés tehát megjelenik. És lehetetlen, hogy ezen a ponton fel ne idézõdjék a nézõben a Hamlet egyik fontos jelenete, melyben a dán királyfi a vándorkomédiásokkal provokációként eljátsszatja apja halálát a bűnös Claudius elõtt. Igaz, ott a múltat idézik meg, hogy a bitorló király reagálásából Hamlet bizonyossághoz jusson, míg a Macbeth-ben a jövõ víziója jelenik meg. Az ábrázolási módszer azonban azonos.

Vasziljev verziójának további jellemzõje, hogy leszûkíti az eredeti szereplõk körét, s míg a környezetet nagyvonalúan ábrázolja, gondot fordít a fõszereplõk részletezõ jellemrajzára. Két vitathatalan erénye is megmutatkozik, legalábbis a Bolsojban szereplõ elõadógárdával. (Az 1986-os budapesti betanítás sajnos csak formálisan és halványabban sikerült.) Az egyik, hogy – hûen Shakespeare-hez – sikerült a balettben is a fõhõs árnyalt fejlõdésvonalát kirajzolni. Macbeth ezúttal sem eleve elvetemültként lép elénk, s látnivaló, hogy belsõ gyengesége mellett a külsõ impulzusok taszítják aljasságaiba. A másik erény szakmai élménynek is minõsülhet: a darab többnyire mentes a drámai belettek régi tehertételétõl, a különálló „drámázástól” és „tánctechnikázástól”. A kifejezésbeli és tánctechnikai igényesség együttes jelenlétét talán épp a címszerepet is alakító Vasziljev példázta a legjobban: pazar forgássorozatai láttán senki nem gondolt ún. produkcióra, ellenben arra igen, hogy kavargó mozgása épp az örület következménye, természetes kifejezõdése.<sup>2</sup>

Nagy kár, hogy a koreográfia kedvezõ adottságai csak mérsékeltten érvényesülhetnek K. Molcsanov partitúrájának akusztikai közegében, és könnyen lehet, hogy a személyes invenciótól mentes, csinn-bumm-hatásokkal agyonterhelt „Gebrauchsmusik” a táncmûvet is méltatlan sorsra ítéli.<sup>3</sup>

Ha a zenénél maradunk, a leningrádi Kis Színházban 1985-ben bemutatott verzió muzsikájáról, melyet Kallós Sándor szerzett, legalábbis ellentmondások a híradások. Az egyik vélemény szerint<sup>4</sup> az összhatás eklektikus: „a reneszansz dallamimitációktól a barokk orgonamuzsikán át a legmodernebb zaj-effektusokig minden összevegyült benne”,



míg a másik tudósító<sup>5</sup> úgy vall, hogy a partitúra „plasztikusan ábrázolja a cselekmény pszichológiai elágazásait, az emocionális csúc- és mélypontokat”. A fenntartások ellenére úgy tűnik, mintha ez a muzsika szándékában mindenképpen igényesebb volna a Molcsanovénál, s ez talán azzal is egybeesik, hogy a koreográfia ugyancsak nagyobbakáróbb a Bolsoj-verzióánál. A librettót és koreográfiát együtt készítő *N. Bojarsikov* és *N. Tagunov* már két világ, a reális és a fantasztikus együttélését és ütközését rajzolta meg a színpadon.<sup>6</sup> Hogy ez így legyen, a koreográfusok tovább tágitották és nagyították a jósnők szerepét; nem rút boszorkányok, hanem inkább fehér árnyalakok (egyes minősítések szerint jövendőmondó nővérek, a mitológiai párkák leszármazottai, akik természeti erőként jelennek meg), tündérek. Az eredeti hármas létszámból kiindulva alaposan megsokasodnak, sőt, mindhárom felvonásban ők nyitják és zárják a színpadképet. – Ezen a ponton óhatatlanul megfordul a szemlélő agyában, hogy a koreográfusok a fantasztikus szférán túl valami szimfonikus karakterű ellenpontot is kívántak teremteni a reális-drámai cselekménysorhoz. Ugyanakkor az is felmerül, hogy ehhez a felfogáshoz és szerkesztéshez a klasszikus-romantikus tradíció, a *Giselle*, *A bajadér* stb. valamelyest szintén előképként szolgálhatott.

A víziós megjelenítést erősíti egy régi fogás, a *hasonmás* alkalmazása is. „Attól a pillanattól kezdve, hogy a hős rászánja magát a gyilkosságra, megjelenik a hasonmása”, s míg *Macbeth* tánca dinamikus, telítve ugrásokkal és forgásokkal, az alteregó – nemcsak hasonmás, hanem egyben a megszemélyesített gonosz – a maga lopakodó, kúszó mozdulataival, várakozó pózaival statikusabb jellegű.<sup>7</sup>

A leningrádi verzió híradásaiból olyan összkép rajzolódik ki, mintha a vizionárus képek meggyőzőbben sikerültek volna, s velük szemben a voltaképpeni *Macbeth*-történet figurái elnagyoltabbak és súlytalanok maradtak. Az utóbbi megjelenéséhez – és ez már szorosan a táncnyelv, ismét a nagyotakarás jegyében – egyfajta mozdulati keresettség is hozzátartozik. Mint Szűdy Eszter<sup>8</sup> írja: „a kimódoltan agyontekert figurák alkalmazása nehézkos, szaggatott, görcsös mozdulati szövevhez vezetett”. Ezzel a hátulütővel a balett nem igazán átütő hatású, bár indítéka és részmegoldásai miatt nem sorolhatjuk az érdektelen darabokhoz.

A további változatokból megemlíthetjük még Daniel Wiesner sikeres hírvű prágai (1985.) verzióját,<sup>9</sup> amely a három boszorkánynak ugyancsak kiemelt szerepet juttat, valamint két sajátos „olvasatot”. Az egyik *Köllő* Miklós<sup>10</sup> pantomim-koreográfiája (1989.), amely *Macbeth*et a bármikori diktátorral azonosítja, s az általánosításból visszafordulva újból személyre konkretizál. Ilymódon a színpadon hol „*Macbeth* elvtársat”, hol „*Sztálin* királyt” látjuk, akinek alakját a személyi kultusz felerősített magatartásformái övezik, mint a körülrajongás, a megfélemlítés, az alakoskodó tisztelet, s e magatartásformákat a hívek és áldozatok névtelen tömege produkálja. Ezzel a kritikai átirattal és aktualizálással szemben valójában nem tudjuk, hogy *Pina Bausch* wuppertáli *Macbeth*-interpretációja (1990.) mit tűzött ki célul. Annyit tudunk, hogy a *Macbeth*-történetet félretette, s hogy nem táncot, hanem cselekvés-sorokat koreografált tíz táncosnak, s az öt pár egymás után eljártssa a *Macbeth*-pár szerepét. A darab egy „elképesztően rendetlen szalokban” játszódik, fotelek, kanapék, szétszórt gyermekjátékok között, miközben narrátor mondja Shakespeare szövegét. „A tragédia és a farce között ingázunk, a feszültség és a nevetés között” – írja összefoglalóan a tudósító.<sup>11</sup>

Tragédia-szemlélekből úgy tűnik, mintha a kritikai észrevételek ellenére is a Macbeth-átiratok nyújtanának a legtöbb értékelhető, más Shakespeare-művek áttételeivel szemben. Ha ez így lenne, a viszonylag pozitív képet két tényezőre vezethetjük vissza. Egyrészt magára az alpműre, amely erkölcsi problematikájával, cselekménygazdagságával és víziós lehetőségeivel erősebb fogódzót, egyben tág mozgásteret adott a koreográfusoknak. Másrészt az idő-tényezőt sem feledhetjük, azt, hogy a felsorolt feldolgozások mind a nyolcvanas évekből származnak, vagyis a táncszínpad korszerűsödésének újabb szakaszából.

Az *Otello* színreviteleire térve elsősorban két nagybalett interpretálásával törekszünk megvilágítani a koreográfiai megközelítések különbségeit. A két darab ugyanis nemcsak kiadós időbeli különbséggel, hanem egyben erősen eltérő szerzői alapállásból is született. Vahtang *Csabukiani* (1957.) szemmel láthatóan – mert művét 1966-ban a szegedi Szabadtéri Játékokon is láthattuk – azt a célt követte, hogy mondatról mondatra lefordítsa Shakespeare tragédiáját, s így alkosson önállóan is érvényesülő balettdarabot. Négyfelvonásos balettjében, amely leginkább a „történelmi nagybalettek” vonulatába illeszkedik be, attól sem riadt vissza, hogy beiktasson egy Shakespeare-nél nem szereplő, „táncos” jelenetet, azaz bált rendezett Otello ciprusi kastélyában. Ez azonban szerény részletkérdés az alapproblémával szemben, hogy ti. a drámarészletek lefordítása ellenére a balett hűtlen lett a drámaíró szelleméhez. „A nagy Will szó- és színpadi mágiája nélkül ez a történet a leghatározottabban: bor-zal-mas” – írja Olivier Merlin<sup>12</sup> később, 1966-ban, a párizsi IV. Nemzetközi Táncfesztiválon rendezett bemutató alkalmából. És a frankofon balettkritika másik nagyágyúja, Albert Burnet<sup>13</sup> arra is rámutat, hogy ez a helyzet miből fakadhatott: „A grúz balett Csabukiani révén, aki a Kirov neveltje, közvetlenül örökölte Petipa felfogását; ezen igen hosszú táncműhöz óhatatlanul a balett-pantomim fajtát kellett választania... Táncot tulajdonképpen csak divertissementokban kaptunk, ezek is a múlt örökségei, s tudjuk, milyen mértékben idegenek tudnak maradni a cselekménytől”.

Igen, a XIX. századi recept a XX. sz. második felében már tarthatatlanná vált. De az sem közömbös közben, hogy a Shakespeare-re hivatkozó mutogatós pantomimiák mennyire primitívek, s hogy bekapcsolásuk ellenére is érthetetlenek maradtak a darab fordulatai. „Kedvelt visszatérő motívum volt például a különböző hír- és bajhozó pergamenek vagy papirusztekercsek szerepeltetése; ezek felmutatása a színpadon mindig élénk izgalmat, a nézők soraiban pedig élénk töprengést keltett, még a shakespeare-i mű ismeretében is.”<sup>14</sup> „A cselekmény csúcspontján, mikor Jágó ráveszi Otellót, hogy fojtja meg Desdemonát, Otello egy piruettet végez, aztán kinyújtja az egyik karját; aztán Otello megismétli a piruettjét, karnyújtását, és Jágó szintén... A gyilkosság után Otello a színpad közepére jön és ismét néhány piruettet végez.”<sup>15</sup>... Csabukiani kettős törekvése – hogy ti. mindent megmagyarázzon, egyszersmind táncalkalmakat és betéteket kreáljon, mert ez mégis „balett” – elkerülhetetlenül elnyújtotta a darabot. Ám a terpeszkedő részletezés ellenére, mint Körtvélyes Géza<sup>16</sup> rámutatott, „a mű cselekménye mégis csak az eredeti dráma vagy a műsorfüzet ismeretében érthető és követhető”.

Nem segített a darab összhatásán, hogy a csoporttáncok nem lépték át a szokványos karaktertánc és divertissement mércéjét, vagyis nem hoztak stílári és formálási nívumot. Ugyanígy Macsavariani partitúrája sem eredetiségével, inkább felismerhető stílusforrá-

saival váltott ki feltűnést.<sup>17</sup> Utólag nézve szinte csoda, hogy a darab jó évtizedig élhetett Tbiliszi színpadán, sőt, még filmet is készíttettek belőle.

A hamburgi forma, melyet John Neumeier jegyzett 1985-ben, került a historizáló megjelenítést, így a táncosok is fehér trikóban vagy „óvatosan stilizált kosztümökben” léptek fel a kísérő, reneszánsztól jelenkorig ívelő zenei montázsra. Neumeier kiindulópontja az a feltételezés volt, hogy „a nézők ismerik a shakespeare-i tragédiát, mert ez nem cselekménybalett (Handlungbalett) a szó szokásos értelmében. A koreográfus sokkal inkább elsősorban a jellemek sokoldalúságát bontja ki és cselekedeteik okait kutatja. Ennek következtében Otelló, Jágó és Desdemona monológjai dominálnak, a pas de deux-k és pas de trois-k. Mozgásnyelvük megdöbbenően új és differenciált.” Beszámolójához Helmut Scheier<sup>18</sup> hozzáfűzi a balett szorongató végkicsengését: „Mivel senkiben nem lehet bízni,... mindenki magára marad a magány nyomorúságában”. – Ami a koreográfiai megoldásokat illeti, az említett szövegeken és kettősökön túl Scheier hangsúlyozza, hogy „Neumeier időnként párhuzamos cselekményekkel támasztja alá szimbolikusan a történet”. E párhuzamosságokról Horst Koegler<sup>19</sup> többet is elárul: „Mind Otellónak, mind pedig Desdemónának megvan Neumeiernél az alteregója, és még tovább komplikálja a dolgokat, hogy ezek az alteregók – Otelló mint vad harcos és Desdemona mint La Primavera, akit két nő kísér – nem annyira e szereplők valós megjelenésének kiegészítő aspektusai, hanem inkább a szemben álló partner álombeli kivetítődéseit személyesítik meg”.

Sajnos, az értékelő szándékú megfigyelésekből még nem szűrhetjük le, hogy Neumeier műve milyen sikert aratott a közönség előtt, s hogy egyáltalán meddig élt a színpadon. A megjelent kritikák szerint azonban az európai és amerikai termés választékából még mindig ez a darab tűnik a leginkább kiemelendőnek. A többi balettet az 1957–87 közötti időszakból elegendő, ha csupán koreográfus-szerzőjük nevével jelezzük, így Fr. Adret, J. Nemecek, T. Gsovsky, H. Rosen, J. Corelli, I. Berg-Peters, R. de Warren és J. Sabovcik változatát. Az érdeklődő elérheti a forrásokat.<sup>20</sup> Tartozunk azonban két magyar verzió külön említésével.

Eck Imre (1980, Pécsi Nyári Színház) kiindulásában elkerülte a már ismert koreográfusi választakat, s azzal produkált sajátosat, hogy Verdi operájából indult ki. Ennek megfelelően énekes szólistákat is alkalmazott. A darab menetében pedig a mozgásnyelv nagyjából úgy alakult ki, ill. oszlott meg, hogy a főcselekmény lett inkább balett, a mellékselekményeket pedig „a la Eck” pantomimiák alkották. De talán ennél is fontosabb, hogy a Shakespeare-nél éppen csak megvillanó Bolond szinte végig a színen van, kishíján főszereplővé nő ki magát. „Alakja lényegében a Sors szimbolikus figurája. Előre ismeri a cselekmény folyamatát, próbál beavatkozni, a tragédiát elhárítani, de ugyanakkor katalizátor-szerepét is megérezzük”.<sup>21</sup> Eckkel szemben *Pártay Lilla* a maga operaházi verziójában (A velencei mór, 1994.) nem alkalmazott szimbolikus vagy allegorikus rész-megoldásokat. Inkább a shakespeare-i mű önálló áttételére törekedett, kerülve a naturalizmust, vitathatatlanul táncos összhatással. Darabjához Schubert műveiből válogatta össze a zenei támasztékot, s könnyen lehet, hogy a balett halvány összhatásának ez az egyik oka. Pártay ugyanis bebizonyította, hogy a választott részek kitűnően „kitáncolhatók”, ámde ez még nem minden, ti. a muzsika éppen atmoszféricusan nem tudta szol-

gálni a drámát. Egyetlen nagy kivétellel: Desdemona imája, megöletése előtti szólótánca megindítóan símult egybe az Ave Maria zenéjével. (A hatásban nyilván Volf Katalin előadókészsége is erősen szerepet játszott.) És maradt a régi probléma új változatban: megjelentek szervesen táncrészek, mint pl. egy nagy pas de trois, vagy a „vihar-divertissement”, a Ciprust idéző II. felvonulás elején. S még inkább fennáll, hogy Jágó hiába tekint ki vésztyjósóan a válla fölött a közönségre, bizony, nem tudjuk, hogy hányadán állunk, hogy mi folyik és miért.

A teljességhez tartozik, hogy itt nem egyszerűen Pártay Lilla felfogásáról van szó, hanem az egész Otelló kulcskérdéséről, amely minden alkotóra vonatkozik. Korábban céloztunk rá, hogy a koreográfusok többnyire nem riadnak vissza a shakespeare-i verbalitástól, s javarészt vállalták „lefordítását”. Nos, ha a Hamleten kívül valahol fontos az emberi szó és szófűzés – legyen bár információátadás vagy dezinformáció, sejtetés, célzás, otromba rágalom, suttogás –, úgy az Otellóban fontos igazán. A darab egészét áttekintve úgy érezzük, hogy a pompáskodó Velence kulisszája majdnem mellékes, s az ide-odajövések is csupán azért szükségesek, hogy eljussunk a párbeszédre. A dráma motorját, „intrikológiai magvát” kétségtelenül Jágó szófűzései adják. Hogyan lehet őket, s a bennük rejlő viszonylatokat lefordítani...?

Lehet, azok a koreográfusok voltak bölcsebbek – legalábbis ennél a Shakespeare-műnél –, akik eleve vettek egy nagy lélegzetet, lemondtak a pontos fordításról, a darabot köztudomásúnak minősítették, s inkább értelmeztek? Látnivaló persze, hogy az értelmezések nagyon is vegyes, olykor riasztó eredménnyel járnak; tudunk olyan balettről is, amelyben Otelló egyszerűen a faji előítélet áldozata.<sup>22</sup> Mégis. És különös közben – az értelmezéseknél tartunk –, hogy a shakespeare-i mű mintha valami hiányérzetet hagyott volna némelyik koreográfusban, s ez a hiányérzet vált ösztönző erővé. Ketten ugyanis arra vállalkoztak, hogy megrajzolják a hősök *előéletét*. Közülük Jacques d'Amboise darabja, a *Prológ* (New York City Ballet, 1967.) Desdemona első találkozását mutatja be Otellóval és barátaival a Szent Márk téren. A kritika ezt meglehetősen elutasítóan fogadta a jellemábrázolás fogyatékosága, a drámai indítékok kifejtésének hiánya, valamint a táncstílusok keveredése miatt.<sup>23</sup> Több méltánylást, legalábbis eltérő vélekedést váltott ki J. S. Bach III. Zenekari szvitjére Brian Macdonald műve, a *Prológus egy tragédiához* (Kubai Nemzeti Balett, 1978.), melyet a koreográfus négy szólistára és balettkarra készített.<sup>24</sup> A darab ismét amolyan randevú-kép, talán már nem az első találkozásé, inkább a kibontakozásé: a mór hadvezér ekkor adja át kendőjét Desdemonának. Az értelmező koreográfiai nemzetközi választékából egy kompozíció emelkedik ki toronymagasan, *A mór pavane-ja*, H. Purcell zenéjére José Limón koreográfiája. Most, századunk végén bátran állíthatjuk, hogy ez az 1949-ben született tánc besorolódott a XX. század alapművei közé, mint mondjuk Fokin Petruskája, Jooss Zöld asztala vagy Béjarttól A magányos férfi szimfóniája. Nem fogja az idő. Titkát kutatva rögzíthetjük, hogy koreográfiai célzásaiban Limón épített a néző előzetes Shakespeare-ismeretére, viszont a shakespeare-i cselekménysort teljesen félretette. Mint ahogy mellőzte a pompázó dózse-palotát és a ciprusi kikötőt is. A négy szereplő – Otelló, Desdemona, Jágó, Emília – drámája sima háttérfüggöny előtt zajlik, igaz, a jellemfestést is segítő, reneszánsz öltözékekben. És ez a dráma, a lobogó szerelem és a pusztító intrika ütközése pazar táncfolyamatban rajzolódik ki, ahol

még az etikettre is ügyelnek. Az olvasót ezen a ponton a Magyarországon elérhető egyetlen hiteles leírásra, Szúdy Eszter tudósítására<sup>25</sup> bízunk. Megtudhatja belőle az érdeklődő, hogy milyen drámaépítő szerepe van a koreográfiai szimmetriának és aszimmetriának, a hőmpölygő táncfolyamatnak és a villanásnyi megállásoknak, a méltóságbeli és görcsös mozgásnak, a kezek és szemek rebbenésének... – Voltaképpen restelkedni kell, hogy Európa gyakran fennhéjázó koreográfusaival szemben egy aszkéta küllemű mexikói rajzolta meg az európai reneszánsz pszichodramájának hiteles és megragadó táncképét.

...Áttekintve a *Hamlet* balettverzióiról rendelkezésünkre álló forrásokat, a színrevitelekből csupán egy általános tendencia rajzolódik ki: századunkban – talán két-három kivétellel – senki sem vállalkozott az eredeti dráma pontos lefordítására. Ki-ki inkább az ilyen vagy olyan értelmezés útját választotta. Hogy ez miért alakult így, arról eddig nem találtunk szerzői vallomásokat. Mindenesetre már *B. Nijinska* 1934-es párizsi verziója igen sajátos megközelítést mutatott. Talán nem is azzal, hogy nyolc képbe osztotta át a drámát – a Szellem megjelenése, Ofélia és Hamlet kettőse, a komédiások, Polonius megölése stb. –, hanem azzal az ötlettel, hogy „minden szereplő háromszorosan él a színpadon, három Hamletet, három Oféliát láthatunk. Az egyik művész a szereplőt jeleníti meg, egy másik a lelkét, s egy harmadik a sorsát”. Forrásunk szerint<sup>26</sup> a mű nem nagyon tudta lebilincselni a nézőket (bizonytalannak, túl absztraktnak és zavarosnak tűnt a koreográfia), a publikumot inkább Annenköpf szcenikája frappírozta. Ezt annak ellenére kell így mondani, hogy a szó hagyományos értelmében színházi díszlet nem is szerepelt: sűrűn belógatott hatalmas tüllfüggönyökön jelentek meg egy-egy fa, torony vagy a temetőkert stb. vázlatai, s a világítás dolga volt, hogy ezek az adott pillanatban kiemelődjenek. Ez a berendezkedés nyilván elősegítette a folyamatosságot, a gyors színpadi váltásokat, de hát ettől még tény marad, hogy az egész darabról a világítási effektusok újszerűsége hagyta a legfőbb impressziót.

A pontosságra legjobban törekvő kivételt *T. Gsovsky* darabjában fedezhetjük fel, melyet a koreográfusnő 1951–54 között Buenos Aires-ban, Berlinben és Stuttgartban is betanított. Csupán a nyugat-berliniek 1961-es párizsi vendégjátékáról találtunk híradásokat. Nem sok keresztvizet hagytak a baletten. „Mivel föltehetően teljesen ismeretlen előttünk a nagy William tragédiája, színtében, hosszában és keresztben elmagyarázzák nekünk: egy prológos és hét kép, bizony... ..adva van egy gazember kárókirály, aki... frivolan játszadozik a koronájával; egy szívkirálynő, akinek valamilyen meztelen revűben lenne a helye; egy Ofélia, aki lassan végzi mellúszó mutatványait...; két sírásó, akik a svéd (pardon, dán) gimnasztika apostolai...; végül maga Hamlet, aki idegesen szaladgál egy trón és egy mosópor-reklám között. S az egész szép társaság végehosszat nem érő magyarázatokkal szolgál...” Ha levonjuk a vitriolt Oliver Merlin<sup>27</sup> szövegéből, még mindig érdemes elgondolkozni azon, hogy a hatvanas évek elejére a nyugati kritikai életben talán már erősödni kezdett a szemléleti váltás, melynek jegyében nem egyszerűen leckefelmondást vártak a koreográfustól. Hogy ez így lehetett, azt a tartózkodóbb hangvételű Victoria Achers<sup>28</sup> állásfoglalása igazolja: „A jelenetekre bontás igen aprólékos és szorosan követi az eredeti művet. Sajnálatos, hogy a koreográfus nem inkább egy szintézisre, a lényeg kibontakoztatására törekedett.”

*K. Szergejev* 1970-es leningrádi verzióját amolyan átmeneti megoldásnak

tekinthetjük, s nem is föltétlenül kritikai élel, noha műfajilag megjelent benne a „nagybalett” kísértése. Shakespeare-hez való viszonyában – a maga szempontjából logikusan és pragmatikusan többé-kevésbé ambivalens maradt: törekedett a mozgásba áttehető részek kivételére, viszont kihúzta a verbalitásukban kiemelkedő jeleneteket. Az utóbbi eljárásnak lett az áldozata Hamlet nagymonológja, valamint beszélgetése Yorrick koponyájával. A cseles szófűzések transzponálhatatlansága miatt Polonius funkciója is homályos maradt, alakja ezért csupán „mint baljós küllemű trotli lengedezik” a színpadon.<sup>29</sup>

A darab szerkezetét tekintve úgy tűnik, Szergejev megérezett valamit az idők szavából, amennyiben nem annyira jeleneteket, mint inkább táncételeket fűzött egymáshoz (olyanokat, mint „Hamlet atyja szelleme”, „A komédiások”, „Gertrúd” stb.). Újításként Rekviem címmel a darabhoz előjátékot illesztett, melyben Hamlet apját gyászolják. A prologus így világosabbá teheti a későbbi indítékokat és fordulatokat, annál inkább, mert a főszereplők már itt exponálódnak. (NB., van rá adatunk, hogy a temetés vagy rekviem előjátékként megrendezése más koreográfusnak is eszébe jutott.) A klasszikus balett nyelvén fogalmazott műben – ahol is a kései expresszionizmus jegyei sajátosan a csoporttáncokban(!) bukkannak fel – a koreográfiai csúcspontot Szergejev a záró nagy párbajjal alkotta meg. Se tör, se kard, csupán táncos kivitel, mindvégig magávalragadó irammal és feszültséggel.

Erről a verzióról John Gregory<sup>30</sup> 1976-ban is igen elismerően summázta benyomásait, mondván, hogy Szergejev „módszere mindig biztos és stílusos. A mozdulatok intenzíven zeneiek. A cselekményből nem maradt meg csak egy, a lényegest tartalmazó történetvonal. Számos mellékszereplőt és mellékcselekményt kihagytak ebből a verzióból”. A kritikus csupán annyit nehezményez, hogy a Shakespeare-nél előforduló könnyedebb, mókázó jelenetek elhagyása miatt a néző itt nem jut fellélegzéshez.

...A hetvenes évek számos verziójában a koreográfusok – hogy egyfajta sorszerűséget fejezzenek ki – a shakespeare-i eseménysort többé-kevésbé háttérnek, az alakokat pedig a fátum végrehajtó közegeinek alkalmazzák. Persze, ki merné tagadni a végzettségűséget Shakespeare Hamletjében? Mégis, az értelmezésnek súlyos ára van, elsősorban az, hogy a szereplők megfoszthatnak cselekvőképességüktől; immár nem azok, „akik csinálják a dolgokat”, hanem „akkikkel a dolgok megtörténnek”. Különösen áll ez épp Hamlet személyére. *H. Tomaszewski* pantomimszínházában<sup>31</sup> „Hamlet pozícióját az előadásban igazából a Szellem figurája változtatta meg. Gyötrő gondolatait, a bosszút a Szellem állandó, zaklató jelenléte érzékelteti a pantomimban. Nemcsak elindítója, hanem motorja is lesz a tragédiának.” *V. Biagi* darabjában<sup>32</sup> „nem annyira balettről van szó, mint inkább egyfajta színházi játékról, egy rendezett káoszról a Halál diadalának tiszteletére. A Halál uralkodik ugyanis a színen, ő manipulálja a szabad akaratukat és ítéletüket elvesztett szereplőket, s kegyetlenül, vagy éppen gyöngéden viszi őket a végzetükbe”. Az elvonatkoztató szándék olykor az aktualizáló általánosítás igényével is megfér: a kubai *Ivan Tenorio* Hamletje<sup>33</sup> „egy mai, huszonéves fiatalember sorsa, aki nem tud és nem is akar megbékélni a világgal, környezetével, de még önmagával sem.”

Arra is találtunk példát, hogy az idők során ugyanaz a koreográfus merőben eltérő megközelítéseket produkált. Ezt tette John *Neumeier*, aki mérsékelt sikerű amerikai betanítása után Stuttgartban, 1977-ben mutatta be darabját „Hamlet-értelmezések”, ill. „A

Hamlet-ügy” címmel (H. Connotations, Der Fall H.). Mint a második cím érzékelteti is, itt egyfajta „krimisítés” zajlott le, főleg azzal, hogy az első jelenetben „azonosították a hullát”, vagyis a főszereplők megjelentek Hamlet apja holttesténél. A továbbiakban, „Az ügy tényei” jelenetekben a szereplők kapcsolatba kerülnek egymással és a halott szellemével, s a gyilkossági ügy végkifejleteként valamennyien elpusztulnak. A lojális szándékú John Percival<sup>34</sup> szerint az egész „túl intellektuális” és „inkább csak illusztrálja a szereplőket”. – Az 1985-ös koppenhágai változatban („Amleth”) viszont Neumeier az elbeszélés, sőt historizálás útját választotta. Lehet, épp a bemutató országra való tekintettel. Mindenesetre még egy 1200 körüli krónika, egy „ős-Hamlet” szövegét is igénybe vette. Így egész I. felvonását olyan jelenetek töltik ki (norvégiai hadjárat, a gyermek Hamlet neveltetése stb.), melyek Shakespeare-nél nem, vagy csak említésként szerepelnek, s a történet végén a királyfi nem pusztul el, csupán elvégzi bosszúját, majd elhagyja „a gyűlölködés országát”, hogy szabad akarata szerint éljen. A bemutató kritikusa<sup>35</sup> szerint „A mű legnagyobb erénye Neumeier narrációjának tisztasága... A mű legrosszabb aspektusa Neumeier tényleges koreográfiája, és az, ahogy a zenét használja”. A tudósító azon is sajnálkozik, hogy a koreográfia nem épített a Dán Kir. Balett olyan markáns jó tulajdonságaira, mint a részletező jellemábrázolás vagy az éles ritmusú lépések pontos kivitele.

...A dán királyfiról kialakult koreográfiai körkép megint nem túlzottan kedvező. Elismerhetjük ugyan a koreográfusok erőfeszítését, sőt azt is, hogy a hón óhajtott igazságtételhez és erkölcsi elégtételhez gyakran hozzásegítették nézőiket. Nincs hírünk azonban arról, hogy Hamlet szellemi szikrázása meg tudott-e jelenni a táncszínpadon.

## 6. Rómeó és Júlia

Aki figyelmére méltatta e tanulmány első részének adatgyűjteményét, meglepetéssel láthatta, hogy az idők során e tragédiából legalább 230–250 regisztrált balettváltozat született. A meglepetés csak nőhet, ha a még feltáratlan forrásokra gondolunk, valamint arra is, hogy e verziók legkevesebb 90%-a századunk második és utolsó harmadában keletkezett. Ki tudná ezt a hatalmas termést egybefogni, s kellő általánosításokkal jellemezni? Bevallhatjuk: a következő sorok nem vállalkozhatnak a kimerítő válaszra. Néhány megfigyelés azonban ide kívánkozik.

Mindenekelőtt vissza kell térnünk a Shakespeare-filológia alapkérdéséhez, mert hiszen ez valamelyest a balettváltozatokat is érinti: mennyi történeti valóság-alapja van a tragédiának, melyet Shakespeare végül megfogalmazott? A válasz röviden: általános alapja van, konkrét esemény-alapja azonban nincs. Vagyis, aki hozzávetőleg ismeri a XV. századi itáliai városok, s a bennük élő patricius-családok érdektől és gőgtől fűtött háborúskodását, bizvást mondhatja, hogy az adott korban a történet bárhol megeshet. A lehetőség úgy is fennáll, ha úgy fogalmazunk, hogy az adott történelmi konstellációban a kivirágzó reneszánsz életérzés és szabadságvágy szöges ellentétbe került a fennálló feudális kötöttségekkel, s az ütközésnek szükségképpen tragédiába kellett torkollnia.

Mindamellet a valóság-hátteret vizsgáló Marcel *Schneider*<sup>36</sup> megjegyzi: „...a krónikákban nyomozó kutatók sem Veronában vagy Sienában, sem Perugiában vagy Spoletóban nem találták meg a történet csíráját. Ez arra mutat, hogy az egész teljes mértékben irodalmi – ha úgy tetszik: képzelti – eredetű, amely azonban felfedi mély vágyainkat és viszatérő álmainkat”. A továbbiakban Schneider idézi a XV–XVI. századi olasz novellistákat, francia fordítókat és átírókat, angol gyűjteményszerzőket, akiknél a história tovább gömbölyödik és csiszolódik. Arra is rámutat, hogy az átvételek folyamatában a már legkevesebb hetedik helyen álló Shakespeare hogyan tökéletesíti a történetet, hogyan használ fel korábbi metaforákat, hogyan sűríti a cselekményt a korábbi többhónapos eseményorból néhány viharos sodrású napra.

Schneider állítását a történelmi gyökerekről korunk jeles olasz táncművész, Alfio *Agostini*<sup>37</sup> ugyancsak igazolta. Egyben arra is felhívta a figyelmet, hogy Shakespeare hatása „a néphitben az irodalmi mítoszt egyfajta kvázi-történelmi realitássá formálta át. A költői képzetnek ez a realitása élénken érezhető, különösen Veronában, amely város azonnal örökbefogadta Rómeót és Júliát... A népi képzelőerő és a turisztikai előzékenység így felfedezte a Capulet-házat, ahol Júliának születnie és élnie kellett, továbbá egy öreg sírt vagy síremléket, melyet Júlia sírjának neveztek.”

Mi köze mindezekhez a koreográfusoknak? Valószínűleg mindössze annyi, hogy aki realisabb ábrázolási igénnyel fordult a darabhoz, számos – immár láthatjuk: képzelészülte – valóságmorzsát is felhasználhatott. Messze fontosabb azonban, amit ismét Schneider fogalmazott meg, igen frappánsan: „A történet a kollektív tudatalatti terméke, hogy egy jungi kifejezést használjunk. Rómeó és Júlia a nyilvánvaló szellemi archetípusokat képviselik.” Hiába banális mára a kifejezés, a történet „a végzetes szerelem” nagy ábrázolási lehetőségét kínálja. És az sem mellékes, hogy alkotónak és előadónak – mint ezt G. *Mannoni*<sup>38</sup> hangsúlyozza – ez a történet a drámai kifejezés új lehetőségeit nyitotta meg, a férfítáncosoknál például a kitörtést a sztereotipizálódott herceg-szerepkörből.

Korábban már utaltunk rá, hogy a romantikát a Shakespeare-hagyaték meglehetősen hidegen hagyta. Nos, másodjára érdemes megemlíteni, hogy az ébredő balettromantika sajátosan a Rómeó és Júliával tett kivételt, amikor az egykori balettcentrumokban majdnem egyidejűleg vitte színre a darab táncos változatát. (Feltehetőleg épp „a végzetes szerelem” adta a vonzódás okát.) Ivan *Valberg* (Lessogorov) 1809-ben Szentpétervárott, Vincenzo *Galeotti* pedig 1811-ben mutatta be a maga verzióját. A róluk szóló híradásokat<sup>39</sup> hozzávetőleg úgy tömöríthetjük, hogy mindkét verzió erősen mimes karakterűnek bizonyult, a kifejezetten táncos részek a Shakespeare-nél is kínálkozó jeleneteken alapultak. Ezen túl az egykorú emlékezések Galeottinál kiemelik, hogy festői hatású csoportalakzatokat, élőképeket komponált, Valbergnél viszont, hogy librettója alaposan átmódolta Shakespeare drámaszövegét. Beiktatta ugyanis az addig ismeretlen Don Fernando alakját, akinek jóindulatú közreműködésével a tragédia a kriptában heppiendbe fordul, s az életben ifjú párt végül az ősz Capulet is megáldja.

Valberg eljárása felveti a harmadik kérdést: hol a határ a módosításokban és értelmezésekben? A probléma mintha már ismerős lenne a már tárgyalt Shakespeare-balettekből, ám a változatok sokasága miatt a kérdés a Rómeónál különösen érdekes lehet. És nem tudunk rá elvi szilárdságú, egyszer s mindenkorra érvényes választ adni. A



mentségek közt kutatva újból utalhatunk rá, hogy maga Shakespeare sem kezelte merev hűséggel a felhasznált forrásokat, sőt, korának uralmi-politikai berendezkedéséhez igazodva, akár ellentétes értelmű szövegeket is adott máshonnan átvett alakjainak szájába. A Shakespeare-t követő színházi gyakorlat sem teljesen ismeretlen, vagyis a színingazgatók és rendezők húzásai, átírásai. Számuk Angliában ugyanúgy jelentős, mint másutt, s „jogsultságukat” hosszan tartó, olykor évszázados siker támasztotta alá.<sup>40</sup> Ezen a ponton persze eljutunk egy másik, jól ismert jelenséghez, amikor a nagybetűvel írott Esztétika leszáll trónusáról, s egy új verzió megítélését a pragmatikus kritikára bízva, mondván, hogy az a jó átírat, amely nézőtéri sikerével igazolja önmagát. Valójában ez sem igazán megnyugtató álláspont, nem ad mércét. Egyébként isten őrizze, hogy a (koreográfiai) megközelítések, átírások és értelmezések sokaságát látva menlevelet fabrikáljunk az ipari kiszerveleknek! Mégis látni kell, hogy egyéni közelítés nélkül valószínűleg nem születet érdembeli új verzió. Aztán legfeljebb vitakoznivaló marad azon, hogy kielégítő-e épp az angol nagyok, Ashton és MacMillan felfogása, miszerint az egész Rómeó-história csupán szerelmi és családi ügy, társadalmi kicsengés nélkül, hogy megnyugtató-e, ha másutt csupán a hűbéri berendezkedés béklyóit feszegetik, vagy hogy csupán az egyik szereplő szemszögéből látjuk az események sorát, mint Herceg István újkeletű pécsi verziójában, ahol a sűrűn feltűnedező Lőrinc barát láttatja a tragédia menetét. Kielégítő-e? – mondjuk, a teljesség, legalábbis a Shakespeare-i teljesség igényével.

...Korábban már céloztunk rá, hogy a feldolgozások folyamatában a koreográfusok – ki-ki személyes ízlése és szándéka szerint – szükségyszerű döntésre kényszerültek **zenei támaszték** dolgában, vagyis, hogy inkább Csajkovszkij, vagy inkább Prokofjev partitúrájához folyamodjanak. Ebben a természetes alternatívában egy kivételt említhetünk, Serge *Lifart*, akinek életművében mindkét muzsika szerepet játszott. Mint táncost a Rómeó-téma már korábban megérintette (Constant Lambert zenéjére Nijinska koreográfiájában, bem. Monte-Carlo, 1926, Gyagilev Orosz Balettje), koreográfusként azonban csak 1942. tavaszán debütált darabjával, melyet Csajkovszkij nyitányfantáziájára komponált. A róla szóló híradás<sup>41</sup> egy nagyszabású pas de deux-sorozat képét sugallja, ahol minden táncban történik, mimikázás nélkül, s ahol a két szerelmesen kívül mindenki más csupán futó epizód-alak. Lifar életművében és a párizsi operabalett történetében ez az ún. neoklasszikus stílusú darab valószínűleg kiemelkedő pontot alkotott, amit közvetve az is bizonyít, hogy az egykorú táncos csillagok sorra megjelentek a szereposztásban. Több, mint egy évtizednek kellett eltelnie, hogy a koreográfus figyelme Prokofjev felé forduljon. Sajátosan nem is a Leningrád-Moszkvában kodifikált partitúrából indult ki, hanem abból a Szimfonikus szvitből, amelyet Prokofjev a Rómeó-témára még 1935-ben rögzített. Darabjában, melyet a párizsi Operában végül 1955. decemberében mutattak be, a nagyjelenethez, vagyis Capuleték báljához viszont Prokofjev Klasszikus szimfóniáját illesztette be. A kétfelvonásos és tíz epizódra tagolt műnek nem érdektelen az eszmei mozgatórugója sem. Mert miközben Lifar a híradások szerint meglehetősen hűen követte Shakespeare-t, kijelentette<sup>42</sup>: „A koreográfiámban egyesíteni és újraéleszteni akartam Giotto, Fra Angelico, Carpaccio, Botticelli művészetét, hogy megtaláljam Lőrinc barát plasztikus kifejeződését...” Íme az előképe annak a koreográfiai vonulatnak, amely majd később Lőrincet legalábbis harmadik főszereplővé lépteti elő, itt talán kevésbé pszicholo-

gizáló, mint inkább reneszánsz hitelt kereső szándéktól vezetve. Nyilván nem véletlen, hogy ezt a szerepet Lifar saját magára osztotta.

Továbblépve megjegyzést kíván a tény, hogy míg a balettverziók mintegy tíz százaléka *Csajkovszkij* nyitányfantáziájára támaszkodik, e jelentős bemutatószámnak alig született szakirodalmi visszhangja.<sup>43</sup> Meglepő a dolog, annál inkább, mert a megjelent írások zöme elismerő kíván lenni. Csajkovszkij zenéje, elmélyültsége egyébként is osztatlan méltánylásban részesül. Mindenki tudomásul vette továbbá, hogy a muzsika Csajkovszkijnek a legszemélyesebb reflexióit tükrözi a Rómeó-történetből, vagyis azt emelte és bontotta ki, ami leginkább megérintette. Ez rendben is volna, de a következmény, a műfaji besorolhatatlanság<sup>44</sup> a koreográfiai szerkezetben és színpadképben is következménnyel járt. Ezúttal mit sem csodálkozhatunk, ha a Shakespeare-ben járatlan néző csak számárvezetőt böngészve próbál boldogulni. A kivonatolás ugyanis – próbáljuk most összegezni az egyfelvonásosokat – oly rendkívül erős a cselekményvezetésben és szereposztásban, hogy másképp nem is lehet. Előfordulnak négy- vagy hatszemélyes változatok, a balettkar pedig vagy teljesen hiányzik, vagy mindössze élő kulissza. S ez nem az az eset, mint amit A mór pavane-jánál láthattunk, ahol a mű önmagában érvényes, miközben a Shakespeare-utalást is megkapjuk. Ezúttal valami esetlegességgel összekapcsolt „tím-sózás” kísért, elismerhetően magas hőfokú támpontokkal, szerelmi kettősökkel és párbaj-jelenetekkel, melyek összefüggését viszont a látvány gyakran nem világítja meg. S mivel a zene nem is ad módot az eredeti drámaszöveg kibontására, a koreográfusok a feladatról vagy eleve lemondanak, vagy átkötő és nem túlzottan meggyőző akciókkal (pl. feldúlt alabárdosok futkosásával) próbálják „lezavarni a cselekményt” és megteremteni az egységet. – A megszületett verziók többnyire elvezetnek „az érvényesség”, „az egész és a rész” már érintett problémájához.

Tanulmányunk első részében már idéztük Maurice *Béjart* nyilatkozatát, mely szerint a koreográfus a maga verziójában nem a sztorit, hanem a mítoszt tartja fontosnak, arra kíván támaszkodni. Ha így tett, azért is tehet, mert választott zenéje, Hector *Berlioz* dramatikusszimfóniája ugyancsak a szerelmi mítoszra koncentrálna, s mellőzi a dráma szoros követését.<sup>45</sup> Tehát ismét a részletek kiemelésénél, felnagyításánál tartunk. *Berlioz*nál az előjáték a harcokat idézi, majd három nagy szimfonikus kép következik: „Bál Capuletéknál”, „Szerelmi jelenet” és „Mab királynő”, s végül a művet egy nagy kórusfuga zárja, „Júlia halotti menete”. *Béjart* ehhez annyit tesz hozzá, hogy a darabot a balettteremben indítja, ahol két küzdő párt alakul (néhány szerint emlékeztetve a *West Side Story* két bandájára), majd a Rómeó-történet végül visszakanyarítja a terembe, ahol mindenki Rómeóvá és Júliává alakul.<sup>46</sup> A zenét itt-ott elektronikus effektusok szakítják meg, robbanások és hadijelentések, s az egészen eluralkodik *Béjart* megafonos üzenete: Fialatok, szeretkezzetek, ne háborúzzatok! – Már e pár sor is elárulja, hogy itt a koreográfus a máshonnan is ismert szerkesztéstechnikájával élt, s hogy itt sem hagyta cserben vonzódása a misztika (Mab királynő) és az aktualizálás iránt. De fontosabb talán, amire *André-Philippe Hersin*<sup>47</sup> hívta fel a figyelmet: „*Béjart* tökéletesen meg tudja jelentíteni a szerelmet, a gyűlöletet, a szenvedélyt, az intoleranciát, a korlátoltságot, a fanatizmust”. Ebben a felsorolásban Shakespeare Rómeójának érzelmi és eszmevilága ugyancsak benne foglaltatik. Itt hát a formális hűtlenség mellett a szellemi hűség jelenlétével számolhatunk.

Elérkeztünk tehát a Rómeó-partitúrák partitúrájához, *Prokofjevéhez*. Róla szólva: ismerjük és itt csak megismételhetjük az évtizedek során fel-felhangzó vádakát, miszerint „száraz és pedáns”, „túlzottan részletező”, sok helyen „töltelékzene” benyomását kelti stb. Ha valami kvízzjátékon szerepelnének ezek a felvetések, a játékvezető bizonyára így reagálna: „Van benne valami!” Mindamellet fennáll a vitathatatlan tény, hogy a koreográfusok döntő többsége – számuk hatalmas! – ezt a partitúrát választotta, nem más. Sőt! A partitúrához tapadó koreográfiák szülöttét, a tengernyi kutatócédulát szemlélve egyértelműen olyan benyomásunk támad, mintha a XX. század második felében kötelező *nemzetközi koreográfiai penzummá* vált volna a feladat. Ezen a téren Nyugat és Kelet között nincs is semmi különbség. A koreográfusok személyes motívációi természetesen különböznek – legalább olyat komponálni, mint Leonid Lavrovskij; más és újabb nézőpontot érvényesíteni, mint Lavrovskij; esetleg Lavrovskijével éppen ellentétes felfogást juttatni érvényre –, ám a vállalkozások alapja közös: Prokofjev zenéjére kell támaszkodni.

Itt máris meg kell állnunk. Mert ha szem előtt tartjuk, hogy egy kivételesen nagy-szabású, egyben végletes aprólékossággal kidolgozott partitúra áll rendelkezésre, melyen alkotója és konzultánsai éveken át gyötrődtek, joggal feltételezhetjük, hogy a koreográfusoknak nincs is más dolguk, mint látványban követni a partitúra előírásait. Nos hát – nem így van. Prokofjevet is elérte a nemezis. Elsőül a már unalomig ismert indoklás bukkan elő, mely szerint a koreográfus a témát közismertnek tekinti, s ez ad jogalapot a partitúra meghúzására, a zenei tételek felcserélésére stb. Így jönnek létre „keresztmetszetek” és kamaradarabok – T. Gsovsky, D. Seyffert, O. Vinogradov és A. Sikero<sup>48</sup> mellett még folytathatók a sort –, így születnek „koreográfiai kommentárok”, mint erről O. Araiz<sup>49</sup> verziójával kapcsolatban értesülünk. Mi több, apja felfogásával ellentétben Mihail Lavrovskij<sup>50</sup> „koreográfiai szimfonikus költeménynek” értelmezte a témát, ugyancsak Prokofjev zenéjére. És alig kell mondani, ezekkel a felfogásokkal és gyakorlati eljárásokkal Shakespeare és Prokofjev *szereposztása* rendre módosul, s a meghagyott szereplők tevékenységi köre is erősen változik. Ha például korábban arra utaltunk, hogy Lőrinc barát jelentőségét itt-ott túldimenzionálják, most az ellenkezőjéről is vallhatunk: örülhet a szerencsétlen, ha némelyik verzióban egyáltalán szóhoz juthat. Az már szinte mellékes(?), hogy cellácskája és orvosságkutyvasztása helyett ünnepi „szagosmisét” celebrál a katedrálisban, míg a másik balettben az ifjú szerelmespárt a gyóntatószékben(!) fogadja eligazító suttogásra.

Az előbbiekre azt mondhatná bárki, hogy nincs bennük semmi különös, hiszen a nemzetközi koreográfiai gyakorlatban régtől bevett eljárásról van szó. Lehet. Akkor talán az európai tánc történet szempontjából érdekfeszítőbb lehet az az észrevétel, hogy a Rómeó-téma színrevitelét századunk második felében *koreográfiai divathullámok* is befolyásolták. A megfigyelés most jellegzetesen a szovjet balett-szférából adódik, s fonák módon talán épp a szerkesztési vagy stílári divatok feltörése jelezheti a hatvanas években óvatosan meginduló változást. Mire gondolhatunk? Úgy tűnik például, hogy a hatvanas évekre a *danse macabre* – mint értelmezést segítő tánc típus vagy jelenet – rehabilitáltatott, vagy kellő dramaturgiai indokolással átlépett a megtűrt kategóriába. A későbbi datálású Machbetnél nem is csodálkozunk ezen, de a kaszás csontváz-figurák már

Kaszatkina-Vasziljov sokkal korábbi Rómeó-verziójában megjelennek, a karneváli mulatság résztvevőiként.<sup>51</sup> (Más baletben Capuleték bálján tűnnek fel.) Apróságnak látszik, mint ahogy annak tűnik Grigorovics eljárása is saját verziójában, ahol „...a hősök monológját és párbeszédét *plasztikai kórussal* kísérte”, s ezek a lányalakok a darab folyamán visszatérően feltűntek.<sup>52</sup> Úgy is értelmezhetők, mint Rómeó látomásai, de tény, hogy „sehogy se férnek bele az események helyszínének rendszerébe”.<sup>53</sup> Apróságnak tűnne, ha nem tudnánk, hogy ezt a módszert Grigorovics máskor is alkalmazta, sőt, a szovjet koreográfusok közül mások is megtették.

A képlet talán Bojarcsikov<sup>54</sup> változatában a legvilágosabb: a szerelmespár mellett visszatérően feltűnik öt vagy hat pár, fehérbe öltözve. Ők a szerelem *allegóriái*, s mint az egyik kritikus rámutat, általuk Bojarcsikov az egész darabot allegorizálta. Ezek az alakok derűre-borúra benyomakodnak a különböző jelenetekbe, párnástáncba, viadalba, családi fészekbe, ennek ellenére küldetésük tisztázatlan, azon kívül, hogy allegorikusnak kell lenniük. Nem hiába jegyzi meg az Arbeiter Zeitung kritikusa,<sup>55</sup> hogy az alakok „a szerelem koreográfiái víziói, vagy a táncos gardedámok, ki dönthetné ezt el?” Komolyra fordítva azonban a szót, lehetetlen nem meglátni a divathullámok és a koreográfiai manírok mögött az olykor rutinszerű, máskor pedig gyötrő balanszírozást. Igen, mert az egyik oldalon ott áll a kellemetlen mérce, Lavrovskij klasszikus kivitele, melyet hol realistának, hol leírónak szokás mondani, s melyet 20–30–40 év után valamiképpen illik meghaladni. S ott áll a homályos többlet-igény, hogy a korábbinál többet, egyetemesebbet kell mondani, természetesen modernebbül, vállalva szimbólumot, mozgáskórust, allegóriát, sőt, azt a tiszta klasszikát, melyet hol a romantika utónyomatának, hol a jelentkező szimfonizmusnak vélhetünk. Végző soron nincs hát okunk a kuncogásra, mert ha túltesszük magunkat a szörnyű megoldások élményén, valamiképpen századunk szemléleti és stilisztikai vajúdjásánál is tanuskodunk.<sup>56</sup>

Sajnálatosan Lavrovskij darabjának leírása messze túlnőne kereteinken. A téma külön monográfiát igényelne, s telne is miből. Már az egész mű hányatott előélete, a csatározások és kudarcok sora kiadós irodalmat szült, aztán jönnek a memoárok – milyen megindítóak, éppen szerénységükben Ulanova emlékező sorai a műhelymunkáról! –, majd a szakpublicisztika hatalmas termése. Maga Lavrovskij – az eseménytörténeti részleteken túl, s mintegy munkája legfőbb principiumaként – csupán annyit nyilatkozott egyszer darabjáról, hogy ha a néző azzal távozik a színházból, hogy „Shakespeare-i látványnál tanuskodtam” – akkor nem dolgozott hiába. De mit mondhat az utókor?

Ha csak az itt szemlézett műveket nézzük, s nem számítjuk a most nem idézett verziókat, észrevehetjük, hogy mindegyik hibádzik, mert elbillen valamilyen irányban. Nos, lehet, hogy az egyensúly, a kiegyenlítettség nem esztétikai kategória, Lavrovskij művét mégis az *egyensúly* szóval jellemezhetjük, ha egyetlen kifejezést keresünk. Mert ebben majdnem minden benne foglaltatik. Megtaláljuk a középkor és a reneszánsz szembeállítását és ütközését, ezen belül pedig a személyiség gondos rajzolatát és elhelyezkedését a családi és társadalmi szférában. Valószínűleg ez a legfontosabb. Mert láttuk, a sérülések és sterilizálások többnyire épp „a mindent elsöprő szerelem” jelszavából indulnak ki, ám megfelelkezve a szerelem közegéről. Kicsit mulatságos: épp a marxistának nem mondható nyugati kritikusok foglaltak állást amellett, hogy ez nem csupán szerelmi história,

sőt, ez a história valójában érvénytelen a hiábavaló polgárháború és viszály ábrázolása nélkül.<sup>57</sup> Ebből az alapállásból, az *együttlátás* szemléletéből következnek szerintünk a konkrét koreográfiai megoldások, a líra és a tragédia együttjátéka, horribile dictu: a tánc és a pantomim egyensúlya, továbbá a szólók, kettősök és csoporttáncok proporcionáltsága.

Nem hibátlan a mű. E sorok írója például riadtan emlékezik a budapesti betanításból Capuletné siratási menetére Tybalt halála után, mert a jelenet már bombasztikusan túllepett a teatralitás határán. Az is lehetséges, hogy a kilencvenes évek közepén már kicsit komótosnak érezzük a cselekmény kibontásának tempóját; mintha ennél valamivel gyorsabbat, akár erőszakosabbat igényelnénk. Mindamelllett Lavrovskij évtizedekre mércét állított, és – bevallva vagy tagadva – az utód-koreográfusoknak már az ő hagyatékával kellett megküzdeniük.<sup>58</sup>

Körképünket itt kényszerülünk lezárni, azzal a szerzői tudattal, hogy a termés bősége folytán inkább csak a vázlatig és a kérdésfelvetésekig juthattunk el. Abban a reményben, hogy az olvasó valamelyest mégis tájékozódhatott, az érdeklődő most már a döntés jogához is elérkezett a legfontosabb kérdésben: meg tudott-e birkózni az európai koreográfia a brit szellemóriás örökségével.

Budapest, 1995. ápr.–aug.

Maác László

## Jegyzetek

1. A legfontosabb források jegyzéke a rövidítésekkel együtt megtalálható a Tánctudományi Tanulmányok id. kötetében, az 50. o. jegyzeteinél.
2. Vasziljev verziójához 1. Maác László: Tavasz moszkvai esték, Tműv. 1983. jún. 40. o.; Péter Márta: Operaházi premier: Macbeth, Tműv. 1986. júl. 1–3. o.; Maác L.: Macbeth, budapesti olvasatban, Tműv. 1986. júl. 4–6. o.
3. Molcsanov zenéjével kapcsolatban Jana Hosková (Tanecni Listy, 1980. 1. sz.; KSz. 1980. 2. sz. 18. o.) nyíltan utal rá, hogy a szerző „a kompozíció felépítésében a balettenészek sokéves konvencióiból indult ki, mindvégig érződik Hacsaturján és Prokofjev közismert balettenéinek hatása. Alapjában véve ez a mű funkcionális és nem eredeti...”  
Említést érdemel itt egy különös – meglehet, véletlen – ismétlődés a szovjet-csehszlovák balettkapcsolatok tárgykörében. Nem feledhetjük ugyanis, hogy Prokofjev Rómeójának partitúrája Brnoban, 1938-ban nyerte el ősbemutatóját I. V. Psota koreográfiájával, s a szovjet koreográfiai verziók csak ezután születtek meg. A Macbeth-nél ez az ismétlődés – Hoskova idézett cikkének tanúsága szerint – úgy fest, hogy a moszkvai bemutatót megelőzve Molcsanov partitúrájához és Vasziljev librettójához a csehszlovák színházi körök már korábban hozzájutottak. Így született meg a bemutató 1979-ben Usti nad Labem-ben, Jiri Blazek librettó-átiratával és koreográfiájával.
4. Szűdy Eszter: Balettfesztivál Lodzban, Tműv. 1985. aug. 32–33. o.
5. Dietmar Frietsche tudósítása, Theater der Zeit, 1988. jan.; KSz. 1988. 2. sz. 40–41. o.
6. T. Kuzovleva tanulmánya, Tyeatr, 1985. okt.; KSz. 1986. 1. sz. 28–33. o.
7. L. az előbbi szerzőnél.
8. Szűdy, i.m.
9. Szabó G. László: Macbeth-siker Prágában, Tműv. 1985. nov., 32. o.
10. Králl Csaba: Macbeth és a személyi kultusz, Tműv. 1989. jún. 8–10. o.
11. Lise Brunel tudósítása, Les Saisons Nouvelles de la Danse, 1990. jún.; KSz. 1990. 2. sz. 24–25. o.

12. Le Monde, 1966. dec. 1.; KSz. 1976. 3–4. sz. 59–60. o.
13. Le Soir, 1966. dec. 4–5.; KSz. 1967. 3–4. sz. 59–60. o.
14. *Maász L.*: Csabukiani Otellója Szegeden, Táncműv. Ért. 1966. 3. sz. 11–13. o.
15. Ballet Today, 1961. X.; KSz. 1961. nov. 26. o.
16. A Gorda, az Otelló és Csabukiani Szegeden, Táncműv. Ért. 1966. 3. sz. 5–6. o.
17. L. a 14. és 16. sz. jegyzetet.
18. Ballet International, 1985. ápr.; KSz. 1985. 3. sz. 31–33. o.
19. Dance and Dancers, 1985. júl.; KSz. 1985. 4. sz. 31–33. o.
20. A felsorolt koreográfusokkal kapcsolatban, de tanulmányunk teljes témakörében is tájékoztatom az érdeklődőket, hogy e második írás nyomdába adásával egyidejűleg forrásgyűjteményemet (kutatói céduláimat) letétbe helyeztem el a M. Színháztörténeti Múzeum és Intézet Táncarchívumában. A helyszűke miatt itt nem idéztem, vagy éppen csak említett adatokhoz tehát az érdeklődők ott hozzáférhetnek. – Ezúttal egyetlen adattal tesziünk kivételt, Georges *Chapowalenco* kritikája ugyanis (Europera, 1962. máj.–jún.; KSz. 1962. jún. 21. o.), amely Heinz *Rosen* 1962-es müncheni Otelló-bemutatója után keletkezett, megérdemli, hogy legalább jegyzet formájában tovább éljen. Tudniillik a kritika – mintegy a „beteg ló” állatorvosi ábrázolásának spontán analógiájaként – a „beteg koreográfia” gyilkos foglalatát adja, a konkrét célzásokon túl elvi megfontolandókkal:  
 ....Rosen elővette a régi jó receptet: a szimbólumokkal teledíszített színpadra tégy jó adag expresszív táncot, emelkedjenek a karok, dobogjanak a lábak; ehhez végy mindenünnen előjövő álarcos alakokat és másokat, akik az asztalokra másznak, ismét másokat, akik lobogókat tartanak a kezükben; színpadodat jól népesítsd be; tedd minél zavarosabbá a statisztéria lépéseit, mozgását és futkározását, hogy ezáltal „koreográfiád” teljesen áttekinthetlenné váljék; az egészet jól rázd fel és lassú tűzön melegítsd; válassz ki néhány szólistát, akik grand jeté-eket, tour en l'air-eket és pas de basque-okat végeznek, de jók az entrechat-k és a glissade-ok is, csak a grand jeté-k elengedhetetlenek; a tálat művet itt-ott spékeld meg ezekkel az akadémikus elemekkel, aztán ismét rázd fel jól az egészet; a művet most díszítsd olyan jelenségekkel, amelyben valaki erőszakot vesz valakin, vagy ha ez nem lehetséges, legalább kényes legyen az a jelenet; másrészt díszítsd egy táncos-csillaggal, akit spicre állítasz, s ebben a helyzetben felejtess; így az egész nagyon pikáns klasszikus balett látványt nyeri; ezek után alaposan magyarázd meg helybeli híveidnek, hogy a táncművészet új fejlődési állomásáról van szó, és verejtékes munkád gyümölcsét tálald fel nekik. [Azt szeretem, ami megrendít, és nem azt, ami meghökkent] – mondta volt Francois Couperin. Mennyire igaza volt!”
21. *Bokor* Roland: Pécsi Nyári Színház, Tműv. 1980. szept. 10–11. o.
22. *Rolf Iden*, Theater der Zeit, 1982. júl.; KSz. 1982. 4. sz. 40. o.
23. *Clive Barnes*, Dance and Dancers, 1967. ápr.; KSz. 1967. 5–6. sz. 17–20. o.
24. L. a KSz. 1979. 2. számát, 28–31. o., valamint *Szabó G. László*, Tműv. 1984. máj. 38. o.
25. *Berlini Ünnepi Napok*, Tműv. 1986. dec. 39–40. o.
26. *Pierre Michaut*: Le Ballet Contemporain, Paris, Plon. 1950. Fordította: Koryürek Péter, 1961. Kézirat gyanánt (Táncarchívum), 16–18. o.
27. Le Monde,; KSz. 1961. aug. 19. o.
28. Les Lettres Francaises,; KSz. 1961. aug. 18. o.
29. *Maász L.*: Leningrádi mozaik, Táncműv. Ért. 1975. 1. sz. 19. o.
30. *Dancing Times*, 1976. jún.; KSz. 1976. 4. sz. 35–36. o.
31. *Urbán Mária*: Tomaszewski Hamletje, Tműv. 1979. XI. 16–18. o.
32. KSz. 1977. 2. sz. 27. o.
33. *Szabó G. László*: Hamlet, Otelló, Callas és a kubiak, Tműv. 1984. máj. 37–38. o.
34. *Dance and Dancers*, 1977. márc.; KSz. 1977. 3. sz. 31–32. o. – A német kritikus, a kíméletlen nyelvű Jens Wendland „kínkeserves dramalettnek” minősíti Neumeier stuttgarti darabját. Uo.
35. *Alastair Maculay*, *Dancing Times*, 1985. dec.; KSz. 1986. 2. sz., 11–14. o. L. még.: Erik *Aschengreen*, Les Saisons de la Danse, 1985. dec. KSz. 1986. 2. sz. 10–11. o.
36. *L'Avant Scene Ballet Danse*: Romeo et Juliette. Szerk.: Gérard *Mannoni*, Párizs, 1984. Többszerzős, dúsan illusztrált tanulmánykötet; fordítása letétben a Színháztud. Int. Táncarchívumában. Schneider id. tanulmánya az 5–7. oldalon szerepel.
37. L. az előbbi forrást, 8. o.

38. Az id. mű előszavában.
39. L. René *Sirvin* tanulmányát, i.m. 10–11. o.
40. L. *Szenczi* Miklós jegyzetét. Shakespeare összes drámái, IV. Tragédiák. Szerk.: *Kéry* László. Bp. 1955. 645. o. – Érdemes itt megemlíteni Dobrovolszkaja nyomán (Mannoni, i.m. 20.), hogy Prokofjev első, 1934/35-ös partitúráverziója ugyancsak heppendet írt elő. Oka részben „a reneszánsz életigenlés”, részben pedig – Prokofjev személyes vallomása szerint is! – gyakorlati koreográfiai indok: „az élő személyek táncolni tudnak, a földön elterülő holtak nem”. Ez az indokolás tkp. kézenfekvő, ellene látszik viszont mondani Nurejev későbbi nyilatkozata (Mannoni, i.m. 78.), mely szerint „Az egész dolog akkor a szovjet hatóságok históriája volt, akik nem akartak targikus véget”. Könnyen lehet, hogy ilyen beavatkozás is történt, de ebben az esetben talán helyesebb, ha a közvetlenül érintett Prokofjev nyilatkozatára hagyatkozunk. Amúgy épp Nurejev hivatkozik rá (i.h.), hogy a XVIII. sz. Párizsában – mégpedig a Comédie Francaise színpadán! – egy előadássorozatnak már a második estjétől kezdve Rómeó és Júlia összeházasodott! Nem volt hát Ivan Valberg eljárásában valami rendkívüli, s nyilvánvaló, hogy az egykori Párizsban nem hatósági nyomás érvényesült, hanem valami ködös „közvárakozás”, a közízlés visszahatása.
41. L. Marie-Francoise *Christout* tanulmányát, Mannoni i.m. 58–63. o.
42. *Christout*, i.m. 62. o.
43. Mannoni i.m. közül néhány rövid megemlékezést, mellette Lubos Ogoun és Tóth Sándor verziójáról l. a Táncműv. Ért. 1967. 1., valamint a K. Sz. 1967. 5–6. számát, továbbá *Bokor* Roland beszámolóját, Tműv. 1980. szept. – Itt kíván említést, hogy Harangozó Gyula verziójáról sem találni tisztes, részletező leírást, pedig ehhez is már a huszonnegyedik órában vagyunk.
44. Mannoni (i.m. 14.o.) felhívja a figyelmet, hogy Csajkovszkijt a téma hosszan foglalkoztatta, viszont nem akart sem szimfóniát, sem baletet, sem pedig programot megjelenítő szimfonikus költeményt írni. Valamiképpen el akarta kerülni a kialakult műfajok már létező kötöttségeit, így lett a darab Nyitány-fantázia.
45. *Le Patriote Illustré*, 1966. nov., K. Sz. 1967. 3. sz. 4. o.
46. Béjart verziójáról l. Albert *Burnet* és mások beszámolóját a K. Sz. 1967. 3–4. számában, továbbá a K. Sz. 1968. 3–4. számában. A darab tárgyszerű leírását l. Mario *Pasi* – Alfio *Agostini*: Ballett (tánc történeti összefoglaló album), Wiesbaden, 1980. 267. o.
47. A.–Ph. *Hersin* tanulmánya Mannoni i.m. 64–67. oldalán.
48. L. K. Sz. 1961. aug.; Tműv. 1983. júl.; K. Sz. 1968. 3–4. sz.; K. Sz. 1973. 5. sz.; K. Sz. 1977. 2. sz.
49. Jack *Anderson*, *Dancing Times*, 1977. dec. K. Sz. 1978. 2. sz.
50. D. *Toradze*, Szovjetszkij Balet, 1983. 6. sz. K. Sz. 1984. 4. sz.
51. M. *Tarakanov* és N. *Csernova*, Szovjetszkaja Muzika, 1973. 1. sz., K. Sz. 1973. 5. sz.; B. *Lvov–Anohin*, *Tyeatr*, 1974., K. Sz. 1965. 2., *Bokor* Roland és *Fuchs* Lívia, Tműv. 1982. jún.
52. Galina *Cselombityko*: A Rómeó és Júlia új formája, Tműv. 1980. máj.
53. Poel *Karp*: Grigorovics Rómeója és a szovjet drámai balet, Tműv. 1980. szept.
54. A Külföldi Szemle 1975. 1. száma több német és osztrák kritikát közöl Bojarsikov verziójáról, a permi társulat vendégjátékáról. Ugyanehhez l. még: *Maácz* László: Prágai tavasz, Tműv. 1987. aug.
55. Hans-Heinz *Hahl* (AZ, 1974. máj. 29.) igen plasztikusan folytatja dohogását: „Monstruózus ízlésbeli eltévelyedés – aminek mégis kell legyen valami dramaturgiai funkciója – a már borzalommal említett öt pár, amely előtt Rómeó és Júlia az érzelmi életét kénytelen bemutatni és illusztrálni. E tanúk még a szerelmi jelenetekbe is beavatkoznak, vagy legalábbis pajzán emelőfigurákkal szolgálnak háttérül”. A Das Tanzarchiv (1974. júl.) kritikusa a darabból kiindulva már általánosít: „Egy realiztikus, de félig absztrahált cselekménysík megtartása a balettel elhíhető erejét terheli; mert ennek a módszernek eredménye úgy jelentkezik, mint a kifejező tánc expresszivitásának (modern dance a la russe) és a vértelen szimbolikává denaturált cselekmény-dramaturgiának a keveréke...” Mindkét kritika: K. Sz. 1975. 1. sz.
56. A német kritikuskok szinte egyöntetűen vallják, hogy Bojarsikov 1972-es permi koreográfiájának jelentősége elsősorban a *tagadásban* rejlik (Lavrovskij verziójának tagadásában), s egyben valami új vitorlabontásban a szovjet baletten belül. Így nyilatkozik a Das Tanzarchiv már idézett kritikusa, így Horst *Koegler* (Das Tanzarchiv, 1974. máj., K. Sz. 1975. 1. sz.), Hartmut *Regitz* pedig (Das Tanzarchiv, 1978. 4. sz., K. Sz. 1978... 4. sz.) már Grigorovics párizsi Rómeó-betanításának premierje kapcsán jegyzi meg: „Sem... Bojarsikov,... sem... Vinogradov... nem akceptálja már a pantomimikus recitativokat... Mindkét szovjet koreográfus saját múltjával birkózik – amit Lavrovskij nevével azonosítanak, amikor Shakespeare

drámáját kíméletlenül stilizálják”. Feltűnő, hogy a nyugat-európai kritikusok – akik pedig a 70-es években Lavrovskij verziójára már kezdtek szkeptikusan tekinteni – az új szovjet Rómeó-hullám darabjait vizsgálva burkoltan vagy nyíltan mégis Lavrovskijra voksolnak, miközben Shakespeare-t is védik a kilúgozás ellen. Lehetséges, hogy ebben a rehabilitáció tendenciában – a konkrét darabok méltánylásán vagy elutasításán túl – a kritikusok stilisztikai állásfoglalása is titkon megjelenik, legalábbis habozása a realizmus és az absztrakció között. Mindenesetre ezen a ponton a német és a francia kritika meglehetősen egybekapcsolódik.

57. Néha egy-egy más okból elhangzó negatív vélemény is megerősíti utólag Lavrovskij verziójának pozitív vonásait. A.-Ph. *Hersin* például (Les Saisons... 1978. 4. sz., K. Sz. 1978. 4. sz.) valóságos dührohamban referál Grigorovics párizsi betanításáról: „Hol van Verona? Hol az olasz napfény? Mi történt a reneszánsz patriciusokkal és pompakedvelésükkel? Ez már nem a Montaguek és Capuletek ősi vetélkedése, hanem két temetkezési vállalat harca a megbízatásért... Mindennek tetejébe elképesztően megcsonkították a drámát.” Nos, az itt felröttakat Lavrovskijnak igazán nem lehetett felróni.
58. Lavrovskij koreográfiájával kapcsolatban ismételten utaltunk a Táncarchívumban elhelyezett kutatói cédulagyűjteményre. Az érdeklődő bőven találhat támpontokat, mint ahogy a következő generáció – Ashton, MacMillan, Cranko, Seregí, Parlic, Nurejev, Vinogradov, Grigorovics stb. – verzióiról is hozzájuthat eligazító támpontokhoz.

## ***László Maácz: Shakespeare on the Ballet Stage***

In the first part of this study (Tánctudományi Tanulmányok 1992–1993) the author analyses choreography based on literature and the relations between literature and choreography, publishing also a list of Shakespeare-inspired ballets since the 18th century. He examines the signs and reasons of attraction and aversion that can be observed in different countries. (It is surprising that most Shakespeare ballets have been shown in the two Germanies and in the Soviet Union, far ahead of England.) The first part ends with the survey of the dance versions of *Midsummerninght's Dream* and of *Tempest*.

The present part is devoted to the tragedies, like *Macbeth*, *Othello*, *Hamlet*, and closes on a few versions of *Romeo and Juliet*. The study relies on the non-Hungarian critiques and gets as far as outlining the facts and issues because the subject would need a monographic elaboration. The choreographers represent different views on fidelity to Shakespeare and have evolved different dance styles and dramaturgy. This radical difference can be observed in Lavrovsky and Prokofiev's *Romeo and Juliet* and in Limón and Purcell's *The Moor's Pavane*.



# Bevezetés az amerikai és európai modern tánc történetébe

## Az úttörők nemzedéke

A XIX. és XX. század fordulójára az európai néző szinte elfeledkezett arról, hogy alig néhány évtizede, a romantika fénylő éveiben a balettművészet korszerű színpadi művészet volt. Olyan művek születtek, amelyek a kor életérzését érzékletes formában, magas technikai és művészi színvonalon fejezték ki. A századfordulóra azonban egyedül a cári birodalom központjában, Szentpétervárott virágzott – szinte melegágyi védettségben – a klasszikus balett, az Európában már rég letűnt udvari kultúrák kései reprezentánsaként. Így azután „balettnek” Európa-szerte az operai balettbetétek vagy a kisebb, zárt számokból álló táncjelenetek mellett a különféle szórakoztató helyeken fellépő csinos lányok által előadott varieté-számokat és a nagyszabású revüket tartották. Amerikában pedig – az opera, a balettkultúra és – tradíció hiánya miatt – még természetesebb, hogy a varietékben és a különböző show-kban fellépők produkciói jelentették „a” balettet. Így aztán bárhová is pillantunk a századfordulón, azt tapasztaljuk, hogy az egymás újító törekvéseiről alig tudó táncreformerek és forradalmárok – akár Európában, akár Amerikában – fő céljukban azonosak: a táncnak a szórakoztatás funkcióján túl ismét művészi rangot kívánnak szerezni, s ezzel ismét a komoly művészetek közé emelni. E közös és alapvető törekvésükön túl azonban kevés ponton találkoznak a radikális újítók és a belső megújulásra törekvő reformerek elképzelései. Vagyis azoké, akiket egyértelműen balettelenségük terel egy táborba – míg a másik oldalon azoké, akik a balett-tradíciókba próbálnak ismét életet lehelni.<sup>1</sup>

Mielőtt azonban a könyvünk tárgyát képező első vonulat alakulását követnénk nyomon, még egy szokatlan jelenségre is fel kell figyelniünk. A táncművészet XX. századi újjászületésében ugyanis szokatlan nagy szerepet játszott néhány nem egyszerűen a balett, vagy jobban mondva a tánc szakmán kívüli pedagógus, hanem magához a tánchoz valójában nem is értő-kötődő tanár, akik azonban saját módszereik, elképzeléseik kidolgozásával – közvetlenül vagy közvetve – mély hatást gyakoroltak a táncművészet különféle iskoláira, irányzataira.

Francois *Delsarte*-ban például színészek és énekesek képzése közben támadt fel az igény, hogy tudományos alapossággal *feltárja* a színészi munka, a *testhasználat törvényszerűségeit*. Ehhez elsősorban a mindennapi életet tanulmányozta, megfigyelve a legkülönbözőbb – néha végletes – helyzeteket a mozdulatok, a kifejezés szempontjából. Azt vallotta, mozdulataink válaszok a minket ért ingerekre, így megfigyelésükkel s rendszerezésükkel az előadóművész hatalmas tudásanyag birtokába jut, amelyet a színpadon a legkülönbözőbb helyzetekben felidézhet. *Delsarte* a tudatos testhasználatához speciális gyakorlatokat alakított ki anatómiai, fizikai, esztétikai és filozófiai ismeretei alapján. Rendsze-

rének bázisát az emberi lét hármasságának misztikus egysége alkotta: a vitális, morális és mentális energiák együvé tartozásának hite. E gondolat jegyében osztotta fel a testet is három fő zónára: a fej, a törzs és a végtagok zónájára, ahová érkezhetsz az impulzus és ahonnan indulhat a kifejező gesztus. A mozgások is háromfélék lehetnek Delsarte rendszerében: ellentétesek, párhuzamosak és egymásutániak, de így is minden mozgás alapelve az *energizáció* – a tudatos, feszítő izommunka; a *relaxáció* – az ugyancsak tudatos kikapcsolás, elernyesztés; és a mindkettőt átható, tudatosan ellenőrzött *légzés*. S végül – tanítja Delsarte – a feszítést és lazítást átható egyensúly is három arcú: statikus, dinamikus és kinetikus. Delsarte rendkívül nagy hangsúlyt helyezett az anatómiai helyes tartásra, amely egyben esztétikailag is széppé teszi a megjelenést.

Delsarte soha nem foglalkozott táncosok képzésével, de – bár maga nem írta le rendszerét – tanítványainak könyvei, amelyek segítségével akár tanár nélkül is el lehetett végezni a gyakorlatokat, rendkívül népszerűek voltak a XIX. század kilencvenes éveitől.

Míg Delsarte a színészi kifejezőeszközök – a gesztusok és a testtartás – analízise közben jutott el a tánc területén is gyümölcsözteshető eredményekhez, Emil Jaques-Dalcroze genfi zenetanár leendő zenészek oktatása közben lelt rá sajátos, később „ritmikus gimnasztiká”-nak nevezett módszerére. Dalcroze ugyanis, mint összhangzattan és szolfézs tanár naponta találkozott azzal a problémával, hogy növendékei interpretáció közben nem tudták tartani egy-egy dal vagy zenemű tempóját. Ám a motorikus elem – a lépkedés – beiktatásával Dalcroze meg tudta oldani e problémát, így a zenei érték fejlesztése érdekében dolgozta ki módszerét: a különböző időértékekhez különféle mozgásokat vezetett be, az ütemet és a ritmust is „elosztotta” a végtagok külön-külön mozgásával. Egyáltalán nem törekedett eközben a táncosságra, ám ritmikus gyakorlatai végső soron plasztikusak voltak, így a táncosság benyomását keltették. Dalcroze több tankönyvet is írt, az első már 1906-ban megjelent. Módszerét 1908-tól Európa-szerte nyilvános bemutatásokon népszerűsítette, ismertette. Olyan rendkívüli hatást és népszerűséget szerzett újító módszere, hogy 1911-ben Drezda mellett, Hellerauban felépült első intézete, amelynek fiókiintézményei 1913-tól Berlinton Pétervárig, Varsótól Kijeveg, Prágától Londonig behálózták Európát. Hellerau a „ritmus Beyreuth”-jává vált, ahová nem csupán a növendékek özönlöttek, hanem az európai értelmiség és a művészvilág, hiszen a nagyszabású iskolai ünnepeken lenyűgöző mozgáskompozíciókat mutattak be. Bach, Mendelssohn és Gluck muzsikáit szinte építészetileg ábrázolták, a zenei történéseket képpé formálva, a térben vertikálisan és horizontálisan jelenítették meg. (A Dalcroze Intézet növendékei közül néhányan táncosként és pedagógusként is híresek lettek: Miriam Ramberg később Marie Rambert néven a Gyagilev együttesben vált asszisztenssé, Londonban letelepedve pedig az angol balettélet egyik meghatározó egyéniségévé. Hanya Holm később az ugyancsak Dalcroze-nál induló Mary Wigman munkatársa lett, majd az USA modern tánc életének jeles személyisége.)

Az I. világháború miatt Hellerau kapui átmenetileg bezárultak a tanulni vágyók előtt, ám 1919-től ismét folytatódott a munka. Új néven – Az alkalmazott ritmus iskolája – és új vezetéssel – Ferand Ernő, Vera Kratina, Rosalia *Chladek* – indult meg az oktatás, amely két év után alapvizsga letételével zárult, további egy év elvégzése után pedig ritmikus

gimnasztika oktató diplomát adott. 1923-tól az iskola növendékeiből táncsoport alakult Kratina vezetésével, 1930-tól pedig Chladek irányításával jött létre egy tizenkét táncosnőből álló együttes. Ez a csoport legnagyobb sikerét 1932-ben érte el, amikor az I. Párizsi Koreográfiai Versenyen II. díjat kapott Chladek *Kontrasztok* című kompozíciójának bemutatásáért.

Harmadikként Oscar Schlemmer Bauhaus-beli kísérleteit kell áttekintenünk ahhoz, hogy kirajzolódjék az a néhány egymástól többnyire független, ám a táncművészet radikális változásaira mégis nagy hatást gyakorló irányzat, amely a század első évtizedeit jellemezte. Schlemmer színházi felfogásában a beszélő, a látvány és a játék színház közül az utóbbiban kap fontos szerepet a testével, gesztusaival és mozgásával dolgozó színész (táncos), hiszen e formában a színpadi történet maga is testi-mimikai. A táncoló ember a teret és a tér törvényeit egyaránt közvetíti, mégpedig úgy, hogy a testet (az organizmust) alakítja az (absztrakt) tér törvényszerűségeihez. Schlemmer „tánc”-kompozíciói a tér (és a ritmus) analízisén alapultak, a síkok, a felületek, a fények plasztikus lehetőségeit járták körül. Leghíresebb kompozíciójában a *Triádikus balett*-ben két klasszikus képzettségű, de a Dalcroze Intézet nyári tanfolyamán „megtért” táncossal dolgozott együtt. A hármasság misztikus bűvületében fogant kompozíciót 1922-ben Stuttgartban vitték színpadra, majd 1923-ban mutatták be Weimarban, a Bauhaus Ünnepi Hetén.

Az ezredfordulón születő szabad tánc igazi hazája azonban Amerika – bár e mozgalom előfutárai közül sokan valójában Európában aratták első valódi sikereiket. A szabad tánc eme első generációjából nem csupán közismertsége és elementáris hatása, hanem valóban gyökeresen új szemlélete miatt elsőként Isadora Duncan emelkedik ki. Isadora, ha tudott is a művészi megújulás hasonló útját járó kolleganőiről – az ún. esztétikus vagy másképp mezítlás táncosnőkről – aligha tekinthette magát egy mozgalom tagjának. Holott Maud Allan és Loie Fuller elképzelései sokban hasonlítottak Isadora gondolataihoz: mindhárman hasonló közegekből, a látványos show-k világából, azaz a szórakoztatóiparból indultak, s hasonló célokat – a táncnak művészi rangot szerezni! – vallottak, útjaik mégis sokban különböztek.

Maud Allan – zenei és képzőművészeti tanulmányok után – Bécsben mutatkozott be táncosként. Ihletője Botticelli festészete volt, szólója, a Tavasz dal egyszerű lépésekből állt Mendelssohn muzsikájára. Nem is e kis kompozíció előadásával vált híressé, sőt, hirhedtté, hanem 1907-ben bemutatott drámai hangvétellű szólójával, a *Salome álma*-val. Merész, mert erotikus témaválasztása, és Miss Allan „hiányos öltözeté” elég volt a botrányos sikerhez. Allan e siker után rendkívül sokat turnézott a huszas évek végéig, s közben mindvégig azt hirdette, hogy a test megmutatása a tánc művészi, kifejező erejét, az esztétikumot szolgálhatja, s nem feltétlen azonos a szórakoztató helyek erotikus képzeteket keltő meztelenségével.

Loie Fuller e korai generáció rangidős művésznője már gyermekkorától varieté színpadokon lépett fel Amerika-szerte. Különösebb tánctechnikával ő sem rendelkezett, ám az

anyagok, majd később a fények – és a világító, fluoreszkáló új elemek – látványos használatával egészen sajátos stílust alakított ki. *Szerpentintáncában* (1891) a selyemszalagokból álló kosztüm forgása és megvilágítása keltett táncos hatást. A *Tűztánc* (1895) ugyancsak a különleges, alsó megvilágítás révén vált világhírűvé: Fuller ugyanis egy megvilágított üveglapon forgott-pörgött úgy, hogy ruhája teljesen befedte a testét, míg karjaival – s egy-egy rejtett bottal – sebesen forgatta a jelmezét, így imitálva a tűz lobogását. Fuller Európában a francia és német nyelvterületen aratott óriási sikereket apró, de jellegzetes és egyéni kompozícióival. (Pl.: *Pillangók*, *Szivárvány*, *Fekete tűz*, *A fény balettje*.)

Moud Allan sikerei meg sem közelítették Isadoráét, Loie Fuller azonban igazi sztár volt már, amikor Isadora Duncan pályája egy rövid, Fuller társulatában eltöltött idő után Budapesten elindult a világhír felé.

Isadora szinte beleszületett a szabadságba, hiszen édesanyja alig ért rá arra, hogy négy gyermeke közül a legkisebbel is megfelelően törődjön. Örült, hogy miután férje elhagyta őket, zongoraleckékből úgy ahogy eltartotta a kis családot. A tengerparton egyedül kószáló kis Isadora első élményei közül később az óceán félelmetesen dübörgő, s a sziklákon ritmikusan megtörő hullámait elevenítette fel, s azt az inspirációt, amelyet épp e harmonikus táj látványából merített. A minden iskolai fegyelmezéstől szenvedő kislány ezekre a kanyargó hullámokra emlékezve komponált „táncokat” kis társnőire, mielőtt még maga is bármilyen táncoktatásban részesült volna. De hát miféle táncot tanulhatott egyáltalán a XIX. század végén az USA-ban egy leányka? Elsősorban Delsarte módszere volt népszerű Amerikában, így ezt ismerhette s ismerte is. Az érzelmeket tükröző, rendszerezett gesztusokon és testhelyzeteken túl Isadora elsajátíthatta a szokványos társasági táncokat – a divatos polkát, mazurkát, valcert –, s természetesen balettozni is tanulhatott... volna, ha rögvest össze nem különbözik a helyi balettközlő tanító mesternővel, aki a balettművészet csúcsát jelentő spiccelés fortélyaira kívánta megtanítani a kislányt. Miért kellene spiccen járom – kérdi Isadora, s az akadémikus-klasszikus tradíció hű átadását végző mester válasza – „Mert úgy szép!” – azonnal eltávolítja Isadorát a további balett-tanulmányoktól. Hiszen ő épp ellenkezőleg, csúnyának és természetellenesnek látja a spicc-cipőbe kényszerített lábat.

A színház azonban ellenállhatatlanul vonzotta, így mégiscsak megpróbálkozott azzal, hogy bejusson egy tipikus amerikai zenés színházba. Sikertelenül persze, mert amit ő tudott, amire ő vágyott a legkevésbé sem illeszkedett a szórakoztató ipar korabeli formái közé. Más lehetőség azonban nemigen akadt, hacsak az a kompozíciós munka nem, amibe Isadora belekezd: nem eleve tánchoz írt muzsikákra szólókat tervez saját magára. E miniatűr darabokkal magánestélyeken lép fel, s aratja első sikereit az USA-ban, majd Londonban. Ide a család együtt utazik, s bújja a múzeumokat: *Raymond Duncan* a görög vázarajzokról készít másolatokat, Isadora pedig képzeletében eleven táncá fűzi a halott pózokat. Lassan körvonalazódik, mit is keres, s ekkor úgy érzi, tudja, hol lelhet rá álmaira: az ókori görögséget, a test és a lélek, a színház és a rítus egységét megteremtő múltat álmódja jelenné, vagy még inkább jövővé Isadora.

A valóságban azonban előbb Berlinben találjuk, majd Bécsben csatlakozik Fuller

együtteséhez, pályája azonban váratlan fordulatot vesz: Alexander Grosz 30 előadásra szóló szerződést ajánl fel, méghozzá nyilvános színházban! Így aztán Isadora Duncan „egy húszéves tánczó rapszod, akinek testéről régi görög mesék ömlenek” életében először 1902. április 19-én, a budapesti Uránia színpadán lép fel a nagyközönség elé. E fővárosi fellépésnek, majd a vidéki turnénak kirobbanó sikere volt, a közönség mindenütt lázban égett, hogy láthassa a „kis táncpoétát”, ahogy Jászai Mari nevezte Isadorát. Azt a mezítlábas táncosnőt, aki e szokatlan megjelenés mellett még egy merész tette is vállalkozott. Azt hirdette, hogy a tánc nem csupán naív és profán, hanem szent és művészi is lehet! S e forradalmi gondolatokat ihletett kompozíciók átszellemült előadásával erősítette meg egész Európát átívelő diadalmas fellépései során. Hamarosan Isadora mezítlábai előtt hevert Berlin és Firenze, Szentpétervár és München – de hová lett az ének, a zene, a dráma és a tánc régi-új egységének ábrándja? Éppen a Duncan család görögországi élményeit követően döbben rá Isadora, hogy a régmúlt nem éleszthető fel többé. Egy templom áhítatos csendjében ismeri fel, hogy ő, a skót-ír-amerikai lány a XX. század első éveiben hiába is tekint hátra, csak előre nézhet!

Ekkoriban formálódtak ki Isadora álmai egy iskoláról, ahol a gyermekekkel a természetes mozgás szépségét kellene újból felfedeztetni. Az egyszerű, többnyire „természetes” mozgások – mint séta, lépés, szökellés, ugrálás – nem a táncképzést, hanem a gyermek jellemének kifejlődését szolgálják, vallotta Isadora, s mellette-nyomában a pedagógiai munkában mindvégig mellette álló testvére, *Elisabeth Duncan* is.

Isadora, miközben több iskolát is működtetett Európa-szerte, nem hagyott fel előadói karrierjével. Eközben állandóan figyelte és analizálta önmagát, mozdulatait. Így jutott el ahhoz az ugyancsak lényegbevágó felismeréshez, hogy a „motorikus erő krátere a *Solar plexus*”. Az a gondolat, hogy a mozdulat nem a végtagok mozgásából, hanem az émo-ciókból indul ki, még Delsarte-ra vezethető vissza. De hogy fizikailag a *test középpontja* löki a térbe a mozdulatokat, ez már Isadora, a táncosnő felismerése, s máig is a balett és a modern tánctechnikák egyik legfeltűnőbb s a *gravitáció elfogadása* mellett legfontosabb – megkülönböztető jegye.

Isadora minden pedagógiai törekvése arra irányult, hogy újfajta szellemű iskoláiban a jövő radikálisan új táncosnőit is kinevelje. „E táncosnő – írja – testének minden részéből sugárzó értelem árad majd, elhozva a világnak egy olyan üzenetet, amely az asszonyok ezreinek gondolatait és vágyait fejezi ki. A nők szabadságát fogja eltáncolni!... Ó, igen, eljön majd a jövő táncosnője: az a szabad szellem, amely az új asszonyok testében lakozik; dicsőségesebb lesz minden korábban élt nőnél, és szebb, mint az egyiptomi, a görög vagy a régi itáliai nők voltak. Övé lesz a legmagasabb rendű értelem a legszabadabb testben!”

Az amerikai szabad tánc úttörő nemzedékének már említett női triászra mellé sorolható Ruth St. Denis is. Ruth St. Denis Európa csábító ajánlatainak ellenállva hazájába visszatérve is sikereket aratott, itt nyitotta meg iskoláját, majd alapította meg együttesét, s ezzel az amerikai modernnek második generációjának mintegy „szülőjévé” vált – Ted Shawnnal együtt.

Ruth St. Denisre is elsőként Delsarte, jelesül a mester egyik tanítványa, Genevive

Stebbins hatott. Stebbins fellépése mellett a magyar származású Királyfi testvérek látványos és monumentális produkciói bővölték el a fiatal, a tánc alapelemeivel épp csak ismerkedő St. Denist. Az egyetlen fellépési lehetőség számára is csak a varieték egyikében adódott, de itt – a szinte futószalagon, napi tízszer-tizenegyszer előadott műsorok miatt – Isadorához hasonlóan St. Denist is csalódás érte, hiszen a tánc szépsége és méltósága e szórakoztató nagyüzemben semmivé foszlott. Az ő pályáján 1904-ben állt be a fordulat, amikor is felfedezte, hogy a távoli, főként keleti kultúrák még őriznek valamit a tánc *kultikus-szagrális* jellegéből. Így érdeklődése India, Egyiptom és Japán felé fordult, s bár e kultúrákról alig rendelkezett alapos ismeretekkel, szólótáncjaiban mégis képes volt felkelteni e távoli kultúrák vallásos táncainak titokzatos atmoszféráját. St. Denis sikeres turnékat tett e kompozícióival Európa-szerte. Különösen Berlinben fogadták elragadtatással, de St. Denis mégis visszatért hazájába, ahol ugyancsak egyértelműen sikeres turnékkal járta az országot. 1915-ben azután Ted *Shwan*-nal – aki előbb a partnere, majd élet- és munkatársa lett – megnyitják közös iskolájukat Los Angelesben, s ettől kezdve új periódus kezdődik Ruth St. Denis életében. Nem csupán azért, mert közös munkájuk egyik lényeges része a pedagógia, hanem mert lényegében az iskola alapítását hamarosan a *Denishawn Dancers* – Amerika első nemzeti együttesének – megalakulása követi. A Denishawn együttes hatalmas létszámú, látványos produkciókkal lép a közönség elé, s e nagyszabású és lenyűgöző produkciókban St. Denis és Shawn már nem csak szólistaként, hanem koreográfusként és rendezőként is szerepel – a növendékek csapatával együtt. Az országos turnék rendkívüli sikerei nemzetközi meghívásokat is eredményeztek, de hiába a sikersorozat, a Denishawn Dancers 1931-ben – Ted és Ruth válását követően – felbomlik. De addigra már gyermekek és fiatalok százai ismerkedtek meg a két vezető mester pedagógiájával, ami a növendékek egyéniségének fejlesztése, a fiatalok kreativitásának ösztönzése mellett egyfajta „technika” átadását is jelentette. A Denishawn iskolában a képzés a Delsarte gyakorlatok mellett a balett-alapokkal és a keleti tánc-stílusokkal is megismertette a növendékeket. A színpadi hatások közül pedig különösen a jelmezek–anyagok–tárgyak ismerete és használata állt a képzés centrumában.

1931 után St. Denis és Shawn útjai véglegesen elváltak. Ruth St. Denis a táncot a negyvenes évek végére az istenimádás egyik lehetséges formájának tekintette. Megalapította az Isteni Tánc Templomát Los Angelesben, s főként itt mutatta be misztikus-vallásos szóló és kórus-kompozícióit.

Ted Shawn hozzájárulása az amerikai szabad tánc kialakulásához rendkívül jelentőssé válik a 30-as évektől. Elsősorban azért, mert ő az egyetlen férfitagja az alakulóban lévő új mozgalomnak. *Atlétikussága, dinamizmusa* és népszerűsége nagyban segítette a férfitánc – és táncos! – elfogadtatását akkor, amikor erre még jóformán alig akadt példa. Shawn 1931 után ráadásul saját, csak férfiakból álló együttest is alapított, *Shawn Dancers* néven, s ugyancsak *meghonosította az amerikai egyetemeken a tánc oktatását* – eleinte csak a tornatanárok körében. Ugyancsak a harmincas években alapította meg a *Jakob's Pillow* farmon a modern tánc egyik központját, ahol kurzusok és fesztiválok zajlottak vendégtanárok – köztük néha Ruth St. Denis – részvételével, s zajlanak ma is, mintegy összekötve a modern tánc múltját a mindenkori jelennel.

## Az alapítók nemzedéke

Az európai szabad tánc virágkora a 30-as évekre esett, s e felfutás egy olyan nemzedék nevéhez fűződik, amelynek tagjai már „valódi” táncosok, s nem valamely más művészeti ággal foglalkozva jutnak el a táncművészetben is hasznosítható eredményekig. E rövid periódusban szinte minden nagyobb – német – városban kialakultak táncközpontok (pl. Drezda, Hamburg, Essen), 1927-től nagyszabású tánckongresszusokat tartottak, s megindult az orientációt segítő szakfolyóirat is, a *Der Tanz*, Berlinben *Koreográfiai Intézet* nyílt, Essenben pedig megalakult a máig is működő *Folkwang Schule*.

E fényes korszakban három jelentős irányzat kristályosodott ki. Az egyik legfőbb reprezentánsa a táncosként, koreográfusként, pedagógusként és teoretikusként is kimagasló *Lábán Rudolf*, aki a *táncot mintegy világnézetként fogta fel*. Úgy vélte, a tánc azt a lehetőséget adja meg a modern kor emberének, hogy általa ismét a világmindenség körforgásába („körtáncába”) integrálódjék. S ez a lehetőség Lábán szerint mindenki számára nyitva áll, hiszen minden ember belső igénye az univerzummal való kapcsolat.

Lábán, aki balett és Delsarte tanulmányok mellett fetészetet, építészetet és díszlettervezést is tanult, 1910-ben nyitotta meg első iskoláját, alapította első együttesét, majd nyaranta Asconában egy kis közösség élén életmód-kísérletet folytatott, amelynek középpontjában a mindennapok újraritualizálása, a természettel való szerves együttlét élménye állt. Az I. világháború idején az alkotói és pedagógiai tevékenység kényszerű hiányában kezdi el kidolgozni táncelemző módszerét, az ún. *térharmónia elméletet*, amelyet 1926-ban, Jénában megjelent könyvében, a *Choreographie*-ban publikált.

Az I. világháborút követően Lábán aktivitása rendkívül sokoldalúvá terebélyesedett, így ő maga szinte a német modern tánc főpapjává vált a harmincas évekre: Tánc Színpadot (Tanz Bühne) alapított Stuttgartban, Hamburgban iskolát és együttest vezetett, Berlinben a Koreográfiai Intézetet irányította, majd az itteni Operaházban balettigazgató is lett, s végül természetes módon rábízták az 1936-ban Olympia monumentális nyitótünnep-ségének megkomponálását is.

S miközben a tánc művészi formáinak (a nagy tömeghatásokra építő „táncszínház”-nak és a bensőségességre és egyéni teljesítményekre épülő „kamaratánc”-nak) a lehetőségeit kutatja-vizsgálja Lábán, figyelme a tánc nem művészi formájára, az amatőr („laikus”) mozgalmakra is kiterjed. Utóbbiról azt vallja, a *mozdulatkórusok* működésének az a fő funkciója, hogy közvetítsen a laikusok mozgásélménye és öröme s az igazi táncművészet között. A táncművészet céljai közül pedig azt emeli ki, hogy a még iskolázatlan szemű nézőkből a kompozícióknak „nézni tudók” seregét kell formálnia, s e kört állandóan szélesíteni.

Lábán sokirányú koreográfiai kísérletei között találunk nagyszabású és politikai indítatású táncballadát (*Gaukelei*); különböző muzsikák (pl. Beethoven) mozgáskórusos megjelenítését. A tömeg és tömbhatásokban rejlő lehetőségek kimunkálása tette Lábánt a legalkalmasabbá arra, hogy az említett 1936-os, augusztus 1-jén megnyíló Berlini Olympiai Játékok gigantikus tömegdemonstrációjának komponálója legyen. (A négy

nagy jelenetből álló koreográfia második képében Gret *Palucca* 1500 lány élén táncolt egy valcert, míg a hősi harcot és a halottak elsiratását ábrázoló negyedik képben Harald *Kreutzberg* mellett Mary Wigman lépett fel 80 siratóasszonyt alakító leánnyal együtt.) Lábán azonban épp e nagyszabású olympiai nyitányt megvalósítva döbrent rá arra, hogy álmai a tánc révén kialakuló új közösségi kultúráról a kor ideológiájával átszínezve a nemzetiszocialisták politikai céljait szolgálják. Így Nagy-Britanniába emigrált, ahol haláláig tevékenykedett, de már elsősorban az elmélet területén. (A Londonban megalakult *Lábán Centre* máig az európai gyökerű modern tánc képzési központja. Lábán növendékei 1940-ben az USA-ban hozták létre az ugyancsak ma is virágzó *Dance Notation Bureau*-t, a táncjelírás nemzetközileg elismert egyik központját.)

Lábánt koreográfiai, pedagógiai munkássága mellett a század egyik legjelentősebb táncteoretikusává teszi elméleti munkássága. A táncról vallott felfogását (koreográfiáját) az 1920-ban megjelent *A táncos világa* (*Die Welt des Tänzers*) című könyvében fejtette ki. A könyv két – egy elméleti és egy gyakorlati – részből áll. Az öt gondolatkörtánc (*Reigen*) című első nagy fejezetben Lábán az új embertípust jelentő táncosról ír, aki a „tisztá értelem”, a „mély érzés” és az „erős akarat” tudatos egyesítője, s aki így nem csak átéli a világ mély és sokoldalú felfogását, hanem a testével ki is mondja azt.

E könyv második fejezete (a Koreográfia) valójában a később teljessé formálódó *táncjelírás* megalapozása, amely a már említett *Choreographie*-ben került részletes kifejtésre. Lábán ún. térharmónia elméletének középpontjában a táncos ún. személyes terének vizsgálata áll, vagyis annak a test körül elképzelt, gömb alakú buroknak, amely végtagjainkkal elérhető. E gömbből alakította ki Lábán azt az *ikozaédert*, amelyben meghatározhatók a dimenzionális és diagonális mozgásirányok. (A magas–mély, jobb–bal, elől–hátsó, valamint a diagonálisok.) Magát a táncot Lábán a táncos küzdelmeként fogja fel a három dimenziós térrel, amelynek során a test elhagyja nyugalmi, egyensúlyi helyzetét, a függőlegest. A mozgás – amely mindig a test középpontjából indul ki – két alaptörvénye a kibillenés és az egyensúlyba való visszatérés során az *egymásutániság és az ellenmozgás*, amelyben a feszítés és lazítás, a tágság és szorosság, a mozgás és a mozdulatlanság ritmikusan váltakozik.

Lábán kompozíciótanát (Koreutika) az 1927-es *Tánc és körtánc* (*Tanz und Reigen*) című könyvében fejtette ki. Legfontosabb megállapítása, hogy a táncművészet önmagában zárt, sajátos művészeti ág, amely ugyan érzelmeket fejez ki, de ez – szerinte – nem lehet az előadó öntartalmazásának terepe, hanem a tér és a mozgás törvényszerűségein alapul. A tánc-műalkotás létrehozói közül így a komponálót tartja alkotónak, míg a kivitelezőt reprodukálónak. De ezzel a felfogással nem vitatja el a tánc történetétől (a koreográfia) megkülönböztetett táncsemény (az előadás) életszerűségét, megrendítő vagy örömet keltő hatásosságát.

Lábán művészi ellenpólusa Mary *Wigman* volt, aki rendkívül későn, 21 éves korában találkozott először a táncsal. Csak 1910-ben szerezte meg ritmikus gimnasztika oktatói oklevelét Dalcroze-nál, és mégsem a tanítást választotta, hanem csatlakozott Lábán asconai kolóniájához. Valójában ekkortól talált önmagára, mert egész életére ható, döntő élményt kap ettől a városi civilizációtól elmenekülő közösségtől: az egyéniség vállalásá-



nak örömét. Wigman Lábán munkatársa lesz, s valójában Lábán biztatására lép először színpadra 31 évesen. 1920-ban aztán letelepedett Drezdában, iskolát nyitott, s elszakadt Lábántól is, de a térről és mozgásról vallott elveiben alig távolodott el mesterétől. Wigman azonban nem teoretikusként, hanem előadóművészként és pedagógusként vált igazán jelentőssé. Mindkét területen az *önkifejezést* tartotta a legfőbb feladatának. Táncosként a művész belső megnyilatkozásaként fogta fel a táncot, s egyetlen eltáncolható tárgynak az előadó saját személyiségét tartotta. Ezért táncosként mindvégig tipikus szólista maradt, bár időnként növendékeiből táncsoportot is formált. Koreográfiáit maga komponálta, adta elő, s visszavonulása után sem tanította be soha másoknak. Legjellegzetesebb szólóiban a sorssal, a halállal viaskodó individuumot ábrázolta (pl. *Sorstánc, A nagy démon, Boszorkánytánc*). Szólóit vagy zene nélkül vagy csak ritmuskíséretre – néha ritmikus szövegmondásra – adta elő mezítláb, időnként maszkkal fedve el arcát, de mindig erőteljes expresszivitással.

Wigmannak nem csak a német nyelvterületen, hanem az USA-ban is óriási sikere volt a harmincas évek elején. S bár Wigman vonzódott a nácik által oly kedvelt monumentális ünnepek, menetelések, fáklyás felvonulások ritualizált-koreografált világához, 1937-től otthon gyakorta háttérbe szorult, mert szólóit túlzottan tragikusnak, ködösnek tartották a nácik, akik éppen hogy nem a lelki vívódások komor megjelenítését várták egy „igazi német” művésztől, hanem a mérnökök tárgyilagos, világos, optimista „közlését”. Wigman 1942-ben végleg visszavonult a színpadtól, majd a világháború után először Lipcsében, majd (Nyugat-) Berlinben vezetett iskolát, időnként ismét társulatot, s vállalt koreográfusi munkát is. Iskoláját 1967-ben zárta be, s pedagógiai munkásságának négy évtizedét olyan növendékek jelzik, mint Greet Palucca, Harald Kreutzberg és Hanya Holm.

Mary Wigman pedagógiai elképzelései – annak ellenére, hogy sem ún. technikát, sem módszert nem hagyott hátra – rendkívül jelentősek. Mert azt vallotta, a táncoktatás célja az *egyéniség fejlesztése*. A tanár feladata önmaga *személyiségének közvetítése*, a növendék hozzásegítése ahhoz, hogy találja meg a maga saját útját. Eközben persze a táncosnak az is feladata, hogy testéből érzékeny hangszert formáljon, s tanulja meg *uralni e különös instrumentumot*. A pedagógus eközben Wigman szerint három dologra taníthatja meg növendékét: látni a mindennapok sokféleségét, gondolkodni a lehető legszélesebb látókörrel, és dolgozni koncentráltan és fáradhatatlanul. A pedagógus a táncon keresztül közelít növendékéhez, s ennek során elsőként a testnek a térben való tudatos elhelyezésére kell rávezetnie a növendékét, valamint a légzés és a mozdulat polaritására: az erőfeszítés és a nyugalom, a feszítés és elernyedés kettősségére.

A német nyelvterület modern táncmozgalmának harmadik irányzata inkább szociális indíttatása, semmint koreográfiai, pedagógiai vagy elméleti jelentősége miatt különül el. E művészcsoporthoz tagjai, főként a „Vörös táncos”-ként ismert Jean *Weidt* a társadalom megváltoztatását várták a művészetektől, s ezen belül a tánctól is. Erősen kötődtek a korabeli munkásmozgalomhoz, így számtalan mozgáskórossal dolgoztak. A nemzeti szocializmus erősödésével emigrálni kényszerültek, s csak a II. világháború befejeztével tértek haza, főként az NDK-ba.

A német szabad tánc alapító nemzedékének tanítványai közül Kurt Jooss mindenképpen kiemelésre érdemes, mert egyetlen területen, a *szabad tánc és a klasszikus balett technika ötvöztetésében* úttörő szerepe volt. Jooss zenei és színészi tanulmányait hagyta ott a Lábánnal való találkozás hatására, hogy életét a táncnak szentelhesse. 1927-ben az Esseni Folkwang Schule egyik alapítója lett, s már ebben az iskolában is azt vallotta: miután a tánc, a zene és a dráma történetileg egy töről fakadt, tanítása is csak együtt képzelhető el. S rá egy évre már Táncszínházi Stúdiót indított (a *táncszínház* fogalom egyik első európai használójaként) azzal a céllal, hogy az ekkoriban még különösebb technikai alappal nem rendelkező modern táncba beépítse a nagy hagyományú klasszikus balett alapelemeit. Ezzel valójában a modern táncosok balettellenességét elsőként adta fel, legalább is tánctechnikai értelemben. Leghíresebb koreográfiái is (*Nagyváros, Bál a régi Bécsben, A zöld asztal*) ezekben az években születtek, s 1932-ben a Ballet Jooss is megalakult, s turnézni kezdett. Ám egy év múlva, amikor zsidó munkatársaitól meg kellett volna válnia, Jooss is az emigrációt választotta. A nagy-britanniai Dartington Hall-ban telepedett le, ahol Sigurd Leederrel közösen iskolát nyitott, s így már Lábán emigrálása előtt meghonosították az első európai szabad tánc iskolát a szigetországban.

A II. világháború után Jooss Chilében is vendégtanárkodott, de 1949-ben visszatért Essenbe, ahol az 1951 és 1953 között újból működő Táncszínházat s az iskolát vezette 1968-ig. Távozása után az iskolát Jooss egykori táncosa, Hans Züllig irányította, Jooss pedig nemzetközileg ismert és elismert vendégtanárként számos kurzuson tanított, műveit pedig – miután Lábán féle táncjelírással korábban lejegyezték – sok együttes tűzte műsorára, köztük a Pina Bausch vezette Wuppertáli Táncszínház – a német „tanztheater” eszme korszerű folytatója.

A német modern tánc virágzásával párhuzamosan az USA-ban is egy új táncos nemzedék lépett színre. Képviselői úgy keresték a saját útjukat, hogy kiváltak az őket felnevelő Denishawn iskola és együttes kereteiből, és saját iskolát nyitottak. S ezekben a magánstúdiókban formálódik ki azután a két alapvető tánctechnikai rendszer és esztétikai megközelítés, ami valójában lehetővé tette, hogy a *modern dance*, mint autonóm művészi forma megszülessék. A Denishawn mindkét dezertáló növendéke, Martha Graham és Doris Humphrey elsőként a Denishawn legjellegzetesebb vonásai, az egzotikum és a felfokozott teatralitás ellen fordult. Graham szinte egyetlen év alatt levetette magáról azt a hatást, amit évek alatt a Denishawn-nál magába szívott. Amikor 1927-ben *Revolt* című szólójával színpadra lépett, már egy új korszak első hírnöke mutatkozott be, egy olyan korszaké, amely inspirációját a jelentől, a disszonanciáktól és problémákkal terhes jelentől kapja. Így kifejezőmódja sem lehetett többé kecses, tetszetős, titokzatos és misztikus, hanem – akár a „csúnyaságig” is – nyers és szögletes volt. Graham egy évtizeden át csak táncosnőkkel dolgozott 1927-től megnyíló iskolájában és a színpadon is. Társulatához csak 1938-tól csatlakoztak férfiak – Erik Hawkins, Merce Cunningham, Paul Taylor és John Butler – s ez a momentum a pedagógiai és a színpadi munka során kialakuló jellegzetes Graham-technika fejlődését is befolyásolta.

Graham koreográfusi pályáján három nagyobb korszak különíthető el. A 30-as évek elejéig főként önmaga számára komponált szólókat, míg később az ún. amerikai doku-

mentumok sorozatban már nagyobb csoportokkal dolgozott. E sorozattá kikerekedő művekben Graham az amerikai nép, az amerikai életmód és szemlélet gyökereit próbálta a tánc nyelvén is fel- és megidézni (pl. *Frontier, Appalachian Spring*). A 40-es évek második felétől figyelme egyre jobban a „belső táj”, az emberi lélek felfedezésére irányult, s ehhez a görög mitológia örök figuráiban talált hősöket és hősnőket, mint *Clytemnéstra és Phaedra*.

Graham tánc történeti jelentősége azonban nem koreográfiai újításaiban rejlik, hanem saját rendszerének, az ún. Graham-technikának a kidolgozásában. Martha Graham-nek a 20-as években teljesen szokatlan koreográfiai tárgyválasztása igényelt új és kifejező mozgást. Így az általa teremtett színpadi szituációk táncos megfogalmazása igényelte az újfajta mozgásokat. Graham az életet magát is folytonos küzdelemnek látta, így technikájának alapjául is az erő kifejtés és a dinamika szolgált. A *contraction-release* polarizáció lényege az állandó készenlét állapotának a megteremtése az erő kifejtésre, ezért az összerándulás ellentéte, a kiengedés sem jelent teljes elernyedést. Graham technikájának ugyancsak lényegi eleme a gravitáció eltitkolása helyett a mozgás lefelé irányultságának tudomásul vétele, valamint a mozdulat lehető legnagyobb kiterjesztése a tér minden irányába.

Doris Humphrey, a másik Denishawn dezertőr jóval közelebb állt Ruth St. Denishez, mint Graham, hiszen nem csupán táncosa, hanem asszisztense és koreográfustársa is volt a mesternőnek. Mégis eljött számára a pillanat – szintén 1927-ben – amikor a függetlenséget választotta a nagy tekintélyű mesterektől való függés helyett. Humphrey növekedésként, Charles *Weidmannal* együtt a mozgás megközelítésének új útját dolgozta ki. Ő is a lét polaritását az ember állandó küzdelmében ismerte fel, de jelesül abban a törekvésben, hogy az ember egyszerre igényli a változást és az állandóságot. Így mozgásrendszere középpontjába az egyensúly került – az a küzdelem, amelyet az egyensúlyából állandóan kilendülő (*fall*) test folytat az egyensúly visszanyeréséért (*recovery*). A technika kidolgozása során Humphrey mindvégig figyelt a mozgás fiziológiai élménye mellett a pszichológiai tapasztalatokra is. De miután úgy vélte, a mozgás elsősorban kinetikus, s nem drámai, zenei, netán irodalmi jellegű, a tanítás során is arra törekedett, hogy növendékei elsősorban a mozdulatok szerkezetét, ritmusát és minőségét érezzék s tanulják meg.

Humphrey koreográfusként sem törekedett történetek, drámai helyzetek vagy lelki folyamatok ábrázolására. Sokkal inkább érdekelte őt a lépések rendje, a tér és a testek, az egyén és a csoport viszonya, a mozdulatok saját zene nélküli ritmusa, az arányok játéka, a mozgások áramlása és energiája (pl.: *Víz tanulmány*).

Humphrey 1945-től, betegsége miatt visszavonult az előadói pályától, de legjobb tanítványa, José Limón 1946-ban alapított együttesének művészeti vezetője lett, s továbbra is tanított számos helyen. Így a *José Limón Dance Company*-t Humphrey saját együttese utódjának tekintette. Limón ugyan Humphrey-től eltérő, drámai irányban is haladt koreográfusként, de mestere tánctechnikáját és szellemiségét töretlenül megőrizte Humphrey halála után is.

Az amerikai modern tánc bázisát adó két tánctechnika mellett harmadikként Hanya Holm pedagógiai munkája jelentős még, aki a Wigman-iskola növendékeként az európai,

pontosabban a német kifejező tánc eredményeit közvetítette a saját, külön fejlődésen át kialakuló amerikai modern tánc világába.

## A kísérletezők nemzedéke

Az '50-es évektől egy markáns arculatú, radikálisan új szemléletű nemzedék vált ki a három nagy mesternő iskoláiból, illetve együtteseiből. S rögvest szembe is fordul a mesterektől kapott esztétikával. E generáció vezető személyiségeinek elképzelései eltéréseik mellett is néhány ponton találkoznak. A *tánctechnika elsődlegességét elutasították*, s egyáltalán nem tulajdonítottak fontosságot a művek jelentőségének sem, sőt azt vallották, *a táncnak nincs üzenete*, se nem imitál, se nem reprezentál valami rajta kívül létezőt, így nem is értelmezhető, s érzelmeket, asszociációkat sem kell kiváltania. A tánc esztétikai értéke a *tér-idő-mozgás* valóságában rejlik, abban, hogy a mozdulat és a mozgás – tárgy és gondolat nélküli – közvetlen kommunikáció...

E kísérletező nemzedék legerőteljesebb képviselője Merce Cunningham Graham együttesében vált táncossá. Koreográfusként azonban tökéletesen más úton járt, mint a pszichologizáló, drámai Graham. Cunninghamet sem a történet, sem a karakter, sem a drámaiság nem vonzotta. Gondolkodásának középpontjába a tiszta mozgás került. S miután a mozgás tér- és időbeli, Cunningham a zene és a (színpadi) tér problémáival szembesült elsődlegesen. Így a 60-as években a *decentralizált* térben való komponálással, a sok egyidejű, de mellérendelt táncakciók egybeszervezésével kísérletezett, majd ezeket a kísérleti darabjait – az ún. *event*seket – ki is emelte a színpad hagyományos teréből, s múzeumokba vitte el, a nézők előtt a tárlatlátogatók közé. A *tánc és a zene* viszonyáról is újszerűen gondolkodott, hiszen e két, gyökerében is összefüggő művészet *függetlenségét hirdette*. Állandó zenei munkatársával, John Cage-dzsel így egymást nem „zavarva”, de nem is „támogatva” dolgoztak – párhuzamosan, csak az előadásokon egymás mellé illesztve a látványt és a hangzást.

Cunningham komponálási módszere is rendhagyó. A véletlen, mint kompozíciós módszer Cunninghamnél kap először szerepet. Az ún. *by chance* módszerével egyéni ízlését, személyes értékelését kívánta kikapcsolni, egyfajta objektivitással helyettesíteni az alkotói folyamatok során. S bár nála így maga a mozgásfolyamat nem eltervezett, s e módszer a testet is dezintegálja, hogy minél több elemből válogathasson, a koreográfia mégsem strukturálatlan, mert a véletlen irányította kiválasztás és egymásutániség fázisait Cunningham a test és a tér lehetőségeinek legmesszebbmenő figyelembevételével illeszti egymás után.

Alwin Nikolais – Hanya Holm növendéke és asszisztense – inkább színházi ember, mint koreográfus. Egyszerre zenész és szobrász, festő és marionettes, aki elsősorban a plasztikus elemekkel és a fényekkel kísérletezve tágította ki a tánc határait a *totális táncos színház* felé. Nikolaist a táncos maga a legkevésbé sem érdekelte, hiszen színpadán a táncos testét jobbra elfedte, beburkolta a legkülönfélébb anyagokkal, építményekkel,

maszkokkal, fényekkel és színekkel. Produkciói optikai élményt nyújtó hang–szín–tér és forma kompozíciók.

Paul Taylor még távolabbról, az atlétika és a festészet világából érkezett Graham, majd Cunningham együtteséhez. Így stílusát is a leghétköznapibb mozgások – séta, futás, ugrálás – jellemzik, s az az energikusság, az az atlétikusság, amely még az amerikai balettművészetet is áthatja, később pedig, a következő alkotógeneráció vezérlő gondolata, a táncot felváltó, a fizikai erőt dübörgő mozgalmak fő eleme lesz.

## A jazz tánc

E kísérletező, s a modern tánc nem irodalmias (az ún. non literal) vonulatát hirdető koreográfusok generációjával párhuzamosan bontakozik ki az USA-ban az a fekete afrikai gyökerű, de története során egyre több fehér-amerikai hatást magába szívó táncirányzat, amelyet összefoglalóan jazz-nek hívnak.

A jazz kifejezést a táncművészettel kapcsolatban csak a XX. század második évtizedében kezdik használni, holott nyilvánvaló, hogy ha az amerikai feketék jellegzetes táncolási módját értjük alatta – és éppen a baletttől és a modern tánctól is elkülönülő stílus meghatározására használjuk – akkor gyökereit a múlt században lelhetjük fel. Mert a fekete művészek először ekkor lépnek fel színpadon, az ún. *minstrel show*-kban. Ekkoriban azonban még jobbra tap – európai szóhasználattal sztepp – tudásukkal bővülték el a szórakozni vágyó közönséget. Néhány legendásan muzikális és technikás táncos – például Master *Juba* – után századunk koronázatlan sztepp királyai (*Fred Astaire*, *Gene Kelly*) fehér bőrű, és hivatásos, tanult művészek lettek, akik ugyancsak a szórakoztatóipar sztárjai voltak, de már nem az utazó show-kban, hanem a Broadwayn és a filmekben. Eddigre szinte a felismerhetetlenségig át is alakult az eredetileg afrikai eredetű, törzsi gyökerekből táplálkozó ritmus és tánc. A 40-es években azonban két antropológus ismét megpróbált visszatérni a gyökerekhez, s tudományos érdeklődéstől vezérelve elkezdték feltárni a még élő szokásokat, gyűjteni a zenéket, táncokat és rítusokat. E néprajzi gyűjtőutak s a fellelt kulturális kincsek bemutatásának igénye vezetett el oda, hogy Katherine *Dunham* és Pearl *Primus* elsőként integrálták az afroamerikai táncokat a „komoly”, s nem a szórakoztató művészetek világába. Néptáncot és népzénet, s szokásokat állítottak színpadra eredeti zenei kísérettel, jelmezekben, s néhány ősi rítus rekonstruálására is kísérletet tettek. Az őket követő nemzedék kiindulópontja azonban már más volt: Donald *McKayle* és Alvin *Ailey* nem antropológiai-néprajzi szempontok figyelembe vételével, s nem is tudományos érdeklődéssel fordultak a feketék hagyományaihoz. Ők már balett és modern tánc tanulmányok mellett ismerkednek a jazz elemeivel: McKayle Primusnál is táncol, Ailey Lester *Horton* együttesében növekszik táncossá. Annál a Hortonnál, aki fehéreként elsősorban az indián kultúra iránt érdeklődött. Tánctechnikájában a törzs gazdag használatát helyezte az előtérbe, művészetszemléletében pedig a kultúrák keveredése állt az előtérbe. E szellemi közegből kinöve alapí-

totta meg Ailey a maga önálló társulatát, s kezdte meg koreográfusi pályáját, mindvégig a balett, a Horton technika, a Graham technika és a sajátos izolációs jazz technika elemeinek keverésére helyezve a hangsúlyt. Együttésébe feketé, ázsiai és fehér amerikai táncosokat szerződtetett akkor, amikor az USA-ban még áttörhetetlennek tűnt az a választóvonal, ami a feketéket a fehérektől elkülönítette.

Ailey művészetével az ellen lázadt, hogy önmagát és művészetét a fehér közönség érdeklődése mintegy művészi gettóba zárja azzal, hogy etnikai (jazz) tánc specialistaként tartják őket nagyra. Ailey ezzel szemben a tánc egyetemes kifejezőmódját kereste, s találta meg a jazz technika – a testrészek *izolációja*, a mozgás *polimetrikussága* és *poliritmikussága* – s a különféle modern tánc technikák, valamint a klasszikus balett elemeinek egyfajta erősen teátrális keverésében, s jobbára egyetemes érvényű témák – az anyaság, a bánat, a szerelem, a hit – közérthető és érzelmileg telített megfogalmazásával.

Ailey eklektikussága és a művészet egyetemességét hangsúlyozó ars poeticája mellett sem szakadt el afrikai gyökereitől. Fehér kollégái azonban már eleve e gyökerek nélkül közeledtek a meglehetősen behatárolatlan jazz-technika felé. Így a 60-as évektől a balett és a modern tánc valamelyik technikáján felnőtt *Broadway táncosok* zöme mintegy új forrásként fordult a jazzhez – ami hol szeptepet, hol pedig az izolációt jelentette – s így az ún. musical tánc stílus (mint Jerome *Robbinsé*, Bob *Fossé* és többeké) egyik meghatározó elemévé vált. A legnevesebb (fehér) jazz tanárok is a legkülönbözőbb szakmai háttérből merítve alakították ki technikájukat: *Luigi* szeptepet és akrobatikát tanult, *Giordano* a balettől jutott el a jazzig, *Mattox* pedig szeptep, társastánc és balett tanulás után *Jack Cole* ösztönzésére fordult a jazz improvizáció felé. Vagyis a jazz esetében sem tiszta technikáról, sem egységes stílusról nem beszélhetünk, ami nem jelenti azt, hogy a minden testrészre vonatkozó izolációs technika – mint a korántsem egységes afrikai folklór egyik központi vonása – nem termékenyítette volna meg a XX. századi, főként kommersz színpadi tánc különböző irányzatait.

## A német táncszínház

Európában közel sem követték egymást ilyen gyors egymásutánban a különböző szemléletű táncos és koreográfusgenerációk. A II. világháború befejezte után jó évtized kellett ahhoz, hogy a nagy múlttal rendelkező német modern tánc újból magára találjon. Ehhez elsősorban saját múltjához való viszonyát kellett feldolgoznia, s az sem elhanyagolható tény, hogy Európában jóval mélyebb és többféle tradíciót is őrző – bár korszerű törekvésekben mindössze a Gyagilev féle Orosz Balett és a Rolf de Maré vezette Svéd Balett újításaira támaszkodó – balettművészetben is csak az 50-es évek második felére nő fel az a háború után induló alkotónemzedék, amely a századelő óta először képes megújítani a balettművészetet. E vákuumban Németországban az Esseni Folkwang Schule folyamatosan működött, s falai közül kerültek ki azok a koreográfusnők, akik megteremtették a modern és jellegzetes német táncszínházi irányzatot.

Pina *Bausch* e generáció egyik reprezentánsa még Kurt Jooss iskolai irányításának

idején végzett, majd négy évig az USA-ban látogatott modern tánc és balettkurzusokat. Táncszínházi kísérleteit aztán otthon, az iskolai társulatnál kezdte. Rendkívül expresszív, drámai s egyben intellektuális egyfelvonásosaival, víziókkal telített s szinte a nem táncig csupaszított mozdulatvilágával robbant be a német táncéletbe a *Kölni Nemzetközi Koreográfiai Versenyen*, majd a *Wuppertáli Táncszínház* élén. E korai periódusa végén Bausch mintegy összefoglalta mindazt, amit a Lábán nyomdokain kibontakozó német expresszionista tánc elért (*Tavasziünnep*). 1975 után érdeklődése a társadalmi és személyes tragédiák, az elidegenedés, a magány, a brutalitás felé fordult, eszközei pedig ugyancsak megváltoznak: színpadáról a hagyományos értelemben vett táncolás eltűnik, hasonlóan a virtuozitáshoz – és a zenéhez. A tánc és zene helyét a verbalitás, az éneklés, a zsonglőrmutatvány, a látványos effektusok és váratlan kellékek, zajok vették át. A jellegzetesen XX. századi egyfelvonásosok időtartamához szokott nézőt Bausch a távol-keleti színjátszástól átvett „végtelen” időtartamú hömpölygéssel is sokkolta. Barokkosan eklektikus művei a ‘80-as évektől legalább 3–4 óra időtartamúak. Szerkezetükre a „komponálatlanság” jellemző: a legkülönbözőbb epizódok felcserélhető esetlegességben követik egymást, a mindennapiság rendezetlenségét, sztereotipizáltságát árasztva. Költőiség, teatralitás, trivialitás, humor, tragikum, életöröm és halálvágy kavargó Bausch „Stück”-jeiben, melyeket néha csak címük-alcímük különböztet meg egymástól, s amelyekben a táncos képzettségű előadók mozgásának minősége helyett a mozdulat indítéka és célja az elsődleges.

Kevésbé intellektuális és kevésbé hagyományromboló Reinhild Hoffmann táncszínháza, mert a koreográfusnő műveiben nem mond le az érzelmi hatás felkeltésének igényéről. Szüksége van a zeneművekre is, és nem szakít magával a táncsal sem koreográfiáiban. Hoffmann – aki ugyancsak a *Folkwang Schule* növendékeként töltött néhány évet New Yorkban – a német modern tánc Lábán és Jooss-féle hagyományait folytatva eleinte kísérleti szólókompozícióival hívta fel magára a figyelmet. E szólókban a különböző anyagok (lepel, kő, a testre erősített deszkák) dinamikai és térhatásaiból kiindulva tapogatta ki a korlátozott mozgás határait. Csoportos kompozícióiban jobbra egy támát, a női sorsot járja körül. E koreográfiáiban is hangsúlyos helyet kapnak a tárgyak és kellékek, mindez az általában *nem lineárisan szerkesztett*, de egymást értelmező jelenetek sorában már az atmoszféra megeremtését, a kifejezést szolgálja.

Susanne Linke a Wigman stúdióból került a *Folkwang Schuleba*, s Dora Hoyer expresszív szólóinak hatására főként önálló estekkel vívta ki helyét a német modern tánc vezető egyéniségei között. Linke elutasítja a táncszínpadon a verbalitást és az intellektualizmust ugyanúgy, mint a teatralizáltságot. A tánc ösztönös kifejezőerejét és személyességét hirdeti, s vallja, hogy az előadóművésznek meg kell érintenie a nézők lelkét. Nem provokálni kell, hanem eljutni a lélekig. Linke szóloi és nagy ritkán kisebb csoportra készült kompozíciói a legmindennapibb helyzeteket fogalmazzák meg hétköznapi, alig stilizált mozdulatok segítségével. (E vezető német modern tánc triász mellé növekedett fel a klasszikus háttérű, magyar Horváth Krisztina, akinek táncszínházi világa Hoffmann teatrális, vizualitásban különösen gazdag alkotói világához áll a legközelebb. Témáit ő is szívesen fogalmazza meg végtelenül hosszú, mellérendelő szerkezetű darabokban is.)

## A poszt-modernek nemzedéke

Az USA-ban a '60-as évek közepén jelentkező új koreográfusnemzedékre legerőteljesebben Merce Cunningham radikális eszméi hatottak. E nemzedék tagjai úgy gondolták, hogy *leomlottak a határok a tánc és a nem tánc között*, így minden mozgás egyben táncnak is tekinthető. Ezért elvetették a tánc hagyományos elemeit, a technikát, s az új táncnyelvet a semmiből, a legegyszerűbb, minimálisra korlátozott elemekből kívánták újból felépíteni. Így le is mondtak arról, hogy képzett előadókkal működjenek együtt, eltávolodtak a táncelőadások szokványos helyszíneitől, a színházaktól, s időnként még a közönség részvételét sem tartották elengedhetetlennek kísérleteikhez. E generáció tagjainak döntő többsége az 1962-ben induló *Judson Dance Theater* műhelyéből került ki, s jobbára szólóban vagy alkalmi társulásokban dolgozott közel két évtizeden át az amerikai művészeti élet periferiáján. Néhányan azonban épp ellenkezőleg, a '70-es, '80-as évektől vezető balettegyüttesektől kaptak felkéréseket. A legszélsőségesebben kísérletezők néha csak egy-egy „kirándulás” idejére, de néha a teljes „beépülésig” részt vettek az amerikai balettéletben, s jócskán át is színezték azt, elegyítve a neoklasszikus balett és a minimalizmus eltérő szókincsét és esztétikáját.

A tiszta mozgás, eme újfajta formalizmus vezető egyéniségei közül Trisha Brown pályáján három különböző szakasz rajzolódik ki. A '60-as évek végétől olyan darabokat komponált háttetőkre és falakra, ahol a mozgásokról le tudta választani a szórakoztatóipar által megrontott színháziasság sallangjait, s így kompozícióit csak a *képzőművészeti elemek* – terek, síkok, vonalak, tömeg – uralták. A '70-es évek elejétől apró, köznapi mozdulatok egymásutániságából komponált matematikailag szervezett struktúrákat. A '80-as évektől kezdett zenékre és színházi térbe komponálni jobbára a cselekvések egyidejűségére és egymásmellettségére figyelő koreográfiákat. Lucinda Childs ugyancsak a mindennapi mozgásokhoz tért vissza, de nála a forgás állt a mozgástanulmányok középpontjában. S miután a repetitív zene elkötelezett híveivel dolgozott együtt, koreográfusként maga is ezt a módszert részesítette előnyben. Azt, amelyben az ismétlődés, és nem a fejlesztés áll a kompozíció tengelyében. Childs részt vett Bob Wilson monumentális színházi kísérleteiben is, míg Laura Dean munkáira a Steve Reichel való együttműködés hatott erőteljesen. Dean is az egyszerű, s könnyen felfogható struktúrákat és az erőteljes ritmizálást kedvelve komponálta meg a sétálás, dobbantás variációs lehetőségeit kiaknázó korai műveit. Dean a '80-as évek elejétől épp úgy készített koreográfiákat a Joffrey Balett részére, mint a kísérletezőként induló Twyla Tharp, aki oly mértékben volt képes szintetizálni a formai kísérleteket és a balett által kínált tradicionális esztétikai lehetőségeit, hogy évekig az American Ballet Theatre társigazgatójaként dolgozott.

A '70-es években, miközben az USA-ban és Európában is erőteljesen hatottak a távolkeleti harcművészetek, egy radikálisan új mozgás-stílus és szemlélet, a *kontakt improvizáció* alakult ki. A táncban résztvevők teljes bizalmára, a testi interakcióra s a testsúly átadására-átvételére épülő „tánc” nem színházi formaként, hanem társastáncként alakult ki, így eleinte nem is igényelt képzett táncosokat. Steve Paxton azonban e mozgás tisztán



fizikai jellemzőit előtérbe állító spontán stílust újjáteremtve rendszerré építette. A vezető kontakt táncosok – Michael Clark, Bill T. Jones – a '80-as évekre kinőttek a kontakt marginalitásából, s ők is elindultak egy professzionális táncos karrier felé s egyben a szélesebb, sokrétűbb mozgásvilágot beengedő stílus felé.

Sajátos, s részben a kontakthoz közelítő, de egyben önálló, atlétikus és akrobatikus stílust képviselt a *Pilobolus* együttes, amelyben a művek kollektív alkotómunka nyomán születtek meg. Az eredetileg egy képzett táncosból és három egyetemistából álló társulat a testsúly átvitelének végtelen variációit teatralitással és groteszk humorral elegyítette. A társulat ugyan széthullott, de egyik utódjának a ma is működő, s e stílust továbbéltető Momix együttes tekinthető, s az egyik alapító, Moses Pendleton is hol szólístaként, hol társulattal tovább kísérletezik. S egy jellegzetesen új, a médiaktól uralt világ képviselőjeként fokozottan felhasználja a film és videotrükkök segítségét is újabb groteszk kompozícióiban.

Európában a '80-as évek igazi táncrobbanást hoztak. E dekádban korábban sosem tapasztalt mértékben megsokasodtak a független kísérletező társulatok. Velük párhuzamosan egy új, jobbra fiatal közönség is felnövekedett, amelyik fenntartások nélkül mindazt elfogadta táncnak, amit e kísérletező csoportok a mozgásszínháztól a minimalizmuson és a fizikai színházon át a kontakt improvizációig és a vizuális színházig hol vegyítették, hol – az összes korábbi műfaji, stílári és nyelvi kötöttséget felrúgva – egyetlen produkcióba sűrítve színpadra állítottak. Elsőként és legerőteljesebben a franciák érdeklődése fordult az USA felé ihlető forrásként. A hagyományos modern tánc tradícióival ugyancsak nem rendelkező Hollandiában és Belgiumban szintén jelentős az USA kísérleti táncéletének hatása. Mégis az élen Franciaország áll, holott tény, hogy a tradicionális amerikai modern tánc, jelesen a Graham-technika európai honosításában London járt az élen, és a klasszikus balettet és a modern technikákat elegyítő irányzat elsőként Hollandiában, majd ezt követően Nagy-Britanniában született meg. Franciaországban – ahol Európában szinte egyedülállóan erős dominanciája van a klasszikus balettnak – azonban nem a balettet akarták felfrissíteni a „moderne” felé nyitással, hanem a változatlan klasszikus tradíció mellé kívántak egy erőteljes kortárs táncművészetet állítani. Ezért először a '70-es évek első felében, a klasszicizmus fellegvárában, a Párizsi Operaházban alapították meg a *G.R.C.O.P.-t* (azaz a Párizsi Opera Színházi Kísérleti Csoportját), a Nikolais tanítvány, Carolyn Carlson művészeti irányításával. Ugyanekkor maga az operai balettegyüttes is műsorára tűzött egy Cunningham művet. Mindkét modernizációs akció felemás sikere miatt nyilvánvalóvá vált, a kortárs irányzatoknak nem a legmegfelelőbb otthona egy Operaház. Egy évtized múlva már az új francia kulturális vezetés tudatosan és szisztematikusan arra törekedett, hogy a francia táncélet decentralizálásával területi táncközpontokat alakítson ki, ahol a fiatal és kísérletező koreográfusok – akik időközben folyamatosan járhattak a legkülönbélebb New York-i táncközpontokban ösztöndíjakkal – szabadon tevékenykedhetnek. Így a '80-as években induló – és a Bagnolet-i Koreográfiai Szemléken magukat nyilvánosan megmérő – kezdő koreográfusok (köztük több képzőművész, artista, balettművész vagy épp „civil”) ideálisnak

tekinthető körülmények között dolgozhatnak, kísérletezhetnek a főként Alwin Nikolais eklekticizmusából eredő tudással. (E generáció legsikeresebbjei: *Bagouet, Chopinot, Decouflé, Gallotta, Larrieu.*)

A francia kortárs táncvilágra az amerikai Mark *Tompkins* révén a kontakt improvizáció is erős hatást gyakorolt. Legerőteljesebben éppen a horvát–magyar Joseph Nadj, azaz Nagy József munkáiban érhető ez tetten, miközben az amerikai mintákkal és francia követőkkel ellentétben Nagy József e technikát nem pusztá formaként, hanem valóban színházi nyelvként alkalmazza.

Az amerikai Cunningham-Nikolais-Paxton hatás mellett a Japánban a '60-as évekre kialakult *butoh* irányzat is rányomta bélyegét a '80-as évek nyugat-európai táncéletére. A „sötét lélek tánca”, a *butoh* az ősi japán kultúra tradicionalizmusába kövült, s a Hirosimát is átélte nemzedék művészi lázadása, amely elegyítette a hagyományos ázsiai ceremonializmust az európai dadaizmussal és a '30-as évek expresszionizmusával. A táncművészet összetett kifejezőeszközei közül szinte csak a *plasztikusságot* hagyta érintetlenül. Alapítójára, *Kazuo Ohnora* és *Tatsumi Hijikatára* – közvetett módon – az európai La Argentína és *Mary Wigman* hatott, míg tanítványaik – áttelepülve Európába – a '80-as évekig követők nélkül tevékenykedtek, mint egy távoli és alig megközelítő-megfejthető világ egzotikus képviselői. A '80-as évektől azonban hatni kezdtek, jellegzetes felfogásuk, stílusuk nyomai felfedezhetők több koreográfusnál (elsőként épp a *Mudra*-iskolából kilépő *Maguy Marin*nél), s Németországban már arra is történtek kísérletek, hogy a japán *butoh* és a német expresszionizmus, a '60-as és a '30-as évek modernsége új színházi nyelvként egybeolvadjon.

A holland és a belga táncélet reprezentánsai nem Cunningham és Nikolais, hanem a *minimalizmus* felé tájékozódva alakították ki saját stílusukat. *Krisztina de Chatel* két évtizeddel a repetitív zene és a minimalizmus virágkora után is e felfogás és kompozíciós módszer erejében hisz, s alkotja teátrális és drámai, s ezért végső soron az amerikai minimalizmustól gyökeresen eltérő, saját táncszínházi kompozícióit. *Anne Teresa de Keersmaeker* New York-i tanulmányútja előtt ugyancsak a *Mudrát* végezte el. *Rá Marin*nel ellentétben – nem a japán *butoh* hatott, hanem New York művészi sokszínűsége, s folyamatosan mindaz, ami a '80-as évek óta Európa-szerte új és hat. *Keersmaeker* kortársaival ellentétben (és elementáris tehetsége révén) a legkülönfélébb alkotói korszakot hagyta maga mögött e tíz év alatt. *Minimalista (Rosas, Fase)* indulása óta számtalan irányzatot szívott magába, de mindig egyénit és összetéveszthetetlenül eredetit alkotott. Szinte végigjátszotta a test és a tér minden létező lehetőségét, egyetlen pillanatra sem tévesztve szem elől, hogy a tánc elsősorban színházi forma, amelynek érzelmileg és intellektuálisan egyaránt hatnia kell.

Ma, a '90-es évek első harmadában aligha lehet valódi rálátásunk mindarra, ami az utóbbi fél-háromnegyed évtizedben bukkant fel a világ táncművészetében. Mégis úgy tűnik, a jelen kavargó és sokszínű táncélete döntően egyetlen új vonást mutat: a mozgás *fizikai* karakterét különösen és egyedül kihangsúlyozó irányzatot, amelynek gyökereit a

távol-keleti harcművészetek erőteljes hatásában leljük meg, s amely nem független a korszak agresszivitás kultuszától sem. Az ún. fizikai színházi kísérlet, mint önálló irányzat gyorsan elterjedt, de épp ilyen gyorsan részben eltűnt, részben pedig fokozott dinamizmusa szervesen beépült a legkülönbözőbb táncnyelvekbe.

S talán épp ez a legjellemzőbb jelenünkre: a legszélsőségesebb – a műfaji és táncnyelvi határokat átlépő – irányzatok egymás mellettsége, vagy épp egymásba fonódása. E korábban aligha tapasztalt sokszínűsége mintegy valósággá teszi azt, amiről Maurice Béjart néhány évtizede még csak merészen álmodott: hogy a tánc a XX. század művészete!

**Fuchs Livia**

### ***Livia Fuchs: Introduction to the History of the American and European Modern Dance***

The author gives a short but exhaustive picture of the modern dance trends of the 20th century tracing the events of in Western Europe and America from generation to generation, from the trail-blazers to the postmodern dancers. Since the study was born from the abbreviated versions of lectures delivered at the modern dance teacher training course, started after an interval of forty years, it analyses the events of modern dance in themselves without embarking on the other trends in the 20-th century.

## Isadora Duncan Svédországban



Isadora Duncan. F. A. von Kaulbach festménye nyomán (Az *Idun* svéd folyóirat 1906. május 3-i számából (p. 220)

Isadora Duncan svédországi szerepléseiről igen keveset tudunk. Önéletrajzában ezekről csupán egy-két mondatban emlékezik meg. Az életrajzírók sem igen dolgozták fel ottani fellépéseit, aminek egyik valószínű oka az, hogy igen kevés forrásanyag állt rendelkezésre mind 1906-ból, mind 1907-ből. Lássuk a különböző nyelvű önéletrajzokat (ill. az önéletrajz fordításait).

Az 1927-ben New Yorkban megjelent angol nyelvű (tehát eredeti) önéletrajzában (*My Life*, pp. 189–190) ez áll: „Szerződésem volt Dániára, Svédországra és Németországra. Stockholmban nagyon lelkes fogadtatásban részesültem. Az előadás után a lányok a Tornaiskolából a hotelig kísérték, kocsim körül ugrálva és szökdécselve örömben, hogy láttak. Meglátogattam Gimnasztikai Intézetüket, de a látogatás nem tett engem odaadó rajongójjá. Úgy látom, hogy a svéd gimnasztika statikus, mozdulatlan testre van szabva és nem veszi figyelembe az élő, áramló emberi testet. Ezen kívül az izmokat is öncélúan kezeli ahelyett, hogy mechanikai keretnek tekintetné, a növekedés meg nem szűnő forrásának. A svéd gimnasztika a testkultúra hibás rendszere, mert nem veszi figyelembe a képzeletet és a testet

tárgynak tekinti nem pedig vitális kinetikus energiának.” – „Meglátogattam az iskolákat és legjobb tudásom szerint magyaráztam a növendékeknek, de ezek nem igen értettek meg, amit nem is vártam tőlük”.

„Amíg Stockholmban voltam, meghívást küldtem Strindbergnek, akit nagyon csodáltam, hogy jöjjön el és nézze meg táncomat. Ő azt felelte, hogy soha sem megy sehova és hogy gyűlöli az embereket. Felajánlottam neki egy ülőhelyet a színpadon, de így sem jött el.”

„Egy sikeres stockholmi szezon után hajón tértünk vissza Németországba...”

A fentiekkel szó szerint egyezik az első svéd kiadás (1929, p. 154), míg az 1928. évi német kiadásban a Strindbergre vonatkozó rész hiányzik. Ezzel szemben az 1928. évi francia nyelvű kiadásban (p. 202) a Strindberg-epizód így végződik: „Gondolom, hogy az emberiség iránti pesszimizmusa azoknak a nőknek tulajdonítható, akiket szeretett. Ezek mind vámpírok voltak és nem ihletők. Két fajta nő van – a vámpír és az ihlető. Szegény Strindberg, mindig csak az előbbi fajta nőket szerette.”

De nézzük az életrajzírókat, ill. emlékezőket. Viktor *Seroff*, az „igazi barát” *The Real Isadora* c. emlékezéseiben (New York, 1972) csupán annyit említ, hogy „München, Augsburg, Amsterdam, Koppenhága, Stockholm és Göteborg után már túl kényelmetlen volt táncolni és így Craig társaságában visszatért Hollandiába...” (p. 110) mivel ekkor (májusban) már ötödik hónapos terhes volt. Francis *Steegmüller* szerkesztésében jelent meg Isadora és Craig eddig kiadatlan levelezése (1974). Ami a svédországi vonatkozásokat illeti, itt Isadora és August Strindberg találkozásának elmaradásáról olvashatunk (pp. 124–125).

Albert *Engström* svéd író az alábbi szavakkal mondja el, hogyan próbálta Strindberget rávenni, hogy találkozzék Isadorával és Craiggal.

„Duncan és én” – mondta nekem Craig –, „kizárólag azért jöttünk Svédországba, hogy Strindberggel kapcsolatba lépjünk, de ő túrhetetlenül viselkedik. Addig kívánunk itt maradni, amíg nem fogad bennünket. Csak öt percet kérünk.” – Én megígérem, hogy megpróbálok és elmentem Strindberghez.

– „Nem” –, válaszolta –, „nem teszem ki magamat annak, hogy az a nő megkíséreljen elcsábítani”.

„Attól félsz, hogy beadod a derekadat?”

„Nem, de téged nem próbált elcsábítani?”

„Nem” –, válaszoltam ugyanolyan hangsúllyal –, „Hát nem tudsz elmenni akár öt percre és figyelni táncát egy zárt páholyból és ‘férfiszemmel nézni rá’, ahogy ő mondta?”

„Hát éppen ez az; megerőszkolás, szexuális gyilkosság, meg minden. Soha!” – Csak ennyit mondott.

Sajnos ennél több a levelezésből nem is igen derülhet ki, hiszen Isadora és Craig Stockholmban együtt voltak (tehát nem leveleztek).

Fredrika *Blair*, aki szerintem az eddig legjobban dokumentált és legmegbízhatóbb Isadora-életrajzot adta ki (1986), ennyit ír (pp. 126. és 127): „Tavasszal Isadora Berlinből skandináviai turnéra utazott. Amíg Stockholmban volt, meglátogatta a Gimnasztikai Intézetet, ami nem tett rá nagy benyomást. „...nem veszik figyelembe a fantáziát és a testet olybá veszik, mint tárgyat, nem pedig mint vitális, kinetikai energiát.” Röviden, a svéd gimnasztika elleni kifogása ugyanaz volt, mint a balett-technika ellen. „Úgy látszik, hogy az egész képzési irányzat arra megy ki, hogy a test gimnasztikai mozdulatait teljesen elválassa a szellemtől... Ez mindazoknak az elméleteknek az ellentéte, amelyekre én iskolámat építettem, nevezetesen hogy a test... a szellem közvetítője”.

A 14. fejr. 29. jegyzetéből (p. 419) kitűnik, hogy a stockholmi Östermalmsteaterben 1906. május 1. és 15. között lépett fel.

Isadora 1906. évi stockholmi fellépését Max Niehaus is említi egészen röviden: „Utoljára május 18-án lépett fel, Göteborgban.” (p. 67), majd az 1907. évi szerepléséről szólva így ír „...május elején Stockholmban találkozik Craiggal, aki még mindig a menedzsere... Itt májusban estét ad”. (p. 74)

\* \* \*

A rendelkezésre álló források (plakátok, kritikák, műsorok stb.) alapján megállapítható, hogy Isadora Svédországban 1906-ban tíz alkalommal lépett fel, nevezetesen Stockholmban az Östermalmsteaterben kilencszer, május 1. és 15. között (páratlan napokon, továbbá május 6-án, vasárnap) két különböző műsorral. Az első műsort kétszer, a másodikat május 5-étől kezdve 7-szer adta elő, valamennyit több ráadással (de mindig ott volt Strauss „Kék Duna keringője”, ami szinte a siker garanciája is volt). Ezen kívül május 18-án Göteborgban adott búcsúestét a Concerthusetben.



*Isadora Duncan*

1906

*Isadora Duncan*

Isadora, ahogyan Gordon  
Graig látta.

Az Ord och Bild svéd folyóirat  
„Från Stockholms teatrar” c.  
rovatából (1906, p. 385)

A két műsor a következő volt:

Az 1906. május 1-i műsor:

1. Nyitány. Rameau: Menuett
2. Primavera. Botticelli festménye nyomán. Zene (1447–1510)
3. a) Couperin: Musette  
b) Rameau: Tambourin  
c) Couperin: Musette
4. Angyal hegedűvel. Zene: Peri (XVII. század)
5. Rameau: Musette
6. Pán és Ekho. Moschos: Idill. Zene: Ferroni
7. Orfeusz. Zene: Gluck (1714–1787)

I. Lamento. – II. Elizeumi mezők. –  
III. Orfeusz és Euridiké találkozá-  
sa. – IV. Gavotte

8. Bacchusz és Ariadne. Zene:  
Giovanni Picchi (1621) Titian  
Vecellio festménye nyomán  
(1477–1576). – Nemzeti Képtár,  
London

## Isadora Duncan på Östermalmsteatern.

Ted originalteckningar.



Isadora Duncan az Öster-  
malmsteaterben. Két eredeti rajz.  
Stockholms Dagblad,  
1906. május 9.

Az 1906. május 6-i műsor:

1. „Iphigenia Auliszban”. Nyitány
2. Balett 7. Iphigeniások Aulisban, köszöntő
3. „Air gai” a Balett 52-ből. A zenekar
4. Balett 52  
Allegro 6 Chalcisi lányok tánca
5. Két menüett a Balett 52-ből. A zenekar
6. Balett 9.  
Menüett a) Chalcisi lányok tánca Iphigenia tiszteletére  
Andante 10 b) Iphigenia erre jár, örvendve a táncnak, de mégis szomorún, hogy nem találja Achillest  
Balett 11 c) Chalcisi lányok tánca, örvendve a görög seregek láttán
7. Balett 28. A zenekar  
Gavotte. Chalcisi lányok tánca örvendve Iphigenia hamaros esküjének
8. Kórus 48. a) Kórus  
Andante 40 „Gondolatban mindig élni fogsz közöttünk”  
Kórus 48 b) Iphigenia az oltárhoz megy készen, hogy magát feláldozza  
Noderato 41
9. Kórus 4  
Kórus 18
10. Balett (Fúriatánc). A zenekar
11. Balett 8. A szkiták tánca
12. Finálé. a) Musette, b) Sziciliana, c) Bacchanál

Az alábbiakban a kritikákon keresztül próbálunk képet alkotni arról, hogy hogyan fogadták Isadorát a „hívös északon” (vándorlásaink legészakibb pontján), ahova akkori élettársa és menedzsere, a híres angol színházi ember, Gordon Craig elkísérte.

A május 1-jei bemutatózó előadásról a *Svenska Dagbladet* május 2. számában E. F így ír: „Elsősorban ki kell emelni, hogy a művészetre érzékeny nézők meghatótan és elégedetten fogadták a plasztikus költészetet, amelyet ez a táncosnő megtestesít.”

„Isadora Duncan mindenek előtt úttörő munkát végez: szívvel lélekkel szolgálja ‘az emberi test ékesszólásának’ helyreállítását a kulturális életben, ami degenerálódott és

feledésbe merült több, mint egy évszázada. Gesztusok és mozdulatok ritmikus szépségével kívánja közvetlenül kifejezni az eszméit, a lelket, érzelmeiket... Ehhez a feladathoz mind külső, mind belső szempontból elég jól fel van készülve..., de nincs nagy tehetsége

ahhoz, hogy valami újat találjon ki... A görög antikvitás, a reneszánsz, a rokokó idők művészeti alkotásait éli át, amikor a valódi művészet iránti érzék még elevenen élt az emberek körében. Táncát képzőművészeti és zenei alkotásokhoz kapcsolja és mozdulatokkal tolmácsolja azt a hangulatot vagy eszmét, amit ezekből merített. Mint ismeretes, Duncan kisasszony hadat üzent a lélektelen, értelmetlen és esztétikátlan színházi balettnek akárcsak a jelmezek, a fűzők és a rövid, szétálló túllszoknyának.”

Duncan „mezítláb táncol egy laza, hellén tunikasabású vékony ruhában, amely gyakran engedi láttatni a meztelen testet, de csak szemérmesen. Így az izomjáték megörvendezteti a tekintetet és az attitűdök nem illannak el... D. kisasszony meglehetősen magasnövésű, az alsótest egyszerre hajlékony és kiteljesedett formájú, a karok vékonyak, az arc kellemes, még ha mimikai erőben nem is gazdag, de legalább nem stereotíp.”

Ami a mozdulatokat illeti, „a karok túl gyakran tárulnak szét vagy nyúlnak fölfelé remegtetett kézfejjel. Naív báj van abban, hogy hajlított lábszárát előrelendíti akár gyermeki örömujjongásban, akár baccháns mámorban teszi.” A műsorszámok áttekintése után a kritikus megjegyzi, hogy „természetesen több tartalom és változatosság volna ezekben a táncokban, ha Isadora kisasszonynak volna partnere vagy hozzá méltó táncos lányok: a dolog idővel nyilván kifejlődik...” Táncáról egyébként a *Dagens Nyheter* kritikusa is megemlékezik (május 2.): „Egyébként itt nem első sorban a lábak táncolnak: ezek csak a taktust jelzik egy olyan test alatt, amelynek minden porcikája táncol belső ritmustól vezérelten”.

A másik nagy napilap, a *Stockholms-Tidningen* kritikusa, René, ugyancsak elragadtatással ír (május 2. sz.): „Leírní Isadora Duncan táncát nem tudom. De mintha egy időre egy másik, messzi világban lettem volna, amelyet valaha sejtettem, amelyről valaha álmodtam, de eddig még nem ismertem, a szelíd, gondtalan és mégis gondolatgazdag boldogság világában.”... „Isadora Duncan (tánca) vagy téboly, vagy vallás. Olykor mint elhaló szélvihar tűnik el a félhomályban, majd lebegve jön elő vörös fényben, mint az emberi forma legnemesebb inkarnációja.” A kritika a továbbiakban is szuperlatívuszokban fogalmaz, de konkrét látványbemutatókat nem nyújt.

A *Dagens Nyheter* (olvashatatlan aláírású) kritikusa szintén a „nyíltszívű gyermekiességet, a naivitást hangsúlyozza, mintha nimfák táncát látnánk, és a tiszt bájta,... amellyel előttünk fest képeket és alaki szobrokat múltunk reminiscenciáiból.”

Érdekes, hogy majd mindegyik kritikus összehasonlítja Isadorát Artemis Colonnával, aki néhány évvel korábban mutatkozott be a stockholmi közönségnek, ugyancsak mezítláb, és akit „szörnyetegnek” mondanak „szemben ezzel az angyali gyermekkel.”

Isadorát az egyetlen *Aftonbladet* „A”. jelzésű kritikusa (a május 2-i számban) marasztalja el, mondván, hogy a nagy várakozás után... „Rien que ça?” (Ennyi az egész?). „Zenét és festményeket táncol,... de nem volna jobb, ha a zene megmaradna zenének és a festmények maradnának képzőművészetnek?.. Amit miss D. előad, az nem szül a művészet számára sem tiszteletet sem örömet”... „mert az csak rafináltság az ingyencek számára”... „Ezen kívül nonszensz régi francia táncokat (Couperin, Rameau stb.) mezítláb táncolni.”... „Az egész história nagy csalódást okozott...” a program mesterkéltség volt és a nevetőségességig eltúlzott finom etikett vonult rajta végig...”. Végül felrója, hogy a beígért program negyedrészt elhagyták, tehát becsapták a 7 koronákat fizető közönséget. Egyébként



a magas helyáratat, amelyeket szinte mindenki megemlít, a harmadik előadástól kezdve mérsékeltek is. Ugyanez az újság a második előadásról rövid pozitív beszámolót jelentet meg.

Az *Idun* c. folyóirat május 3-án megjelent száma „A táncművészet papnője” címmel rövid, de jellemző leírást ad Isadoráról, amelynek utolsó két mondatát idézzük. „Életre hívja azokat a kellemes női alakokat, amelyeket az antik művészetek urnáiról és reliefjeiről ismerünk, és tánca a virágzó tisztásokra emlékeztet, amikor a tavaszi szél végigsimít rajtuk. Ehhez járul még a testét övező színes jelmezeinek látványa, amelyek fellibbennek és oly mértékben fedik fel végtagjait, amely nagyon közel hozza a meztelen szobrokat”. (p. 220).

Ami a fogadtatást illeti, a *Stockholms Dagblad* május 8-i számában Sâ kritikusk így ír: „Ha miss Isadora Duncant itt Stockholmban először bizonyos fenntartással fogadták – és hogy ez így volt, nem érdemes letagadni – erre most csillogó revansot kapott. Az Östermalmsteater nézőtere estéről estére a tetőtől a padlóig tele volt közönséggel, amely a legszembetűnőbb módon nyilvánította ki tetszését, talán nem is mindig a művészileg legteljesebb értékű számok esetében... de hát az ember ne kívánjon túl sokat.” (Itt a kritikusk nyilván a ráadászámokra céloz.)

„Vasárnap volt az utolsó előadás, tegnap az abszolút legutolsó és holnap lesz az „abszolote visszavonhatatlanul legutolsó”... Hogy a stockholmiak miss Duncant ennyire értékelték, „becsületükre válják, mert művészete teljesen mentes minden hatásvadászatától, minden hamis pátosztól, minden olcsó manipulációtól, amilyenekkel a közönség olykor hagyja magát befolyásolni.”. Maga Isadora – folytatja a kritikusk –, „nem egy szépség... de külseje kellemes, és ennyi az egész. Mindezt azonban az ember elfelejti, mert magát a táncot látja, a ritmus életét, a mozdulatok harmóniáját. A mai ember számára olyan ő, mint valami jelenség egy letűnt szépségkorról. Az ember megérti, hogy a görögök Terpszikhorét rangban egyenlőnek tekintették a többi múzsával.”

A színpadképre is kapunk egy-két utalást. „Csillagos ég felhőfoszlányokkal... és sápadt vörös fény, amely a színpadnak csak egy részét világítja meg –, vezeti be cikkét Elsie a *Stockholms Dagblad* május 2-i számában. Később (május 8.) Sâ kritikusk így ír: „határozottan zöldes színű szőnyegen táncol valamilyen – elég rosszul rajzolt – felhős háttér előtt... a rivalda helyett a színpad <bal> oldalról kap fényt, ami által a test természetes módon modellálódik a néző előtt. Ruhája antik.”

„És a tánca? Költemény.”

„Költészetben mondja el nekünk, hogy a chalcisi lányok hogyan örülnek a görök seregek láttán. És tánca fiatal szűzek ujjongásává válik az élet teljessége és szépsége felett. Költészetben mondja el nekünk, hogy Iphigenia hogyan örül szívében, de ugyanakkor bánatos is, mert nem találja keresett Achilleszét. És fehér rózsákkal díszítetten mond el egy esküvői himnuszt és rögtön utána a halállal szembenézve a szerelem és az önfeláldozás himnuszt, amint megható ártatlanságában az oltár felé megy, hogy magát a seregekért feláldozza.”

„Kecesség jellemezte minden mozdulatát, de a Musette, ez az elbűvölő kis szám, lelki szépségéről is árulkodott, ami a közönséget teljesen magával ragadta. Amikor aztán miss Duncan ráadásként modern valcert táncolt a maga módján, az ovációk tetőpontra

háltak.”... „És miss Duncan mosolygott és utánozhatatlan lágy és szépséges fejbólintással, szinte észrevehetetlen kézmozdulattal köszönte meg a tapsot... Oly szépen, oly egyszerűen és öntudatlanul még sosem láttam művészt vagy művésznőt fogadni közönségének elragadtatását” – fejezi be kritikáját SÅ.

Ami jelmezeit illeti megint Elsiehez fordulhatunk, akitől megtudjuk, hogy milyen meghatóan naív volt „Angyala hegedűvel” vörös ruhában narancsszínű béléssel, és hogy milyen mély komolysággal tolmácsolta Gluck Orfeuszát – halványlila uszályos ruhájában.

A Ridå 6. száma összegezve a benyomásokat megállapítja, hogy „eleinte fogadtatása eléggé rezervált volt, de később mind melegebbé oldódott. Tánca tagadhatatlanul a legszebb, amit látni lehet. Oly tiszta és szűzies, hogy egy szegény esendő ember szinte azt kívánja, hogy legyen benne valami bőnösség, mint valami plusz. Egyébként tánca könnyed és túl egyhangú. De miss Duncan egy Strauss-valcerrel fejezi be az estet, amikor is az ember kénytelen teljesen megadni magát. A legszebb, amit eddig táncolt, Gluck Gavotte-ja volt.”

Isadora svédországi vendégjátékát Göteborgban fejezte be 1906. május 18-án, mintegy négy hónappal első gyermeke, Deirdre születése (szeptember 24) előtt.

A búcsúelőadás sikeréről a *Göteborgs-Posten* és a *Göteborgstidningen* május 19-i száma részletes beszámolókat adott, amelyek hangulatukban és értékelésükben megfelelnek a stockholmi recenzióknak.

Az előbbi napilap „-st-” aláírási kritikusa különösen az „Iphigenia Auliszban” c. táncsorozatot emeli ki, amelyben Isadora az egész mondat elmesélte. „És hogyan mesélte el! Oly nemesen és oly közvetlen sodrással, hogy egy egész operatársulat alig-alig tudott volna többet kihozni a zenéből. Volt itt ifjonti fürgeség, tavaszi ujjongás és baccháns tombolás, ahogy a zene diktálta, oly bűvérővel, ami csak tiszta lélekből fakadhat...” Isadora megjelenése is váratlan volt számára, mert egy törekeny fehér ruhás lány helyett egy magas növésű alak jelent meg teljesen meghatározatlan színű fátyolvékony ruhában. Hamar be kellett látnom, hogy ilyennek és csakis ilyennek kell lennie, ahhoz, hogy a tánc olyan legyen amilyen lett. Azután jöttek más fátylak más számokban..., de mindig úgy, hogy nem a jelmez uralkodott... Na és persze a ráadás, a Kék Duna keringő, ami észbontó sikert aratott.”

„A közönség eleinte kissé szkeptikus volt – írja H. az utóbbi napilapban –, de hamarosan meg kellett hajolnia az ilyen beszédes és gyönyörű művészet előtt, amely oly választékos a maga vonaltiszta plasztikájában és oly életvidám a maga vaduló pajkosságában.” A kritikus megjegyzi, hogy a nagy ünneplésben a leghevesebben a nők tapsoltak.

A göteborgi *Morgon-Posten* egyik szemfüles riporterének az az ötlete támadt, hogy kivallatja a svéd kortársirodalom „nagyjait” a táncosnőre vonatkozóan. A vallomásokat érdemes idézni, mert nemcsak Isadoráról adnak sokoldalú képet, hanem a svéd irodalmi élet egy-egy kiemelkedő tagjának a tánchoz való viszonyáról is. A riporter „Isadora. Svéd írók nyilatkozatai” címmel adta közre stockholmi gyűjtését göteborgi lapjának 1906. május 12-i számában.

„Amíg az Östernalmstear földszintjének sötétjében ültem – írja a riporter –, a rivalda gyenge fénykörében feltűnt előttem irodalmunk néhány hangadójának profilja (pardon) és az jutott eszembe, hogy könnyen össze tudnék szedni egy csokorra való sokkal merészebb és alaposabb véleményt a tánc újjászületéséről, mint amilyen az enyém, vagy mint amilyeneket a sajtó éjjeli szakírói produkálnak. Egy körkérdés! Egy csomó nyilatkozat a szellem nagyjaitól az antik tánc papnőjéről. Kérdézősködéseim csak néhány oldalról ütköztek nehézségbe – többek között az Amadémia titkára nem volt hajlandó nyilatkozni ebben a pillanatban –, de egyébként írónk szokásos szeretetreméltó előzékenységet tanúsítottak, mint mindig, amikor arról van szó, hogy véleményüket nyilvánosságra hozhatják. Íme a nyilatkozatok.”

„Amikor az embernek állandóan könyvek egyenes vonalban masírozó soraival kell foglalatostkodnia, akkor megkönnyebbülés is, de nehézség is olyasmiről nyilatkozni, mint Isadora Duncan mezítlásos tánca, bármennyire is egy művészakarat olthatatlan alkotói lendületéből és egy költői elképzelés lebegő és tisztavirágyszerűen finom játékaiból fakad. Ez Terpszikhore művészetében ugyanazt a szerepet játssza – ha megengedik a hasonlatot –, mint amit Apolló művészetében a szabad verse, a rímtelen strófák különböző hosszúságú soraival, és nem volna érdektelen dolog az 1880-as évek sematikus és értelmetlen valcerezit és polkáit egybevetni a négy- vagy nyolcsoros jambikus stereotip strófa pozitívnek tetsző monotóniájával.” (Mondta, írta a 44 éves Oscar Levertin).

„A tánc egyike azon számtalan fortélyoknak, amelyeket a nő minden időben kitalált, hogy a férfiban érzéki vágyat ébresszen és ezáltal őt rabszolgájává tegye. Különböző népek asszonyai különböző módon variálták ezeket a kígyóyszerű és kelepcébe csaló mozgalmakat. Duncan azt állítja, hogy tánca mentes erotikai célzatosságoktól; ez tipikus női hazugság – mint ahogy mondtam, minden tánc célja a férfi elcsábítása és leigázása. És ez alól a görög hetérák sem kivételek, akiket Duncan utánoz.”

„Amennyiben mindezt álomjátéknak tekintjük, valami képzeletbeli játéknak, akkor az ilyen mezítlásos táncnak még lehet valami érdeme. De akkor is megmarad Kleinkunstnak, ami méltatlan a férfinak.” (Így válaszolt az 57 éves Strindberg a körkérdésre.)

„Oh, késő idők asszonyai! Hát bokáitok nem ugyanolyan kicsik és lágyak, mint a hel-lén nők bokái, és térdeitek nem ugyanolyan vonzóké és lábaitok nem ugyanolyan hajlékonyak-e, mint az övéik!?”

„Miért nincs akkor semmi öröm a táncotokban? Semmi áhítat, semmi magasbatorés? Oh, az ősz száraz hulló leveleihez fogom hasonlítani gondolatlanul mozgásokat...”

„Sötét van a teremben, mint a teremtés első napjának reggelén. A zene szelleme azonban végigárad az üres színpadon. Az emberek együtt hajtják le fejüket, sutognak, és várnak...”

„És jön a lány, karjai belesimulnak a hosszan sikló ugrás ütemébe, mint szárnyalótt szalonka igyekezete hogy felemelkedjen az ifjú évek és emlékek tiszta terei felé. Mozdulatai beszélnek. Egy lélek táncol előttetek. Valami a régi dolgokból, mint valami szépségálmom, ami elmúlhatatlanul fiatal és szent. De ez egyben a ti lelketek is, amely fűző nélkül, magas sarkak nélkül, halcsont nélkül mozog előttetek. És ez a ti lelketek, saját lelketek, olyan mint amelyek az idők reggelén táncoltak mezítlásos és ujjongva a ti harmatos réteiteken.” (Így válaszolt a 48 éves Selma Lagerlöf...)

És láttalak – –  
mint egy Jelenés.  
mint táncoló csillag  
suhantál be  
ibolyaszín fényben,  
könnyeden repült be fiús termeted  
be a vörösbe  
és emelt karokkal  
ismét az ibolyaszín fénybe.

Oh, hogy remegett a lelkem,  
ahogy ott ültem  
a vulgáris tömegben  
fojtottan viszolyogva  
egy testes öreg hölgytől mellettem.

Mint egy Jelenés  
a Táncnak  
mint a legkönnyedebb és legszentebb  
szigettengernek fényes kékjében,  
az elsüllyedt idők fehér napsugaraként  
állasz előttem

És lelkem még mindig remeg – – –

(A 26 éves Vilhelm Ekelund lelkendezése kb. négy hónappal halála előtt),

Ha már a lelkesedéseknél vagyunk, álljon itt egy másik ihlet, amelyet a *Svenska Dagbladet* május 9. száma angolul közölt és ezért így is hagytuk:

To Isadora Duncan, dancing  
See the tints of mourning break  
Where the deep of night has been. –

Meads, forgotten verdure take,  
And from out their lumbers wake  
Nymphs, by mortals long unseen.

Fair they dance; their lissom feet  
Moving all in melody,  
Swift or slow the ground they beat,  
Scarce the trembling blossoms meet –  
Care-worn crowds stand still to see

Harps long mute are strung again.  
(O! the winds! the flow'rs! (...)  
New-old songs are sung again,  
Old tales on our tongue again,  
All the world grows young again,  
Lo! An age of gold begun!  
May 6, 1906

E. A.-B.

Nem közismert dolog, hogy Isadora 1907-ben, ugyancsak májusban, ismét ellátogatott Stockholmba, ahol május 4. és 15. között nyolc alkalommal lépett fel ugyanabban a színházban és ugyanazzal a műsorral, mint 1906-ban. Egyetlen új számot találunk a plakátokon, „A leány és a halál” címűt, amelyet zene nélkül táncolt. Ebben az évben már magán a plakáton is rajta volt Strauss „Kék Duna keringője”, egyértelmű csalétek gyanánt. Egyébként mint érdekességet megemlíthjük, hogy a május 7-kei előadáson ezt a zenekar túl lassan játszotta, mire Isadora odaszólt a karmesternek, hogy gyorsítsák a tempót. Ennek hiányában Isadora egyszerűen kisértálta a színpadról. Persze a végén csak összejött a dolog.

A közönség és a sajtó egyaránt lelkesen üdvözölte a művésznő visszatértét, és a kritikákból ítélve a siker most sem volt kisebb, mint egy évvel korábban. Ami az egyetlen új táncot illeti, az Idun kritikusa erről május 16-án így ír: „A leány és a halál” a maga érzékeny plasztikájával és tartalomgazdag mimikájával bűvös hatással volt. <Isadora> zseniális táncművészete aligha aratott nagyobb diadalt, mint itt az újjongó életöröm megjelenítésével, amely hirtelen megborzong a közeledő megsemmisülés előtt, majd ismét fellobban, mint egy gyertyaláng, aztán hirtelen kialszik. Ez a tánc valójában egy elégikus költemény volt gyönyörű attitűdökben és mozdulatokban fogalmazottan.” (p. 251)

A jelen beszámolómat, akárcsak az „Isadora Duncan Magyarországon” c. tanulmányomat (*Táncstudományi Tanulmányok* 1988–1989, Bp. 1989. pp. 9–19) adalékul számom a széles körben folyó Isadora-kutatáshoz, ami azért megy elég nehezen, mert a források – igen kevés kivétellel – köztudottan elég megbízhatatlanok. Önéletrajzának hitelességét sokan megkérdőjelezték és azért „minden benne említett tényt, eseményt, dátumot össze kell vetni más elsődleges forrásanyagokkal”, – ahogy J. Layson is írja 1983. évi cikkében (p. 40) – és csak így lehet művészetét elemezni. Erre alkalmasnak látszó módszert kínál Adshead et al (1983), amely a táncokat négy szinten elemzi, nevezetesen a „komponensek” (= mozdulategységek?), a „forma” (= táncegység?), az „értelmezés” és az „értékelés” szintjén.

Be kell vallanom, hogy a sajtóra támaszkodva nem lehet a táncok komponenseit kielemezni, de értékelések annál bővebben akadnak. Ezek persze a közönség, ill. a kritikusok értékelései és nem tudományos következtetések, de minden esetre segítséget adnak bizonyos következtetések levonására, vagy ilyenek megerősítésére. Az eddigi két tanulmányom alapján talán elmondható, hogy pályája kezdetén, vagyis kb. 1902 és 1907 között, Isadorának volt egy „alapműsora”, amelyet kis változtatásokkal „használt” és amelyet zenében a XV–XVIII. század, képzőművészetben a görög klasszika és a

reneszánsz, témaválasztásban pedig zömmel a mitológia jellemez. A tematika részben képzőművészeti ihletésű könnyed, idillikus „hangulat”-táncokból áll, mint pl. a „Primavera”, vagy az „Angyal hegedűvel”, részben a fiatalságnak, a szerelemnek az elmúlással, a halállal való szembesítéséből adódik, mint Orpheusz és Euridiké, vagy Iphigenia sorsa. Ezt a korszakot a Beregi–Craig periódusnak nevezném, mert ezekben az években ez a két művész volt rá a legnagyobb hatással.

Mielőtt befejezném ezt a rövid beszámolót, köszönetet kell mondanom a stockholmi Carina Ari Alapítványnak, személyesen Bengt Häger professzornak, hogy ösztöndíjjal segítette elő az 1991. évi egy hónapos stockholmi kutatásaimat, amelyek során könyvtáros feleségemmel, Dienes Mayával együtt, minden percet felhasználtunk arra, hogy a svéd sajtóban megjelent Isadora-anyagokat összegyűjtsük. – Itt mondok köszönetet az Unesco-projektekben végzett munkám során megismert Leif Gouiedo barátomnak, a Svéd Statisztikai Hivatal vezető munkatársának, aki helyi dokumentációs ismereteit felhasználva igen hasznosan készítette elő kinti kutató munkánkat.

**Dienes Gedeon**

# IRODALOM

Az alábbi válogatás

a) általános és életrajzi jellegű (de nem feltétlenül hivatkozott) irodalmat, kiadványokat, továbbá svéd vonatkozású egyéb irodalmat tartalmaz, valamint

b) a sajtót, amelyet kutatásaink során végignéztünk.

a) Kiadványok

Adshead, J., Briginshaw, V. A., Hodgens, P. and Huxley M. R.: „A Chart of Skills and Concepts for Dance”. *Journal of Aesthetic Education*. 1983 (Id. Layson)

Behle, Anna: „Danskostens renässans” (A táncművészet reneszánsza). In *Bonniers Månadsmagasin*. (Stockholm) 1912. január

Behle, Anna: „Några riktlinjer i nutidens danskonst” (Néhány irányvonal a mai táncművészetben). *Bonniers Månadshäften*, 1813. március

Blair, Frederika: *Portrait of An Artist As a Woman*. Wellingborough, Equaton, Cr. 1986

Boman, Birgit: *Isadora Duncan och den svenska barndansen* (I. D. és a svéd gyermektánc). Stockholm, 1986

Duncan, Isadora: *Ma vie*. Traduit de l'anglais par Jean Allart. Paris, Gallimard, 1928

Duncan, Isadora: *Mitt liv*. Bemynd. översättning från engelskan av Märta Lindqvist. Stockholm, Alfabeta, 1929

Duncan, Isadora: *Der Tanz der Zukunft* (The Dance of the Future). Eine Vorlesung. Übersetzt und eingeleitet von Karl Federn. Leipzig, Diederichs, 1903

Duncan, Isadora: *My Life*. New York, Liveright, Cr. 1927 és 1955

Duncan, Isadora: *Memoiren*. Zürich, Leipzig, Wien, Amalthea, 1928

Duncan, Isadora: *The Art of the Dance*. Edited with an introduction by Sheldon Cheney. New York, 1928, Theatre Arts Books, Cr. 1969

*Isadora Duncan sedd av Antoine Bourdelle* (I. D., ahogy A. B. látta). Bevezetés: Bengt Häger, Dansmusei Skrifter Nr 13 (1973)

*Isadora Speaks. Isadora Duncan*. Ed. and introduced by Franklin Rosemont, San Francisco, City Light, Cr. 1981

Layson, June: „Isadora Duncan – A Preliminary Analysis of Her Work”. *Dance Research*, Spring 1983, The Journal of the Society for Dance Research, London, pp. 39–49

Loewenthal, Lillian: *The Search for Isadora, The Legend and Legacy of Isadora Duncan*. Horizon, Princeton, é.n.

MacDonald, Nesta: „Isadora Reexamined. Lesser-known Aspects of the Great Dancer's Life. Part III: *Isadora and Gordon Craig*”. *Dance Magazine*, September 1977

Macdougall, Allan Ross: *Isadora*. New York, 1960

Magriel, Paul: *Isadora Duncan*. New York, Holt, 1947

Niehaus, Max: *Isadora Duncan. Triumph und Tragik einer legendären Tänzerin*. München, Heyne, Cr. 1983

Pratl, Cynthia: *Life into Art. Isadora Duncan and Her World*. Ed. by Dorée Duncan, Carol Pratl and Cynthia Pratl. Foreword by Agnes de Mille. Text by... New York, London, Norton, Cr. 1993

Seroff, Victor: *The Real Isadora*. New York, Avon, Cr. 1971

Stegmüller, Francis: „*Your Isadora*” *The Love Story of Isadora Duncan and Gordon Graig*. Edited with a connecting text by... New York, MacMillan, Cr. 1974

Stähle, Anna Greta: „Att danse Behle” – Minnen av Anna Behle. (A. B.-re emlékezve). *Typescript*, Göteborg, 1940–50-es évek

b) Átnézett sajtó (kizárólag az 1906 és 1907 évi svédországi szereplésekre vonatkozóan)

*Affischen* – május (1907. május)

*Aftonbladet* – (napi) 05. 10–22, (1907. május)

*Dagens Nyheter* – (napi) 05. 01–20, (1907. május)  
*Förgät Mig Ej* – (heti) 04. 28–05. 26  
*Fram* – (13x) május  
*Göteborgs Aftonbladet* – (napi) 05. 01–21.  
*Göteborgs Musikrevy* – 1906. évf.  
*Göteborgs-Posten* – (napi) 05. 08–21  
*Göteborgs-Tidningen* – (napi) – 05. 01–19  
*Hvar 8 Dag* – (heti) 04. 28–06. 10, (1907. 04. 21–06. 21)  
*Idun* – (heti) 05. 03, 10, 17, 24  
*Julblommor* – 1906. évf.  
*Morgonposten* – (napi) 05. 01–21  
*Nya Dagligt Allehanda* – (napi) 05. 01–20  
*Ny Tid* – 1906. évf.  
*Nordisk Tidskrift* – (12x) 1906. évf.  
*Ord och Bild* – 1906. évf.  
*Ridå* – (20x) 1–13. sz. (1907 5, 6, 7. sz.)  
*Scenisk Konst* – (11x) 4–7. sz.  
*Social-Demokraten* – (napi) 05.01–20, (1907. május)  
*Stockholms-Tidningen* – (napi) 05. 01–20, (1907. május)  
*Svenska Dagbladet* – (napi) 05. 01–20, (1907. május)  
*Svenska Morgonbladet* – (napi) 05, 01–22  
*+Svensk Musiktidning* – (26x) 05. 03–05. 29  
*Varia* – (12x) május pp. 257–320  
*Våren* – 1906. évf.

## ***Dr. Gedeon P. Dienes: Isadora Duncan in Sweden***

This study is the result of a one-month research work of collecting documents in order to clarify the facts, events and opinions on Isadora Duncan's performances in Sweden in 1906. and 1907. This was made possible by a scholarship offered by the Carina Ari Foundation in 1992. The material collected consists of previews, critiques, posters, press reports which unequivocally indicate that Isadora danced in Stockholm's Östermalmsteater on nine occasions and once in Gothenburg's Koncerthus between 1 and 18 May 1906 and on eight occasions in Stockholm between 4 and 15 May 1907. Isadora's renaissance-inspired dances, like Primavera and Angel with Violin, as well as her series taken from Greek mythology, like the legend of Orpheus and Euridice and Iphigenia's story has an impact of revelation on the Swedish audiences and critics, but her success was due – not in the last analysis – also to her stage presence, to the aesthetic forms of her body and, last but not least, to the youthful and sincere grace of her movements and her attire discretely showing them off in the subdued stage lights.



# Milloss Aurél színházi koreográfiái III. (1938)

## Szóloéstek, stagione produkciók

A Nemzeti Színház centenáriumi évadja (1937–38.) klasszikus művek színrevitelével zárult. Június 11-én egy programban került előadásra Szophoklész: *Elektrája* és Molière: *Úr-hatnám polgára*. Az ünnepi eseményekben bővelkedő színházi évad (centenáriumi az Eucharisztikus Világkongresszus, kettős szentév) vége felé a sajtó már kisebb figyelmet szentel a premiernek. Mindenki a „főméltóságú kormányzó” születésnapjára időzített margitszigeti Szentivánéji álom szabadtéri adaptációjára koncentrált, melyben már Milloss nem vesz részt, hiszen ezen időszakban kezdődik olaszországi munkásságának új periódusa.

A Molière balettkomédiának már nem ő a játékmestere, hanem Abonyi Tivadar, Milloss koreográfusi és szóológitárosi minőségben vesz részt az előadásban. Az OSZK Színház-történeti tárában fellelhető rendezői példányban<sup>1</sup> részletes felsorolást olvashatunk a Lully muzsikára komponált koreográfiák szerepeiről, amelyek előadói jobbra a „Milloss iskola” növendékei, ill. a Nemzeti Színház művészei. A barokk színjáték táncos intermédiáinak szerepezése azt sugallja, hogy az Oscar Bie tanítvány – Milloss – alaposan felkészült a francia barokk tradícióinak ismeretéből, s a Bourbon-udvari hagyomány tiszteletben tartásával koreografálhatta a *Jassik Álmos* (díszlet) s a színházhoz ekkoriban szerződő *Nagyajtay Teréz* (jelmez) szcenírozásában színre vitt balettkomédiát.

### *A balett személyei:*

- I. felvonás: Muzsikuskány
  - Első muzsikus
  - Második muzsikus
  - Táncosok
- II. felvonás: Szabósegédek
- III. felvonás: Szakácsok
- IV. felvonás: Első zenész
  - Második zenész
  - Harmadik zenész
  - Török ceremónia:
    - A mufti (énekel)
    - Dervisek (énekelnek)
    - Törökök – a mufti segédlete (énekesek)
    - Törökök – a mufti segédlete (táncosok)
- V. felvonás: Nemzetek balettje
  - 1. tánc
    - Könyvosztogató (táncos)
    - Alkalmatlankodók (táncosok)

- Első divatfi
- Második divatfi
- Első divathölgy
- Második divathölgy
- Első gascognei
- Második gascognei
- Egy svájci
- Fecsegő vén polgár
- Fecsegő vén polgármó
- Egy csomó néző (énekesek)
- Kacér lányok
- Első spanyol énekes
- Második spanyol énekes
- Harmadik spanyol (énekes)
- Spanyolok (táncosok)
- Még két spanyol (táncos)
- 3. tánc
- Olasz nő (énekel)
- Olasz (énekes)
- Scaramucciók (táncosok)
- Trivelinek (táncosok)
- Arlecchino
- 4. tánc
- Első poitoui (énekel, táncol)
- Második poitoui (énekel, táncol)
- Poitoui férfiak (táncosok)
- Poitoui nők (táncosok)

A darabzáró nagy ballabile ismét Milloss – aki ekkoriban már nem igazán akar „csak” színházi koreográfusként működni – sikerét hozza. A Népszava<sup>2</sup> recenzense, Révész Mihály azonban még nem emeli ki külön a koreográfiát. „...„A rendezést itt is Németh Antal irányította – és a színészek nagy kedvvel adták át magukat – itt-ott talán túlzóan karikírozó szertelenséggel is – a parvenü polgár és környezete minél alaposabb kicsúfolása művészi munkájának... A közönség sok derűvel, kacagással kísérte a mulatságos zenés táncos komédia jeleneteit.”

A Színházi Élet 1938. évi 25. számában Bethlen Margit Színházi levele<sup>3</sup> képes recenziót közöl az évadvégi premierről. „Ezúttal Gózon játssza Jourdaint a fölfelé kapaszkodó hiú és ostoba polgár első hiteles portréját. Az előadás hiánytalanul közvetíti Molière, gúnyoros szellemét, ami Abonyi Tivadar játékmester érdeme. A balett új, pompás koreográfiáját Milloss Aurél szerezte.” Külön képmellékletben emeli ki a ballabile egy jelenetét, amelyen a két szólótáncos (Lya Karina és Milloss Aurél) áll a francia aszimmetriát és az olasz szimmetriát harmonikusan ötvöző scéna középpontjában. A jelenetben Ungvári László port des bras-ja olyan, mintha egy korabeli táncmesterkönyv illusztrációja lenne s a Jourdan ur (Gózon Gyula) fülébe táncmester hegedű-játékos (Major Tamás) húzná az „Il Cortegiano” mentalitás elsajátítását tanító instrumentumot. Maga a felvétel a rendezés + scenika + koreográfia teljes összhangját bizonyítja. (Vajda M. Pál fotó)<sup>4</sup>

Az Est kritikusa felfedezni véli, hogy az előadás befejező balettje „... amelyet pompásan vezet *Karina Lya* és *Milloss Aurél*, kicsit túlnő a komédián, mintha csak azt várná, hogy menjen már a közönség. De a közönség vár, nagyszerűen mulat és felfedezi újra Molière-t.”<sup>5</sup>

A megállapítás a koreográfia szuverén voltát jelzi, s tény hogy Milloss számára ekkorra már a színházi koreográfusi szerep már kevésbé fontos.

Mint 1986. évi római beszélgetésünkkor is hangsúlyozta: „... nem akartam, hogy engem csak úgy jegyezzenek, mint színházi specialistát. Sikerral szerepeltem partnernőmmel, a nagytehetségű *Lya Karinával*, csoportommal önálló esteket realizáltam Szegeden, Budapesten, s már korábban bemutatta koreográfiámat, szólóműsoromat az Operaház.”<sup>6</sup>

Jelen dolgozatomnak nem tárgya az operaházi megmutatkozás, de feltétlenül meg kell jegyeznünk, hogy 1935. március 3-án a Karnevál bemutatóján a műsor középső harmadában *Kenessey Jenő* zongorakíséretével az alább felsorolt koreográfiát táncolta a kitűnően felkészült előadóművész:

1. Induló (S. Prokofjev)
2. A templomi táncos (Rameau: Sarabande, Mac Dowell átírásában)
3. Mozaik (Ceasar Cul.)
4. A bolond jelenete (Friedrich Wilekens *Don Morte* c. művéből)
5. Az utca hőse (Zez Confrý: *My pet*)
6. Barbártánc (Kenessey Jenő)

A szólóest egyes darabjai később is a művész repertoárján maradtak. Noha Milloss saját dokumentumai elvesztek a költözködések és a háború zűrzavarában, a Pekáry hagyatéka, Milloss Virgil családi albumából (a koreográfus unokaöccse) és az OSZK Plakáttárában, valamint Színháztörténeti Tárában fellelhető töredékekből, az OSZMI Táncarchívum dokumentumaiból, a korabeli napi sajtóban végzett kutatásból regisztrálható a magyarországi tevékenysége. A Milloss Virgiltől rendelkezésünkre bocsájtott fotómásolatok között található egy felvételt<sup>7</sup>, amelyen *Ascher Oszkár*, *Bauer Lilla*, *Táray Ferenc* és *Berczelly Károly* társaságában ül Milloss Aurél az 1937. évi Szegedi Szabadtéri Játékok egyik próbáján. Berczelly Károly *Fekete Mária* c. darabjához készült *Antos Kálmán* zenéjével az a *Haláltánc* c. kompozíció, amelynek verziója később helyet kapott a *Magyar Csupajáték* c. produkció 1938. évi budapesti bemutatásában.<sup>8</sup> Az *ember tragédiája* munkálatait követően 1938. március 29–30-án Balett estet tart a Magyar Színházban „*Lya Karina* az orosz balett és a párisi „*Opera Comique*” primaballerinája és Milloss Aurél a nápolyi királyi „*San Carlo*” opera első táncosa és 12 tagú balettkarának felléptével. II. rész. *Babatündér*”. A koreográfia szólisztikus elemei – Milloss táncosának emlékezése szerint<sup>9</sup> átépültek Az ember tragédiája *dance macabre*-jába is.<sup>10</sup>

Milloss Aurél táncestjei közül – a korabeli sajtókritikák tanúsága szerint nagy visszhangot kapott az 1937. december 5-i bemutató. Baloldali, polgári és nemzetiszocialista orientációjú napilapok kritikusai egyaránt lelkesen írtak az estről. Kommentálás nélkül közöljük három recenzius véleményét:

Népszava. (J. S.)

„Milloss Aurél, az érdekes tehetségű magyar táncművész vasárnap, a *Magyar*

Színházban megtartott matinéján... a belvilág rejtelméibe, az idegélet titkos mozgalmasságába nyújtott bepillantást. Sajátos témaköre inkább lélektani természetű: az érzelmi feszültségek világa, a felajzott indulatok kavardása, kirobbanása. Izgatott, fűtött táncművészetének ezzel a jellegével az expresszionista irányzathoz kapcsolódik *Milloss Aurél*, nevezetesen Lábán Rudolf hangulatfestéséhez és Harald Kreutzberg jellemábrázolásához... Témáit pompás technikai felkészültséggel dolgozza ki a fiatal művész; eszközei meggyőzően bizonyítják a balettstílus további sikeres fejleszthetőségét. Mozdulatainak túlhalmozása csak kifejezővágya mellett tanúskodik, s bizonyára nyugtatóbb és élesebben tagolt formákhoz is vezethet majd. Partnernője, *Lya Karina* alapos tudású, biztos kiállítású balerina... *Dr. Herz Otto* kitűnően látta el a táncszámok gyakran kényes zongorakíséretét, *Pekáry István* pedig megérdemelt sikert aratott megkapóan ötletes és eredeti jelmezeivel. A matinén *Hir Sári* zongoraművésznő működött közre.”<sup>11</sup>

#### Nemzeti Újság

„*Milloss Aurél új táncművei a Magyar Színházban*. Vasárnap délelőtt igazi művészi élményben volt része annak a díszes és előkelő közönségnek, amely teljesen megtöltötte a Magyar Színház nézőterét. *Lya Karina* és *Milloss Aurél* váltakozva mutatták be az európai viszonylatban is magasrendű tánckompozíciókat, amelyekben ez a kivételes tehetségű fiatal koreográfus a klasszikus iskolának és a legmodernebb törekvéseknek pompás szintézisét adta. *Lya Karina* «Prudenza sétálni megy» és «Chopin», *Milloss* pedig «Ghettói kép», «Száguldó barbár» és «Tréfamadár» száma tetszett legjobban a közönségnek, amely tüntetésszerű ovációval, hatalmas tapssal és lelkesedéssel köszönte meg a remek művészi produkciót. A műsort *Hir Sári* Chopin és Liszt zongoraszámait egészítették ki, a táncokat pedig *Herz Ottó* kísérte a legtökéletesebb pontossággal. *Pekáry István* a kiváló festő, ezúttal mint jelmeztervező mutatkozott be – döntő sikerrel.”<sup>12</sup>

#### Új Magyarország (-ts)

„...*Milloss Aurél*, mint táncművész és koreográfus voltaképpen ezen a táncmatinéján vizsgázott le a budapesti közönség előtt. Nagy tehetség, komoly, nemes szándékú, lelkes, sőt ihletett művész. Eltáncolta néhány év előtti műsorából is egy számát *Don Morte* bolondját. Megrázó erővel érettebben és mélyebben fogta meg ezúttal a témát, egyaránt érzékeltetve a tragikus és komikus elemet, felemelkedett a humorig, a tiszta humánúmig. *Mozartot* a jelentőségénél, *szorongató könnyedségénél* fogta meg. Ez a száma tetszett nekünk a legjobban. Nagy emberismeret és kiforrott művészi szemlélet juthat csak el az ilyen tiszta ábrázoláshoz. Legnagyobb közönségsikert a «*Tréfamadár*» című groteszkül elegáns karaktertáncával aratta. *Lya Karina* kitűnő táncosnő. Figurája, mimikája harmóniában van kifejező, szép mozdulataival. Jobbnál jobb táncszámokat láttunk tőle. Remekelt egy orosz táncban, elragadó látványt nyújtott a *Chopin* – lassú tánca költséssel és az est legnagyobb sikerét aratta a *Millossal* ellejtett *Kodály*-zenére komponált, bájos tánckettősével...”<sup>13</sup>

Ötven év távlatából is egybecseng a korabeli kritikus véleménye a hajdani táncoséval.

„Napjainkban újra jelentkezik a tánc szűz formájában, természetének hamisítatlan alakjában. Fokozatosan rázza le magáról az irodalmi befolyásoltságot, nem akar már mást kielégíteni, mint az ősi táncéhséget, nem akar mást mintázni, csak az «ősrítmust»,

amely ott szunnyad az élet mélyén, s melyet ellenállhatatlan hatásra a táncos hivatott álmából felriasztani. Milloss Aurél a tánc mindkét világának követe, elkészült a tánccal, mint virtuóz formával, s végzett az elméleti témakörrel is, melynek igazi otthona a német táncszínpad. Táncainak szövegezésében a táncos fölényes tudása érvényesül.”<sup>14</sup>

Csányi László a nagyhírű előadó, Milloss koreográfiák, nagybalettek (pl. Prometheusz teremtményei) főszereplője így emlékezett:

„A világon kevés olyan koreográfus volt, mint ő. Az *«Álomjáték»* se a hagyományos, klasszikus balett szellemében készült koreográfia. Ez is a kifejezésre, az emberi viszonylatokra épült... Millossnak helye volt az Operánál, és helye volna ma is! Örökké csodálkozás jutott volna az embereknek, örökké újat kaptak volna.”<sup>15</sup>

**Kóvágó Zsuzsa**

## Jegyzetek

1. Moliére: Az úrhatnám polgár. Rendezői példány. OSZK. Színháztörténeti tár. V 87.
2. RÉVÉSZ Mihály: „Elektra”, „Urhatnám polgár” – Két felújítás a Nemzeti Színházban. Népszava, 1938. 06. 11.
3. BETHLEN Margit Színházi levele. Színházi Élet, 1938. 25. sz. 13–16. p.
4. VAJDA M. Pál: Színpadkép Moliére „Urhatnám polgár” című vígjátékából. Színházi Élet, 1938. 25. sz. 15. p.
5. Az Est, 1938. 06. 12. 6. p. (H-ó)
6. MILLOSS Aurél szóbeli közlése, Bp.–Róma 1986.
7. A szerző tulajdona
8. KÓVÁGÓ Zsuzsa: A Magyar Csupajáték története dokumentumok tükrében. (Válogatás Bordy Bella hagyatékából) Színháztudományi Szemle, 20. 1986. 25–42. p.
9. SZABÓ Iván szóbeli közlései Bp.
10. Mint 9.
11. JEMNITZ Sándor: Táncmatiné. Népszava, 1937. 12. 07. 6. p.
12. Nemzeti Újság, Színház-, művészet rovat. 1937. 12. 07.
13. Új Magyarság, Színház, Zene, film Művészet rovat. 1937. 12. 07. (-ts)
14. KOVÁCS Kálmán: Táncosok. Pesti Napló, 1937. 12. 08. 20. p.
15. CSÁNYI László emlékezése. Bp. Táncarchivum, Hangtár. TA HGy. 14.

## „De profundis”

(Válogatás Milloss Aurél olaszországi leveleiből, 1943–47)

Pekáry István festőművész hagyatékából adunk közre három levelet, amelyeket Milloss Aurél budapesti barátaihoz írt a háborús esztendőkből. A többszáz oldalas levelezésből azokat a dokumentumokat emeltük ki, amelyek híven tükrözik egy mélyen humanista ember lelkiismeretét, s egy történelmi korszaknak is műzeális értékű „pillanatképei”.

Az 1943-as keltezésű leveleken találkozunk az olasz és a magyar cenzúra árgus figyelmét bizonyító, „jóváhagyó” bélyegző lenyomataival. A hatalmas honvágygal küzdő művész aulikus mondatfűzéseiből kiolvasható az egyenes gerincű alkotó magatartása is. Bartók 1943-ban már emigrált Magyarországról, műveinek műsorra tűzése épp úgy nem „comme il faut”, mint az orosz Borodin, vagy a zsidó származású Strawinsky nevének említése. Milloss leveleiből tudják meg a hazai barátok, hogy a fasiszta Itáliában a római Teatro dell’Arti-ban színre kerül a „Capriccio alla Strawinsky”, ill. az Operaház színpadán a „Le Sacre du Printemps”. A milánói Scalaba történt meghívásakor az 1942–43-as évadban – Ferencsik János vezényletével – Bartók színpadi műveiből a „Csodálatos mandarin”-t fogadtatja el az olasz közönséggel és a nagyvilággal.

A levelek között találkozunk az „örök város” bombázásán megrendült ember alkotói hitet, élni akarást szuggeráló soraival. Önmagát is biztatja emberi helytállásra a barátokhoz írott mondatokkal: „Mindannyiunk kötelessége, tehát a Tiéd is és az enyém is, a legvégső pontig folytatni a munkát.”

A levelek olvasásához eligazításként közöljük: a történelmi helyzetből adódott bizonytalan postai szolgáltatás miatt a koreográfus leveleit egyszerre több példányban és több címzettnek írta, remélve egy-egy dokumentum célbaérkezését. Barátai (Veress Sándor, Pekáry István) másolat, vagy felolvasás útján értesítették egymást az eseményekről, s tartották a kapcsolatot Millossal a kényszerű távollét idején.

(A levelek közreadásához adott engedélyért ez úton mondok köszönetet a Pekáry-hagyaték örökösének; a Kralovánszky családnak, és Milloss kutatásom támogatásáért az Eötvös József Alapítvány Kuratóriumának.)

**Kővágó Zsuzsa**

Róma, 1943. V. 20.  
Teatro Reale dell’Opera

Szeretett Pistám!

Mindenekelőtt hálásan köszönöm a kimondhatatlanul jóleső sürgönyöket és leveleket! Sanyiéknak külön megylevél; azt futár útján sikerült elküldenem. E köszönetem tehát Neked és Dagmárnak szól; tehát kérek az egész levelet olvassa el Ő is és add át neki, valamint az Ő kedves jó Mamájának is kézcsókjaimat.

Még egyet szeretnék mindjárt a levelem elején megírni, nehogy elfelejtsem. Annak

idején többször felhívtam Dr. Turchányi Erzsébetet, mert meg akartam hívni őt az operába. De sohasem találtam otthon s egyszer aztán végképp elment Rómából. Sajnáltam nagyon, mert tetteben is meg akartam neki köszönni, hogy elhozta könyveimet Pestről. – Most Benneteket kérek, nevemben köszönjétek meg neki még egyszer. Remélem máskor még behozhatom a mulasztást. Szív. üdv. számára!

Közben megkaptam a „Magyarság Néprajza” III.-ik kötetét. Köszönöm szépen. Türelmetlenül várom a IV.-iket; hisz az érdekel a legjobban a tánc miatt. Mikor jön? Írd meg!

Útlevelem ügyében írtam Sanyinak. Megadtam neki kérvényem iktatószámát. Most rém sürgős a dolog. Ti ketten Sanyival, Csank Bélával és Megyesy Ellával – biztosan rendbehozzátok az egészet. Csak vigyázzatok nagyon, nehogy a fúrások győzzenek. Nagyon bízom Bennetek; hisz ha Ti nem tudjátok elintézni, baj van.

Mi lett a vége a Klára Kegyelmes Asszonnyal folytatott beszélgetéseknek? Én nem bízom benne. Ő végeredményben Juhász rokona. Sok elővigyázattal légy vele. Tán jobb neki el se árulni az egész komplikációt. Én nem hiszem, hogy Guszti ez esetben bűnös lenne. T.i. Márkus negatív sürgönye előbb érkezett hozzám, mint Sanyi és Guszti levele. Mindenesetre érdeklődjétek kitartással. Tudni szeretném, mi az oka annak, hogy az operában újra nincs hely számomra. De az igazság majd csak kiderül...

Én nem rezignálok. Míg otthon nem, hát addig itt külföldön folytatok magyar kultur-munkát. Hál'Istennek itt Olaszországban – minden nehézségek ellenére – továbbra is nagyon felkarolnak a hivatalos körök. Balettjeimnek sikere az idén egészen rendkívüli volt. Sanyinak már küldtem kritikákat és képeket egyszer. Láttátok? – Most tavasszal a Teatro delle Arti-ban rendkívül jól sikerült szezon volt új igazgatóság vezetése alatt! – Én a „Scarlattianát” és „Capriccio alla Strawinsky” című új balettemet (zene nélkül részben és részben Strawinsky két kis Svite-jére komponált művem) hoztam színre. Az elsőt Severini állította ki. A másodikat egy zseniális fiatal olasz festő – Toti Scialoja – festette. Főként a második művel volt egész rendkívüli sikerem. Új vonalon van benne minden tekintetben, minden eddigi művem közül ez a legeredetibb és legsikerültebb! Kár, hogy nem láttátok... – A római operában nov. 15-től április 30-ig köt új és jobb szerződést. Ősszel szívesen jönnék Pestre, de ha ott nem nyílnak ki a szemek és szívek munkám iránt, akkor más meghívásoknak teszek eleget. Volna elég. Úgy Németországba, mint újra a Teatro delle Arti-ba. Rómán kívül előreláthatólag nem nyitnak a színházak, minthogy Firenzét is lefűjták. Rómában sem lesz könnyű a munkám, mert a táncosok legnagyobb részét behívták. Ezért halasztották el a Cirkuszt is, holott annak dekorációja és jelmezei már teljesen elkészültek. Na de reméljük, valahogy mégiscsak meg leszünk. Mindenesetre kitartással sokra viszi mindig az ember. Szorgalom és kitartás a jelszó!

Megyeri Elluci mikor jön Rómába? Neki is sürgönyöztem. Megkapta? Kézcsók számára! Csánk Bélát szeretettel üdvözlöm. Benneteket már alig várlak! Persze képelem, hogy igyekeztek, annál is inkább mert megjött az ösztöndíj. Vízum van már? A Quertura érdeklődött nálam, rám való hivatkozással kapcsolatban. Én természetesen helyesen cselekedtem. Remélem nemsokára itt lesztek. Habár most nagyon szomorú Róma. Ostiába már ellátogattak az ellenségek. Nem tudom mit tanácsoljak Nektek, mert itt minden nagyon bizonytalan. Ha pozitív tanácsot adok, úgy azt egoista okokból teszem, még-

pedig azért, mert már nagyon szeretnék viszontlátni! Sokat hiányoztok nekem. Hiába a szeretet, ha egyszer igazi, kiolthatatlan! Én pedig nagyon szeretlek Benneteket! – Ha jösztek, itt találtok Rómában, mert én őszig itt maradok, s ha el is mennék, úgy csak néhány napra hagyhatnám el manapság Rómát. Azonkívül szívesen ülök itt. Egész télen oly rengeteget dolgoztam, hogy lakásom nem élvezhettem. Most pedig, hogy a színházak zárva vannak, jól esik a pihenés. Egy kis mellékkereset ugyan még jól jönne, mert alig futja a nagy drágaságban s pénzem rengeteg adófizetésekkel igen elfogyott. – Ez nem játszik szerepet amíg van csend és nyugalom, meg egészség. Még hozzá, ismétlem, hatalmas öröm lenne, ha viszontláthatnálak!...

Pistám! most Rajtad a sor. Írjál újra. Jó Édesanyád remélem jól van? Sok-sok kézcsók Nekik. – Téged szeretettel öllelek hálás és őszinte barátod

Aurél

Róma, 1943. III. 21.,  
a szörnyű bombázás utáni napon.

Szeretett Sándor Barátom!

Nem tudom egyáltalán meg fogod-e valaha kapni e soraim; fog-e még majd újra vonat közlekedni stb; hisz jelenleg minden szét van rombolva. Géppel és több példányban írom a levelem és különböző utakon próbálom majd elmenesztetni az egyes példányokat abban a reményben, hogy valamelyiket talán csak megkapod. Bizonytalan minden út, ezt az eseményekből következtetve, Magad is jól tudod.

Tehát abban a reményben, hogy Isten odasegíti Hozzád e levelem valamelyik példányát, mégis sietek Neked megírni, hogy a „Térszili Katicát” a legfelsőbb fórum is jóváhagyta; eszerint a mű hivatalosan szerepel a római operaház jövőévi műsorán.

Hogy lesz-e még színház, hogy megérkezhet-e még Tőled a zenekari kottaanyag és hogy – egyáltalán magam is élni fogok-e még amikor az előadásra sor kerülhet, azt persze csak az Úr tudja az Égben.

Én mindenesetre nem adom fel hitemet. Bízom Isten szent elhatározásainak igazságosságában. Ha ő mindannyiunktól bűnhődést követel, úgy én keserű bosszúérzés nélkül és megnyugvással hajlok meg akarata előtt. Ha életben hagy, úgy azt is tudom, hogy ezzel az eddiginél is könyörtelenebb művészi odaadást vár tőlem. Tehát amíg élek, kitartok az építőakarat mellett és mindent elkövetek azért, hogy a jövő számára folytassam a művészi előmunkát.

Mindannyiunk kötelessége, tehát a Tied is és az enyém is, a legvégsőbb pontig folytatni a munkát. Kérlek tehát siess a mű megrövidítésével s a partitúrával és mihelyt alkalmat találsz rá, juttasd el hozzám az anyagot! Tégy eleget ezen kérésemnek éppen oly szent kötelességtudattal és szent meggyőződéssel, mint én teszek meg mindent, amit mi sem sugalmaz egyenesebben és tisztábban, mint az a tény, hogy még élek. (A riadók alatt is



írok, illetve folytatom munkám lenn a pincében!...) Esmélj rá ennek a valóságnak igazságára és ne hagyd lelkiismeretedet *semminemű* körülménytől sem elásni! Ezzel *irgalmatlanul* tartozunk az életnek! Különben bennünket is – ha ellenkezőképpen cselekszünk – egyenesebben és jogosabban kell magával vigen a halál...

Ebben az értelemben tartom természetesnek, hogy szüntelenül kell folytassuk Pesten is építómunkákat. Tehát kérlek keresd fel nevemben Bartha Dénest, Dr. Tóth Dénest (tel.: 45-65-52), Gaál Endrét (tel.: 22-57-89), Hanvay-Haics Gézőt (tel.: 15-74-15), Jemnitz Sándort (tel.: 31-64-61), Lányi Viktort (Pesti Hírlap, délelőtt) és Bakó Maricát (az „Újság” munkatársnője, aki egyébként a Madách Színház titkárnője), továbbá a többi színházi sajtóembert és add át nekik üdvözetem, kérve, hogy megfelelő cikkekben közöljék le lapjainkban a következő nyilatkozatomat:

„Rómában mindannyian bízunk Istenben és így meg van az erőnk ahhoz, hogy kitartóan tegyünk eleget – mindennek dacára – magasabb erkölcsi kötelességeinknek. Tehát a művészi építómunkát is folytatjuk. – Az olasz kultuszminisztérium éppen most írta alá az állami színházak jövőévdjának műsorát. Eszerint én a római királyi operaházban négy eredeti táncbemutatót (Veress: „Térszili Katica”, Petrassi: „Örjöngő Lóránt”, Scardaoni: „Kirakat”, Stinco: „A fakír csódjé”), továbbá három olyan táncművet, ami Rómában eddig még nem került színpadra (Veretti: „Le Spleen de Paris”, Sibelius: „Scaramouche”, Chopin-Pick-Mangiagalli: „Vízioók”) és végül három balettreprizt (Strawinsky: „Le Sacre de Printemps”, Beethoven: „Prometheus”, Delibes: „Coppélia”) kell előadásra hozzak. Ezeken kívül október és november hónapok folyamán a leipzig (lipcsei) művészettek keretében „Marsyas” című új táncdrámámmal, melynek zenéjét Luigi Dallapiccola írta, kell vendégszerepeljek. Ez utóbbi művet, valamint „Kerek a világ” című új balettemet (Zene: Ennio Porrino) a tél folyamán a milánói „Scala”-ba is be kell mutassam. Szeptember 11-ére Attilia Radicevel, a nagy olasz táncművésznővel együtt, önálló kamaratáncestre szerződöttem a velencei Biennále; e műsoron szintén több magyar zenére táncolok, főként Bartók zenékre. – Szóval biztosítani tudtam egy nagyszabású *színmagyar mű eredeti bemutatóját* is a római operaházban; ilyenre eddig még sehol sem volt példa a színház történelmében. *Veress Sándor csodálatosan szép zenéjét és Pekáry István librettóját és színpadképeit, valamint jelmezterveit a lehető legnagyobb elragadtatással fogadta a műsortervező bizottság!* Ennek különösképp azért örülök, mert legalább külföldön sikerül bemutatnom ezt a mérhetetlenül értékes táncművet, miután a hazai bemutató nyílt lehetőségét a budapesti operaház igazgatója a legkönnyelműbben elejtette! – Rómában bízunk benne, hogy a műsort *minden körülmények között* realizálni fogjuk tudni! Sajnálom, hogy Márkus László igazgató hazai programja arra kényszerített, hogy mindezen alkotásaimmal, de főként az említett magyar mű bemutatójával, nem otthon, hanem – szinte száműzötten – külföldön kell debütáljak!”

Kérlek kedves Sándor, e fennszövegezett sajtónyilatkozatomat pontosan, de abszolút *szórol-szóra* (!) gépeld le úgy ahogy itt írtam; mégpedig annyi példányban, ahány újság van és add át az említett embereknek személyesen, (vagy küldd el nekik póstán!) csatolva a nyilatkozathoz üdvözteimet és kérésemet, hogy közöljék le nyilatkozatom teljes és pontos szövegét! – Remélem Sanyi, hogy e kérésemnek már csak annál is inkább eleget tesz, mert nem kizárt, hogy – utolsó kívánságom teljesítéséről van szó!...

Írnék külön minden magyarországi rokonomnak és jóbarátomnak; így Pistáéknak, Dr. Kajdacsyékknak (tel.: 13-16-56) és Molnár Imrénéknak (tel.: 26-90-31), stb.; de attól félve, hogy e levelem is csak aligha jut el Pestig, Téged kérlek, hogy olvasd el nekik ezen írásom *teljes szövegét!* Szeretettel gondolok mindannyiukra, a Tè és az Ő hozzátartozóikra, különösen e nagyon kritikus órákban. Folyton csak azt ismétlem, hogy bízom Istenben és bízson benne mindenki! Senki se féljen semmitől, mindenki tartson ki, legyen erős. Meg fog jönni az igazság órája! És vagy a földön, vagy azon túl egyszer majd újra találkozni fogunk – nagyobb szeretetben mint valaha!...

Pista küldjön a nála fekvő pénzemből mielőbb (ha még eddig nem küldött) Milloss Gyula unokabátyámnak (Kolozsvár, Szentegyház utca 28. I. 4.) egyszázötven Pengőt részemről ajándékba és ugyanennyi pénzt küldjön részemről szintén ajándékba Berhidai Jánosné nagynénémnek (Szeged, Sajka utca 8.); mindkettőjüknek küldje el egyben e levelem teljes és pontos másolatát is. – Továbbá Pista szerezze még be Vajda M. Pál fényképésznél az „Álomjátékról” annak idején készült összes felvételeket, mindegyiket 3 példányban; ezeket tegye félre számomra. – Hátramaradó pénzem úgy fektesse be, mintahogy azt érdekemben a legjobbnak látja; csak bankba ne tegye! – Egyébként mérhetetlen hálával tartozom neki e fáradozásaiért! – Ami Pistát illeti, vegye még tudomásul, hogy „Térszili Katica” terveit Firenzétől átveszi Róma.

Neked is őszinte hálát mondok szíves fáradozásaidért. Isten fizesse meg Nektek a sok jószágot, amit irántam tanusítottok folyton! – Tè közben próbálj írni nekem, de kérlek mindig három példányban és három címre írd, mert nem tudni melyik épület marad épségben; eddig iszonyú soknak veszett nyoma;... Írd tehát gyakran, nyugtázva e levelem kézhezvételét és jelezve, hogy mennyiben és milyen sikerrel tettél eleget minden egyes fenti kérésemnek. A címek a következők: 1) Teatro Reale dell'Opera, 2) Via Mecenate 20, 3) Via Corsini 12, presso O. Resnevich-Signorelli.

Most pedig zárom levelem. Lehet, hogy Tè még részletes beszámolást is vársz; ezt azonban olyantól kérj, aki a római tragédia első felvonásának nem volt *közvetlen* szemtanúja, hanem csak hallott róla, vagy csak a bombázás után nézte meg a hatalmas tönkrement negyed romjait. Tőlem beszámolót ne kérj!; én szinte közvetlen szemtanúja voltam az egésznek. Tehát ma már teljesen képtelen vagyok a valóságról írni. S az én egyéni leíró képességeimtől függetlenül, azt hiszem, hogy a leírhatatlanról senki az égvilágon írni nem képes! Ami leírhatatlan, az egyszerűen leírhatatlan!!!... Itt már megáll a szó s csak a könnyek beszélnek...

Igyekeztek tehát idejében vidékre költözni, nehogy Ti is szemtanuivá lehessetek annak ami leírhatatlan! Szól ez Neked, a Tiednek, Jóbarátaimnak, Rokonomnak, szóval Mindannyiotoknak, akiket szeretettel kísér hívó szívem és ezért még működő emlékezőképességem.

Aurél

Szeretett jó Barátaim Dagmár és Pista!

Hosszú hallgatásomnak egyetlen oka a munka volt. Rengeteget dolgoztam. S Ti jól tudjátok, hogy amikor én dolgozom, akkor még úgyszólván lélekzétvételre sincs időm. Az utolsó év folyamán aztán még többet dolgoztam mint egyébként, mert szintetizáltam eddigi művészi tevékenységem legfőbb eredményeit. Le kellett fektessem az esszenciális összegeket; leszűrt képletekben összegeztem tehát a pozitív eredményeket, mert ez évi feladatom az volt, hogy a Scala balettradícióját most már az érettebb esztétikai vívmányaim jegyében frissítsem fel.

Jól tudjátok, hogy valamikor a milánói Scala-ból indult minden új impulzus, illetve az egész világ balettélete a Scala tánckultúrájából nyerte az inspirációkat, minden nemzetközi táncélet a Scala-ballet produktív hatása alatt állott. Azt is jól tudjátok, hogy a Scala viszont már körülbelül nyolcvan év óta, elveszítve régi erejét, az idegen produkciók hatása alá került és, hogy a paradox állapot tarthatatlanságáról már mindenütt kezdtek beszélni. E századunkban, amikor mindenütt reneszánszát élte a balett, illetve amikor a régi Scala tradíciója külföldön remekül megújult, végre itt is megérezték, hogy a nagy patinás színház vissza kell nyerje régi erejét. Rehabilitációra volt szükség. Tehát olyan nagy mestereket hívtak ide dolgozni, mint Cecchetti pedagógust, Fokin és Massine koreográfusokat. De Cecchetti néhány évvel hazatérése után meghalt és a nagy koreográfusok is csak rövid hónapokra vállaltak vendégszereplői munkát. Így a helyzet nem változott meg kellőképpen.

1942-ben és 1943-ban engem is meghívtak ide vendégszerezni. Akkor itt a „Csodálatos mandarin”-t az „Amfion”-t (Paul Valéry librettójára Honegger zenéjével) és a „Visioni” című romantikus balettet (Chopin zenére) hoztam ki – külön a Scala számára komponált koreográfiámban. Sikerem rendkívüli volt. Itt akartak tartani, de én évekre Rómába voltam szerződve. Néhány hónapja Rómába való visszautazásom után aztán a bombák szétrombolták a Scala épületének belsejét, így itt minden művészi élet ideiglenesen meg kellett szűnjön.

Közben Rómában folytatva munkám, ott olyan eredményeket értem el, hogy már mindenki (a nemzetközi sajtó is) azt kezdte megállapítani, hogy az olasz táncélet centruma Milánóból Rómába került. A felszabadulás után sok angol, amerikai és francia tánckritikus jött Rómába és mindegyik hasábos cikkekben nyugtázta ezt a legnagyobb párisi, londoni és new yorki lapok oldalain. Ámde a háború következményei folytán Rómában hiányozni kezdett az anyagi alap s így római táncreneszánszom is szenvedett. Ott már nem volt lehetőség a munka produktív folytatására.

Ekkor Toscanini visszajött Amerikából. Presztízse elég nagy volt ahhoz, hogy csoda történhessék: a „Scala”-t iszonyúan intenzív, lázas munkával néhány hónapon belül újjáépítették. Toscanini kezdeményezésére újjáépítették a művészi együttest is, s így a balettélet újjászervezése is aktuálissá vált. Toscanini kívánságára, aki határozottan rajongott munkámért, engem hívtak meg a Scala balett újjászervezésének vezetésére.

Én azonban nem teljes mértékben vállalhattam el az új munkát, mert közben már több

helyre (külföldön) tettem ígéretet vendégszereplésekre. Így tehát nem mint állandó balettmester, hanem csak mind vendégszereplő koreográfus és mint művészi tanácsokat adó igazgatósági munkatárs kötöttem magam a Scala-hoz.

1946 nyarán a Scala-balettje már az én vezetésem alatt debütált. Újjászerveztem a balettkart. Összeszedtem Olaszország legjobb táncosait és táncosnőit. A balettkar férfiosztályát teljesen újonnan kellett összeállítani – római csoportom legjobb tagjaiból. A csoport élére Ugo Dell’Ara-t tettem, aki a háborúból való visszatérte után megváltozott és hallatlanul komoly szellemmel vette fel újra munkáját. Ő oly remekül haladt, hogy most nemcsak az olasz táncélet csillagának, hanem az egész világ egyik legkitűnőbb táncosának számít. Mellette én is táncolok. Másik szólótáncos: Carlo Faraboni. Szólótáncosnők: Olga Amati, Emilia Clerici, Luciana Novaro, stb. A csoport ez év alatt nagyszerűen fejlődött: ma már elsőrendű!

A múlt nyár folyamán a „Háromszögletű kalap” és a „Coppélia” baletteket adtam elő teljesen új és egyéni esztétikám szerint épített koreográfiai verzióimban. Óriási siker. A sajtó nagy betűkkel hirdette entuziasztikus kritikáiban, hogy végre vége a scalai konvencionálisnak és hogy munkám eredménye legalább is az egykori Vigano és de Blasis fénykor legjobb produkcióival hasonlítható össze.

Ősszel filmeztem. Mint főszereplő vállaltam munkát: a „Lo Sconosciuto di San Marino” című film címszerepét. Partnereim Anna Magnani (ki jelenleg Párisban Cocteau-val filmezik), Vittorio de Sica, Goudusio és Irma Grammatica voltak. Rendező: Waszynski, egy tehetséges lengyel mester. A film már elkészült ugyan, de bemutatóját csak a legközelebbi (nyár végi) velencei Biennálén fogják megtartani. Kíváncsi vagyok az eredményre. Számomra ez érdekes ekszperimentum volt, de csak „művészi kirándulás”-nak tekintem, mert misszióm örökké csakis a tánc maradhat!

November (1946) vége óta újra a Scala-ban dolgozom. Csak öt balett megkomponálását vállaltam, de az öt-ből hat lett. Persze erősen kellett közben folytassam a nevelési és organizatív munkát is. Balettjeimben pedig a legrigorózusabb erővel akartam kifejteni alkotóképességeim legjavát. Átdolgoztam a már Rómában is előadott „Follie Vienesi” című balettemet (J. Strauss zenék), mely a Scala-ban négy képben került színre (Rómában csak két kép volt). Előadtam a „Petruska”-verziómat is, de ezúttal Alexander (nem Nicola) Benois eredeti díszleteivel és jelmezeivel. Továbbá Ravel „Boleró”-jára készült táncdrámám is műsoron volt. Életemben eddig soha egy művel sem arattam annyi sikert, mint evvel. Pierre Michaut, híres párisi tánckritikus, ki külön Milánóba jött megnézni balettjeimet, azt írta a párisi, londoni és brüsszeli lapokban, hogy ilyen „Boleró” még nem volt soha sehol és, hogy ezzel a táncművészet egészen új irányt vett fel!!! – Két eredeti bemutatóm is volt: „Evocazioni” (zene: Riccardo Pich – Mangiagalli) és „Az őrongó Lóránt” (zene: Petrassi). Különösen ez utóbbi koreodrázával arattam sikert. E művem a legrepresentatívabb kompozícióim közé tartozik. Hatalmas balett: 4 kép, másfél óra hosszát tart. Díszleteit és jelmezeit Felice Casorati festette és produkciója remekmű. A hatodik balett: „Visione nostalgica”, amit már Rómában komponáltam Busoni zenére. Ez az egyetlen romantikus balett egész idei műsoromban. Én nagyon szeretem, mert benne felülmuttam minden teórikus retorikát és teljesen a lírát fejezem ki...

Ebből, amit itt megírtam, láthatjátok, hogy tényleg iszonyúan dolgoztam. Most már

szabadabb vagyok s így végre írok Nektek. Június végén 2 hónapra Rómába utazom, mert ott különböző írásbeli munkám kell befejeznem. Így őszre szabad leszek és több országban való vendégszereplésem kivül Budapesten is dolgozhatok. Tóth Aladár és Oláh Guszti nagyon várnak. Megígértem nekik, hogy sokat fogok foglalkozni a pesti balett reorganizálásával is. Június közepére tudni fogom (addig még levelezek a többi színházakban történő vendégjátékaim dátumainak stabilizálása ügyében), hogy szeptember 1-re, vagy csak 2-3 hónappal későbbre jöhetnek-e haza. De jönni fogok!

Kimondhatatlanul örülök a viszontlátásnak! Alig várom már! Honvágyam is épen elég nagy! Kérlek írjátok meg nekem, milyenek az életkörülmények otthon. Azt nem tudom mennyibe kerül az élet Pesten, s így nem tudom milyen gázsit kérjek az Operától. Írjátok meg tehát, hálás lennék érte(!), mindazt amit tudni kell. – Ismételten mondom: alig, de alig várom a viszontlátást!...

Szívből kívánok Mindannyiótoknak, a Hozzátartozóknak is minden jót és sok kézcsókkal és üdvözzellettel ölellek Benneteket

szerető barátotok

Aurél

### ***Zsuzsa Kővágó:***

#### ***Theatre Choreographies by Aurél Milloss (Part III)***

In the present third part (for the 1st and 2nd parts, see TTT 1989/90 and TTT 1990/91) the author analyses the „theatre choreographies” of Hungarian born dancer and choreographer Aurél Milloss (who emigrated in the twenties) as well as the dance concerts with his partner Lya Karina in Hungary in the thirties, quoting from contemporary press reports. Three letters and passages from other letters of Milloss found in the correspondence of his colleague and friend, the painter István Pekáry, written in the years of the war and later. Out of several hundreds of pages we are now publishing the documentary ones „which truly reflect the soul of a deeply humanistic man, and are also witnesses of a historic period”.

# Időmetszés

## Jegyzetek az Operaházi Balettegyüttes négy évadjáról (1988/89 – 1991/92)

\* *Fejezet egy készülő, nagyobb tanulmányból, amely a balettegyüttes történetét 1985-től napjainkig kívánja tárgyalni.*

A Magyar Állami Operaház balettegyüttese nagyértékű társulat, amely színvonalát és rangját évtizedek koncepciózus, tervszerű és szívós munkájával érte el. Az érték-komplexum két legfontosabb összetevője a premierekből és műsorrendből álló repertoár és az előadóművészi tevékenység. Mindkettő alakulása szorosán függ össze a társulat vezetésével, – a vezetés zenei relációjában is igényes műsorpolitikájával, tehát a bemutatókkal és a napi előadások gazdagságával, valamint a szólisták és a tánckar kellőszámú szerepeltetésével, a stílári és technikai kondíció szintentartásával, folyamatos újratermelésével. A színvonal fejlődését, illetve megtartását szolgálja továbbá az együttes külföldi vendég szerepléseinek művészi és anyagi ösztönzőereje, valamint jeles külföldi balettmesterek meghívása, az élvonalbeli vendégművészek és társulatok itthoni fellépésének stimuláló hatása. Az előbbiekkal egyidejűleg igen fontos az operaelőadások táncbetéteinek koreográfiai és előadói színvonala, továbbá a megfelelő utánpótlás, s ennek érdekében a Táncművészeti Főiskolával való harmonikus együttműködés.

Ha mindez együtt töretlenül érvényesül, a jó társulati atmoszféra és a lendületes művészi munka eredményesen kompenzálhatja az anyagiakat, tehát a művészi jövedelem vissza-visszatérő problematikáját. Ez utóbbiból fakadt és fakad ugyanis a legjobb szólisták (és részint kartáncosok) egy részének állandó vagy időszakos külföldre szerződése, és nem kis mértékben az itthoniak megváltozott munkamorálja, amely komoly visszahúzó erőként hat az egész tevékenységre. (Megemlítendő, hogy a színvonal megtartását más szakmai, illetve szociális problémák is terhelik pl. a nyugdíjkorhatáron túli táncosok kényszerű foglalkoztatása, illetve el nem küldése, a balerinák GYES és GYED szabadsága.)

Az alábbiakban az általam összegyűjtött s a színháztól részben megkapott adatok és kimutatások figyelembevételével igyekszem nagy vonalakban értékelni 4 színházi évad mérlegét, annak hangsúlyozott előrebocsátásával, hogy bizonyos – főként negatív – jelenségek és tendenciák már a 80-as évtized *elejétől* (jórészt vezetési és anyagi okokból) fokozatosan erősödtek.

1. Hogyan alakult a balettegyüttes *műsorpolitikája* Keveházi Gábor balettigazgató égisze alatt, az 1989/90 – 1991/92 közötti évadokban? Noha fontosabb a teljes repertoár összetétele, essék szó előbb az újabb jelentős eseményekről. Kiindulópontként szegezzük le, a társulat évtizedeken át a jó évadokban – a két színházépületben együttvéve – rendszerint 2 új balett-estet és egy vagy két felújítást produkált. A bemutatók: hazai alkotók új művei, illetve jeles külföldi koreográfusok régebbi vagy újabb darabjai. A felújítások

egyfelől a korábbi években bemutatott alkotásokat tűzik újból (hosszabb-rövidebb szünet után) műsorra; másfelől az egyetemes és a nemzeti repertoár maradó értékeit (pl. a romantika orosz remekeit, illetve Harangozó Gyula és Seregi László korai műveit) frissítik fel, magyar vagy külföldi mesterek közreműködésével.

*A) Bemutatók és felújítások*

Ebben az évadban Fodor Antal volt a balettigazgató, de a premiereket és felújításokat nem ő készítette elő.

*1988/89. évad – premier:*

- a) Vukán György – László Péter: Derby
- b) Kamarabalettek, 1989  
Rachmaninov – P. és L. Dobrievich: Hat prelüd  
Schönberg – P. és L. Dobrievich: Kéz a kézben  
Chopin – Hegyesi Aranka: Ballada szöveg nélkül
- c) Bach – Béjart: Hold (szólószám)

*felújítás:*

- Bartók–Seregi: A csodálatos mandarin  
Kodály: Háry János – táncbetétek, Eck Imre

Véleményem szerint, a maga aktuális zsánerében, populáris muzsikájával, látványos-formás megoldásával és jó előadásával a Derby nyereségnek tekinthető; László Péter koreográfus eddigi legnagyobb méretű operaházi vállalkozása. (A táncjáték egyben az 1982. évi Próba „váltódarabjának” számíthatott volna, de a továbbiakban a közönségérdeklődés oldaláról mégsem vált teljesen azzá.) Érdemes volt ismét felújítani Seregi Mandarin-verzióját, – Eck Imre vendégmunkája elsődlegesen kuriozitás számba ment. A Dobrievich balettmester-házaspár két darabja inkább érdektelen lett, mint számottevő; Hegyesi Aranka műve a fiatal koreográfusnő érdemes térhezjutása a színhában. A Béjart szólószám mintegy ajándék: előadója külföldi versenyzés céljából jutott hozzá. Színfoltot jelent, de a korábbi Béjart-repertoár műsorról levett darabjait semmiképp sem kompenzálhatja.

*1989/90. évad – premier:*

- a) Mendelssohn – Seregi: Szentivánéji álom
- b) Hommage a Milloss Aurél, balettest  
Rachmaninov – Barbay: Variációk egy Corelli témára  
Petrassi – Milloss: Estri  
Bartók – Milloss: A csodálatos mandarin
- c) Bach – Cullberg: Mamma Maria

*felújítás:*

- Delibes–Harangozó: Coppélia  
Wagner: Tannhäuser – Vénusz barlang, (kor. Imre Zoltán)

Véleményem szerint a bemutatók és felújítások száma, karaktere megfelelő volt, – művészi értéke már korántsem kiegyenlített. Egyértelmű nyereségnek minősíthető a már 2 éve készülő Seregi balett, elfogadható a Coppélia kivitelezése. A Milloss-est inkább gesztusértékű volt, – valójában egy Szegedre kontemplált műsor rögtönzött átvétele, amelynek legjobb darabja a beiktatott Barbay mű. A Cullberg balett bemutatása tévedés.

(Illetve tudomásom szerint, Keveházi balettigazgató ily módon óhajtott az idős Cullberg asszony világhírű koreográfus fiához: Mats Ek meghívásához hidat találni, sikertelenül.) A Szegeden dolgozó Imre Zoltán Tannhäuser balettbetétje igényesen szélesítette az Operaházban működő koreográfusok körét.

Az Operaház évkönyvei szerint – Keveházi Gábor mellett – 1991. jan. 1-jétől Szakály György „balettművészeti vezető”; a következő évadban Szakály 1991. november 15-től u.e. a tisztséget tölti be.

*1990/91. évad – premier:*

a) *Divertimento*

Ianatos–R. Hammadi: Archipel

Piazzolla – Hammadi: Tángó

Schubert – R. North: A Halál és a lány

Bernstein – P. Breuer: Dancing on...

b) van Ludwig – Keveházi – Bán: Olympia

c) Csajkovszkij – Petipa – Róna: Csipkerózsika

*(bemutató értékű felújítás)*

Véleményem szerint az évad kiemelkedő darabja a klasszikus balett-tradíció remekét kitűnően sűrítő, újrendező és kiegészítő *Csipkerózsika* bemutatása. Ez önértékén túl a kötelező nagyromantikus repertoárt kiteljesítette, a későbbiekben átvette A hatyúk tava helyét is, és stílár tekintetben a klasszika szinte már egyedüli képviselőjévé lett. – A másik nagy nyeresége a színháznak a jogosan világhírű kortárs koreográfus: Robert North ihletett szépségű, zeneileg és táncban is minden igényt kielégítő munkája, a *Divertimento* című balett-est egyetlen igazi értéke. A mellette szereplő modern hangvétellű két Raza Hammadi balett mintegy intézményesített folytatása a koreográfus a Kamarabalettnél 1989-ben kezdődő vendég-munkásságának, de ma is játszott akkori darabja, a *Fuente y Candal* nagyobb átütő erejű. – Silány minőségével, ostoba humorával selejtnek tekinthető a *Dancing on...*, amit a táncosnak jóhírű Peter Breuertől Keveházi látatlanban rendelt meg. A balettigazgató saját – üzleti akció jegyében készített – Olympiája egyértelmű kudarc: érthetetlen történetű, sztereotípiákból összerakott lépésanyagú cselekményes balett, amely tulajdonképpen egyáltalán nem kerülhetett volna az Operaház színpadára.

*1991/92. évad – premier:*

a) Csajkovszkij–Pártay: Anna Karenina

b) Szakcsi Lakatos – Keveházi: Cristoforo

*felújítás: nem volt*

Ez az évad a két abszolút távoli, ellenkező előjelű premier jegyében zajlott le. A fokozatosan igényes, mintegy magától értetődően muzikális (korábban kisebb művekkel jelentkező) Pártay Lilla hosszú évek munkájával elkészített első, egész estés balettjével átütő sikert aratott; személyében gyarapítja a színház vezető koreográfusainak igencsak szűk körét. (Sajnos, a nagyszerű mű főszereplőjéhez az összes méltó előadóművész nincs problémátlanul biztosítva, de ez másik kérdés.) – Mint fényhez az árnyék, úgy társul az előbbi balett mögé az évad központjává tupírozott (látatlanban külföldi turnékra is meghirdetett és megszervezett) szuper-produkciója: a *Cristoforo*. Ez a vállalkozás egy dilettáns szövegkönyv és korábbi darabjai szerint egy rossz koreográfus találkozása,



amely egy erősen áthallásos zeneműhöz kapcsolódott. Bizonyos tekintetben ez a darab szinte lehetetlen feladat tolmácsolására kényszerítette a balettegyüttes résztvevő művészeit. (Akik viszont a darabba nem kerültek be, egy jövedelmező buliból maradtak ki.)

**ÖSSZEGEZVE:** a bevezetőben jelzett premierek és felújítások mennyisége többé-kevésbé megfelelt a sokévi átlagnak, de enyhén csökkenő tendenciát is mutatott. Ami a minőséget illeti, e téren a már előző fél évtizedben is szembetűnő elbizonytalanodás fokozódása észlelhető. A valóban sikeres hazai művek, ismétlem, több év alatt és korábbi felkérésre készültek el (Szentivánéji álmom, Anna Karenina), – az egyetemes tradícionális repertoárt gazdagító Csipkerózsika esetében a koreográfiai és betanítói nívó pedig Róna Viktor meghívásával eleve garantált volt. A külföldi kortárs átvételeknél viszont azt mondhatni, részben az igénycsökkenés, a véletlen és a rögtönzés együttvéve érvényesült. (Milloss művek, Cullberg balett, Breuer és részint Dobrievich darabok). Hozzáfűzöm: ennek előjelét az 1986. évi Macbeth bemutatónál, de különösen az 1988-as, Ránki György 80. születésnapjára látatlanban átvett Varázsital premierjénél már drasztikusan lehetett észlelni. Ezek miatt is került sor azután a balettigazgató Orosz Adél megérett lemondására. A tulajdonképpen cinikus felelőtlenség azonban a fokozatosan koreográfusként előnyomuló – egyre több operabetétet is készítő – Keveházi munkáiban tetőzött. A korábban kitűnő, ámde kiöregedő táncos ugyanis táncalkotóként nem üti meg az operaházi mércét, tisztsége folytán viszont szinte akadálytalanul vehette birtokába a színpadot és a társulatot. Ez a tendencia végülis a páratlan hazai és külföldi propagandával beharangozott, alkotói viszonylatban fércmunkának minősülő Cristoforoval az együttes mélypontjára érkezett. Ennek egyéb következményeiről később, sajnos, még beszélnünk kell.

#### *B) A balettrepertoár összetétele, változása*

Az Operaház balettegyüttesének arculatát évtizedek alakították ki, és így érték el – az utolsó fénykornak minősíthető – 70-es években repertoárjának *eszményi* műfaji és stílári rétegződését. Ez utóbbi azt jelenti, hogy a balettegyüttes műsorrendjén folyamatosan szerepelnek egy- és többfelvonásos művek és koncertszámok formájában: a) a múlt századi *egyetemes* értékű, romantikus szemléletű és muzsikájú, akadémikus nyelvezetű *tradíció* alapművei, mint pl. a Giselle, A hatyúk tava, A diótörő, a Csipkerózsika, amelyeket a cári orosz balett teremtett, majd orosz és szovjet „szakma” örökölt át a nagyvilágnak, és közvetített hozzánk is; b) egyfelől a *nemzeti balett-tradíció* több évtizedet átölelő művei (pl. Harangozó Gyula: a Coppélia, a Térzene, A furfangos diákok, illetve Seregi László: Spartacus, a Bartók baettek és a Sylvia), amelyekben az akadémikus balett, a karaktertánc, a néptánc és a pantomim szövetkezik egy lendületes, játékkal átitott, érzelmetli táncos előadásmóddal, – másfelől az egymástól igencsak különböző stílusú értékes *új magyar* táncalkotások; c) a *20. század nemzetközi táncművészetének*, exponált koreográfusainak kiemelkedő (korábban vagy újonnan készült) darabjai, mint pl. az angol Frederick Ashton, a francia Maurice Béjart, az amerikai George Balanchine, valamint a holland Hans van Manen, a cseh Jiri Kylián, s az amerikai Robert North különböző zenéjű, műfajú és stílusú alkotásai.

A repertoár-előadások mennyisége tulajdonképpen kötött, az egyfelvonásosokból,

illetve többfelvonásosokból ugyanis mintegy 10–12 balettestet játszanak egy szezonban, beleértve az új műveket és felújításokat is, átlagosan évadonként 90–100 előadásban. Ezen belül időnként kicserélik a hasonló karakterű darabokat, illetve esteket, pl. C-dúr szimfónia helyett az Etüdök, Sylvia helyett A rosszul őrzött lány stb., s ebben szerepet játszik az egyes művek „lejátszottsága” is. (Már nem olyan közönségvonzó, az összes bérletkombinációkban is szerepelt.) Egészét tekintve azonban mind a jelzett hármas rétegződés, mind pedig a legértékesebb darabok állandó műsoron tartása a folyamatos és helyes műsorpolitika *alaptörvényeként* kell, hogy érvényesüljön.

Nos, ha innét tekintjük át a szóbanforgó 4 évad mérlegét, a következő kép rajzolódik ki. (Az előadásszámok mérlegelésénél egyébként számításba kell venni, hogy a bemutatott és felújított darabokat a premier időpontjától függően az adott, illetve a következő évadban többször játszották, és jó részüket bérletben adták elő stb. Bontott adatok munkámhoz e téren nem álltak rendelkezésemre.)

Az 1988/89-es évadban műsoron volt a két színházban 17 több-, illetve egyfelvonásos balett + 17 koncertszám, 92 hazai és 14 külföldi előadás. (A stúdióként működő, színházon belüli Budapesti Kamarabalett előadásait és premierjeit is deszámítjuk.) Ebben az évadban a felsoroltakon kívül előadtak 167 *balettbetétet* is, – a *további* évadokban erre vonatkozó adatokat *nem* kaptam.

Mindebből:

- 1) premier és felújítás – 1 többfelvonásos és 4 egyfelvonásos mű;
- 2) a klasszikus és szovjet repertoárokbaól – 4 mű;
- 3) a magyar tradícióbaól 4 mű;
- 4) az új magyar balettek közbül – 4 mű;
- 5) a régebbi és új külföldi balettek közbül – 7 mű;
- 6) többfelvonásos – 7, egyfelvonásos – 6.

Megjegyzendő, hogy a repertoárról *hiányzott* minden Harangozó-balett és a teljes Balanchine-est is (ez utóbbi, tudomásom szerint jogdíj okokbaól). – A *legtöbbször* A diótörő, A hattyúk tava, A csodálatos mandarin és a Giselle c. darab ment.

Az 1989/90-es évadban a premiereket is beszámítva a két színházban műsoron volt 16 több- illetve egyfelvonásos darab + 7 koncertszám, 89 hazai és 6 külföldi előadás. A Budapesti Kamarabalett ebben az évadban már nem működött.

Ebből:

- 1) premier és felújítás – 2 többfelvonásos + 4 egyfelvonásos mű;
- 2) a klasszikus repertoárból – 5 mű;
- 3) a magyar tradícióbaól – 3 mű;
- 4) az új magyar balettek közbül – 4 mű;
- 5) a régebbi és új külföldi balettek – 7 mű;
- 6) többfelvonásos – 10 mű, egyfelvonásos 7.

Megjegyzendő, hogy a jeles nyugati művek közbül csak a BÉjart-est 3 darabja *maradt* műsoron, és *levették* Bartók–Seregi: A fábaól faragott királyfi c. balettjét. – A *legtöbbször* a Szentivánéji álom, A diótörő, a Rómeó és Júlia, a Coppélia és a Derby c. darab ment.

Az 1990/91-es évadban a premiereket is beszámítva, a 2 színházban műsoron volt 17 több- illetve egyfelvonásos balett + 4 koncertszám, 76 hazai és 10 külföldi előadás.

Ebből:

- 1) premier és felújítás – 5 egyfelvonásos + 1 többfelvonásos mű;
- 2) a klasszikus repertoárból – 3 mű;
- 3) a magyar tradícióból – 3 mű;
- 4) az új magyar balettek közül – 6 mű;
- 5) a régebbi és új külföldi balettek közül – 10 mű;
- 6) többfelvonásos – 9 mű, egyfelvonásos – 10.

Megjegyzendő, hogy mind a három Csajkovszkij baletet, Seregi 4 művét játszották, – a Béjart programból csak 3 koncertszám maradt meg. Más jelentős nyugati koreográfustól emellett 1 mű maradt műsoron. – A legtöbbször a Szentivánéji álom, A próba, a Coppélia, A csodálatos mandarin és a Rómeó és Júlia c. balett ment.

Az 1991/92-es évadban a premiereket is beszámítva, a két színházban műsoron volt 14 több- illetve egyfelvonásos mű, 74 hazai és 9 külföldi előadáson.

Ebből:

- 1) premier – 2 többfelvonásos magyar (felújítás nincs);
- 2) a klasszikus repertoárból – 2 mű;
- 3) a magyar tradícióból – 2 mű;
- 4) az új magyar balettek közül – 3 mű;
- 5) a régebbi és új külföldi balettek közül – 1 baletttest (4 egyfelvonásos);
- 6) többfelvonásos – 9 mű, egyfelvonásos 4.

Megjegyzendő, hogy a repertoárról lekerült a Giselle és A hattyúk tava, Seregi Mandarinja és az összes jeles külföldi balett. Az újabb külföldi művek közül csak a Divertimento c. est 4 egyfelvonásosát játszották, köztük North kiváló balettjét. A legtöbbször a Csipkerózsika, a Szentivánéji álom, az Anna Karenina, a Spartacus és a Cristoforo ment.

És itt ismételjük meg: az előadások együttes (repertoárretek és műfaj szerinti) száma, még a legtöbbször játszott darabok sincsenek feltétlenül összefüggésben sem a művek, sem az előadások *nívójával*. A műsropolitikai koncepció és az igényesség, a három nagy repertoár réteg egyidejű kultiválása tekintetében az viszont mindenképpen fontos, hogy a vezetés egy-egy évad balettműsorán mit tartott meg, ezeket milyen sűrűn játszották, továbbá milyen darabokat vettek le a játékrendről. Azaz: ennek következtében megmaradt-e vagy milyen irányba változott meg az együttes korábbi arculata, mi került előtérbe és minek a rovására?

Ha a szóban forgó évadokban az összes balettelőadások számát nézzük, a korábbi évadokhoz képest és a vizsgált négy szezonon belül is *csökkenő* tendencia észlelhető. (Régebben 90–100 előadás, 1988/89-től ill. 90-től csökkenés, 1991/92-ben 74-re.) A több- és egyfelvonásos darabok aránya majdnem változatlan, az 1991/92-es évadban azonban az egyfelvonásosok száma jelentősen csökkent.

Szembevető a legértékesebb 20. századi balettek fokozatos *csökkenése*, majd – remélhetőleg átmeneti – kiiktatása.

Az Ashton, Balanchine, Béjart, Manen és Kylián darabok sorsa évadonként a következőképpen alakult:

1988/89-es évad: Balanchine művet már nem játszanak;

Ashton, Manen és Kylián mű néhányszor ment;

Béjart-darabok repertoáron voltak.

1989/90-es évad: Ashton, Balanchine, Manen és Kylián művei eltűnnek, a Béjart-balettek csökkennek.

1990/91-es évad: Ashton, Balanchine, Manen és Kylián mű nincs, maradt 2 Béjart kettős.

1991/92-es évad: az öt jeles koreográfus összes darabja eltűnik a repertoárról, North művét kivéve.

Az igazság kedvéért megemlítendő, hogy az 1992/93-as évadra tervezik Ashton, Manen és Kylián korábban játszott darabjainak felújítását.

A másik két fontos *repertoár-réteg* bizonyos eltérésekkel ugyancsak *csökkenő* tendenciát mutat. Közülük lássuk előbb a *magyar tradíció*, tehát a Harangozó és a korai Seregi darabok játszásának alakulását.

1988/89 – Harangozótól nincs balett a repertoáron

Seregitől A csodálatos mandarin 10,

A fából faragott királyfi 6,

a Spartacus 5,

a Sylvia 3 alkalommal került színre.

1989/90 – Harangozótól felújítják a Coppéliát, 8-szor ment;

Seregitől ment A csodálatos mandarin 7,

a Spartacus 3 alkalommal. – A fából faragott királyfi és a Sylvia *nincs* repertoáron.

1990/91 – Harangozótól ment a Coppélia 9-szer;

Seregitől ment A csodálatos mandarin 8-szor, a Sylvia 4-szer, – A fából faragott királyfi és a Spartacus *nincs* műsoron.

1991/92 – Harangozótól ment a Coppélia 4-szer;

Seregitől ment a Spartacus 8-szor, két Bartók balettjét és a Sylvia-t *nem* játszották.

Végezetül tekintsük át az *egyetemes tradíció* előadásainak alakulását.

1988/89 – Giselle – 8 előadás

A hattyúk tava – 10 ea.

A diótörő – 12 ea.

1989/90 – A hattyúk tava – 2 ea.

Giselle – 3 ea.

A diótörő – 12 ea.

1990/91 – Giselle – 0 ea.

A hattyúk tava – 4 ea.

A diótörő – 5 ea.

Csipkerózsika – 6 ea. (felújítás)

1991/92 – Giselle – nincs repertoáron

A hattyúk tava – nincs repertoáron

A diótörő – 9 ea.

Csipkerózsika – 11 ea.

A *Diótörő* előadásával kapcsolatban megjegyzendő, hogy ez a balett tradicionálisan főként karácsonykor kerül sorozatosan előadásra, mint „gyermek-műsor”. Színvonaláról később essék szó.

ÖSSZEGEZVE: a balettegyüttes repertoárja a vizsgált 4 évad folyamán több vonatkozásban is jelentősen megváltozott, – ennek konkrét alakulását az **1. sz. melléklet** részletesen illusztrálja. E változásnak, mint már jeleztem, részben „természetes” okai is vannak. Az azonos, de inkább enyhén csökkenő számú repertoáron belül „lettek” részint már lejátszott darabok, amelyek emiatt levétnének a repertoárról, s ezt esetenként a mű és az előadás felfrissítése is megköveteli. Másfelől: a kötöttszámú repertoáron belül az új illetve a felújított műveknek „helyet kell csinálni”, ezért más, korábbi darabokat rendszerint levesznek a repertoárról. E kétféle változtatást minősíteném természetesnek.

A változásnak, ezen belül a kívánatos arányok (repertoárrétegek, zenei, – stílári és műfaji karakter viszonylatában megmutató) eltolódásának *műsorpolitikai koncepcióból* fakadó okai is vannak. Ebben a vonatkozásban az áttekintés megvilágíthatta, hogy a hagyományosan követendőnek minősített hármás rétegződésben következett be az előnytelen változás. S ha ehhez még hozzávesszük, hogy a négy évad alatt az igazán csekélyszámú jó mű mellett hány és milyen értékű új produkciónak kellett helyet csinálni, akkor ez a változás még kevésbé indokolt és szerencsés.

A repertoár alakulásának elemzéséhez végezetül még egy – a továbbiakban szinte átvezető – megjegyzést szükséges hozzáfűzni. Azt ti., hogy a repertoár sokat emlegetett, egymás mellé társuló rétegei nem csupán a műsorkínálatot jelentik. Ezen túlmenően ugyanis a társulat történetileg kialakult és alkotásokban megtestesülő *arculatát* alapozzák meg és képviselik. Továbbá jelentősen alakítják a mindenkori tagság előadóművészi, ezen belül stílári és technikai kultúráját, – közvetve-közvetlenül befolyásolják művészet-szemléletét, esztétikai értékelő képességét. Tegyük még hozzá: ideértve a balettegyüttes tagságának önmagáról mint egészről vallott értékítéletét s az állandóan változó nemzetközi viszonylatokhoz igazodó reális önértékelését is.

Az előbbiek a műsor- és repertoárpolitikáról adhattak vázlatos áttekintést. Ez a matéria arról már nem informálott, hogy a sokféle táncos produkciót a mindenkori nézők *milyen színvonalú előadásban* láthatták. Bocsássuk előre: a produkció esetenkénti színvonalát mérni, majd az összes hasonló jellegű előadással összevetni csak olyan szakember volna képes, aki minden egyes előadást végignézett (s a szubjektív mérték az így nyert összképbe is belezajthatna). Az ilyen értelmű teljesség-igénytől tehát el kell tekinteni. Ehelyett megközelítő értékkel arról lehet beszámolni, hogy az adott többéves periódusban általában véve milyen volt a *napi* előadások nívója (ezen belül milyen a legfontosabb négy repertoár réteg speciális tolmácsolásának színvonala).

Mindezek megfontolásával a továbbiakban a következő kérdéskörökkel kívánok sűrítetten foglalkozni:

– Milyen összkép szűrhető le a lezajlott színpadi előadások *előadóművészi színvonaláról*?

– Az előbbiek mérlege hogyan függ össze a *terem-munkával*, tehát a technikai kondíciót szolgáló gyakorlatokkal, az egyes művekkel kapcsolatos próbákkal és az előbbieket vezető balettmesteri tevékenységgel?

– Hogyan kötődik az előadóművészi nívó a *táncos „állományhoz”*, annak működtetéséhez, – azaz az ún. hasznos létszám, a kiöregedés tényezőihez és a *szolgálatszámok* alakulásához?

– Hogyan függ össze a színpadi és a terem-munka a társulat *munkaerkölcsével* és annak alakulásával? Ezen belül: milyen a megnövekedő külső (hakni) feladatok és a tényleges színházi munka egymáshoz való viszonya?

– Az egész komplexum milyen módon kapcsolódik össze a balettegüttes *vezetésével*, – koncepcionális, módszertani és etikai relációban?

A következőkben válaszaimat néhány pontba csoportosítom.

A) Mivel a társulat munkáját mintegy négy évtizede folyamatosan ismerem, engedtessek meg, hogy kiindulásként azt szögezzem le: ez a jóminőségű, időnként kiváló együttes – mintegy egyéni „természete” szerint – bizonyos fokig eredendően *szeszélyes*. Véleményemet arra alapozom, hogy egymásután illetve egymás közelében képes világszínvonalú és szinte érthetetlenül gyenge előadásokat produkálni. Sőt, ehhez a tulajdonságához tartósan még olyan „ideológia” is társul, hogy „itt mindenki egyéniség”, ezért a produkciót nem a gépies egyöntetűség jellemzi (ott sem, fűzőm hozzá, ahol pedig ez tartalmi követelmény). Különben is: „sehol a világban” a legjobb társulatok sem tartanak mindig azonos művészi intenzitású napi előadásokat, – „mi” viszont, ha kell, majd „bedobjuk magunkat” stb. Mindebben nem kevés igazság-elem is van, ugyanakkor külföldi tapasztalataim alapján állíthatom, hogy a világ legjobb balettegüttesei ezt a fajta színvonal-hullámzást nem engedik, *nem is engedhetik* meg maguknak.

Persze, hogy mindentűt vannak még a jónál is jobb, máskor relatíve fáradtabb produkciók, de az említett szélsőséges kilengés a mi együttesünknek – azt mondhatni – szinte speciális rossz tradíciója.

De lépünk most közelebb a vizsgált 4 évadhoz. Úgy látom, hogy az említett instabilitás ez idő alatt fokozódott, – hogy egyre gyakoribb a közepes, illetve gyenge előadás és az egész balettegüttes bizonyos értelemben átmeneti szakaszban van.

Igaz, mivel minden társulat organikus egység, mindegyik életében hullámhegyek váltakoznak hullámvölgyekkel és ezeknek a szubjektív elhatározástól független okai vannak. Az ún. fénykorokban (amilyen legutóbb a 70-es évtized volt), részben szerencsésen, illetve hosszabb idő eredményeként – egyidejűleg dolgoznak kiváló női és férfi szólisták, jó és kiegyenlített az egész tánckar, kevesen hagyják el az együttest, sikeres bemutatók követik egymást, sok a munka és az un. hajtás lendülete is nagy húzóerővel bír. Továbbá: elsőrendű hazai és külföldi balettmesterek tartanak színvonalas gyakorlatokat és próbákat, – inspirálóak a külföldi vendégzsereplések és az érkező vendégművészek, – a közös lendület háttérbe szorítja a természetes művészi rivalizálásokat, – a vezetés folyamatosan és következetesen ösztönző és „tapintatos” igényeket támaszt, – az eredményt jószóval és pénzzel is honorálja stb.

Nos, a legutóbbi fénykor *a 80-as évtizedben fokozatosan ért véget*, s így jutott a társulat egésze – kiváló női szólisták és jóval kevesebb kiváló magántáncos mellett is az említett átmeneti, tulajdonképpen lefelé ívelő szakaszába.

Ennek okai és jeleiként itt és most csupán néhányat említenék meg, melyek közül egyesekre később még részletesen visszatérek: kiöregedett egy nagy szólistagárda, – a legjobbak közül fontos férfi szólisták elszereződtek, – megritkultak a jelentős premierek, – kevesebb a kiváló balettmester, – bizonytalan, illetve egyenesen rossz volt a vezetés, problematikus kapcsolatban az együttesel, – klikkek képződtek, sőt kerülhettek egyre

inkább előtérbe, s ez további meghasonlást szült, stb.

Hogyan hatott vissza mindez az előadói nívóra, és a negatívumok miben mutatkoztak meg?

a) A nagy nemzetközi tradicionális balettek előadása, amelyekben a stílus és a technika, tulajdonképpen a klasszikus balettegyüttesek „iskolázottsága” mintegy manifesztálódik, meglehetősen kiegyenlítettlen. Kidolgozatlan és pontatlanság színezi többnyire a produkciókat, bár akadnak természetesen pozitív példák is.

Az 1990/91-ben bemutatott Csipkerózsika pl. egészen jó színvonalon került színpadra, teljesen hazai erőkből, mivel a főszerepekre akadt elegendő, megfelelő számú és felkészültségű szólista, a sok egyéb kisebb-nagyobb szólófeladatot is kidolgozták, és a balettkar munkája is lényegében e produkcióra jól karbantartottnak mutatkozott. Ez egyértelműen a felkért Róna Viktor nagyon igényes, teljesen szakszerű és szinte az összes (lazaságból fakadó) ellenállást leküzdő betanító munkájának volt köszönhető.

Ugyanakkor a menet közben játszott, majd a műsorról levett Hattyúk tava (nem kis mértékben alkalmas férfi szereplő hiánya miatt) már általában jóval gyengébb kondícióban került színre. Hol a szóló, hol a karmunka volt jobb vagy rosszabb, és különösen az igényes karaktertáncok színvonala süllyedt le. Ráadásul ennél a darabnál szembevetően elavultak a kosztümök, a díszlet sem „az igazi”, ami egy látványos nagybalett esetében tulajdonképpen elfogadhatatlan. – Az 1990/91-től műsorról lekerült Giselle előadásainak nívója is túlonúl rapszodikussá vált: hol a klasszikus, hol a karakter részeket „tatarozták” és egészében a produkció az együttes stílár és technikai tudását már a korábbiakhoz méltóan nem reprezentálta. – A folyamatosan és viszonylag sokszor játszott Diótörő c. balett viszont egyenesen lepusztult, pedig a repertoáron speciális szerep hárult rá. Ez a mű ugyanis a művészeti ágra „előkészítő” nagy nevelőhatású balettalkotás, amely ugyanakkor az egyetlen tradicionális darab, amit az együttes 1950 óta lényegében folyamatosan játszik.

És itt most egy átfogó érvényű *zenei kitérőre* van szükség, aminek érvénye átlépi a romantikus repertoár határait, és egyéb zenei előadásokra is vonatkoztatható. – A Giselle kivételével a felsorolt tradicionális művek a színház Csajkovszkij repertoárját alkotják, ami már önmagában véve is zenei értéket jelent. Ugyanakkor a balettzenei repertoár egészét tekintve kiemelkedő, fontos és népszerű zenei minőséget képvisel azért is, mert a múlt századi romantikus muzsikából csupán Csajkovszkij és Delibes balettzenéiről mondható, hogy a zenei stílus legjobb darabjai között méltó helyet foglalnak el.

Nos, az Operaház hagyományai szerint nálunk (és ez sem az USA-ban, sem Angliában, sem Oroszországban nincsen így), javarészt a fiatal, kezdő karmesterek reszortja a balett-előadások vezénylése, – vagy olyan idősebb dirigenseké, akik a belső megítélés szerint az operaprodukciókhoz nem eléggé tehetségesek, vagy nem eléggé felkészültek. Ebből azután esetenként gikszerekkel teli és stílustalan, gyakran „színpad- és táncellenes” megoldás kerekedik ki (amikor pl. a karmester a partitúrába temetkezik), s végülis megdöbbenően lagymatag, vagy éppen unalmas a zenekari teljesítmény, ami természetesen a táncelőadást is visszafogja. – Ez a jelenség összefügg azzal a kialakult gyakorlattal is, hogy – talán a premierek kivételével – általában kevés a zenekari (s ezzel együtt a színpadi) próba, ami pl. a fontos új beállók, illetve a jeles külföldi vendégek esetében különösen kockázatos eljárás.

E ponton belül lehet még visszatérni a nagy tradicionális balettek színvonalat érintő *szereposztási* problémához. Számos operaelőadáshoz hív meg – nagyon helyesen! – nehéz összegekért a színház világsztárokát, és nem elsősorban azért, mert az adott műveket hazai erőkből nem tudja kiszerepezni. A szóban forgó baletteknél viszont nem egyszer a megfelelő színvonalú előadás biztosítása, tulajdonképpen *a mű előadhatósága* végett volna szükség jeles külföldi „danseur noble” szólisták meghívására, mivel e téren igen szűkös lett a hazai állomány. Jelenlegi legjobb klasszikus magántáncosunk: Solymosi Zoltán már végzős növendékként, 1987-ben is külföldön dolgozott, illetve azóta kettős szerződésben van a kinti és a hazai színházzal, és ez meghatározza Operaházi szerepléseinek gyakoriságát. A tradicionális nagybalettekhez azonban – s ez itt a lényeges – a tárgyalt időszakban *egyetlen* külföldi vendég sem érkezett (pedig az 1992. június 30-áig terjedő, legutóbbi időszakban a színház egész viszonylatában a túlkiadást a vendégművészekkel kapcsolatban konstatálták).

b) Ha a Harangozó és a korai Seregi baletteket vesszük szemügyre, azt lehet mondani, hogy a mai társulat, azaz a működő, jórészt fiatalabb táncosok az *eredeti*, érzelem- és játékteli előadásmóddal sok tekintetben adósak maradnak. Az „eredeti” temperamentumos, fűtött tolmácsolás és ezzel együtt a művek hiteles stílusa is elhalványult (főként a Coppéliára és Spartacusra gondolok), aminek két különböző oka is lehet. Az egyiket talán természetesnek is tekinthetjük, azt ti., hogy az 1930–60-as évtizedek között uralkodó stílus a későbbi nemzedékektől technikailag és különösképp a színészi játék „telítettségét” tekintve is eltávolodott. – Az előadásmódnak a táncszínpadon ugyanis egyfajta „érzelmi időszámítása” van, azaz megváltozik a kifejezés konkrétabb vagy elvonatkoztatottabb jellege, amint ez a prózai színház gesztusvilágából, továbbá a színészi deklamációból is ismerős jelenség. Már a 80-as évek elején is feltűnt egy „táncosabb” ugyanakkor *érzelmileg visszafogottabb* előadói mód, szinte a művek saját stílusától függetlenül.

Objektíve viszont – szerintem – ez a stílusbeli igényességgel és *kidolgozással* van kapcsolatban. Nem egyszer az időből és erőből (főként, vagy csak) a táncmateria átadására futja, aminek azután a darab és az interpretáció egyaránt vallja kárát. Ezeknél a daraboknál, de valójában más Seregi műveknél észlelhető emellett, hogy az előadásban hol a játék, hol a táncolás a kigyakoroltabb – illetve hogy a próbák irányultsága következtében a szólisztikus feladatok vagy éppen a kartáncok sikerülnek jobban. Vagyis nívóban, játékban, technikában a kiegyenlítetlenség e téren mutatkozik meg, amely együttvéve a mű és az általa képviselt stílus *hitelességére* hat vissza előnytelenül. Tegyük hozzá: valószínűleg itt is „komplex” hátránnyal állunk szemben, ami az igényesség, a szükséges termi próbaidő és az említett elégtelen színpadi és zenekari próba hiányából fakad. – A jegyet váltó nézőnek azonban mindehhez semmi köze!

c) Tulajdonképpen az előző pontban tárgyaltaknak mintegy folytatása, hogy a legkülönbözőbb jellegű hazai és külföldi koreográfusok műveinek tolmácsolásánál is egyfajta *stílári homogenizálás* észlelhető. Ez a hangzatos megjelölés egyszerűbben szólva a stílári összemosódást, az érdemi különbségek elmaszatólódását jelenti.

S ezt a jelenséget már nem lehet objektív okokra hárítani vagy azzan a szépen hangzó érveléssel elhárítani, hogy a különböző stílusú darabokat a társulat saját karakteréhez igazítja. Persze, minden jelentős együttesnek saját arculata és jellegzetes előadói stílusa



van. Ez azonban semmiképp sem jelentheti azt, hogy szinte mindent ugyanúgy ad elő. A *stílustalanságot* nem lehet együttesi stílussá előléptetni.

d) A nivókérdésben végül feltétlenül szerepet játszik a *darabok* részint már érintett *szereposztása* is. Itt legalább kétféle fonáksággal lehet objektíve számolni, ezáltal eltekintve attól, hogy az adott koreográfus (vagy balettigazgató) mikor, kit és miért részesít e téren indokoltan előnyben – vagy épp megfordítva. – Létezik egyfelől a tényleges *hierarchia*. Ilyenkor azonban gyakran fordul elő, hogy X–Y vezető táncosnő vagy táncos művészi rangjánál fogva nemcsak előjogokat élvez, hanem vindikál is magának. Ezáltal azután olyan főszerepet is megkap, amelyre személyiségénél, táncos alkatánál fogva vagy éppen már életkora miatt „nincsen predesztinálva”. Ilyenkor tehát egy szubjektív mozzanat objektiválódik, ezáltal a darab és az előadás a túl méltányos vagy éppen a kényszerű szereposztást szenved meg.

Létezik másfelől a *tényleges kényszer*, amikor ugyanis nincsen igazán alkalmas szereplő az adott feladatra. Itt jelentkezik, szinte már gorombán, a *kiszersedések* negatív hatása a *férfi szólista gárdánál*. Emiatt a „frontot” jelenleg pl. itthon, nivóban az egyetlen ifj. Nagy Zoltán tartja. Az idősebbek közül csak az elmúlt évtized során elment végleg vagy hosszabb időre, esetleg kettős szerződésben ifj. Harangozó Gyula, Jezerniczky Sándor, Lőcsei Jenő, Ménich Gábor (átmenetileg) Szakály György, – a legfiatalabbak közül az angol Royal Ballethez szerződött a világ-élvonalbeli Solymosi Zoltán, valamint hiányzik az itthon és Hollandiában is működő Solymosi Tamás.

Ezt a problémát még csak fokozza, hogy ugyakkor a működő *magántáncosnők* terén – szerencsére – „jól állunk”. A relatíve idősebbek között található Pongor Ildikó, Szabadi Edit és Metzger Márta, – a náluk fiatalabbak sorát Hágai Katalin, Volf Katalin, Balaton Regina, Végh Krisztina képezi, magas színvonalon, ámde igen gyakran megfelelő férfi partner nélkül. Ez a tény – megtevézve a természetes kiöregedéssel – egyenesen meghatározta, pontosabban beszűkítette a szereposztási lehetőséget és evvel közvetve közvetlenül az előadások nivóját is adott mértékben csökkentette.

Harmadrészt a nivót gyakran befolyásolja a nevelői szándék és gesztus. Azaz: az érdeklődés reményében és érdekében a feladathoz még *túl fiatal, kezdő* táncost jelölnek ki. Az illető azután vagy beválik vagy nem, ami ugyancsak a mindenkori néző rovására nyújt kevesebbet. (Természetesen mindez valamiképp a kartáncosok körében is jelentkezik.)

e) Az előadások színvonalát végül általában befolyásolja a jeles *külföldi vendégtáncosok* fellépésének serkentő hatása. Nem lehet azt mondani, hogy ez a 4 szezon vendégek nélkül zajlott le. Az 1988/89-es évadban egy világszínvonalú szentpétervári táncospár 3 ízben (magyarokkal közös) koncertesten lépett fel. A következő évadban egy japán baletrina táncolt két Hattyúk tava előadás női főszerepében. Azután 1990/91-ben a Sylviában szerepelt külföldi táncospár, míg tavaly a Spartacus címszerepében (beugrással) egy német szólista mutatkozott be.

Ez minden, és ez különösképpen az előző két évtized gyakorlathoz viszonyítva *nagyon kevés*. Nyitott kérdésnek látszik, hogy a dolog illetén alakulásában a vezetői szándék, illetve a ráfordítandó pénz (emlékezzünk vissza az *énekes meghívásokra*) megléte vagy hiánya milyen szerepet játszott...

B) Elkerülhetetlen volt, hogy már az előző pontban ne essék többször is szó a színvonal és a *terem-munka* szoros kapcsolatáról. A most következőkben ennek az összefonódásnak néhány kiemelését érdemlő további összetevőjéről lesz szó. Mondanivalómat a gyakorlatok és a próbák kérdéseire óhajtom bontani, illetve összpontosítani.

a) *Gyakorlatok*. Mint ismeretes, a társulat életében a termekben tartott mindennapos technikai és fizikai kondíciót edző gyakorlatok (a tréning) elengedhetetlenül szükségesek ahhoz, hogy a táncosok teste megőrizze „jól felhangolt hangszer” jellegét. Testet mondtam, de szellemről is szólhatnék, hiszen a művészi gyakorlattal összefüggésben a szellemi-lelki kondíció, a külső és belső biztonságérzet megléte az alkotó jellegű tevékenység teljes értékűségét is meghatározza. Lényegét tekintve azonos gond: feladat és szükséglet ez, mint az énekesek, főként pedig a hangszeres muzikusok gyakorlása. A felkészült, munkájával és önmagával szemben igényes táncos ezt magától értetődően tudja, a jó gyakorlatot tehát igényli. A társulatvezető dolga és felelőssége pedig az, hogy a folyamatos és színvonalas gyakorlatokat a táncosok részére biztosítsa, azt tőlük megkövetelje és mindehhez megfelelő számú és tudású *balettmestert* bocsásson kollektívája rendelkezésére.

Szögettük le: a balettegyüttes minden tagja számára a gyakorlatokon való részvétel és lelkiismeretes munka *kötelező*. Információim szerint a társulat kiemelkedő periódusaiban a gyakorlatok minősége is magas színvonalú volt. Ebben a mindenkori balettmesterek tehetsége, tudása, személyisége és tekintélye mindig nagy szerepet játszott.

Világos dolog, hogy az nem elhatározás kérdése, hogy ilyen mester, illetve mesterek vannak-e vagy sem. Az már inkább befolyásolható, hogy a hazai művészek közül – az erre alkalmasok megnyerésével, felkészítésével és munkába állításával – sikerüljön minél több tehetséges és pedagógiai vénájú balettmestert felkutatni, munkába állítani. Bizonyos vagyok benne, hogy e téren is nagy szerepet játszik a *Táncművészeti Főiskolával* való szoros együttműködés.

Az is tény, hogy a korábbi évtizedekben a társulat igen nagy segítséget kapott a *legkiválóbb szovjet művészpédagógusok* meghívása, szinte folyamatos közreműködése útján. E téren az elmúlt négy évadban pozitív lépésként értékelhető az 1988/89-ben érkezett négy külföldi (ebből három szovjet) balettmester meghívása – 1989/90-ben hat külföldi mester (köztük több ízben Juhani Teräsvouri szovjet-képzetségű svéd mester) vendégmunkája, az 1990/91-es szezonban ugyancsak négy külföldi, köztük a világhírű pétervári Boris Bregvadze és ismét Teräsvouri meghívása hosszabb-rövidebb időtartamra. Úgy tudom, az 1991/92-es évadban ismét ez a két mester dolgozott az együttesnél, és gyakorlatilag sokat segítettek a táncosoknak. Ugyanakkor a *résztevők száma még az ő óráik közben is folyamatosan csökkent!* – Hozzáfűzöm: ez a meghívás is persze pénzbe kerül, s a honoráriumok összege egyre emelkedik, ezért a balettigazgatók személyes kapcsolatainak a meghívások realizálásában nagy szerepet játszott.

Ami a *magyar balettmesterek* személyét és munkáját illeti, a tárgyalt évadokban Koren Tamás, Havas Ferenc, Nagy Zoltán, Fodor Gyula és Behumi Ferenc – legjobb tudása szerint – vezette a gyakorlatokat. Arról is értesültem, hogy Keveházi Gábor igen jó gyakorlatokat tartott, valamint a legutóbbi évadban a Budapestről régen külföldre szerződött, de két hétre hazalátogató Némethy Sándor gyakorlatai nyerték meg a táncosok elismerését. – Hozzáfűzhetem: a korábban felsorolt bemutatók és felújítások előkészítése

idején egyes koreográfus – balettmesterek ugyancsak tartottak gyakorlatokat, így pl. a külföldön dolgozó Róna Viktor és Aradi Mária.

Mindebből összefoglalóan annyit lehet leszűrni, hogy a balettigazgató *igyekezett biztosítani*, meghívásokkal erősíteni a gyakorlatvezetés színvonalát; valószínűleg változó eredményességgel és részvétellel folytak a gyakorlatok, ami viszont már a később tárgyalandó munkafegyelem kérdésével van összefüggésben.

b) *Próbák*. Ami a repertoárelőadásokkal kapcsolatos termi- és színpadi próbákat illeti:

– az előadásoknál említett színvonal-problémákból mintegy visszakövetkeztetni lehet a próbák minőségi és mennyiségi mérlegére;

– tudomásom szerint túl sok a darab, tehát a feladat, pedig az egyes művek illetve balettestek korántsem egyformán próbáigényesek;

– a szóelő- és karpróbák összeigazítása időben és teremben mindig gondot okoz (nincs terem, foglalt a zongorakísérő, nincs összhang az előadás és a próba között);

– az új bemutatók előkészítése korántsem egyforma próba- illetve időigényes, ámde ezek mellett kell gondoskodni napi előadások próbálásáról, karbantartásáról;

– eltérés van az egyes próbavezető balettmesterek alaposága, módszere, stílusa között, és ez is motiválja a próbarend tervezését, megvalósítását;

– igen fontos, hogy egy adott repertoárdarab vagy az újonnan bemutatott mű az évad folyamán hogyan szerepel: hányszor adják elő, – az előadások egymás után vagy pedig egymástól nagy időtávolságban kerülnek színre (amikor majdnem újra kell elkezdni a darabmal kapcsolatos munkát);

– megismétlendő: problematikus, hogy mikor szabad a színpad és lehet-e elegendő zenekari próbát tartani, – premier esetén pedig: mikor és hányszor lehet már bedíszletezett és bevilágított színpadon kosztümben próbálni;

– hogyan függ össze a próbaszám a szólisták, illetve a különböző szolgálati évet elért kartáncosok megállapított szolgálatszámával, valamint a külön díjazandó túlszolgálatokkal;

– végül: lassan rendszeressé vált, hogy a színházon kívüli, illetve a „Balett B” által egy ideje szervezett „benti” produkciók próbái (amelyek a táncosok erre kiválasztott és külön anyagilag érdekelt részét érintik) hogyan illeszkednek a kötelező próbák közé, illetve hogyan ütköznek össze azokkal, – mit és minek rendelnek alá, méghozzá az anyagi érdekeltég előterbe kerülése következtében. (Különösképp az Olympia és a Cristoforo próbái részesültek előnyben.)

ÖSSZEFOGLALVA: a próbák harmonikus és megfelelő lebonyolítása sohasem volt egyszerű. Sok összetevő tervszerű és szerencsés egybehangelésén, valamint a rugalmas és találékony módosítások megkeresésén múlik (hiszen el kell látni az operai táncbetétek próbáját, a műsorváltozásokét, az új beállókét és a beugrások próbáit is stb.). Bizonyos, hogy a próbák nehézségi foka szorosan összefügg az adott évék műsortervével, a különböző produkciók számával és időbeli eloszlásával, és az esetleges mozzanatok jelentkezésével (pl. sérülés, betegség, nőknél terhesség, elkéredzések, kiutazások stb.); az egész komplexumnak ugyanakkor számottevő anyagi vetülete is van.

C) Az előadóművészi színvonal természetesen függ össze a *táncos állomány* tényleges *foglalkoztatásával* és reális használhatóságával. Azaz: milyen a „használható” táncosok

aránya a szerződötetett tagok összlétszámához képest? Hány táncos működik, aki rövidesen eléri vagy már át is lépte a 25 évi szolgálatot tétélező nyugdíjkorhatárt (ami kb. 43 életévet jelent, s ez általában meghatározza a teljesítőképességet, összefügg az elfogadható fizikai megjelenéssel és erősen érinti a fellépések és próbák technikai igényét és az előadások mennyiségét)? Milyen az arány a női és a férfikar között? Hiszen ez is determinálja a használhatóságot és az egyes táncosok igénybevételének gyakoriságát. Hányan szerződtek külföldre, hány táncosnő volt, illetve van GYES-en és GYED-en? Hányan mentek és mikor nyugdíjba, és hány fiatal táncos szerződött a főiskoláról vagy máshonnan?

A felsoroltakra vonatkozóan kellő mennyiségű információ nem állt a rendelkezésemre, és valószínűleg ilyen részletező bontás nem is készült. Két dolog bizonyos: az 1988/89-es évadban még létezett két minőséget jelző ún. quadrille (kategória ill. csoportosítás) a balettkarban, ami azóta megszűnt; a másik biztos tény, hogy a fenti évad névsorában még ösztöndíjasok is voltak, – a következő évadok kimutatásában ilyen kategória már nem található.

Ami a működő tagság foglalkoztatottságát, kötelező *szolgálat számait* illeti, a szolgálati *évek* száma szerint is alakul a kötelezettség, a próbák és előadások relációjában. Ez utóbbihoz szeretném hozzáfűzni, hogy tudomásom szerint a most folyó 1992/93-as évadban – legalábbis egynéhány vezető magántáncos esetében – a kötelező előadásszám csökkent. Méghozzá úgy, hogy pl. egyetlen olyan estén, amely több darabból áll, minden darabbeli fellépés 1–1 szolgálatszámot jelent. Ebből három dolog is következhet: 1) lehetséges egyetlen balettesten 3 szolgálatot teljesíteni, az amúgy is csökkentett évi penzumából. 2) Évi penzumát az illető művész pl. a szezonkezdestől számítva néhány hónap alatt teljesíti. 3) Minden további szereplésért az adott évadban magas összegű külön gázsi jár. – Kérdéses, hogy milyen keret terhére, s hogy a keret fedezi-e az egész évi fellépések színházat terhelő költségeit. (Az 1992. június 30-ig jelentkező túlkiadásban pl. már dominált a bér jellegű kifizetés, az évi támogatás 84%-a fogyott el, pénztartalék pedig nincs.)

Számomra az is rejtélyes, hogy pl. a Cristoforo vajon a további bérletes vagy bérlet-szüneti előadásokon bevételt vagy ráfizetést hoz-e a színháznak, hiszen a nyári fesztiválon is általában csekély közönséget vonzott? És ezen a bevételen vagy ráfizetésen az Operaház illetve a Balett B hogyan osztozik? Persze, az egész *Balett B*-hez való viszony az én vizsgálódásaimnak *nem lehet tárgya*. Csak annyiban érintheti azt, amennyiben összefügg a következő ponttal: milyen képet mutat a balettegyüttes *munkaerőköltsének* alakulása és van-e kapcsolata ennek a balettigazgató tevékenységével.

D) Leszögezni kívánom: ami a most következő vizsgálódásaimat illeti, e téren *kizárólag* az együttes néhány *hiteles* személyiségétől nyert információkra támaszkodhatom.

Összegezve a hallottakat: a társulat munkájában egyfajta *merkantil szellem* uralkodott el, és ennek eluralkodásában Keveházi Gábor balettigazgatói tevékenysége döntő szerepet játszott. Kinevezése után a sajtóban meg is hirdette vállalkozói programját, és 1989 óta a maga módján ezt meg is valósította....

A tapasztalatok szerint ennek lényege az, hogy a tevékenység tengelyébe, a művészi igényesség helyére a jövedelmezőség, a „közös” pénzszerzés került. Belső gazdasági és

szervezési közreműködéssel és összefonódással, úgy tűnik, valójában a *társulat kisajátítása* zajlott le. Az operák táncbetéteinek szaporodó „elvallalása”, majd az Olympia c. balett, és főként a közreműködő táncosokat jól megfizető Cristoforo bemutatásával érkezett el ez a tevékenység a maga „tetőpontjára”. Ezek az alkotások ugyanis jórészt a hivatalos munkaidő alatt, de a Balett B Kft. részére készültek. S a ki nem fizetett bérleti- és munkadíjakkal is a szponzorokkal szerződő Kft. tartozik, de az összefonódás folytán az adósság végülis az Operaházat terheli. Információim szerint a Balett B egyébként az összes külföldi vendégjáték ügyintézését kézbe vette, s ebben a periódusban (mármint a Cristoforo bemutatása óta) a darab forgalmazására koncentrált. A tényleges művészi és üzleti „eredmény” ugyanakkor az, hogy a mű megtekintése, valamint fogadtatása után a külföldi tárgyalófelek, illetve partnerek a Cristoforo összes tervezett és szorgalmazott vendégjátékát lemondták.

Az ide vezető úton – ugyancsak üzleti megfontolásból – az olimpiai játékok idején, illetve azt „előkészítendő” az Olympia c. balett és a hozzá kapcsolódó filmfelvétel mintegy *előjátéknak* számított. Majd ezután, Amerika felfedezésének évfordulójára készült – maximális anyagi és erőbedobással – a Cristoforo bemutatása. (Két hazai sajtótájékoztató után, még a nagytekintélyű és nagy példányszámú, többnyelvű Balett International 1992/3., tehát a premiert *követő* hónapbeli száma is a tényleg megjelenő, súlyosan beteg és már táncolni sem tudó hajdani fenomén: Rudolf Nurejev egyszeri fellépése mellett további két világsztár: Nina Annaniasvili és Evelyn Hart szereplését is hírül adta, amiért ezek a művészek a színházat beperelhették volna.

Az elképesztően drága balett megbukott az Operaházban, de ennek ellenére nyáron a színház épületében a Balett B-vel közös szervezésben a darab további előadásaira került sor. Végül a táncosok előzetes tudta nélkül televíziós felvétel következett volna, amikor betelt a pohár. Mint ismeretes, a közreműködő táncosok a további + pénz nélküli fellépést megtagadták.

Ez a „*vezetői stílus*” egyébként először az 1989/90-es évad közepén a balettművészeti vezető Pongor Ildikót, majd a következő évad elején az őt felváltó Szakály Györgyöt választotta le a balettigazgatóság mellől. A Balettművészeti Tanács működtetése nélkül Keveházi Gábor azután valóban azt művelhetett, amit akart.

Úgy látszik, az akciókkal kapcsolatos pénz ügyis megtette hatását, és a balettegyüttes nagy része meglehetősen gyorsan átvette a balettigazgató üzleti szemléletét és mentalitását. Még hozzá igen hatékonyan, hiszen az együttes szakszervezeti bizottsága intenzív segítségével 1992. augusztus 1-jei érvénnyel olyan színvonalú fizetésemelésre került sor a balettegyüttesben, amire előzetesen még nem volt példa. Ez persze önmagában véve ilyen inflációs időben és a korábbi alacsony bérekhez is viszonyítva még *korántsem lenne baj*, – sőt! Ha az anyagi elismerés és ösztönzés együtt jár a színvonalas művészi munkával és serkenti azt, – ennek csak örülni lehet. Ámde, úgy látszik, erről nincsen szó. Az anyagi gyarapodás ezúttal a szellemi igényesség, a művészi nívv süllyedésével egyidejűleg következett be. Szinte egyedüli mérceként a *kiosztható pénz került a tevékenység középpontjába*, ami – lehetséges, hogy csupán egy idejémtúlt szemlélet szerint – számomra elfogadhatatlan.

Végezetül: a helyzet persze mégsem kilátástalan, s ez a ferde irány a továbbiakban az

új vezetés segítségével valószínűleg megváltoztatható. Ehhez reményt nyújthatnak egyfelől az elmúlt négy évadban lebonyolított és a **2. sz. mellékletben** felsorolt sikeres vendégjátékok. Másfelől a magyar repertoár húzóerejét jelentő művek alkotójának, Seregi Lászlónak az 1993. márciusára kitűzött premierje, a Makrancos Kata várhatóan pozitív változást segíthet elő.

1992. november.

**Körtvélyes Géza**

*1. sz. melléklet*

## **A balettegyüttes repertoárja**

(az egyszer játszott darabokat és a koncertszámok egy részét az összeállítás mellőzi)

### *1988/89-es évad*

Adam – Lavrovskij:	Giselle	8 előadás
Aszafjev – Zaharov:	A bahcsiszeráji szökőkút	5 előadás
Bach–Béjart:	Hold	9 előadás
Bach–Presser–Fodor:	A próba	4 előadás
Bartók–Seregi:	A csodálatos mandarin	10 előadás
Bartók–Seregi:	A fából faragott királyfi	6 előadás
Beethoven–Manen:	Adagio Hammerklavier	4 előadás
Csajkovszkij–Vajnonen:	A diótörő	12 előadás
Csajkovszkij–Messzerer:	A hatyúk tava	5 előadás
Delibes–Seregi:	Sylvia	3 előadás
Dohnányi–Seregi:	Változatok egy gyermekdalra	3 előadás
Egues–Mendez:	Babák	6 előadás
Flamenco zene–Hammadi:	Fuente y candal	3 előadás
Hacsaturján–Seregi:	Spartacus	5 előadás
Haydn–Kylián:	Szimfónia D-dúrban	3 előadás
Herold–Ashton:	A rosszul őrzött lány	3 előadás
Indiai népzene–Béjart:	Bhakti	1 előadás
Prokofjev–Seregi:	Rómeó és Júlia	9 előadás
Stravinsky–Béjart:	Tavasziünne	9 előadás
Stravinsky–Béjart:	Tűzmadár	7 előadás
Vukán–László:	Derby	12 előadás

### *1989/90-es évad*

Adam–Lavrovskij:	Giselle	4 előadás
Aszafjev–Zaharov:	A bahcsiszeráji szökőkút	5 előadás
Bach–Cullberg:	Mamma Maria	2 előadás
Bach–Presser–Fodor:	A próba	6 előadás
Bartók–Seregi:	A csodálatos mandarin	7 előadás
Csajkovszkij–Vajnonen:	A diótörő	12 előadás

Csajkovszkij–Messzerer:	A hattyúk tava	2 előadás
Delibes–Harangozó:	Coppélia	8 előadás
Dohnányi–Seregi:	Változatok egy gyermekdalra	5 előadás
Hacsaturján–Seregi:	Spartacus	3 előadás
Indiai népzene–Béjart:	Bhakti	4 előadás
Mendelssohn–Seregi:	Szentivánéji álom	19 előadás
Petrassi–Milloss:	Estri	2 előadás
Prokofjev–Seregi:	Rómeó és Júlia	9 előadás
Rachmaninov–Barbay:	Variációk egy Corelli témára	2 előadás
Stravinsky–Béjart:	Tavaszünnep	6 előadás
Stravinsky–Béjart:	A tűzmadár	4 előadás
Vukán–László:	Derby	8 előadás
Webern–Béjart:	Op. 5.	4 előadás

*1990/91-es évad*

Bach–Béjart:	Hold	4 előadás
Bach–Presser–Fodor:	A próba	10 előadás
Bartók–Seregi:	A csodálatos mandarin	8 előadás
Bernstein–Breuer:	Dancing on...	5 előadás
Csajkovszkij–Vajnonen:	A diótörő	5 előadás
Csajkovszkij–Messzerer:	A hattyúk tava	4 előadás
Csajkovszkij–Róna:	Csipkerózsika	6 előadás
Delibes–Harangozó:	Coppélia	9 előadás
Delibes–Seregi:	Sylvia	4 előadás
Ianatos–Hammadi:	Archipel	5 előadás
Indiai népzene – Béjart:	Bhakti	4 előadás
Liszt–László:	Rapszódia	6 előadás
Ludwig–Keveházi:	Olympia	3 előadás
Mendelssohn–Seregi:	Szentivánéji álom	12 előadás
Petrassi–Milloss:	Estri	6 előadás
Piazzolla–Hammadi:	Tangó	5 előadás
Prokofjev–Seregi:	Rómeó és Júlia	7 előadás
Rachmaninov–Barbay:	Variációk egy Corelli témára	6 előadás
Schubert–North:	A Halál és a lány	5 előadás
J. Strauss–Béjart:	Und so weiter	4 előadás
Vukán–László:	Derby	5 előadás
Webern–Béjart:	Op. 5.	3 előadás

*1991/92-es évad*

Bach–Presser–Fodor:	A próba	7 előadás
Bartók–Seregi:	A csodálatos mandarin	1 előadás
Bernstein–Breuer:	Dancing on...	4 előadás
Csajkovszkij–Pártay:	Karenina Anna	9 előadás

Csajkovszkij–Róna:	Csipkerózsika	11 előadás
Csajkovszkij–Vajnonen:	A diótörő	6 előadás
Delibes–Harangozó:	Coppélia	4 előadás
Hacsaturján–Seregi:	Spartacus	8 előadás
Ianatos–Hammadi:	Archipel	4 előadás
Mendelssohn–Seregi:	Szentivánéji álom	11 előadás
Piazzolla–Hammadi:	Tango	4 előadás
Prokofjev–Seregi:	Rómeó és Júlia	7 előadás
Schubert–North:	A Halál és a lány	4 előadás
Szakcsi–Lakatos–Keveházi:	Cristoforo	8 előadás

2. sz. melléklet

## KÜLFÖLDI VENDÉGJÁTÉKOK

### 1988/89-es évad

Bulgária 1988. nov. 21–25. – Négy egyfelvonásos, összesen 3 ea. Dohnányi–Seregi: Változatok egy gyermekdalra  
 Beethoven–Manen: Adagio Hammerklavier  
 Hindemith–Seregi: Kamarazena no.1.  
 Haydn–Kylián: Szimfónia D-dúrban  
 Olaszország, 1989. január 4-5. – Koncertszámok  
 Anglia 1989. február 25 – március 1 – Covent Garden  
 Bartók–Seregi: A fából faragott királyfi  
 Bartók–Seregi: A csodálatos mandarin 2 ea.  
 Dohnányi–Seregi: Változatok egy gyermekdalra  
 Bartók–Seregi: A csodálatos mandarin 1 ea.  
 (Budapesti Kamarabalett 1988. november 5–7.)  
 Görögország: Eck, Fodor, László és Seregi illetve Béjart, Kylián, Manen és Mendez számok

### 1989/90-es évad

Dél-Korea, Szöul 1989. szeptember 22–23 – Giselle  
 25–26 – A hattyúk tava  
 28–29 – Sylvia

### 1990/91-es évad

Franciaország, Cannes 1990. november 27–28. A bahcsiszeráji szökőkút  
 Svédország, Göteborg 1991. május 22–23  
 Dohnányi–Seregi: Változatok egy gyermekdalra  
 Liszt–László: Rapszódiaák  
 + négy Béjart koncertszám



Taiwan 1991. június 3–11 (5 színhelyen)  
Taipei 5 koncertszám + Dohnányi 2 ea.  
4 színhely 5 koncertszám + Dohnányi 1–1 ea.

*1991/92-es évad*

Kanada 1991. október 15–29  
Ottawa, Toronto, Montreal  
Mendelssohn–Seregi: Szentivánéji álom 8 ea.  
Dohnányi–Seregi: Változatok egy gyermekdalra  
Piazzolla–Hammadi: Tango + koncertszámok 1 ea.

***Géza Körtvélyes:***

***Notes from the four seasons of the Operaballet***

This is a chapter of a major historical study, showing a period in the development of the Ballet Company of the Budapest Opera, characterized by features alien to the preceding decades. 1. The domestic repertoire is dominated by László Seregi's works. 2. Lilla Pártay, a new, important Hungarian choreographer has made her appearance. 3. The standard required by the artistic management has lowered under ballet director Gábor Keveházi. 4. The classical, national and 20th-century international strata of the repertoire have become thinner. 5. Works from abroad are of a lower quality. 6. The number of performances is diminishing, their standard deteriorating. 7. The stylistic characteristic are becoming blurred. 8. Male dancers are leaving for abroad in growing numbers. 9. Fewer foreign guests are invited. 10. The number of guest performances abroad is diminishing. 11. The engagement of the company's members elsewhere is growing, and this has an untoward impact of the performances. 12. Owing to these circumstances, the international image of the company is deteriorating.

# Egy szerkesztő visszatekint

Önéletírásomból, melynek fejezeteit Találkozások a tánccal címmel a Táncművészeti Dokumentumok 1981–1988. köteteiben adtam közre, valójában egy hatalmas téma maradt ki: tevékenységem a Táncművészet c. lap élén 1976–1990 között. Akkor, a nyolcvanas években úgy véltem, hogy még túlságosan benne élek az élet sűrűjében, s készségem talán van, de jogom kevésbé, rálátásom pedig semmiképpen, hogy összegezzem mondanivalómat. Most viszont, 1994 őszén talán a szükséges eltávolodással és hűvösebb rálátással is rendelkezem, s ugyanakkor még abban is bízhatom, hogy agyamban a megtörtént dolgok még nem mosódtak feledésbe.

Furcsa különben, hogy e krónikázásban csak részben vezérel a személyes elszámolás indítéka másfél évtizedemmel. Szükségét érzem annak is, hogy az események között időnként megálljak és elmorfondírozzak a *táncművészeti publicisztika* mibenlétében, nemzetközi és hazai állapotán. És még egy negatív indíték is ösztönöz, bár nem kívánom senkire sem ráerőltetni a látásomat. Úgy látom ugyanis, hogy 1993/94-re a hazai táncművészet nem kínos, hanem tragikus mértékben zuhant a mélypontra, bármely táncágazatra is gondoljunk. A gondolathiany, az alkotó kezdeményezés hiánya, a kompetenzlásként nagy zajjal színre vitt üres látványhatások, a súlyos visszaélések a nemzeti és a modern jelszával, a blöffök és a hozzájuk kapcsolódó csoport-lelkendezések – mind-mind figyelmeztetnek. És semmi szándékom, hogy mondjuk a hetvenes éveket aranykornak fessek át, de szinte kitapintható, hogy 1992–94 között – esztétikai és erkölcsi értelemben egyaránt – valami lezárult a magyar táncművészetben, anélkül, hogy a perspektívákról bármit mondhatnánk. Ez a hanyatlás és korszakzárás is ösztönöz az áttekintésre, hiszen ezután bárhogy lesz, mindenképpen másként lesz.

## Előzmények

Sokaknak nem mondok újat, többeknek azonban igen, ha jelzem, hogy 1951–56 között már létezett egy *Táncművészet* című folyóirat vagy havilap, jó papíron és illusztrált kivitelben, nyilvános terjesztéssel. Példányszáma 2–3000 példány között mozgott. Amolyan „összágazati” orgánumként funkcionált, vagyis elsősorban a balett és a színpadi néptánc eseményeit tükrözte (hivatásos és amatőr fórumokról is), gyakran adott visszapillantásokat a hazai és az egyetemes tánc történetre, s nemegyszer elvi vitáknak is teret nyitott. Az utóbbiak olykor tengeri kígyó hosszúságúra sikeredtek, s kellőképp tükrözték a forrongás és a zavarosság együttlétét, mégis, velük kapcsolatban inkább azt lehet felróni, hogy a lap hosszú átfutási ideje és megjelenési periódusa miatt a vita majdnem illuzórikussá vált. Hiszen hogyan lehet egy májusi lapszámban reagálni egy előző novemberi közleményre? A kellő ritmushoz, a vita elevenségéhez legalábbis hetilapra lett volna szükség. Mindegy, megpróbálták a lehetetlent.

Az már nem volt lehetetlen, hogy – láss csodát! – a lap a rideg ötvenes években is közvetíteni tudta olvasóinak a külföldi eredményeket. Természetesen elsősorban a szovjet balett hírei jutottak nyomdafestékhez, de ma inkább azon csodálkozom, hogy a francia és

angol események is publicitást kaptak. Tulajdonképpen sokkal jobban, mint a „béketáborhoz tartozó” bolgár vagy lengyel társulatok. És utólag ezen nincs is álmélkodnivaló, hiszen a politikai egybetartozás egyáltalán nem pótolta azt a szakpublicisztikát, amely ebben az időben az egész keleti szférában végzetesen hiányzott. Így végül elmondható, hogy az első Táncművészet – bármily óvatosan és szerény keretek között is – a közvetítő híd szerepét szintén betöltötte. Azt a szerepet, amelyet később és nagy ügyelbajjal a még szerényebb küllemű prágai Tanecni Listy igyekezett betölteni.

Az egykori Táncművészet működése nekem mint későbbi szerkesztőnek két külön tanulsággal szolgált. Az első a foglalkoztatott *szerezőkre* vonatkozik: megfigyelhető volt, hogy a szerkesztőség elsősorban a szakmából kért fel szerzőket, koreográfusokat, táncosokat, kutatókat stb., s csak nagyritkán fordult professzionalista újságírókhoz. Lehet, sőt majdnem biztos, hogy ezt a kényszer hozta magával, miközben nem tudni, mert ma már kinyomozhatatlan, hogy hány hivatásos zszurnaliszta tért ki az esetleges felkérés, kecsgetetés elől. Így lett, s ezt utólag ugyancsak helyeslem, abból az elvi megfontolásból is kiindulva, hogy *egy művészeti ágnak egyszerűen ki kell termelnie önmagából a saját szakpublicistáit.*

Mert mi van a mérlegben? Az egyik oldalon egy napilap „általános kulturális” tudósítója vagy kritikus, aki a színházi vagy zenei események mellett a táncot bizony hahninak tekinti; kétségtelenül kerek mondatokat szállít, ám mégis csak okoskodva locsog. Tisztelet a kivételnek, de hatvanas-hetvenes évek napisajtója rengeteg példát szolgáltat a linkóci magatartásra. A másik oldalon látni a táncnak elkötelezett (ifjú) szerzőt, aki történetesen csikorgó mondatokat produkál – a szerkesztő a háta mögött, de szembe is megátkozta – ám mégis valami fontosat akar mondani a közös ügy javára. Igen, benne kell reménykedni, vele kell üvöltözni a jövő reményében, talán ő lesz a szakíró. Elismerem, a tunyaság, a műveletlenség és az önteltség bizonyos fokán (pláne, ha ezek egyesülnek!) fel kell adni a jobbító küzdelmet. Mégis ezt az utat kell járni – vontam le a tanulságot később az egykori Táncművészet működéséből. Az újságíró iskolában mit sem tanítanak a táncról, a tánc szakiskoláiban mit sem tanítanak a fogalmazásról és stílisztikáról, vagy egyszerűen nyelvhelyességről – a feladat a szerkesztőségekre marad. Tulajdonképpen máig kíváncsi vagyok, hogy a nagyvilágban működő szaklapok szerkesztőségei hogyan tudtak és tudnak felülkerekedni a nagy dilemmán.

A másik tanulság abból adódik, hogy az első Táncművészet szerkesztősége mellett külön *szerkesztőbizottság* is működött. Nem voltam tagja, de „anno” nem egyszer értesültem tevékenységéről. Szigorúan véve ez a bizottság a szakma akkori elitjét tömörítette, tagadhatatlanul jelentős neveket. Nyilván azzal az előzetes feltételezéssel, hogy ők tudják legjobban a dolgukat, s közreműködésük csak az orgánum jobb minőségét szolgálhatja. Nos, ahogy értesülhettem, a névsor csak egybeolvasva adott valamilyen összművészeti elitet. A gyakorlati munkában, a szerkesztőbizottsági üléseken viszont hamarosan megjelentek a csoportérdekek, s máris mindenki a maga nótáját fújta. Vagyis saját társulatát (esetleg társulaton belüli irányzatát!) tartotta fontosnak, mások tevékenységét kevésbé lényegesnek, egészen a nyílt lenézés határáig. Más szóval a lap élén álló szerkesztőnek egymást olykor kizáró várakozásokat és követelményeket kellett egyeztetnie. És az csak természetes, hogy bármi lett légyen a döntés, valamelyik fél mindig elégedetlen maradt és

a szerkesztőt hibáztatta. Teljes mértékben meg tudom hát utólag is érteni a szerkesztő Ortutay Zsuzsa sírógörcseit, melyekkel az értekezletet zárta. A témát mégsem az utószánakozás, hanem tanulsága miatt tartom fontosnak. Nem kétséges ugyanis, hogy a bizottság sok serkentő ötlettel szolgálta a szerkesztést, ugyanakkor azonban az áldatlan lobbiharcokkal demobilizálta is, adott esetben döntésképtelen helyzetbe juttatta.

A szituációt később, az 1960/70-es évek fordulóján ismertem meg testközlelől, a *Táncművészeti Értesítő* szerkesztőjeként. Akkor is volt szerkesztőbizottság, akkor is volt intézményi – valós vagy vélt – érdekképviselő, akkor is érződött, hogy nehogy már hangot adjunk egy frissebb látásmódnak, másfajta megközelítésnek. És ehhez hozzá kell tennem, hogy a bizottságban egyébként felkészült és egyáltalán nem lelkiismeretlen kollégák tömörültek, s hogy az üléseket a viták ellenére is sikerült acsarkodás nélkül megúsznunk. Mégis, a fékező erőt sokszor tapasztalnom kellett.

Sajnálom, hogy később nem tudtam személyes kapcsolatot kiépíteni az európai társlapok szerkesztőivel, bizalmasan megkérdezendő, hogy „náluk hogy is van ez”? Egyedül a Tanecni listyt hosszú ideig szerkesztő Jana Hoskovának mertem egyszer feltenni a kérdést. A cseh lap impresszumszövegében nem szerepelt bizottság, Hosková viszont mondta, hogy bizony létezik-létezett ilyen (legalábbis jó ideig). És azt is kivettem a szavaiból, hogy a működéséről veszedelmesen hasonló, fenntartós-szkeptikus véleményt táplál magában. Megérezve, hogy kényes, sőt, diplomácia-terhes témát érintettem – már több évvel az 1968-as „nagy lecke” után voltunk, amikor még mindig tanácsos volt az óvatosság, akár régi kollégákkal szemben is –, nem feszegettem a dolgot tovább. De hát a többi lapnál? Ahogy elnézegettem néha a francia, német, angol stb. lapok impresszumszövegeit, mindenütt csak a főszerkesztő, s esetleg egy-két szerkesztőségi munkatárs nevét olvashattam. És máris pontum, sehol semmi bizottság.

Egyetlen kivételt említhetek, a nyolcvanas években megindult Szovjetszkij Baletet. Na, ott aztán volt lista. Amiről persze rögtön az jut az ember eszébe, hogy a lapot alapító állam a bizalom mellé gyorsan odakapcsolja a maga bizalmatlanságát. Csak ezt külszínre megtisztelő formában teszi, amikor egybelistázza a nagy neveket. És hogy hogyan működött? A megjelent lapszámok szerint úgy, hogy tovább örökölte a korábbi frontvonalakat, vagyis a moszkvai és a leningrádi balett-lobbik csatározásait, némiképp lapított a moszkvai Bolsoj Grigorovics-válsága fölött, miközben a vidéki társulatok fel-felmutatták eredményeiket és sebeiket. Tehát megint a meglévő hierarchikus értékrend védelme, ropant óvatos nyitások, s lehetőleg minél kevesebb alternatív ficánkolás... Ezeket a sejtéseket vagy megállapításokat különben az orosz kollégák személyes közlései elég szépen megerősítették, de hát marad a kérdés: van-e ehhez az állapothoz szükség babérokoszorús bizottságra? Ha netán igen, az épp a testületre vet rossz fényt.

Visszatérve az első *Táncművészetre*: a lap utolsó száma 1956 októberében jelent meg. Az már csak a történelem játéka, no meg a magyar kulturális államigazgatás jellemzője, hogy szerkesztésemmel az új *Táncművészet* első száma pontosan húsz év múlva, 1976 októberében jelent meg. De mi történt a két évtized alatt?

Tény, hogy a táncművészet egésze elvesztette nyomtatott, illusztrált és nyilvánosan terjesztett egyetlen szaklapját, s a két évtized alatt csak sokszorosított, illusztrálatlan és „belső terjesztésű” periodikák próbálták az űrt betölteni (Néptáncos, Táncművészeti

Értesítő, Táncművészeti Dokumentumok). Egyetlen nyomtatott kivétel említendő, a *Muzsika*. Megérdemel egy kitérőt.

Onnan kell elindulni, hogy 1956 őszén a magyar sajtóviszonyokban tabula rasa keletkezett; az addig kiépült sajtóorgánumok és szerkesztőségek egyszerűen összeomlottak. Az 1957-es zord „konszolidációban” viszont már minden lapengedély szigorú feltételekhez kötődött. S itt érdekes fordulat született. A táncművészeti körök ugyanis a kulturális kormányzatnál kezdettől hangot adtak az újraindítás szükségének, s ezek után? – 1958-ban megszületett a *Muzsika*! Már sohasem tudhatjuk meg, hogy a táncos társadalmat vajon forradalmárabbnak, azazhogy „ellenforradalmárabbnak” minősítették-e a zenészeknél, esetleg más meggondolás játszott közre. Részemről mindenesetre valami kulturpolitikai fondorlatot, lobbihatást érzek a fordulatban. Nem volna érdektelen például a lap alapítóokmányát, lapengedélyét megtekinteni (ugyan ki jutna nyomára egy 1957-es okmánynak?), lehet, valahol egy tánc-rovat is szerepelne. A recept ugyanis ismerős: egy rovat felmutatásával el lehet hessegetni az önállóságról hangoztatott igényeket.

Mindenesetre az első szerkesztő, Asztalos Sándor igenis lojális volt a táncsal szemben (amivel nyilván magára bőszített egyes zenész-köröket). Igyekezett figyelemmel kísérni az Opera balettbemutatóit és vendégszerepléseit, később a Pécsi Balett megmozdulásait, a rovat gondozására előbb Vitányi Ivánt, később Körtvélyes Gézát kérte fel, a befutó cikkeket tisztos, partneri gondozásban közölték stb. De hát mindez mit sem változtat azon, hogy lapszámonként a rovat 2–3, kivételesen négy cikkből állhatott, hogy a táncművészetnek ennél sokkal szélesebb volt a sajtói igénylő termése, s hogy a szerzőgárda is óhatatlanul összezugorodott, és nem juthatott tér az újabb szerzőgeneráció kinevelődésére. És szomorú, hogy ez a szűkös állapot is még tovább tudott romlani: amikor 1970 derekán Asztalost elvitte az infarktusa, pár év múlva megindult a rovat regressziója (mit regressziója, tudatos sorvasztása!), úgyhogy 1974–75-ben már egymás után jelentek meg lapszámok egyetlen tánc-cikk nélkül.

Mideközben a szakma, kivált a Táncszövetség elnöksége váltig hangot adott különböző fórumokon az önálló orgánum szükségének. A jelek szerint sokáig hiába, mígnem elérkezett 1976 tavasza. Hogy esetleg megmozdulhat valami, azt abból észleltem, hogy mint minisztériumi főelőadóval írtak velem egy előterjesztést a lap kívánatos karakteréről és szükséges mutatóiról. Fásult rutinnal gépeltem, a téma már a könyökömön jött ki. Az adott tárgyban ez volt a harmadik elmeszüleményem. Nem nagyon hittem a sikerben, de gondoltam, rajtam nem fog múlni. Nos hát valószínűleg nem is ezen múlt, noha gondos kezek később nagyon vigyáztak, hogy ez a papír többet ne kerüljön elém (nyilván az időközi ráírások miatt). Nem, egyszerűen szemléleti váltáson és egynémely csöndes belső fordulatok miatt, s e fordulatoknak véletlenül egyazon ember volt a tanúja, a minisztériumi sajtóosztály vezetője, aki évekkel később felvilágosított.

A fordulatok értékeléséhez tudni kell, hogy ekkor már *Pozsgay Imre* volt az adott tárgyban illetékes miniszterhelyettes, még talán nem teljesen elborítva a hivatali papírtömeggel, de mindenesetre fogékonyan a megoldandó problémák iránt. Egyik értekezletén felmerült a szaklap régi ügye. Közvetlen főnökaszonyom, Barnáné felettébb idegesen kijelentette, hogy ő már nem bána semmit, akár a főosztálya pénzügyi kereteiből is vállalná a költségek fizetését, csak már egyszer túl lennénk az egészen.

Pozsgay nem szólt semmit, ellenben később felhívta *Siklósi* Norbertet, a Lapkiadó Vállalat vezérigazgatóját, lehetne-e szó egy ilyen lap indításáról? Siklósi persze, az örökké vállalkozókész „Norbi” nyomban visszaharsogta, pláne, ha Pozsgay kérte: „Hát persze, hogy lehet, Pozsgay elvtárs! El van intézve!” Így hát egy következő minisztériumi találkozón Pozsgay csöndesen megjegyezte Barnánénak: „Na hát Barnáné elvtársnő, úgy látszik, lehet fizetni. Indulhat a lap.” Mire az öreg hölgy a szája elé kapta a kezét: „Jaj istenem, nem gondoltam, hogy ilyen gyorsan meglesz!” – Szabályosan elszólta magát, hiszen ő a korábbi kijelentését ingyenes ígéretnek szánta, a további elodázás reményében. De most már nem táncolhatott vissza, Pozsgay szaván fogta. Át is tért nagy frissen egy új taktikára: ha már a dolog elháríthatatlan, igyekezni kell minél jobban letaposni a lap szükséges mutatóit. Erről még szólnom kell később.

Amikor mindezek történtek, még mit sem sejtettem arról, hogy később én leszek a szerkesztő, s őszintén szólva az év koratavasán nem is ambicionáltam ilyesmit. Épp elég gondom-bajom volt a szív-zavarok határáig az Állami Népi Együttessel. Emésztődtem és lógott a nyelvem, a lappal kapcsolatban meg mindössze örültem, hogy hál’istennek végre meglesz. Bár, hogy még őszintébb legyek, annyi kudarc után dolgozott bennem a kisördög is: hiszem, ha látom. Ámde végül meglett a lap, s hogy így lett, utólag is így látom: végső soron két ember melléállításának köszönhető. Püff neki, egyiknek sem volt semmi köze a tánchoz!

Belső kényszert érzek, hogy legalább egy bekezdés erejéig tiszteljek a lap két „keresztapja” előtt. Pozsgay az egyik, akinek életútja ismertebb, s akivel az elmúlt fél évtizedben elég sok méltatlanság esett meg. Hiába, rajta is beteljesedett a történelmi tanulság, miszerint a harcos revolúció embere eljuthat a vérpadig vagy a bársonyszékig, a kényelmetlenné vált reformernek viszont gyakran farbabillentés az osztályrésze. Én mindenetre arra a Pozsgayra emlékszem, aki nem csupán a táncosok keservére volt fogékony, hanem akkor volt bátor, amikor a bátorsághoz bátorság kellett. A kulturális élet nyelvére lefordítva ez annyit jelent, hogy ő volt az első miniszter hosszú-hosszú idő után, aki nem egyszerűen a bábja volt Aczél Györgynek (noha nyilván sokszor ki kellett egyeznie, sőt, mások kudarcának ódiúmat vállalnia), s ő volt az, nem más, aki minisztersége után életre kezdte galvanizálni az addig tessék-lássék szervezetet, a Hazafias Népfrontot.

Siklósi pedig, a másik keresztapa? Régi „sajtós” volt, akit 1957-ben sajtóügyi kormánybiztosnak neveztek ki, a maga területén élet-halál urának. E minőségben persze kapott néhány szidalmat a nyolcvanas évek bátraitól, viszont újságíró-berkekből én épp arról értesültem, hogy egykori pozíciójában igen sok újságíró egzisztenciáját mentette meg. Egyébiránt, amikor 1973-ban a Pallas Lapkiadó V. élére került, jóformán halott vállalatot vett át. Elődje ugyanis, akit a Rákosi-korszakban csúnyán meghurcoltak, majd később kárpótlásként a vállalat élére állítottak, egyes forrásaim szerint nem tudott szabadulni korábbi beidegződéseitől és félelmeitől, s riadtan hátrított el bárminemű változást. Siklósi viszont akár modellje lehetett volna a két lábon járó dinamizmusnak. Ideoda robogott, tárgyalt, lapokat és jóléti építményeket gründolt, közben politikai nyomásra inkurrenciákat is vállalt, de ezzel együtt egy nagyjából prosperáló mamutvállalatot alakított ki. A nyolcvanas évek második felére már mintegy négyszáz lap és szerkesztőség

tartozott a birodalmába. Tulajdonképpen a később nagy rangra vergődött fogalmat, a vállalkozót testesítette meg, a szó legjobb értelmében, s rokonszenves személyi vonásokkal.

Arról, hogy valahol a magasban pozitív döntés született a lapról, meglehetősen késéssel értesültem. Gondoltam is, miután már benne jártunk a nyárban, hogy tavaszi előterjesztésemből megint nem lesz semmi. Holott nem, sőt igen valószínű, hogy bizonyos hivatalos papírok már keringésbe kezdtek, csak éppen személyemet elkerülve. Aztán... egyszer csak hívtak Pozsgay Imréhez. Körültekintő fogalmazásban tudtomra adta, hogy miniszteri biztosi, megbízott igazgatói beosztásom az Állami Népi Együttesnél lejárt, felmentenek, annál is inkább, mert egy új megbízatás vár rám: legyenek az ismét meginduló Táncművészet szerkesztője. – Kicsit kótyagosan kerültem ki a folyosóra, s megint csak nagysokára, hónapok múltán és apró mozaikokból tudtam összerakni a döntés motívumait, a következőket:

Létezett egyrészt az a helyzet, hogy az ÁNE élén magam is próbálkoztam reformtörekvésekkel, s e törekvések – másutt már írtam erről – kivívták az együttesi konzervatív erők bosszúellenzését. Nem sajnálták az energiát, hogy kiadósan eláztassanak, elsősorban Barnáné helyettesénél, Behringer Évánál, miszerint én majd tönkreteszem a Rábai-hagyatékot. Mulatságos volna, ha nem volna szégyenteljes, hogy az a Behringer Éva, aki egyáltalán 1965 táján ismerkedett meg a koreográfia szóval – természetesen illő sztálini gyanakvással, hátha ez valami ellenséges dolgot takar –, s aki nálam közel húsz évvel később ismerte meg Rábai személyét és munkásságát, majd ő védi meg velem szemben a hagyatékot. Ámde Barnánét olyan nagyon nem izgatta az ÁNE sorsa, az viszont igen, hogy Évával, Biszku Bélánéval ne legyen konfrontációja... Létezett továbbá egy másik szituáció is (erről ugyancsak később szereztem tudomást), hogy valaki, talán a pártközpontból annak a Fodor Lajosnak ígérte a szerkesztői posztot, aki korábban is, később is az Esti Hírlapban írt zenei, s ritkábban tánckritikákat. Márpedig Barnáné már régtől teljes ellenszenvvel övezte Fodor Lajos alakját. Csak az ő fifikája lehetett a végső megoldás: megszerzi Behringer Évának az örömet, hogy Maácot kiszivattyúzza az ÁNE berkeiből; megszerzi magának az örömet, hogy Fodor Lajost „kitriblizi” a jelölésből; megszerzi Maácznak az örömet vagy illúziót, hogy íme, van bizalom, anélkül persze, hogy közel kétéves munkájáért akár egy mondat elismerést kapna. Lehet, az is járt közben a fejében, hogy minisztériumi hivatalnokként rövidebb pórázon tarthat. Na, így lettem szerkesztő. Hogy egyébkénti alkalmasságom hogyan esett latba, azt máig sem tudom.

Közbevetőleg szólva: kicsit sajnáltam később, hogy akaratomtól teljesen függetlenül „kijátszottam” Fodor Lajos ellen. Megjelent kevés táncügyi írását ugyanis többnyire becsültem, s a híg zszurnalisztikai közállapotokban mindenképpen a fajsúlyosabb kategóriába soroltam. Más kérdés azonban, hogy a hazai táncművelés egészéről fogalma sem volt, s ha személyemet kivonom az ajánlatból, táncos berkekből legalább öt szerkesztőjelöltet ki lehetett volna állítani, nála messze tájékozottabbat. Így hát aki ígért neki, bizony felelőtlenül tette.

Pozsgay bejelentése után elkerülhetetlenné vált bemutatkozó látogatásom és első tárgyalásom Siklóival. Ez fontos lett, éppen Barnáné megmutatózó manőverei miatt. Ám mielőtt elindultam volna, az öreg hölgy még elkapott, hogy utolsó instrukciójában részesítsen: „Maga megkérdézheti tőlem, hogy melyik zenei lap szerkesztőbizottságában

van táncos résztvevő, s erre nem tudnék válaszolni. De az a véleményem, hogy a tánclap szerkesztőbizottságában egy zenésznek is ott kell ülnie!” Tudomásul vettem és indultam.

Siklósinál mindjárt a tárgyra tértünk. Közölte, hogy a Minisztertanács Tájékoztatói Hivatalánál (a nevezetes „Tájhiv”-nál) ők elintézik a lapengedélyt, gondoskodnak szerkesztőségi helyiségről, s a Lapkiadó megfelelő részlege nyomdát is keres. Ezeket nem kis megkönnyebbüléssel hallottam, de közben a lap konkrét mennyiségi és minőségi mutatói izgattak. A kívánatos adatokat fejből tudtam, hiszen tavaszi előterjesztésemben felettébb tudatosan az első Táncművészet adatait adtam meg, mint amelyeket minimumként meg kell tartani, s melyek által – az azonos lapcím mellett – külső megjelenésben is egyfajta kontinuitást mutathatunk ki a két orgánus között. Na, itt aztán lett meglepetés. Siklósi olyan adatokat olvasott fel, hogy kékültem-zöldültem mérgemben. Tehát: megjelenés kéthavonta, formátum a Pesti Műsorral azonos kis füzet, papírmínőség azonos, vagyis alig rotációs papír, a terjedelem pedig számonként 48 helyett 32 nyomtatott oldal. Itt mutatkozott meg Barnáné említett fondorlata, hogy „letaposta a mutatókat”, itt nyert értelmet az is, hogy soha többé nem láttam tavaszi előterjesztésemet.

Alig kell mondanom, nagyarányú cigánykodás indult meg a vezérigazgatóval. A papírmínőségéből nem engedhettem, hiszen a legjobb cikk hatását is tönkretethetik a mellékelt kulimász-fotók, a táncosok sértődéséről nem is szólva. A formátum eredeti tervét is sikerült megvédenem, s ezt nemcsak a kontinuitás miatt tettem, hanem terjedelem-számításból is, hiszen világos, hogy nagyobb oldalfelületen több szöveg és kép férhet el, mint a kis füzetoldalon. Le kellett nyelnem viszont a kéthavi megjelenést és a 32 oldalas terjedelmet. Arra gondoltam, hogy induláskor talán csakugyan jobb az óvatosság, s ha egy kicsit megerősödünk, később talán javíthatunk a pozíciónkon. Így is lett különben: 1978-ban már havonta jelenhettünk meg, majd újabb szünet után 40 oldalas terjedelemben. Ezt viszont a korán elhunyt Tóth Dezső miniszterhelyettes megértésének köszönhetjük.

Már éppen búcsúzkodni kezdtem volna, mikor felötlött bennem a nagy kérdés: És a szerkesztőbizottság hogy lesz? – „Á, öregem – harsogta derűsen Siklósi –, itt nem lesz semiféle szerkesztőbizottság! Ez állami lap, ennek szerkesztősége van, és nem szerkesztőbizottsága. Különben sincs pénzem, hogy parazitákat fizessek!” – A szemem se rebtent és elköszöntem. Azt csak jóval később ismerhettem ki, hogy bizony a Lapkiadónál is bőven voltak paraziták. Most az volt a fontosabb, hogy Siklósi hatalmi szóval pontot tett egy bujkáló dilemmámra. Csak még persze Barnánénak kellett beszámolnom. Elővettem higgadt modoromat, s elmondtam, amit tudtam. „Na és a szerkesztőbizottság?” – „Erzsike, úgy tűnik, hogy nem lesz semmiféle szerkesztőbizottság. Siklósi elvtárs közölte, hogy ez egy állami lap, amelynek nem szerkesztőbizottsága, hanem szerkesztősége van” – „Nem, én egyetértek!” – kiáltott az öreg hölgy és sürgősen elrobogott. Kishíján a helyszínen robbant fel a méregtől. Nyilván már eltervezte, hogy melyik liblingjét fogja bedugni, s ez most kútbaesett. Én pedig a rend kedvéért utólag megnéztem a Muzsika impresszumszövegét. Kiderült, hogy a lapnak kezdettől nem volt szerkesztőbizottsága. A tánchoz persze nem árt benyomni egy-két bizalmi koboldot...

Kis idő után pedig Siklósi egybetrombitálta az új szerkesztőséget. Csuda egy honfoglalás volt. Összetételükről talán elég annyi, hogy korábban senki nem dolgozott



illusztrált művészeti lapnál, sőt, számontarott újságíróként sem volt nagyon regisztrálható (magyarán: ezért vagy azért, innen és onnan „átírányított” emberek jöttek össze), de engem, s későbbi látogatóinkat igazán a hely förtelmes varázsa bilincselte le. Mert hiszen a Rákóczi út 23. vizeházmesteri szükséglakásnak sem felelt volna meg, betonburkolatával inkább mosókonyhának lett volna hivatott. Ráadásul a 4,5x4,5 méteres szobán jó ideig osztoznunk kellett az Autó-Motor lap közönségszolgálatával, igazságosan, fele-fele alapon. Végül ráadásként pedig mi voltunk az Uránia mozi vészkijárata, egybekapcsolt elektromos zárlatokkal, s menekülési kényszerrel, ha a mozi a Hófehérekét tűzte műsorra. Mert a törpék bizony akkor naponta többször átüvöltöttek a falon: „Hej hó, hej hó, itt élni jaj de jó!” Később a karácsony és Szilveszter szabályos lázalomnak minősült, mert egymást érték a hakniműsorok, a szerkesztőség egyszerre lett öltöző és átjáró a színpadhoz, a hangszerek cipekedéséhez; reszkettünk, hogy minek kél majd lába, s melyik szekrényajtónkat törik be, ünnepek után pedig gondterhelten szedegettük össze az otthagyt korcsolyát, bugyogót, miegyebet – és teljesen védtelenek voltunk. Később kitaláltuk, hogy a Lapkiadónál minden lehetséges. Ha megürült valahol egy bérelhető utcai üzlethelyiség, nosza, máris bedugtak egy szerkesztőséget, másutt milliós berendezésű, kacsalábon forgó rezidenciát alakítottak ki kérész életű lapnak, csupán a főszerkesztő kedvéért, aki viszont már régen járadéknak és szinekurának tekintette a feltálat pompát, s egyáltalán nem munkahelynek...

Akkor, amikor először verődünk egybe mosókonyhánkban, minderre persze nem gondolhattam. Akkor, mérhetetlen naivitásomban és lelkesedésemben csak egyre gondoltam: íme, most kezd végre megvalósulni, amiért húsz éven át küzdöttünk. Tudom, nevetésgégesen hat, de kicsit megindultan éltem át azokat a perceket. Siklósi pedig derűsen szétártta a karját és bejelentette: „Hát akkor most megalakult a szerkesztőség!” Pár percig maradt még egy kis diskurálásra, aztán máris távozott. Mi pedig hozzáálltunk, hogy egyáltalán megismerjük egymást.

## **Az önállósulás útján**

A fészekrakásról szólva mosókonyhánk előnyeit is illik megemlítenem. Mindenekelőtt: máris volt telefonunk. Továbbá: a Rákóczi úti helyiségnél centrálisabb elhelyezkedésű munkahelyet elképzelni sem lehetett volna. Egy buszmegállóra volt a Lapkiadó, másik irányba ugyancsak egy megálló az Egyetemi Nyomda, amely végül is vállalta az előállítást. Ebben a szűkre vont háromszögben ingázhattunk, s ha valami gondunk támadt, nem kellett villamosoznunk a világ végére. És persze elhelyezkedésünk másik vetülete is fontos lett: szerzőinknek, fotósainknak sem kellett bolyongniuk a városban. Topográfiai adottságunkat, amely a szoros kapcsolattartást szolgálta, ösztönösen is jó munkafeltételnek tekintettem. És hogy valóban az is volt, az utolsó évünkben, 1990-ben derült ki igazán, amikor a Pallas Lapkiadó tudatos likvidálásának velejárójaként a szerkesztőségeket költöztetni kezdték. Volt olyan szerkesztőség, amelynek egy évben hétézer vagy kilencszer kellett cihelődnie! Nekünk csak háromszor, előbb a Rózsadomb hátoldalába, aztán Angyalföldre, majd Zuglóba. Kapcsolataink a fagypontra zuhantak vissza, s őszinte baráti gesztusként kellett értékelni, ha valaki a nyomunkba eredt.

Most persze épp az elején tartunk, nem a végjátéknál. Nos, a *Lapkiadó* megfelelő részlegei szerkesztőségünket is gondjukba vették. Kaptunk papírt, írószert, s a kiadótól megjelent napilapokból, folyóiratokból folyamatos bő ellátmányt, más kiadók terméséből is egy keveset. Interjúk készítéséhez sikerült magnót kapnunk, igénybe vehettük a vállalat fotó-szolgálatát, hír-rovatunk táplálására pedig folyamatosan járathattuk a Sajtófigyelőt. Holmi apró házikönyvtárhoz is hozzájuttattuk magunkat. Szükség is volt a kéziratok gondozásához a Helyesírási Kéziszótárra, adatok ellenőrzéséhez lexikonokra, a külföldi folyóiratok használatához idegen nyelvű szótárakra.

Nagy vívmánynak tekintem, s a megoldás a kiadó készségét bizonyítja: csakhamar külföldi folyóiratokat is rendelhattunk. Így rendre jöttek az amerikai, kubai, angol, francia, német, cseh és szovjet szaklapok; tekintélyes részüket utóbb évfolyamonként még be is köttettük. Ha úgy tetszik, külföldi források dolgában ez lett az alapellátmányunk, de ehhez azért tudni kell, hogy egy kimutatás szerint nyolcvanas években mintegy 140 szaklap létezett a világban. Ennyit beszerezni persze reménytelen, de céloznak tűztem ki, hogy az előfizetéses lapokon túl személyes kapcsolatokkal, levelezéssel, cserepéldányok küldésével minél több külföldi laphoz hozzájuthassunk. Kértem és ígértem szörnyű bikkfanyelvű francia és német leveleket, így aztán holland, finn, nyugat-berlini, román, lengyel stb. orgánumokhoz is hozzájutottunk.

...Eddig a kiadó szervező-gondoskodó tevékenységét igyekeztem vázolni, most ideje arra térnem, hogy a kiadói keretek miatt egyszerűen *más társadalmi-szervezeti függésrendszerbe* kerültünk vagy kerültem, mint korábban.

Az abszolút függetlenség létében egyszerűen nem hiszek. Amikor tehát a lap önállóságáról emlékezem, a szót megszorítással kell használnom. Nézzük például a felettes szerveket. Azt hiszem, minden szerkesztőségnek három vagy négy is jutott belőle. A Táncművészetnél elsősül a Lapkiadót említhetem, aztán a háttérből finanszírozó Művelődési-Kulturális Minisztériumot. Jön továbbá minden sajtóorgánum adminisztratív csúcsszerve, a Tájékoztatási Hivatal, és „valahol a fellegekben” a pártközpont Agit.-Prop.-Kulturális osztálya (a nevezetes APO). Szigorúan véve és a valóságnak megfelelően állíthatom, hogy a másfél évtized alatt egyikkel sem volt sok dolgom. És egyiktől sem kaptam szóbeli vagy írásbeli intenciót arra, hogy erről írhassek, az a téma tilos, ezt a szerzőt ne foglalkoztassam, azt bezzeg igen stb. Bizonyos, hogy az országos sugarú napilapokat, forrongóbb folyóiratokat érték ilyen „belövések” (a Mozgó Világ tragédiája félig-meddig a szemünk előtt játszódott le, a Lapkiadó egyik pártalap-szervezetében), a Táncművészet megúszta. Lehet, ehhez túlságosan kis pont voltunk.

A Táj. Hivatalt csak azért említtem külön, mert a lapengedély megadása után ők végezték el a lap „besorolását” is. A hetvenes években ugyanis már kialakították a sajtótermékek hierarchikus rendjét. Az I. csoportba csupán két-három országos napilap került, aztán egyre bővült a csoportok létszáma. Mi a IV. kategóriába kerültünk, aminek nem nagyon örültem, vonzata miatt. Az egyes kategóriák ugyanis a honoráriumhatárokat is rögzítették a szerkesztőségek és kiadók számára. Így egy fotós egy magasabb kategóriájú hetilapnál akár a háromszorosát is kaphatta egy címlapfotóért, mint amit nálunk kapott. Ugyanez vonatkozott természetesen a szerzői honoráriumokra is. Így bizony nehéz volt megnyerni bárkit a lap szerzőgárdájába.

Ismétlen azonban; az ún. felettes szervek részéről kevés molesztálás ért bennünket. Tekinthesem ezt bizalomnak, tekinthesem nemtörődömségnek, a veleje ugyanaz: hagyta dolgozni. Tulajdonképpen – ha eltekintek nyomorúságos szerkesztőségi elhelyezkedésünktől, kopott és zsúfolt állapotunktól – a Lapkiadó is inkább gondoskodó arculatát mutatta meg. Léteztek igénybevehető szociális intézmények, a szellemi pallérozásra különböző nyelvtanfolyamokat alapítottak, s bizonyára még sorolhatnám. Egy közös átkon azonban a Pallas sem tudott felülkerekedni, holott ez szinte minden orgánumát sújtotta: a gyatra *lapterjesztés*en. – Itt megint kitérőre kényszerülök.

Fogalmam sincs, hogy az első Táncművészetnek milyen volt a kelendősége, vagyis, hogy a kinyomtatott 2000–2500 példányból mennyi került az olvasó kezébe, s mennyi vándorolt vissza, a papírmalmokba. Nálunk a példányszám általában havi 2–2500 között mozgott, de elég gyakran lement 2000 alá is. S több, mint érdekes: ezeket a számokat hallomásból(!) tudom, a megjelenési példányszámhoz ugyanis a szerkesztőnek nem volt köze. A kiadó valamelyik részlege összegezte időnként a kelendőségről befutó jelentéseket, s ezek alapján módosította a nyomdánál a következő megrendelés példányszámát. Mindamellettt csakhamar értesülhettem, hogy a mi lapunknak is bőven van remittendája, azaz visszaszállítandó anyaga.

Hogy hogyan próbáltunk felülkerekedni, arra még később visszatérek, itt csak a helyzet okán próbálok morfondírozni. Először is: a nyolcvanas években alaposan megugrott a kiadott lapok választéka, ha nem is olyan elképesztő mértékben, mint 1990–93 között. Ezek az új orgánumok – szaklap vagy nem szaklap – már óhatatlanul egymással is kezdtek konkurrálni, már ami a vásárlók pénztárcáját illeti. Az alapprobléma mégis, ami szinte minden lapot és szerkesztőséget súlyosan érintett, hogy a terjesztés teljesen el volt választva a kiadástól. Nem a kiadó, hanem a Posta dolga volt, hogy ebből vagy abból a lapból mennyi jusson ide vagy oda. És a rendszer valahogy nem működött. Az egyik helyen fél napon belül elfogytak a példányok, másik helyen hetekig ott árválkodtak, a harmadik helyen híret sem hallották, hogy ilyen létezik stb. (Nem egy olvasónk panaszkolt, hogy előfizetési szándékával együtt kitessékelték a postahivatalból, mondván, hogy ilyen lap nincs is.) A dolog veleje: hiába váltak publikussá az elképesztő aberrációk, s születtek csípős glosszák, hiába háborúskodott posta és kiadó, legkevesebb másfél évtizedre teljesen befagyott, elmozdulásképtelen helyzet alakult ki, amely még a kilencvenes években is éreztette hatását.

Visszatérve azonban ahhoz, amit másféle függésrendszernek vagy másféle társadalmi koordinátáknak mondhatunk, említenem kell, hogy megalakulásunk után a Magyar Újságírók Országos Szövetségével is csakhamar kapcsolatba léptünk. Gyorsan tisztázom ország-világ előtt: a Táncművészet semmilyen vonatkozásban nem függött a MÚOSZ-tól, s belépésünket sem erőltette senki. A dolog valahogy természetesen alakult: ilyen vagy olyan besorolásban mindnyájan újságíróknak minősültünk, s kézenfekvőnek látszott, hogy tagjai legyünk a szakmai szervezetnek. Holott a hetvenes években a MÚOSZ csak igen mérsékelten látott el érdekvédelmi feladatokat, meghagyván a feladatkört a megfelelő szakszervezeteknek. Mégis, az ember sokat megtudhatott az újságíró-szakma mibenlétéről, s a pallérozásra őszintén szólva mindnyájan rá is voltunk utalva. A magam részéről így hallottam először valamit harangozni a sajtójogról és sajtóetikáról is, egye-

bekről nem szólva. Vagyis a MÚOSZ-tagság hasznosnak minősült, elsősorban a szó szellemi értelmében, bár alkalmilag a szövetség üdülőjét is igénybe vehettük.

Az önállósulás útját vázolván kezd rózsás lenni a kép. Itt az ideje, hogy az ányoldalról is szó essék.

Amikor kiderült, hogy én leszek a szerkesztő, két elkötelezettséget vittem a tarsolyomban. Nem cipeltem, nem malomkő volt, hanem természetes érzés. Az egyik: egyszerűen nem feledhettem, hogy a lap a Táncszövetség két évtizedes dörömbölése nyomán született újra. Hogyan feledhettem volna, amikor magam is a dörömbölők között voltam? Így hát valami hálaérzet-féle is munkálkodott bennem, s ez még akkor is fennáll, ha időközben tudomásul kellett vennem, hogy a forgandó szerencse és némi oldalági fifika folytán (lásd fentebb) esett rám a választás. A másik elkötelezettség valamiképpen szintén szövetségi létemhez kapcsolódott. Röviden ez úgy szól, hogy ha a Szövetség komolyan veszi azt a küldetését, hogy a táncművészet ágazatának egészét képviseli, *én is komolyan veszem az ágazat egészét, s ennek megfelelően igyekszem kialakítani a lap profilját*. Akkori kifejezéssel tehát táncos „népfront-lapra” gondoltam, amelyben a színpadi tánc keretén belül joga van megjelenni hivatásosnak és amatőrnek, balettnek, néptáncnak, sőt, másnemű kezdeményezésnek is, melyet akkor még nem tituláltunk alternatívnak. Nos hát, apránként kiderült, hogy „az egész” képviseletét közel sem mindenki veszi igazán komolyan. Megjelentek az egyéni érdekek, idővel lobbivá szerveződtek, egy-két szövetségi elnökségi tagot is megnyertek, s a szemforgatástól az arroganciáig mindent bevetettek. Támadásainak csakhamar kialakult a refrénje: szerkesztőbizottságot Maáczt mellé vagy fölé!

Ha álmomból felkeltene, annyi év után is játszva sorolom, hogy milyen „sérelemeket” okoztam. Ha kivételesen leköszöltem a címlapon egy gyönyörű fotót, ámde az Operett színház tánckaráról, máris méltatlankodás, sőt rikácsolás támadt. Ha nagyrítván egy pantomimprodukcióról szó esett, máris süvített a válasz: a pantomim nem művészet! Ha a lap barátságos várakozással melléállt a Győri Balett alapítási tervének, több szem ismét vérben forgott. Szólhatnak még a sztárolási igény megjelenéséről, az amatőrök nyílt vállonvergetéséről vagy lecsepüléséről, szervező-szerkesztőként pedig arról, hogy némelyek majdnem minden új szerzőnek vérét óhajtották ontani („ki ez, és egyáltalán hogy jön ez hozzá?!”). A módszerek a különböző fórumok megragadásától a jegyzőkönyvhamisításig terjedtek. A farizeusság jeles példájaként említhetem azt a többször visszatérő szöveget, miszerint „a fáradt és agyonterhelt Maáczt óvni, segíteni kell”, s erre kiválóan alkalmas a szerkesztőbizottság. Nos, ekkorra már rég kialakult az elképzelésem, hogy miből is állna a segítség, s azt kényszerültem magamban mondani, hogy félni, óvatosnak lenni, becsinálni egyedül is tudok, ehhez nincs szükségem egy klikk közreműködésére, bármennyire is társadalmi képviseletnek álcázza magát.

Mert hiszen hamar kirajzolódott, hogy a lobbis néhány operaházi exponensből és egy-két csatlakozóból állt, amely – természetesen körültekintőbb fogalmazásban – minden tömjént az intézménynek követelt. Neveket írhatnak, nem teszem. Azzal ellenben ma is tartozom az igazságnak, hogy a csoportosulást akkor sem azonosítottam az operabalett egészével, s azokkal végképp nem, akiket a tánc történet ítéltőszéke művészként fog számon tartani. Azok ugyanis rezerváltabban, elegánsabban viselkedtek. S itt megint kitérő jön.

A nyolcvanas évek közepén sikerült megismerkednem az akkori nyugat-berlini Berliini Opera házi újságjának több példányával. Napilap formátumú, de havonta megjelenő orgánium volt (nem tudom, létezik-e még?), jó papíron és fotókkal, a következő havi műsornaptárral, a várható premierek és felújítások körvonalazásával, a már meglévő produkciók másutt megjelent recenzióinak újraközlésével (naná, kiemelt részletek újraközlésével), a várható vendégművészek méltatásával vagy portrévázlatával. Az ilyen orgániumot olvasva, amikor a lapcím alatt azonnal feltűnik a kiadó neve, az olvasó felkiált: hasznos lap, mert szolgálja a széleskörű informálódást, és tisztességes is, mert világosan meghúzza a frontvonalakat, s nem is akarja magát valamilyen művészetkritikai lapnak álcázni. Ilyen nagyon is lehetséges, sőt szükséges. Más dolog azonban egy szélesebb szolgálatra született orgániumot kriptó-intézményi lapként működtetni.

Az előbbiekből talán kiolvasható, hogy miért fáztam és ódzkodtam egy szerkesztőbizottság elfogadásától: azon az önérzeti tényen túl, hogy csekély szuverenitásomban láttam volna magam korlátozva, fennállt volna, hogy szűk csoportérdekeknek szolgáltatom ki a lapot, s ehhez ráadásul még azt a hazugságot is le kellett volna nyelni, hogy bezzeg ők képviselik az összintézményi érdekeket. De volt praktikus oka is az ellenállásomnak.

A kiadó műszaki osztályától minden évre – jóelőre és pontos dátumokra lebontva – megkaptuk a nyomdai ütemtervet, azzal a kézenfekvő figyelmeztetéssel, hogy a szerkesztőségnek kutyakötelessége pontosan betartani a kéziratleadási időpontokat és a korrektúrafordulókat, ellenkező esetben pénzügyileg is kiszabható szankciók következnek. Mármint az más kérdés, hogy a nyomda önmagához engedékeny volt – tizenöt év alatt egyszer jelent meg a lap a megszabott határidő előtt, egyébként mindig később, sokszor kéthetes késéssel –, a határidőingadozásait nem használhattam fel önmagunk csúszásának mentségéül. Be is tartottuk mindig a bennünket kötelező határidőt. Képzeltető azonban, hogy ha három-öt nappal a lapzárta előtt tartunk egy szerkesztőbizottsági ülést, s kiiktatnak akár csak két cikket, a pótlásáról már nem tudunk gondoskodni. Így nem lehet dolgozni. Ez már nem önérzeti kérdés, ez egyszerűen üzembiztonság. Az ilyesmin filozofálva döbentem rá viszont, hogy a bizottság követelőit nem sok jószándék mozgatja mások, nevezetesen a szerzők és a szerkesztőség munkájának akceptálására. A „dolgozni büdös, vélekedni és diktátumot alkalmazni nagyszerű” elvének felismerése sem terelgetett tehát a bizottsági ülések felé. De mondom, egyszerűen rettegtem attól, hogy lapzárta és nyomdai leadás előtt „társadalmi közreműködéssel” bár-mikor felrobbanthatják a már majdnem kész lapszámokat.

A lap önállóulásának útján legalább négy-öt év telt el harcolkodással. S miközben egy-két alkalommal kórház-közeli állapotba kerültem, azt is tudnom kellett, hogy valójában sehonnan sem számíthatok hathatós segítségre. Miért is? Többé-kevésbé a lapban érintett minden fél, irányzat vagy társulat elégedetlen volt, mennyiségi értelemben mindenképpen. Miért nem írnak rólunk többet? Persze lehetőleg jobbat, elismerőbbet is. Rólunk, rólam, nem másról... Ez emberileg érthető, a rövid életű táncos szakmában még inkább, de ilyen körülmények között már a háborúzásban elfoglalt tartózkodó magatartásáért is hálás lehettem.

Végül több év után a háborúskodás elült, talpon maradtunk. Hogy ez így lett? Lehetséges, hogy egyszerűen kifulladt a dolog. Van azonban olyan gyanúm is, hogy a

nevezetes lobbis egyszer-kétszer elgaloppírozta magát, hivatalos fórumokon felfedte valós arculatát, s ezzel végső soron öngölt lőtt. Az egyik nagy autodafé után például fülembe került, persze megfelelő időközrel és igen nagy kerülővel, hogy az értekezlet vezetője utóbb szörnyülködve összegezte: életében nem találkozott olyan gyűlölködő és alantas hangokkal, mint amilyeneket neki is el kellett viselnie. – Félreértés ne essék, nem kaptam közben semmi külön hivatali jóváhagyást vagy pápai áldást a munkámhoz. Valószínűleg csak átláttak a háborún, s ez elég volt az életben maradáshoz.

Mi pedig a szerkesztőségben igyekeztünk tovább fabrikálni az „összágazati orgánomot”. A történelem, ha egyáltalán figyelmére méltatja a tizenöt évfolyamot, majd erről is ítéletet mond. Nem állhatom meg azonban, hogy ne említsem meg: a lap élete során egyszer kitüntető elismerést kaptam pontosan azért a profilért – váratlanul és külföldön.

Történetesen az NDK-ban jártunk néhányan a nyolcvanas évek elején, és sikerült a lipcsei Tánccsúfiumba is ellátogatnunk. Abba a Tánccsúfiumba, amely akkor már régen akadémiai intézményként működött, s melyet Kurt Petermann vezetett. Petermann akkortájt Magyarországon már számontartott személyiség volt, részben Kaposi Edit publikációiból, részben Martin Györggyel közös kutatóútjai révén. Ámde alakját a „szomszéd várban”, az NSZK-ban is teljes respektus övezte, hatalmas tudása és ernyedetlen munkássága miatt (bele is roppant szegény, Martinhoz hasonlóan ő is idő előtt távozott). Nos, Petermann bemutatta az intézményt, futólag meg is tekintettük az egyes gyűjteményeket és leplezetlenül irigykedtünk a szemlátomást sziszifuszi munka eredményei fölött. Végül leültünk egy kicsit diskurálni. Természetesen a tánccsúfiumról, művészetéről és kutatásról, s a tőlük elszakíthatatlan publikációról. Egyszer csak Petermann kitört, persze a maga higgadt modorában. Mégiscsak szörnyű – fejtegette –, hogy a világban működő tánccsúfiumok milyen szűkkeblűek és szűklátókörűek, az egyik csak a balettről publikál, a másik csak a modern tánccsúfiumról, és így tovább. Hát ez lehetetlen dolog, hogy nincs teljességre törekvő látás és szerkesztés, s pontosan emiatt a magyar Tánccsúfiumot példamutatónak tekinti. – Mit mondjak? Hízott a máj, miközben tudtam, hogy Petermann nemzetközi rálátás alapján mondta, amit mondott, s az is tény, hogy semmi nem kötelezte irányomban tiszteletkörekre. Sőt, elismerésében a „nemzeti feljajdulást” is kitapinthatam. Az NDK-ban ugyanis az lett a tánccsúfiumi tettek publicitásának a sorsa, hogy a kőszínházi produkciók kritikáit besorolták a Theater der Zeit című – egyébként igen színvonalas – színházi lapba, a többi pedig? Bizony egy kicsit légtüres térben, gondozatlan maradt, önálló szaklap hiányában.

## Szerkesztés, elméletben és gyakorlatban

Az talán kiderült az eddigiekből, hogy hogyan kerültem a Tánccsúfium élére. Bajban lennék azonban, s helyemben bárki, ha valaki nyíltan megkérdezné: *mi is a felelős szerkesztő vagy főszerkesztő*. A felelős szerkesztőről még kissejlik, hogy ő tartja a hátát a megjelent lapszámokért, olvasók, hatóságok, bíróságok előtt, no de ez azért nem munkaköri leírás. Elvégre mégsem merő bírósági hadakozással tölti az életét lapcsinálás helyett. A főszerkesztőről az olvasható egy helyen, hogy a lap szellemi irányítója. Hát igen, igen, ha egy Osvát Ernőre gondolunk. Máskor viszont egy orgánus szellemi

irányultságát képtelenség kibogarászni (ha egyszer nincs is), vagy éppen ország-világ tudja, hogy a főszerkesztői székben csupán egy díszmadár ül, akinek a neve valamikor és más okból jól csengett, de különben az égvilágon semmi köze az egészhez. Gondolom, a hazai és az egyetemes sajtótörténet egyik legizgalmasabb fehér foltját számolná fel valaki, ha megpróbálná felvázolni mindazon tényezőket és erőviszonyokat, amelyek egy-egy vezető sajtópozíció betöltéséhez vezettek. Valószínűleg a személyes, politikai vagy pénzügyi kegyencségtől kezdve mindent elősorolhatna, nem zárva ki a tiszta rátermettséget sem. De hát épp itt a gond: amilyen szemérmesen szűkszavú a főszerkesztő definíciója, ugyanúgy nehéz volna fellelni azoknak a szakmai kritériumoknak a lefektetett listáját, amelyek alapján valaki rátermettnek vagy éppén ideálisnak minősül.

Vannak még a sajtógyakorlatban hézagok, csak kettőt említek. Az ember azt gondolná például, hogy úgy természetes, ha egy cikk a szerző nevével jelenik meg. Közel sincs így. A hatvanas években főleg a napilapok vezércikkeinél vezették be az aláírás nélküli közlést. Jó, a vezércikket kutya se olvassa. Csakhogy 1994-ben is, egyébként színvonalas hetilapban rendszeresen jelennek meg közlések úgy, hogy az írás végére csupán egy fekete pontot vagy négyzetet (nyomdai körzetet) illesztnek. Ezzel kétségtelenül jelzik, hogy az írás véget ért, de a szerző ismeretlen marad. Ugyan miért? Hiszen övé a felelősség, szégyen vagy dicsőség, s hátha nagyon is érdekelné az olvasót. És úgy látszik, erre nincs sajtószabály. Mint ahogy nincs szabály a másik, sokkal kardinálisabb, minden lap napi gyakorlatában elevenen élő kérdésre sem, arra, *hogy mikor avatkozhat be a szerkesztő (rovatvezető stb.) a szerző kéziratába?* Variálhatom: mikor lehetséges, mikor kötelező és mikor tilos a beavatkozás? A kérdésben a napi szerkesztőségi rutinmunka drámai mélységekkel ölelkezhet, hiszen a beavatkozás szerzői jogokat érinthet vagy sérthet, egyben azonban a közölhetőséget szolgálja. És nincs rá recept. Ráadásul a szerkesztőt az is szorítja, amit a szerzők egy része elegánsan „elfelejt”, azt, hogy a megálmodott írásnak a megálmodott terjedelmi keretek között kell megjelennie, vagyis, ha a szerző „túlírta”, az csak másnak a rovására vagy a szöveg meghúzásával jelenhet meg.

Most próbálom a barrikád mindkét oldalát megnézni. A szerkesztőségek azt szeretik, s joggal, ha a szerző a megállapított témában, határidővel és terjedelemben hozza szellemi termékét, természetesen kifogástalan nyelvi és küllemi színvonalon. Önmagában egyáltalán nem igaz, hogy a szerkesztőségek a kézirat feldúlásában lelnék örömeiket. Nekik épp az a kényelmes, ha hozzá se kell nyúlni, mert eleget tett a kívánatos követelményeknek. Ám mi van akkor, ha e követelmények hibáznak? A hetvenes évek közepe táján történt, hogy az egyik szakírónak tekintendő hölgy nevét feltűnni, majd folyamatosan szerepelt láttam az Új Tükör hasábjain. Gondoltam, megint nyert egy keveset a tánc, méghozzá jeles orgánumban. Igen ám, de egy idő után a név eltűnt, s nem is tért vissza. Mi történhetett? Véletlenül összefutok az utcán a lap rovatvezetőjével, s máris kérdem: valami baj van az illetővel? – „Nincs semmi baj, csak soha nem akkor, nem abban a témában és nem abban a terjedelemben hozta a cikkeket, mint amiben megállapodtunk.” – Nos, ez az az eset, amikor a szerkesztőnek nem támad beavatkoznivalója, s teendője is csak egy marad, hogy némi figyelmeztetés és türelmi idő után végérvényesen felfüggeszse a kapcsolatot. Ami azt illeti, a Táncművészet körül nem nyüzsgöttek a szerzők, de egy-két alkalommal én is rákényszerültem a módszerre. Totális megbízhatatlanságra nem lehet lapszámok megjelenését tervezni.

A barrikád másik oldaláról mint „foglalkoztatott szerző” azt vallhatom, hogy ha más orgánumtól felkértek és vállaltam, már megtanultam kikötött terjedelemben írni, éjszakai árák árán határidőre teljesíteni, s ennek ellentétéleként elvártam a szövegű közlést. S valóban, a Magyar Nemzetben is, más lapokban is rengeteg cikkem jelent meg betűazonos hűséggel. És ha mégsem? A húzásban számos esetben fel kellett ismernem a jobbító szándékot, s azt, hogy a megjelent szöveg jobb, frappánsabb, tömörebb lett, mint a kéziratban állt. Tulajdonképpen csak az oktan beavatkozásokon dühöngtem, amikor a nyomda éjszakai ügyeletes szerkesztője észreveszi, hogy a szöveg a tükörkeretből két sorral kilóg, nosza, befogott szemmel kilök két sort *bárhonnan* a szövegből, tönkretéve összefüggést, s legkevesebb három mondatot. És ezt a szerkesztőség (trehányul) tudomásul is veszi. Akkor már inkább előzetes és átgondolt beavatkozást...

Azért példálóztam személyes szerzői álláspontommal, mert a Táncművészet élén is „nyomdaérett” kéziratokra vágytam, melyek közlésében a szerző megalapozottan ragaszkodhat minden leírt szóhoz. A valóság azonban más volt. Hadd vegyem egy külsős munkatársunk példáját, aki a szó mennyiségi értelmében professzionistának számított, rendre, pontosan jelentkezett is, ám hajlamos volt a tárgyhoz egyáltalán nem tartozó információkat belepumpálni a cikkébe, a szétpukkadás határáig. Megjelent, szerényen átadta cikkét, s még biztatott is: Nyugodtan húzzatok belőle! – Ilyenkor bölintottam, belül pedig máris rázni kezdett a hideg: inkább írnia meg becsülettel, s ragaszkodna foggal-körömmel a kiizzadott és lefektetett formához!

Morfondírózásom záradékául egy klasszikus újságíró-andektotát örökíték át ide. A közelmúltban elhunyt Széll Jenőtől hallottam, hálás vagyok érte, mert alaphelyeztetet világít meg. Eszerint a fiatal újságíró-slapaj boldogan vágat az öreg szerkesztőhöz, s diadallal újságolja: – Főnök, úgy látszik, kiváló új szerzővel gyarapodtunk. Az első cikkét már le is adta, nagyon jó! – Kitűnő – rikkant a vén motoros –, az első bekezdést máris húzd ki! ...Az esetet, hogy a szerkesztő látatlanban így dönt, első hallásra hajlamosak volnánk besorolni a mélységes cinizmus példái közé. Csakhogy keserves tapasztalat áll mögötte. Mert legtöbbször csakugyan az első bekezdés, a bemelegítés mondatai zötyögnek a legjobban, a magam írásain és javításain is lemértem.

...Elkerülhetetlenül vissza kell térnem indító kérdésemhez: melyek is egy művészeti lap vezető szerkesztőjének kötetmei, milyen kívánatos felkészültség igényeltetik a helytálláshoz? Vezérszavakban máris sorolom, beismerve, hogy itt *utólagos* összegezés következik, immár a rálátás birtokában. Akkor, az indulás idején az ösztönösség és a lelkesedés ikercsillaga alatt dolgoztunk, s a tudatosodás csak hosszú folyamatban alakulhatott ki. Tehát: a vezető szerkesztőnek nyilván feladata, hogy kialakítsa és esetleg módosítsa a lapszerkezetet; rendelkezék kellő terepismerettel; építsen és ápoljon kapcsolatokot; rendelkezék nyelvi és stilisztikai felkészültséggel; nem kevésbé tördelési és tipográfiai ismeretekkel; alakítson ki célravezető szerkesztőségi munkamegosztást. Talán épp az utóbbihoz kapcsolódik, hogy a szerkesztő vegyen át, illetve maga agyaljon ki és közvetítsen munkatársainak friss impulzusokat, hogy a lap ne fulladjon bele a száraz rutinba. És végül egy amatőrnek bélyegezhető követelmény – melyről azonban meggyőződése, hogy nem ismeretlen a művészeti lapok szerkesztői előtt –, miszerint a szerkesztő végezze el a „söprögő” munkát is. És most lássuk ezt a gyakorlatban.



Ami a *lapszerkezetet* illeti, induláskor tele voltunk vágyakkal, ambíciókkal, hogy majd „ilyen *rovatot* meg amolyan *rovatot*” indítunk. Hamarosan rá kellett azonban két adottságra ébrednünk. Először arra, hogy szerzőgárdánk rendkívül szűkös. Másodszor pedig arra, hogy egy megindított *rovat* kötelez. Ha már egyszer bekonferáltuk, következetesen folytatni kell. Márpedig, ha nincs kínálkozó téma, s még kevésbé alkalmas szerző, jobb a dolgot nem erőltetni. Hiszen ha egyszer bevezettük, ám nem teljesítettük szisztematikusan, joggal reklamálhatnak az olvasók. Emiatt kőtetlen mozgásteret választottunk, *sorozatokat* igyekeztünk kialakítani. Így született meg az Enélkül sincs tánc c. sorozat sok darabja, később pedig a Táncosok fizetése c. széria.

Az előírással kötelezettség ellen más is szólt. Induláskor a lap kéthavonta és 32 oldalon, igen szűk terjedelemben jelent meg. Márpedig az ún. *rovatfejek* valósággal „zabálták” a terjedelmet, a papírfelületet. Mit mondjak? Ezeket a felületeket is igyekeztem megspórolni az érdemi rész, a folyó szöveg és a kép javára, – természetesen szorgos háborúban tördelőszerkesztőmmel, aki a maga igazát fújta.

A vívódások és viták hevében lassacskán kialakult az a szerkezet, amely mindvégig megmaradt: a lap első harmadát a hazai művészeti események reflexiói töltötték meg (kritikák, tudósítások, interjúk), az utolsó harmadot a külföldi megmozdulások közvetítései, míg a középső harmadban a kutatás, az elmélet, a pedagógia híradásai foglaltak helyet. És annak a szöveganyagnak, amely a három harmadot elválasztotta és összekötötte, nevezetesen a *hírcsokroknak* szinte ugyanolyan jelentőséget tulajdonítottam, mint az egyes szerzői cikkeknek. Megpróbálom megmagyarázni.

A lap újraindulásakor, a hetvenes évek második felében a külföldi események tolmácsolásában nem kellett tilalomfákkal számolnom. Ugyanakkor a hazai táncos közönség körében óhatatlanul fennállt a korábbi információs elmaradottság. Szigorúan véve az európai művészeti eseményekkel való lépéstartás is inkább hallomásokon, alkalmi értesüléseken alapult. A lapnak persze se pénze, se terjedelme nem volt ahhoz, hogy külföldi tudósítókat folyamatosan foglalkoztasson. Ilyen körülmények között legalább kivonatolva, hírek formájában próbáltuk elősegíteni azt a bizonyos lépéstartást. No igen, lenyelve közben a békát, hogy egyáltalán nem szolgálhattunk a napilapok frissességével. Ha például februárban Párizsban vagy Hamburgban tartottak egy fontos bemutatót, s kritikája meg is jelent külföldi laptársunk márciusi vagy áprilisi számában, az esemény kivonatát a magyar olvasó júliusnál korábban nemigen láthatta. De ezen már a hazai nyomdai átfutási idő miatt nem segíthettünk.

Híreink között valójában a hazai eseményeket is szemléznünk kellett, s újraösszegeznünk, főleg a napi sajtó és a Sajtófigyelő alapján. Csak egy példát. A hetvenes évek közepére egy lépéssel liberalizálódott az útlevelhasználat. Az utazni kívánó együtteseknek nem kellett áldásért és stempliért futkosniuk minisztériumba vagy Népművelési Intézetbe, s útlevelüket is megkaphatták a megyei rendőrkapitányságon. Éltek is sokan a lehetőséggel, a „kishatármenti” fellépésektől és testvérvárosi utazásoktól kezdve akár 2–3 hetes szabályos turnéig. Így persze a táncosok és együttesek mozgásának valamilyen „központi nyilvántartása” egyre illuzórikusabbá vált. Ráadásul az utazók is hasadt magatartással kezelték útjukat: hol nagydobra verték („két vállra fektettük a művelt Nyugatot!”), hol meg éppen mutyiztak, nehogy már valamelyik testvéregyüttes az utolsó

pillanatban megfúrja a turnét. (Ettől persze még igenis megfúrták néha egymást, a „hiteles nemzeti képviselőt” jegyében.) Nos hát, ilyen körülmények között sokszor egy megyei napilap hatsoros híradása adta meg a biztos támpontot, s e morzsálékok összegezéséből derülhetett ki például együtteseink mozgásiránya.

Volt egy harmadik indokom is, hogy a hírek készítését és közlését pártfogoljam, sőt erőltessem. Ha ugyanis azzal kérkedtem néha magam előtt, hogy a szerkesztőség szellemi műhely vagy házi újságíróiskola, a hírkészítést kiváltképpen alkalmas iskolának tekintettem. Attól függetlenül tehát, hogy a legtöbb hír végül is mindig az én írógépeimből jött ki, felettébb bízottam, noszogattam munkatársaimat, mondván, hogy ez a műfaj igencsak szolgálhatja a tárgyyszerű és igényes fogalmazás fejlesztését. És ha nem derogált egy Kosztolányinak... Olykor egy-egy hír glossza-szerű tálalásáig is elmerészkedtünk, ami írásműfaj és stílus szempontjából ismét nem volt mellékes.

Rátérve újból a nevezetes szerkesztői kötelmekre, a *terepismeretet* csak a rend kedvéért említtem. Amikor ugyanis – két-három év után – jobban kifomálódott a szerkesztőségi gárda, senkit sem kellett noszogatni, hogy ott legyen egy bemutató. Ehhez szerencsére mindenkinek megvolt a maga belső érdeklődése. Ha pedig olykor torlódtak az események, megosztottuk valahogy a feladatot. Persze igaz, a terepismeret nem csak a bemutatókból áll, de ez volt a legfontosabb. És az előadások kapcsán elkerülhetetlenül gyarapodtak az ún. háttérinformációk is, sőt – túl a végtelen telefonokon és levelezéseimen – kívánatos kapcsolatainkat is erősíthettük.

A *szerkesztőségi munkamegosztást* csak némi pironkodással említhetem. Valószínű ugyanis, hogy nem vagyok szervezőseni. Mentségeimet kutatva azonban azt is ki kell böknöm, hogy munkamegosztásról csak ott beszélhetünk, ha van kik között megosztani a munkát. Jut eszembe a híres példa: a New York Times-nál külön munkacsoport foglalkozik csupán a cikkek címadásával. Itthon a sajtóbeli munkatársak besorolására ugyancsak kialakult egy tabella, ámde a rovatvezető, olvasószerkesztő, sajtólevelező, korrektor stb. besorolásokat főleg a nagy napilapokhoz szabták. És ha jó az értesülesem: a nyolcvanas években a Magyar Nemzetnél kb. nyolcvanan, a Magyar Hírlapnál mintegy százhuszan dolgoztak, volt kik között megosztani a feladatokat. A kisebb lapok bezzeg másképp álltak. Azt hiszem, nemcsak a Táncművészetnél, hanem a többi művészeti lapnál is a szerkesztőségek mindenestül legényekből és lányokból tevődtek össze.

Természetesen megtehettem volna, hogy bizonyos feladatokat csak egy munkatársra bízok rá. Mondjuk a korrektúrázást. Akkor azonban, amikor mindenki fokozatosan avatódott be a mesterségbe, ezt egyszerűen nem mertem vállalni. Különben is: több szem többet lát. Inkább hát az ellenkező és nehezkesebb módszert alkalmaztuk: minden levonatlapot egymástól függetlenül két munkatárs javított, s a lapok csupán észrevételeik összegzése után mentek vissza a nyomdába. Így – a kézirat leadásától a megjelenésig számítva – egy-egy cikk legkevesebb 8–10 átolvasáson ment keresztül. Sok vagy kevés? Nem tudom. Mindenesetre a kollektív idegőrlés árán tőlünk telhetően kiszűrtük a hibákat, noha majdnem mindig maradt, főleg a fényszedőgépek hajmeresztő mutatóváltásai miatt.

Formálisan nézve a felelős szerkesztőnek a *tipográfiai és tördelési ismeret* éppen nem lenne kötelessége, hiszen minden lapnál külön tördelő- és képszerkesztő működik. Sajnos, a dolog ennél bonyolultabb, s ehhez a felismeréshez rögtön első lapszámunknál keserves

leckét kaptam. A lap újraindulását bevezető cikkhez – eléggé kézenfekvően – Körtvélyes Gézát kértem fel szerzőnek, táncszövetségi főtítkári minőségében. A kézirat meg is érkezett, rendben is volt, én pedig első tördelőmnek, az igen ambíciózus Mester Évának lelkére kötöttem, hogy a dolgok természeténél fogva ez a cikk kiemelt „elbánást” érdemel. Éva ezt úgy értelmezte, hogy legalább „borgisz” kiszignálást produkált a nyomdának, kissé kilazított sorokkal. Nem tagadom, elegáns volt, de az első korrektúrával máris kötött a botrány. Mert hiszen ez a szedés már elég szépen eszi a papírt, s kiderült, hogy a teljes szöveg így nem fér el a nyitó oldalon. Csúnya dilemma elé kerültünk: vagy újraszedetjük a nyomdával a teljes szöveget, de gazdaságosabb kiszignálással, vagy meghúzzuk a kész szedést, amivel persze megcsonkítjuk a kézirat teljességét. Mivel pedig az újraszédés újabb nyomdafordulóval, vagyis előrelátható késleltető hatással járt volna, sziszegve és jajgatva a húzási javaslatot fogadtam el. Aztán két évig égett az arcomon a bőr Körtvélyes előtt, aki teljesen megalapozottan méltatlankodott. Azt hiszem, némi tipográfiai pallérozottsággal meg tudtam volna előzni a malört, intve Évát, hogy a buzgóság ne nőjön át túlbuzgóságba. Csak akkor ezen a téren semmit sem tudtam.

Induláskor csupán annyi derengett előttem, hogy a Népszavánál mindig gilisztahasábokat szednek, hogy az Esti Hírlapnál még a nyolcsoros hírt is zászlós tördelésbe teszik, s hogy a Magyar Hírlapnál bezzeg a tömbös tördelés a divat, s emiatt is kicsit lapos, sivár a lap külleme. De hát ez tudásnak semmi. Meg kellett apránként ismerkednem a különböző betűcsaládokkal, típusokkal és fokozatokkal, a pont és a ciceró fogalmával, spiccel és léniával, a szabadsoros és hátrazárt szedéssel, a líd tartalmi jelentőségével és tipográfiai kivitelével, a tónusokkal és „beforgatott” szedésekkel, a „kifutó” képekkel, s a jó ég tudja, mivel még nem. S mindez miért? Annyi bizonyos, hogy nem a tördelőm kenyerét akartam elenni.

Két motívum mozgatott, miközben gyakran bújtam a Radics–Ritter szerzőpáros klasszikus könyvét a laptervezésről és tipográfiáról, s igyekeztem tördelőimtől is minél több ismeretet ellesni. Az első ok kicsit primitív, de azért kézenfekvő: magam is igyekeztem (volna) kiviteli ötletekkel, tippekkel előállni, s nyilvánvaló, hogy alapismeretek hiányában ilyesmi nem jöhetett szóba. A másik ok egész egyszerűen: az ellenőrzés.

Furcsa egy mesterség, bár egyben gyönyörű a tördelőszerkesztőé. A skála itt ugyanis – tudástól, lelkiismerettől és invenciótól függően – a legócskább kiszerező kisiparostól a legmagasabb elismeréssel övezendő művészig terjed. Hiszen volt olyan tördelőnk, akit szegyzenszemre nekem kellett figyelmeztetnem, hogy „fattyúsort” ne vigyen át új hasáb élére, vagy hogy legalább egy spiccet tegyen a szöveg alá, ha már nincs jobb ötlete egy cikk lezárására. Szívesebben emlékszem azonban Kalán Zoltánra, aki sajnos csak alkalmilag, helyettesként működött közre; nekem ő testesítette meg a magasrendű, professzionista színvonalat. Hallgatott, mint a csuka, lapzárta után szó nélkül hóna alá vágta a kéziratcsomagot és az illusztrációkat (valamint rövid megjegyzésgyűjteményemet), s két vagy három nap múlva letette az asztalra, a kész forgatókönyvvel együtt. „Most kimaradt két hír” – közölte. Esetleg: „Kérek még egy nyolcsoros és egy hatsoros hírt!” Véleménye és forgatókönyve egyszerűen megfellebbezhetetlen volt, tudása, ízlése és precizitása miatt. Ha ő végezte a képek méretezését, nem kellett előre szorongnunk, hogy a

kifutó képeken a nyomdai vágógép hogyan vágja le majd a táncosnő lábát vagy fejét. Ám ceterum censeo: nem rossz, ha minden lapnál külön tördelő- és képszerkesztő működik, de még jobb, ha ezen a téren a lap felelős vezetője sem analfabétaként bámul.

Céloztam már holmi nyelvi és stilisztikai követelményekre is, azonban mielőtt rájuk térnék – vagyis a kéziratok minőségére és gondozására –, a *szerkesztő és a szerző kapcsolatáról* is vallanom kell egy keveset. A szakmai legenda szerint a harmincas években benn trónolt a szerkesztő, partnerei pedig egyszerűen besétáltak hozzá az utcáról, ismerősök és ismeretlenek, lobogtatva kéziratukat. A szerkesztő nyomban elolvasta, majd vagy elhessegette az illetőt, vagy benyúlt a fiókjába és leszámolta a dukáló pengőket. Aztán esetleg már az esti kiadásban ott volt a kiszedett szöveg a rikkancsok kezében. – Azt persze ne állítsa senki, hogy egy teljes lapszám ilyen esetlegességre épült, de van valami vonzó abban, hogy ilyesmi is működhett. Tovatűnt világ. A hetvenes-nyolcvanas évek szerkesztőinek és szerzőinek be kellett illeszkedniük egy precíz, ám nehézkes mechanizmusba, melynek keretében a szerző napilapnál két hét múlva, havilapnál három hónap múlva jutott a pénzéhez. De most nem is ezt az aberrációt, sérelmet firtatom. Inkább arra szeretnék csupán célozni, hogy a honoráriumban jelentkező „adok-kapok-adok” folyamaton túl a mindenkori szerkesztő és a mindenkori szerző között valami folyamatosan ismétlődő *erőjáték* zajlik le, amely mindkét oldalról magába foglalja a bizalmat és a bizalmatlanságot, akár még a viszontmegalázást is, azt, hogy mit vár az egyik fél a másiktól, s hogy ezzel szemben hogyan teljesítenek a partnerek. A szerző jön, szerényen vagy peckesen, a szerkesztő trónol, látszólag nyugodtan, és igen valószínű, hogy közben mindkettő szorong egy kicsit... Nem akarok pszichopatológiai ajánlatokkal élni, de biztos, hogy a jövő sajtópszichológusainak (nem kétséges, hogy ilyenek is lesznek) ezen a téren lesz min búvárkodniuk.

A gyakorlatban, mielőtt még bármilyen minőségi kérdés felvetődne, az *erőjáték* rögtön abban csúcsosodik ki, hogy a felvetődne, az *erőjáték* rögtön abban csúcsosodik ki, *hogyan hogyan* „szállít” a szerző, különös tekintettel arra, hogy a feltételeket – téma, terjedelem, leadási határidő – minden felkérésnél előre rögzítettük. Úgy hiszem, a legtöbb zavart a határidők túllépése okozta, olyannyira, hogy a végén már – foglalkozási ártalomként, de nem is alaptalanul – azokat vettem gyanúba, akik pontosan jelentek meg: hátha összecsapták a cikküket. Ezen a ponton riasztó emlékeim bújnak elő kriptájukból. Volt olyan – egyébként nagyrabecsült – szerzőnk, akinek az írógépéből kézbesítőnk szinte az utolsó pillanatban szedte ki az utolsó cetlit, igen, mert „a kézirat” gombostűkkel és ragasztószalagokkal egyberögzített kutyanyelvekből állt. Egy másik, kórosan késlekedő szerző többnyire három-négy határidőmódosítást sírt ki a legváltozatosabb ürügyekkel. Egyik alkalommal – negyedik vagy ötödik határidő volt, már nem tudom – nagy diadalal beállított, s közölte, hogy „itt a cikk!” Azzal letett egy magnót az asztalra és megnyomta a gombot. Azt hittem, ott üt meg a guta. És még büszke is volt! – Korai lapszámainkban a harmadik szerző több szöveggel is jelentkezett. Ő már halmazatilag teljesített: a határidőket folyamatosan elbiccelte, viszont elvárta, hogy végül elhozott, ám kétszeres terjedelmű szövege most aztán azonnal menjen nyomdába. Hogy milyen áron? Hogy ezért másnak a cikkét lökjem ki? Ez ugyebár nem fontos. Egyszer megmakacsoltam magam, s a kitűzött határidő után nem zaklattam. Ha ő nem tartja a szavát, engem is felment a

kötelezettség alól. Lapzárta után két nappal jelentkezett mentegetőzésével, hogy egyik partnere „átverte”. És még én vigasztaltam! Tehettem, újkeletű farizeusként, nem árulva el, hogy lapzártakor már rég beállítottam egy másik cikket az ő bizonytalanja helyett...

Kezdem érinteni a terjedelmet. Itt abból az adottságunkból kellett kiindulni, hogy a 40 nyomtatott oldal 90–110 kéziratoldalt tételezett fel, az illusztrációtól függően. Ez a terjedelem egyszerűen nem adott módot nagyívű tanulmányokra, vagy ha igen, csak úgy, hogy a szöveget megbontottuk két-három közlésre. És mivel az ellenkező végletet, az egyflekkes nyúlfarkakat sem nagyon pártoltam – a szerző igyekezzék csak kifejtteni, amit szükségesnek lát –, általában 4–6–8 flekkes terjedelmekben állapodtunk meg. És ha akadt „túlírás”, de súlya volt, igyekeztünk tolerálni. A húzások inkább fogalmazási, stilisztikai okokból születtek. Akadt persze kivétel is. Az egyik szerző egy olyan írással jelentkezett, amelyet terjedelme miatt eleve két közleménybe osztottunk el. Ám egyszer csak látom, hogy a kéziratban egy két és fél flekkes idézet szerepel, nagyjából egy nyomtatott oldal! Ráadásul az idézet friss forrásból származik, eredetije fél évvel korábban jelent meg az Új Tükörben. Kérem: hogyan képzeled ezt? Hát hogy ez fontos, és inkább lemond a vonatkozó rész honoráriumáról. Szép. És mintha más szempont nem is létezne.

Csuda, hogy némelyik szerző mire volt büszke. Egyikük azzal vélte egyéniségét, személyes stílusát szárbá szökkenti, hogy 3–4 flekkes cikkében minden egyes mondatot három ponttal fejezett be, így ni...! Előbb azt hittem, hogy a sejtelmek földjén járunk, de tíz perc múlva már a hajamat téptem. A másik áperté megvallotta, hogy az ő írásaiban „a szép, 8–10 soros mondatok a legértékesebbek”, melyekbe – teszem hozzá már én – kézírással még két bővítő félmondatot is beaplikált. Ami azt illeti, olvastam én Krúdnyál tizennyolc soros mondatot is, de ott a tizenötödiknél is tudtam, hogy miről van szó. Itt viszont, a barokkos hömpölygésben, jelzőzuhatagban, az állító és megengedő mondatrészek villódzásában az olvasó már az ötödik sornál kapkodta a fejét. Igen ám, de valóban tisztelt és szeretett, nagytudású személyről volt szó, ráadásul nem is a tinédzser korosztályból, – hát hogy mondja meg a szerkesztő?! Néha összeszedtem a bátorságomat, s egy-egy alkalmas helyre becsempésztem egy pontot, utána pedig egy nagybetűt. Többre nem mertem vállalkozni, s folytatott tovább a hömpölygés.

Egyszer, a már méltatott autodafék egyikén kaptam egy fensőséges, professzionista küllemű kérdést, bár inkább számonkérést: utasítottam-e már vissza kéziratot? Valami olyasmit hebegtem, hogy nem nagyon, mert nekem elsősorban a jobbítás, a közölhetővé tétel a célom. Nos, itt bevallom, egyszer csakugyan elutasítottam. Egyik nevezetes, s már elhunyt koreográfus valamilyen évfordulójára kaptam a kéréstlen-váratlan cikket. És felelősséggel állíthatom, hogy a tizenöt év alatt talán ez volt az egyetlen írás, amelyet fogalmazása és megírási színvonala miatt azon módon nyomdába küldhettem volna. Egy vessző nem sok, annyit sem kellett változtatni (ellentétben a kérdező írásaival). Mégis, egyre riadtabban olvastam, hogy a végén rádöbbenjek: az egész egy hagymázás elme szüleménye. Valami olyasmi volt ez, mintha egy vonat már induláskor vakvágányra állna, s ott aztán vígan zakatol (a maga logikája szerint helyénvalóan) a megjósolható vég felé. Az eset a szerkesztőnek azt példázta, hogy az egyébkénti kulturáltság és íráskészség, valamint a kóros gondolkozás nem mindig zárják ki egymást. Végül is a cikk megjelenése – a himnikus hangszerelés ellenére – többet ártott volna az évfordulós művésznek, mint

amennyit használni kívánt. Így hát nem közöltük. De ettől még váltig megmaradt az elvem: „javítsd, hogy közölhesd!”

Tengernyi emlék lenne a kéziratgondozás témaköréből. Érthető: a szerzők, vagy a szerzőnek befogott partnerek tekintélyes része alapvető helyesírási és fogalmazási ismerethiánnyal küszködött. Ha ugyan küszködött. Mert hiszen akadt, aki a dolgot nem tartotta fontosnak, a másik pedig már úgy vélte, hogy rá mint „rutinos szerzőre” nem is tartozhat. Épp ezért egy hétflekkes kéziratában 17(!) alkalommal kezdte a mondatát azonos nyelvi fordulattal. Ráadásásként többes számban megkezdett mondatát a harmadik sorban egyes számban fejezte be. Másutt könnyen lehet, hogy elutasították volna a színvonalával, mi ezt sem nélkülözhattük. Működésünknek talán harmadik évében fabrikáltam egy szerkesztői körlevelet szerzőinkhez, felsorolva „a jobb együttműködés érdekében” a kéziratokhoz kapcsolt kívánalmakat. Hát, nem tudom lemérni, mennyi foganatja lett. Mindenesetre utána is találkoznom kellett „gilisztás” kézirattal (minden mondat külön bekezdés), vagy épp az ellenkezőjével, amikor a szerző csak mondja, mondja, tagolatlanul zúdítja betűözönét. Továbbra is kellett, hovatovább térdenállva könyörögni egy-egy igei állítmányért, mert a mondatok alig vonszolódtak. Nem folytatom. Ellenben itt a sora, hogy „házi iskoláról” is ejtsék pár szót.

A szerkesztőség személyi állományára kezdettől úgy tekintettem, mint *potencionális szerzőgárdára*. Azt már az idő hozta meg, hogy ez a szándékom mennyire találkozott képességgel és ambícióval, kiben kellett csalódnai, ki tudott helytállni bizonyos műfajokban, de másokban nem, s végül ki tudott folyamatosan kibontakozni. A személyes példálózást itt mellőzöm, de legalább annak summázatát rögzítem, hogy mivel is gyötörtem folyvást kollégáimat a „szerzővé válás” útján.

Táncművészetről lévén szó, egy tudósítás vagy kritika első kritériumának azt tartotam, hogy a beszámoló legyen *láttható*. Nincs jogunk ugyanis feltételezni, hogy az adott eseményt minden olvasó látta, sőt épp a lap van hivatva a közvetítésre. És mit sem érnek az akár freudi mélységű beleélések és suttogások, ha az olvasó nem tudja, hogy miről sutognak. A feladat természetesen a „fából vaskarika” feladata, hiszen egy jellegzetesen vizuális élményt verbálisan sosem lehet a maga teljességében visszaadni. Mégis meg kell próbálni a nyelvszerkezet, stílus stb. megközelítésével, vállalva a sokszor lebecsült leíró munkát. – A második követelmény voltaképpen szorosan kapcsolódik az előbbihez, de alig merem leírni: a kritika vagy beszámoló igenis legyen *olvasmányos*. Mondhatni közhasználati célú legyen (ami még nem jelent bulvár-locsogást), szabatos, meggyőző, sőt vonzó fogalmazásban. Ha úgy tetszik, itt már személyes vonzódásaim és fenntartásaim is kiviláglanak: nem nagyon tudom kritikának tekinteni az ezoterikus monologizálást, vagy azt, ha valaki Jupiterként hajigálja tőmondatos ítéleteit, de az ellenkező oldal sem lehet rokonszenves, ha nyakatekert fontoskodás helyettesíti az analízist.

Belátom, az előbbiekkkel sokat kínoztam ifjabb munkatársaimat, s kiegészítésül még különböző nyelvművelő cikkeket dugdostam az orruk alá. Aztán... kinél használt, kinél nem. Pedig ez az út vezetett a harmadik követelmény felé, melyet már inkább tanácsnak vagy figyelmeztetésnek szántam, hangoztatva, hogy akkor tekintheti magát valaki igazán szerzőnek, szakírónak, ha írásai nem csupán a Táncművészetben jelennek meg. Mert a szerzőség kritériumaihoz valamiképpen a keresettség is hozzátartozik.

Rátérve az utolsó szerkesztői kötelezettségre, a hivatalosan nem kötelező, de mégis szükséges „söprögetésre” csak két kérdéskört említek. Az egyik, hogy bőszített az impotens *terjesztés*, s végül arra lyukadtam ki, hogy ami nem kél el pénzért (esetleg épp a rossz terítés miatt), az majd elkél potyán. Sajnáltam is zúzdába küldeni az eladatlan példányokat. Nosza, engedélyt kértem és kaptam a kiadótól, hogy a remittenda raktárból elszállíthatjuk a halmozódó maradványokat. Munkatársaim nem nagyon csapkodtak a szárnyukkal, de azért hűségesen cipekedtek, s benn, a szerkesztőségben időnként alig tudtunk mozdulni a kupacoktól. Aztán elközelgett egy-egy vidéki bemutató vagy fesztivál, ahová amúgy is készültünk, s mindig megfőztem valakit, hogy a kocsija csomagtartójában vigyen el néhány száz példányt. A helyszínen pedig a bejáratnál vagy ruhatárnál szétterítettük a csomagokat és – vigye, akit érdekel. Így leptük meg többször is Szolnok, Szeged, Pécs, Zalaegerszeg táncosait és nézőit, egyéb helységekről nem szólva. Gondolom, összesen legalább 8–10.000 példányt elfuvarozgattunk, s az események végére el is fogytak szépen. Egyszer, a szakszervezeti néptáncfesztiválon élénk szemrehányást kaptam az újszegedi szabadtéri színpad jegyszedeitől: miért csak ennyit hoztunk?! A műsor kezdetére a nézők negyedóra alatt széthordták az 500 példányt. – Nincsenek illúzióim arról, hogy az ilyen cserkészkedések után bezzeg mennyire megugrott volna az előfizetők száma. A lap létét mégis tudomásul adtuk, s talán az érdeklődést is felszítottuk kissé a művészet iránt.

A másik söprögetés akarva-akaratlan *szerzői* munkálkodásomat érintette. Hogy ne tagadjam: időnként nagyon is szükségből kellett írnom.

Szerkesztőként szinte kezdettől szokásommá vált, hogy amint elküldtük a nyomdába a kész lapszámot, már írtam is a következő szám vázlatát. Sőt, néha két-három laptervet is vezettem párhuzamosan. Ezeket a cédulákat mindig magammal hurcoltam, időnként elővettem, hümmögtem, morogtam és módosítottam, meghánytam-vettem munkatársaimmal, így alakult és gömbölyödött a következő szám tartalma. Ám akadtak pillanatok – mondjuk, a harmadik vagy negyedik cédulanézésnél és hümmögösnél –, amikor fel kellett kiáltanom: Jézusmária!, itt valami baj lesz, az egész lapszám laposnak ígérkezik! Rendszerint akkor következett ez be, amikor eluralkodtak az eseménybeszámolók. Márpedig akármilyen büszke voltam rá, hogy a lapban minden jelentős hazai eseménynek megvan a lenyomata, a krónikás hűség csak nem jogosíthat fel a csupa „ez történt, az történt” közleményre. Égető szükségét éreztem ilyenkor a táncművészet és tánckultúra *másnemű megközelítésének*, témában és írásműfajban is. Így születtek meg a világ táncbélyegeit bemutató cikkek, így a Rákóczi úti házak táncemlékeit egybefogó írásom, a lapkészítés folyamatát bemutató „önriport”, de talán még a szilveszteri számok vidor hazudozásai is innen fakadhettek. Nem állítom persze, hogy a felismerés ihletet és műzsát szállított. Inkább arról van szó, hogy az agyamban már korábban bújkáló, homályos, de mégis melengetett ötletek rögzítéséhez, a megíráshoz a felismerés és a szükség adta meg a végső lökést.

Kedves emlék: egyszer egy nyolcvanon felüli bácsika topogott be mosókonyhánkba. Ugyan mit kereshet? Mondja, ő csak gratulálni szeretne a Rákóczi úti házak szerzőjének. Szabályosan meghatódtam, hogy valaki az ő korában ilyesmire veszi a fáradságot. Talán egyébként is környékbeli lakos volt, s akaratlanul is megpendítettem valamit öreg

szívében. Annyi bizonyos, hogy ebben a cikkben saját élményeimen túl idősebb és baráti mestereim, Milloss Aurél és Szabó Iván közléseit is egybegyűrtam. És az is bizonyos, hogy az ilyen alkalmi látogatások sok erőt adtak a csüggedés ellen.

A másnemű megközelítés igényét említettem, s úgy látszik, ez az alig megfogalmazott sóvárgás más írásműfajra is átsugárzott. Esszé? Talán. Mindenesetre adott alkalommal nem értem be a foltozóvarga szerepével, hogy egy lyuk sürgősen bestoppoltassék a lapszerkezetben. Egyszersmind azonban a szabvány-kritika kereteiből és kötelmeiből is ki akartam lépni. Nem pontosan tánc-analíziseket kívántam, bár feltétlenül azt is, de – többet. Koreográfiáról lévén szó, a mégiscsak felbukkanó szuverén táncköltészet varázsát próbáltam megfogni, miközben szerkezettel, stílussal, táncnyelvvvel bíbelődtem. Mi lakozik legbelső énünkben, milyen törvények, gonoszságok és szépségek érvényesülnek gyarló társadalmunkban, és mindezek hogyan fejeződnek ki maradéktalanul egy-egy koreográfiában? – azt hiszem, nagyjából ezek izgattak. És mondom, a dolog hordereje miatt ezt a feladatot már nem láthattam el foltozóvargaként, noha gyakran sürgetett az idő. A már jól ismert darabokat négyszer-öttször megnéztem még videón, hogy behatoljak a koreográfus építkezési titkaiba, s magam is ellenőrizzem. Így született meg előbb, Mezey Béla gyönyörű fotóitól is inspirálva a *Ki nem volt vándorlegény?*, később *A hatalom mozgásképei* c. kis sorozat, majd *A Mester és kudarca*. Lassan dokumentációba süllyedő írás-termésemből ezekre a darabokra ma is elégtétellel gondolok vissza. A hatalom mozgásképeihez egyébként Rómából Milloss Aurél külön gratulált. Peckesen közlekedtem.

A szerkesztői kötelmeknek immáron végéhez értem, s a mozaik-gyűjteménynek is, melyet másfél évtized szerkesztőségi munkájából merítettem. Már csak az intézmény végjátéka és személyes mérlegem van hátra.

## A búcsú hónapjai

Gonosz játéka a magyar fejlődéstörténetnek, hogy épp ama társadalmi átalakulás idején, melyet a zsurnaliszta társadalom is ösztönzött, épp 1989/90-ben érezhették meg az újságírók, hogy „Hidegen fújnak a szelek”. A két esztendő az ébredő egzisztenciális félelem éve lett, nem alaptalanul. A bajok, az inflációtól is gerjesztett tektonikus rezgések a Pallas Lapkiadó Vállalatnál már 1989-ben megérződtek, s az csak természetes, hogy a fenyegetettség jelei legjobban a kulturális-művészi lapok, folyóiratok tájékán sűrűsödtek. Természetes, mert ezek a világon mindenütt veszteséges, ráfizetéses lapok.

Mentőövként 1990 tavaszán a Németh-kormány kulturális minisztere, Glatz Ferenc, valamint a Pallas vezérigazgatója létrehozta 50–50 millió összedásával az Arany János Kiadó Kft.-t. Ide vonult át mintegy 15–20 művészeti lap, irodalmi folyóirat. A szerkesztők még az Eötvös-alapítványnál is pályázhattak támogatásért, s kaptak is. Mégis, nem tartott sokáig, az egész csak életmehghosszabbítás lett. Már az év végére kisejlett, hogy a nevezetes százmillió erősen megcsappant, s hogy az Eötvös-alapítvány sem feneketlen kút. Így aztán azt kell mondanom, hogy a Pallas és a Kft. 1990-ben még élt, sőt, a szervezeti összefonódások miatt még együtt élt, aztán külön-külön halt meg mindkettő.



A nyomorgó bizonytalanságot 1990 nyarán a nyári rombolás váltotta fel. Nincs közvetlen információ az Antall-kormány feneketlen gyűlöletének pontos okairól, de tény, hogy rendszerváltás, privatizáció stb. ürügyén az első egyikeként a Pallast vette célba. S amikor kinevezték az új vezérigazgatót, a nevezetes halbiológust, akkor kezdődött el igazán. Nem tudom, hány vezérigazgató van a világon, akit vállalata elpusztításával bíztak meg, de az események azt bizonyítják, hogy ezúttal ez történt. Mintha egy lágerparancsnok akkor működne jól, ha év végére nem marad elszámolnivaló foglya. „Húzásainak” híre végigborzongott a sajtóberkeken. Átmenőverezte a nyereséges lapokat a konkurens Hírlapkiadó Vállalathoz (naná, annak is az igazgatója volt), más alkalommal letiltotta a honorárium kifizetéseket, s a három-négy hónapja várakozó szerzők ott álltak sorban a csukott pénztárlak előtt. Vállalati bennfentesek bizonyára folytathatnák a példálózást.

Horderejében az egész folyamat engem valamiképpen az 1948-as államosításokra emlékeztet, egy különbséggel. Akkor a kisajátítás kétségtelenül a tulajdonos tulajdon- és jogfosztásával járt, de a gyár tovább működött, csinálhatta a sört, rádiót, kerékpárt és az emberek nem maradtak kenyér nélkül. Most viszont – leszámítva egy-két ügyeskedőt – totális létbizonytalanság alakult ki. Nem egyszerűen a parányi Táncművészetet siratom; csak kis része volt a nagy egésznek. Ki merne és tudna egyszer mérleget csinálni a sokszázmillió vállalati vagyon elpredálásáról és szétkótyavetyéléséről? És még nehezebb volna a forintban ki nem fejezhető erkölcsi kárt számbavenni. Az ember azt gondolná, hogy a társadalmi átalakulás spontán szállította az optimista fűtőanyagot. Ördögöt! Néhány karrieristát és féltelenségű („addig elnyomott”) mamelukot leszámítva épp az ellenkezője élt, a sűrűsödő kilátástalanság miatt erősödő apátia, cinizmus, lemondás. A szerkesztőségek és újságírók közvetlen fenyegetettségük ellenére, önmaguknak alkalmi reményt hazudva látták el dolgukat, mit sem sejtve, hogy mit hoz a következő hét vagy hónap. És közben recsegett-ropogott a Pallas egész építménye.

Ekkor, 1990 őszén már tizenkét éve voltam a vállalat alkalmazottja. (Még 1978-ban kerültem át minisztériumi állományból. Akkortájt az előadóművészeti fertályon a közállapotok alaposan megromlottak, s gondoltam, élek Siklósi korábbi ajánlatával, hogy „átvesz”. Pozsgay Imre pedig, akkor már miniszterként adta az egyetlen adhatót: hozzájárult áthelyezésemhez.) Nos, a vázolt kiadói közállapotoknak és közhangulatnak mi is természetes részesei lettünk. Nem használt a három költözködés, az sem, hogy az évben kétszer kellett nyomdát váltanunk. Örültünk a pillanatnyi túlélésnek, de semmi garanciát nem láttunk a jövőre. A szerzőgárda is fásult lett egy kicsit; nem csoda, inkább becsületből tartott ki, az alacsony és késlekedő honoráriumok ellenére. Nyomasztott közben munkatársaim kínosan alacsony fizetése. A helyzet önmagában megalázó volt (meg is kaptam a megjegyzéseket), de hát 1990 éppen nem a fizetésemelésekről vált nevezetessé, s már nem is volt hová menni harcolkodni. Igen, csak ilyen befagyott körülmények között mint munkahelyi vezető lassan az erkölcsi jogomat is elvesztettem, hogy bárminemű követelményt támasszak. És közben mind gyakrabban fordult meg az agyamban, hogy már jelentősen átléptem a nyugdíjkorhatárt.

Nem küldött nyugdíjba senki. Mint ahogy a Táncművészetről sem jelentette ki senki, hogy most már szűnjön meg. (Hohó!, ehhez tisztességes kurázi kellett volna, vállalni

ország-világ előtt bejelenteni, hogy most már szűnjenek meg a művészi lapok! Bőven elég helyette alattomosan szétrombolni a létfeltételeket.) Nos, úgy gondolkodtam, hogy nem is várom be, míg valahonnan mondják, inkább magamtól megyek, átlépve az egyik bizonytalanságból a másikba. Bejelentettem az Arany Lapok Kft.-nél, hogy az évfolyamot még végigviszem, de a decemberi számmal búcsúzom, kezükben a lap további sorsa.

Igazság szerint elhatározásomat nem csak a már vázolt, sanyarú közállapotok szabták meg. Két kényszerű felismerés is hozzásegített a döntéshez. Az egyik, hogy már hosszú évek óta nem voltam tisztességes szabadságon, s egyszerűen elfáradtam. A másik figyelmeztető pedig az egyre sűrűbben hangoztatott, s többé-kevésbé hazug varázsige lett, miszerint „keressetek szponzorokat!” Lehetséges, hogy önérzetileg át kellett volna magamat hangolnom, de abban az őszi időszakban tudtam magamról, hogy alkalmatlan vagyok a célra. A hideg is kilelt a gondolattól, hogy dölyfös vagy kenetes bankigazgatók küszöbén a kalapomat gyűrögessem, s a táncművészet szépségeiről regéljek. Hogy így gondolkozzam, ahhoz bizonyára a Soros-Alapítvány is hozzájárult, amikor a lap támogatására vonatkozó pályázatomat nem sok szóra méltatta. Na persze, a kuratórium gondolkodásában az ősrégi reflexek működtek, legfeljebb kicsit megújított hangszerelésben: első az irodalom, aztán az irodalom, aztán – hosszú szünet.

Elhatározásomat, hogy nem tehettem mást, utóbb két élmény igazolta. Az első abból fakadt, hogy már 1991 januárjában a nyugdíjazásomhoz való igazolást kellett kérnem a Pallastól. Elmentem a New York palotába. Már a bejárat baljóslatúan fogadott. A kapu, ahol korábban százak és százak tértek ki és be, most öklömnyi lakat fityegett. Csengetésemre nagysokára kijött valaki, portás, épületőr, romgazda, mit tudom én, s felirányított az első emeletre. Az egykori vezérigazgatói fertály három szobájában ödögtek talán hárman, az utóvédcsapat vége. Ám amíg odáig elbaktattam, az felért egy karkai élménnyel. A máskor nyüzsgő folyosók teljesen kihaltan kongtak, a sívárságot csak egy-két feltornyozott bútorkupac szakította meg. Olyan volt az egész, mint egy légtalmi óvóhelynek kiürített pince, igazán már csak a futkosó patkányok hiányoztak. Benn az irodában pedig a hölgyek, régi ismerősök, készséggel fogadtak, mutyiban tán még irigykedtek is („íme egy pasas, akinek biztos nyugdíja lesz”). Közölték, hogy már a nyilvántartás roncsait is átvitték a Hírlapkiadóba (150 méter), de nincs semmi baj, majd a gépükön „lehívják”. És lőn. A gép kiköpte, én pedig távozhattam. Nem tagadom, átkozódva egy hazug konstrukciótól, melyben a tudatosan előidézett romlást elektronikus szerkentyűkkel koronázzák meg.

A másik élményem már márciusra datálódik. De ehhez jeleznem kell, hogy az előző évben szerkesztőségünk öt alkalommal kapott leltári ellenőrzést, akár a költözések miatt, akár tőlük függetlenül. Kicsit sokalltam, de hát ez a rend, túléltük. Ellenben utolsó költözésünk után alaposan megcsappant az érdeklődés. Engem pedig kezdett egyre erősebben érdekelni, hogy lelépésem után végre hitelesen átadjam valakinek a rámbízott javakat. Annál inkább, mert Róna utcai utolsó stációnkon – igen nagy meglepetésként – egy sor vadonatúj bútort, villanyírógépet kaptunk. (Lehet, a Pallas egyszerűen üríteni akarta a központi raktári készleteit, ugyanis a raktári helyiségekért is késhegyig menő harcok folytak.) Nos hát, a leltári átadás kutyát se érdekelt, se Pallast, se Arany Lapok Kft-t. Holott a két villanyírógép már akkor legalább 100.000 forintot ért. És hozzáteszem: alig

másfél hónappal a három-négy szerkesztőség beköltözése után már megtörtént az első éjszakai betörés. Végül nem bírtam tovább cérnával, randevút adtam Kaán Zsuzsának a Róna utcában, befűztem az írógépbe három papírt, jusson az Arany Kft.-nek is, és lekopogtam a bútorok megnevezését és darabszámát. Jegyzőkönyv helyett azt kellett volna ráírnom, hogy „Csáki szalmáját átadtam – átvettem”. Siralmas függönyhúzás.

Személyes mérlegem? Amikor szerkesztő lettem, majd át is mentem a Pallashoz, egy alig megfogalmazott motívum is mozgott. Nevezetesen, hogy minisztériumi munkámnak alig láttam kézzelfogható gyümölcsét, ha másért nem, hát azért, mert cselekvésem és eredménye beépült vagy feloldódott valami másnemű hivatali intézkedésbe. A lap élén, megfogva a friss példányt, minden hónapban elmondhattam: íme, ezért dolgoztam. Nem biztos, hogy minden alkalommal büszkén mondtam, de valami elégtétel tán akkor is adódott. Egyébiránt természetes, hogy ha másvalaki lett volna a felelős szerkesztő, a lap is másmilyen lett volna. Azt is tudom, hogy nem mindenki egyezett ízléssel, kritikai véleményemmel és szerkesztői döntésemmel, netán látóköröm kirajzolódó határvonalaival. Megvan azonban a bizonyosságom, hogy a tizenöt év alatt a magyarországi tánc-kultúra teljességének lenyomatát kívántam adni, s ez talán nagyjából sikerült.

**Maác László**

### ***László Maác: An Editor Looking Back***

The author was responsible editor of the Hungarian illustrated monthly *Táncművészet* in 1978–90, covering the sphere of stage dancing, including ballet, folk dance and alternative trends. In addition to reports on domestic performances, the monthly also informed about attainable events abroad. It also called attention to amateur endeavours. Beside critiques, reports etc. scientific pedagogical and historical studies were also published.

The monthly appeared on 40 printed pages with 35 to 50 illustrations per issue in two thousand copies.

# A koreográfus epilógusa

## „Néptánckoreográfus” lettem?

1947 nyara lehetett. A Siófoki Népfőiskolán leánykörtáncot tanítottam. Molnár István, az iskola igazgatója távol volt, s mint egyedüli helyettese, és az iskola tanára minden teher rám nehezedett. Mi volt az indíték eltérni a már megszokott Molnár repertoártól, s valami mást, a saját érzés ritmusából valót megfogalmazni és mindjárt tanítani? – erre már nem emlékszem. „A malomnak nincsen köve, mégis lisztet jár, mégis lisztet jár...” – szölt a lányok dala s bennem eddig fel nem merült mozgások öltöttek alakot, nyertek a megszokottól eltérő ritmust és formát. A táncosokat a látottak magukkal ragadták, engem pedig újabb ötletek megfogalmazására indított. Mindenki lelkesedett, s az érzés hangulatának emléke máig elkísér. „Néptánckoreográfus” lettem?...

## Előzmények

Ilyen kérdés 1942-47 között, sőt még sokáig föl sem merült bennem. Magát a szakmai fogalom tartalmát is csak valamikor az 50-es évek elején ismertem meg. A kérdés feltevése tehát teljesen „költői”, e visszaemlékezés szükségszerű része. Megértéséhez a tánc történet hiányosságai miatt is, legalább vázlatosan körül kell járjam az 1942-52 közötti előzményeket.

1942 szeptemberétől a miskolci Fráterben kapott jó érettségi után a patinás Ráday utcai Pesti Szent Imre Kollégium lakója és a József Nádor Műszaki Egyetem hallgatója lettem. A kollégium igazi „univerzitás” volt. 300 körüli fiú-lakói a legkülönbözőbb egyetemek és főiskolák hallgatói voltak. A kollégium vezetősége 1943 tavaszán a Városi Színházban (ma: Erkel Színház) Magyar Népi Estet kívánt rendezni és elsősorban a legfiatalabbak részvételére számítottak. 1942 őszén örömmel mondtam én is „igen”-t. Fogalmam sem volt: valójában egész életre szóló *igen*-t mondtam!

Nemsokára bejelentették az első táncos próba időpontját. A kis előadóteremben kanasztánc lépéseket tanultunk. Elegáns, (akkor 34 éves) pepitaruhás idősebb férfi volt a tanár: Molnár Istvánnak hívták a KALOT (Katolikus Legényegyletek Országos Tanácsa) érdi Népfőiskolájának a művésztanárát. Rendszeres próbák kezdődtek.

1948-ig az „igen” számomra a következő állomások jelentették: Részvétel 1943 áprilisában a Bíró Szép Anna balladajátékban, Sinka István: „Anyám balladát táncol” c. versére készült táncjátékban, majd a Nagykőnyi verbunk bemutatóján. Néhány párral még műsorra került a „Karádi rezgő” és a „Fereteges csárdás” c. páros tánc is. Az egész műsort a Városi Színházban Molnár István rendezte és tanította be, kivéve a kórusműveket, amelyeket Volly István vezényelt. Fel sem merült bennünk, hogy „Pista bácsi” a táncokat hol és kitől tanulta. A bemutatkozást követően, a nyáron ezzel a műsorral turnéztunk a visszatért Erdély székelyföldi városaiban és falvaiban. Molnár Gyergyószentmiklóson mutatta be a később híressé vált „Kardtánc”-ot, melynek egyik énekes kí-

sérője voltam. (Közvetlen közelről figyelhettem meg egész előadását.) Az így már országosan híressé vált „szentimrés” együttes a rákövetkező év: 1944. márc.19-én, (a német megszállás kezdő napján) a Városi Színházban újabb, még szélesebbkörű bemutatót tartott. Ez a műsor mind Molnár, mind az én életemben jelentős fordulópont. Kodály Zoltán: Marosszéki táncok c. művének táncba komponálásával *ekkor teremtett Molnár István önálló magyar koreográfiai táncstílust, melyhez hasonló színvonalú néptáncból készült mű addig nem létezett.* (Ha gyenge minőségben is, de filmfelvétel és az erről készült videófelvétel őrzi a kompozíció emlékét, melyet Molnár maga filmezett le az előadás után a kollégium kertjében). Mind ebben a műsorszámban, mind az est főműsorában a nagyívű Szép Júlia balladajátékban főszerepet kaptam. 18-19 éves voltam, s ez a siker megpecsételte rendkívüli érdeklődésemet a táncos előadóművészet iránt. (Vásárhelyi László mint ceglédi gimnazista látta ezt az előadást, ahogy mostanában visszaemlékezett erre).

Hasonló színvonalú táncegyüttes akkor, 1944-ben az egész országban nem létezett. Ezt a megállapítást a lehetőségeimen belül meg kell világítsam.

Budapesten néptáncgyűttest a SZEFE (Székely Egyetemi és Főiskolai Hallgatók Egyesülete) szervezett a 30-as évek közepén Haász Sándor festőművész hallgató vezetésével. (Ő szervezte meg később a Székely Állami Együttest is, jelenleg 82 évesen Marosvásárhelyen él és néprajzi kiadványokat illusztrál). Ez a táncscsoport a 30-as évek második felében erdélyi diákokból állt, s olykor 20 táncos párral is fellépett székely táncokkal. ( Szabó Iván szobrászművész növendékként volt tagja az együttesnek, Karsai Zsigát mint festőművész növendékét is itt fedezte fel Molnár). Belőlük került ki a Milloss Aurél-féle „Csupa játék” címet viselő műsor táncos gárdája, néhány operai táncossal kibővítve. Ez a csoport nagy sikerrel szerepelt Londonban 1938-ban, s ekkor Haász Sándorék néhányan már a működő angol TV-ben is felléptek. (Szabó Iván ebben nem vett részt). A harmadik csoportosulást 1939-49 között Muharay Elemér vezette, aki elsősorban népi színjátékok rendezésével foglalkozott. A táncok ezen belül kaptak szerepet. A Muharay együttes sohasem foglalkozott kifejezetten táncos előadásmóddal. A táncokat itt a SZEFE-együttesből elhívott Szabó Iván tanította. (Ebben az együttesben találhatjuk Jancsó Miklóst, Béres Ferencet, Körtvélyes Gézát, Vitányi Ivánt, Kaposi Editet, Vass Lajost és másokat. Első nagyobb bemutatkozásuk csak a háború után 1946-ban volt a régi Nemzeti Színházban.)

Molnár és Muharay rövid ideig együtt is dolgozott a Levente Központi Együttes vezetőiként. 1942-ben a tengelyhatalmak (német-olasz) már Világifjusági találkozót szerveztek, de a két vezető hamar összekapott és emiatt kettéváltak. A weimári bemutatóra a Molnár vezette, főként Győrfly kollégistákból álló csoport utazott ki a Bíró Máté Molnár rendezte balladajátékkal, míg Firenzébe „salamoni ítélettel” a Muharay vezette csoport utazott mesejátékokkal, melyek táncait Szabó Iván tanította be. Molnár ugyanezzel a csoporttal és évben még a finn-orosz harctér katonáihoz is elutazott, s ott maga is táncolt. A finnek Fehér Rózsa-rend kitüntetéssel tisztelték meg.

A háború utolsó szakaszához érkeztünk. 1944 decemberében, Budapest közelgő ostroma előtt SAS behívót kaptunk, s az „egyetemi zászlóaljjal” a továbbtanulásunk biztosítására Németországba, Breslau-ba, az egykori Boroszlóba (ma:Wroclav, Lengyelország) vittek több, mint 500 mérnök-, orvos-, gyógyszerész hallgatóval együtt.

Székely harisnyámat Csanády László kollégista társammal ide is magunkkal vittük, majd a Győrffy kollégista Bereczky Györggyel közösen együtt, de külön-külön is műsorokon léptünk fel. Bereczky a Győrffy Kollégium, majd a Levente Központi Együttesben Molnár: Bíró Máté balladajátékának címszereplője volt. (Csanády néhány évre az egyetemi zászlóalj egy részével Dániába került s az ottani újságok sikeres fellépéseiről nagy képes híradásokat közöltek). Molnár Marosszéki táncokról készített filmje úgy maradt meg, hogy megőrzésül fémdobozba téve nekem adta. Magammal hordoztam egész németországi vándorlásunkon. Hazatérve, nagy öröme, sértetlenül adtam vissza, mert másik elásott példánya elveszett.

1945 augusztusában, amikor Németországból szerencsésen hazajöttem, más világ fogadott. A szentimrés együttes újraélesztése reménytelenné vált. Molnárt a szovjet katonai parancsnokság az Érdi Népfőiskoláról családjával együtt kitelepítette Érdre a faluba, mert a dunai áttörés után a főparancsnokság a Népfőiskolába szállásolt be. Néhány alkalommal Pestre, a kollégiumba jött, hogy tájékozódjon életlehetőségek felől. Néhányan sürgettük, hogy kezdjük meg a munkát. Ekkor kezdte meg kérésemre a Huszárverbunk tanítását, sőt belekezdett táncos technikájának a kidolgozásába is. (Ekkor történt a Vallomásomban már említett találkozás Kálmán Etelkával is, aki akkor az Operaház primabalerinája volt). Úgy tűnt, minden próbálkozása hiábavaló. Ekkor írt kétségbeesett levelet dr. Zákonyi Ferenc siófoki főjegyzőnek, segítséget, tanácsot kérve a nehéz megpróbáltatásban. (Zákonyi korábban szintén előadott az Érdi KALOT Népfőiskolán, innen volt kapcsolatuk. Molnár számos tánc-ismerete mögött tehát a 30-as évek fordulóján! a cserkészcsoportot és táncsoportot szervező cserkésztsiszt Zákonyit és annak táncos társát: dr. Vida Vilmos budapesti jogászt /ügyvédet és cserkésztsiztet/ sejttem. Erről később.) Zákonyi soron kívül intézkedett. Molnár és családja számára lakást, valamint minimális életlehetőséget biztosított. Molnár szinte Zákonyi válaszával egyidőben, a költözködésre készülve kapta meg a Magyar Ruggyantagyár felkérését: készítse fel a gyár táncegyüttesét az I.Országos Munkás Kultúrversenyre. (Ő a háború előtt már vezetett itt nagyobb csoportot, fénykép bizonyítja, amelyből egyetlen leány, Komjátý Lujza maradt meg az új csoport számára.) Ekkor elutazása előtt még egyszer Budapestre jött, felkeresett a kollégiumban. Arra kért, vállaljam el az ő távollétében az együttes felkészítését az általam akkor már ismert, de általunk elő nem adott Huszár-verbunkkal. Igent mondtam. Együtt mentünk ki a gyárba, ahol bemutatott mind a vezetőknél, mind a csoport tagjainak, s utána elutazott Siófokra családostul.

Mint annyiszor életemben, most sem tudtam, mit vállaltam. Egyszál magam voltam, teljesen kezdő, munkásfiatalokból álló csoporttal. A tanítás zenekíséretétől heteken keresztül nem tudtak senkit biztosítani. Én voltam tehát a kíséret is: rekedtre énekeltem magam, s közben bemutattam, javítottam, ismerkedtem a fiúkkal, lányokkal, kinek mit kell segíteni, hogy jobban, könnyebben menjen a munka. A csoport nagy része „Hősutcai” volt, igazi kemény, munkás fiatalok, akik akkor láttak először ilyen mozgásokat, s hallottak az ehhez tartozó világról. Tőlük, a velük való munkában tanultam meg, hogyan kell kedvet csinálni a tánctanuláshoz, a mi saját kultúránkhoz, ami akkor fényévnyi távolságra volt tőlük.. „Pista bácsi” egyszer jött fel megnézni, hogyan haladok, s ekkor komponálta meg a háttér-kíséretet a körverbunk alatt, majd a rövid záró páros táncot. Nem

szólt semmit, elment, dolgoztam tovább. Jóval később kaptam egy szál cigány hegedűst, aki a gyár munkása volt. Nagyon nehezen tanulta meg a dallamokat is, a tánckíséret sajátosságait is. Táncot, dalt, magatartást tanítani, együtttest, mai fiatalokat vezetni, összetartani, ennél keményebb körülményeket, de egyúttal jobb iskolát az akkor még fel sem derengett jövőmhöz nem képzelhettem magamnak.

Az első „megmérettetés” a „Törekvés” MÁV műv. házban volt. A terem megtelt. Az együttes „kalotaszegi” kosztümjei elkészültek. Nagyon egyszerű, hímzések helyett jelzésszerű, de formailag hiteles leánykosztümök, a fiúk feszes, zsinórós fekete nadrágot, fehér inget, fekete mellényt viseltek. Minden az elképzések szerint alakult. Nagy sikert arattunk, biztos továbbjutás volt a versenyen. Nem emlékszem, hogy ez alkalommal láttam volna más táncsoportot. A résztvevők táncosok, kórusok, színjátszók, versmondók, egyezőval különböző művészeti kategóriákból voltak jelen. Nem emlékszem a zsűri tagjaira sem. Az eredményt talán utólag közölték.(?) Mindenki nagyon boldog volt.

Természetesen fokozott fegyellemmel folytattuk a felkészülést. A fiúk-lányok most érezték meg a tét ízét. A fegyelem, az akarás megerősödött, a gyár vezetői is többet voltak jelen a próbákon. Egy alkalommal őszhajú hölgy tűnt fel valaki társaságában s odajöve hozzám, kedvesen bemutatkozott, majd arra kért, hogy nézhessék a próbát: Szentpál Olga volt, akinek a nevét „mozgásművészként” futólag Pista bácsitól már hallottam, Mozgásművészeti munkásságából soha semmit nem láttam. Kérésének természetesen semmi akadálya nem volt. Leültek és látnivalóan kedvtelve nézték a munkánkat, s búcsúzaskor is ennek adtak hangot. Ez volt az egyetlen személyes jellegű találkozásom Szentpál Olgával. Később nem találkoztam vele, csak tudtam arról, hogy tudományos néptáncgyűjtéssel és feldolgozással foglalkozik. „Csárdás” című tanulmánya e téma kétségtelen számottevő feldolgozása. Nem emlékszem a verseny során több fordulóra, feltehetően a Törekvés-beli a budapesti verseny összesítője lehetett.

Elérkezett az országos megmérettetés, ami a mára lebontott Nemzeti Színházban zajlott. A táncosok beöltözve érkeztek. Már az előadás előtt megtudtuk: néptánc kategóriában nincs versenytársunk! Az óriási siker és ováció után, hatalmas méretű, nagy ékkövekkel díszített ezüst kupát vehettek át a táncosok. Utána a színház oldalában, az akkor még ott álló szép Tinódi szobor mellett ezzel a kupával a nagy boldogságban fényképezésre álltunk fel két sorban: elől a leányok, hátul a fiúk, én középen. Már lobbant volna a magnéziumpor és kattant volna a gép, amikor várakozásra intettek. A színház egyik oldalbejárata mögöttünk volt, sokan álltak a lépcsőin, amikor nyíltak az ajtók. Megjelent a háttérben Rákosi Mátyás és mellette Mihályfi Ernő, akit sajtófotókról felismertem. Mihályfi hátramaradt, csak a törpe alakú Rákosi jött előre, látnivalóan hozzánk, közös fényképet készíttetni....A csoport közepén álltam, s ő köszönés és minden szó nélkül átjőve a fiúk során, mellém állt. Kissé fanyarul, pillanatra körülnézve ennyit mondott: „Ilyen sok szép lány között..., mit fog szólni majd a feleségem?...” Most már lobbanhatott a magnéziumpor és kattanhatott a gép. Megfordult és szó-, köszönés nélkül elment. Másnap az újságok tele voltak a fényképeinkkel és a Ruggyantagyár munkás fiataljainak országos sikerével. Bizonyítékként kiáltották ki, hogy a *munkásság, mint a magyar társadalom vezető osztálya méltó módon képes a magyar parasztság hagyományait ápolni*. Nem a nemzetnek akkor még derékhadát jelentő parasztság tehát a

magyar nép reprezentánsa, hanem a jövőt jelentő munkásság az igazi zászlóvivő, az ország élcsapata... Politikai szélbe kerültünk, rá kellett jönnünk rövidesen. S ez a szél az elkövetkező hónapokban viharosan fújtt alánk.

A gyár vezetősége értesítette Pista bácsit a nagy, országos méretű sikerről. Ő természetesen boldogan utazott Budapestre, s vette át megbízásának köszönetét és honoráriumát, amire életbevágó szüksége volt. (Zákonyi hídvámból származó élelmiszersegélyekkel, Morvay nevű siófoki könyvüzlet-tulajdonos havi 100 Forintos személyes támogatásából élt családjával, három gyermekével). Kiegyenlítette az én kollégiumi tartozásaimat is, s mindjárt a munka folytatásáról gondolkoztunk. A siker számos megbízást hozott neki, nekem pedig újabb kötelezettségeket, elsősorban az akkor megnyílt Siófoki Népfőiskolán, melyre már alkalmanként közösen készültünk. Mindenütt, ahol ő tanítani kezdett: a Testnevelési Főiskolán, a Népi Művelődési Intézet tanfolyamain, és különböző, általam nem is mindig ismert felkéréseken sokszor helyettesítenem kellett. A siker teljesen megfordította, megújította az életrendjét, s vele együtt az enyémet is. Közben elmaradt egyetemi vizsgáimat is sorra igyekeztem pótolni, ami bizony nem mindig sikerült.

Valamikor 1947 májusa lehetett, amikor végleg Siófokra, a Népfőiskolára költöztem, de még fenntartottam vizsgáim miatt majdnem két évig a kollégiumi szobámat is. Ezekben az években érettségiztek és jöttek Budapestre a „Szentimrébe” a „veszprémiek”: Böröcz József és Kamarás László orvostanhallgatók, Vásárhelyi László pedig Ceglédről jött. Rövidesen velük bővült az eddig Jávör Györgyöt és Meitzen Nándort, engem, valamint Molnár Zsókát képező „négyes”-ünk, Csanády László ugyanis kilépett, soron kívül be akarta mielőbb fejezni az egyetemet. Az újonnan érkezettek közül még volt néhány más kollégista is, akiknek a nevére már nem emlékszem. Az együttlét tréningjét a kollégiumi ebédlőben jórészt elfoglalta a Molnárral már 1946-ban elkezdett technikai felkészülés rendszeres gyakorlása, másik részében már tudatosan „tánckészítésbe” fogtam: „Hajdútáncot” tanítottam kanásztáncokra alapozott, megemelt technikai igénnyel. Befejezését részben Siófokra költözésem, részben újabb körülmény akadályozta meg: Bokros Lajos közigazdász és Faragó Tibor jogász hallgatók kerestek meg. Arra kértek, támogassam Molnár István meghívásának elfogadását a Magyar Parasztszövetségben belül megalapítandó ének és táncgyűttes vezetésére. Molnár szívesen vállalkozott a feladatra. Így alakult meg a Csokonai nevét viselő ének és táncgyűttes Molnár István és Balla Péter néprajzkutató énektanár vezetésével. Ennek törzsgyűttesébe mentek át a „szentimrések”, akiket korábban tanítottam, valamint más helyekről jelentkezettek. Utóbbiak között volt pl. Bodnár Sándor, Mádi Szabó Katalin, Siófokról Gutscher Éva, a soproni elsőéves főiskolás Pesovár Ernő (ő akkor iratkozott át a néprajzra), Sásdi László, akit Pálffi Csabával együtt még a háborús elutazásunk előtt a cserkészeknél tanítottam, a még gimnazista Martin György, Simay Zsuzsa és mások. Hihetetlenül sűrű évek következtek számomra. Szüleim, elsősorban Édesapám kétségbe esett tanulmányaim elhúzódása miatt, és nem is alaptalanul. Mai napig őrzöm figyelmeztető leveleit, melyeket a végén már piros tintával írt. Mindent elkövettem, hogy lebeszéljen táncos terveimről, melyek mai szemmel rózsaszín ködnél valóban nem voltak egyebek. Vagy mégsem?...

1947. nyarán rendezték meg Prágában először a Világifjúsági Találkozót. A Magyar



Ruggyantagyár Együttese első számú, vita nélküli küldöttnek látszott, ezért felkérték Molnárt, aki most már átvette tőlem az együttes vezetését, készítsen az együttes számára új műsorszámokat. Ekkor komponálta számukra a „Halálra táncoltatott leány” balladajátékát, figyelembe véve a külföldi közönség igényeit, valamint botos kanásztáncot. Meglepetésünkre a Lónyay utcai Református Gimnáziumban „válogató”-bemutatót is rendeztek, amire az addig csak hírből ismert Muharay-csoport és Szentpál Olga csoportja is megjelent. Itt találkoztam először Vitányi Ivánnal személyesen (arról sem tudtam még akkor, hogy főjegyző édesapja a mi elköltözésünk után családjával a szülőfalumba költözött). Vitányit és Körtvélyes Gézát valamikor ebben az időben láthattam a Sportcsarnok rendezvényén verbunkot táncolni a Muharay együttes tagjaiként. Táncos előadásukat nem lehetett a szentimrés csoport felkészültségével azonos szinten értékelni. A gimnázium színháztermében tehát tulajdonképpen a VIT-re készülők három csoport felett tartottak szemlét. Miután én a felkészülés alatt Siófokon Molnárt helyettesítettem, kevés emlékem maradt e bemutatóról. Kaposi Edit, aki a Muharay együttes táncosa volt, emlékeztetett a történetekre. (Szívességét ezúton is köszönöm.) A válogatón Ortutay Gyuláné, (Szentpál Olga tanítványa), valamint Pór Anna, a franciaországi illegalitásból hazatért mozdulatművész táncosnő-koreográfus, és politikai, ifjúsági szervezetek vezetői vettek részt. A Szentpál csoport csak leányokból állt és népi ihletésű Bartók és Kodály, valamint Volly István kompozícióira készített stilizált népi koreográfiákat mutatott be. Újabb salamoni ítélet született: nem egy csoport megy két hétre a VIT-re, hanem kettő egy-egy hétre! A Szentpál csoportot a Muharay együtteshez kapcsolták azzal a kikötéssel, hogy Szentpál Olga betanítja az egész csoportnak Bartók Tizenöt magyar parasztdal c. művére készített kompozícióját. A zenét Vass Lajos hangszerelte és a zenekart is ő dirigálta. A VIT-ről mindkét csoport azonos, kiváló minősítésű trófeával tért vissza. (A Muharay együttes egyetlen, a régi Nemzeti Színházban 1946-ban bemutatott műsorát sajnos nem láttam. Muharay törekvéseiről Molnártól annyit hallottam, hogy a Levente együttes után, számítva a háború utáni nagy változásokra, ügyesen váltott át a baloldali mozgalmi csoportosulásokhoz).

Az új, a prágai VIT-re készülők Muharay-Szentpál együttes „Aratótáncára” csak annyiban emlékszem, hogy a látottak alapján komolytalan versenytársat láttunk bennük. Csak később tudtam meg, hogy ennek ellenére ők is kiutaztak és részei voltak a magyar delegációnak. A prágai VIT-re ugyanis a Ruggyanta együttes vezetésére Molnár a veszprémi Pesovár Ernőt, a soproni egyetem erdész hallgatóját jelölte. Bennünket a Népfőiskola és egyéb elfoglaltságok vettek igénybe. Pesovár sohasem dolgozott a ruggyantásokkal, arra sem emlékszem, hogy ebben az időben találkoztunk volna. Mai napig őrzöm a Prágából kapott üdvözlő kártyáját: „Üdvözlettel Pesovár Ernő”. A „ruggyantás” sikerről csak később a táncosoktól, majd néhány év múlva Igor Mojszejevától, az egykori zsűritagtól hallottam. Mojszejevvel személyesen először az 50-es évek közepén egy Corvin téri Építők előadás sikeres bemutatóján találkoztam. Értésülve, hogy valamikor a Ruggyanta együttesét vezettem és tanítottam, széles mosollyal válaszolt: „Most is emlékszem a prágai VIT-en előadott kitűnő Huszár-tánc látványára!”. Őszinte lelkesedése és szavainak emléke sokszor megerősített az életút nehéz pillanataiban. Egyébként a Huszár verbunk úgy maradt meg évtizedeken keresztül, a mai napig mind az én, mind mások

emlékezetében, mint „Molnár koreográfia”. Halála előtt tudtam meg Zákonyi Ferencről, hogy ő dr. Vida Vilmos ügyvéd és cserkésztsízt barátjától tanulta és több alkalommal (pl. Lengyelországban cserkészmeghívásra) együtt táncolták. Így kerülhetett Molnár Istvánhoz, a Kónyi verbunkkal együtt. Zákonyi a vele készült magnetofonos interjúban részletesen elmondta, hogyan hívta meg a kónyiakat Siófokra, s hogyan egészítette ki ő maga a kónyiaktól tanult verbunkos táncot saját figurájával (magnetofon felvételeken). Molnárt is megkérdeztem halála előtt a Nagykónyi eredetéről. Határozottan állította, hogy ő azt Nagykónyiban gyűjtötte. (Valójában azért nevezhette el Nagykónyi-ból valónak, mert vagy bizonytalanul emlékezett a megtanult táncra, vagy saját kedvére átalakíthatta. Az igazság érdekében így egyszerűen „új nevet” adhatott a táncnak). A Huszár verbunkról már nem esett szó, mert nem először tapasztaltam, hogy emlékei fantáziaképekkel keverednek. Ismeretségünk kezdetén pedig, ahogy korábban már említettem, nem volt szokás a tánc „szerzőségét” kutatni, vagy azzal dicsekedni. Legfeljebb az került szóba: kitől tanulta. (Ez a jelenség nem meglepő. A tudományos kutatás mai napig él vele. A gyűjtők csak ritka esetben tudnak nyomára jönni a felvett táncok tényleges eredetének. Erre vonatkozó néhány tapasztalatomról a későbbiekben).

A Csokonai együttes egyetlen reprezentatív műsorát 1948-ban a Nemzeti Színházban mutatta be. Ebből is kimaradtam. Csak a színész Görbe János erős kritikájának Molnárban dülő viharára emlékszem, mert a levelet nem mutatta meg nekem. A Népfőiskola nem maradhatott vezetés nélkül. Hasonló okokból csak töredékesen vehettem részt a Csokonai nyári alföldi turnéján, Békéscsaba környékén. (Itt hallottam először Rábai Miklós nevét, s azt, hogy a színházban a Csokonais előadásán diákjai mind részt vettek vele együtt.) Az előadásom már nem vehettem részt, mert Molnár könyvének kiadásával kapcsolatos nyomdai problémák megoldása miatt Siófokra, majd Budapestre utaztam a nyomdába, s innen vissza Szarvasra.

Molnár Budapestre költözéséig a ruggyantások próbáit is, fellépéseit is vezetnem kellett, főleg az utóbbiak igen sok elfoglaltságot jelentettek. Egy ilyen alkalommal Szegeden a sportpályán nagy műsoros rendezvényen vettünk részt. Akkor láttam a békéscsabai Batsányi együttes diákjainak a fellépését is „hátról”, mert nemsokára a zárószámban mi következünk. Zenekarukban ott klarinétozott vezetőjük, Rábai Miklós tanár úr is, akire felhívták a figyelmem. A páholyban a Magyar Táncművészek Szövetsége képviselőjében a főtitkár: Térei Tibor jelent meg. (1848. ősz.)

Siófoki népfőiskolai elfoglaltságom ritkán engedte meg, hogy folyamatosan részt vehessek a Csokonai együttes munkájában. Amikor tehettem, persze ott voltam. A Báthori utcai próbákon Bartók Béla.: Allegro barbaro c., rövid zongoradarabjának koreográfiai előkészületei folytak, melyben ilyenkor magam is részt vettem. Döbbenet vettem észre, hogy a darab nem a szerző karakteresen rohanó tempójában folyik, hanem ahhoz képest erősen „visszalassítva” készül. Molnár „visszalassítási” gyakorlatát már a Sinka ballada régi héjszájánál, valamint a botoló dallamnál, a kardtánc kíséretben is észrevettem. A történet itt: „A sámán temetése” ideiglenes címet viselte. Az egész felduzzadt csoport (akkorra már mintegy 10-12 pár) rendkívüli akarással és szeretettel dolgozott e látványos színpadi játékon. A téma nekem is nagyon tetszett, de sehogy sem tudtam egyeztetni a nagyívű történetet a zongoradarab méreteivel és a zeneszerző által meghatározott karak-

terével. Molnárral ebben az időben együtt néztem meg a mai Erkel Színházban a Mojszejev táncműsort, mely mind a kettőnket lenyűgözött. Én különösen figyeltem a kompozíciós megoldásokra, s ha jól emlékszem, kétszer is láttam a műsort. Egyik számának, a híressé vált „Krumplicskának” például még az előadási idejét is megmértem, ami 3 percen belül volt és nagy csoport táncolta. Ennyi idő állt rendelkezésére Mojszejevnek a kompozíció formai és tartalmi kibontására. Nagyon sokat gondolkoztam, elemeztem az ebből következő táncos látványt és a hallott zenei arányokat és ezek összefüggéseit.

Pista bácsival mindig ezek voltak legfőbb beszédtemáim. Bár ma már nem emlékszem vissza ezek részleteire, de minden bizonnyal figyelmeztettem a készülő kompozíció zenei és arányproblémáira. Megerősít ebben az a körülmény, hogy végül is elállt a megvalósításától. Miután maga a történet emlékeimben nagyon kedves volt, arra bízattam, hogy új zenét kellene hozzá íratnia. Nemrégiben egykori lakásában járva örömmel fedeztem fel Andrassy Kurta János szobrászművésznek a darabhoz készített díszlettervét. Kopár domb tetején megdőltén ülő monumentális szoboralakot mutat. Ekkor jelent meg emlékezetemben, hogy Molnár kérésére valamikor 1949-ben színpadmodellt is készítettem teljes világítással és belső berendezéssel, hogy a tervezett darabjainkat világításban és megjelenésben modellezni tudjuk. A rendelkezésre álló megfelelő műszaki eszközök hiánya miatt elég bonyolult volt a kezelése, de tökéletesen működött. Pista bácsinak is nagyon tetszett. Miután azonban ő nem tudta kezelni, érdektelenné vált számára. Aztán én is elköltöztem, így elpusztult ez a nem mindennapi szerkezet, aminek megépítésével rengeteg időt eltöltöttem.

A „sámán” mint szerepkör ebben az időben és környezetben igen kedvelt volt. (Emlékezem Pesovár Ferenc, Jávor György barátom által komponált és betanított nagy-sikerű veszprémi „sámántáncára”). Háttérben ott találhatjuk Balla Péter expresszív hegedűmelódiját: a „Sámán dalát”, melyet mindig szívesen hallgattunk. Kár, hogy ez a szép hegedűkompozíció a bennünk még élő hegedűhanggal együtt méltatlanul hányódik a feledésben. Lehetetlen nem arra gondolni, hogy a készülő Molnár-műben is hasonló személyes érzéseket akartunk megélni.

A Sors hajóján ide-oda vitorláztam. Teljesen lefoglalt a saját magam táncos felkészítése, melyet teljesen Pista bácsi szakmai felkészültségére alapoztam. Tudtam, sokan, főleg szüleim nem tartották helyesnek ezt a magatartásomat. Tisztában voltam azzal, hogy későn kezdtem a táncos pályát, s így csak mérhetetlenül sok akarattal és főleg gyakorlással, tanulással tudom elérni az általam megkívánt szellemi ismereteket és technikai szintet. Ha a lehetőségek és a vele járó izomlázak engedték, napi 8-10 órát is képes voltam gyakorolni. Szerencsére Siófokon jó padlós terem állt rendelkezésre, természetesen zenekíséret nélkül. Ez utóbbi hiánya a későbbiekben igen sok előnyt biztosított számomra. Annyira el kellett sajátítsam magamban a kíséret zenei hangját, hogy ennek gyakorlata felerősítette a mozgásérzetem koordinációs biztonságát. A tanfolyamok között mindig voltak hosszabb szünetek és ez megteremtette az ehhez kívánt alkalmakat is. (1944-es, majd 1948-as táncos technikai felkészültségemet Molnár István által készített jóminőségű filmfelvételek őrzik).

Az igazi táncos felkészüléséhez a testi felkészülés/felkészítés szükséges, de nem elégséges! Szellemiség nélkül a test nem tud „megszólni”. Az „anyag” és ennek formai

megnyilvánulása önmagában hamar megszokottá válik. Párhuzamos szellemi feltöltődés nélkül nem tehet mást: önmagát fogja ismételtetni. Ezen a hamar beálló helyzeten a tehetségtelen alkotók az „anyag” formai változtatásával próbálnak segíteni, aminek végesek a lehetőségei, s ezért minden ilyen törekvés előbb-utóbb középszerbe fullad.

Önképzésem ösztönös útkeresésében sok szerencse kísért. Életem meghatározó időszakának egyike a Pesti Szent Imre Kollégium nyitott szellemisége, valódi „univerzitást” jelentő környezete volt. Németországi egyetemi exiliumunk alatt (1944 dec.-tól 1945 aug.) ez a lehetőség tovább folytatódott. Ekkor ismerhettem meg a kollégák által az útra kivitt komolyzenei lemezek hallgatásából számos operát, zenekari művet, melyek megalapozták már korábban megindult zenei és dramaturgiai érdeklődésemet. Hazatérve a nagyhírű Klemperer koncertek rendszeres hallgatója lettem, s általános érdeklődésem idővel tovább szélesedett. A kollégium által szervezett Magyar Népi Estek hozták közel hozzám a népi írókat és költészetük szeretetét. Különösen rajongtam Sinka István: a „fekete bojtár” költészetéért. VÁD kötetének sok versét nemcsak ismertem, de kívülről is megtanultam. Rövidesen személyesen is megismertem. Molnárt ebben az időben számos irodalmi estre elkísértem, ahol ő vagy székely verbunkot, vagy a kardtáncot táncolta. Így kerültem ismeretségbe pl. Veres Péterrel, s az egykor juhászbojtár Sinka Istvánnal is. Ő házat kapott a háború után Törökbálinton. Itt látogattam meg először. Ez a kirándulás életre szóló táncos élményemmé vált. A nyitott kertkapuban találkoztunk. A csontosan vézna és kistermetű költőóriás félmeztelenül állt előttem a profán valóságban. A frissen érkezett téli tüzelőt zsákolta be a pincébe szénporosan, izzadtan, kihevülve. Röviden üdvözölt és bemutatott a tornácon lévő asztalnál borozgató barátjának, aki nem volt más, mint Boda Gábor, az akkori idők fiatal „szobrász nagysága”. (A Dob utca, egykori Közlekedési Minisztérium épületének monumentális magyar királyszobrai az ő alkotásai. Az elmúlt évtizedek taszították a feledés mocsarába nem akármilyen művészi törekvéseit). Sinka tovább zsákolta dühödten és szótlánul. A vörös borral megtöltött üveg mellett Bodával elkezdtünk beszélgetni, melynek fonala rövidesen a tánc felé fordult. Boda szakelőadást tartott nekem a tánc lényegéről. Előmbé idézte az általa látott híres indiai táncost, Udai Shankart. Azokról a mozgáshullámokról beszélt, melyet a testével a táncokban az ő számára olyan érzékletesen tudott megmutatni. Ma is előttem van, ahogy Boda megpróbálta nekem szemléletesen ezt az élményét mozgásban is visszaidézni. Mutatta (persze esetenül, de mégis jól érzékeltetve), hogyan indította a táncos az ujjai hegyéből a karjain át az indulat mozgáshullámát, érzelmeinek sajátos kifejezési formáját. A szobrász számára mindez másként volt tanulságos, hiszen a mozgásfolyamat érzékletes élményét statikus állapotban kell megteremtenie a táncos folyamatalkotó lehetőségével szemben. Boda Gábor rögtönzött előadása így egyszerre két művészeti ág lényegét és különbözőségének megértését bontotta ki számomra, melynek tanulságai végigkísérik későbbi alkotói törekvéseimet. Ebből értettem meg ugyanis a test minden részletének érzékletes, s így a magatartásban kifejezésre jutó fontosságát: a táncfolyamat közlési, kommunikációs lehetőségeit és követelményeit. A néptáncfigurák „test-beszéd” elemének sajátos kifejeződéseit, melynek igazi megértéséhez számomra még évtizedek kellettek.

Az 1948-as év két további jelentős eseményt hozott. A Népfőiskolán én készítettem föl Vincze Ferenc gencsapáti legényt a Huszár-verbunkkal a Gyulai Centenárium

Néptáncversenyre. Óriási sikere volt a táncossal és a szóló versenyben az első helyen végzett (ami tanulságos módon nem a legszerencsésebb folytatást biztosította számára). Évekig emlegették férfias, elegánsan kemény, eszményien táncos magatartását, hatalmas csizmaütéseit, melynek nyomán nem egyszer kiserkent a tenyeréből a vér. A Molnár vezette Magyar Ruggyantagyár az együttesek itt hirtelen felduzzadt mezőnyében és versenyében a Rábai csoport után második lett. A versenyen én is ott voltam, s a vonaton igyekeztem leszerelni a zsűri ellen feldühödött ruggyantás, valamint a velük szimpatizáns gencsapáti legényeket, akik Vincze Ferit elkísérték és a ruggyantásoknak is drukoltak. A Molnár bemutatót előzetesen a gyár próbatermében láttam s meglepett a sok Mojszejev utánérzés, valamint a „szvit” monotóniája. Így valójában engem nem igazán leptek meg olyan mélyen a történetek. Persze az is igaz, hogy a két együttes szakmai színvonala messze volt egymástól a ruggyantások előadói színvonala javára. Ez okozta ebben a táborban a zsűrivel szemben az ellenérzés igazságát.

A Batsányi együttes diákos szellemiséget és problémátlan jókedvet hozó néptáncfeldolgozásai tökéletesen összecsengetek a kor kívánalmaival. A hagyományos multságoknak nem a keménységét, kivagyiságát, duhajságát vagy éppen komótos igényességét hangsúlyozták. A regöscserkészzetben gyökerező együttes noha technikailag meg sem közelítette a ruggyantásokat, a zsűri a fővárosi csoportoktól elűtő, az előadók diákos jókedvének frissességét méltányolta, melyet számukra a közös gyűjtések magabiztossága hitelesített. A döntésbe nyilvánvalóan belejátszott Molnár nem éppen szerencsés témaválasztása, s az ellentábor képviselő Muharay-Szentpál csoport, mint szakmai zsűri politikai magatartása is. El kell ismerni, helyesen ismerték fel az elkövetkező évtizedek művészetpolitikai kívánalmait (Rábai és Molnár későbbi pályája, megítélése, s művészi útjaik bírálata ebben a döntésben gyökeredzett). A tapasztaltak tanulságait már akkor levontam és ha nem is mindig sikerrel, de szem előtt tartottam egész későbbi alkotói pályafutásomban.

A második jelentős esemény: a zempléni gyűjtés Molnár Istvánnal közösen Füzérkajatától Karcsáig. A Harsányi István igazgató úr vezette Népi Művelődési Intézet támogatása nyújtott segítséget erre a gyűjtő útra. Már 1944 nyarán Zákonyi Ferenc kezdeményezése Pista bácsi és az én számomra Somogy megyei gyűjtést helyezett kilátásba, de nyári betegségem miatt ez sajnos elmaradt. Azóta vártam erre az alkalomra, s kezdeményeztem újból és újból közös gyűjtőutat. A tanfolyamok miatt erre Siófokon nem volt lehetőség. Az év végén azonban a Népfőiskolát a népi kollégiumokkal együtt rendeletileg megszüntették. A kialakult intézményi kapcsolatok ugyanakkor még éltek. (A Népfőiskola is csak 1949 első hónapjaiban szűnt meg hivatalosan, de tanfolyam már nem indult november végétől.) Pista Bácsi rendelkezett fonográfjal, filmfelvevővel. A nyersanyagot némileg pótolni kellett, egyes viaszhengereket lecsiszolt, az előzetes levelezések megtörténtek, s így a kitűzött feladatot sikeresen megoldottuk. Számomra maradandó, nagy élmény volt. Szinte visszajött a gyermekkorom. Füzérkajatára akkor készítették a bekötő utat. Iszonyú sárban mentünk.

Egyelőre még széles lehetőségek voltak a további munka számára. Tanítottunk a Testnevelési Főiskolán, különböző tanfolyamokon. Mit tanítottunk? Meghatározó volt ezek között a Huszárverbunk és csárdás, a Nagykönyi verbunk, majd később a nép-

táncelemeket tartalmazó technikai gyakorlatok. Ebben az időben kezdődött meg az ideológiailag „helytelennek” ítélt „polgári csökevények”: a mozgásművészet, a társastánc és az amatőr balettiskolák megszüntetése. Tanáraikat ennek következtében „át kellett képezni”. Soha nem felejttem el azokat az órákat, amikor Molnárt helyettesítve a Rákóczi úton lévő teremben, ami egyébként a Magyar Rádió „Népi Zenekarát” vezető Kozák József híres cigányprímás próbaterme volt, a táncművészek olyan kiválóságait „tanítottam”, mint Bordy Bella, Géczy Éva operai primabalerinák, akiknek új oktatói engedélyeket kellett szerezni. A mai Spartacus próbatermében, ahol később a Pesti Színházi műsoromra készültem, sokszor magam előtt láttam a fiatal Merényi Zsuzsát piros szoknyában, piros csizmában kalotaszegi legényest táncolni, mert azt is tanítottam, a Molnár könyv kiadása alatt szükségszerűen megszerzett ismereteimből.

Közben lezajlott a budapesti VIT is (1949). Mind Molnár, mind az én számomra újabb, tanulságos szakmai fiaskót hozott. Újrakomponálta Bartók: Allegro barbaro-ját. Eldobta a terjengős történetet, s valamelyest visszatért az eredeti szerzői tempóhoz. Egyszerű, de igen technikás „kardtáncot” komponált körformára. Ha jól emlékszem, hatan-nyolcan táncolhattuk és nagyon szerettük. A zongorakísérőnk Galgóczy Mariann volt (később Honthy Hanna korrepetitora). Már nem tudom, hogyan és miért történt a témacsere, de feltételezem, benne kellett legyen az okok között az első témával kapcsolatos már említett kompozíciós zsörtölődésem is. Az előadásra ma elképzelhetetlen körülmények között, a Salgótarjáni út mellett lévő stadion tízezres közönsége előtt került sor, rosszul behangosított pianínó kísérettel! Hat-nyolc táncos az óriási térben és mögöttük egy pianínó-kíséret! Az előadás emiatt kis híján botrányba fulladt, alig tapsoltak, talán füttyültek is. Mai napig sem értem meg Pista bácsit, milyen elképzelés alapján vállalkozhatott így szabadtéri bemutatkozásra ilyen körülmények között, az akkori politikai helyzetben és ilyen témaválasztással. Ez volt az első olyan alkalom, ami a továbbiakban a vele való együttműködésben határozott óvatosságra intett. (Bartók: Allegro barbaro-ja általam leegyszerűsített koreográfiai megfogalmazásakor nagy szerepe volt Molnár e két kísérletében való részvételem tapasztalatainak. A zene tempóját és erejét annak belső ellentét-feszültségére alapoztam. Ezzel hitelesítettem, megtaláltam magamnak a zenével szükséges belső kapcsolatot. Pista bácsi pedig harmadszorra e második változat tanulságait vette figyelembe a SZOT együttesnél komponált utolsó változatában, ami az én számomra ismét külsőségeivel vált hangsúlyossá). Még részt vettem a „Traktortánc” és a „Sztálinköszöntő” c. Molnár kompozíciókban (táncos partnerem Benkő Erzsike volt), melyeket a közös Ruggyanta-(Csokonai) együttes mutatott be a Magyar Ruggyantagyár csoportjának műsoraiban, de már egyre távolodóan, saját útamat keresve.

Gyakorolni gyakoroltam, pedig az akkor rendelkezésre álló gyári helyiség a Ruggyantában, a maga betonjával a táncos számára a lehető legkíméletlenebb alkalmasság volt (ma is érzem). Molnár Zsókával, akivel ebben az időben már együtt jártam, ekkor kértük meg Pista bácsit, készítsen számunkra vizgakoreográfiát, mert meg kívánjuk szerezni az Akrobata Szövetség professzionális táncosokra kötelező eredményes vizsgáját, s az ezzel járó „hivatásos” engedélyt. Molnár nekem Igor Sztarvinszkij: Petruska c. balletjének szólisztikus részletét, és Zsókának Bartók Béla: Magyar Képek c. műve Melódia tételére komponált táncot. A számomra készített koreográfiát nem éreztem ma-

gaménak sem koncepcionális-, sem a technikai megfogalmazást illetően. A Bartók műtálán elfogadhatóbban sikerült. Ekkor már túl voltam a V. Vajnonnen: kedvező szerződésajánlatán a Párizs lángjai c. nagy szovjet balettbe. (1950.) Mérnöki diploma volt a kezemben, rövidesen megnősültem, sőt elfogadható állásom is volt a MÁV üzemmérnökségen. Kapcsolatunk a történetek ellenére még hónapokig tartott. A régi táncosok sorra a hivatásos együttesekbe mentek el. Böröcz, Pesovár, a furulyás Vadasi Tibor, Náfrádi László, Sásdi László, az Oláh lányok és sorolhatnám tovább, egymás után tűntek fel az akkor megalakult Honvéd, és Állami Népi Együttesekben. Én még maradtam. Ami tetszett volna, visszamondtam, hasonló lehetőség pedig nem kínálkozott. A másodhegedűsségből elegendem volt. Egy alkalommal Molnárt helyettesítve Matróz-táncát tanítottam (amit nem szerettem) az új, teljesen kicserélődött ruggyantás csoportnak az üzemi étkezde színpadán. Ebben is az a Mojszejev-poén fordult elő tánc közben: amint az egyik táncos fölugrott a sorban előre hajlók hátára miközben a távolba nézett. Teljesen új, s technikailag meglehetősen gyakorlatlan fiúk táncolták. Ideges voltam, s a hozzátartozó mozgást és magatartást meg akartam mutatni. Nem gondolkoztam, azonnal mutatni akartam. Nem számoltam a köztem és az előző táncos között fennálló súlykülönbséggel, ami megzavarta a tartást biztosító táncost, és én a földre zuhantam. Bal csuklóm azonnal eltört, kórházba szállítottak. Az esemény figyelmeztetés értékű volt: be kell fejezzem a kapcsolatot. Egyik este együtt mentünk el Molnárral valahová. Ekkor röviden bejelentetem elválási szándékomat. Indulatok nélkül beszélgettünk az esti utcán. Ebből egyetlen mondat maradt meg az emlékezetemben: „Csak az bánt, hogy te nekem sohase adtál igazat!” Hogy Pista bácsi pontosan mikre emlékezve tette ezt a kijelentést, vagy egyáltalán megokolta-e? – arra már sajnos nem emlékszem.

## Koreográfusi pályám kezdődik

1951-et írtak. Feleséggel, táncos partneremmel megkezdtem a korábban tervezett vizsgaprogram elkészítését, mellőzve a Molnár által komponáltakat. De Falla: Háromszögletű kalap c. baletzenéje „Tűztánc” részletét komponáltam meg tánckettősként, amely ugyan a Vashegyi Ernő vezette zsűrinek megnyerte a tetszését, de a Minisztérium és Molnár között közben kiéleződött viszony miatt velünk, a közismert „tanítványokkal” szemben is közbeléptek. Ilyen bizonyítványt, vagy elutasítást az ígéret ellenére sohasem kaptunk. Hallva a Molnárral történeteket, nem mertük tovább feszegetni a dolgot. (Erről Vallomásom-ban részletesebben írtam).

Néhány hónap telt el a várakozásban, amikor teljesen váratlanul Jávor György mérnök barátom, szentimrés táncostársam, a veszprémi Séd völgyben bemutatott piarista gimnáziumi balladaest főrendezője, azzal keresett meg, hogy az ÉFÉDOSZ (azaz ma: Vadrózsák) szakszervezeti együttes szeretne meghívni művészeti vezetőnek. Az együttest akkor Benkő Mártonné vezette. (Korábban síófoki lakos és férjével együtt társastánc-tanár). Először Molnár, majd az én síófoki, később ruggyantás táncos partnerem és kítőnő táncos. Kérdeztem Jávort, miért akarnak váltani? A válasz: férfit, és koncepciózusabb vezetőt akar a csoport. A Jávorék lakásán megtartott megbeszélésre a csoport két megbí-

zott táncosa jött el: Peschka Alfréd és Korobán Piroska, s azzal a kéréssel fordultak hozzám, hogy fogadjam el az egész csoport és a szakszervezeti vezetőség által jóváhagyott meghívást. Világosan felmértem: a táncművészet művelésének egyetlen további lehetősége áll előttem, amit nem utasíthatok vissza!... Igent mondtam.

Néhány nap múlva értesítést kaptam, menjek be a szakszervezet Művelődési Háza igazgatójához a szerződést megkötni. Renner Ferenc igazgató elvtárs, egyszerű munkásember örömmel és igazgatóként fogadott. Röviden elbeszélgettünk, majd a szerződés megkötésére, a kapcsolat hivatalos részére áttérve megkérdezte tőlem, milyen anyagi igényem van. Emlékezve Pista bácsi ruggyantás fizetésére, ugyanazt kértem: 1200 Ft-ot havonta. Szó nélkül kitöltötte a papírt. Akkor már a KGM Tervezői Irodában dolgozva a mérnöki fizetésem 960 Ft volt.

„Néptánckoreográfus” lettem?... vagy ez csak egy átmenet?... Mit jelent mindez számomra a jövőt illetően? Kérdések feszültek bennem, amire csak a közvetlen feladataim átgondolásával tudtam egyelőre válaszolni. De ez is éppen elég volt, mert már ekkor tisztában voltam azzal, hogy a vezető megítéléséhez a szakmai feladatok jó ellátása szükséges, de nem elégséges feltétel. Ezzel párhuzamosan, vagy még lehetőleg ez előtt, rendbe kell tenni a közösségbe illeszkedés bonyolult személyi feltételeit, elhárítva az ilyenkor mindig leselkedő kellemetlen személyeskedés feszültségeit. Bármely együttes művészeti vezetéséhez az irányító szakmai központ lehető jóakarata és egyetértése elengedhetetlen.

Andrássy Kurta János szobrászművész siófoki tanárkodásom idejéből baráti körömhöz tartozott. Őt kértem meg, adjon tanácsot, ebben a helyzetben kihez fordulhatok? Felhívom neked E.Kovács Kálmánt, aki a Népművészeti Intézet igazgatóhelyettese és jó barátom. Megkérdezem tőle a teendőket, – mondotta. Rövidesen előre megbeszélt időpont-ról értesített. Amikor E.Kovácsot megkerestem, rövid pár mondat után közölte velem, hogy menjek át a Táncosztály vezetőjéhez: Pór Annához, aki már tud érkezésemről. Azonnal átmentem, aki nagyon kedvesen, de tartózkodóan fogadott. Bejelenttem, hogy a szakszervezet táncosai és vezetői együttesen kértek fel, s szeretnék harmonikusan együttműködni az együttes munkájának irányításakor az Intézet vezetésével. Ehhez a szándékomhoz és vállalkozásomhoz kérem a támogatását. Pór Anna feszélyezetten válaszolt, mondván, ott megfelelő vezető van Benkő Erzsike személyében. Miért akarok én odamenni? Megismétltem: nem én akarok odamenni, hanem engem hívtak oda, s ez egy kis különbség. „Ilyen körülmények között nincs lehetőségem felülbírálni a meghívók ajánlatát”. Pór Anna különböző egyéb lehetőségek, pl. a Vasas együttes vezetésének felajánlásával kísérletezett, de elhárítottam ezeket a próbálkozásait. Világosan láttam, hogy mindenképpen szeretné, ha Benkő Erzsike maradhatna az együttes vezetője és én visszalépnék, vagy más ajánlatot fogadnék el. Nem tágítottam. Ekkor munkatársát, Kaposi Editet hívtá be, akivel akkor találkoztam először személyesen. Annyit tudtam róla, hogy ő az egykori „ellentábor”, a Muharay együttes tagja volt. Pór Anna előttem adott megbízást neki, hogyha támogatást kérek, segítse elő annak megvalósítását. Kaposi Edit a megbízást végighallgatva hidegen ígéretet tett erre, s azonnal kiment.

1952. augusztus elsején léptem az Építők Szakszervezete szolgálatába, ahol szeretettel és megbecsüléssel fogadtak. Azonnal láttam a másik oldal ellenszenvét, de valami magabiztosság is fölerősödött bennem. Olyasmi érzés, mint amikor a tennivalót a Sors



úgy osztja ki, mintha azt mi találnánk ki saját magunknak. Mintha magunk éreznénk rá az érdemi életutunkra. Az ilyen boldogságba sohasem fér bele az a keserű érzés, ami az örömünk, boldogságunk másik felét rendre előbb-utóbb mindig kitölti. S erre nem is kellett olyan sokat várnom.

## Érdemi munkához kezdek

1952 augusztusának első próbáján bemutatkoztam az együttesnek és megnéztem műsorszámait. Ezeket Benkő Erzsike készítette, és az előzőkben az együttes sikerrel szerepelt ezekkel a műsorszámokkal. Kiemelkedő eredményként hívták fel a figyelmem a Tisza című filmben történt szereplésükre. Valóban lendületesen, jó kedvvel táncoltak. Az első jó benyomások után munkához kezdtem.

Úgy láttam, van alapja az együttes többit-akarásának, de ehhez határozottabb karakterre, több személyességre, érdekesebb, újszerűbb, de egyúttal hitelesebb megfogalmazásra és előadói készségre van szükség. Ugyanakkor művészi alapelvem volt és maradt Arany János figyelmeztetése: „Nem a való, hanem annak égi mása, ami a költészet varázsa”.

*A néptánc átköltése színpadra nem azonos az egyéni szórakozás céljaival. A mesterseges környezet színészi szerepvállalást kíván. Nem az egyéni szerepkörök a meghatározóak, hanem a faluközösség képzeteiben szigorúan elkülönülő hierarchiák sajátos szerepkörei a mérvadók. A koreográfus a legélesebben figyelembe kell vegye az előadó táncos és az előadni kívánt tánc szerepköre közötti különbséget. Nem teheti tönkre a közösség által megkívánt egyéni szerepkörök sajátos követelményrendszerét. A hagyományos hierarchiában a leány nem viselkedhet úgy, mint asszony, és fordítva, a házas ember nem viselkedhet úgy, mint legény korában. Ehhez a követelményhez ez a személyes adottság kell járuljon az egyéni előadókészség kimunkálásában, a koreográfus részéről pedig e képzetek karakterteremtő figyelembevétel. Ez utóbbi követelmény erősen korlátozott az un. közösségi női és férfítáncokban, mint például a magyar verbunkostáncban, vagy a román kalusban. A nőknél a leánykarikázókban, az asszonyoknál pl. az „üveges” táncokban. Ennek a követelménynek szellemi hátterét azonban tudatosan csak évtizedek kutatása után ismertem föl, de kezdettől fogva ösztönösen alkalmaztam. Sikerét bizonyítja a Huszár verbunk, vagy az Üveges táncmodorának országos sikere, melyet a mai napig példamutatónak érzek.*

Az együttes repertoárjának megismerése után elbeszélgettem a csoport tagjaival. Mit szeretnének megtanulni? Mi az, ami különösen érdekli őket, amit szívesen táncolnának. A leányok a nagyszerű Rábai: „Üvegestánc” hatására üveges táncot kértek. Ehhez a kívánsághoz az egész csoportnak somogyi táncokból készült kompozíciót ajánlottam, amit örömmel fogadtak el. Kialakult tehát olyan közös célkitűzés, melyért mindannyiunknak személyes felelősségével kellett és lehetett együttműködni.

A koreográfiai feladatok eltérő követelményeket támasztottak. A kettő közül, bármilyen furcsa: az Üveges tánc koncepciója volt a kényesebb. A megoldás sikeres megtalálásához a Rábai féle kompozíció erényeit és gyengéit a tanulságok miatt kritikusan elemeznem kellett. A siker egyik nagy titkát a szerencsésen megválasztott szövegben és

fülbemászó dallamában fedeztem fel, amit az első évben Kodály Zoltán figyelmeztetése ellenére az együttes „romlott formában, ún. oktávtréssel” énekelt és emiatt addig részéről még nem tapasztalt, igen kemény bírálatot kapott („az ÁNE romlott húst árul” stb. Kodály Z.: Visszatekintés I. 1953:266). A sikerben része volt a tánc közben a fejen szokatlan biztonsággal hordott borosüvegnek is, de azt is megfigyeltem, hogy e sajátosság korántsem volt kellően kihasználva. Ez a vizsgálódás vezetett el a felismeréséhez is, mely szerint *üveges táncot leányok sohasem táncoltak! Azaz minden olyan üveggel járt női tánc, amelyik ezt nem veszi figyelembe: hiteltelen, funkciótlan, hamis. Ezt a táncformát kizárólag menyecskék, fiatalabb – ahogy mondták – „kikapósabb”, „szabadszájúbb” asszonyok táncolták olyan lakodalmak, vagy bálak hajnalain, amelyeken az indulatok felszabdultakká, s „természetesebbé” váltak, amelyeken leányok a közösségi hierarchia szokásrendje miatt sohasem vehettek részt. E szellemi képzet határozza meg a közösségi együttléti magatartási követelményeit, s ennek megfelelően az ebből készülő alkotást is, ha azt művi-, költői módon akarom felidézni, megfogalmazni.*

A fenti követelmények tudatában mindenekelőtt a hiteles felidézést elősegítő, a szöveges és melodikus követelményeket jól segítő zenei összeállítást kellett megoldjam. A Rábai-féle kísérszöveg és dallam a pontosabb vizsgálódásban negatív jelenségeket mutat. Koreográfiája valójában indulatok nélküli, a kívánt jelenséghez képest monoton tempójú. (Molnár, és Tímár Sándor Üveges tánca, s általában az általam látottak mind „eszközös tánc”-nak képzelik el funkciótlannul, tehát hamisan ezt a táncos alkalmat). Az ÁNE Rábai-féle Üvegesének tipikus „moderato” tempójú dallamát valószínűtlen, hogy valamikor is az üveges tánchoz énekelték. A magyar néző figyelmét a jó szövegfordulatok élvezete, hangulatos előadásmódja köti le, nem az eredeti táncos jelenség költői megidézése, azaz komplex kompozicionális megoldásának művészi értéke, színvonala. (Problematis a tánc uniformizált kosztümje is.)

A fentiek tudatában kerestem szöveges dallamokat. Így bukkantam rá a kezdő énekes dallamra: „Tűzről pattant kis menyecske vagyok én, Kinek csók kell, jöjjön ide, adok én, Adok csókot minden betyár legénynek, Úgyis tudom, jól esik az szegénynek. Alig várom, hogy a nap lenyugodjon...” stb. Ebből az alaphangulatból kellett az állandó fokozás lehetőségét megteremteni, hiszen addig táncolhatnak csak, ameddig az indulatok tartanak, hogy az elvonulás-befejezés még esztétikusan megoldható legyen. A sikerült zenei válogatást Karai (Szabó) József, az akkor még kezdő zeneszerző barátom és kollégám hangszerelte meg, de már ezalatt foglalkoztatott a kompozíció mozgási-mozgatási, térbehelyezési lehetősége is. Mindezt a kosztümök, s jelen esetben a lábbelik (papucsok) használatának figyelembe vételével kellett megtervezni. (Az együttesnek nagyon szép kalocsai kosztümjei voltak, ezért is akartak a leányok üveges táncot.) Sajnos a ruhához tartozó menyecske-főkötő anyagiak miatt hiányzott.

A mozgásban a papucs sajátos hangot ad, ami erősíti-erősítheti a kíséret ritmikusságát, s ez figyelembe veendő szempont. A másik az üveghordás, melyhez nemcsak biztonság, de használatának játékossága is szükséges. Ez viszonylagosan él az ÁNE táncában, de nem igazán harmonizál folyamatosan a mozgás belső indíttatásával, indulatával, jóval inkább művi jellegű. Gondoljunk csak az elől, a közönség felé tartott üveg

lengetésére a kompozíció hangulati emelkedést „mutató” szakaszában, amikor a csoport belső indulati-, és nem kifelé szóló hangulati egységének kellene megjelenni.

A tetőpont semmi esetre sem lehet más, mint az összefogódzott kör felfokozott ridája, nem a fejen, hanem a kézben, maguk mögött magasra tartott üvegekkel, majd a záró elvonulással. A formai élenkítésekhez tartoznak a közbülső üvegátugrálások és a szabad helybenforgások.

Hét-kilenc, majd tizenegyes létszámmal, az ÁNE-től teljesen eltérő felfogásban előadott koreográfia mindig zajos sikert aratott, az amatőr együttesnél szokatlan, 2000 fölötti előadásszámot ért meg. A délszláv gimnázium együttesében Kricskovics Antal is műsorán tartotta sok éven keresztül. A művem korabeli szakmai kritikáját Körtvélyes Géza a Táncművészet 1953. áprilisi számában a következőképp fogalmazta meg:

„A táncok közül kiemelkedik az ‚Üveges tánc’. A kompozíciót a koreográfus - tudomásom szerint - a csoport kérésére készítette. A tánc szép, elég gazdag, változatos és jó felépítésű, a lányok pedig kellő technikai felkészültséggel mutatták be. Azonban már az első pillanatában szemet szúr a nézőnek a lányok magatartása a táncban. Kardos, egyben kikapós menyecskék hangsúlyozottan durva magakelletését fejezi ki ez a tánc, de nem a bíráló szemléletével, pl. humorosan ábrázolva, hanem komolyan, a példakép célzatával - ha akarták ezt, ha nem. Ha valaki azt mondaná, hogy ilyen táncot és ilyen menyecskéket a valóságban látott, arra azt felelem: lehet, hogy valahol és valamikor valamelyik falusi mulatságban éjfél után ez így volt, de mégsem jellemző és ma semmiképpen sem követendő az ilyen magatartás. Falvai elvtárs pedig láthatólag tudatosan törekedett erre az ábrázolásra. Ezt bizonyítja a táncból kiütköző túl sok, hangsúlyozott forgás és a menyecskék szinte duhaj karikázója, valamint az is, ahogyan a tánc végén - mint akik jól kitombolták magukat - kísétnak a színpadról”. (Az utolsó mondatban talán megfigyelhette az olvasó a „szokatlan durvaság” sajtós bizonyítását).

Az Üveges táncsal párhuzamosan megkezdtem a karádi tánckép komponálásának előkészítését. Ehhez mindenekelőtt somogyi pásztortáncokat tanítottam, melyeket még Molnár gyűjtéseiből és tanításából ismertem. Szeptember vége felé (1952) feleségemmel Karádra utaztunk, hogy mind a viseletekről, amelyeket meg kellett tervezni és varratni, mind a táncokról, magatartási és egyéb követelményekről személyes élményeink legyenek. Az egykori Gyöngyösbokrétás csoport vezetőjét, az akkor még tanító Herk Dánielt kerestük fel. (A szintén tanító fia is nemrég húnyt el.). Mindenekelőtt kikérdeztem, honnan és kiktől gyűjtötte össze a táncokat és a dalokat? Tőle tudtam meg, hogy azok nagy részét Baranyából hozta, aminek akkor nem tulajdonítottam különösebb jelentőséget. (Feltehetően baranyai német településről származott). Molnár tanításából ismertem a karádi „rezgő csárdást”. Évtizedek után visszatekintve ennek a táncnak a szerkezete és páros sajátossága is erősen németes ízlésre utal, ami a Dunántúlon egyáltalán nem szokatlan (induláskor egymással szemben és jobb kézzel kezét fogva rezgették a lábukat a táncosok, majd lábkeresztező mozgással cseréltek helyet). Herk tanító úr nagyon készségesen mesélte el a Gyöngyösbokréta szervezésének és az előadásainak a történetét. Mi azonban a táncokra, a dalokra és a viseletekre voltunk elsősorban kíváncsiak. A Horváth-házaspárhoz utasított bennünket, akiket fel is kerestünk. (A 70-es évek végefelé – jó két évizeddel később – ismét Karádra kerülvén az akkor már „A

Népművészet mestere” kitüntetettjével idéztük fel az 50-es évek kritikus időszakában tett látogatásunkat.) Soha nem felejtettük el szívességüket és készségüket. Megvoltak a szép viseleteik, melyekbe felöltöztek, és Molnár Zsóka ezeket részletesen lerajzolta. (Különösen érdekes viseletdarabok itt a fejen megkötött menyecskekendő, a férfiak kalapján a koronaszerűen keresztbe felerősített rozmaringszálak). Aztán maguknak dúdolván dalolva megmutatták a táncokat is. Ezeket mindjárt meg is próbáltam, ezek nem voltak különösebben bonyolultak. Sohasem a táncokat nehéz megtanulni! Mindig a tánchoz tartozó magatartás sajátosságai adják az igazi feladatot! Csak negyed évszázaddal később tudtam meg, hogy akkor, (1952) az előző napokban vitték el a gyönyörű lovaikat és egyéb rekvirálások is akkor történtek. Mélyen elgondolkozva hallgattam, majd őszintén hangot adtam megdöbbenésemnek: Hogy bírta ki tőlünk akkor szó nélkül a kérést, – amikor nyilvánvaló elkeseredett állapotban kerestük meg? Megfontoltan válaszolt: Nem volt könnyű, mert a feleségem nagyon ellenem volt. Én azonban úgy láttam, nem foszthatjuk meg az utánunk következő fiatalokat attól, amit már csak mi tudunk, – mert bennünket megbántottak, kifosztottak. S a feleségem megértett engem. Melegség futott át a szívemen! Micsoda nemes emberi tartás! Micsoda emberi méltóság! S amikor ez alkalommal is, oly hosszú idő után arra kértem, ismételje meg ezt a táncot, ugyanazzal a készséggel tette. Méghozzá úgy, hogy hazament és felöltözve jött vissza. Táncolt, de benne már az érett kor nyugalomával, sajátos eleganciájával, annak férfiúi keménységét sem feledve.

Amit 1952-ben láttam a karádi táncokból, nem volt újdonság számomra. Valójában mindent ismertem belőle. A látottak mégis lényegesek voltak a munkámhoz, mert hitelesítették ismereteimet és elképzeléseimet. Nem éreztem azonban a kompozíció tervezett arányaihoz elégségesnek a rendelkezésemre álló mozgásváltozatokat. Ki kellett azokat saját leleményeimmel bővíteni. Hadd jegyezzem itt meg Horváth bácsi kanásztáncáról: ő is ugyanígy volt ezzel, igaz csak egy figura erejéig. Megjegyzést tettem neki a látott (és már ismert) „kanyarintós” utolsó figurájáról. Honnan tanulta ezt a figurát? – kérdeztem. Azt egy erdélyi embertől. Nagyon tetszett nekem, ezért utána tettem – válaszolta. (A beszélgetésről akkor – 1970-es évek – magnetofon felvételt készítettem. Sajnos egy postai küldeményben elveszett). (Horváth bácsi elbeszéléséhez hasonlóról emlékezik meg Martin György is a tápéi Ács György táncával kapcsolatban, (Tápé1971:738). További ilyen élményem a 80. éve felé tartó Weiss Náci, édesanyám tánctanárja (1920-ból), akivel a 70-es évek végén személyesen is beszélhettem Miskolc-Tapolcán. Testvérével a sanyarú 20-as évek elején Abauj-Zemplén falusi fiatalságának tanítottak táncokat, közöttük verbunkosokat és csárdásokat is. A tánctanításért a falusi fiatalok élelemmel fizettek. Az „Igaz magyar szóló” c. verbunkos, melyet egyes Kassa környéki falvakban ma is ismernek, vagy a szatmáriak „Magyar verbunk”-ja – mint ahogy erre már Molnár István is felfigyelt könyvében – táncmesterektől származnak, akik régi hagyományokat ápoltak és adtak tovább. Ezek a táncok azonban már mindenképpen különböztek a századelejen még élt csárdásoktól. Sorolhatnám a kalotaszegi Nagykapus, valamint Inaktelke kitűnő legényes táncosait: török Pali Jánost, Varga Pál Jánost, akiket a falubeli székely származású tanítójuk tanított meg legényest táncolni az 1940-es évek elején.

Visszatérve a hiányokhoz, gondolatokat, ötleteket kerestem. Így találtam rá én is egy gyűjteményben a somogyi németes táncos játéokra, melynek szöveges része kedves

színfoltja lett a táncképnek: „Há - tetted a tüt!? Te meg a gyűszűt!? Suszter pulyka, zöld pántlika, Kalapomba tüt!” stb. Tipikus német játék, de a tervezett helyen nagyon élt, s benem emlékeket is ébresztett a Molnártól látott karádi rezgő csárdás szerkezetével. A kompozíció vázlata ezzel a kis dalocskával, s az ehhez tartozó játékkal bővült, s néhány kiegészített mozgásváltozat használatával teremtette meg az egész kompozíciós szerkezet egyensúlyát.

A bevezető kép: „játék a kocsmában”, közben megjelennek a leányok, közvetlen utánuk a legények fokossal, a vállukon összefogózva és erőteljesen énekelve: „Ha beme- gyek a karádi csárdába/ Kis bicskámot vágom a gerendába,/ Aki legény, vegye ki,/ Azt csak legény teheti,/ Még az éjjel vérbe fürdik valaki!” Az erőteljes együttes, szinte menetelő ének kínálta kemény közösségi megnyilvánulás, megadta a legényeknek abban az időben szokatlan magabiztosságát. (Magam a szövegfordulatokban tudatosan kerestem ezt a karaktert, de nem gondoltam arra, hogy a „másik fél” ebből az időszak az „alkotó” politikai üzenetét olvassa ki.) A következőkben megfigyelhetjük, a korabeli kritika milyen pontosan követi a személyes, feszültségekkel teli élményekből hitelesen újrafogalmazott kompozíciót és a rekvirálások időszakának jól előadott hangulatát. A kritikus- nak ugyanakkor meg kellett találni mindehhez a kor gondolkozási szintjén a látottak poli- tikailag átfogalmazott, manipulált, tudományoskodó színezetű és ma már groteszknek ható elutasítását, melyben egyformán kicsendül a szerző őszintesége, a kemény és maga- biztosnak látszó kritika elismerő ijedelmé. Olvassunk továbbra is bele a példátlanul alapo- s megállapításokba:

A „Régi mulatság Karádon” a legnagyobb igényű kompozíciójuk. Itt található a legtöbb előremutató vonás a koreográfus és a csoport munkájában. A csárdában legények isznak az asztalnál. Egyszer csak virtuosus legényjátékba kezdenek: Ketten is forgatják szélesebesen botjukat egy földre tett kalap felett, azt kell onnét elkapni - így kezdődik a tánckép. Az eddigieket „dongó-féle” játék követi, majd bejönnek a leányok és asszonyok és hátul karéjban húzódnak meg. Virtuosus, fokossal járt kanásztánc következik, amit fer- geteges-forgatagos párostánc koronáz meg. Ezzel fejeződik be a tánc. A koreográfiában igen szép táncok vannak. Virtuosus és kifejező mindkét legényjáték, nemesveretű és jól felépített a kanásztánc és színes, sodrólendületű a páros. Igen jó a koreográfia szerkesztése, meglátszik a koreográfus jó színpadi érzéke és az is, hogy szereti és jól ismeri ezeket a táncokat, de ismeri a régi parasztemberek szokásait, magatartását is. A táncosok nagy átéléssel járják az egyes táncokat, különösen a kanásztáncot és a párost. Főleg az utóbbiban üt át a beállítottságon a csoport fiataljainak lendülete és felszabadult- sága, ami feltárja a bennük rejlő és már ismert komoly értékeket.

Viszont ebben az életképben mutatkozik meg leginkább a helytelen, múltbanéző szemlélet, ütköznek ki legélesebben a helytelen irányvonal következményei. A legények búsulva-iszogatva ülnek az asztalnál, borba fojtják bánatukat, de a bortól kapnak kedvet a játékra is. Borban született, vad, bicskás hangulatuk támad - ezt tükrözi játékuk, táncuk, de még nézésük is. Igen ám, csakhogy népünk múltbeli életéből Révai elvtárs idézett szavai szerint nekünk nem a „paraszti elnyomottságot és elzárkózottságot”, illetve ennek következményeit kell példa magaslatára emelnünk! Márpedig az ilyen oknélküli, elszánt verekedős hangulat és magatartás ennek a megnyilatkozása. Láthatólag, mint népünk

múltbéli életéből lényegest, megmutatnivalót emeli ki a koreográfus és valósítja meg a csoport ezt a mondanivalót. Különben miért csinálta volna? Ez pedig alapvető hiba, ékes megnyilatkozása a népművészeti hagyományhoz való rosszul értelmezett hűségnek. Jermilov elvtárs „A szovjet drámairodalom elméleti kérdései” című munkájában egy helyütt azt írja: „Újítás nélkül nem maradhatunk hűek a hagyományokhoz” - ez mélységesen igaz és érvényes néptáncművészetünkre is.

Falvai elvtárs és nyomában a félrevezetett csoport nem ebben a helyes értelemben hű a hagyományokhoz, mert nem újítja, fejleszti, hanem konzerválja: megmerevíti őket. Nem igaz az, hogy a régi hagyományok megtanulása és bemutatása az első lépés a munkában, anélkül hogy a hagyományokat válogatnánk és a mai élet kifejezőjévé ten-nénk, vagy a mához vezető utat, az előremutató vonásokat mutatnánk meg.” (Körtvélyes G. Táncművészet, 1953. április 115 p.)

Nem tudok néptánc-koreográfust a hazában, aki akár 1953-ban, akár az elkövetkező 42 évben, azaz napjainkig, már első nyilvános munkáival ilyen elismerést aratott volna. Akinek minden művészi és pedagógiai törekvése hasonlóan maradéktalanul tükrözné a kritikus utolsó mondatában megfogalmazott időtálló gondolatokat. A mégis fennálló paradoxont, ami a kettőnk ismeretanyaga és törekvései között a megírásakor (1953) feszült: az emberi és politikai magatartásunk különbözősége okozta, ami az esztétikai értékek megítélésének különbözőségéhez vezetett. Tanulságos a példa mind az emberire, mind az esztétikaira. A terjedelmes cikk politikai részében olvashatjuk: „Az ÉFÉDOSZ Központi Táncs csoportja művészi munkájának megtorpanásáért és vakvágányra futásáért elsősorban Falvai elvtárs, a csoport művészeti vezetője felelős. De felelős érte a csoport politikai vezetője és tagsága is. Falvai elvtárs valamikor Monár István tanítványa volt és nézetei is megegyeztek vele a népművészeti munkával kapcsolatban. Molnár István azóta hatalmas utat járt be és a parasztromantikus szemlélettől elfordulva művészi munkáját pártunk politikájának a szolgálatába állította, művei új életünk igazságának és szépségének a hirdetőivé váltak. Falvai elvtárs, úgy látszik, nem követte hajdani tanítómesterét további fejlődésében és még nem jutott el szemléletében és művészeti munkájában a mai élet művészi ábrázolásának fokára. Falvai elvtársnak minden lehetősége megvan arra, hogy megismerkedjék a marxizmus-leninizmus művészetelméletével és ennek alapján új alapokra helyezze művészi munkáját. Ezt a lépést Falvai elvtársnak meg kell tennie...stb.stb”

Mi volt a válaszom? A világos beszédnek megfelelően azonnal megírtam a lemondásom az együttes vezetéséről. Lemondó nyilatkozatom már másnap a szakszervezet főtitkárához került, aki telefonon keresett a hivatalomban és megbeszélésre magához kéretett. Kőből József igazi emberi diplomáciával vett le a lábamról. Magára vállalta, hogy az „érdekeltekkel” elrendezi ezt a „személyeskedő” feszültséget. Arra kért, hogy igyekezzek megértő lenni a politikai körülményekkel, ami nem teszi szükségessé, hogy feladjam művészi elveimet, mert látták, hogy tisztességesek a törekvéseim. Azt kell megvizsgálnom, hogyan tudok a magam számára is elfogadható megoldást találni. Szavainak korrektségét megértettem és folytattam a munkát Így tettem.

Majdnem két évtizeddel később, 1969-ben az Új Írásban a népművészetről megjelent tanulmány sorozatra válaszoltam „A Népművészetről” címmel és megküldtem többek

között Illyés Gyulának és Veres Péternek is, akiktől egyetértő válaszleveleket kaptam. Veres Péterrel ennek kapcsán közeli barátságba kerültem. Halála előtt néhány hónappal egy napon levelet és nyílt levelezőlapot is kaptam tőle: „Kedves öcsémbarátom! ...a lelkemből vetted ki... Az osztályharcra és az idealizmus-materializmus ál-ellentétére épült marxista világnézet nem fogja át az egész életet. Kimarad belőle a legfontosabb, a nem múlandó, az élettani tényező, a népközösség mint természeti valóság felismerése. Mi ad lelki áhítatot, szolgálatra való erőt? Üdv. Veres Péter.(1969 okt.7).

Emberi magatartásom alapja mindig ez az egyértelműség és őszinteség volt. Ettől soha, semmi nem térített el. Veres Péter igaza számomra ezért nem volt új,de nagyon jólésett, mert ennek alapján élek. Igaz, csak az elmúlt évtizedben jutottam el e szavak tartalmának tudatos megértéséhez, megismeréséhez. (Új Pedagógiai Szemle 1994 május, valamint a budapesti Nemzetközi sámankonferencián elmondott előadásomban. Megjelent: Új Magyarország 1993 júl).

Esztétkai felfogásom pontosan egyezik kritikusom megállapításával. Így szól az 1990-ben megjelent, s azóta újabb kiadást megért Ritmikus mozgás-énekes játék c.könyvem Utóiratának első szakaszában: Hagyományaink annyit érnek, amennyit gyermekeink fejlődéséhez, azaz a holnap számára nyújtanak. Értékük eldöntéséhez mérlegre kell tenni őket. Korszerűségi, közösségteremtő igényeink súlyával szembesülnek. Azt is meg kell nézzük, van-e más, kedvezőbb eszköz a birtokunkban, amit helyettük a mérlegre tehetünk”. (E néhány sort nem oly régen a Szekszárdon megjelent kötet nyitó mottójaként láthattam. Mít kívánhatok még az életemben ennél nagyobb elégtételt?)

Újra Andrásy Kurta János szobrászművész barátomhoz fordultam, elmesélve a történetet, s azt az elképzelésemet, hogy erdélyi táncokkal szeretnék foglalkozni. Csűrödngölös mulatságra gondoltam. „Tudod mit? - felhívom Áront és nála megbeszéljük!” válaszolt. Megyünk Tamási Áronhoz! Nagyon megörültem a gondolatnak. Püski Sándornál már a háború előtt találkoztam számos népi íróval, de Tamásival, akinek nemcsak az Ábel köteteit, de a novelláit is jól ismertem, még egyszer sem. Néhány napon belül az akkor újra fiatal házaspárnál kopogtunk.

Tamási nagyon szívesen fogadott bennünket. Mikor előadtam tervemet, amikor a Csűrödngölöt meghallotta, mindjárt a környezet, a játéktér meghatározó szerepéről kezdett beszélni. Milyen tárgyak és kik lesznek a játéktérben s mindez hogyan kap szerepet a bekövetkező eseményekben. Aztán sor került a cselekményfolyamat időbeli arányainak fontosságára, dramaturgiai szerepére. Persze a beszélgetést példák szakították meg, s én egyre inkább éreztem a dramaturgiai stúdium nélkülözhetetlenségét a további munkámban. Tamási végső soron általános drámai elveket ismertetett meg velem, s vázlatosan megbeszéltük a tervezett multság lehetséges összetevőit is. Elmondhatom: Tamási Árontól kaptam az első dramaturgiai leckét, de a tervezett új műsorszám végső megoldása az bizony az én nyakamban maradt...(Sztaniszlavszkij 1948-ban nálunk is megjelent kötetét még megjelenésekor megvásároltam, de valójában drámai szempontból nem igazán foglalkoztam vele.)

E feladattal párhuzamosan a kifejezetten táncos műsor kiépítésén is dolgoztam. A híres rábavidéki verbunkos táncok koreográfiai kibővítését a katonabúcsúztatók bekapcsolása kínálta. Engem egyáltalán nem zavart, hogy Náfrádi László, aki a Csokonai

együttesből lépett át Rábaihoz, már sikeresen fogalmazta meg ezt a témát. Világosan láttam a magyar néptánc kincs feldolgozásának korlátait, de egyben a megoldások változatos lehetőségét is. A munkába az eddigi gyakorlatnak megfelelően bevontam a táncosokat is. A szakszervezet javaslatomra támogatta Lovász Istvánt, az együttes kitűnő táncosát, hogy Kapuváron, Vitnyéden és másutt tanulmányozhassa a tánc megtanulásához szükséges összes igényeimet. Az általa szerzett ismereteket fogalmaztam meg a későbbiekben a „Rábaközi legénybúcsúztatás” c. néptánc koreográfiában, mely egyike lett a két alkalommal is filmszalagra került táncaimnak. (Sajnos a TV-ben 1963. körül felvett példány elveszett, csak a kairói felvétel /1964/ maradt meg.) Ez a koreográfia előző sikeres néptánc koreográfiáim gyakorlatán alapul. Nem az eredeti táncok „anyagának” hű bemutatására törekedtem, hanem az eredeti táncok szellemiségén alapuló mozgásvilág sajátosságait használtam fel. Személyes, gyermekkori emlékeim alapján fogalmaztam meg a katonának menő legények búcsúzásának eseményét. Ezt tartottam és tartom ma is eredetibbnek, mint az „anyag” szolgai másolását. Ma is előttem van a kocsmánk előtt katonának menő, felszalagozott legénycsoport hihetetlen erejű éneklése, férfias, büszke magatartása, széles jókedve. Abban az időben a fiatal legénynek ezekből a közös együttlétekből kimaradni: együttjárt a faluközösség előtti emberi lefokozódásával. Számos ilyen alkalom személyes élményével semmiféle „anyag” ismerete nem vetekedhet. A néptánc koreográfiai gyakorlatom gyors kibontakozásában ezek a gyermekkori élmények fontos szerepet játszottak. A tervezett műsorszámokhoz társuló tudatos gyűjtőmunka csak a már meglévő élmények bővítését jelentette. Az elkészült koreográfia: „Rábaközi legénybúcsúztató” szinte két évtizeden keresztül az együttes műsorában rendszeres nyitó- és egyben sikerszám lett. Mindig jól szolgálta az induló kapcsolatfelvételt a közönséggel.

Az elkészült Csüdröngölő táncképpel együtt a szakmai kritika is hangot váltott. Tamási Áron ugyan nem jött el, de ott volt a másik nagy székely: Gyallay Domokos bácsi harisnyában és ferencjósokán, szeretettel gratulált. 1954 kiemelkedő koreográfiai eredménye is ebben az időben született „Hess Héja!” címmel, de népi hangvétele ellenére e műsorszám messze túlmutatott néptánc feldolgozásokat tartalmazó koreográfiai munkásságomon. Éppen ennek a színvonalnak az elérése volt a fő törekvésem. A tíz évvel később íródott (1963) és mai napig vizsgatárgyként funkcionáló tánc történet először vesz tudomást róla, akkor is zárójelben: „Teljesen kivételesnek, sémából kiugrónak kell tartanunk az olyan kompozíciót, mint Falvay Károly „Hess Héja” c. korai leánytáncát”. (Maác L.: A magyar táncmozgalom története 1964. Népművelési Intézet, Szerk.: Kaposi Edit.) Bár mind a két megállapítás igaz, annyit a mai napig nem érdemelt meg, hogy a „kivételes” és a „sémából kiugró” jelzőknek kijáró magyarázatot is megkapja. A feledés lomtárába utasított.

A Csüdröngölő táncképből csak egy sikerült páros részlet maradt még egy évtizedig az együttes műsorán, ami Gulyás László Széki muzsikájára készült. Egyike volt ez a tánc azoknak a törekvéseknek, melyek a zenével együtt szerény figyelmet indítottak el a táncok eredeti formában történő megismerése felé. Molnár Zsóka elsőként állította színpadra a széki viselet háború előtti eredeti formáját, s ezek a törekvések vezettek az együttes máig ismert nevének, a VADRÓZSÁK megszületéséhez is.



Mind ez a tánckép, mind az ezt követő „Kurucok”, melyről a Vallomás-omban írtam, a komolyabb dramaturgiai stúdiumok létfontosságú szükségességére figyelmeztettek. Erről már részletesen írtam. (Ez részben a Szövetség által létrehozott kétéves tanfolyam-, részben Bodnár Sándor barátsága révén oldódott meg)

Világosan láttam, hogy mind az önálló műsor kiépítése, mind a kiváló férfitáncosok megtartása további, a táncosok technikai igényét is kielégítő, továbbfejlesztő tánckompozíció létrehozását kívánja. Béres András és Varga Gyula a felülmúlhatatlanul sikerült „Hortobágyi pásztortáncok”-jában valójában elhasználta a botforgatás virtuóz kifejezési lehetőségeit. Kevesen tudják, hogy ennek alap gondolatait és gyakorlatát Béres Siófokon tanulta, még 1948-ban. Az ott megismertek kibontása, felhasználása és a hozzágyűjtött egyéb játékok természetesen már mind az ő saját leleményei. Siófokon azonban még nem használtuk Molnár 1942-ben gyűjtött „porcsalmi botolóját”, melyet a helyszínen, Porcsalmán vett fel egy öreg cigánytól (ilyen a debrecenieknél nem is szerepel). A felvételen „páros botoló” van, az öreg cigány egyedül egy nővel táncolja. (Molnár ezt a gyűjtését dolgozta fel először „Kardtánc”-ában /1943/, a kíséret 3/4-ről 4/4-re átalakított dallamával, majd később „Szerelmi tánc”-ában, cigány környezetben). Újabb legényes néptánckompozíción gondolkozva, e botolótípus táncos lehetőségei körül állapodtak meg gondolataim anélkül, hogy a kompozíciót cigány környezetbe helyezzem. Már akkor is azt tartottam valószínűnek, hogy a cigányok, idővel pásztorkodásra kényszerülve mindezt saját szokáshagyományaikba ágyazva, magyar pásztortól tanulták el, mert semmilyen más környezetben nem táncolják. A Hortobágy ott van Szatmár szomszédságában. Körül kell néztek a Hortobágyon! Adódott tehát, hogy Béres Andrist megkeressem, aki különben is 1954-re már a Déri Múzeum munkatársa volt. Bandi nagyon készségesen még vendégszobát is felajánlott a Múzeumban. Ürmössy Józseffel, kiváló táncos tanítvánnyal indultunk útnak. (Néhány év múlva müncheni, strassburgi operák táncosa, szólistája lett). „Gróf” Czinege János gulyás számadóhoz irányított a hortobágyi Pentezugba. Valameddig vonattal kellett mennünk, s aztán „napirányba”, neki a pusztának, hogy megtaláljuk a csordánál. Az útunkról és a találkozásról külön novellát lehetne kanyarítani. Nagyszerű éjszakát töltöttünk a szárnyékban a szőrös gubák alatt, hogy a szúnyogok ne egyenek meg. Czinege nem volt igazán táncos, de maga is megmozdult. Volt azonban bojtárja (a Mikszáth regényeket az utolsó betűig ismerő pásztorember), aki táncolt nekünk. Azonnal láttam, hogy ezek a táncok mindenben megfelelnek a szatmáriak táncos világának, itt semmi olyat nem láthatok, amit már ne ismernék. Ami feledhetetlen itt: az maga a pásztorember, akinek a személyes ismerete nélkül az „anyag” valójában semmit, vagy legalábbis nem sokat ér. Ezt pedig maradéktalanul megkaptuk. 1955-ben újra meg akartam az öreg János bácsit látogatni. Máig őrzöm a levelét. Ebből egy részlet:”... 66 éves ember vagyok, de olyan jól esett, hogy még öreg koromba is van ember, aki csakugyan megemlékezik egy pár fényképpel, továbbá teczik kérdezni, hogy meddig leszek itthon. Április hónap még nem tudom hanyadikán megyek ki. de mán halom a Bíbicz visftását. Ez a leg kedveseb madaram, mán a pusztán érzem magam mikor rá gondolok...”

Béres Andristól tudtam, hogy Czinege, mint gulyás számadó, az egyik főszereplője volt az 30-as évek közepén a Hortobágyon forgatott Móricz Zs.: A komor ló c. novel-

lájából készült filmnek. Ez a film példátlan kultúrtörténeti emléke a magyar néprajznak, amivel annak idején két osztrák filmes világsikert aratott. Egy részletét (hajnali „lóellés” a Hortobágyon) ma minden filmakadémián tanítják. A film a földgáz megtalálásával és bányászatának a megindulásával a Hortobágy és az ott lakó emberek életének átalakulásáról szól. A csikós fia a ház mögött fából biciklit fabrikál magának és már nem akar csikós lenni. Csikós számadó apja ezen feldühödve a lóval összegázoltatja a biciklit. A filmben nem szerepel professzionális színész, csak a korabeli emberek és elsősorban a pásztoréletet és a vásárokat láthatjuk az ott mulató pásztorokkal. Ezt a filmet kihoztam a Nemzeti Filmarchivumból és többször megnézhattuk. Hihetetlen élmény volt mindannyiunknak. A „Hortobágyi botos táncverseny” c. kompozíció elkészítésének sikerében e film élménye is benne szerepelt a táncosok előadásában és az én munkámban. (Tapasztaltam: e film ismeretlen mind a néprajzosok, mind a néptáncosok között!)

Molnár Zsóka a tánchoz „rajthúzlis” nadrágot ajánlott, amit a Hortobágyon a juhászok hordtak. Ez a viselet a napoleoni háborúból ismert francia katonaviselet emléke volt még a 30-as években is. A hortobágyi pásztor „szakmai identitástudata” igényeként csak a juhászok viselték, akik „szamaragoltak”, azaz számaron jártak. A gulyások és csikósok lovon, előbbieik fehér-, a csikósok kék ingben-gatyában. A magyar „civil” férfiviselet mindig a katonás külsőségeknek felelt meg, ami korszakonként természetesen változott, de közös hagyományos szín-, és formai szimbólumaik évszázadokon keresztül ugyanazok voltak. Ez a szimbólumvilág kopaszodott le az első világháborúra, amikor az egyes népek katonáinak a különbözőségét már csak a rohamsisak formája jelentette. A katonai „kabát” és nadrágforma mindenütt, angoloknál, németeknél, magyaroknál már ugyanaz volt, melyet a lábszáron a gyalogságnál a drága csizma helyett a „lábtekeres” váltott fel. Ezzel alakult a férfi nadrág „sunka” formájúra a háborúzó európai népeknél, s így nálunk is. Ezzel a székelly harisnyaként ismert feszes nadrágforma elvesztette korábbi sajátos magyar karakterét, melyet addig viszont egész Európa utánzott.

E „néptáncfeldolgozásom” lényegében önálló alkotás (néptáncfeldolgozás), de előtanulmány is volt az ugyancsak a Hortobágyon játszódó Jókai kisregény témáját Bodnár Sándor forgatókönyve alapján táncba fogalmazott „Sárga Rózsa” drámához, melyhez kérésemre Vass Lajos írt zenét. E botostáncban szerzett tapasztalatok nélkül sohasem jöhetett volna létre a Sárga rózsa táncdráma. Elkészülésének tanulságos körülményeit Vallomásom-ban részletesen megírtam.

A „Hortobágyi botos táncverseny” további emlékezetes tanulsággal szolgált. 1957-ben a MÉMOSZ együttest (a Vadrózsák nevet 1960-ban vette fel az együttes a nagy angolai turnéja előtt) a KISOSZ együttesével a Moszkvai VIT-re delegálták. Kíséretül a KISZ Rajkózenekarát jelölték ki mindkét csoport számára. Versenyszámokként az együttes tagjai a botostáncot és a Héjját akarták, s nem lehetett őket erről lebeszélni, - bár pontosan éreztem e táncok a „pillanattal ideológiailag ellentétes” világát (az 56-os forradalom után voltunk). A versenyen nagyszerűen sikerült mind a két műsorszám, példásan helytálltunk. A zsűri ezt a helytállást a nálunk jóval gyengébben szereplő, de ideológiailag megfelelőbb KISOSZ együttest 3. díjával jutalmazta. A helyezés nem lepett meg. A sikertelenség paradox módon inkább melengette a szívemet, mert a csoport hihetetlenül egészséges szellemiségét sugározta, amit belülről többre értékeltem a VIT-es sikernél. A

tagság hamar napirendre is tért az eredménytelenség fölött. (Galambos Tibor a 60-as évek közepén néhány évre átvette a Vadrózsák vezetését. A Zalai Fesztiválon a botostáncot és a Sárga rózsát alapos felkészítés után nagy sikerrel mutatta be. A táncosok előadói díjakat kaptak. Utólag szeretnék neki ezúton is köszönetet mondani.)

1954-55-56 igen mozgalmas évek voltak. 1954-ben Ausztriából a „Steyerherzens Graz” együttest fogadtuk, s viszont-turnét bonyolítottunk le, egész Ausztriát bejárva. Majd 1955-ben a nagy énekkarral együtt Pozsonyban vendégszerepeltünk rendszeres kísérőnkkel, a kitűnő Járóka Sándor-féle cigányzenekarral. Műsorunkon a szlovák kormány tagjai is megjelentek. Kezdtett az együttes rangja komolyan emelkedni. 56 nyarán már politikai feszültségek közepette elsőnek utaztunk a francia Riviéra nagy népművészeti-rendezvényére: Nizzába. Előzetes izgalmaink közé tartozott, hogy a belügyminiszter: „Piros elvtárs” nem engedélyezte az együttesrel összeszokott Járóka zenekar kiutazását, lévén az a Belügyminisztérium együttese. Főiskolás zenekart kellett nagyhirtelen összerántani a kitűnő Sívó József vezetésével, aki később a Bécsi Filharmónikusok szólistája és az ottani zenei Akadémia tanára lett. De volt még más is. Már mentek a próbák, amikor a minisztérium egyik főosztályvezetője kijött a lakásomra és le akart beszélni a kiküldetés elfogadásáról. Felajánlotta, hogyha beleegyezek a visszalépésbe, a következő évben Kínába mehetünk ki egy teljes hónapra. Nem hittem el neki, mert már évek óta a „nyugati” kiküldetésekre vonatkozó ígéretésekből éltünk (kétszer hiúsult meg finnországi kiküldetés). Így ment ki Kínába helyettünk az elkövetkező évben a Debreceni Népi Együttes...

Ezt az esetet világos bizonyítékként idéztem a két együttes: az Építők -és a Debreceni Népi Együttesének az 50-es években végig országosan képviselt magas szakmai, művészi szintjére. Ugyanakkor, különösen Varga Gyula kiválása után, korántsem velünk azonos ideológiai eszmeiséget és szakmai szintet képviseltek. Mindez az 50-es évek néptáncos alkotógárdájának a jelenleginél sokkal árnyaltabb bemutatását kívánja.

A művészeti és az eszmei törekvések e közjátékaiban a továbbfejlődést biztosító állandó felderítő munkát végeztem, ami nem azonosítható a mai „friss anyag” kereséssel! 1956 szeptemberében Karsai Zsigával, kedves barátommal szülőfalujába: Lőrincrévére utaztunk az akkor megszerzett első magyar magnetofonnal, filmfelvevőkkel. Az út nem kifejezetten koreográfiai célokat szolgált. Rögzíteni akartuk a mindennapok gyakorlatából eltűnt szokásformákat, amelynek még éltek a tényleges résztvevői, akik ráadásul mindezt jó színvonalon bemutatni is képesek voltak. Nemcsak magyarok, hanem románok is. Méghozzá egyetlen falun belül, sőt példátlan módon: egyetlen mulatságon belül! (Erről később). Felhasználva Zsiga személyes ismeretségét, pusztán felvételek és jegyzetek készítésére vállakoztam a falu és a környék táncairól, zenéjéről. Martin György (akkor már a Népművészeti Intézetben) csokonais kora óta (1947) baráti körömhöz tartozott. Megismerkedésünkkor a szigorló mérnök, a nagytekintélyű „Pista bácsi” helyettese mellett ő még gimnazista. Egyike voltam azoknak, akik rábeszéltek a tudományos munkára. Így természetes volt, hogy évtizedeken keresztül mindig együtt hánytuk-vetetük a közös tennivalókat. Ismerve a Karsai Zsigával való még SzEFÉ-s, és kortársi kapcsolatomat, adódott, hogy ebben a körzetben én dolgozzak a gyűjtőmunkán, melyet nem-

csak Lőrincrévén, de más községekben is sikerrel bonyolítottunk le. Az akkor induló Kallós Zoltán-barátsága következtében így figyelme Kalotaszegre és a Mezősége irányult. A filmfelvételek Gyurka 8 mm-es, kölcsönadott kamerájával készültek. Amikor megnéztük az előhívott filmtekercseket, olyan nagy értékűnek tartotta a felvételeket, hogy lebeszél azokról használatáról (koptatásáról, ahogy ő mondta). Közel tíz év múlva, amikor a Pesti Színházban tartott önálló műsoromra készültem, ez az eset ismétlődött meg. Felajánlotta ellentételként, hogy inkább tanít nekem már lejegyzett kalotaszegi táncfigurákat. Ezért tíz éven belül kétszer is hozzá jártam „legényest” tanulni, amelyet a lejegyzett anyagokból választott ki nekem a készülő munkámhoz. (Azóta se láttam a lőrincrévi felvételeket).

A kalotaszegi legényes színpadra komponálása már korábban foglalkoztatott, hiszen számos táncrajzot a Molnár könyv kiadása miatt mozgással is ellenőriznem kellett, ami a tánc egyfajta ismeretét is biztosította. Legényest néhányszor színpadon rögtönözve is táncoltam (pl. az emlékezetes Rákosi születésnapon az Operettszínházban, amikor számos ruggyantás táncos nem jött el az előadásra, s a botrány elkerülése miatt, – vezetője voltam az együttesnek – a hosszúra nyúlt műsor alatt a legényes szőlőmhoz kíséretet komponáltam ott helyben, amit még meg is ismételtettek. A siker ellenére a Szabad Nép főszerkesztője, Szántó elvtárs személyesen vont felelősségre az előadás után: „miféle személyi kultuszt csinált itt maga?... - írt is róla, hogy már a ruggyantásokhoz is beférkőzött a narodnyikizmus... (1948.).

Tervezetésem közben mutatta be Rábai a nagyszerű „Györgyfalvi legényesét” (1957?), ami nem vette el a kedvem, mert más karakterekben gondolkoztam. Emlékeztetnek erre a táncosok századfordulóból származó kosztümjei is a megmaradt fényképeken és filmekben. Gondolnom kellett minél nagyobb előadói létszámra, mert a vonzó feladat az egész csoport munkáját mindig feljavítja. Így született meg a kompozíció hét-, felváltva kilenc főre. A hangsúlyt, felismerve a tánc funkcióját, Rábaitól eltérően nem a csoportos, hanem a szólisztikus táncokra tettem, amiben a csoport, vagy a csoportok már kompozíciós igényből kaptak önálló szerepeket. (A tánc egy része Banovich Tamás: „Széki rapszódia” c. filmjében is szerepel. Felvette a a Hunnia filmgyár, majd önállóan teljes egészében a müncheni Bavaria :1966). A kompozíció a terveknek megfelelően sikerült, s a Vadrózsák sokáig emlékezetes műsorszámára maradt. (Rábai Miklóstól is hallottam: „Írígylésre méltó férfigárdád van...”). Később az 1961-es llangolleni (Anglia-Wales) versenyen a „Legényes” előadásának szokatlanul magas színvonala miatt hivatásos táncosnak vélték és diszkvalifikálták az együttest. A legnagyobb angol impresszárió pedig New-Castle, Coventry, Oxford nagyszínházaiban háromhetes, végig sikeres országos turnét szervezett...

1957-58-ban újabb néptáncokoreográfiám született: a „Magyar tavasz”. A szatmári táncok, a fergeteges csárdás feldolgozása, a „magyar verbunk” nélkül. Leányjátékkal kezdődött, s ez ment át változatos térkihasználással tervezett virtuóz páros táncba. Ez az együttes műsorának rendszeres zárószáma lett. 1964-ben Egyiptomban filmfelvétel készült róla. (Amikor a 80-as évek fordulóján rövid ideig a Közgazdasági Egyetem együttesét vezettem, ismét a szatmári táncokhoz nyúltam. A régi gyakorlatomnak megfelelően felkerestem Martin Gyurkát és kértem mutasson valami új gyűjtést. „Nincs

annál jobb, mint amit jól ismersz, mondta, s ideadta a Nagyecsedén felvett tekercest. Régen nem láttam, s újra megnézve, ebből készítettem a „Magyar verbunk és csárdás” című koreográfiát, ami Katowiczében nagydíjas lett az egyetemek nemzetközi versenyén).

1959-ben az együttes nagyszerű dániai vendégszereplést bonyolított le, ami a törzsgárdatagság állandósága következtében a tánckar fegyelmét és valóban impozáns karakterét alakította ki. Lassan egy évtizede összeszokott törzsgárda táncolt az együttesben olyan kiváló adottságú férfitáncosokkal, mint Lovász István, Peschka Alfréd, Keresztessy Lajos, Heik István, Dernői Tamás, Morenth András, Kaló Mátyás, Sallay Endre, Vangel Gyula, a lányoknál: Tamás Éva, Érchegyhi Emma és Ildikó, Varga Márta, Hegyi Jutka, Bándoli Mária, majd a Weber lányok: Judit és Edit, Ádám Zsuzsa, Sólyom Rózsika, Szúdy Eszter, Ligeti Vera.

Az együttes tagsága nagy csoportos műsorszámot kívánt: cigánytáncot. Alkalmatlannak éreztem magam ennek a feladatnak az elvégzésére. Ismertem Létai Dezső és Erdélyi Tibor ÁNE táncosok e téren tehetséges és karakteres munkáit, hozzájuk fordultam segítségért. El is jöttek, tanítottak is mozgásokat, de elfoglaltságukból adódóan mindezt nem tudták koreográfiába fogalmazni. Az idő ugyanakkor haladt, koreográfia nem készült, s az együttes belső munkafegyelme fellazult. Kénytelen voltam vállalkozni a megtanított mozgások koreográfiai megfogalmazására. Gyermekkoromban magam is sokszor láttam cigányokat táncolni, énekelni, a gyerekektől az öregekig. Ha keresztelő volt náluk, akkor nagy csapatokban megjelentek a kocsmánk előtt, megbeszélték apámmal, hogy ők most mulatni akarnak, s kérje meg a falubelieket, hogy ezt nézzék el nekik, és ne háborgassák őket. Kirendeltek egy-két láda sört, vagy egyéb italt, félrerakták a nehéz tölgyfa asztalokat (könnyű asztalok a kocsmában a verekedések miatt elképzelhetetlenek voltak), bevonultak családostul és nekiálltak mulatni. Persze náluk is ritkán múlt el a mulatság verekedés nélkül.

A „Cigány rapszódia” elnevezést kapott koreográfia a színpadon ülő három fiú között szólisztikus leánytáncossal indult. Első szólistája a korán elhunyt kiváló táncos: Bándoli Mária volt, majd utána a nyulánk és ugyancsak kitűnő Weber Klári, azután Szúdy Eszter, később számos újabb munkám szólistái. Lassú táncos leánycsoport váltja fel őket, majd ismét szólisztikus és nagycsoportos formációk következnek. Mértéktartó, de határozott „más”-ságot mutató előadásmód elérésére törekedtem. A magyartól eltérő táncos előadásmódban ez az igény a táncritmuson belül felgyorsuló, de ugyanakkor nagyobb belső visszafogottságot gerjesztő mozgást is mutat. A „más”-ság tehát elsősorban nem a figurális, hanem sajátos mozgás és magatartásban, mindegyüttesen az előadásmódban jelentkezik. Olyan ez a feladat, mint pl. Brahms törekvéseiben a magyar táncok zenei sorozata. Vallom, hogy lehetséges ilyen feladatra vállalkozni, ha az nem is az „eredeti”-t, csak a „más” által érzékelt és megmutatásra érdemesnek tartott sajátosságokat mutatja. *Hiszen még a saját-, a falvainkban látott táncaink előadási problémáival is majdnem hasonló helyzetben vagyunk! Sőt a „mindenáron eredetieskedés” mindig sokkal visszatetszőbb, mint néhány jellemző sajátosság mértéktartó megfogalmazása és hangsúlyozása.* Ezt az elvet valósítottam meg mind a koreográfiai, mind az előadói igények kivitelezésében. A „Cigány rapszódia” tánckép őszinte és soha túlzásokat nem tartalmazó előadása ezért

mindig egyik sikerszáma volt az együttesnek. (Két film készült belőle, az egyik Kairóban(1964), a másik a Bavaria filmgyár számára (1966-ban). Az Agrigento-i fesztivál első díjában is jelentős szerepe volt (1970).

Az 1961-es angliai, professzionális igényű hosszú turnén az együttes néptáncműsorában helyet kapott Hess Héja! táncműveleménnyel és a negyedórás Sárga rózsa táncdrámával sajátos karakterű néptáncműsor jött létre, melyhez – véleményem szerint – hasonló magas színvonalú, egész estét betöltő műsorral más amatőr együttes abban az időben(az 50-es évek vége) még nem rendelkezett. A lányok megfelelő foglalkoztatása miatt része volt a műsornak Rábai Miklós: Háromugrósa is (a későbbiekben sem volt megfelelő gondolatom önálló leánytánc készítéséhez). 1958-ban került az együtteshez táncosként Kricskovics Antal, aki az elkövetkező években kezdte meg kifejleszteni koreográfus és táncos vezetői felkészültségét. Az elkövetkező hét évben az együttes táncos tagja, majd munkatársam, partnerem is volt. Számos koreográfiáját mutatta be az együttes az elkövetkező években: A „Korsós leánytáncot”, a „Késes táncot”, kólókat, majd itt készült fel a „Kilencen voltak” első nagyszerű koreográfiája kidolgozására. Bodnár Sándor is, magam is örömmel támogattam.

A 60-as évek fordulójára érett meg az együttesben a Sárga rózsa bemutatásának lehetősége Érchegyi Ildikó főszereplésével. (Rábai felkérésére az ÁNE-ben tanítottam meg elsőként. Erről részletesen a Vallomásomban). Kricskovics alkotói törekvése átmenetileg mentesített újabb néptánc-koreográfiák elkészítésének feladata alól. Ezt az időt fokozottan a táncalkotás emeltebb szintű kifejlesztésének a megalapozására és saját technikai felkészülésem továbbfejlesztésére fordíthattam. Közrejátszott ebben Bodnár Sándor házukba költözésének véletlenje, s az ebből fakadó, több évet magában foglaló szoros együttgondolkodásunk. Ekkor tanulmányozhattam az András László kitűnő fordításában ugyancsak abban az időben megjelent Garcia Lorca verseket és tanulmányokat, melyek igen mély nyomokat hagytak későbbi törekvéseimben.(Bodnár ebből készített később forgatókönyvet Szigeti Károly számára.) Párhuzamosan zenei tanulmányaimat is kiterjesztettem olyan zeneszerzők műveinek az alapos megismerésére, akik sok sikeres tánckompozíció zenei kíséretét írták meg. Mindenekelőtt Sztravinszkij, majd Bartók művei kerültek sorra. Kricskovicsban a táncot, s az alkotói izgalmakat szívesen vállaló partnerre és munkatársra leltem, akihez hasonló a feleségemen, a kosztümtervező és festőművész Molnár Zsókan kívül nem is adódott életemben. Bartók: Allegro barbarójának sikeres megoldása ebből a szerencsés adottságból született. Számos más gondolat felmerüléséről már a korábbiakban említést tettem.

A „tánczenék”, a tánckíséret megrendelésre írása, külön szerzői adottság. Olyan, mint a fotós és a modell viszonya. Együtt kell lélegezni a jó kép létrejöttéhez. Tapasztalataim vannak sikeres és sikertelen megoldásokról. (Egyszer erről is kellene írni). Minderről a csak „néptánc-koreográfusnak” nem lehetnek tapasztalatai, mert az csak a „tánckíséretben” és nem önálló mű létrehozásában gondolkodik. A „zene” ilyen szinten azonban egyformán önálló műfaj is és kíséret is. A „teljes mű” része. Van, amikor kísér, feltölti a táncot érzelemmel, van, amikor a mű közös gondolatait fejezi ki (pl.csak egy hegedű-zongora szonátát tudok ehhez a feladathoz hasonlítani, amelyben mind a két hangszer együtt hozza létre a művet). A cigány muzsikusok ezt a tapasztalatot szerezték meg az

évszázadok alatt. Nagyon jól tudták: az énekesek, táncosok közül ki, melyik dallamot szereti? Ismerték az egyes emberek saját tempóit, s azonnal alkalmazkodtak hozzájuk a rögtönzött pillanat varázsában. Ezt a tapasztalatot nem lehet egy-két évtized alatt elsajátítani, személyes érzékről tanúskodik. Kiemelkedő rangra éppen azok a prímások emelkedtek, akik ezt a követelményt magas szinten sajátították el. Ilyen szintű összműködés ritkán valósul meg. Ez volt az oka, hogy néptáncokoreográfusként mindig magam válogattam össze a zenei kíséret dallamait. A létrejött mű így nagy valószínűséggel „egy nyelven” beszélhetett. Nem csoda tehát, hogy a koreográfus kollégák ragaszkodnak a bevált zeneszerzői kapcsolathoz, s csak ritkán nyúlnak váltási lehetőségekhez.

A zenekíséretnél maradva, hálás lehetek a sorsnak, hogy szinte egész pályámon a rugyantás időszaktól kezdve ugyanaz a zongorakísérőm volt: a nagyszerű ember és kitűnő zongorista Bartha Miklós személyében. Mindig talált megoldást, hogy a táncok előkészítéséhez szükséges egyéni alkalmaimon is rendelkezésre álljon, ha kellett, zeneszerzőként is besegített. Az évtizedek egymásutánja sem koptatta el figyelmét. Mindvégig képes volt együtt élni a kialakuló munkával, elképzelésekkel, amit a magnetofon kíséret sohasem tud pótolni.

A 60-as évek fordulóján sem volt pénz. Idő se nagyon volt, mert amatőr együttest összetartani csak olyan munkával lehet, ami állandó belső és külső sikert biztosít. Mindkettő egyformán fontos. Úgy éreztem, hogy át kell lépnem az előttem álló Rubikont olyan mű létrehozásával, ami összegezi koreográfus pályám elért eredményeit. Sztravinszkij, Bartók világa táncosaim számára elérhetetlen, távoli mezőknek látszott. Ekkor figyeltem fel Kodály Zoltán: Háry János zenekari szvitjére. Hosszabb ideje sikeres kapcsolatom alakult ki szimfonikus zenekarral, olyan, amely ezt a művet képes volt jó színvonalon előadni. (BM Tűzoltóság, ma Budapesti Szimfonikusok). Háry János alakjához kitűnő főszereplő volt Lovász István. Ragyogó férfigárdám volt a huszárcsapathoz. A nagylétszámú francia katonaságot Kricskovics vállalta a délszláv gimnáziumban lévő csoportjával. Nagyszerű fénykép bizonyítja Kricskovics életteli, szinte megjelenítő Napóleon figuráját! A mesejáték harmadik képében Vigyázó Ági, az osztrák császár szerepében Heik István, Mária Teréziaként Weber Klári egyéniségükhöz illő szerepeket kaptak és valósítottak meg. Volt tehát jó zene, ismert történet, kitűnő szereplők. Wegenaszt Róbertet, a miskolci Nemzeti Színház díszlettervezőjét alig egy évvel előbb ismertem meg. Ő is partner lett a megvalósításban. A Szakszervezet kibérelte a Vígyszínházat. Jó forgatókönyv készítésére Bodnár Sanyinál alkalmasabb szakemberre nem gondolhattam. Nem a pénz, nem a szereplők, nem a zenekar megszerzése, alkalmassága okozta a gondot! Hosszú idő után először, elolvasva Bodnár forgatókönyvét: nem tudtam vele azonosulni! ...azt is láttam, az átírás sem megoldás. A dolgok annyira előrehaladtak: magam kellett erre vállalkozzak. Ehelyt ismételnem kellett a Vallomás-írásban a már e témáról összefoglaltakat, hogy itt is lássuk: még az ilyen nagyon ideálisnak látszó pillanatban is micsoda véletlenekre kell számítani a feladat sikeres kivitelezéséhez!

A Vígyszínházi műsorral „vadrózsás viszonylatokban” az adott körülmények között - úgy éreztem - művészi lehetőségeim határához közeledek. A 28 perc időtartamú és hat

nyiltszíni képet magában foglaló Kodály mű koreográfiájának elkészítése az amatőr körülmények között mintegy 3-4 hónapot vett igénybe. Ezzel párhuzamosan készültem fel a Bartók számok koreográfiáival és saját magam előadói feladataival. Az Építők Szakszervezetének Művelődési Háza lehetőségei kevesek voltak ahhoz, hogy a nagy munka forgalmazását megoldják. Maximális szerencseként úgy lehetett időpontot kijelölni, hogy rövid időn belül a Kodály-művet a Vígszínházban egy nemzetközi SZOT konferencia részére megismételhetjük. Sajnos, akkor, még nem volt videotechnika. De a legtöbb műsorszámról, s főleg a „Háry balletről”, ahogy Vitányi Iván fogalmazta, jó fényképek legalább készültek. 1964-et írtak.

## Hogyan láttam a „hogyan tovább?”- ot

Kétféle lehetőséget láttam magam előtt: Vissza kell térnem személyes táncos elképzeléseim megvalósításához. Ennek egy-két eleme készült el a Bartók-Kodály darabokkal. A Chopin: G-moll Balladájára tervezett szóló – Hamlet elképzelés – készen is volt a fejemben, Bodnárral is megvitattam. A kor körülményeiben azonban minden táncos előadási lehetőség csak a Vadrózsákon belül valósulhatott meg. A kettő együtt pedig reménytelennek látszott.

Az 56-os forradalmi időszakban sok fényképfelvételt készítettem, melyek időnként a kezembe kerültek (fotolaboratóriumom volt mindig otthon, de a felvételeket nem volt tanácsos elől tartani). A hazai élet körülöttem zajló eseményei szükségszerűen bennem is zajlottak. 56 októberét hihetetlen szerencsével úsztam meg, pedig (az Építők székháza próbaterme révén) rendszeresen a forradalmi események egyik központi körzetébe, a Sztálin szobor mellé, a későbbi „Csizma térre” jártam. Itt is számos felvételt készítettem, ahogy a „dolgozók” odatámasztva a létrát, rendszeresen feljártak a páros csizmából egy-egy darabot lefűrészelni. (Állítólag tankágyúval a szovjetek tüntették el onnan.) Talán ez adhatta az ötletet a Zsarnok c. koreográfiám megtervezéséhez.

Varga Imre, a Műv. Ház igazgatója a szakszervezetben nagyon jónak találta a terv gondolatát, amit egy román mese párhuzama rejtett. Ki is fizette a forgatókönyvért járó honoráriumot. Az érdemi munkára azonban nem kerülhetett sor. Részben megromlott a viszonyom a szakszervezet párttitkárával, aki a kulturális osztály vezetője is volt, részben műszaki pályámon németországi szerződéses munkára volt kilátásom. Úgy döntöttem, megválok a Vadrózsáktól, s ezt az együttesnek is bejelentettem. Galambos Tibor keresett meg, meghallva a történeteket, s támogatásom kérte művészeti vezetői megbízásához. Ajánlatommal támogattam is. Megszakadt tehát a másfél évtizedes munkám, s egyelőre nem láttam a magam hogyan továbbját.

A Sors mindig nagy rendező. A Tervező Irodában, ahol a teljes magyar kohászat és gépipar gyártervezését vezettem, többször figyelmeztettek, hogy - ha már nem léptem be a pártba- legalább a marxista egyetemet el kell végezzem ahhoz, hogy vezetői állásomban megmaradhassak. Erre már több menet után igent mondtam. Ekkor tudtam meg, ezzel számos kedvezmény jár. Hónapos szabadságtöbblet, hamarabb elmehetek az előadásokra stb. A konfliktus azonban ennek ellenére itt sem maradt el, s 17 év után rövidesen az olaj-



ipar építési és gyártervezési főszakértői munkakörében találtam magam. A vállalat új székháza építés előtt volt, s addig a Lónyay utcai zálogházban dolgoztunk. Hamar rájöttem, hogy ez igen közel van a Spartacus sportklubhoz, ahol a OKISZ együttese Manninger György barátom vezetésével dolgozik. Velük a moszkvai úton barátkoztam össze. Pillanatok alatt adott volt a lehetőség: délutáni próbaterem állt rendelkezésemre a Szentkirályi utcában, igen kellemes körülmények között. Számomra nem kellett félkéz sem a marxista egyetem elvégzéséhez, viszont rendszeresen próbálhattam a magam örömeire. „Egyedül” és kiváló próbateremben!

A zavartalan egyedüllét a belső koncentráció alapvető feltétele. Bizonyos belső alkotói mozgásélmény csak akkor alakulhat ki, ha ennek testi-lelki érzetét, indulati sajátosságait magunkban már kialakítottuk. Akkor is így van ez, ha bonyolultabb zenei kíséret elsajátítása miatt elengedhetetlen zongorakísérő szükséges. Úgy látszott, az első említett feltétel megvalósul. Közben még SZOT díjat is kaptam (Novák Ferencsel együtt), mert ezt már a Vadrózsáktól való kiválásom előtt eldönthették. Adott volt tehát, hogy köszönetem viszonzásaként kérhessem a SZOT vezetőséget, biztosítsák a művészi munkám folytatását jelentő önálló műsoromhoz a Pesti Színházat. Drucker Tibortól, aki akkor a Fehérvári úti Fővárosi Művelődési Központ igazgatója volt, teljes támogatást kaptam, melyért ezúton is köszönetet mondok.

Dolgozhattam, próbálhattam tehát, amennyit csak bírtam. Láttam, Manningernek is műsor problémái vannak, s elmondtam neki félbemaradt „Zsarnok” tervem. Azonnal kapott rajta, s az 1967-es zalai fesztiválon a „Zsarnok”-ról Garabonciás-ra átváltoztatott című táncjátékom „első díjat nyert”. Közben tudtam meg, hogy Illyés hasonló című verséért eltiltást kapott. Nem akartam ezzel veszélyeztetni a kompozíciót, de egész törekvésem ellehetetlenülését sem. Ezzel a koreográfiámmal azért kell foglalkozzak, mert ebben egyformán szerepelt *a néptáncos és az általános emberi karaktert kifejező lehetőségem és tapasztalatom*. (A népi külsőség, méghozzá nem magyar, hanem „másság” formájában, és az emberi, és ugyanakkor rejtett aktuális tartalom). Az egyéniségre is jellemző kétféle sajátosság: a „földi” és a „démoni”, vagy ahogy az utóbbit a román néprajz fogalmazza: a „szupernaturális”, azaz: „természetfölötti”. A „Calus”-ban, ebben a pünkösdi szertartásosan mágikus táncban előforduló figurák ugyanis profán, azaz szórakoztatás, vagy a személyiség megmutatásával kapcsolatos multságok részeként *azok mágikus tulajdonságai miatt nem táncolhatók!* Mi több, a szertartás esti, napszálltakor történő befejezése után kezdődő multság előtt a táncosok mintegy „megtérve a földre” ún. *átvezető táncokat* táncolnak. Csak ezek befejezése után érezhetik magukat a megszokott környezetben, kezdik el a vendéglátóikkal közösen ismert órákat. (E lehetőségek a legmodernebb expresszionista kifejező lehetőségekkel vetekednek!)

A Zsarnok, a Garabonciás „démonisága” *nem földi* tulajdonság, emiatt ennek megfelelő kifejezési formákat kellett alkalmaznom. E feladat megoldásához a Lőrincrévén megismert *haidau* román mozgáskincsét használtam fel (talán először nyúlva ehhez a táncformához), természetesen kötetlen, szabad ritmusú formában. (Az eredeti kaluser mozgások megtanulása nem állt rendelkezésemre, s az adott körülmények között az nem is mondott volna többet. Ha megcsinálók benne egy hátraszaltót, a tetőponton bokázva, ami a Calus-ban előfordul, ez sem lett volna több, eredetisége ellenére.)

Magát a calus táncot Lőrincrévén láttam először, s jó felvételeket készítettem róla, de ezek bármennyire szépen előadtak is voltak, utólag látva az „eredetieket”, műtáncoknak, betanított táncoknak hatottak, a látottak virtuozitását meg sem közelítették. (Ugyanakkor erről is szilárdan hitték, hogy ezek kaluser figurák.) Persze az „eredeti” is „tanulják” a *vataf* vezetése alatt „hivatalosan”, azaz eredeti formájában is. A tanulás tehát nem azonos pl. a legényes tanulásának a gyakorlatával. A *vataf* egyszemélyben határozza meg azt is, hogy a „tanulók” közül kit vesz be, kit tart alkalmasnak a mágikus természetű feladatok megvalósítására. Színpadi előadás formájában a Ziganesti faluból (Bukarest közelében) származó táncosokat Kairóban láttam először, majd 1977-ben a falujukban, másokat pedig véletlenül az ugyanakkor rendezett krajovai fesztiválon. A göttingai egyetem által készített, az 1950-es és 60-as évekből származó jóminőségű hangosfilm felvételeket pedig szintén ezen az úton ismertem meg a a szertartásos tánc kitűnő néprajzos szakértője: Anca Giurchescu, és az intézet igazgatója, Nikolai Nistor még Kairóból származó baráti előzékenységéből.

A magyar hagyományokból ez a jövő szempontjából fontos ősi képzetekből származó réteg már csak töredékeiben sejlik föl, de a forrása minden kétséget kizáróan azonos kozmikus képzet. Látszik ez a bocskoron viselt acélsarkantyúból, a legrégebb fényképeken látható kaluserek kakastollas kalapjáról, a táncok közben előforduló temetési paródiából és számos egyéb között pl. a szertartásos táncok szimbólumrendszeréből. Erről a táncos koreográfiám bemutatója után két évtizeddel írtam részletes, minden érdemi visszhang nélkül megjelent tanulmányt. Milyen jogon látok párhuzamokat a magyar és román táncok között? Ennek előzményeit az elfeledett közös kún-magyar hagyományokban ismertem föl. (Erről korábban részletesen a TTT 1984/85-ben.) Az Erkel Ferenc együttes 1967-ben a zalai fesztiválon mutatta be a koreográfiákat. A Garabonciás szerepet magam táncoltam. Az általam mozgatott „faluközösség” szereplői: a „leány”, „legény”, „katona”, „bolond”, „öreg” az OKISZ együttes tagjai voltak. A számukra készült táncok román mozgásanyagát Martin Gyurka segítségével állítottam össze, válogattam ki, tanultam meg, majd megtanítottam. Barkóczy Sándor volt a zsűri elnöke, s ahogy visszahallottam, különösen értékelte a darab általam táncolt technikás, szólisztikus részét. (A kompozíciót később az Erkel Ferenc együttes vígszínházi műsorában is előadtuk). Meglepetésemre sem akkor, sem később senki nem volt sem a szakmában, sem a nézőközönségben, aki a darab érdemi szellemi értékét a leghalványabb mértékben megértette, vagy legalább érzékelte volna. Utólag visszagondolva erre a csalódásra: a jelenséget „első kakasszóként” kellett értékelnem, a Sors figyelmeztetéseként, melyet akkor még nem akartam meghallani.

A második kakasszó: a Pesti Színházban megtartott szólóestem sikerével azonosult kudarc élményeként hangzott el. Zene nélkül, csak lábcseggőm kíséretével megkomponált „Curriculum vitae”-mben (önéletrajzi költeményemben) „szeretném, ha szeretnének” és más Ady versek sorainak kétségbeesései, s küzdelmei visszhangoztak. A tánc a műsor első száma volt, a maga nem mindennapi időtartamával (7 perc). A színházat megtöltő közönség tapsában egyaránt éreztem megértést és elképedést. E kifejezetten személyes gondolatokat megfogalmazó, a néptánc külsőségeitől szokatlanul eltérő, soha addig nem látott hasonló kifejezési mód párhuzamában megjelent a műsor zárószámaként

a Garabonciás is, a nyitó téma ikerpárja. A nyitó tánc a saját magammal folytatott küzdelemről szól. A másik, a záró téma (a Garabonciás): az egyén és a közösség küzdelméről, melyben az egyén, hitem szerint csak áldozat lehet. Akár istenről, akár ördögről van szó. Be kellett látnom: ezek a gondolatok nem az 1968-as időszak problematikájába tartoznak. A tánc pedig mindenkor a jelen művészete. Nem hibáztathatom azokat az embereket, akik megtiszteltek érdeklődésükkel és megelégedtek a pusztá látványok nem egy esetben szokatlan változatosságával. Tudomásul kellett vennem a nem mindennapi, kuriózumot jelentő esemény alkalmával a szakma teljes távolmaradását, aki nálamnál sokkal jobban tudott érölködésem hiábavalóságáról. Más oldalról emlékezmem is kellett. Még mindig érvényben lenne az 1953-ban kapott figyelmeztetés, melyben (rejtetten) elhallgattatással fenyegettek meg? Hiszen még Vitányi Iván sem jött el, aki műsorfüzetem szép bevezetőjét írta: "...ha valami jellemzi művészetét, az éppen a koncepció nagyvonalúsága, sokoldalúsága, mindig újat kereső gazdagsága. Falvay nem az a művész, aki elsajátít valamilyen technikát, formanyelvet és utána kezd gondolkozni azon, hogy mit is fejezzen ki vele. Nem, nála mindig a mondanivaló az elsődleges, mindig ahhoz keresi a művészi formát. És mivel a technikának is birtokában van, figyelmének középpontjába a kidolgozás művészi problémái kerültek, a műfaj, a stílus, a dramaturgia. Ebből következik, hogy Falvay Károly sohasem pusztán táncot „állít be a színpadra”, hanem mindig teljes művet komponál. Mindegyik alkotása a mondanivalótól függően más és más. Valamilyen formában persze minden műve emberábrázolás, mindig az emberi mondanivalót keresi, de azon belül nem ragaszkodik egyetlen műfajhoz, egyetlen megoldáshoz. 1954-ben, amikor néptánc-művészetünk a nagyszerű táncos tömegjele-  
letek után a finomabb, differenciáltabb megoldások felé fordult, az elsők között kísér-  
letezett bensőségebb költemény-szerű megfogalmazással (Hess Héja). Később, 1959-  
ben viszont ő komponálta meg az egyik legjelentősebb drámai táncalkotást, a Jókai  
regénye alapján készült SÁRGA RÓZSÁT. Meggyőzött bennünket, hogy a Hess Héja  
pasztellszerű színkezelésének és a Sárga rózsá-ban a felfokozott drámaiság ábrázolásának  
egyformán mestere. Remek érzékkel találta meg azt a céljának megfelelő tragikus témát,  
amelyet együttesének táncosaival teljes értékűen meg tudott fogalmazni. És megtalálta a  
témához azt a szűkszavú, feszült kifejező stílust, amellyel a Sárga rózsá olyan nagy hatást  
gyakorolt az egész táncmozgalom művészi fejlődésében”....A programfüzet más részében  
újabb műsorszámairól írja: „Az egyikben, - melynek címe Curriculum vitae - Falvay  
azt az elvontabb módszert képviseli, amit korábbi művei közül(az ezúttal is látható)  
ALLEGRO BARBARO képviselt. A CURRICULUM VITAE nem szerzője személyes  
élettörténetét mondja el, hanem arról vall, hogy milyen küzdelmek, örömök, szomorúsá-  
gok, győzelmek és elbukások várják az ember élete folyamán. A megfogalmazás ezért  
elvont és konkrét, ősi és modern egyszerre. A másik mű, A GARABONCIÁS, a „csoda-  
furulyás” ismert, magyar és román változatú meséjének új, modern variánsa, szintén val-  
lomás: a művészet hatalmáról, e hatalom korlátozottságáról és a vele való visszaélésről.  
A GARABONCIÁS-ban a koreográfus mintegy eddigi útját összegezi, a drámai kísér-  
letek eredményeit próbálja meg egy elvontabb és oldottabb stílus elemeivel összeolvasz-  
tani.”(Vitányi I.1968) (A műsorban a Honvéd és a Bihari együttes művészei segítettek ki.  
Az Allegro barbaro-t Kricskovics ekkor már nem tudta vállalni. A külön próbák biz-

tosítása miatt szerepeit a Honvéd Művészegyüttes szólistái – Molnár Ernő – az Építők-nél egykori tanítványom – és Szoó István táncművészek adták elő betanításomban. Ugyancsak a Honvéd szólistái: Vadas Katalin és Tóth Margit vállalták a Hess Héja szólistitikus szerepeit, míg a csibéket a Bihari együttes leánykara adta. Mind Novák Ferenc, az Építők együttesének egyik alapító tagja, a két támogató együttes művészeti vezetője, mind a közreműködött művészbartáim támogatásáért ezúttal is köszönettel emlékezem).

Műsoromban fontos néptáncos esemény is történt. Két kalotaszegi legényest táncoltam, műsorfüzetemben rögzítve az eredeti táncos előadók nevét: Fekete János tánca Bogártelkéről, Mátyás István tánca Magyarvistáról. Táncos előadói meggyőződésem ugyanis, hogy „eredeti” táncról csak az előadó nevével, személyiségének bemutatásával együtt lehet beszélni. Az eredetiségnek szoros tartozéka a táncos szellemi és testi egysége. (Amikor e táncok előadására vállalkoztam Martin Gyurka tanácsára, akkor még nem voltam ezzel ilyen tisztában. Azt hittem, Mátyás István tánca nem jelent számomra problémát. Nem térhettem el a kinyomtatott műsorfüzetben foglaltaktól és tisztességgel felkészültem. Mátyás, akit személyesen már nem ismertem, mert találkozásunk előtt meghalt, nálam fejje magasabb táncos volt. Mindig éreztem: erős belső küzdelemmel sem tudom csak megközelíteni azt a táncos eleganciát, amit ő képes volt kifejezni. (A szellemiséget és testi alkatot együttesen meghatározó személyiség, mely a táncok hiteles előadásának alapvető kelléke, ma sem tárgya a tudományos rögzítés feladatainak.)

Még három, a jövő (és jövőm) szempontjából nem tanulságok nélküli koreográfiámról szeretnék megemlékezni. A Tánc: Csige Lajos lakatos és felesége Simon Margit lakodalmára c. nemesi külsőségeket megfogalmazó táncszvittről, a Regölsérről, amiben utoljára szakadtam el teljesen és sikeresen a néptáncos mozgásvilágtól, és a miskolci Avas együttes számára készített 35. Zsoltár-ról, melyet kizárólag „eredeti” néptáncokból komponáltam 1984-ben a Donnál maradt katonáink emlékezetére.

1969-ben megkeresett az Építők főitkárhelyettese, Szalontay Lajos. Felkért, menjek vissza a Vadrózsákhoz, mert az együttes szétesőben van. Nagyon érzékenyen érintett a Garabonciás darabom sorsa, melyet súlyos kudarcomként éltem meg. Mint megírtam a Vallomás-ban, a darab költői formába fogalmazásával is kísérleteztem. Nem akartam elhinni, hogy a táncmozgalom fiatalsága, vagy a színházi műsorok közönségének a szellemisége, „agymosása”, fantáziátlansága ilyen mélypontra süllyedt. Szalontai Lajos az Építők Szakszervezetének főitkárhelyettese munkásemberként az asztalos szakmából emelkedett magas politikai munkakörbe. Ismertem: világosfejű, határozott ember, akivel ugyanakkor lehet őszintén beszélni. Értésére adtam, hogy visszatérésemnek feltételei vannak. „Érettnek érzem az időt arra – mondtam –, hogy elővegyem a nemesi hagyományokat. Ennek az az oka, hogy a nemzet hagyományainak a fenntartása mindig és mindenkor a vezető társadalmi osztály feladata. Ma a munkásosztály a nemzet vezető osztálya, tehát meg kell jelenjen ennek tudata a hagyományos vezetői-, és egyéb külsőségekben is. Támogatást kérek ahhoz, hogy egy ilyen táncot megkomponálhassak.” „Rendben van! Ezt minden további nélkül megígérem” - szólt a rövid válasz. A másik kérésem a közvetlen főnökségem, a kulturális osztály esetleges piszkálódásainak elhárítására vonatkozó garancia-kérés volt. Ehhez előttem és az osztály vezetőjének személyesen adott utasítást. 1969-ben újra a Vadrózsák vezetője lettem. Szűk öt hónap állt

rendelkezésemre, hogy az együttest újjászervezzem és felkészüljek az agrigentói fesztiválra. Agrigentóban (1970-ben), a rákövetkező év tavaszán „Aranytemplom díjat”, azaz fődíjat nyertünk. Azonnal neki kellett állni a felkészüléshez a szolnoki fesztiválra.

Megtudtam, hogy az együttes két fiatal munkás táncosa összeházasodik. Itt az alkalom tervem megvalósítására. Archaikusan és költőien egyformán hangzó címet találtam az új kompozícióhoz: „Tánc Csige Lajos lakatos és kedvese, Simon Margit lakodalmára.” Egyenesen, világosan és egyértelműen meghatároztam az uralkodó politikai eszmeiséggel nem éppen összeegyező törekvéseimet. Biztos voltam a bekövetkező konfliktushelyzetben, amire természetesen fel is készültem. A Zsóka tervezte ruhák eszményien gyönyörűek lettek, a táncosokkal meg lehetett értetni az emelkedettebb magatartás igényeit, amit szívesen vállaltak. Előfordulhatott volna gúnyolódás, groteszk magatartás is. Nem volt ilyen!

Átérezték az ünnepi alkalmat, amivel társaikat tisztelik meg eddig elképzelhetetlen módon. A zenét Záborszky József barátommal, az István gimnázium ifjúsági szimfonikus zenekar vezető karmesterével és zeneszerzőjével közösen válogattuk össze. Gyönyörűen hangzott. A táncok előadási modorát, magatartási formáit át kellett „hangszerelni” a paraszti formákból a nemesi, az úgynevezett úri környezetbe. Ismert táncformákból álló, de teljesen más, ünnepi hangulatú szvit keletkezett.

A Szolnoki Fesztiválon sem előtte, sem utána nem volt hozzá hasonló törekvés. A gazdag és elegáns kosztümök már a műsor főpróbáján inkább irigységgel vegyes értetlenséget keltettek. Senkinek nem jutott eszébe, hogy a saját kultúránk más, figyelmeztetően elfeledett rétegéről van szó. A szakmai zsűri szellemisége ugyanezen a színvonalon mozgott. Észre se vették ezt az extra jelenséget. Mintha szégyelte volna a zsűri az alkotó mániákus „értelmetlenségét”. Erre utal a kiszivárgott vélemény, amit így összegezhettem: A Vadrózsák műsorszámát semmi újat nem hozott. Pesovár Ernő már régen készített nemesi tánckompozíciót a kőszegi, vagy szombathelyi csoport számára...Nem volt tehát ebben semmi újdonság! ...

*A kakas tehát ismét, azaz harmadszor is szól!* A Garabonciás és a Curriculum vitae rejtegette mondanivalói után most egyenesen és veretes magyar nyelven megfogalmazott mondanivalóm valójában a magukat szakembereknek vallók sem értik, vagy nem akarják érteni! A belső hangom ordítóása visszhangzott bennem: Vedd már tudomásul egyszer s mindenkorra és ne kínlódj olyasmivel, amire ma nincs fül a meghalláshoz! ... szem a látáshoz!

El kellett ismernem a tévedésem! A 60-as évek vége az erdélyi határok megnyitásának időszaka, s egyben az „eredeti táncok” utáni mérhetetlen vágy országos megindulása. Majd ezzel együtt rövidesen az „anyag” fontosságának a piedesztálra emelése. Ettől a pillanattól kezdve csak az számíthatott sikerre a fesztiválokon, aki túlvé téve az országot és a „Kárpát-medencét” új-, soha nem látott anyagot mutat be. (Kricskovics a „más”-ságával volt a szerencsés kivétel). Tudomásul kellett vennem: olyan törekvés indult el, ami egyik oldalon kedvező fordulatot ígérhet. Szélesebbre tárhatja hagyományaink megismerésének országos, sőt határokon túli lehetőségeit, a másik oldalon pedig óriási veszély leselkedik: a hagyomány szellemiségének az ANYAG-ba süllyedése, hosszú időre szóló

teljes megsemmisülése. Világos példája a néprajz etnológiai szemléletének hihetetlenül lassú kifejlődése. Az előzetes tapasztalataim bizonyossá tették előttem az utóbbiak bekövetkezését, amit személyes tragédiaként éltem meg. Más jelek is ezt az érzésemet erősítették.

A Népművelési Intézetben igen háttérbe szorított, s a forradalom után különösen lekezelt, talán félfizetésért hihetetlenül sokat dolgozó Martin Gyurka, valamint gyűjtőársai eredményei iránt, az erőteljes, jórészt Bodnár gerjesztette dramatikusan érdeklődés miatt a 60-as évek derekáig igen gyenge érdeklődés volt. (Pesovár Ernő a Néprajzi Múzeumban teljesített szolgálatot) Tímár Sándor, bár az önkéntes gyűjtők közé tartozott, bartóki programjával járt egyéni úton. Sikeres kísérletei ellenére rövidesen a Vegyipari Szakszervezet súlyos elmarasztalását hívta elő: az általa vezetett együttest megszüntették. Ennek időpontja éppen egybeesett a Vadrózsákhoz történő visszatéréssel (1969). A SZOT kulturális titkáráról Baranyai Tibortól személyesen kaptam utasítást, hogy a felszámolt Tímár Sándor vezette Bartók együttes ruhatárából válogassam ki személyesen, amire szüksége van a Vadrózsáknak és azokat vitessem el saját ruhatárunkba. Megnézve a kosztümtárat, s hitetlenkedve a törtéteken, csak a SZOT együttes hagyatékából hozójuk került Kastyák Margit féle román ruhákat vittem el. Más elvinni nem volt lelkem. Rövidesen meghallottam, hogy Vásárhelyi László, aki Tímár egykor közvetlen munkatársa volt a Vegyipari együttesben, mint a Népművelési Intézet főelőadója eljárta a SZOT-nál a határozat megmásítására, ami tulajdonképpen hosszú ideig nem sikerült. Ezalatt az együttes az óbudai gázgyárban próbált. Emlékeimben úgy maradt meg, hogy elsősorban Martin Gyurka tanácsára Tímár Sándor felhagyott korábbi törekvéseivel és áttért a Gyurka által gyűjtött széki és mezősegi táncok eredeti formáinak a felhasználására.

Ezzel a kezdeményezéssel váratlan áttörést indított el, elsősorban az addig ilyen formákban nem ismert erdélyi táncok eredetiségének a színpadra állításával. A színpadi újításban ez a törekvés különösen sikerrel egyesült a Nagy László vers ritmuskíséréssel. Lökést adott a meglévő és különösebb szellemi erőlködést nem kívánó, ugyanakkor mindig újszerűséget biztosító, újabbnál újabb táncanyag használatához, új élmények, ízek, színek megismeréséhez. Ennek a fontos, de számos elhallgatott eseményt magába foglaló időszaknak nem olvastam érdemi mélységű, ellentmondásait is tartalmazó feldolgozását. Bizonyára nem az egyetlen vagyok, aki bár benne élt a korban, számos esemény és jelenés jobb megértése rejtve maradt előttem. Valósággal „aranyláz” ütött ki a magára valamit is adó együttesek és vezetőik között. Mindenki azután szaladgált, hol talál érdekesebb, még soha nem látott méretű és tisztaságú „aranyrögöt”, azaz újabb, még senki által nem látott táncformát. Egy-egy nagyobb „aranyrög”, érdekesebb és jól előadott, valahol felkutatott újszerű „táncanyag” a versenyek biztos első díját előlegezte. A konokságban Györgyfalvai Katalin mutatkozott szellemi alkotó-társamnak, aki Montázs című, népi avantgard szemléletet tükröző művével az új törekvési irány ellenére is a Szolnoki Fesztiválon kiemelkedő, megérdemelt sikert aratott. Törekvéseiben a magasfokú fegyelmettség és technikai igény mindig együtt volt jelen.

Nem tudok kitérni minden jelenségre, ami körülöttem történt, és ami meghatározta, vagy magyarázza törekvéseimet, hiszen korlátozottak a lehetőségeim. Itt mégis rövid kitérőt kell tennem. Már említettem, hogy az Üveges tánc és a Hess Héja után nem volt

igazán leányokat foglalkoztató ötletem. A Bem együttest megszűnése után a szak-szervezet Művelődési Háza átvette az együttest vezetőjével, Osskó Magdival együtt, akit még egyik síófoki tanfolyamon tanítottam. Őt kértem meg, foglalkozzon ilyen gondolat-tal, amit örömmel elvállalt. Ekkor született meg a sikeres „Galgavidéki játzó”-ja. Emlékét most azért idézem föl, mert figyelve a tánc elkészültét, figyelmeztettem, hogy úgy készüljön, ehhez nem lesz zenekíséret. Örömmel ismertem fel ugyanis, hogy nagy-szerűen eltalálta a leánytáncok inkább játékos, természetes hangulatát, melyet a zenekíséret „művivé” alacsonyított volna le. Most is előttem van ijedelme és megrökönyödése, félelme, hogy tönkre akarom tenni szépen sikerült munkáját. Nem tágí-tottam meggyőződésemtől. Ma mindketten büszkén emlékezhetünk vissza, hogy az ő si-keres munkája volt az első, amelyik megtörte a leánytáncok kizárólag zenekíséretes előadásának két évtizedes gyakorlatát.

A 70-es évtized első éveiben a Vadrózsáknál dolgozva a Regölés koreográfiájáról a legfontosabbakat a Vallomásomban összegeztem. Nem beszéltem azonban arról, hogy valójában a premier, tehát a versenyben mutatott nagy siker eredményét egész táncalkotói pályám teljes és egyértelmű vereségeként éltem meg.

Ebben az „akarnokságig” feszített állapotban Dugovics Tituszként „áldozattal” (ez is címadó gondolata volt a műnek!), a magam élete szimbolikus feláldozásának átélésével akartam erőt venni a Sorson. (Az 56-os forradalom friss emléke mindannyiunkban benne élt!) E lélektani folyamat megfogalmazásának a gondolata a Vallomásomban már felmerült bennem, de nem fért bele akkor az egész írás terjedelmi korlátaiba. Ezért kifej-tésébe nem kezdtem bele. Az „áldozat” tényleges megvalósítására születni kell, az nem elhatározás kérdése. Be-, vagy be nem következett minden ember magában hordozza, -mondja a pszichológia. A „pillanat” és más, -a személyes-, vagy a kollektív tudattalanban rejlő-, tehát a személyes akarat működése által nem befolyásolt erők határoznak e folya-mat beindításáról és végrehajtásáról (tudatosan ilyen folyamat nem indítható be).

A 80-as évek elején Nemeskürti tanár úr vette elő a doni katasztrófa emlékeit. Én Kónya Lajos Kossuth díjas költő barátomtól hallottam erről sokat, miután ő, mint a tragé-dia túlélője, meg is írta erről saját emlékeit, valamikor 1956 körül. Kónya Lajost talán éppen Rákosi-, vagy valaki a környezetéből emelte ki a falusi tanítóságból, s emelte föl a korszak irodalmának koszorús költőjévé. Én nem ekkor, hanem valamikor a 60-as évek fordulóján ismertem meg. Néztem az embert, akit kétszer is felröpített a magasba a poli-tikai élet boszorkánykereke, tornádói, majd egyszer csak az egyik iskola poros könyv-tárában találta magát, s ahogy mondják: „a kutya se nyitotta rá az ajtót”. Nem tudom milyen lehetett írószövetségi főtitkár korában. Amikor én megismertem, a szelíd bölcses-sége és egyszerű embersége fogott meg. Egyike volt azoknak a barátaimnak, akik igen korán és hirtelen mentek el. Személyisége előttem azóta is a katasztrófa fogalommal azo-nosul. A sajátoméval is. Nem panaszképpen mondom. Valójában boldog embernek tart-hatom magam. Ez valahogy úgy szólal meg bennem, mint a dicsőszentmártoni asszony-ban, amikor Kallós Zolival „keserved” kértünk tőle, hogy énekeljen. A valóban kegyetlen életéről beszélt, majd felsóhajtott: „Jaj! Teccenek tudni...Én annyit szenvedtem az élet-ben...hála legyen a jó Istennek!...” Csak érett korban érti meg az ember az ilyen nagyon mélyről jött megállapítás igazságát. Az édesanyám élete is ezt példázta számomra azzal

a megfigyeléssel, hogy a szenvedés megélése valójában a legteljesebb életet jelenti. Református feleségemtől egyszer zsoldárt hallottam dűnnyögni. Kérdeztem tőle, hogyan is van az a Perelj Uram kezdetű? „Te, ez a híres 35.! -válaszolta és mindjárt énekelte: „Perelj uram perlóimmal, harcolj én ellenségimmal, Te pajzsodat ragadd elő, Én segedelmemre állj elő! Dárdádat nyújts ki kezeddal, Ellenségimet kergesd el! Mondjad ezt az én lelkemnek: Tégedet én megsegítlek!...”

E sorok a dallam zengésével együtt a fordítás görcsös pontossága ellenére akkor a lelkemből szóltak (mint egykor Veres Péter írta nekem). Egyszerre emlékeztem vissza Kónya és Vincze Lajos festő barátom háborús történeteire, képeire, ha csatákban nem is, de a látványban megélt borzalmaira. Ugyanakkor úgy éltem meg ezt a háborút és a rákövetkező 56-os forradalom megrázkódtatásait, hogy nemcsak személyem, de családom, rokonságom is érintetlen maradt. Mindkét esetben elkerültek a súlyos megbántódások, s ezt a koromban előrehaladva érzelmi hiányként éltem meg.

Édesanyám utolsó éveiben Miskolcra jártam. Az AVAS együttessel dolgozva rövid idő alatt igen színvonalas együttes alakult ki nagyobb igényű feladat megvalósítására. Olyan magas művészi igényű feladat felkutatása foglalkoztatott, amiben alkalmazkodva a kor kihívásának, elkerülhetem eddigi fő hibámat: a korban egyoldalúan, csak részemről gerjesztett szellemi igényességet. A 35. Zsoldár mind zsörtölődésében, mind egyszerű emberi fájdalomában szinte érzékletesen visszhangzott bennem. Dzsida Jenő számomra nagyon kedves verse így fogalmazza meg ezt az érzést: „...Egyszerre fény gyúlt, és a messi égre, mint nagy vászonra berregő motor, zúgó, öles nyalábbal vetítette tűnődő lelkem...”, a zsoldár fohászának változatos érzelmekben megfogalmazódó képi líráját. Most először hangsúlyozottan nem drámai, hanem nagyívű lírai freskót terveztem. Úgy éreztem, ha a Donnál maradt katonáink emlékéit, az itthon maradtak bánatát, és a mai nemzedék élni akarásának hitét becsülettel meg tudom idézni, akkor nemcsak mindhárom rétegnek állítok a fiatalok szívében érzelemmel telített emléket, hanem magam is végigélem a bennem hiányérzetet gerjesztő történelmi borzalmakat és más, a saját küzdelmemben kapott és be nem forradt sebeket. Rossa Lászlót kértem föl a zenei összeállítás és a magnetofon felvétel elkészítésére, melyben a Jánosi zenekar működött közre, valamint harmóniumon maga Rossa Laci játszott, dobolt. A 30-as évek világát idéztem meg, mezősegi néptáncokkal. Határozottan arra törekedtem, hogy a saját magammal szemben állított vizsgafeladatot megoldjam. Farkas „Batyutól” az „összerázós”, a „korcsos”, és a „friss csárdás” tempóira változatokat vettem fel, hogy rövidebb táncfolyamatok között a koreográfiai építkezéshez válogatni tudjak. Váczi Mihálytól tanultam ezt a versírási folyamatot. Ő néhány soros gondolatokat vetett papírra, melyeket eltett. Ha verset akart valamilyen témában írni, kirakta a cédulákat és kezdte összeválogatni a meglévő gondolatokat. Most én is ilyen alkotói”paneltechnikával” kísérleteztem. Talán ez is a korszerűség része volt. Megsérült lábam is erre készítetett. A koreográfia az együttes nagy kedve és akarása, s talán az újszerű koreográfiai technika miatt időben elkészült a soron következő Szolnoki Fesztiválra. S milyen a Sors! A Művelődési Ház egy vagy kétnapos kérése, tehát a legköznapibb apró, adminisztratív eset gátolta meg, hogy eljusson a Szolnoki Fesztiválra, a néptáncos mozgalom közvéleménye elé. (A rendezőség szigora utasította vissza a 23 perces művet jelentkezési határidőkésés miatt... megfosztva a közismerten egyik legjobb vidéki együttest és az alkotót is az országos figyelemtől.)



A koreográfia a következő folyamatot mutatta. 1. Madárhangok, a természet szépsége, melyet éles dobpergés nyom el (függöny mögött). Függyönyre: multság zajára táncoló párok érkeznek különböző csoportokban. A frontra induló legények búcsúzkodnak. 2. A friss tánc búcsúzásba csap át, a tánc lassúba fordul, a párok elválnak. A legények a színpad háttere felé mennek azonos ritmusra váltva. Közben felhangzik a távozó vonat füttyülése és zakatolása, ami elhal. 3. A legénysor katonabúcsúztató énekbe kezd: „Sohase vétettem Miskolc városának/ Mégis besorozott engem katonának./Huszárnak soroztak, bakkancsosnak vittek/ Jénye, jénye, jénye, jénye/ De bolonddá tettek...” Az ének vége felé ágyúdörgés, csattanás szól, melynek elhangzása közben német parancsra bosszús magyar „jawohl... jawohl” válasz halkul el, majd éles robbanás zaja. 4. Támadás indul, melyet villanások, robbanások zaja kísér. (A támadás feszültségét a táncba fogalmazott mozgás fejezi ki- a „korcsos” visszalassított ritmusában.) Az elesettek pillanatra mereven megállnak, lassan megfordulnak és az egyre gyarapodó „sírkerbe térdelnek. A kalapjukon levő koszorú szalagjai lelógnak az előre lehajtott fejükön. 5. Sirató a 35. Zsoltárral. (Egy szólista személyes hangú siratással). Az asszonyok közben égő gyertyákkal keresik távolban elesett halottaikat. Megtalálják őket. Az égő gyertyáikat a koszorúk közepére téve egy sorba, a színpad előterébe lehelyezik. 6. Szívdobogás ritmusra a sejtelmes fényben táncolni kezdenek. Az asszonyok réjjákat kiabálnak. 7. „Érted halok, érted élek, száz más lánnyal nem cseréllek! réjjával friss, fiatalok nagytempójú tánca indul teljes világlátásban. 8. Zúgó harangszó jön be, melyet a félkaréjú férfisor mozgása kísér, közben a leányok a koszorúkat a színpad előterében hagyják, az égő gyertyákat felveszik és azzal a fiúk karjába fordulnak, a fényre vigyázva. Erre megy lassú függöny.

A koreográfiának a minősítő bemutatón igen nagy sikere volt. (Kosztümjeit Zsóka a 30-as évek viseletében hozzáhangozta az erdélyi Mezőség viseletszerkezetéhez, figyelemmel a színpadi fény és a koreográfiai hangulatváltások követelményeire). A darabnak ez volt a bemutatója. Az ilyenkor mindig szükséges utólagos korrekciókra nem volt lehetőség. (A „támadás” megindulása előtt volt egy fölöslegesen bőbeszédű kis része, amit a mostani felújításkor /1995/ egyszerűen el lehetett hagyni. Másik fölösleges effektus: a támadás feszültségének megerősítéséhez dobolást használtam, ami „korszerűségi” problémát vetett fel, s külön gondot jó dobost is találni, aki ráadásul táncos kellett legyen. Mindezeket könnyedén ki lehetett küszöbölni.) A Vásárhelyi László vezette zsűri Maác Zsoltával együtt helyesen vette észre a gyengéket, de az együttes műsorának értékeit is, megerősítve annak kiváló minőségét. (Ez a munkám két további bemutatóját is megérett. Nem sokkal később bemutatta a kitűnő debreceni MÁV Északi Járműjavító Együttes Kiss Ferenc művészeti vezető-, valamint a braziliai San Paoló Magyar Házának Zrinyi együttese a II. Délamerikai Magyar Fesztiválon Gyuricza Gábor művészeti vezető és az én betanításomban, mind a kettő nagy sikerrel).

E munkámmal valószínűleg lezárult koreográfiai munkásságom. Sikerült kompromisszumot találnom a kor kívánalmai és a belső hangom nyugalma között.

Legalább néptánc-koreográfus lettem... amit több Észak- és Dél-Amerikai, valamint moldáviai meghívás, kaukázusi gyűjtőutak töltöttek ki.

Évekig nagy csend honolt körülöttem, amikor az elmúlt évben az egykori AVAS együttes legfiatalabb tagja: Tóth György, az AVAS mai művészeti vezetője fölhívott, és

arra kért, segítsék a Zsoltár feltámasztásában, be akarják mutatni. Örömmel tettem eleget a kívánságának, mert bár az élet új kihívásokkal, valóságos új világ teremtésével áldott meg, táncos érzelmeimben olykor Ady sorai jutottak eszembe: „Csönd van. A dudva, a muhar, A gaz leház, altat, befed. S egy kacagó szél suhan el, A nagy Ugar felett.”

Nem ez történt tehát. Sőt a Táncművészet is kedvesen meglepett 70-éves születésnapjára köszöntéssel. (Megkaptam ezt Vásárhelyi Lászlótól, aki 50 éves születésnapomra kiadta a „Hess Héja” kötetet a Rábai, Molnár sorozat harmadik köteteként és Kaposi Edittől, aki a Táncművészetben 60. évem alkalmából írt rólam). Ismét tévedtem! - de ezúttal jólesően. Ránéztem a két évtizeddel ezelőtti ötvösködésemből származó vörösréz omphalos tálkára, melyre kedvenc költőm, Kölcsey Ferenc sorát véstem magamnak feliratként: „Napod ma mit nyújt, köszönve tedd el”.

**Falvai Károly**

### ***Károly Falvai: Epilogue of a Choreographer***

The author sums up his experiences as a dancer and choreographer between 1942 and 1994. He started dancing in the famous ensemble of the St. Emeric College, led by the expressionistic dancer István Molnár. In 1994 the author was a solo dancer in the first folkdance staging of Kodály's Dances from Marosszék. He started his independent career in 1952 in the Wild Roses Ensemble where he would work as a dancer, choreographer and artistic leader for 25 years.

He makes a sharp distinction between his studies of folk dance and his modern compositions inspired by folk dance. The daring messages of the latter, owing to the symbolic formulation of his ideas deviating from the political trends of the age, never really reached the audiences – in spite of certain successes (prizes won at competitions). His works taught to the Joc Ensemble (Moldavia) have been seen on many stages of the world for several decades. In his last work (1985) which is still in the repertoire of the Avaz Ensemble, Miskolc, he used the folk dances of the 30-s to erect a monumental memorial for the hundreds of thousands of Hungarian soldiers who died in action during the Second World War.

## Az inaktelki Gergely János táncra vonatkozó visszaemlékezései

A magyar néptáncokkal kapcsolatos tudati megnyilvánulások vizsgálata nem tartozik táncfolklorisztikánk kidolgozott, több szempontot is magába foglaló kutatási területéhez. Ennek okai a következők: Egyrészt az ötvenes években megindult néptánc kutatás első sorban a táncok formai és zenei tulajdonságainak rögzítésére helyezte a hangsúlyt, másrészt a tudati megnyilvánulásokat nehezebb gyűjteni, mivel az emberek a táncról nem beszélnek, hanem táncolják.<sup>1</sup>

Pedig a népi alkotások életének, funkciójának és jelentésének vizsgálata keretében egyik alapvető teendő a hagyományozó alkotó egyéniség tudati megnyilatkozásainak elemzése is. A folklór alkotásokkal kapcsolatos intencionális adatanyag nemcsak az egyéniség és a közösség viszonya általános kutatásához, vagy a paraszti tudat egyes részeinek feltárásához pótolhatatlan forrás, hanem az egyes alkotások analíziséhez is. A hagyományozó-alkotó-előadó véleményeinek – vagyis a reprodukáló és újraalkotó folyamat tudati tényeinek – értelmezése nélkül az egyes alkotások megfejtése is mellékvágányra futhat. A népszokások, népköltészet vagy a néphit területén könnyebb a használatra és a jelentésre vonatkozó tudatanyag megközelítése, mert e jelenségek többnyire a nyelvhez kötődnek, s konkrét – legfeljebb elhomályosult – jelentéstartalmak hordozói, tükrözői, s rendszerint zártabb, állandóbb formai-szerkezeti alakzatokban jelennek meg. De az olyan absztrakt s egyben nyílt és improvizatív szerkezetű jelenség esetében mint a néptánc, jóval nehezebb az alkotások tudati meghatározóinak vagy tükröződésüknek megfigyelése.<sup>2</sup>

A tánc esetében úgy tűnhet, hogy az ehhez hasonló kutatás csupán közhelyszerű általánosságokat hordozó eredményekhez vezethet. Az eddigi kísérletek nyomán összegyűlt adatok azonban arra engednek következtetni, hogy még ezen a területen is várhatók bizonyos eredmények, s akad köztük olyan is, amely magának a táncnak az értelmezési szempontjait bővíti. Épp ezért a kutatói elemzés eredményeit érdemes összevetni és ellenőrizni azokkal az intencionális megnyilvánulásokkal, amelyek maguktól az alkotó-előadó egyéniségektől származó adatokból értelmezhetők. A kettő között mutatkozó esetleges ellentmondások feltárása is fontos tanulságokkal járhat.<sup>3</sup>

\* \* \*

A következőkben egy inaktelki férfi táncra vonatkozó visszaemlékezéseit mutatjuk be. *Gergely János*, Gergely Ferenc második fiaként 1938-ban született, s amint írásából kiderül 14–15 évesen kezdte el a legényes tanulását az apjától. Ezután aktív tagja lett a gyöngyösbokrétság hagyomány alapján újjászervezett táncsoportnak, amely az ötvenes évek elején kezdte meg működését. Gergely János táncát rendkívül jó technikai készség, gazdag formakészlet és elegáns, könnyed előadói stílus jellemezte. Nemcsak apja motívumait tanulta meg, hanem környezete majd minden fontos figuráját elsajátította. Apjával

ellentétben, aki csak a neki tetsző, saját egyéniségének illő motívumokat leste el másoktól, ő már tudatosan megtanulta mások táncát is. Ennek ellenére előadása sohase vált stílustalanná. Táncudása, iskolai végzettsége révén hamar korosztálya vezéregyénisége lett, s nagy érdeme volt abban, hogy legénytársai is szépen megtanulták a helyi férfitáncot. Az ő generációja volt az, amely továbbfejlesztette az inaktelki -, s egyben a kalotaszegi – legényest, az ún. nyitott zárlat kitalálásával. A korábbi generációk által táncolt legényesekben a pontzárlat főhangsúlya az utolsó ütem gesztust jelentett. Gergely Jánosék meghagyták ugyan a zárlat ritmus- és motívumszerkezetét, de a páros bokázót – néhány esetben – egy átugrással helyettesítették, amitől táncuk virtuózabbá, látványosabbá vált. A táncsoport különböző vendégszereplései során látott más együttes legényeseiből (györgyfalvi, legényes, dél-erdélyi fecioresca) is átvették néhány motívumot, pontot, de ezek nem esetek át a folklorizáció szűrőjén.

Szívbetegsége miatt Gergely Jánosnak korán abba kellett hagynia az aktív táncolást. Beköltözött Kolozsvárra, de hétvégeken, nagyobb ünnepeken mindig visszajárt szülőfalujába, ahol végig figyelemmel kísérte, és – hely- és emberismerete révén – segítette a néptáncgyűjtők tevékenységét. Szoros barátságot kötött a táncfolklorista Martin Györggyel, aki bízatta, írja meg faluja táncéletét. Ennek a torzóban maradt dolgozatnak néhány részletét tartalmazta az a füzet amit fiától Gergely Csabától kaptam. A füzet első lapján „Gergely János: Tánc” felirat volt olvasható és csak az első 25 oldal volt teleírva. A visszaemlékezésekben csak apja Gergely Ferenc táncos élményei szerepelnek. A szerzőt valószínűleg korai (1984-es) halála akadályozta meg abban, hogy saját táncélményeit is megírassa, amit az elkészültek ismerete alapján csak sajnálni lehet. A szövegből terjedelmi okok miatt kihagytuk a nem szorosan lánccal kapcsolatos részleteket, de az eredeti helyesírást meghagytuk, és a könnyebb érthetőség kedvéért egyes részleteket jegyzetekkel láttunk el. A szöveg bemutatása előtt néhány szóban a főszereplő Gergely Ferenc táncos életrajzát ismertetjük.

Gergely Ferenc (melléneve „Gyurka”) a kalotaszegi Nádas mente egyik legszebben, leggazdagabban táncoló egyénisége volt. Legényes táncait 1941–72 között öt alkalommal rögzítették mozgófilmre, ami 10 táncfolyamat 104 pontját jelenti. A legkorábbi felvételt Molnár István és Gönyey Sándor készítette az inaktelki gyöngyösbokrétás csoport budapesti vendégszereplése alkalmával. Gergely Ferenc, aki ugyan nem volt a csoport tagja, de abban az időben éppen a fővárosban tartózkodott, így a gyűjtők kihasználva a lehetőséget az ő táncát is filmre vették. A későbbiek során Végvári Rezső és főleg Martin György gyűjtött téle táncfolyamatokat. Gergely Ferenc nemcsak táncával váltott ki elismerést falusi környezetéből, hanem mind gazdasági, mind társadalmi tevékenysége révén is vezető egyénisége lett Inaktelkének. Bizonyítja ezt az is, hogy a II. világháború alatt ő töltötte be a bírói posztot. A visszemlékezések szerint közvetlen személyisége, barátságossága a környezetét, és a néprajzi gyűjtőket egyaránt elbűvölte. Táncára gazdag motívumkincs, megszerkesztettség, és virtuóz előadásmód volt a jellemző, amely egyrészt magába foglalja falujának majdnem teljes repertoárját, másrészt egyéni, csak rá jellemző motívumokat is tartalmazott. Amint a visszemlékezésekből ki is derül mindig megfigyelte más táncosok legényesét is, s a neki tetsző motívumokat, kis változtatásokkal beépítette saját táncába. Így alakult ki a rá jellemző sajátos „Gyurka Gergely”-es legényes, amely

méltán emeli a Nádásmente legjobb táncosai – Mátyás István, „Mundruc”, Feketet János „Poncsa” – közé.

## Gergely János: Tánc

Borús őszeleji nap volt. Aprószemű, hideg eső permetélt, a pocsolják már kicsordultak. Az utcánjárók lépése cuppogott a mély habaricában. Még fedél alatt is úgy érezte az ember, hogy fázik.

Apám megtalálta az időhöz való munkát, vetőbúzáat triereztünk<sup>4</sup> a gaboná<sup>5</sup> tornácában. Ő a félvékással a garatba öntötte a búzáat és forgatta a hajtókereket, én meg a kupással a vékába<sup>6</sup> mertem a tiszta szemeket. Így készültünk elé a búzavetés derűsebb napjaira, amikor valami megfogta a szememet. Mozdulatlanul figyeltem arra a trier alatt, íme rájöttem, mi fogódzott belém. Apámnak egy mozdulata, egy lépése volt, amit észre lehetett venni. Ahogy a kezét cserélte a hajtókán, a testsúlyát is más lábra váltotta, hol jobbra, hol balra lépve egyet. Hát ez a lépés nem a parasztember nehézkes lépése volt, hanem egy ösztönből jövő, takaros kicsi tánc lépés, a trierketyegés ütemére<sup>7</sup>. Ámulva mondtam neki, hogy ő muzsikál és táncol, de ő úgy érezte, csak dolgozik és nem hitte a mondókámat.

Ez a történet gondba márott engem. Tizenöt esztendő voltam, az iskolából kibil-lentve, itthon legényszámba már, s a táncokban idegen. Hova tegyem magam, ha tánc lesz? Kiülhetett az orcámra is valami, mert apám faggatóra fogott s a végén avval biztatott, csak rajtam áll, hogy Karácsonykor a legjobb táncos is tanuljon tőlem. Túl nagy ígéret, véltem, és eltettem előlegnek, de megtettem, ami rajtam múlt, s mivel még apám is, Karácsonykor otthton voltam a táncban<sup>8</sup>.

Ettől az őszi naptól vizsgáló szemmel kísértem apám mozdulatait.

S volt mit.

A munkába természetes megadással hajolt belé, egész földköz-elbe görnyedve, ahogy a tippant föld megkívánta-, eggyé lett a földdel. Két dologban más volt a tartása, mint a munkabeli. Lovaglásban, táncban megnőtt, kiegyenesedett<sup>9</sup>. Ha táncolt, a ritmus volt a törvény minden porcikájának. Nekem ezt így tanította: „csak módosan, csak takarosán!”

### II. 4.

Apám Inaktelkén született 1903. május 27-én. Nyolcadik gyermeknek érkezett, mégis úgy várták, mint a mesebeli királyfit. Az első három fiú már nem élt. Nagyocska, egy és hét éves koruk között döbbenetes gyorsasággal vitte el őket a torokgyík. Egyiket temették, a másik a nyútoztatón feküdt, s a harmadik sem érte meg a másnapot. Ebbe a balladai ürességbe születtek rendre apám néneji, négyen. (...)

A nagyobb leányok eladó sorba kerültek, a fonóházba és táncbajárással gyökerett vert a családban a nóta is. Ez a leányvidám, nótás, táncos életforma apámra is átragadt s mivel ő élte meg, beszéljen hát róla ő maga.

„Úgy emlékszem már egész kicsi koromtól szerettem a nótát s a muzsikát. De sokat is énekeltek nálunk a leányok. Ha nem mind a négynek, legalább egynek kettőnek mindig nótás volt a kedve.

Tíz esztendő körül lehettem s próbálgattam a legényest. Mutattam nénémnek így figurázik Gergé Marci, úgy meg Tárkányi Gyuri. Erzsink, a legkisebb néném nem állatta meg szó nélkül. – Menj el rongyos megcsúfolod a legényeket, majd meglátjuk te milyen táncos leszel!<sup>10</sup> (...)

Haladt az idő, apám is véle és eljutott abba a korba amit nálunk nem cifráznak, tele érzékenységgel egyfelől, óvatos kezeléssel másfelől, hivatkozva serdülő vagy kamaszkorra, hanem egyszerűen rámondják a fiúgyermekre, hogy már legényke, s ettől kezdve nemcsak a munkában, hanem a táncban is helye van. Nem is számította apám ezt a helyet üresen hagyni.

Tizenégy esztendő lehettem, mikor nálamnál három évvel nagyobb legénnyel, Kálmán Gyuri Jánossal cimboráskodtam, aki már jó táncosnak számított. Tőle kezdtem figurát komolyabban tanulni. Mutogatta nekem a pontokat s én azokat rendre eltanultam<sup>11</sup>. Nem kellett ehhez muzsika. Mi füttyöltük magunknak a nótát, de fütty nélkül is a fülünkbe volt<sup>12</sup>. Otthon ha egy szusszanásnyi időm volt már próbálgattam a pontokat csüriben, pajtában ahol éppen dolgoztam. A házban a tükör megmutatta ami nem jó a mozgásomban s azon változtattam<sup>13</sup>.

Idesapám jó táncos hírében állott de én őtet soha nem láttam táncolni. Kalló Ilona keresztanyám mesélte volt, hogy egyszer idesapám, a bátyja és az öcse, hárman figuráztak. Valaki az udvarról behívta nagyanyámat a táncolóházba és ő könnycsordulva nézte a három fiát amint járták a legényest, egyik szebben mint a másik. Idesapám s János bátyám már házasemberek voltak, Pisti bátyám még legény s nem is kerültek így hármasba össze, csak abban az egy táncban.

Engem idesapám nem tanított táncolni. Úgy tett mintha nem törődne az igyekvéssel, de észrevettem, hogy rajtam van a szeme. Tizenöt esztendő koromban állottam fel figurázni először a muzsikás elé. A harmadik nénémnek Ilonánknak ültük a lakodalmát s nekem biza az első tánc nem sikerült. Éreztem azért, hogy nincs nagy hiba s tovább törtem magam.

## 81. II. 7.

Egyszer ahogy otthon gyakoroltam a táncot idesapám is megszólalt. Hát mindenképpen figurás akarsz lenni? Az hát, mondtam. Elgondolkozott egy kicsit majd azt mondta, nem bánám, ha minden ünnepen letáncolnál is egy pár csizmát csak válna belőled jó táncos. Erre még inkább igyekeztem, s nem hiába mert egyre jobban belejöttem a táncba. A lassúcsárdás, a topogós elejétől fogva ment, amint növekedtem a leányok közt, valahogy reám ragadt nem is tudom mikor s hogy. Szívesen is jártam a páros táncokat, de úgy éreztem a legényes az igazi<sup>14</sup>. Mire aztán betöltöttem a tizenhat esztendőt, konfirmáltam, s nagylegénysorba kerültem, már a táncolóházban sem féltem kiállani a legényesre.

Akkoriban csináltattak nekem egy pár csizmát Bánffyhunyadon pümköstre. Szép volt, keményszárú, s vadonatúj. De a pümkösti kétnapostánc után nem lehetett ráismerni. A szára kipuhult s összeröggent. Teljesen kiment a formájából. Nemhogy újnak, de még viselőnek is csúnyán mutatott. Idesapám forgatta a keziben a csizmákat s jól megnézte. Ez így nem jól van, hogy te egy ünnepen letáncolj egy pár csizmát, szólott reám haragosan. Egy kis szünet jött, aztán nagyanyám csak annyit mondott, más szavad is volt Ferkó! Én

is észbekaptam s csendesen kérdeztem, nem kend mondta, hogy csak legyenek jó táncos nem számít ha letáncolok is ünnepenként egy pár csizmát. Bizonyosan visszaemlékezett Idesapám a régi szavára, mert nem szólott többet s azután sem kaptam szemrehányást csizma ügyben.<sup>15</sup>

Sok jó táncos volt a környezetemben. Figyeltem mindegyiket s ami tetszetőst láttam tőlük azt ellestem s megtanultam. Lassan lassan kifogytam a tanulnivalóból. A sógoraim, a szomszédaim s a legénycimboráim táncából minden érdemest átalvettem.

Egyik Tejmérésen<sup>16</sup> megláttam figurázni a pakulárunkat<sup>17</sup>. Ő volt az egyetlen román ember nálunk, pásztorkodással honosodott a falunkba. Csak úgy bocskorban járta a figurát, de nagyon ügyes volt a tánca és minden mozdulata könnyű. S a pontok is, kivált az egyik nagyon megtetszett. Próbálgattam is otthon sokat, de nem alakult ki. Sehogyse tudtam rájönni. Nehány nap múlva szeresek<sup>18</sup> voltunk a juhfejsben s nekem gondom volt reá, hogy én mehessek a kosárhoz<sup>19</sup>. Amég Kosztány a pakulár, s a csóring<sup>20</sup> vacsorázott, szóbahoztam, hogy erőssen szerettem tejméréskori táncát. Szaporítani kezdtük a szót s adig-adig, hogy még a fejés előtti pipáját szívta mutogatni kezdte nekem a figurát. Így tettem szert a mezőn a juhkosár mellett egyik legtakarosabb pontra csak éppen egy kicsi-kicsit változtattam rajta. Mióta gazdája lettem ennek a pontnak a Kosztányé néven tartottam számon<sup>21</sup>.

A történeti után „gyaluinak” neveztem el egy másik pontot. Ezt is elé lehetett venni akárkivel szemben. Nem is akadt más pont amit olyan nehezen lestem volna el mint ezt. Gyalui muzsikások mentek által a falunkon, Egeresre tartottak valami mulatságba voltak megfogadva. Estefelé volt s betértek a kocsmába. Már ment a nóta s hamar ők is elévették a muzsikát. A nóta után jött a figura<sup>22</sup> s mint a többik én is járni kezdtem. Nem csinálhattam egy két pontnál többet a kontrás letette a szerszámot s szembe állott. Jól táncolt, jobban mint én. Nagy pittyegetős<sup>23</sup>, mutatós volt a tánca s közbe aprózott is. Kiállottam, hogy jobban megfigyelhessem, de sem egyedül nem járta sem mással szembe. Ha én beállottam, állott szembe, ha félbehagytam félbe ő is. Háromszor négyszer táncoltunk szembe s volt egy pontja amit rögtön elévett ha kezdtem fejül kerekedni. Nekem ezzel szembe nem volt megfelelő pontom, de azért táncoltam, hogy valamiképpen eltanulhassam. Sok tusakodással aztán otthon rájöttem. Igaz, mai napig sem vagyok biztos, hogy pontosan alakult ki, vagy változott valamit. Csak az biztos hogy sokszor táncoltam s nekem tetszett<sup>24</sup>.

Inaktelkin már jó táncosnak tartottak s én is úgy gondoltam, hogy elmehetek akárhova nem vallok szégyent, mikor (észre kellett hogy vegyem, amit én táncból tudok az még nem sok) megláttam táncolni a mérai Gazsi Gyurkát<sup>25</sup>, s mindjárt kisebbnek éreztem magam<sup>26</sup>.

Gyurka bácsi negyven éves lehetett, második házasságába Inaktelkéről vitt feleséget, s így ünnepnapokon gyakran megfordult nálunk. Józan életű, mégis mulatságszerető ember volt. Nem táncolt hosszasan. A táncát rövid fogásokba osztotta, hogy ne fárassza nagyon magát. Úgy hallottam tüdőlövése volt az első világháborúból. A tánca olyan takaros és változatos volt s amellet olyan odataláló minden mozdulata, hogy ahhoz hasonlót egy életen át is ritkán lát az ember. Avval is megfogott a tánca, hogy rend volt benne. Minden pontnak megvolt a befejezése<sup>27</sup> s utána egy kezdő figura<sup>28</sup>, csak ezután jött

az új pont. Én megszerettem erősen a táncát s nagyon odaügyeltem, hogy eltanulhassam.

Eltelhetett közel egy esztendő, mikorra egy jegyváltáson<sup>29</sup> összekerültem Gyurka báccsival. Éjfél után a táncolóháznál odakerültek a muzsikások s Gazsi Gyurka elkezdett szépen táncolni. Én csak néztem. Mikor ő befejezte, felállottam és sorba letáncoltam a pontjait. Nagyon meghatódott. Átölelte a vállamat s azt mondta nekem, te vagy az én fiam<sup>30</sup>.

Én Gazsi Gyurkától tanultam legtöbbet. Átalvettem tőle a külön ponttal való ütemzárást és kezdést is. Ez rend azóta belé is öröklődött az inaktelki legényesbe.

Az én táncomból a feleségem is – Isten nyugtassa meg – a Gyurka bácsi egyik pontját kedvelte legjobban. Ha kimaradt a táncomból, mindig reám szólott, a mérait kihagyta hiába az a legszebb.

Az egyik hunyadi-nagyvásárból, hazajövet idesapám újságolta hogy alkudt nekem egy pár új csizmát s rá sarkantyút. Vágytam a sarkantyúra s örvendtem a hírnek. Tizennyolc esztendő voltam. Még két korosabb sarkantyús legény volt a faluban. Bánffy-hunyadra én mentem a csizmáért s... azután csizmástul Pocó Mihályhoz, aki híres cigánykovács volt és hogy el ne felejtsem jó figurás is. A sarkantyú készen volt alku szerint. Karcsú acélsarkantyú s hozzá jóhangú pengők. Rakta is fel a csizmára a kovács s azt mondta, na próbáljátok meg egymást. Én össze-összekoccantottam a sarkantyút s a szólásában gyönyörködtem, de az lett tovább hogy táncra kerekedtünk s az ülő mellett figuráztunk szembe. Nóta nélkül is – azt hozzágondoltuk s a sarkantyú is szépen pengett helyette – egy ütemre jött ki a táncunk. A végén úgy köszöntem el, hogy meg voltam elégedve a sarkantyúval, s a kovács is vélem ahogy elhordozom.

Eleinte örömömré volt a sarkantyú. Pucoltam, fényesen tartottam a táncban abba jártam, hogy szépen hordozzam. De ahogy múlt az idő lassan-lassan elment a kedvem tőle. A csárdást sebesen szerettem járni s ilyenkor pengők bele-beleakadtak s szaggatták a lányok nálunkfelé hosszú szoknyáját. Könnyíteni sem lehetett a táncban, mert az nem illett, hogy a sarkantyú néma legyen. Pengők nélkül meg pusztának hallottam az acél koccanását. Aztán úgy éreztem, hogy a sarkantyús legények ágálósak, feltűnést akarnak, nekem pedig ez nem volt szándékom. Addig hordoztam hát a sarkantyút ameddig ünneplőnek megjárta a csizmám. A következő pár újszizmára már nem rakattam átal. Pár esztendő múlva a legnagyobb néném fíjához Jané P.-hoz került a sarkantyú. Tőle az öccse Feri kapta, de keveset viselte, ő csinált magának új cifra sarkantyút. Ő később Kalló Ferinek adta átal s innen nem lehet tovább követni az útját. A jóhangú, acélsarkantyút, amíg volt, csupa jó táncosok pengették, de ma már nincs, elkallódott az időben, mint annyi minden.

Az én időmben sokan voltunk legények Inaktelkén. Sok közül sok jó táncos került s figurás is több, mint a környező falvakban. Szerettük a táncot, hát gyakran csináltunk, de eljártunk vidékbe<sup>31</sup>, ha hírért vettük, hogy valamelyik szomszéd faluban tánc van.

Egy téli koraestén összeállottunk hatan s szépen bujkásan elmentünk Nagykapusra. A csárdás kezdetére érkeztünk a táncolóházba. A kapusi legények illem szerint fogadtak, jó táncos leányt kínáltak fel mindegyikünknek<sup>32</sup>. Egymás után sorakoztunk körbe<sup>33</sup> s jó igyekezettel táncoltuk a csárdást. Feltűnt nekünk, hogy egy csoportban három legény nagyon forgatja a párvát. A lányoktól megtudtuk, hogy három jó táncos lónai legénnyel kerültünk szembe. A topogósba<sup>34</sup> már mi is megizzasztottuk a lányokat. Szünetben a



kocsmában barátkoztunk a kapusiakkal egy-egy pohár ital mellett. Az új pár legényessel kezdődött. Két kapusi legény kezdte, utána beállottak a körbe a lónaiak s szépen hármásban figuráltak. Következtünk mi hármásával két fogásban. Megint a lónaiak állottak ki hárman. Mi utánuk, most már kettősével. Nekünk így ment legjobban mert párban voltunk szokva<sup>35</sup>. Utoljára én táncoltam Kudar Marcival. Nem kiméltük magunkat s a legjobb pontokat sorakoztattuk elő. Csárdás közben vettük csak észre, hogy a lónaiak nincsenek sehol. A pár után egyik legény azt mondta, úgy kitáncoltuk Kapusrul a lónaiakat, hogy köszönni is elfelejtettek.

Közben valakitől meghallottuk, hogy Kiskapuson is tánc van. Tanakodtunk, hogy ott is széjelverhetnénk. Itt már láttuk mi hogy van s a lónaiakat is elintéztük. Megköszöntük a legényeknek a szíves vendéglátást, viszontigértük s elindultunk. Szép holdvilágos éjél volt s Kiskapus csak egy jó futásnyira esett. A kapusi réten felsorakoztunk a keskenyrevet ösvényen. Elöl Gergely Marci bátyám ment, ő 27 esztendő s öreg legény volt, s hangadó a csapatban. Utánna Tárkányi Gyuri s Kalló Mihály 24 esztendő s katonaviselt legények. Ezek után Kudor Marci s Jáger János következett, mindkettő a huszadik esztendőben. És jöttem én, a kisévégén, tizhenhét évesen. Féluton két csendőr jött szembe. Mihelyt összeértünk Marci bátyám köszönt, belépett a töretlen hóba s haladt tovább. A két csendőr állott az ösvényen. Csend volt: Mi haladtunk megállás nélkül. Ahogy Gyuri elejébe ért csattan az első pof. Repült a kalap a hóba, s a szidás is, amiért a bokkrétát balfélőll viseljük. Mi csak haladtunk. Csattant a második pof, repült Mihály kalapja. S csattant a harmadik is s a Kudor kalapja is a hóban állott meg. A ravasz Jáger hirtelen fordított egy felet a kalapján én is utána s így a kalapot elvittük a fejünkön, a bokkrétával jobbról. Marci bátyám az az élen azért maradt ki mert ő a kora miatt restellte már bokkrétát hordozni. Így felesbe pofozva mentünk, közben a bokkrétát visszafordítottuk balra. A három kollégát avval vígasztaltuk, hogy a pofokat nem mondjuk el a kiskapusi leányoknak. Mire felérkeztünk Kiskapusra már eloszlott a tánc. A mi két csendőrünk volt az eloszlatoja. Vettük hát az irányt hazafelé s két három futás után már otthon voltunk.

Szivesen jártunk vidékbe. Ha hírt vettük a táncnak csak kerekedtünk fel s törtük a havat egy szál bujkában. Egy jó legényes, egy pár lassúcsárdás megérte<sup>36</sup>. Az időt fel se vettük.

Legényéletünkől legtöbbször ezt a kapusi történetünket emlegettük fel.

Hatunk közül ma már csak én emlékezhetek meg róla.

A bánffyhungyadi Hibi Gyula jó muzsikás hírében állott. Egyik Karácsonyra megfogadtuk harmadmagával. A pénzfizetést termény járandóság is pótolta. Össze is gyült egy megpakolt szánra. Ennek a hazavitele aprószentek utáni napon következett. A szállítást én vállaltam bivalyos szánal s velem jött még Bokrász Ferenc legénykollégám. Az öreg Hibi a bőgős vállalta, hogy lovával felvontat Gyeróvásárhelyig a nagyúthoz, mivel ő kántálóeste lóháton jött volt nálunk. Szép erős, megállapodott szürkéje volt az öregnek, a vontatáson felvette a bivalyok lassú lépését, úgy hogy a nagy terével baj nélkül érkeztünk fel a nagyútba. Az út jobbszélén megállottunk, lekasztottuk a szürkét s a szán mellé vezettük, ahogy az öreg Hibi kérte. Szép szál ember volt még lelógó nagy fehér bajusszal, a szájában mindéti hosszúszerű pipa. Felmászott a szánra, hogy könnyebben ülhessen fel a lóra. Közben hagyakolózott, hogy el ne vesszünk valamit, mert ő megy előre hírt

vinni. Egyik kezével tartotta a szájához a pipát s a jobb lábát szokás szerint átalnyújtotta a ló hátán. Mikor nyúlt volna a gyeplőszár után akkor vette észre magát, hogy a lónak a farka felé tájékozódott. Mérgesen köpött egy nagyot, hogy ez megeshetett véle, mi meg fulladoztunk a kacagástól. Nem volt mit teygen leszállott a fordított helyzetből s fejcsóválva, restelkedve felütt rendesen és előrelovagolt. Lassú bivalytempóban elindultunk mi is Hunyad felé a jó keményhavú úton<sup>37</sup>.

Úgy féldélelőtt járván haladtunk átál Körösfőn. Előttünk nem sokkal egy csapat legény tért be a kocsmába. Bentről nóta s muzikaszó hallszott ki. Mondom a kollégámnak, ide be kell nézzünk mi is. Azt feleli, hogy ő inkább kint marad a bivajokkal. Mentem hát én, le sem akasztottam a vállamról a szűrűt. Ahogy belépek az egyik legény hoz egy pohár bort s ismerkedni kezdünk. Kiderül, hogy ő Dobos Péntek, s az öccse Inaktelkén szolgál Gergely Pistáni, én meg odajárok leányhoz Erzsikehez. Hallhatott rólam egyet mást az öccsétől, mert se szó se beszéd, húzatott egy legényest, táncolt vagy két pontot, s mondta hogy én következem. Nem kérttem magam, leakasztottam a szűrőmet s nekifogtam. Alig kezdtem el figurázni, a primás lehúzta a nóta végét. Egy kicsit meglepődtem, mi akar itt lenni. De a primás felstimolta a muzsikát, kezdett egy új legényest a vastag húron s felém intett, no gyere most. A körösfői legényeknek közönségesen muzsikált, de az én táncomra összeszedte magát. Elévelt egy ritka-nehéztótát s úgy kezdte szaggatni, hogy én is belékellett rakjak a tánchoz mindent, ami csak bennem volt. A tánc után tudtam meg, hogy Titi muzsikált nekem, akinek a hírért már hallottam. Azt mondta nekem, ezt a legényest fiam ritkán veszem elé. Egy keveset még barátokoztunk, utána megköszöntem a szívességet s tovább indultunk. Hunyadon Hibi Gyuláék jó délebéddel s borral vártak. Késő délután visszaindultunk s lassan de biztosan, mint mindig a bivallyal éjszakára hazakergettünk.

Ez az útunk így lett hát emlékezetes. Titivel nem is találkoztam többet, de a körösfői muzsikálása még sokáig a fülemben csengett.<sup>37</sup>

Apámat sokat furdalta egy pontnak a sorsa, amelyet fiatal korában nem tudott eltulni. Ő sarkantyút hordott már, amikor Jáné Pista, a legidősebb sógora haza szabadult az I. világháborús fogságból. A szóbanforgó pontot sógorom valahol Oroszországban egy fogolytársától vette át. Ő is jó figurás volt akárcsak az apja és nagyapja s az a pont még elébb vitte a táncosok között. Sógorom a fogsága után már nem sokat adott a mulatságra és ritkán állott fel táncolni. Apám kétszer látta figurázni nagy időközzel, s mint mondta, úgy érezte, mindkétszer, hogy megfogta a pontot. De otthon nem sikerült bármennyit próbálta. Próbálta egy pohár pálinka mellett rávenni sógoromat mutatná meg, de ő nem ment bele, féltette, tartotta a fiainak. Figurások is lettek a Jáné fiúk, kiváltképpen Feri bátyám látványos könnyűtáncú, de apám volt az elindítójuk, s a táncukból valamiképpen kimaradt az apjuk legérdemesebb pontja.

Visszaemlékszem azokra a disznótoros ebédekre, amelyeken a közeli népes rokonság ülte körül az asztalt. (...)

Fordult a beszéd, a legény és fiatalemberkori emlékek kapcsán a tánc élmények is szóba jöttek. Nem esett az ritkán és ok nélkül sem, mivel az asztalnál ülő kilenc férfi (apám, nagyapám, 3 sógorom és 4 unokabátyám) a maga idején egytől egyig figurás volt. Egyik ilyen alkalommal mondta el Jáné sógorom a vistai emlékét. Lakodalomban

voltak. Estefelé az asztalozás kezdett bomladozni.<sup>38</sup> Az udvaron beállították a táncot. Sógorom egy pár nagyívó közé került az asztalnál s nem szabadulhatott tőlük. Kint Puli Károly<sup>39</sup> belekezdett vastaghúron a kedvenc legényesébe<sup>40</sup> és úgy muzsikált, hogy sógoromat húzta ki az asztaltól. Az asztaltársak fogták, nem engedték. A hátánál volt az ablak s más lehető híján azon ugrott ki. Akkorra egy fehérdi ember már letáncolta a legjobb vistai figurásokat. Belépett sógorom is a körbe s táncolni kezdett. A fehérdi szembeállott. Táncolt mindegyik a maga módján: a fehérdi nagy sunggal kezdett, sógorom csak könnyedén. Mikor már a fehérdi felül érezte magát, sógorom is elővette táncának a javát. Jó figurás volt a fehérdi s még tartotta magát. A végén sógorom belekezdett a fogságból hozott pontjába. Erre a fehérdi feladta a vetélkedést, kilépett a körből. Sógoromnak pedig nagy becsülete lett a vistai táncosok előtt.

Apám nem akarta semmiképpen, hogy ez a pont sógorommal együtt kivesszen. Még egy kísérletet tett, ezt együtt velem. Figurás voltam már, s úgy tizenhét éves forma. Egy téli napon Jané sógorom jött gyalogszánkón a disznóáزالék után, amely nálunk füstölődött a hiúban. Szokás szerint félbehagytuk a favágást és bementünk beszélgetni. Egy kis pohár pálinka és több rábeszélés meggyőzte sógoromat, hogy kár lenne az ő pontjának kivesszni. Rászánta magát, felállott hogy megmutassa a pontot. Csakhogy a lábai már nem engedtek az akaratnak. Egyik kezével az asztalnak támaszkodott, de ez sem segített. Elkéstünk. Ő nem érezte meg a valóságot, képzeletében kijött neki a pont és biztatott, próbáljam jární utána. Benne volt a hetvenedik esztendőben, súlyos szívasztmával és én nagyon megsajnáltam. Leültettük és próbáltuk megnyugtatni: a pont már megvan rájöttünk.

Apám nagyon sajnálta, hogy az átmentésére tett utolsó próbálkozásuk elkéssett.

Ha már ilyen nagyba veszi, végül is milyen volt a a pont? – kérdeztem.

„Milyen volt?... hát tudom is én hogy magyarázzam el. Ügyes volt. S olyan egyszerű. De ha sógorom megkerülte véle a vetélytársat, annak félre kellett állani. Pedig térden fejül mintha nem is táncolt volna, csak apró bokázással dobogott szaporán. Valahogy több volt benne mint akármejjik más pontban. S mégis, hogy így kivesszen előttünk...” (...)

\* \* \*

A kézirat több táncéletrre, tánctanulásra és tudati tényezőre hívja fel a figyelmet, melyek közül kettőt szeretnénk kiemelni.

Kevésbé figyelt eddig a kutatás a motívumok, táncszakaszok személy- vagy földrajzi név után történő elnevezésére. A személyneves táncnévadás, s még gyakrabban a hangszeres táncdallamok megjelölésének gyakorlata a tánc- és zenetörténeti források alapján a XVI. századtól figyelhető meg<sup>42</sup>. E névadási mód elsősorban az azonos tánczenei műfajon belüli darabok számontartását szolgálja. A récens néprajzi anyagban a svéd<sup>43</sup>, norvég<sup>44</sup>, s főleg az erdélyi magyar<sup>45</sup> és román<sup>46</sup> táncfolklorban található meg ez az elnevezési gyakorlat. Erdélyben nemcsak a tánc típusok vagy a hozzájuk tartozó dallamok kaphatnak földrajzi-, vagy személyneves birtokos jelzőt, hanem a tánc különböző alkotórészei is. A motívumokat, illetve pontokat kitalálójukról, használójukról, származási helyükről nevezték el, mint ahogy a következő részletek mutatják: „Mióta gazdá-jal lettem a pontnak a Kosztányé néven tartottam számon”. „A történeti után ‘galyuinak’

neveztem el egy másik pontot.” A kiváló táncosok arra is törekedtek, hogy kialakítsanak egy olyan figurát, pontot, amit csak ők táncolnak, amivel versengések alkalmával az ellenfelet „le lehet táncolni”. Ezeket a táncszakaszokat féltékenyen őrizték, nem tanították meg másnak, s megpróbálták családon belül örökíteni. (Bár ennek ellentmondani látszik az a tény, hogy ritkán tanították az apák fiaikat a legényes táncra.)

Gyakori problémája a szöveges gyűjtéseknek, hogy a táncos-előadók nehezen – vagy igen körülményesen – beszélnek a tánc formai-szerkezeti tulajdonságairól, mert az olyan non-verbális műfajú népművészeti ágaknál, mint a zene- és a táncfolklór ritkán fogalmazódnak meg pontosan a különböző terminus-technikusok. A gyűjtések során – amikor egy-egy jelenség pontos megjelölése felől érdeklődünk – térben és időben rendkívül sok névváltozattal találkozhatunk, s ezek nemcsak falvanként, előadóként változhatnak, hanem olyan is előfordulhat, hogy azonos táncos-adatközlő időnként eltérő elnevezést használ ugyanarra a jelenségre. A terminus-technikusok keveredése arra figyelmeztet, hogy nemcsak változatképződéssel kell számolnunk, hanem figyelembe kell venni az adatok származásának körülményeit, a kérdés szituációját is. Az itt említett inaktelki példák alapján azt a következtetést lehet levonni, hogy a táncok esetében a legszilárdabb tudati megnyilvánulási forma a történet, melyek középpontjában nem mindig a tánc áll, de nagyon sok részletet megismerhetünk belőle. A táncos egyéniségek számára ez a viszonylag szilárd szerkezetű, bármikor felidézhető, jól körülhatárolható verbális műfaj jelenti a legpontosabb megnyilatkozást. (Természetesen akadnak kivételek is: Pl. a magyarvistai Mátyás István „Mundruc”, aki a tánc struktúrájáról, a motívumok pontos meghatározásáról szépen, jól megfogalmazott stílusban tudott beszélni.) A további kutatásnak nagyobb figyelmet kellene fordítani e terület gyűjtésére is. Definálni kell pontosan ezeket a sztorikat, meghatározni szerkezeti, szemantikai tulajdonságait, s ezen feladatok elvégzése után megkezdődhetne katalogizálásuk, textológiai vizsgálatuk.

**Karácsony Zoltán**

## Jegyzetek

- 1 Karácsony 1984. 28.
- 2 Martin 1977. 357–358.
- 3 Martin 1977. 358.
- 4 Triór(trieur) francia eredetű szó. Jelentése konkolyozógép. A centrifugális erő elvén alapuló magtisztító és osztályozó gép.
- 5 Gabonás a kicsépelt gabonafélék tárolására emelt épület, ami Erdélyben a kamra szerepét is betöltötte.
- 6 Véka, felvéka, kupa: régi űrmérték, ill tárolóedények. Mint űrmértéket főleg búza, rozs, árpa, mérésére használták, melynek mérete vidékenként változott.
- 7 A tánc és munkamozdulatok közötti összefüggés a két világháború közötti táncstudomány népszerű elmélete volt, amelyet a marxista táncesztétika is átvett. A szerző valószínűleg Molnár István táncesztétikai írásaiból ismerte (Molnár é.n. 30.)
- 8 A szerző apja ezt a történetet a következőképp mesélte el.  
„– Amikor Feri bácsi tanította a fiát, az hogy volt? Mert csak tanított egy-két figurára, nem?  
– Tanítottam ott Inaktelkén én is. Mutogattam neki is. És nem engedtem, hogy becsússzon semmi hiba. No akkor, mikor, hogy iskolából kitétek akkor el vót keseredve, hogy nem tanulhat tovább. Kedve lett volna tanulni. És mondja egyszer, hogy ha már hazajött, nem tanulhatná meg ő meg, nem tudná ő megtanulni a legényest. Há, mondom, még van annyi idő, ha hazajössz, én úgy megtanítlak, hogy karácsonyba nem áll

véled szembe senki, mind lemaradnak a többiek, mind akik tudnak. Osztán megjött a kedve, én osztán tanítgattam, minden. Nagyon jól, nem engedtem semmi hibát, hogy hibázzék. Állítottam meg. Úgyhogy úgy megtanult karácsonyra, mikor elment a táncba, beállott a tánc, s amikor meglátták őket táncolni, azt mondták, hogy... Ők már mind keresztfiaim, ó keresztapám, mik meg se moccanhattunk János előtt. (Nevet.) Mik meg se moccanhattunk János előtt. Tempósan, jó vonásai vótak Jánosnak, előzött abba a tekintetben. Úgyhogy én nem, nem hogy én fiam vót, de ahogy János táncolt, akkor úgy nem táncolt senki. Gazi Gyurka se, neki se vált úgy be, annak a mérai embernek a táncba, mint Jánosé. Még Vince, az is ugyesen tudott táncolni, de beteges állapotba vót.”

Gy.: Könczei Csilla, Csatai László, Tálás Ágnes. Kolozsvár 1982.

- 9 Molnár 1947. 13-
- 10 A táncos szocializációról lásd Pesovár F. é.n. 8–11.
- 11 A férfitáncokat – különösen az igen fejlett szerkezetű és virtuóz kalotaszegi legényeseket – a fiúk később kezdték el tanulni, mint a párostáncokat. Ennek tánctechnikai és pszichológiai okai voltak. (Pesovár F. é.n. 10., Martin 1980, 433.)
- 12 A hangszeres dallamok vokális előadásának gyakori módja és szokása Erdélyban az ún. „füttyerelés”. Ez az előadás a hangszeres muzsika imitációjára törekszik. (Martin 1977. 360.)
- 13 Gergely Ferenc fiatalabb kortársa a magyarvistai Mátyás István „Mundruc” is megemlíti, hogy a tanult figurákat, táncszakaszokat otthon a tükör előtt kipróbálta. Ez már egy fejlett, bemutató funkcióban történő előadásmódot feltételez. (Martin György magnófelvétel alapján készült kéziratos gyűjtése. 2. szalag. A. old. 5/1.)
- 14 A kalotaszegi táncok közül a legényesnek volt a legnagyobb presztízsértéke. Ugyanígy vélekedett erről Mátyás István „Mundruc” is: „Többet ér nekem a legényes, mint a leányos csárdás.” (Martin 1977. 360.)
- 15 Gergely Ferenc így mesélte el ezt a történetet:  
 „– Nekem, azon kezdődött kicsi gyerekkoromba, hogy édesapám, aztat... kezdtem próbálni a legények után a táncot, és látta édesapám és azt mondja: Nem bálnám ha minden ünnepen letáncolnál egy pár csizmát. Csak tanulnál meg.  
 Elkövetkezett az idő, hogy volt egy ünnep, tudtam, jól, összeizzadt, nagy ünnep volt, két napos. Húsvét, vagy pünkösöd. Egy pár új csizmám volt, megizzadt a lábam szárán, összebukott a szára. Az ünnep után látja édesapám. Hát ez így nem jól van, hogy te így csinálsz, ilyen hamar letáncolsz egy, letáncolsz egy pár csizmát. Emlékezzék vissza mit mondott ekkor és ekkor. Egy szót se szolt többet. Táncolhattam akármit, nem volt fontos a csizma többet.” Gy.: Martin Gy., Pesovár E. Lányi Á., Pálffy Gy. Budapest 1972.
- 16 Tejmérés, vagy bemérés az a művelet, ahogy a gazdák kiszámítják, hogy a közös juhnyájba beadott juhaik után a fejési idény alatt mennyi tej, ill. tejtermék illeti őket. A századforduló után ez az esemény a Kalotaszegen táncos mulatsággá bővült ki. (Kürti 1987. Karácsony é.n.)
- 17 Számadó juhász az erdélyi népnyelvben
- 18 A társba tömörült gazdákat a bemért tej mennyisége alapján osztották be rendre, azaz szerbe.
- 19 Szédzedhető juhkarám.
- 20 Juhászbojtár
- 21 Az új táncmotívumokat, szakaszokat kitalálójuk, terjesztőjük vagy származási helyének a neve alapján különböztetik meg, s egy ideig a falu társadalmában ezen a néven szerepel. Inaktelkén csak a különleges, nem mindenki által ismert és táncolt figuráknak, pontoknak volt tulajdonévvvel ellátott neve. (Ilyen pl. a Kalló Ferié, a Kiss Ferié stb.)
- 22 Inaktelkén a legényest figuráknak nevezik. A legényes táncnevet más falvakból ill. a néprajzi gyűjtőktől ismerik.
- 23 A hüvelyk- és középső ujj összeszorításának és tenyérbe csattanásának tájnyelvi neve közép-Erdélyben a pittyegetés, fittyegetés. (Karácsony 1993.)
- 24 Gergely Ferenc elmesélése szerint.  
 „Azután voltak ottan, valami átmeneti gyalui cigányok, zenészek, azok is egy este nálunk táncoltak, járták a legényest. Nem akarták. S akkor felálltam én egy kicsit, s akkor aztán rögtön szökött a cigány, hogy nehogy ő... én jobban tudjak, mint ő. Akkor osztán figyeltem a lábát, így csalogattam és megtanultam tőle azokat is amit nem tudott nálunk senki. Így gyakorolódtam bele.
- 25 Kőmös György „Gazsi” (sz. kb. 1890-ben, meghalt a hatvanas években) táncáról Martin György egy filmfelvételt készített 1962. májusában. (MTA ZTI Ft. 505.)
- 26 Gergely Ferenc így mondta: „Legtöbbet tanultam attól a mérai Gyurkától, az tetszett nekem a legjobban,

hogy járja a legényest.” Gy.: Martin Gy., Pesovár E., Lányi Á., Pálffy Gy. 1972. MTA ZTI Ft. 782.

- 27 A nyolc ütemes táncszakasz utolsó két ütemére járt zárlat. (Martin 1980. 425–431.)
- 28 A zárlat után egy áthidaló, összekötő formula jelenik meg a kalotaszegi legényesekben, amely mindig a következő zenei periódus, azaz a táncszakaszok elejére esik. (Martin 1980, 431–433.)
- 29 Az eljegyzés tájnyelvi elnevezése.
- 30 „...a taktus, amit tőle láttam, mindent eltáncoltam. És nézte, nézte, nézte, és mikor félbehagytam odajött, s megölelt, s megcsókolt azt mondta, hogy te vagy az én fiam. Láttá, hogy mindenit elsajátítottam. Igen.” Gy.: Könczei Cs., Csatai L., Tálás Á. 1982.
- 31 A legények szomszéd falvak táncmulatságának látogatását nevezték vidékre járásnak.
- 32 Erdélyben és más vidékeken (pl. Szatmárban) az idegen legénynek a táncszervezők (kezesek) táncpartnert vittek. A kezesek a leánnyal táncoltak egy keveset az idegen férfi előtt, majd azután adták át neki. (Pesovár F. é.n. 59., Karsai-Martin 1989. 28–29.)
- 33 A párostáncoknál a táncosok igyekeztek időnként a zenekar előtt táncolni. Ezt biztosította az ún. „körbe táncolás” rendszere, amely mindenki számára lehetővé tette a muzsikások előtti táncolást. (Pesovár F. é.n. 59.)
- 34 A kalotaszegi szapora inaktelki elnevezése.
- 35 A bemutató funkciójú legényest általában szóló formában adták elő, de ritkábban előfordult, hogy barátok párban is táncolták. Ilyenkor igyekeztek közel azonos motívumokat járni. Ez nem tévesztendő össze a „szembe táncolással”, amikor a verseny volt a fontosabb. A Maros-Küküllő vidékén a szomszéd faluba járó legények a férfitáncot (pontozót) közösen adták elő, amivel a helybeli lányok figyelmét akarták felhívni. (Karsai-Martin 1989. 29.)
- 36 Az idegen faluból érkezett legényeknek egy, esetleg kettő tánciklus volt engedélyezve, s utána távozniuk kellett a mulatságból. Pesovár F. é.n. 60., Pesovár E. é.n. 95.)
- 37 Gergely Ferenc így mesélte el azt a történetet:

„Kőrösfő.  
– Ott is táncolt?

A – Ott, ott táncoltam egyszer. Ott is megjártam, mert nem vót a faluba akkor lovassezékér, s én akkor még legény vótam, nem vótam megházasodva. No menjünk valahova, keressünk egy szekeret, aki hazavigye, mert a zenészek hunyaiak vótak. Akkor ünnepeltünk. S kellett hazaszállítani, oda haza, kaláccsal, krumplicsal, paszullyal. Gyűjteménnyel, amit gyűjtöttek nekik karácsonykor, s amit kántáltak. Osztán nem kaptak semmit se, senkit, nem vót a faluba lovas. És mi azelőtt vagy két-három nappal megvasaltunk két bivalyat. Amit aztán, avval jártunk a télen. Hát beállott, megromlott az idő. Elment a hó, loccs-lötyt minden, s nem használhattuk a bihalakat, mert szorított a patkó, akkor amikor megvasalják, úgy kényes egy kicsit a lábával, míg szokja a patkót meg. Úgy szokták mondani, hogy szorítja a patkó. S mondom édesapámnak. Nem járhatunk a bihallyal? Fel kén vállalni és vinni már haza Hunyadra a cigányokat. Jó két eleven bihaly vót. Ahogy akarod, édesapám nem bánta. Mondtam elviszem én. No osztán megadták nekem a díját. (...) eridj te... s újévbe te elmész... ingyen táncolni. No osztán befogtunk, s elvittük a cigányt. Elejibe fogta a lovát, vontatott vele azon a sáron, mer nagy sáron vergődünk fel Vásárhelyre, és ott csinált út van. S ahogy felmentünk a csinált útra, a cigány előre akart menni a lovával, az öreg Hibi, hogy adjon hírt, hogy na menünk, s készüljenek reá ott az asszonyok, hogy várjanak. S ahogy mi állottunk a szekérről Hunyadra, Hunyad felé a bihallyal. Felmászott az öreg cigány, oda állította lovát, s felmászott, hogy üljön fel, a szekérről jobban fellép a lovára. Hát tetszik tudni, hogy bal felől kell állani az útra, ott álltunk meg. Ő a lovát mellé állította szerkérnek, de akkora hosszú pipája vót az öreg cigánynak. Arra is ügyelt, a szájába kellett legyen, hogy nehogy kiessen, s beszélt is közbe hozzá, véletlenül a szekérről átalította a lábát, mer úgy talált felülni, bal felülről hogy teszi a jobb lábát. Ő áttette a ló fején. Hátrafele ült. S amikor a lova, s amikor akart indulni, akkor vette észre, hogy a ló fara van ott, nem a feje, nincs gyeplője, nincs semmi. Hát kacagtuk erősen nagyon az öreg cigányt. Aztán visszatette a lábát a szekérré, s akkor osztán átalította a másik lábát a lovon. Mindig kacagtuk, hogy milyen furcsán nézett ki, hátrafelé ült a cigány a lovára, az öreg cigány. A pipája is vigyázott, beszélt is, mikor észre vette, indult volna meg, akkor vette észre ott. A lónak a farka van ott előtte.”

Gy.: Könczei Cs., Csatai L., Tálás Á. Kolozsvár 182.

- 38 Két változatban maradt meg ez a történet:  
 Martin György – „Feri bácsi, mesélje csak el azt az esetet, amikor a cigánnyal volt egy a faluba és utána meg kellett a muzsikáját javítani.”  
 Gergely Ferenc – „Körösfőn, akkor karácsonyi ünnep után szállítottuk haza a zenészüket Bánffyhunyadra, és láttam az útról, hogy egy legény csapat zenekísérettel kanyarodik be a kocsmába. Megálltam ott előtte és bementem én is, bár senki se ismert, bementem oda a legényekhez. Kezet fogtam. Olyan inkább eső esett mint hó egy kicsit. Ott mindjárt barátságot kötöttem a legény, a legényekkel. Pár perc alatt csak. S hova való vagyok, s mondom. S azt mondja egy legény, ottan van az én öcsém. Éppen ott szolgál, mondom, annál a lánynál, akinek én, akinek én udvarolok. No az mindjárt tudta az öccsétől, hogy én is tudom járnai a legényest, feláll és táncol velem szembe valamennyit. Na tudom, hogy tudsz te is, s itt aztán én is odaálllok egy kicsit táncolni, de módosan, nem mint most, akkor mint fiatal koromba. Szépen táncoltam egyet. Rögtön leállt a cigány és felstimmolt és újból kezdett nekem finobban muzsikálni. Láta, hogy van kinek. Aztán akkor eljártam hirtelen amit tudtam, s köszöntem a legényeknek, mentem tovább. Megkérdezte a cigány is, honnan való vagyok, a primás. Ismeretséget kötöttünk. Azontúl meg mikor találkoztam vele, mindig szívesen muzsikált nekem, csak hogy táncoljak.”  
 Gy.: Martin Gy., Pesovár E., Lányi Á., Pálffy Gy. Bp. 1972.  
 „– Az vót még nekem is akkor, s én áztam egy kicsit az úton, ettől a ködös esőtől. Körösfőn láttam, mikor érkezünk, oda a kocsmafelé, az út szélén vót a kocsmá, hogy egy legénysereg a cigánnyal, egy csapat vágódik be a kocsmába. Mikor odamegyünk, na mondom állj meg itt egy kicsit. Én bemegyek a kocsmába. Bémenek úgy szűrösön, locskoson. Megálltam, s köszönök a legényeknek, kezet fogok velük. Hova való vagyok? Mondom inaktelki. Azt mondja egy mindjárt. Ott van öccse Inaktelkén, azt mondja. Ismeri Pistát, Péntek Pistát. Hogyne, mondom, ismerik. Még, mondom, én járok oda, ahol szógál, ahhoz a leányhoz, én vagyok az udvarlója, jártam a feleségemhez. Az már mindjárt tudta az öccsétől, hogy tudok táncolni. Hogy mondtam, hogy én járok oda Pistához. No osztán egyszerűen huzatott egy legényest, megkezdte a cigány a legényest. Mindjárt táncol egyet, ő is tudott meglehetősen táncolni, táncos. S akkor félreáll, na azt mondja, gyere már, mer tudom Pistától, akkor vaj te, te jársz oda, hogy tudsz táncolni. Huzza a cigány, s odaálllok egy-kettőre, megcsinállok vagy két-három pontot. Megáll a cigány, megáll. Felstimmolt, s kezd egy másik figurát. S akkor int a fejivel, na most gyere. Láta a táncomról, hogy nekem különben kell muzsikálni. Akkor osztán elkezdtem a legényest, ügyesen letáncoltam magam, mind az egészet, s akkor osztán kezet fogtam a legényekkel. Nem akartak erőltetni, nem akartak engedni sehogyse. Mondom, itt a szekerek kül, s menni kell, elköszöntem tőlük, s eljöttem. Kérdem a cigánytól. Mi a neved? Akkor kezdtem. Magának mi a neve? Az mondja Titi vagyok.”  
 Gy.: Könczi Cs., Csatai L., Tálás Á. Kolozsvár 1982.
- 39 A lakodalomban a vacsora után a zenészek asztalozni kezdenek. Ilyenkor családról családra mennek, s némi fizetség ellenében, mindenkinek eljátsszák a kért nótáját.
- 40 Puli Károly magyarlónai cigányprimás volt, kb. a 40-es évek végén halt meg.
- 41 Minden jó táncosnak vannak az egyes táncfajtákhoz kiválasztott, kedvelt dallamai, amelyeket időnként fizetség ellenében szoktak kérni. Martin 1984. 161.
- 42 Martin 1984. 160–161.
- 43 Bäckstrom 1974.
- 44 Nyhus 1973.
- 45 Martin 1984. 159–162.
- 46 Niculescu–Varone G. T.–Gainariu–Varone C. T. 1979.

## Bibliográfia

- BÄCKSTROM, Paul  
 1974 Låtar från Dalarna  
 Stockholm 1974.
- KARÁCSONY Zoltán  
 1984 Egy györgyfalvi férfi legényes táncai  
 Kézirat 1984. 53 p.
- é.n. Inaktelke és táncsoportjai

- Téka. Táncházi tájékoztató. A kalotaszegi magyarokról  
Tizennegyedik szám (1992.) pp. 33–34.
- 1993 Egy régies szóalak (pittyent-fittyent) története és elterjedése  
Táncudományi Tanulmányok 1992–1993. pp. 130–138.
- KARSAI Zsigmond–MARTIN György  
1989 Lőrincréve táncélete és táncai  
Bp. Zenetudományi Intézet 1989. 324 p.
- KÜRTI László  
1987 Juhmérés és henderikázás Magyarlónán  
Ethnographia XCVIII. (1987.) 2–4. pp. 385–393.
- MARTIN György  
1977 Táncos és a zene (Tánczenei terminológia Kalotaszegen)  
Népi Kultúra-Népi Társadalom IX.  
Bp. Akadémiai Kiadó 1977. pp. 357–389.
- 1980 Rögtönzés és szabályozódás a magyar néptáncokban  
Népi Kultúra-Népi Társadalom XI–XII.  
Bp. Akadémiai Kiadó 1980. pp. 411–449
- 1984 Tánc és társadalom: A történeti táncnévadás típusai itthon és Európában  
In: Hofer Tamás (ed.) Történeti antropológia. Az 1983 április 18–19-én tartott ülészek előadásai  
Bp. Antropológiai Füzetek 8–10. 1984. pp. 152–164.
- MOLNÁR István  
é.n. Magyar tánc tanulási rendszerem I. Táncesztétika  
Bp. Népművelési Propaganda Iroda é.n. 72 p.
- 1947 Magyar táncgyománnyok  
Bp. Magyar Élet Kiadása 1947. 438 p.
- NICULESCU-VARONE, GT.–GAINARIU–VARONE, E. C.  
1979 Dictionarul jocurilor populare românești  
București 1979.
- 1973 NYHUS, Sven  
Pols i Rrostrakom  
Oslo-Bergen-Troms
- PESOVÁR Ferenc  
é.n. A magyar nép táncélete  
Bp. Népművelési Propaganda Iroda é.n. 114 p.
- PESOVÁR Ernő  
é.n. A magyar tánc történet évszázadai. Szöveggyűjtemény  
Bp. Népművelési Propaganda Iroda é.n. 152 p. + képmellékletek

### *Zoltán Karácsony: Dancing memories of János Gergely*

These are the reminiscences of a male dancer from Inaktelek. János Gergely, son of Ferenc, was born in 1938, learned the lads' dance from his father at the age of 15 and became member of a dance ensemble reorganized in the early fifties on the basis of the traditions of the Pearly Bouquet. János Gergely's dance was characterized by an extremely high technical standard, by a rich stock of movements and by an elegant, easy style of performance. Owing to his qualifications and talent he soon became the head of his group and he should be credited with a readiness to pass on his skills to his fellow dancers. It was his generation that developed further the male dance of Inaktelek as well as the lads' dance of Kalotaszeg.



## Hagyomány és korszerűség

A hagyomány jelentőségét, változó értelmezését, napjainkban is érvényesülő hatását és tovább élését csak úgy érthetjük meg igazán, ha felidézünk, hogy néhány történeti periódusban milyen mértékben és módon szolgálta a társadalom igényét és járult hozzá az időszzerű élményvilág művészi megfogalmazásához.

Visszatekintve századunk első felére megállapíthatjuk, hogy a különböző művészeti ágak, így a zene és képzőművészet, költészet, színház és tánc megújulásában egyaránt jelentős szerepet játszottak az egyetemes kultúra nagy múltú tradíciói, távoli földrészek addig ismeretlen alkotásai és az európai folklór. A korszerű esztétikai normák kiművelésében, a modern életfelfogás és élményvilág megfogalmazásában ebből a partalan tradícióból merített a nagy alkotók sora, s tette egyúttal az egyetemes kultúra részévé távoli kontinensek művészetét és az európai parasztság folklóráját.

A kor egyéb törekvéseire viszonyítva *Bartók* így határozta meg e művészeti irányzat lényegét, amikor *Kodály* és a maga alkotó módszeréről írt: „Természetesen sok más (külföldi) zeneszerző nem a népzene támaszkodva intuitív és spekulatív módon nagyjából ugyanabban az időben hasonló eredményre jutott, s ez kétségtelenül épp oly jogos eljárás. A különbség az, hogy mi a természet nyomán alkotunk, mert a parasztzene természeti jelenség.”

Jól érzékelteti ez a megfogalmazás, hogy a hagyományból sarjadó, nemzeti stílusjegyeket is hordozó művészeti irányzat miként illeszkedik a kor egyéb törekvéseire, s egyetemességét mi sem bizonyítja jobban, mint *Bartók*, *Kodály*, *Lajtha* zenéje, a morva *Janáček*, a spanyol *De Falla*, az orosz *Sztravinszkij* művei, *Lorca* és *József Attila* költészete, *Csontváry* és *Chagal* festészete. A színpadot meghódító szokás és népi színjátás példáiként pedig a cseh *Burián* D 34-es színházára, *Muharay* Elemér Fóti faluszínpadára vagy *Hont* Ferencéknek a Független Színpad keretében zajlott kísérleteire hivatkozhatom.

Ezzel párhuzamosan a távoli kultúrák inspirálták *Picasso* markáns hangvételű negroid korszakát, *Modigliani* lírai portréit, és ebből merített már *Gauguin* festményeinek mítoszokat idéző világa (pl. a Hold és Föld, Honnan jöttünk, hová megyünk c. képe), majd *Eliot*: A pusztas ország c. költeménye és *Weöres* Sándor költészete.

A modern táncművészet kibontakozásában is meghatározó szerepet játszottak a kor zeneszerzői a mítoszok, ritusok és mesék világából merítő műveikkel. Ilyen például *Milhaud* néger legendát feldolgozó műve: A világ teremtése, *Sztravinszkij*: Tavaszünnep és Tűzmadár c. alkotása vagy *Bartók*: A fából faragott királyfi c. balettje. S az is természetes, hogy a balett megújításában közreműködtek a kor jeles képzőművészei, hiszen *Milhaud* művéhez *Léger* tervezte a függönyt és a kosztümöket, *De Falla*: A háromszögletű kalap c. balettjének a színrevitelében pedig *Picasso* működött közre.

A hagyomány ilyen jellegű szerepe természetesen nem egyedülálló és új jelenség az európai kultúra történetében, hiszen egyik nagyhatású előképe volt a romantika nemzeti kultúrát teremtő törekvése. Ez a maga idejében ugyancsak korszerű áramlat a felvilá-

gosodás szellemében, a függetlenségi küzdelem jegyében bontakozott ki hazánkban, és jelentős szerepe volt a zömmel idegen eredetű polgárság magyarrá válásában.

S hogy mennyire a kor igénye, a nemzeti karakterről vallott felfogás határozta meg a nemzeti stílus kialakítását, azt jól tükrözi, hogy zenében a verbunk muzsika, táncban a verbunk és a verbunk karakterű páros volt az ideál. Az a tánc és zenei stílus, melyben *Csokonai* az „ázsiai gravitás” megtestesítőjét látta, de ezt tekintették nemzeti karakterünk kifejezőjének a külföldiek is már a 18. század utolsó évtizedeitől. Ezt, az átfogó stílusjegyek kialakításában érvényesülő tudatos szelekciót mi sem bizonyítja jobban, hogy bár a kulturális életben a régi stílust képviselő pásztortánc is jelen volt, mégis az akkor kialakuló, a romantika jegyeit egyértelműen hordozó zenére és táncra esett a választás.

De nyomon követhetjük e korban is a hagyományról vallott felfogás változását. Ennek jele, hogy a forradalom előtti időszak plebejusabb légkörében már polgárjogot nyert a különböző vidékek olyan „csárdása” is, mely a korábban kirekesztett régi stílusú páros táncok jegyeit őrizte.

Az eddig bemutatott két periódus jól érzékelteti, hogy a mindenkori korszerűség eszméje milyen meghatározó a hagyomány felhasználásában, valamint az, hogy a hagyományról alkotott felfogás, a néprajzi és folklórisztikai kutatás eredményei milyen mértékben játszanak szerepet egy-egy művészeti ág tradícióból sarjadó törekvéseiben. Ez mérhető le azon, hogy míg századunk nagy zeneszerzői már az általuk módszeresen feltárt népzeneire támaszkodva alakíthatták ki művészi koncepciójukat, addig a kutatómunkára is érvényes fáziseltolódás függvényeként csak később bontakozott ki a néptáncmozgalom, a népi együttesi mozgalom és a folklorizmus egyéb területekre is kiterjedő hatása.

Természetes, hogy hazánkban Bartók és Kodály munkássága volt a példaképe a többi művészeti ág folklórisztikus törekvéseinek. Így a hagyomány és korszerűség általuk képviselt eszméjét kívánta megvalósítani *Molnár* István is, aki nemcsak a modern tánc-folklórisztikai kutatásunk alapjait vetette meg, de a modern táncművészeti irányzatokban is járatos volt. Tevékenysége azért érdemel megkülönböztetett figyelmet, mert már munkássága korai, a negyvenes évek elejére eső periódusában felismerhetjük minden későbbi, a század második felében kiteljesedő törekvés előzményeit. Koreográfusként és előadóművészként egyaránt kötelességének tartotta az eredeti néptánc bemutatását, inspirálva és megvalósítva az improvizatív előadást (Szőkely verbunk, Legényes, Kanásztánc). Célkitűzése egy olyan szuverén táncnyelv kiművelése volt, mint amilyenről Bartók vallott a népzene szerepéről szólva: „A mi dolgunk az volt, hogy megérezzük ennek a mindedig ismeretlen zenének a szellemét, és ebből a szavakban nehezen kifejezhető szellemből teremtsünk új stílust.”

E koncepció jegyében alkotta meg *Molnár* a néptánc stílusjegyeit összegező műveit (Huszárverbunk), ebben a szellemben fejlesztette drámai élménnyé a tradícióban rejlő lehetőséget (Kardtánc), és fogalmazta meg a rítus erejével ható alkotásait, a Bartók: Allegro barbarójára készített koreográfiáját valamint *Sinka*: Anyám balladát táncol c. művének színpadi adaptációját. A magyar történelem jelentős fordulópontjait jelenítette meg a tánc nyelvén I. Szeitjében, népballada-feldolgozásaival pedig ráértett e műfaj korszerűségére. Arra, amit *Vargyas* Lajos így fogalmazott meg: „... alig van olyan régi irodalmi vagy népi műfaj, ami annyira megfelelne a mai ember irodalmi igényeinek, mint a

ballada. A realizmus részletekben és részletesen ábrázoló áramlata után ma minden irodalmi műfaj az összefoglaló ábrázolás útjára tért: csak a nagy, központi kérdések kifejezésére törekszik, nem az élet sodrának megjelenítésével akarja olvasóját valami felismerés felé irányítani.”

Lényegében az eddig vázolt törekvéseket valósította meg Molnár István nagyobb lehetőségek közepette, amikor belső száműzetés és a rá kirótt kanossza-járás után hivatásos körülmények között dolgozhatott a SZOT Együttesben, majd a Budapest Táncegyüttesben.

Az ötvenes évek színpadi néptáncművészetének másik meghatározó egyénisége *Rábai Miklós* volt. Elsősorban a népszokásokat kórossal, zenével és tánccal megjelenítő, jó színpadi érzékkel és idillikus hangvétellel komponált műveivel (Ecséri lakodalmas, Fonó, Szüret) valamint táncjátékaival (Kisbojtár) teremtett új műfajt. Emellett markáns ballada feldolgozásai (Barcsai szeretője) és a korra jellemző, a szovjet hatásra kialakult koreográfiai szemléleten túllépő néptánc-feldolgozásai (Pontozó, Györgyfalvi legényes) jelölik ki helyét színpadi néptáncművészetünk történetében.

A hivatásos együttesek korai periódusának e pozitívan értékelhető vonásai mellett utalnunk kell a hagyomány értelmezésének és felhasználásának különösen az ötvenes évek első felére jellemző torzulásaira is. Esetenként ugyanis a hivatásos együttesek is az aktuális politikai célokat szolgáló, propagandisztikus művek bemutatásával biztosíthaták csak működési feltételeiket, miközben a mérhetetlenül felduzzasztott amatőr mozgalom periférikus rétegére a kultúrpolitika diktálta sematizmus és dilettantizmus volt a jellemző.

Jelentős változást hoz a forradalom utáni időszak, s különösen a hatvanas években kiteljesedő periódus, amikor dominálón sötét tónusú hangvétellel fogalmazódtak meg az egyén és közösség problémái, mégpedig vagy a néptáncból sarjadó expresszív formanyelven, vagy pedig úgy, hogy a néptánc ötvöződött a korábbi mozgásművészet vagy a modern balett elemeivel. Mindebben inspiráló szerepe volt a kor társadalmi feszültségein túl annak, hogy lehetőség nyílt a modern nyugat-európai művészet bizonyos fokú megismerésére, eredményeinek a befogadására.

A korábbi korlátozott néptáncismerettel szemben az 1970-es években robbanásszerűen érvényesültek a néptáncutatásnak és hangszeres népzene gyűjtésnek azok az eredményei, melyek biztos alapot adtak a hagyomány szerepének az újraértelmezésére. Ennek lényege, hogy a hagyomány önmagában is alkalmas arra, hogy elemi erővel fejezze ki a kor érzéseit és indulatait. Felismerve az archaikusnak az egyetemes érvényű korszerűségét szinte természetes, hogy az élmény megragadásában és tolmácsolásában nemcsak az egész magyar nyelvterület, de nemzetiségeink és a szomszédaink tánchagyományai is fontos szerepet kaptak.

Mindennek mozgó rugóit talán *Nagy László* fogalmazta meg a legjobban, amikor így írt a népköltészetről: „A folklórban az édes és könnyű sablon helyett keresem az összetettebb, dinamikusabb szöveg és dallamritmust, az abszurditásig teljes képet, a szentségtörést, a komor de szabad lelkiületet” S a hagyomány ilyen szellemű ápolásában mindez azzal vált teljes értékűvé, hogy a tánc, hangszeres zene és népdal a tradicionális stílusjegyek hiteles hangvételével jelent meg.

A hagyomány ilyen jellegű újraértelmezése ma már világjelenség. Ennek

előzményeként tarthatjuk számon a korábbi nyugat-európai és hazai (l. Gyöngyösbokréta) folklórmozgalmak hagyománytisztelét, majd ezek eltorzulásait és dogmatikus vonásait megkérdőjelező közép- és kelet-európai törekvéseket, továbbá a nyugat-európai tánc-köröket. Ez utóbbiak célja már a hatvanas években az volt, hogy a mozgáskultúra részévé tegyék a különböző népek és történeti korok táncait, s ennek megvalósításában megkülönböztetett szerepe volt a polgárosultabb nyugati tradícióval szemben a spanyol, a Kárpát-medence, Kele-Európa és a Balkán elemibb erejű tánc-hagyományának. A hangszeres zenében pedig a skandináv tradícióápolása képviselte azt az irányzatot, mely egyik fontos összetevője lett az új folklórhullámnak.

Mindezek szintéziseként bontakozott ki a hazai tánc-házmozgalom, s így érthető jelentős nemzetközi hatása és inspiráló szerepe. Törvényszerű az is, hogy a többi népművészeti ág, köztük a tárgyalkotás, a kismesterségek hagyományait felújító tevékenység is szervesen kapcsolódik az ezredvég e hagyományról, hagyományápolásról vallott felfogásához és tölti be szerepét lakáskultúránkban, mindennapi életünkben.

A tradíció másik jelentős rétege, a szokások és rítusok, ugyancsak fontos szerepet játszottak századunk folklorizmusában, amint erre már utaltam. Önálló műfajként is nyomon követhető jelenlétük a hazai színpadon, így az 1930-as évek Gyöngyösbokréta mozgalmában, a Muharay Elemér koncepciója alapján működő Népi Együttesek munkásságában és napjaink Hagyományőrző Együtteseinek a tevékenységében.

Kerényi Károly mítoszfelfogásához hasonlóan a szokásokról és rítusokról is elmondhatjuk, hogy olyan szuverén nyelv hordozói, mely a zenével és költéssel egyenrangú. Olyan nyelven szólnak, melyben az eszmék és gondolatok sajátos szimbólumrendszerben fogalmazódnak meg és adnak lehetőséget a nagy távolságokat nyitó élményvilág befogadására.

Muharay Elemér ezt a szokásokban és rítusokban rejlő lehetőséget ismerte fel, amikor szembeszállva a gyöngyösbokréta egyes eltorzulásaival, a hagyományt sematizáló és megmerevítő gyakorlatával, és az egzotikumba hajló látványosság helyett a művészi élmény meghitt és színvonalas megfogalmazására helyezte a hangsúlyt. Ennek érdekében olyan szakember gárdát mozgósított (néprajzosokat, folkloristákat, rendezőket, költőket, dramaturgokat stb.) akik nemcsak gyűjtéseikkel segítették az együtteseket, de a hagyomány színpadra állításában is közreműködtek. Nagy gondot fordított arra, hogy a szokások minden összetevője (gesztusok, magatartásformák, szövegmondás, ének és tánc) a tradícióhoz híven jelenjen meg és szolgálja a művészi élmény tolmácsolását. S mindebben fontos szerepet szánt annak az együttesi munkába bekapcsolódó generációnak, mely a hagyomány átadásával pótolta a kutatás szinte megoldhatatlan fogyatékoságait.

Lényegében a Muharay Elemér által kiművelt koncepció szellemében működnek napjaink hagyományőrző együttesei is, s különösen biztató azoknak az együtteseknek a tevékenysége, melyekben mindezt átszővi a zenében és táncban kiművelt újfolklorizmus megvalósítása.

A szokásokhoz hasonló, komplex műfajt képviselnek a gyermekjátékok is, melyek az ének és tánc, szöveg és szerepjátszás szerves egységeivel és művészi élményt adóan szolgálhatják a korszerű pedagógia célkitűzéseit és az esztétikai nevelést. A hazai gyerekjáték-kutatás úttörő egyéniségétől, Kiss Árontól kezdve Kodály Zoltán, Kerényi

György, *Lajos Árpád* egyaránt e pedagógiai cél megvalósítását szorgalmazta, Muharay Elemér pedig már az ötvenes évek elején tankönyvet szerkesztett az óvodák számára. Ennek előkészítéseként a budapesti iskolás gyerekek részére tánc és zenefolkloristák vezetésével olyan táborokat szervezett, melyekben a helyszínen tanulták meg a játékokat. Úgy tűnik, hogy Kodály és a többiek álma is napjainkban teljesedik ki, amint erről a tánc-együttesek vonzkörében és az iskolák keretében működő gyermek csoportok tanúskodnak, biztosítva a felnövekvő generációnak azt a rétegét, mely fogékony lesz a kultúránkban tovább élő tradíció iránt.

A hagyomány eddig vázolt szerepén túl még utalnom kell a művészeti mozgalmak közösséget formáló erejére és külön fel kell hívnom a figyelmet a falusi együttesek közösségi tudatot erősítő hatására. Ugyanilyen fontos, hogy a pedagógiában, művészeti életünkben továbbélő hagyomány egyúttal a magyar művelődéstörténet olyan összetevőit tárja elénk, melyek csak e tradíciókban ragadhatók meg. Híven tükrözik, hogy kultúránknak ez a rétege is együtt lüktetett a jelentős európai áramlatokkal, megőrizve az egyes periódusok jellemző vonásait és az ezeket átszövő etnikus jegyeket. Megérdemli tehát ez a hagyomány, hogy a múltat az élmény erejével idézően legyen jelen napjaink kulturális életében és történeti tudatában. Különösen fontosnak tartom ezt zilált korunkban, mivel hozzájárulhat a nemzeti tudat európai színvonalú kialakításához.

**Pesovár Ernő**

## Irodalom és jegyzetek

A tradicionális kultúrának az európai gondolkozásra és a modern művészetekre gyakorolt hatásáról ad kitűnő áttekintést Giuseppe *Cocchiara*: *Az örök vadember. A primitív világ jelenléte és hatása a modern kultúrára.* Bp. 1965. c. munkája.

Az egyes művészeti ágak témákat érintő tanulságairól is szólnak a következő művek: *Kókai Rezső-Fábián Imre*: Századunk zenéje. Bp. 1961., *Herbert Read*: *Geschichte der modernen Malerei.* München–Zürich. 1959. és *Horst Koegler*: *Ballet International.* Berlin 1960. A modern művészeti törekvésekbe ágyazva mutatja be századunk balettjét *Körtvélyes Géza*: *A modern táncművészet útján.* Bp. 1970. tanulmánykötete. A költészet lényegét és gyökereit vizsgáló műként pedig *Christopher Caudwell*: *Illúzió és valóság.* Bp. 1960. c. művére hivatkozhatom, aki *A költészet jövője* c. fejezetben ezt írja: „Az örök egyszerűségek táplálják keblünkben a művészetet – nemcsak azért, mert örökvényűek, hanem azért is, mert létfeltételük a változás.”

*Eliot*: *Pusztai ország* című költeményének a műfordítás *Weöres Sándor*: *A lélek idézése.* Bp. 1958. 526–540. található, s erről szólva *Cocchiara*: i.m. 310. old. megjegyzi: „Lényegében *Eliot* ugyanúgy használja fel az etnológiát, mint egyes kompozícióban *Bartók* a magyar folklórt: újraalkotva.”

A népi színjátszással, a magyar színjátszás újjászületésével és *Burian* törekvéseivel egyaránt foglalkoznak a *Hont Ferenc* szerkesztésében, a *Szegedi Fiatalok közreműködésével* kiadott *Független Színpad és Színpad 1930-as években* megjelent kötetei.

A romantikus nemzeti stílust teremtő korszakáról adnak kitűnő áttekintést *Szabolcsi Bence* művei: *A magyar zenetörténet kézikönyve.* Bp. 1947., *A magyar zene évszázadai II.* Bp. 1961. tanulmányai és hangzó példákkal a *Musical Hungaria* lemezgyűjtemény és kísérő kötete: *A magyar zene rövid története.* Bp. 1965. A verbunknak és csárdásnak a korban betöltött szerepét tárgyalja *Martin György*: *Az új magyar táncstílus jegyei és kialakulása.* *Ethnographia* a 1977. 31–48 és *Pesovár Ernő*: *Új magyar táncstílus.* In: *Magyar Néprajz VI.* Bp. 1990. 363–389., a reformkor nemzeti balettet teremtő törekvéseiről pedig a *Magyar balett történetéből* (Szerk: *Vályi Rózsi*) Bp. 1956. c. kötet tanulmányai adnak áttekintést. A kanasztáncnak a 18–19. század fordulóján betöltött szerepét tárta fel *Morvay Péter*: *A pászortánc színpadi pályafutásának kezdete.* *Táncművészeti Értesítő* 1956. 48–58.

*Molnár István* munkásságáról, a színpadi néptáncművészetünket meghatározó szerepéről a *Táncudományi Tanulmányok 1978–1979.* Bp. 339–423. megjelent tanulmányok adnak képet, melyekben az egykori tanítványok írnak tevékenysége egy-egy periódusáról, illetve művészi koncepciójáról: *Falvy Károly*: *Molnár István első*

alkotó periódusa, *Pesovár* Ferenc: Molnár István és Veszprém, *Pesovár* Ernő: A rítus szerepe Molnár István művészetében, Martin György: Molnár István verbunk táncai. Egyik legjelentősebb, a SZOT Együttesben komponált műve kötetben is megjelent: Magyar képek könyv. Bp. 1969., néptáncismeretéről a Magyar táncművészeti tanulmányok Bp. 1947., az általa kidolgozott technikáról Magyar táncoktatási rendszerem 1–2. Bp. 1983. c. munkája tájékoztató.

Rábai Miklós életútjáról, művészi koncepciójáról ad áttekintést a Magyar Állami Népi Együttes. Corvina 1974. fényképekkel gazdagon illusztrálva.

A néptáncmozgalom, színpadi néptáncművészet történetét foglalta össze a Tanulmányok a táncmozgalom történetéből. Bp. 1964. (Népművelési Intézet) c. kötetben. *Vitányi* Iván: A magyar néptáncmozgalom története 1948-ig, és *Maác* László: A magyarországi hivatásos néptánc együttesek története megalakulásuktól az 1963–64-es évad kezdetéig c. írás, újabban pedig *Maác* László: Néptáncművészet és néptáncmozgalom. In: Magyar táncművészet (Szerk.: Kaposi Edit–*Pesovár* Ernő) Corvina 1983. 53–67. A látókört bővíti *Maác* László: A színpadi néptáncművészet szemlélete Európában. Táncstudományi Tanulmányok 1975. Bp. 1975. 141–156., ehhez kiegészítés *Pesovár* Ernő: A német és holland táncörök néhány tanulsága. Táncművészeti Értesítő 1966. 1.105–110., és mostani gondolatmenetem előzménye a Hagyomány és korszerűség a néptáncművészetben. Táncstudományi Tanulmányok 1975. 157–162. c. írásom.

A falusi együttesek hagyományápolásának egyik jelentős korszakáról ad áttekintést *Pálfi Csaba*: A gyöngyösbokréta története. Táncstudományi Tanulmányok 1969–1970. Bp. 1970. 115–161. A mozgalmat ért kritikák mellett erényeként értékelhetjük, hogy fénykorában mintegy száz falu zömében értékes hagyományát mutatta be.

*Muharay Elemér* korai tevékenységéről és a *Muharay* Együttesben folyó munkáról is beszámol *Vitányi* Iván: 5+5 az 13. (Az áprilisi front története) Bp. 1993. Munkássága kiteljesedő korszakában a Népművészeti Intézet keretében működő Néprajzi Osztály vezetőjeként olyan bázist alakított ki, ahol a néptánc, népzene, népszokások, énekes-táncos gyermekjátékok, sportjátékok gyűjtése és tudományos feldolgozása folyt, s így a hagyományápolás minden ágának megteremtette az előfeltételeit. A gyakorlati felhasználás néhány módjáról tájékoztatóan az általa írt és szerkesztett kötetek: Három népi együttes, három játéka. Bp. 1952., Népi gyermekjátékaink az óvodában. Bp. 1953., Népmese–mesejáték. Bp. 1954., Népmese-bábjáték. Bp. 1954.

Napjaink Hagyományörző Együttesei a *Muharay Elemér* Népművészeti Szövetség keretében működnek, tevékenységük értékelése *Héra Éva*: A Bokráttól a táncházmozgalomig. Zene. Zene, Tánc 1995/I.44. található.

Munkásságuk fontos hiányt pótol azzal, hogy legalább színpadon tovább éltetik az élet nagy eseményeit művészetté nemesítők, feszültséget feloldó rítusait. Az ezek iránti társadalmi igényt jelzi az egyes ünnepekörökhöz kapcsolódó szokások (pl. betlehemes játék) renenszánza is. Megjegyzem, hogy az organikusan fejlődő polgári társadalmakban napjainkig eleve élnék az ilyen jellegű évszázados hagyományok.

Az énekes-táncos gyermekjátékok pedagógiai felhasználását már a múlt század végétől követhetjük nyomon, s a felsorolt szakembereken kívül még *Borsai* Ilona, *Igaz* Mária, *Falvai* Károly, *Forrai* Katalin, *Lázár* Katalin gyakorlati célt is szolgáló műveire hívom fel a figyelmet. Napjainkban az Örökség Gyermekek Népművészeti Egyesületbe tömörülve folyik e művészeti ág színvonalas és nagyhatású tevékenysége. Ezt segítik a Néptáncosok Szakmai Házai által kiadott kötetekben *Foltin* Jolán, *Karcsi* Gyuláné, *Neuwirth* Anna Mária, *Szabadi* Mihály, *Salamon* Ferencné játékfűzérei, módszertani összefoglalást és irodalmi jegyzéket ad *Antal* László: Néptánc az iskolában. Szombathely (1994) c. munkája.

Az idézetek forrása sorrendben a következő: *Bartók* Béla összegyűjtött írásai I. (Közreadja: *Szóllósy* András) Bp. 1966. 756., 752. *Vargyas* Lajos: A magyar népballada és Európa. Bp. 1978. 718. *Nagy* László: Versek és műfordítások I. Bp. 1978. 718. *Kerényi* Károly mítoszfeldolgozása pedig a Mi a mitológia? Bp. 1988. c. munkájában tanulmányozható.

## ***Ernő Pesovár: Tradition and Contemporariness***

The author analyses the role of the artistic endeavours of the 20th century innovating music, dance, fine arts, theatre and poetry as well as the invariable contemporariness of the changing interpretation of folklorism. He describes the folkloristic endeavours creating schools as well as the process as a result of which tradition in our days has earned its place not only as a source of inspiration but also as a sovereign art form by presenting folk dance, folk music, children's plays and games, customs and rites.

# Tánclejegyzés és táncelemzés számítógéppel

## A tánctechnológiáról

„A művészet kiterjeszti az emberi tudatot és érzékenységet. A technológia kiterjeszti az ember teljesítőképességét.” - e mondatokkal kezdi Judith A. Gray bevezető tanulmányát az általa szerkesztett „Tánctechnológia - mai alkalmazások és jövőbeli trendek” című könyvben [GRAY 1989], majd valamivel később így folytatja: „Úgy tűnik, valamennyi művészeti ág közül a tánc az, amely legkevésbé fogadja el a modern technológia kiszámíthatatlanul gyors változását és könnyörtelen haladását. A tánc, az emberi mozgás művészete, a legkevésbé technikai hajlandóságú...Mégis... különösen az elmúlt évtizedben, mind az egyetemeken, mind a táncstúdiókban táncutatók, koreográfusok és táncoktatók kis csoportja lepte meg a táncos szakmát számítógép-technológiai profizmusukkal és kreativitásukkal. A táncutatók e legújabb rétegét képviselő csoport folyamatosan növekszik, találkozik, kapcsolatot tart fenn egymással, és kialakította magából a táncdiszciplína új és merész ágát - a Tánctechnológiát.” (Tegyük hozzá zárójelben, hogy mindez a mai napig zömében az észak-amerikai kontinensre igaz, az Amerikai Egyesült Államokra és Kanadára.)

A kezdetben maroknyi csapat első ízben 1984-ben találkozott Anaheimben (California, USA). Bemutatóik nyomán lassan csökkenni kezdett a táncsal foglalkozó szakemberek „computer fóbiája”, egyre többen láttak meg új, eddig kihasználatlan lehetőségeket a számítógép táncművészeti alkalmazásában. A növekvő számú, táncot és az új technológiát összekapcsoló interdiszciplinális művek és programok mind szélesebb nyilvánosságot követeltek, így a tánctechnológiát már a kezdet kezdetétől támogató amerikai National Dance Association indítványára 1992-ben a Wisconsin-Madison Egyetemen (USA) megrendezték az első nemzetközi Tánc és Technológia konferenciát [FÜGEDI 1992/A]. A találkozó sikerén fellelkesülve rögtön 1993-ban megszervezték a másodikikat a kanadai Simon Frazer Egyetemen (Vancouver), majd 1995. májusában tartották a harmadikat az ugyancsak kanadai York Egyetemen (Toronto).

A tánctechnológiai fejlesztések alapvetően a video és a számítógép táncos vonatkozású felhasználása köré csoportosulnak. Mereven nem lehet kettéválasztani e két, századvégi műszaki újítás táncművészeti integrálását, mert a videós kísérletek technikai háttérében a számítógép valamilyen módon mindig jelentős szerepet játszik. A tisztán számítógépes tánctechnológiai fejlesztések zöme újabb három fő csoportba osztható. Mind a kutatók, mind a felhasználók körében kétségtelenül a legnagyobb érdeklődésre számot tartó, leglátványosabb alkalmazások a *táncanimációs programok*. Lényegük, hogy számítógépes testmodell-szimulációs algoritmusokkal a képernyőn egy vagy több táncos figurát jelenítenek meg, amely(ek) mozgását, táncát a program kezelője, a monitor előtt ülő „koreográfus”, interaktívan állítja be. A következő nagyobb csoportba tartoznak a szövegszerkesztők mintájára kidolgozott *táncnotációs rajzoló programok*, amelyek révén a tánclejegyzők megszabadulnak a tánclejegyzések időt és energiát rabló, papíron való szerkesztésétől, és - a nyomdai minőség elérése érdekében - annak műszaki raj-

zolásától, tuskihúzásától. A programok révén a tánclejegyzés a képernyőn szerkeszthető, tetszés szerint tördelhető, és a kész partitúráról megfelelő minőségű eszköz (lézernyomtató, plotter, fototypesetter) segítségével nyomdakész, un. „camera-ready” másolat készíthető. A harmadik fő csoportot az *oktatást támogató számítógépes programok* alkotják, azonban ezek az alkalmazások mindig felhasználják az előző kettő eredményeit, a maguk sajátos, didaktikai-pedagógiai céljaiknak megfelelően.

A számítógépipar kirobbanó változásai, lendületes fejlődési üteme folyamatos megújulásra ösztönzi a tánctechnológiát is. A legutóbbi években megjelent egy negyedik, valamennyi fő- és alcsoportot magában foglaló tánctechnológiai alkalmazás, a *multimédia*. Egy-egy táncműről készített CD-n megjelenhet maga a tánc, az animáció, a műről készített tánclejegyzés, a publikált cikkek, kritikák, fotók, az alkotás körülményei, a szereposztás, a koreográfus és a táncosok életrajza, szakmai háttere, a bemutatók időpontjai és helyszínei, egyszerűen mindaz, ami a művel kapcsolatban érdeklődésre tarthat számot.

A tánctechnológia kordivaton túlmutató jelentőségét két alapvető szempontban határozhatjuk meg. Egyik az, hogy bármely megközelítésben is vonjuk be a technológiát a tánc területére, az eredmény mindig valamilyen módon egyben dokumentáció is, tehát *a tánc a technológia révén kilép az efemerális, tűnékeny műfajok sorából*. Ha az úgynevezett „adathordozók”, tehát a mágneslemezek, CD-ROM-ok, buboréktárolók, stb. élettartama jelentősen növelhető, a tánctechnológiát felhasználó alkotások egyben archivált művek lesznek. A későbbi korok szempontjából ezzel akár fel is borulhat a dokumentációs egyensúly a tánctechnológia javára, mivel a „hagyományos” táncművek jelentős része a megfelelő dokumentáció hiányában továbbra is elveszik. Az évtizedek távlatából visszatekintő történeti elemzés a dokumentálatlan művek esetén változatlanul a jelenlegi állapotok szerinti, a táncműről készített másodlagos, írott, erősen szubjektív szöveges forrásokra támaszkodhat, míg a tánctechnológiát alkalmazó alkotásokat vizsgálva magához a műhöz, az eredeti forráshoz nyúlhat. Azt hiszem, ennek jelentőségét a tánc történések és -kritikusok szempontjából nem kell külön hangsúlyozni.

A tánctechnológia másik, még a fenténél is fontosabb jelentőségét az alkotói szabadság kitágulásában, a *technológia nyújtotta kreativitási lehetőségben* találhatjuk meg. Az egyik legjobb példa erre talán a táncmű animációs programmal való előkészítése. A koreográfus nincs tánckarhoz, teremhez, technikai személyzethez kötve, a monitor előtt egy-maga megtervezheti, „lefuttathatja”, ellenőrizheti művét, megnézheti ugyanazt a mozgássort különböző nézőpontokból, módosíthatja, részeket újrafelhasználhat, vághatja, szerkesztheti tetszése szerint. A próbára már felkészülten, szinte készre kidolgozott részletekkel mehet. (A jelentősebb amerikai modern tánc koreográfusok közül elsőként Merce Cunningham kísérletezett számítógépes koreográfálással és fedezte fel a „computer táncosok” lenyűgöző mozgássor és testkonfigurációs lehetőségeit [DUNNIG 1991, DALVA 1991].) De megemlíthetjük a zene és tánc közötti megfeleltetés eddig feltáratlan lehetőségeivel való kísérletezést [UNGVARI -WATERS - RAJKA 1992], a digitális videoeffektusok és tánc kimeríthetetlen kombinációit, a szintetizátor billentyűzetével animált táncot vagy az élő előadásban improvizált tánc és számítógépes grafikus alkotás videoképernyőn való találkozását [BISHKO 1992].



Természetesen szó sincs arról, hogy bárki is a technológiát az élő, valós tánc fölé helyezné. A harmonikusan mozgó emberi test látványát, de még inkább a táncos mozgás örömet semmi nem pótolja. A technológia felé való nyitás jelszava művészeti oldalról inkább a játéktér kiterjesztése lehet, vagy akár a művészetidegennek tekintett technika „antropomorfizálása”. Egyéb vonatkozásokban, mint például a tánclejegyzés vagy a táncoktatás esetében, a hatékonyság növeléséről vagy a módszerek kínálatának bővítéséről beszélhetünk. De minden esetben egy feltartóztathatatlan diszciplínává válás tanúi vagyunk.

## Tánclejegyzés számítógéppel

Ahhoz, hogy valaki Lábán-kinetográfiával táncot tudjon lejegyezni, alapos elméleti képzés és sokéves gyakorlat szükséges. De rendkívül időigényes, és szintén speciális gyakorlottságot kíván a notáció nyomdai minőségű grafikájának elkészítése is. A leghagyományosabb módszer a notáció szabadkézi szerkesztése, majd annak pauszpapíron, tussal való kihúzása. Az eredeti rajzokat célszerű a nyomtatásban megjelenő méretnél nagyobbra készíteni, hogy a kicsinyítésnél az esetleges apróbb pontatlanságok eltűnjenek, és a vonalak kontúrjai élesebbek legyenek. A nagy munkaráfordítással járó megoldásnak a magas költségek mellett még több hátránya van. A szerkesztett rajz áthúzásakor nagy a hibalehetőség: legtöbbször jelek maradnak le, vagy a jeleket a rajzoló félreértelmezi és mást rajzol helyettük. Körülményes a rajz javítása, részletei nem újrafelhasználhatóak, eltérő formai követelményű másodközléskor a notációt újra kell szerkeszteni és rajzoltatni.

A tuskihúzás terhe alóli kiutat a Lábán-kinetográfusok az ötvenes évek vége óta keresik. Kipróbálták a kinetográfiai jelekre kialakított *Letraset* technikát [VENABLE 1991], amelynek eredményeként gyönyörű grafikát kaptak, de a jelek pontos illesztése nagyobb figyelmet és ügyességet igényelt, mint a hagyományos tusrajzok készítése, és annál nem volt gyorsabb.

A hatvanas években a New York-i Tánclejegyző Irodában (Dance Notation Bureau) kísérleteztek egy speciálisan kialakított IBM gömbfejes írógéppel [FLOYD 1974, ALAGNA 1977/A, ALAGNA 1977/B]. A gömbfejen a jeleket, illetve a változtatható méretű jelek esetében a jeleket alkotó rajzelemeket helyezték el. A partitúrát az olvasási irányhoz képest 90 fokkal elforgatva, vízszintesen lehetett „gépelni”, és természetesen szintén sok gyakorlat kellett az írógépbillentyűk és az egyes jelek közti megfeleltetések megtanulásához. A „selectric typewriter” használatával a tánclejegyzők megszabadultak ugyan a tuskihúzástól, de a gyakorlati alkalmazás során számos nehézség merült fel. A gömbfejre nem fért rá minden jel, az onnan hiányzó jeleket továbbra is kézzel kellett megrajzolni, és külön manuális munkát igényelt a mély szintű irányjelek befeketítése. A kinetogram leolvasását megnehezítette, hogy egyes jeleket csak túl kis méretben lehetett leírni. Formai szempontból kifogásolható volt a változó méretű jelek rajzelemeinek pontatlan illeszkedése, például a jelek oldalvonala enyhén szaggatott maradt. Bár több koreográfia partitúráját elkészítették e módszerrel, a technika nem terjedt el, nem vált igazán „felhasználóbaráttá”.

A megoldást a személyi számítógép megjelenése hozta, de így is húsz évbe telt, mire a hetvenes évektől napjainkig a technológiai fejlődés eredményeként és programfejlesztési kísérletek során keresztül végül elérhető árú számítógépek és valóban használható programok birtokába jutottak a tánclejegyzők [FÜGEDI 1989]. A programfejlesztések zöme a Lábán-kinetográfiát igyekezett számítógépre vinni, az alábbiakban e megközelítésekről adok címszavas áttekintést. Az itt bemutatottnál bővebb, más tánclejegyző rendszerekre is kiterjedő felmérést végzett George Politis [POLITIS] és e tanulmány szerzője [FÜGEDI 1991].

- A Pennsylvania Egyetemen a Norman I. Badler - Steven W. Smoliar vezette munkacsoport azzal kísérletezett, miként lehetne a tánclejegyzést számítógépes módszerrel táncanimációvá alakítani. Ehhez természetesen magát a notációt is számítógépre kellett vinni, meg kellett jelentetni és szerkeszteni kellett tudni a képernyőn [BROWN - SMOLIAR 1976, BROWN - SMOLIAR 1978].
- Az Iowa Egyetemen Judith Allen és David Sealy a Lábán-kinetográfia oktatását igyekeztek támogatni a számítógép bevonásával [ALLEN 1986]. 11 részből álló interaktív tesztsorozatot dolgoztak ki CLIP (Computerized Labanotation Instructional Program) néven, Hewlett-Packard 2648A grafikus terminálra.
- KINOTATE néven az angliai Birmingham Polytechnic-en BBC Model B mikroszámítógépre fejlesztettek ki programot [HOWLETT - HOWLETT - MILLER - BUCKLEY 1986]. A fejlesztés célja a táncnotáció szerkesztése és nyomtatása volt.
- A California Egyetemen Elsie I. Dunin a Macintosh számítógépen futó MacPaint (vagy FullPaint) programok felhasználásával írt Lábán-kinetográfiát szerkesztő adaptált programot [DUNIN 1987].
- A Sydney Műszaki Egyetemen Natalie Hall-Marriott által készített DANCE szoftver a klasszikus balett francia terminológiájának begépelésével jeleníti meg a megnevezett kombináció Lábán-notációját, és kívánságra a fent említett Life Forms animációs program segítségével a mozgássor a képernyőn megtekinthető.
- A franciaországi Országos Mozgáslejegyző Központ keretében Yvette Alagna a kereskedelmi forgalomban kapható GraphicWorks nevű építészeti grafikus programot adaptálta kinetográfia szerkesztésére.<sup>1</sup>
- Az Ohio Állami Egyetemen Lucy Venable vezetésével kezdték meg a Macintosh számítógépen futó LabanWriter program fejlesztését [VENABLE 1991]. A program első verzióját 1987-ben mutatták be, azóta is évente egy-két újabb változatot bocsátanak ki.
- Az AutoCAD professzionális grafikus program adaptálásával Andy Adamson, a Birmingham Egyetemen oktató koreográfus 1988-ban CALABAN néven jelentkezett kiváló minőségű notációs grafikát készítő programmal.
- A Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetében e sorok írója is készített Lábán-kinetográfiát szerkesztő programot [FÜGEDI 1992/B]. A *Struktúra* nevű program fejlesztésének elsődleges célja azonban nem a notáció szerkesztése és nyomtatása volt, hanem a tánc lejegyzésen alapuló számítógépes szerkezeti elemzésének támogatása.

Ez utóbbi három programot tekinthetjük a jelenlegi fejlesztési trendek legjellegzetesebb képviselőinek. Alapjuk, a Lábán-kinetográfia közös, de mindhárom program valamely megközelítésben egyedi, és ezen egyediségében kiemelkedik a tánclejegyző programfejlesztések sorából. A CALABAN a legkiválóbb példa arra, miként lehet professzionális programozói tudás nélkül, kereskedelmi forgalomban kapható grafikus programot adaptálni Lábán-kinetográfia szerkesztésére. A LabanWritert a Lábán-kinetográfia szerkesztésére-nyomatására tervezett célorientált, és folyamatosan fejlesztés alatt álló programok iskolapéldájának tekinthetjük, amelyet rugalmasan alakítanak az újabb és újabb felhasználói igények szerint. A Struktúra pedig mindeddig egyedül járt útja annak, miként lehet a számítógéppel szerkesztett notáció alapján továbblépni tánclejegyzési adatbázisok létrehozása és a táncelemzés lehetőségei felé. Terjedelmi okok miatt csak a legutóbbi, elemzés-orientált programot mutatom be, a többi programról a Táncművészet c. folyóirat 1995. és 1996. évi számaiban adok rövid áttekintést.

## **Struktúra – első lépések a tánc számítógépes szerkezeti elemzése felé**

A programfejlesztés alapvető célja a néptáncok táncnotációra alapozott szerkezeti elemzésének támogatása volt. A szerkezeti elemzés alapjait Martin György - Pesovár Ernő: A magyar néptánc szerkezeti elemzése [MARTIN-PESOVÁR 1960], illetve Szentpál Olga: A magyar néptánc formai elemzése [SZENTPÁL 1960] című tanulmánya fektette le. A módszer lényege a táncfolyamat motivizálása, azonos vagy hasonló mozdulatsoportokra - motívumokra - való bontása, és a motívumok összefüggéséből a szerkezet megállapítása. Az elemzést a kutatók táncnotáción, Lábán-kinetográfiával lejegyzett tánccon végezték.

A számítógép táncelemzésbe való bevonásának gondolatával hat éve kezdtem foglalkozni. A téma felvető, első előadást 1989-ben tartottam a Zenetudományi Intézetben<sup>2</sup>, majd több, DOS alatt futó kísérleti programváltozatot készítettem, amelyeket a következő fórumokon mutattam be: 1990-ben a Nemzetközi Népzenei Tanács (ICTM)<sup>3</sup>, 1991-ben a Lábán Kinetográfia Nemzetközi Tanácsa (ICKL) budapesti konferenciáin<sup>4</sup>, 1992-ben az első Tánc és Technológia konferencián az USA-ban<sup>5</sup>, majd ugyanebben az évben az MTA Néprajzi Kutatóintézet „A népköltészet epikus műfajai” című konferenciáján<sup>6</sup>, végül 1993-ban újra a Zenetudományi Intézetben. A témával 1993-ban elnyertem az Országos Tudományos Kutatási Alap (OTKA) Társadalomtudományi Szakkollégiumának támogatását. A támogatás a programfejlesztés szempontjából mérföldkőnek számított, mivel lehetőséget biztosított a program intenzív fejlesztésére. 1994 közepére elkészítettem a program előző verziókhöz képest lényegesen fejlettebb változatát. A korábbi programbemutatókon felkeltett érdeklődés alapján 1994-ben meghívtak a World Dance Alliance: Asia Pacific Center Malájziában megrendezett nemzetközi tánckutató konferenciájára<sup>7</sup>, ahol már természetesen az új változatot ismertettem.

A technikai részletekre csak röviden térek ki. A program IBM PC 486 (33 MHz, 8MB RAM) személyi számítógépen készült, a Windows operációs rendszer alá, C++ nyelven.

Programozási segédeszközként a BORLAND C++ Application Framework 3.1 platformját használtam, a Windows alatti futtatáshoz az ObjectWindows for C++ (BORLAND), az erőforrások tervezéséhez a Resource Workshop (BORLAND) szoftvertermékek nyújtottak jelentős segítséget. A program két nyelvi változatban, magyar, illetve angol feliratokkal és üzenetekkel készült, a tanulmányban mindkét változatot bemutatom.

A program ismertetésénél nem törekszem teljességre, a szerkesztési műveletek közül csak a főbb funkciókat mutatom be. Azonban részletesebben kitérek a programmal elvégezhető táncelemzési lehetőségekre, mivel ebben a tekintetben a programfejlesztés jelenleg nemzetközi szinten is egyedülálló eredményeket ért el.

## Programbehívás

A program címsorral, főmenü sorral és üres szerkesztési területtel, maximált ablakformátumban jelenik meg. A címsorban a program neve és verziószáma olvasható: Struktúra 1.0 - 1. ábra. Szerkesztett és elmentett notációs fájl esetén a címsorban megjelenik a fájl neve is.

## A vonalrendszerek

A Lábán-kinetográfiában a táncmozgást reprezentáló jeleket háromvonalas, függőleges vonalrendszerbe írjuk [KNUST 1979, HUTCHINSON 1977, SZENTPÁL 1976]. E vonalrendszerek jellemzői, paraméterei igen változatosak lehetnek, úgymint az ütemek száma, az ütemek lüktetésrendje, a vonalrendszer szélessége, azaz a rubrikák száma, a kiinduló helyzet és ütemelőző megléte, valamint az egyes határoló függőleges és vízszintes vonalak: a légvonalak, súlyvonalak, az alsó-felső egyes vagy kettős határoló vonalak és a lüktetést jelző vonalak megléte<sup>8</sup>. A notációs dokumentum oldalszerkezetét alapvetően a vonalrendszerek (és a térrajzok) elhelyezkedése adja.

A vonalrendszer paraméterek beállítására ún. „párbeszédablakot” készítettem, amely a *Formátum* menü *Vonalrendszer* almenüjével (1. ábra) hívható elő - 2. ábra. A párbeszédablakon egyes, a gyakorlat szempontjából általánosan használható paraméterek előre meghatározottak, mint a lüktetés méret, a rubrikák száma és a rubrikák mérete. A ütemek számát és a lüktetésszámot, azaz azt, hogy pl. hány negyed legyen egy ütemben, minden esetben külön meg kell adni. A vonalrendszer egyéb jellemzőit, mint a *Kiinduló helyzet*, *Ütemelőző*, *Kettős felső záróvonal*<sup>9</sup>, stb., tehát azokat, amelyek meglétét igen-nem válasszal határozhatjuk meg, itt is ellenőrző dobozokon lehet beállítani. Ezek egy része - szintén a várható gyakorlat szerint - előre meghatározott, amelyet az ellenőrző dobozban megjelenő „X” jelöl. Valamennyi paraméter beállítása után a vonalrendszereket a szerkeszteni kívánt oldal kicsinyített másán lehet elhelyezni a kurzorral meghatározott helyre, egérgattintással. Az elhelyezést négyzetháló segíti, amelyet tetszés szerint lehet a Háló feliratú nyomógombbal előhívni, illetve eltüntetni. A vonalrendszer helyét az egérrel lehet megváltoztatni, és e helyváltoztatás csak ebben a párbeszédablakban lehetséges.

A szerkeszteni kívánt oldal kicsinyített mása alatti görgetősávon lapozhatunk előre vagy hátra, és az új oldalakon újabb vonalrendszereket helyezhetünk el.

A párbeszédablakon az „OK” gombbal nyugtázhatjuk az egyes oldalakra felszerezett vonalrendszerek helyzetét és paramétereit. Az „OK” gomb lenyomásával visszatérünk a notációs dokumentumhoz. A 2. ábra párbeszédablakának segítségével parametrizált és elhelyezett vonalrendszerek a 3. ábra szerint jelennek meg a dokumentumban. (A fekvő képernyő és az álló A/4 orientáltságú oldalbeállítás miatt a harmadik vonalrendszer nem látszik teljesen.) Minden vonalrendszer mellett egy számsor látható, amelynek első száma a vonalrendszer elhelyezés szerinti sorszám, a pont utáni második szám pedig az ütem sorszám a vonalrendszeren belül. Erre az azonosítóra az elemzéshez lesz szükségünk. Ha zavaró az azonosító jelenléte, azt a *Lehetőségek* menü almenükészletének *Ütemazonosító* elrejtés elemével tüntethetjük el a képernyőről.

## A jelek

A jelcsoportok párbeszédablakát a *Jelkészlet* főmenüelem *Előhív* almenüjével (3. ábra) jeleníthetjük meg a képernyőn, majd ugyanitt az *Elrejt* almenüvel vonhatjuk vissza - 4. ábra. Az ablakon egy-egy jelcsoportot ikonjával reprezentáló nyomógombok láthatók, amelyek alá jeltípusonként csoportokba rendezve kerültek a jelek párbeszédablakai. Például az irányjelek ikonját ábrázoló nyomógombot lenyomva újabb ablak jelenik meg, amely felkínálja az irányjelek választékát - 5. ábra. Az egér bal gombjával a kívánt jelle rákattintva (pl. az elől vízszintes irányra) a hajszátkereszt kurzor a választott jellé alakul át. A jelkurzornak mind a szélessége, mind a magassága megfelel a vonalrendszer rubrikaszélességének. Az irányjelek, a forgásjelekkel, az útjelekkel és az ívekkel együtt, a változtatható méretű jelek csoportjába tartoznak. E jelcsoport egy elemének választását követően a jelkurzort a kívánt helyre illesztve az egérrel kattintunk egyet, ekkor egy kis szaggatott körvonalú doboz - úgynevezett gumidoboz - jelenik meg, amelynek méretét az egér mozgatásával vertikálisan változtathatjuk - 6. ábra. A program a változtatható méretű jelek többségének esetében a jelméretnek csak vertikális változását engedi meg (kivéve az ívek csoportja), mert a jelszélesség a rubrika szélesség által meghatározott. A rubrika méretét pedig a Vonalszer párbeszédablakban már definiáltuk (2. ábra). Ha a gumidobozzal a kívánt méretet beállítottuk, újabb egérrakattintásra megjelenik maga a jel, a meghatározott hosszúságban - 7. ábra. Az időközönként nélküli, állandó méretű jelek esetén (pl. térmértékjelek, szünetjelek, dinamikai jelek, stb.) a jelkurzorból nem lesz guminégyszög, hanem rögtön a jel jelenik meg a kívánt helyen.

A notációs dokumentum szerkesztésének menete tehát a következő: a Vonalszer párbeszédablakkal kialakítjuk egy-egy dokumentációs oldal képét a vonalrendszerekből, majd a dokumentumhoz visszatérve a kívánt jeleket a *Jelkészlet* ablak nyomógombjai segítségével előhívjuk és a vonalrendszerbe helyezzük. A szerkesztés pontosságát és gyorsaságát további, itt nem részletezett funkciók támogatják, mint a jelek finom pozicionálása, az egész képernyőt átszelő hajszátkereszt kurzor, a dokumentumban már elhelyezett jelek párbeszédablak lehívást megkerülő ismétlése, jelek csoportos vagy egyedi másolása és törlése vagy a zoomolási lehetőség. A 8. ábra az eredeti mérethez képest kétszeres nagyításban mutatja a notáció rajzát.

## Nyomtatás

A szerkesztett dokumentum nyomtatható. A 9. és a 10. ábrán a programmal nyomtatott táncnotáció látható. A 9. ábra alapi páros ugrós férfi szólamának részletét<sup>10</sup>, a 10. ábra vasvári verbunk motívumokat mutat be<sup>11</sup>. Az alábbiakban részletezett keresési-elemzési funkciókat e két kinetogramon demonstrálom.

## Keresés és elemzés

Maga az elemzés tulajdonképpen keresések sorából és a találatok megfelelő rendezéséből áll. A kutatói vagy oktatói gyakorlatban alapvetően kétféle elemzési-keresési feladattal állunk szemben. Az egyik, amikor a lejegyzett táncfolyamatot elemezzük, azaz motivizáljuk és megállapítjuk a tánc szerkezetét. A másik, amikor motívumgyűjteményt készítünk, és e gyűjteményt szeretnénk valamely szempont szerint rendezni, átnézni, vagy belőle kiemelni azokat, amelyek bizonyos kritériumoknak, keresési feltételeknek eleget tesznek. Az alábbiakban e két megközelítésre mutatok be egy-egy példát.

## Táncfolyamat elemzése

Táncfolyamat motivikai elemzését hagyományos módon általában úgy végezzük, hogy beazonosítjuk az első, motívumként értelmezhető mozdulatsoportot, továbblépünk, megnézzük a következőt, azt is azonosítjuk, és így tovább, amíg a táncfolyamat végére nem érünk. A számítógépes elemzés ettől kissé eltérő és hatékonyabb módszert kínál. Itt a program az első azonosított motívumot a folyamat teljes hosszában megkeresi majd kijelöli előfordulásait. Ezután térünk rá a következő, értelmesnek tartott mozdulatsoporra, és végezzük el ismét a keresés műveletét az egész táncon. A tánc szerkezete akkor állapítható meg, ha keresésünkkel lefedtük az egész táncot. Nézzük ennek gyakorlati véghezvitelét.

Elsőként vegyük vizsgálat alá a 9. ábra rövid táncfolyamatát. A keresést-elemzést a *Keresés* főmenü alatt kiépített almenükészlet vezérli - 11. ábra. Első lépésként a *Keresés* menü első sorának választásával megnyitunk egy *Keresőkérdés* elnevezésű elkülönített ablakot, ahová a keresőkérdésünket szerkesztjük meg, pontosan úgy, ahogy az előbbiekben a kinetogram szerkesztést végeztük. A *Formátum* menü *Vonalrendszer* almenüjével előhívható *Vonalrendszer* definíciós párbeszédablakon (2. ábra) beállítjuk a kereső vonalrendszer paramétereit. Első megközelítésben együtemes, kétnegyedes vonalrendszert készítünk. A párbeszédablak *Keresés* nyomógombjának lenyomásával hozzuk a program tudára, hogy a vonalrendszert ne a dokumentumba helyezze, hanem a keresőablakba. A párbeszédablakból való kilépéssel a beállított vonalrendszer a keresőablakban jelenik meg. Az egyszerűség és az áttekinthetőbb eredmény érdekében vizsgáljuk most csak a súllyal végzett mozdulatokat, és keressük először az első ütem helyben végzett, bal lábról jobb lábra ugrását. A *Kereső*ablakban lévő vonalrendszerbe felszerkesztjük a keresni kívánt jelrelációt - 12. ábra.

A fent említett kétfajta keresési lehetőség közül a *Keresés* menü két almenüje, a

*Keresés Táncfolyamatban*, és a *Keresés Motivumgyűjteményben* (11. ábra) révén lehet választani. Jelen esetben a Keresés Táncfolyamatban almenü választjuk, ekkor a program a különálló vonalrendszereket összefüggőnek, egymás folytatásának tekinti.

A Keresés Táncfolyamatban almenü újabb választási lehetőséget kínál, *Előfordulás*, *Valamennyit* és *Jelentés* címek alatt - 13. ábra. Az Előfordulás a keresni kívánt jelcsoport egy-egy előfordulását jelöli ki a folyamatban. A menüretegben eggyel lejjebb lépve ez az almenü is további opciókat kínál, nevezetesen, hogy az előfordulást a táncfolyamat *Elejéről* kívánjuk-e keresni, vagy a leg*Utolsó találattól*. Most természetesen az elejéről keresünk. Ekkor egy újabb párbeszédablak jelenik meg, amely kéri a keresőkérdés azonosítóját, hogy az esetleges többszörös, változtatott keresések eredményeit meg lehessen különböztetni - 14. ábra. Azonosítóként a párbeszédablak mindjárt fel is kínálja a kis „a” betűt. Az „OK” gomb lenyomásával elfogadhatjuk az azonosítót, amely egyben elindítja a program kereső szubrutinjait.

Az első találat elejénél és végénél a program szaggatott vonalat húz, és a találat mellé kiírja az azonosítót - 15. ábra. A lépésenkénti keresés az Előfordulás/Utolsó találattól menüvel folytatható, ekkor a program kikeresi a keresőablakban meghatározott jelcsoport következő előfordulását. A menüretek állandó előhívogatását átugorhatjuk az F2-es funkcióbillentyűvel, amelynek ismételt lenyomásával lépegethetünk végig a táncfolyamaton, egészen addig, amíg a „Nincs több” üzenetet kapjuk - 16. ábra. Látható, a kijelölt szakaszokban mindenütt előfordul a keresőablakban felszerkesztett jelpár. A szakaszokban a jelpáron kívül egyéb jelek is előfordulnak, amelyek lehetnek azonosak vagy különbözőek. Ezeket a program átlépte, azaz *maszkolt keresést* végzett.

A lépegetős keresés helyett használhatjuk a Keresés Táncfolyamatban/Valamennyit almenü (13. ábra) kínálta lehetőséget, amikor a program nem egyenként, hanem egy lépésben megkeresi a kérdés szerinti jelcsoport valamennyi előfordulását.

A táncfolyamatban továbblépve, következő motívumként keressük a második ütem páros lábról egy lábra ugrását kifejező jelcsoportot. Ennek megfelelően kell módosítanunk a keresendő jelösszefüggést a Keresőkérdés ablakban. A jelcsoportot „b”-ként azonosítva a program a jelcsoport valamennyi előfordulását kijelöli - 17. ábra.

A táncfolyamat teljes lefedésére megkereshetjük a hiányzó ütemeket, a súlyrubrikában előforduló jelek szerint határozva meg a keresőkérdéseket. A Keresés/Keresés Táncfolyamatban/Valamennyit menü-almenülépéseket is átugorhatjuk az F3 funkcióbillentyűvel. A 18. ábrán a végigelemzett táncfolyamat látható, a 17. ábráról hiányzó ütemeket „c”-nek, „d”-nek és „e”-nek neveztük el.

Ha a táncfolyamatot végigelemeztük, jelentést kérhetünk a programtól az eddig végzett munkáról a Keresés Táncfolyamatban/Jelentés menü segítségével. Ekkor a 19. ábra szerinti, Jelentés címsorú ablak jelenik meg, amelyben a keresőkérdéseinket láthatjuk tételesen, azonosítóival és a táncfolyamaton belüli, ütemszámmal jelölt helyzetével. A három szám közül az első az oldalszám, a második a vonalrendszer száma, a harmadik a vonalrendszeren belüli ütemszám. A Jelentés ablak legaljára pedig a program kiírta a tánc szerkezeti képletét.

Ha ugyanezen táncfolyamatra más keresőkérdéseket teszünk fel, természetesen más jelentési eredményt kapunk, más kérdésgyűjteménnyel és szerkezeti képlettel.

## Keresés motívumgyűjteményben

A motívumgyűjteményben való keresés jellegében annyiban tér el a táncfolyamat elemzésétől, hogy itt nem szerkezetet kell megállapítani, nem részleteket kell azonosítani, hanem azon motívumok teljes egészét kell kiválogatni, amelyek a keresőkérdésben feltett kritériumnak megfelelnek. A motívumgyűjtemények notációs formái szempontból tekintve kis, általában egytől legfeljebb négyütemesig terjedő vonalrendszerekből állnak, ahol minden vonalrendszer önálló entitás, a vonalrendszerek között nincs tartalmi összefüggés, egymásnak nem folytatásai, mint a táncfolyamatok esetében. Ezt az önállóságot a keresési eredmény szempontjából kell figyelembe venni. Ha a keresés sikeres, azaz a motívumban a program felleli a keresőkérdésnek megfelelő jelcsoportot, a program a motívum teljes egészét (a teljes vonalrendszert, az általa tartalmazott jelek összességével) tekinti találatnak, és nem csak azt a részletet, amelyet a motívumban megtalált.

A keresési lehetőségeket kövessük nyomon a 10. ábra vasvári verbunk motívumgyűjteményén, egyben itt mutatom be az angol feliratú programváltozatot. A gyűjtemény jelen esetben csupa együtemes, 2/4-es motívumból áll. A keresési lépések hasonlóak a fent bemutatottakhoz: itt is megnyitjuk a keresőkérdések (Search Question) ablakát, felszerkesztjük a keresőkérdést, amely első megközelítésben legyen ugyanaz, mint az elemzett táncfolyamatunk első keresőkérdése (12. ábra), majd kiadjuk a motívumgyűjteményekre vonatkozó egylépéses, átfogó keresés *Search Motive/Find All* (Keresés Motívumgyűjteményben/Valamennyit) menüutasítását. A keresés számszerű eredményét egy párbeszédablak mutatja - 20. ábra (6 Items(s) Found - 6 találat). A program a találatokat úgy jelzi a képernyőn, hogy a megfelelő vonalrendszereket pirossal átrajzolja. (Színes technika hiányában ezt a tanulmányban nem lehet szemléltetni.) Itt is kérhetünk jelentést a *Search Motive/Report* (Keresés Motívumgyűjteményben/Jelentés) menüutasítással. A *Search Report* (Keresési Jelentés) ablakban külön gyűjteményként megjelennek a találatként kijelzett motívumok - 21. ábra.

Az eredményből látjuk, hogy keresésünk bizonyos redundanciát tartalmaz, olyan találatokat is kaptunk, amelyek tartalmi szempontból eltérnek a feltett keresőkérdéstől (a felső sor második, és az alsó sor első és második motívuma). Ennek elsőrendű oka az, hogy a keresés a program jelen fejlettségi szintjén pusztán formai, azaz *a jelek vonalrendszereken belüli elhelyezkedés szerinti összefüggései alapján végzi az elemzést, és nem a jelek tartalmi összefüggéseiből adódó jelentések szerint*. Tehát a program nem bal lábról jobb lábra végzett *ugrást* keres, hanem a keresőkérdés ablakában megadott jelek vonalrendszerbeli *relatív helyét*, valamint *viszonyát* vizsgálja. A 21. ábra valamennyi találatában fellelhető ez a viszony, a két lábról egy lábra, illetve két lábról két lábra ugrásokat tartalmazó motívumoknál is. A tartalmi jellegű keresések megoldása a formaihoz képest nagyságrendekkel nehezebb feladat.

Nézzünk egy utolsó példát a keresési eredmények szűkítésének és a redundancia csökkentésének módjára. Keressük azokat a motívumokat, amelyeknek első fázisában bokázó van. Ehhez a keresőkérdés ablakába csak a bokázás tényét reprezentáló kis vízszintes ívet helyezünk el, majd kiadjuk a keresési utasítást (*Search Motive/Find All*).



Eredményül hét motívumot kaptunk - 22. ábra. Szűkítsük most a megtalálni kívánt motívumok körét úgy, hogy csak azokra a motívumokra vagyunk kíváncsiak, amelyekben két bokázó van, egymástól negyed lüktetésnyi távolságra. A 22. ábra Search Question ablaka már a módosított kérdést mutatja. Ilyen motívum ebben a gyűjteményben csak három szerepel, mint a találati eredmény és az újra előhívott Search Report ablak is mutatja - 23. ábra.

## A továbbfejlesztés útjai

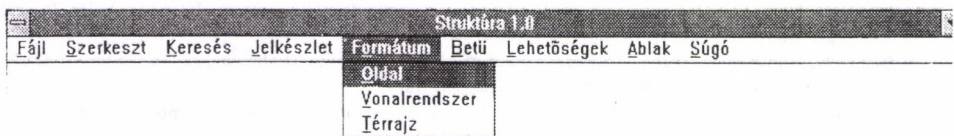
A programban ismertetett keresési-elemzési lehetőségek iránt nemzetközi szinten mind táncelemzői, mind táncnotációs kutatói oldalról érdeklődés tapasztalható, tehát a saját hazai táncfeldolgozó igényeinken túl érdemes a programfejlesztésnél más elemzői szempontokat is figyelembe venni. Azonban az igen jó minőségű táncnotációs grafikát készítő CALABAN vagy LabanWriter programokhoz képest a Struktúra grafikai kapacitása kicsi (kísérleti programról lévén szó, a grafikai fejlesztés nem is volt cél). A hatékony és komplex alkalmazhatóság szempontjából feltétlenül meg kell keresni a módját annak, miként lehet valamely, táncnotáció rajzolására-szerkesztésére már kifejlesztett programhoz kapcsolódni. Így el lehet kerülni a mások által már megoldott feladatok felesleges ismétlését, és a rendelkezésre álló fejlesztői kapacitást az elemzési lehetőségek bővítésére és esetleg új szempontok kidolgozására lehetne koncentrálni.

A tánctechnológia dinamikusan fejlődő műfaj, ma már talán egyetlen tánckonferenciát sem rendeznek tánctechnológiai szekcióülések nélkül, sőt, a téma egyre inkább a konferenciák fő témájává válik. Célszerű lenne a magyar tánckutatói tradíción alapuló elemzési megközelítéssel ezt a trendet meglovagolni és az eddig kivívott pozíciót megtartva, az élbolyban maradni. Ennek sikere természetesen elsősorban attól függ, lesz-e mód a programfejlesztésre további támogatást szerezni.

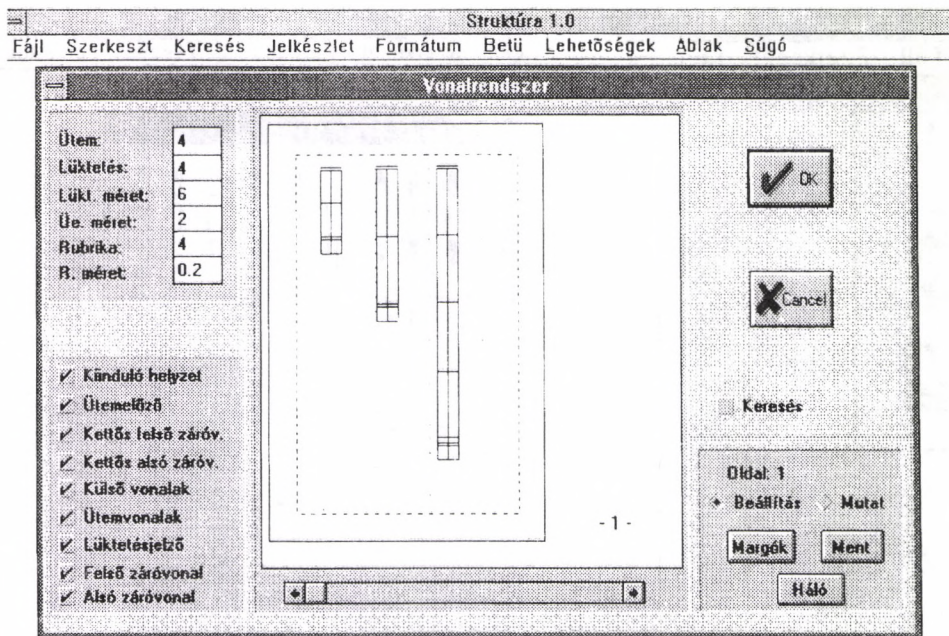
## Irodalomjegyzék

- ALAGNA, Ivette, 1977/A Manual d'Utilisation de la Sphere d'Impression IBM Labanotation (Cinématographie). Paris, Centre National d'Ecriture du Mouvement, 1977.
- ALAGNA, Ivette, 1977/B Additif au Manuel d'Utilisation de la Sphere d'Impression IBM Labanotation (Cinématographie) Suite des Formules de Construction. Paris, Centre National d'Ecriture du Mouvement, 1977.
- ALLEN, Judith, 1986, Field Report: Computerized Labanotation Instructional Program. Dance Notation Journal, Vol. 4. No.2. Fall 1986. pp.31-33
- BISHKO, Leslie, 1992. Impressions on the Dance and Technology Conference. Interface, Vol 4. Issue 1. April 1992. pp. 13-16.
- BROWN, Ann Kipling, 1986. An Examination of Motif Description (Labanotation) in Children's Dance. MA Thesis at the University of Alberta, Canada, 1986. Kézirat.
- BROWN, M. D. - SMOLIAR, S. W. 1976. A graphic editor for Labanotation. Computer graphics 1976, Summer. pp.60-65.
- BROWN, M. D. - SMOLIAR, S. W., 1978. Preparing Dance Notation Scores with a Computer Computer and graphics, 1978/1. pp.1-7.
- DUNIN, Elsie Ivancich, 1987. A Guide on How to Write labanotation with the Apple Macintosh Computer Using Lcs LN. University of California, Los Angeles, 1987.

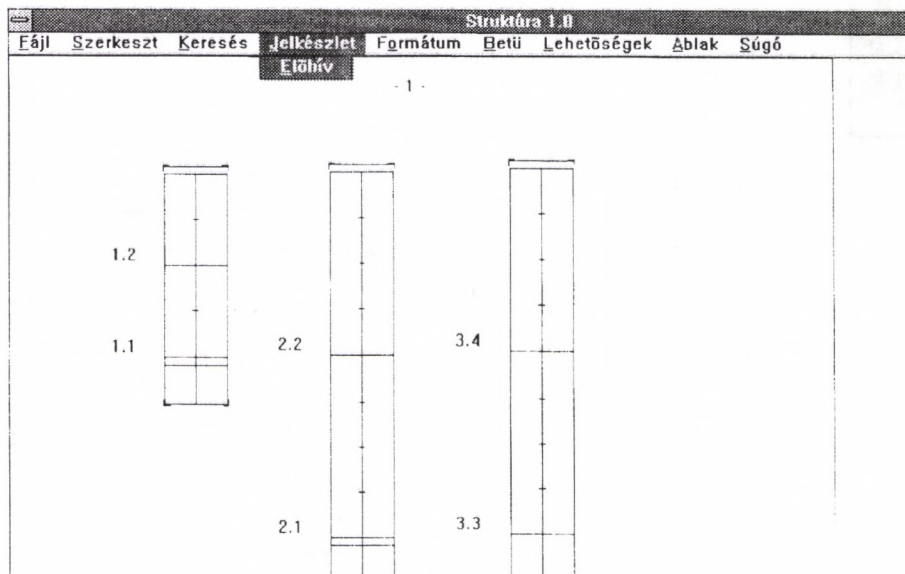
- DUNNING, Jeniffer, 1991. Dance by the Light of the Tube. New York Times Magazine 2/10/1991. p.26-27.
- DALVA, Nancy Vreeland, 1991. Cunningham Computes a New Season. Dance Magazine March 1991. p12.
- FLOYD, Jo. 1974. Manual for the Use with the Labanotation -IBM Selectric Typewriter Element. New York, Dance Notation Bureau, 1974.
- FÜGEDI János, 1988. A néptánc számítógépes elemzésének lehetősége. Zenetudományi Dolgozatok, 1988. MTA Zenetudományi Intézet, Budapest. pp.278-282.
- FÜGEDI János, 1989. Tánc és számítógép. Táncstudományi Tanulmányok 1988-1989. Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, Budapest, 1989. pp.183- 195.
- FÜGEDI János, 1991. Dance Notation and Computers. 1991 Yearbook for Traditional Music pp.101-111.
- FÜGEDI János. 1992/A Tánc-techokraták I. Táncművészet XVII. évf. 1992./V-VI. pp.51-52. Tánc-techokraták II. Táncművészet XVII. évf. 1992./VII-VIII. pp.50-51.
- FÜGEDI János, 1992/B On the way to computer aided dance analysis - retrieving motives from Labanotation files. In: Proceedings of the Dance & Technology conference. February 28 - March 1, 1992 University of Wisconsin-Madison.
- GRAY, Judith A. ed., 1989. Dance Technology - Current Applications and Future Trends. National Dance Association
- HUTCHINSON, Ann, 1977. Labanotation or Kinetography Laban - The system of Analyzing and Recording Movement. Third Edition, Revised. Theatre Art Books, New York, 1977. p.528.
- GUEST, Ann Hutchinson, 1983. Your Move A New Approach to the Study of Movement and Dance. Gordon and Breach, New York London Paris Montreux Tokyo. 1983. p.321.
- HOWLETT, M. - HOWLETT, R. - MILLER, D - BUCKLEY, W, 1986. Computerised Movement Notation - A Disc Programme for the BBC Model B Microcomputer and Dot Matrix Printer Using Kinetography Laban. Action! Recording! Newsletter. No. 41. 1986. pp.5-6.
- KNUST, Albrecht, 1979. A Dictionary of Kinetography Laban I. - II. Macdonalds and Evans, Estover, Plymouth, 1979. I. p.420. II. p.162.
- LABAN, Rudolf - FEDERICK, Charles Lawrence, 1947. Effort. London: Macdonalds and Evans, 1947.
- MALETIC, Vera, 1987. Body - Space - Expression The development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts. Mouton de Gruyer, Berlin-New York-Amsterdam, 1987. p.265.
- MARTIN György - PESOVÁR Ernő, 1960. A magyar néptánc szerkezeti elemzése. Táncstudományi Tanulmányok 1959-1960. Szerk.: Dienes Gedeon, Morvay Péter. Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Bizottsága, Budapest, 1960. pp. 211-250.
- POLITIS, George, A Survey of Computer in Dance. Basser Department of Computer Science, Univesity of Sydney. Manuscript.
- SZENTPÁL Mária, 1976. Táncjelfrás - Lábán kinetográfia I.- II.- III. Népművelési Propaganda Iroda, Budapest.
- SZENTPÁL Olga, 1960. A magyar néptánc formai elemzése. Ethnographia LXXI évf. Szerk.: K. Kovács László, 1960, pp. 3-55.
- UNGVARI Tamas - WATERS, Simon - RAJKA Peter 1992 NUNTIUS: A Computer System for the Interactive Composition and Analysis of Music and Dance. LEONARDO, Vol.25. No.1. pp. 59-68.
- VENABLE, Lucy, 1991. Archives of the Dance (13): LabanWriter: There had to be a Better Way. Dance Research Vol.IX. Number 2. Autumn 1991. pp.76-88.



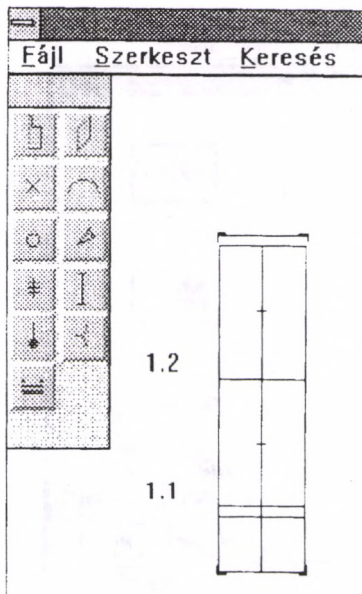
1. ábra



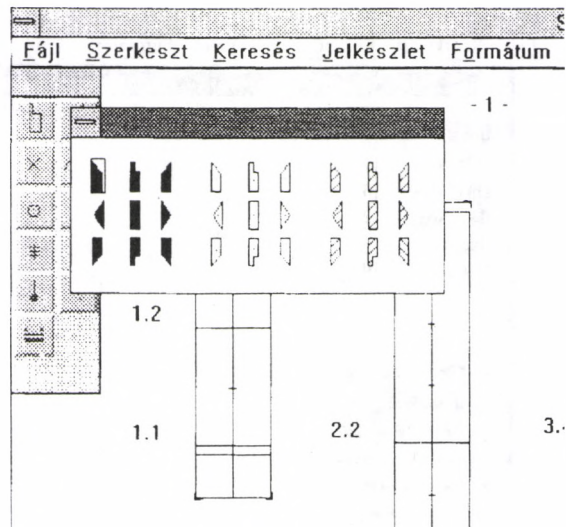
2. ábra



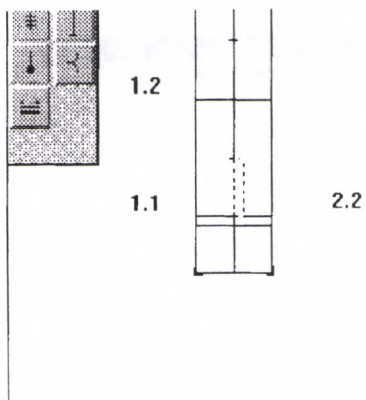
3. ábra



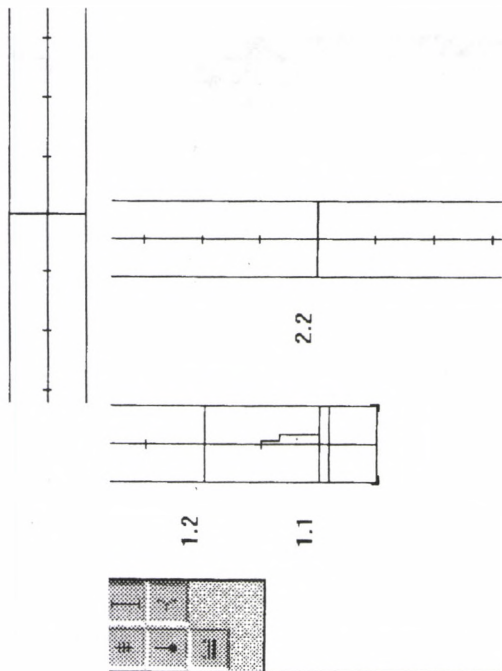
4. ábra



5. ábra

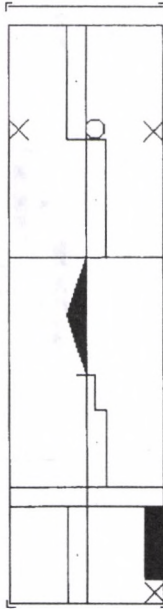
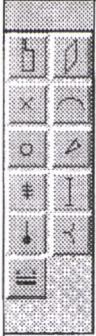


6. ábra

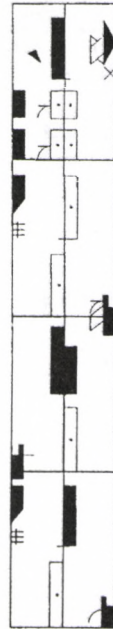
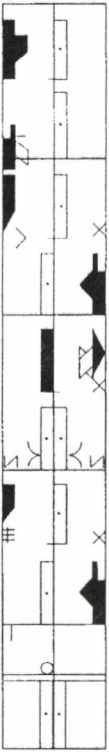


7. ábra

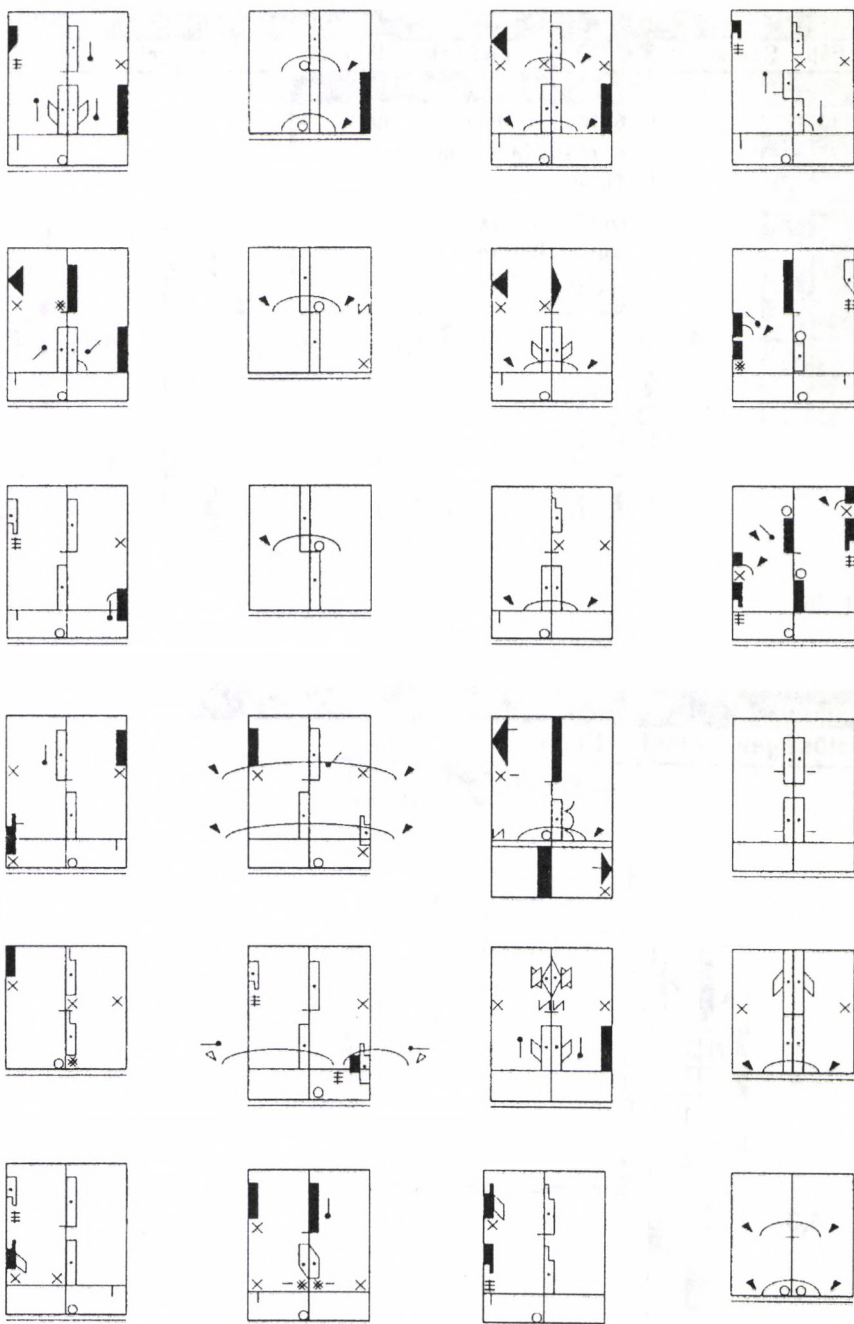
- 1 -



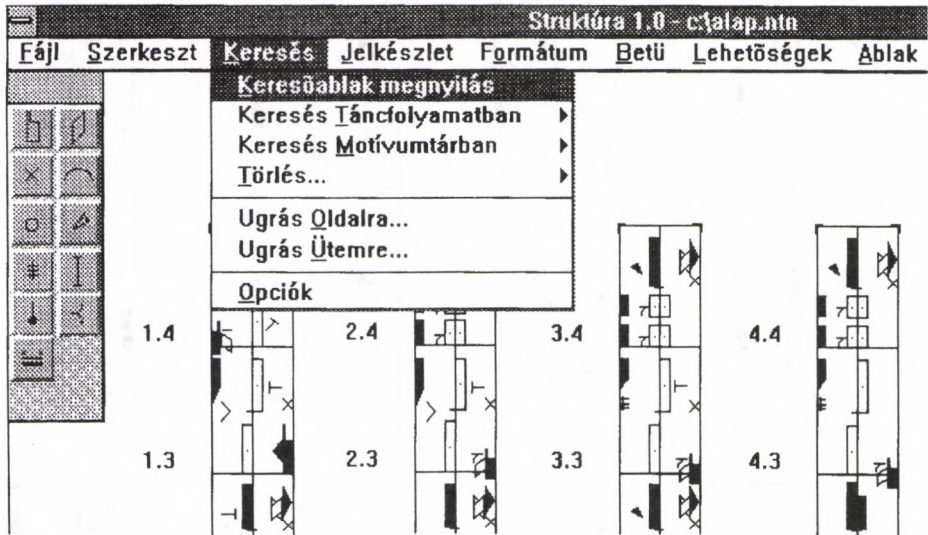
8. ábra



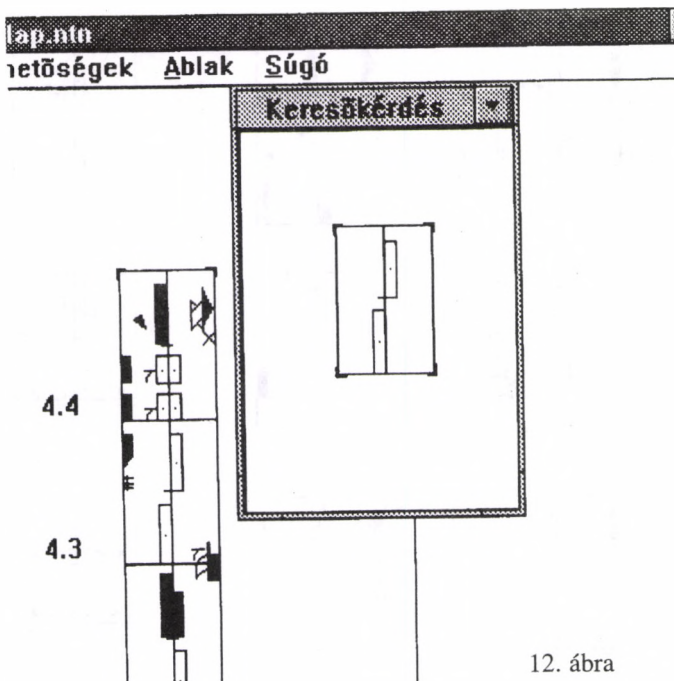
9. ábra



10. ábra

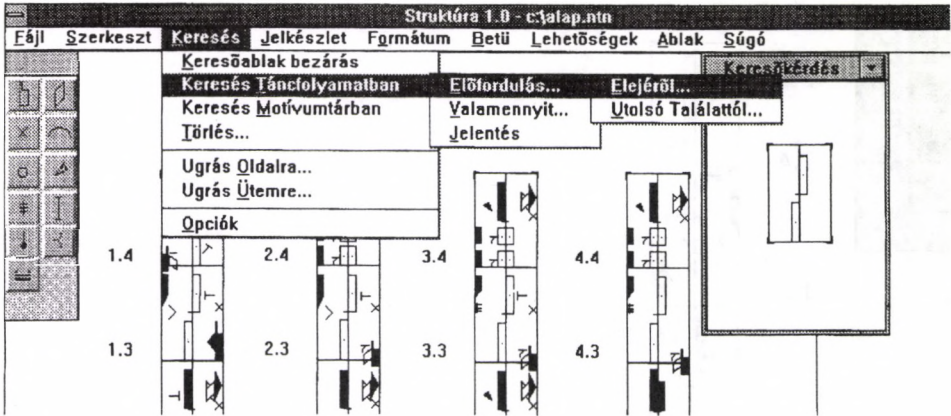


11. ábra

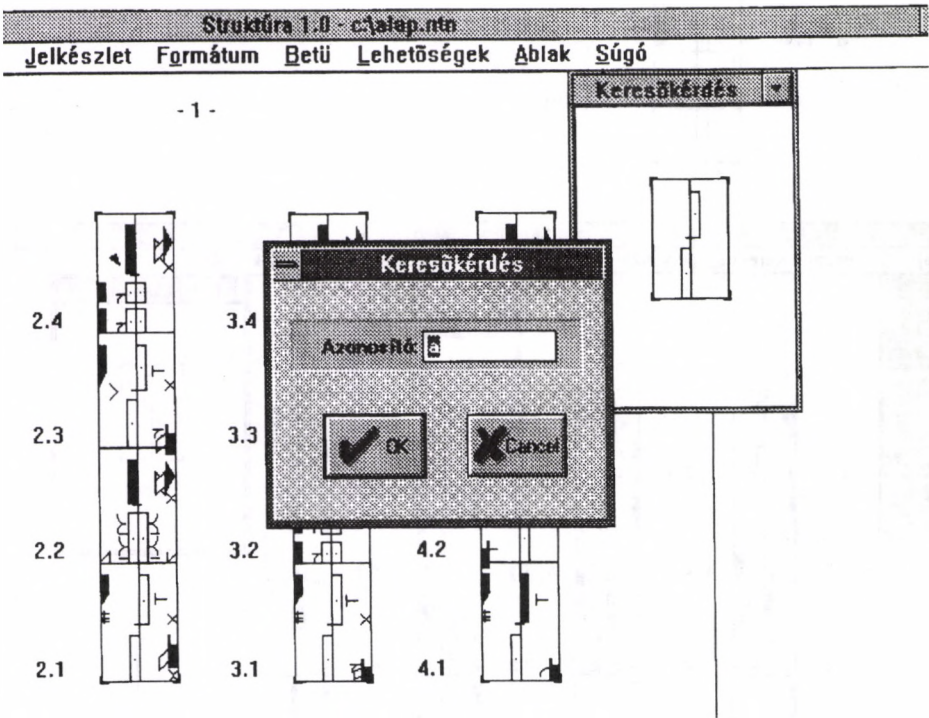


12. ábra

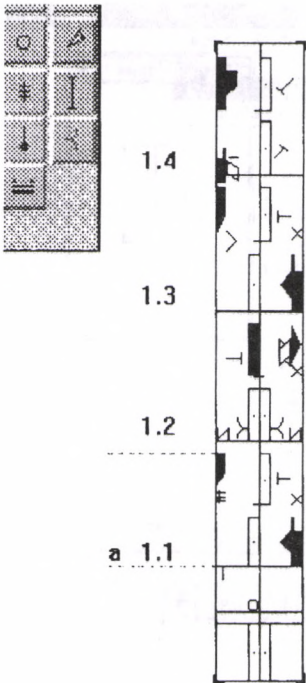




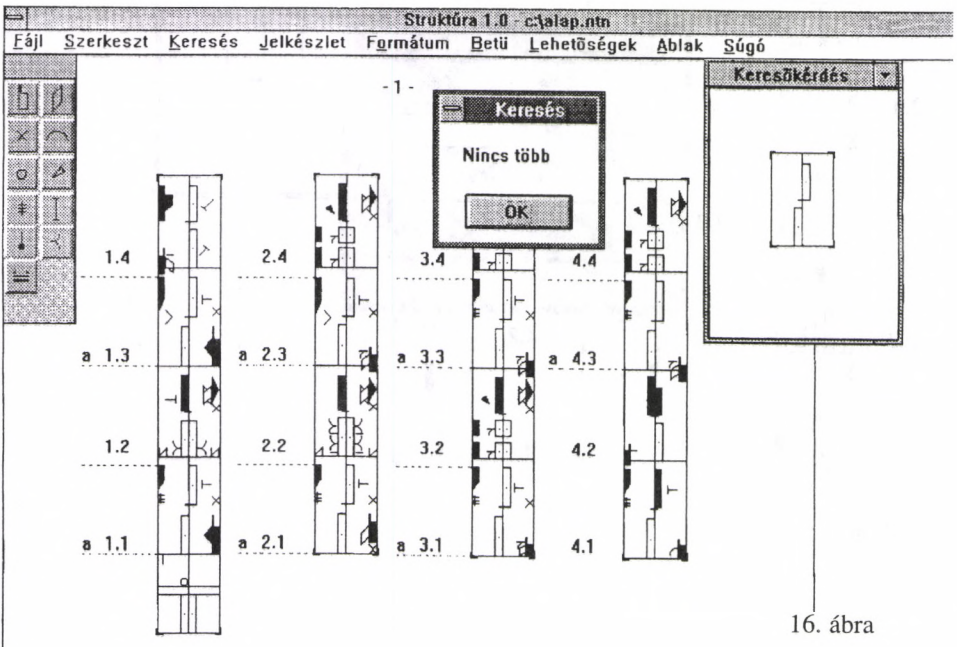
13. ábra



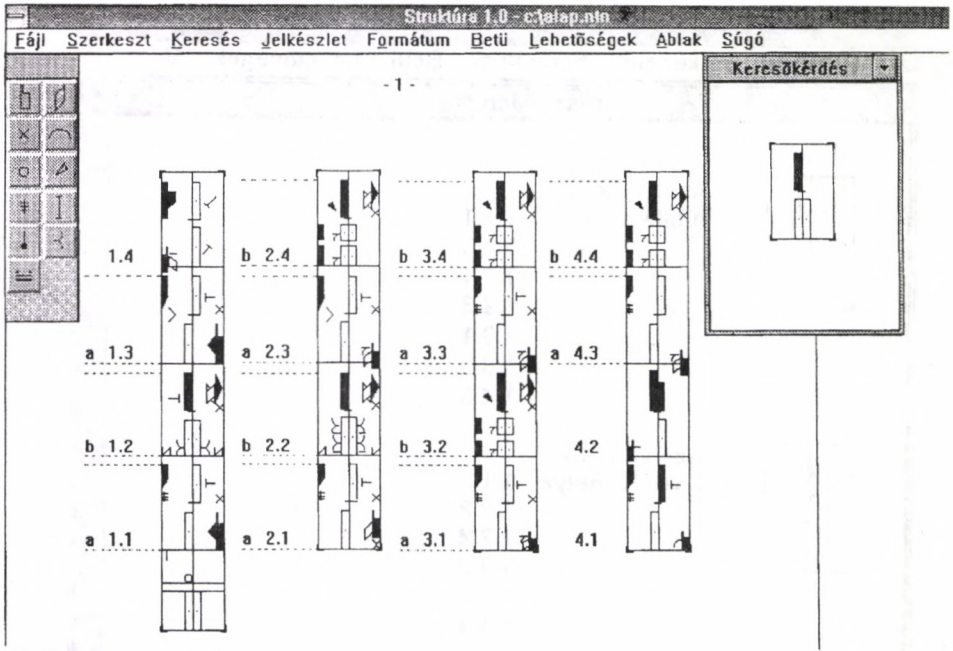
14. ábra



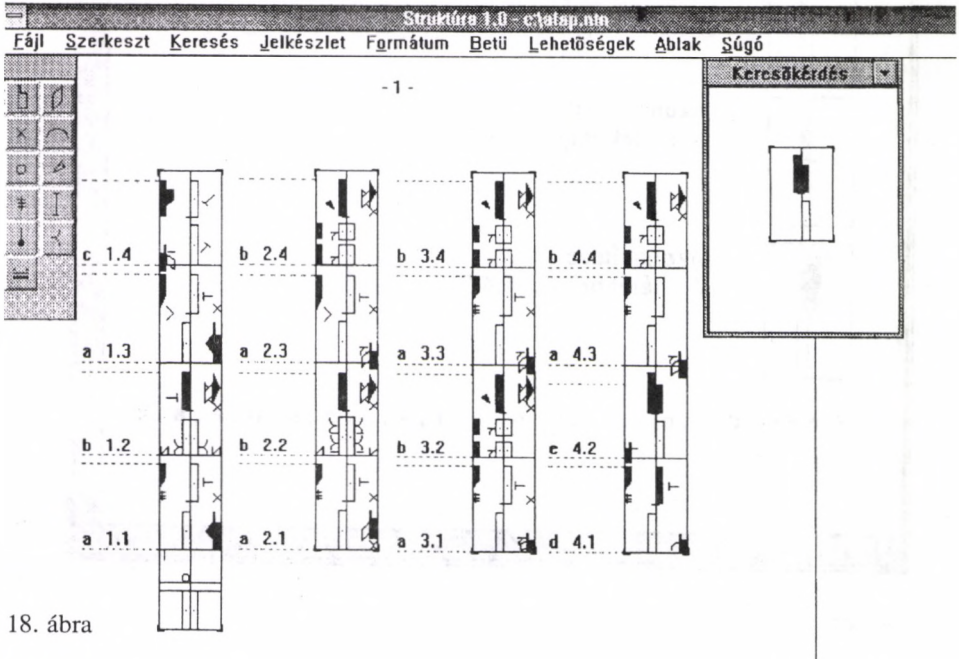
15. ábra



16. ábra



17. ábra

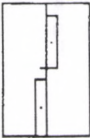
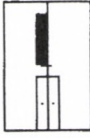
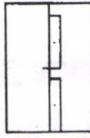
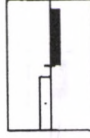
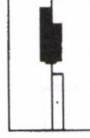


18. ábra

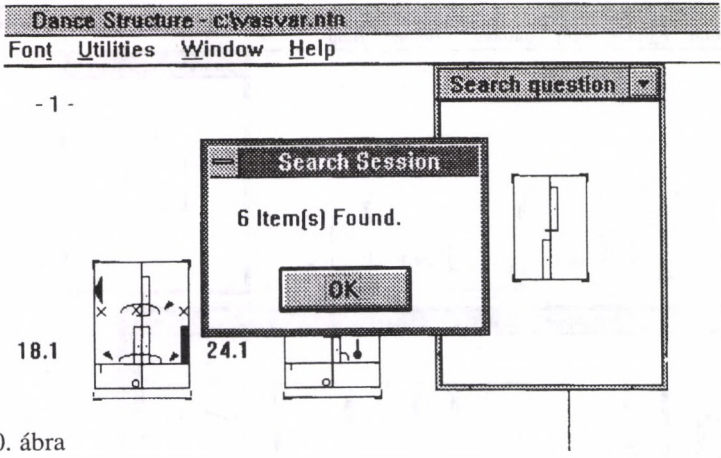
Struktúra 1.0 - c:\alap.ntn

szit **K**eresés **J**elkészlet **F**ormátum **B**etű **L**ehetőségek **A**blak **S**

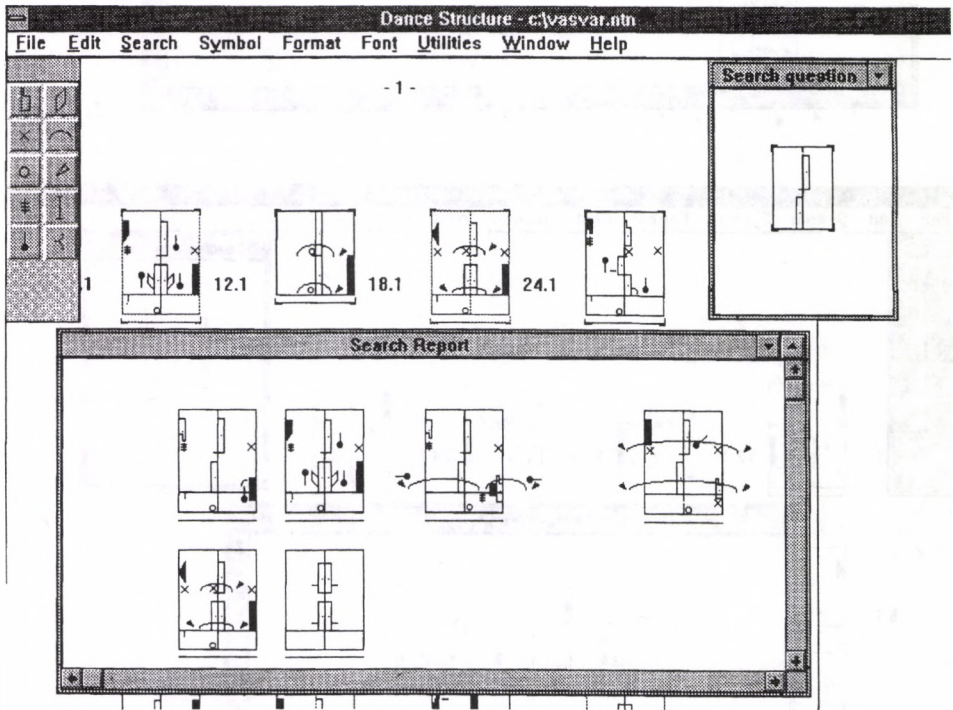
**Keresési Jelentés**

	<p><b>Azonosító: a</b></p> <p><b>A találat helye</b> 1.1.1 1.1.3 1.2.1 1.2.3 1.3.1 1.3.3 1.4.3</p>
	<p><b>Azonosító: b</b></p> <p><b>A találat helye</b> 1.1.2 1.2.2 1.2.4 1.3.2 1.3.4 1.4.4</p>
	<p><b>Azonosító: c</b></p> <p><b>A találat helye</b> 1.1.4</p>
	<p><b>Azonosító: d</b></p> <p><b>A találat helye</b> 1.4.1</p>
	<p><b>Azonosító: e</b></p> <p><b>A találat helye</b> 1.4.2</p>
<p><b>Szerkezet: a , b , a , c , a , b , a , b , a , b , a , b , d , e , a , b</b></p>	

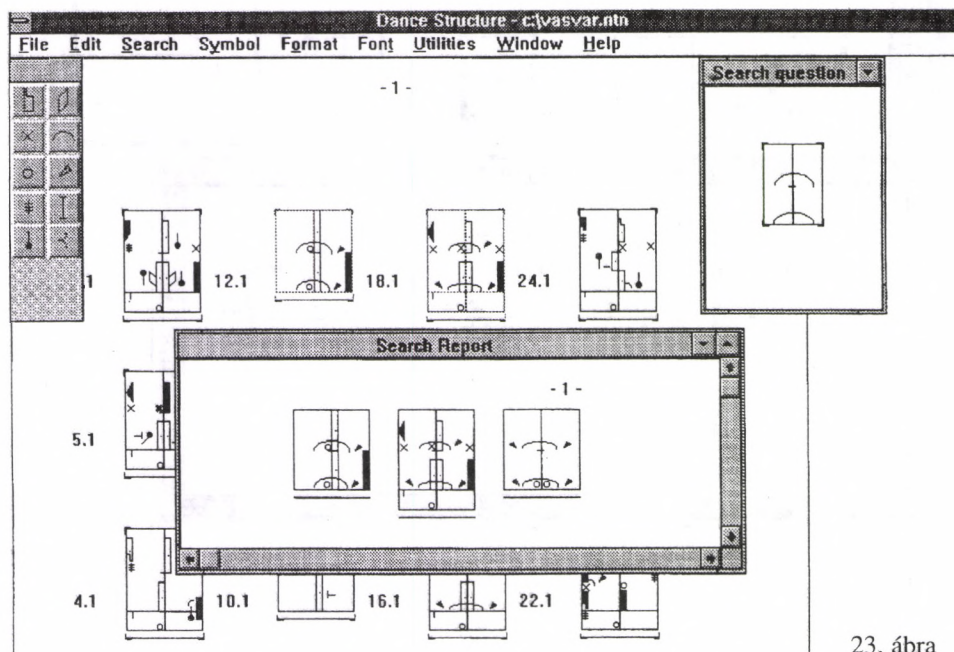
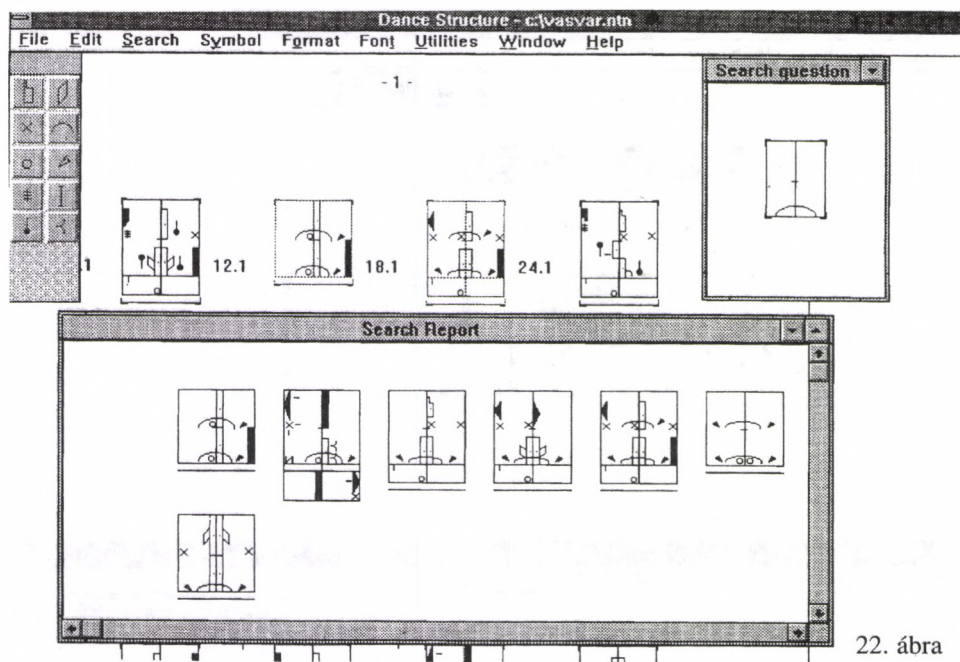
19. ábra



20. ábra



21. ábra



## JEGYZETEK

- 1 Programjának működéséről a Lábán Kinetográfia Nemzetközi Tanácsa 1995. évi párizsi konferenciáján tartott bemutatót.
- 2 Az előadás „A néptánc számítógépes elemzésének lehetőségei – hazai kezdeményezések.” címel a Zenetudományi Intézet Kodály termében hangzott el 1988. V. 12-én. Az előadás anyagából készített tanulmány az 1988-as Zenetudományi Dolgozatokban jelent meg (Fügedi 1988).
- 3 Computer applications in folk dance research – a method for analysing Hungarian folk dances. 16th. Symposium of the International Council of Traditional Music Dance Study Group. Zenetudományi Intézet, Budapest, 1990. VIII. 14-20.
- 4 Az előadás „An experiment of creating a computer retrieval system for Labanotation based on single symbols” címmel hangzott el a Zenetudományi Intézetben 1991. augusztusában. Az előadás anyaga a konferencia jegyzőkönyvében jelent meg (Fügedi 1991).
- 5 Az előadás „A computer retrieval system for Labanotation” címmel hangzott el a Wisconsin-Madison Egyetemen 1992. február 29-én. Az előadás anyaga a konferencia jegyzőkönyvében jelent meg (Fügedi 1992/B).
- 6 Az előadás „Útban a néptánc számítógépes elemzése felé” címmel hangzott el az MTA Néprajzi Kutatóintézetében, 1992. április 24-én.
- 7 A TARI '94 International Conference and Dance Festival 16-21 July 1994 címen Kuala Lumpurban megrendezett konferencián „Introduction to Computer-aided Structural Analysis of Dance” címmel tartottam előadást. A konferencia jegyzőkönyve e tanulmány írásakor még nem jelent meg.
- 8 A magyar táncjelírók részére meglepőnek tűnhet, hogy a vonalrendszerek determináltságánál a légvonalak, de főként a súlyvonal megléte vagy hiánya tényezőként szerepelhet. A nemzetközi lejegyzői gyakorlatban azonban létezik a Lábán-kinetográfia alapelveit felhasználó, de annál jelentősen egyszerűbb, csupán a mozgás vázát, vagy fő gondolatát megadó mozgáslejegyzési módszer, az úgynevezett „Motif Description” (GUEST 1983), amely legtöbbször nem használ légvonalat, esetenként súlyvonalat sem. Egyes partitúrákban a pontosan leírt tánc keveredik a csak vázlatosan előírt mozgással, és a lejegyzők ezeket a korlátozottan improvizatív részeket a „Motif Description”-nal írják le. A „Motif Description” széleskörűen használják gyerekek tánc kreativitásának fejlesztésére. (BROWN, 1986).
- 9 A külföldi felhasználókra való tekintettel a Struktúra fejlesztésénél is figyelembe vettem a „Motif Description” szerinti vonalrendszerek szerkeszthetőségét.
- 10 Az itt bemutatott 16 ütem Pesovár Ernő - Lányi Ágoston: A magyar nép táncművészete I. 81. oldalán található táncközlés részlete. A táncfolyamat az MTA Ft. 387. 7. sz. tánc kiegészített lejegyzése.
- 11 Részlet Takács András - Fügedi János: Gömöri népi táncok c. könyv 60-61. oldalán közölt motívum-újítványból.

### **János Fügedi:**

### ***Dance Notation and Dance Analysis by Computer***

After a short review on Dance Technology and on computer applications of Labanotation the study introduces a computer programme called DanceStruct, developed by the author at the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences. Beside programme facilities of editing and printing Labanotation the primary aim of programme development was an experiment towards computer-aided structural analysis of dance and a creation of Labanotation-based dance motive database. Through subsequent searches the programme makes a rough motivic analysis of short dances with a report of the identified set of motives and the sequence of motives, the structure itself. It is also capable of extracting a subselection of motives from motive collections which correspond to criteria stated by the analyser.

# Repertórium

az 1993/94-es és az 1994/95-ös évad összesített magyarországi bemutatóiról, a Budapesten vendégszereplő külföldi társulatokról, a hazai és nemzetközi együtteseket bemutató fesztiválokról és a versenyekről.

A teljességre törekvő – de minden további kiegészítést, helyesbítést szívesen fogadó – összeállításban szereplő rövidítések: Z. – zeneszerző, K. – koreográfus, D. – díszlettervező, J. – jelmeztervező, V. – vezényel, Assz. – asszisztens, Szöv.k. – szövegkönyv, Dr. – dramaturg, Bm. – balettmester, Pv. bm. – próbavezető balettmester, R. – rendező, Ea. – előadók, b. n. – balettnövendék, m. v. – mint vendég, f. h. – főiskolai hallgató, Szenen. – szcenika, V/ – a Magyar Színházi Intézet Táncarchivumában az előadásról található (VHS) videofelvétel nyilvántartási száma.

## I. Bemutatók – felújítások

### MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZ

1993. okt. 30. és 31.

**Bartók trilógia**

Operaház

#### A fából faragott királyfi

Z.: Bartók Béla, K.: Fodor Antal, D.: Makovecz Imre, J.: Vágó Nelly, V.: Kovács János, Assz.: Fajth Blanka, Ea.:

A királykisasszony

Oláh Csilla/Popova Aleszja

A királyfi

Kováts Tibor/Cserta József

A tündér

Volf Katalin/Balaton Regina

A fából faragott királyfi

ifj. Nagy Zoltán/Solti Csaba

#### A csodálatos mandarin

A három csavargó

Nagyszentpéteri Miklós, Pápai György, Szabó János/  
Cserháti Miklós, Solti Csaba, Nádasdi András

A lány

Végh Krisztina/Venekei Mariann

Az öreg gavallér

Urbán István/Fülöp Zoltán

A fiú

Bognár Attila b. n./Litauszky Balázs b. n.

A mandarin

Szakály György/ifj. Nagy Zoltán

Irodalom: Magyar Hírlap, 1993. X. 29. Balla Emőke; Pesti Hírlap, 1993. X. 29. Réfi Zsuzsanna; Magyar Nemzet, 1993. X. 16. Devich Márton; Népszabadság, 1993. XI. 4. Fáy Miklós; Magyar Hírlap, 1993. XI. 6. Fuchs Livia–Kertész Iván; Pesti Hírlap, 1993. XI. 8. Dalos László; Magyar Nemzet, 1993. XI. 15. Gelencsér Ágnes; Magyar Rádió, Tánccélóra, 1993. XII. 27. Fuchs Livia; Muzsika, 1994/jan. Körtvélyes Géza. V/291



1994. márc. 19. és 30.

**A velencei mór**

Erkel Színház

Z.: Schubert műveiből összeállította: Jármái Gyula., K. és R.: Pártay Lilla, Assz. – b. m. Metzger Márta, Assz.: Sárközi Gyula, D.: Kézdy Lóránt, J.: Schäffer Judit, V: Jármái Gyula/Dala Péter, Ea.:

Othelló	Szakály György
Desdemona	Volf Katalin / Végh Krisztina
Jago	ifj. Nagy Zoltán
Emilia	Hágai Katalin / Szabadi Edit
Cassio	Alekszandar Neskov m. v.
Bianka	Oláh Csilla / Popova Aleszja
Rodrigo	Jezerniczky Sándor / Sárközi Gyula
Brabantio	Havas Ferenc / Balikó István
Bolong	Kun Attila
Montano	Szilágyi Gyula / Balogh Béla
Lodovico	Sábli Péter
Doge	Balogh András
Cratiano	Bold Tuvshinbat
Udvarhölgy	Lencsés Éva

Irodalom: Kurir, 1994. II. 22. Garai Tamás; Vasárnapi Hírek, 1994. II. 27. Rajk András; Magyar Nemzet, 1994. III. 10. (ferch); Pesti Hírlap, 1994. III. 16. Réfi Zsuzsanna; Új Magyarország, 1994. III. 21. Kerényi Mária; Magyar Rádió, Honi kultúra, 1994. III. 23. Fuchs Livia; Népszabadság, 1994. III. 25. Fáy Miklós; Magyar Hírlap, 1994. III. 28. Fuchs Livia; Magyar Nemzet, 1994. III. 28. Gelencsér Ágnes; Táncművészet, 1994/1.–12. – Kaán. V/307

1994. jún. 11. és 12.

**A makrancos Kata**

Operaház

Z.: Goldmark Károly műveiből összeállította és hangszerelte: Hidas Frigyes, K. és R.: Seregi László, Assz.: Kaszás Ildikó, D.: Csikós Attila, J.: Vágó Nelly, Bm.: Sárközi Gyula, V: Dala Péter/Jármái Gy., Ea.:

Kata	Hágai Katalin/Popova Aleszja
Petruchio	ifj. Nagy Zoltán
Bianca	Volf Katalin/Rujsz Edit
Lucentio	Nagyszentpéteri Miklós
Babtista	Havas Ferenc
Hortensio	Tóth Richárd
Gremio	Balogh András
Grunio	Solti Csaba
Udvari főszabó	Sárközi Gyula
Inasok	Dienes Ilona és Kazinczy Eszter
Plébános	Kutni Róbert
Ministráns	Rotter Oszkár
Szolgák	Balogh B., Tengler Tamás, Kun Attila, Hommer Csaba

Szolgálólányok

Detvay Zsuzsa, Dudás Csilla, Kollár Eszter,  
Roczkov Angéla, Venekei Marianna, Mráz Kornélia  
Király Melinda

Özvegyasszony

Irodalom: Blikk, 1994. V. 27. Sebes Erzsébet; Kurir, 1994. V. 29. Garai Tamás; Magyar Hírlap, 1994. VI. 7. Balla Emőke; Népszabadság, 1994. VI. 8. Rajk András; Magyar Nemzet, 1994. VI. 10. (ferch); Új Magyarország, 1994. VI. 13. Kerélyi Mária; Népszabadság, 1994. VI. 17. Fáy Miklós; Magyar Nemzet, 1994. VI. 18. Gelencsér Ágnes; Magyar Hírlap, 1994. VI. 28. Fuchs Livia; Jump, 1994/5. Márton Ágnes; Reform, 1994. VII. 15. Kisgergely József; Magyar Rádió, Honi kultúra, 1994. VII. 9. Fuchs Livia; Táncművészet, 1994/1.-12. Pór Anna. V/325

1994. dec. 10. és 11.

**A diótörő** (felújítás)

Operaház

Szöv.k.: E. T. A. Hoffmann nyomán V. I. Vajnonen, Z.: P. Csajkovszkij, K.: V. Vajnonen, Assz.: K. Armasevszkaja, Pv. bm.: Gábor Zsuzsa, Nagy Zoltán, D. és J.: Oláh Gusztáv, a növendékeket betanította Balogh Ágoston, R.: Seregi László, V.: Dala Péter Ea.:

Stahlbaum

Hevesi Imre/Bihal István

Stahlbaumné

Janács Evelyn/Neumann Ilona

Marika

Somorjai Enikő b. n./Német Kriszta b. n.

Lujzi

Büky Lilla b. n./Németh Kriszta b. n.

Misi

Lengyel Áron b. n./Gerlóczy István b. n.

Drosselmeyer

Rotter Oszkár/Balogh András

Dada

Simon Éva/Baross Natália

Feri

Ködmén Krisztián b. n./Tóth Tamás b. n.

Nagypapa

Zilachy Győző

Nagyanya

Martinovich Irén/Czechner Júlia

Mária hercegnő

Popova Aleszja/Szabadi Edit

Diótörő herceg

ifj. Nagy Zoltán/Jezemiczky Sándor

Két hóphehely

Rujsz Edit, Gál Gabriella/Venekei Mariann,  
Castillo Dolores

Egérkirály

Tóth Richárd/Gefferth Balázs

Diótörő

Lengyel Á. b. n./Ábrahám Attila b. n.

Bohóc

Arató Balázs b. n./Katona Árpád b. n.

Balerina

Jenesses Andrea bn. n.

Néger

Abdulwahab Péter b. n./Sebők András b. n.

Spanyol tánc

Venekei Mariann, Barna Mónika, Castillo Dolores,  
Juratsek Julianna/Ducsay Marcella, Barna Mónika,  
Dudás Csilla, Detvay Zsuzsa

Keleti tánc

Lencsés Éva, Vontszemű Gabriella,

Orosz tánc

Darvas Gabriella, Pávics Judit, Nagy Anikó  
Detvay Zsuzsa/Venekei Mariann  
Balogh Béla/Solti Csaba

Kínai tánc	Gál Gabriella/Rujksz Edit
Pas de trois	Solti Csaba/Nagyszentpéteri Miklós
	Ékes Georgina b. n., Kapin Gábor b. n., Darnót Renáta b. n./Németh Kriszta b. n., Oláh Zoltán b. n., Gulyás Rita b. n.

Irodalom: Esti Hírlap, 1994. XII. 10. R. R.; Magyar Nemzet, 1994. XII. 10. Várhegyi Andrea; Népszabadság, 1994. XII. 13. Fáy Miklós; Új Magyarország, 1994. XII. 13. Kerényi Mária; Magyar Rádió, Világszínház, 1994. XII. 2. Fuchs Livia; Magyar Nemzet, 1995. I. 2. Gelencsér Ágnes; Élet és Irodalom, 1995. I. 6. Kaán Zsuzsa; Táncművészet, 1995/1.–12. Gelencsér Ágnes

1994. máj. 13. és 16.

### Szerenád

Erkel Színház

Z.: P. Csajkovszkij, K.: George Balanchine, Betanító: Nanette Glushak m. v., Pv. bm.: Gábor Zsuzsa, Fajth Blanka, D. és J.: Jean Lurcat tervei nyomán Csikós Attila, Ea.: Kövessy Angéla, Nagy Tamás, Hágai Katalin/Castillo Doroles, Jezerniczky Sándor/Szigeti Gábor, Lencsés Éva/Popova Aleszja

### Sakk-Matt

Z.: Arthur Bliss, K.: Ninette de Valois, Betanító: Jacquie Hollander m. v., Pv. bm.: Metzger Márta, D. és J.: Edward McKnight Kauffer, Ea.:

Szerелеm	Gábor Zsuzsa
Halál	Balikó István
Fekete királynő	Hágai Katalin/Popova Aleszja
Első piros lovag	Hagy Tamás
Piros királynő	Szabadi Edit
Második piros lovag	Macher Szilárd
Piros király	Hevesi Imre/Balogh András
Fekete lovagok	Sárközi Gyula, Radványi Attila
Két piros püspök	Egerházi Attila, Hegyaljai Zsolt
Két piros bástya	Szabó János, Nádasdy András
Két fekete bástya	Várkonyi Zoltán, Németh Gábor

### Concerto

Z.: Dmitrij Sosztakovics, K.: Kenneth MacMillan, Betanító: Minoka Parker, Bm.: Pongor Ildikó, D. és J.: Jürgen Rose, Ea.: Szabadi Edit, Nagy Tamás, Pongor Ildikó, Jezerniczky Sándor, Popova Aleszja, Kövessy Angéla, Macher Szilárd, Lencsés Éva, Szigeti Gábor, Castillo Dolores/ Venekei Mariann, Beszmerntnij Alekszander/Radványi Attila

Irodalom: Népszabadság, 1995. V. 16. Fáy Miklós; Új Magyarország, 1995. V. 18. Kerényi Mária; Magyar Hírlap, 1995. V. 22. Fuchs Livia; Magyar Nemzet, 1995. V. 23. Gelencsér Ágnes; Táncművészet, 1995/4.–6. Kaán Zsuzsa V/358

## DEBRECENI CSOKONAI SZÍNHÁZ

1994. márc. 3.

**Mozgó képek**

Csokonai Színház

Z.: Másik János, Menyhárt Jenő, Európa Kiadó, Kamondy Ágnes, Orkesztra Luna, Generál Lokomotiv GT., K.: Bakó Gábor, J.: Libor Katalin, Fény: Dombrády Csaba, B. m.: Poroszlay Éva, R.: Vörös Róbert, Ea.: Laczó Zsuzsa, Aczél Tamás, Balogh Zsuzsa, Bognár Imre, Dóka Judit, Valkai Csaba Csanád, Horváth Henriette, Pethő Zsuzsa, Ráthonyi László, Sinkó Christa, Gáspár János, Wlassits Éva

**Ringasd el magad**

**Altató – Lincoln Festival Blues**

**Altató – Itt úszunk, szívem**

**Tawai Hawai**

**Minden út lezárul**

**Aquincumi séta**

**Viszlát!**

**Éjjeli menedékhely**

**Kérdés**

**A szerelemnek ha lenne**

**Romolj meg**

**Film**

**Asszonyok**

**Haláltánc**

**Menet**

**Nem adom fel**

Irodalom: Pesti Hírlap, 1994. III. 1. Pintér Andrea

1994. dec. 22.

**Diótörő**

Kölcsey Műv. Közp. Kamaraszính.

Z.: P. Csajkovszkij, Szöv.k.: E. T. A Hoffmann és V. Vajnonen nyomán Ivánka Sándor, D. és J.: Gyarmathy Ágnes, B. m.: Poroszlay Éva, K. és R.: Ivánka Sándor m. v., Ea.:

Mária hercegnő

Laczó Zsuzsa

Herceg

Ráthonyi László

Drosselmeyer

Aczél Tamás

Marika

Nagy Viktória

Misi

Pethő Zsuzsa

Lujzi

Gáspár János

Diótörő

Meres János

Egérkirály

Valkai Csaba

Bohóc

Hajzer József

Baba

Szabó Edina

Szerecsen

Zahner Sándor

Hópelyhek  
Spanyol

Bokor Katalin, Szabó E.,  
Sinkó Christa, Wlassits Éva, Gáspár János, Zahner  
Sándor

Kínai

Horváth Henriette

Orosz

Gáspár János, Zahner Sándor, Valkai Csaba

Pas de trois

Nagy Viktória, Homonnai Nóra, Barna Gyöngyi

Irodalom: Hajdú-Bihari Napló, 1994. XII. 24. Vitéz Ferenc

## GYŐRI BALETT

1993. nov. 13.

**Találkozások**

Nemzeti Színház, Győr

Szen.: Hani János

### Miniaturök

Z.: I. Stravinsky, K.: Robert North m. v., D. és J.: Andrej Storer m. v., Assz.: Elliane Mirzabektantz és Veronika Iblová m. v., Ea.: Ströck Barbara, Kara Zsuzsa, Dorkó Edina, Major Szilvia, William Fomin, Demcsák Ottó, Móra y Máté, Zádorvölgyi László

### Tűzmadár (együttes bemutató)

Z.: I. Stravinsky – Tomita, K.: Barbay Ferenc m. v., Assz.: Horváth Erika, Ea.: Müller Ervin és W. Fomin

### Zászlók katarzisa

Z.: D. Sosztakovics, K.: Barbay F. m. v., D. és J.: Dorin Gál, versek: Pátkai Tivadar, Assz.: Horváth Erika, Ea.: Demcsák Ottó, Bombicz Barbara, Kara Zsuzsa, Tárnoki Tamás, Móra y Máté és a tánckar

Irodalom: Kisalföld, 1993. XI. 9. Pass András; Magyar Hírlap, 1993. XI. 16. Maglics Timea, Kisalföld, 1993. XI. 16. Pass A.; Magyar Nemzet, 1993. XI. 30. Gelencsér Ágnes; Műhely, 1994/1. Mártonffy Marcell

1994. ápr. 30.

**Bábel**

Nemzeti Színház, Győr

Z.: Tölcsvay László, K.: Bombicz Barbara, D. és J.: Gombár Judit, Assz.: Horváth Erika, B. m.: Sterbinszky László, Szen.: Hani János, Szöv.k.: Bombicz B., Gombár J., Kaponya Judit, Tölcsvay L., Ea.:

Galamb

Bombicz Barbara/Szántai Hajnalka

Vezér

Demcsák Ottó/Pátkai Balázs

Művész

Zádorvölgyi László/William Fomin

Háború

W. Fomin/Müller Ervin

Férfi

Tárnoki Tamás/Müller E.

Szerelmesek

Szántai H.–Pátkai B./Éva Hotová–Demcsák Ottó

Vágyakozók

Ócsag Anna–Müller E./É. Hotová–Sebestyén Ákos

Rajongó

Pintér Timea/Dorkó Edina

Irodalom: Magyar Nemzet, 1994. IV. 30. (várhegyi); Kisalföld, 1994. V. 251. Wermer Krisztina; Mai Nap, 1994. X. 27.; Magyar Nemzet, 1994. X. 31. Gelencsér Ágnes; Magyar Hírlap, 1994. XI. 14. Jankó; Táncművészet, 1994/1.–12. – aá. V/312 és 336

1994. nov. 18.

**Monarchia, Monarchia** Nemzeti Színház, Győr

Z.: Andreas Baksa, Szöv.k.: D. és J.: Gombár Judit, Szcen.: Hani János, K.: Kiss János és William Fomin, Assz.: Horváth Gizella, Ea.:

Erzsébet	Éva Hotová/Kara Zsuzsa
Ferencz József	Müller Ervin/Pátkai Balázs
Andrássy gróf	Demcsák Ottó/Móray Máté
Miksa	Szigeti Gábor
Ludovika	Afonyi Éva/Ócsag Anna
Zsófia	Bombicz Barbara/Szántai Hajnalka
Erzsébet testvérei	Pintér Timea, Major Szilvia, Szántai H. Dorkó Edina/Cserpák Szabina
Rudolf, a gyermek	Horváth Krisztián
Rudolf	W. Fomin/Pátkai B.
Barátnő	Cserpák Sz./Major Sz.
Gyilkos	Zádorvölgyi László
Táncosnő	Förhécz Edit m. v./Fiala Lilla m. v.

Irodalom: Új Magyarország, 1994. X. 21. Pákovics Miklós; Pesti Műsor, 1994/46. Barabás Tamás; Mai Nap, 1994. XI. 20. Karizs Tamás; Új Magyarország, 1994. XI. 21. Kerényi Mária; Magyar Rádió, Világszínház, 1994/nov. Fuchs Livia, Élet és Irodalom, 1994. XII. 6. Kaán Zsuzsa; Táncművészet, 1995/1.–3. Wagner István

1995. márc. 4.

**Carmina Burana** Kisfaludy Színház, Győr

Z.: Carl Orff, K.: Günter Pick, Assz.: Müller Ervin, J.: Glória Berg, Ea.:

Anya	Ócsag Anna
Apa	Demcsák Ottó
Királynő	Bombicz Barbara
Bolond	William Fomin
Roszlány	Szántai Hajnalka
Apát	Tárnoki Tamás
Tavaszlány	Éva Hotová
Tavaszi fiú	Sándor Zoltán
Hattyú	Móray Máté
Kocsmárosnő	Afonyi Éva
Kereskedő	Horváth István
Öregasszony	Dorkó Edina
Apáca	Cserpák Szabina
Kézműves	Pátkai Balázs
Fiatal nő	Major Szilvia
Fiatal férfi	Ábrahám Zoltán

## **Játék a szerelemről** (felújítás)

## **Párkák** (felújítás)

Irodalom: Mai Nap, 1995. III. 6. Karizs Tamás; Magyar Rádió, Világszínház, 1995/márc. Szúdy Eszter; Új Magyarország, 1995. IV. 13. (wagner); Magyar Nemzet, 1995. VII. 13. Gelencsér Ágnes; Élet és Irodalom, VII. 21. Kaán Zsuzsa; Magyar Narancs, 1995. VIII. 3. Mikes Éva

1995. ápr. 29. **Utolsó csók** Nemzeti Színház, Szeged  
Z.: Deas Can Dance és René Aubry, K. és Ea.: Demcsák Ottó és Szántai Hajnalka

Irodalom: –

## **MADÁCH SZÍNHÁZ TÁNCMŰHELYE**

1995. márc. 11. **Bolero** (együttes bemutató) Operaház  
Z.: M. Ravel, K.: Markó Iván m. v., Ea.: Ladányi Andrea m. v., Kuthy Mercedes, Strasszer Helga, Szigeti Oktávia, Veress Zsuzsa, Zsiros Mónika, Bradács Zoltán, Földi Béla, Kovács Norbert, Molnár Ferenc, Nyomárkay András, Zachár Loránd

Irodalom: –

1995. máj. 5. **Megszállottak** Madách Stúdió  
Z.: válogatás, K. és D.: Molnár Ferenc, J.: Velich Rita, Ea.: Bősze Krisztina, Németh Dávid Zsolt, Seres Károly Attila, Hencz György

## **Napimádók**

Z.: válogatás, J.: Velich R., Ötlet és K.: Hargitay Ákos m. v., Ea. és K.: Veress Zsuzsa, Seres K. A.

Irodalom: V/361

## **MISKOLCI NEMZETI SZÍNHÁZ**

1994. III. 25. **Coppélia** Nemzeti Színház, Miskolc  
Szöv.k.: Ch. Nutter után Majoros István, D. és J.: Zeke Edit, B. m.: Valentina Navajeva, Dr.: Kovács Kristóf, Assz.: Hajdú Ági, K. és R.: Majoros I., Ea.:

A lány	Anderko Olga
A fiú	Komarov Alekszander
A katona	Kozma Attila
Coppelia	Bóka Beáta
Coppelius	Majoros István
A lány barátnő	Markó Éva és Gábor Barbara

Irodalom: Déli Hírlap, 1994. III. 25. F. H.; Magyar Hírlap, 1994. IV. 26. Fuchs Livia, Táncművészet, 1994/1.-12., Major Rita

1995. márc. 3. **A bahcsiszeráji szökőkút** Nemzeti Színház, Miskolc  
Z.: B. Aszafjev, Szöv.k.: Puskin és Volkov nyomán Majoros István és Kovács Kristóf,  
D. és J.: Zeke Edit, B. m.: Valentyina Navajeva, Assz.: Góczán Judit, K.: Majoros I., V:  
Tóth Armand, Ea.:

Girej kán	Kozma Attila
Zaréma	Markó Éva
Mária	Nagy Gabriella
Waclav	Komarov Alekszander
Az énekesnő	Seres Ildikó
A költő	Majoros István

Irodalom: Magyar Rádió, Világszínház, 1995/márc. Szúdy Eszter

## PÉCSI BALETT

1993. nov. 26. **Ballett-est** Nemzeti Színház, Pécs  
D.: Dévay Katalin, J.: Dévay K. és Hammer Edith, Assz.: Hajzer Gábor, Szenen.:  
Csonka Tamás

### III. szimfónia

Z.: J. Brahms, K.: Herczog István, Ea.: Emilia Korfia, Kovács Zsuzsanna, Liljana  
Visekruna, Aleksandar Neskov, Lovas Pál, Lencsés Károly és a tánckar

### Requiem

Z.: A. Dvořák, K.: Dévay Katalin, Ea.: Veronica Endo, Czebe Tünde, Daczó Eszter,  
Papp Anita, Kéri Nagy Béla, Andrea Merlo, Nagy Yvette, Tiringner Magdolna, Kocsis  
Tamás, Roberts Kwamina, Három Edina, Nagy Zoltán, Selakovic Dragan

### III. zenekari szvit

Z.: J. S. Bach, K.: Herczog István Ea.: Emilia Korfia, Aleksandar Neskov és a tánckar

Irodalom: Új Dunántúli Napló, 1993. XII. 4. Wallinger Endre; V/320

1994. nov. 15. **Max és Móric** Kamaraszínház, Pécs  
Z.: G. Rossini, Szöv.k. és K.: Edmund Gleede és Peter Marcus, D. és J.: ifj. Vata Emil  
és Hammer Edit, Bet.: Barbay Ferenc m. v., Ea.:

Max	Andrea Merlo
Móric	Aleksandar Neskov
Borcsa néni	Három Edina
Kakas	Lencsés Károly



„Mítvisz” kutya	Selakovic Dragan
Kecske szabó	Túri Sándor
Kecskéné	Emilia Korfia
Tanító	Kéri Nagy Béla
János bácsi	Herda János
Pék	Körmendy László
Keszi	Roberts Kwamina
Molnár	Benyovszky Tamás

Irodalom: Új Dunántúli Napló, 1994. XII. 10. Major Rita; Magyar Rádió, Világshírház, 1994/nov. Major Rita

1995. márc. 10. **Emlékbe zárt világ** Nemzeti Színház, Pécs  
 Z.: D. Sosztakovics, K.: Herczog István és Dévay Katalin, Assz.: Hajzer Gábor, D.: Csonka Tamás, J.: Dévay K. és Brigitte Otto

### Második zongoraverseny

Ea.: Három Edina, Roberts Kwamina, Daczó Eszter, Nagy Yvette, Ockaji Sandra, Papp Anita, Riedl Ágnes, Nagy Zoltán, Lazic Milan, Selakovic Dragan, Kéri Nagy Béla, Szilvási Zsolt

### Pas de quatre

Ea.: Czebe Tünde, Lencsés Károly, Emilia Korfia, Aleksandar Neskov

### Ötödik szimfónia

Ea.: Endo Veronica, Lencsés K., Czebe T., Daczó E., Farsang Anita, Három E., Gáspár Emese, Krausz Aliz, Ockaji S., Papp A., Riedl Á., Visekruna Liliana, Gyürky Krisztián, Kéri Nagy B., Lazic M., Merlo A., Nagy Z., R. Kwamina, Selakovic D., Szilvási Zs., Túri Sándor

Irodalom: Magyar Nemzet, 1995. III. 11. (f. m.); Magyar Nemzet, 1995. IV. 11. Gelencsér Ágnes; Magyar Hírlap, 1995. IV. 14. Bihari László; Táncművészet, 1995/4.-6. Gelencsér Ágnes

## ROCK SZÍNHÁZ

1994. ápr. 29. **Rock Odüsszeia** Operett Színház  
 Z.: Várkonyi Mátyás, Szöv.k.: Béres Attila, K. és R.: Krámer György, D.: Kentaur, J.: Horváth Kata, Fény: Grusz Miklós, Assz.: Pattantyus Anikó, Ea.:  
 Odüsszeusz Solymos Pál/Bakó Gábor  
 Pallasz Athéné Détár Enikő/Ullmann Zsuzsa  
 Görög harcosok Bakó Gábor, Horváth Csaba, Kocsis László,  
 Lendvai Zsolt, Radics Endre, Sziráky Gábor

Pénélopé	Mirtse Réka
Nauszikaá	Kispál Anita
Dada	Papadimitriu Athina
Zeusz	Földes Tamás
Aiolosz szélisten	Makrai Pál
Felesége	Lengyel Gábor
Kiré	Csengeri Ottilia/Ullmann Zsuzsa
Kaliüpszó	Udvarias Anna/Kárpáti Zsuzsa
Télemakhosz	Bakó Gábor
Démodikosz	Csuha Lajos
Antinoosz	Keczor János
Eumaios	Rogács László
Irosz	Konyhás László
Areté	Kárpáti Zita
Alkinoosz	Fekete Zoltán
Aiolosz gyermekei	Szentesi Zsuzsa, Tucsek Edit, Fekete Zoltán, Oláh Tibor
Nauszika udvarhölgyei	Kövesdi Éva, Kravalik Brigitta, Nagy Bea

Irodalom: –

## SZEGEDI KORTÁRS BALETT

1993. nov. 23.

Nemzeti Színház, Szeged

### Requiem

Z.: W. A. Mozart, K.: Roberto Galvan m. v., D és J.: Molnár Zsuzsa, Assz.: Juronics Tamás, Ea.: Valentina de Piante, Farkas Zsuzsanna, Panja Fladerer, Prepeliczay Annamária, Kovács Anita, Mátó Éva, Beatrice Scherz, Zarnóczai Gizella, Domsa Sorin, Juhos István, Juronics Tamás, Kalmár Attila, Kiss István Róbert, Pataki András, Sárközi Attila, Topolánszky Tamás

### Kroki

Z.: Arvo Pärt, K.: Juronics T., D. és J.: Molnár Zs., Assz.: Zarnóczai G. Ea.: V. de Piante, Farkas Zs., Kovács A., P. Fladerer, Prepeliczay A., B. Scherz, Zarnóczai G., Juhos I., Kalmár A., Kiss I., R., Pataki A., Sárközi A., Topolánszky T.

Irodalom: Délmagyarország, 1993. XI. 29. Sulyok Erzsébet; Magyar Hírlap, 1994. I. 31. Fuchs Livia; Magyar Nemzet, 1994. IV. 15. Gelencsér Ágnes; Élet és Irodalom, 1994. IV. 22. Péter Márta; V/299

1994. máj. 13.

**Ezredvég**

Kamaraszínház, Szeged

**Regenezis** (együttesi bemutató)

### **Máz**

Z.: Yens and Tens, K.: Itzik Galili m. v., J.: Molnár Zs., Assz.: Ted Stoffer m. v., Ea.: Pataki A., Juronics T., Topolánszky T., Sárközi A., Juhos I., Kovács A., Zarnóczai G., B. Scherz, P. Fladerer, V. de Piante, Fekete Hedvig m. v.

### **A porond**

Z.: montázs, K.: Juronics T., D. és J.: Molnár Zs., Assz.: Sárközi A., Ea.: Kalmár A., Farkas Zs., Zarnóczai G., Juhos I., B. Scherz, Topolánszky T., Sárközi A., P. Fladerer, Pataki A., Kovács A., V. de Piante, Fekete H. m. v., Juronics T.

Irodalom: Magyar Rádió, Művek–műhelyek, 1994. VI. 11. Fuchs Livia; Esti Hírlap, 1995. IV. 4. Molnár Gabriella; Magyar Nemzet, 1995. IV. 11. Gelencsér Ágnes -V/316

1995. jan. 20.

### **Quartett**

Kamaraszínház, Szeged

### **Szépia mosolya**

Z. és K.: Ben Craft m. v., Ea.: V. de Piante, Kalmár A., P. Fladerer, Pataki A., B. Scherz, Giovanni Scarcella, Guiliana Urciuoli, Sárközi A., Zarnóczai G.

### **A létezés helyett**

Z.: montázs, K.: Vera Sander m. v., Ea.: P. Fladerer, V. de Piante, Pataki A., G. Scarcella, Sárközi A., Topolánszky, G. Urciuoli

### **Trió** (magyarországi bemutató)

Z.: Michael Nyman, K.: Juronics Tamás, Ea.: P. Fladerer, Juronics T., Sárközi A.

### **Éjszakai szárnyalás**

Z.: Michael Rodach, K.: Roberto Galvan m. v., Ea.: V. de Piante, Pataki A., P. Fladerer, G. Scarcella, Kovács A., Markovics Ágnes, Sárközi A., B., Scherz, Topolánszky T., G. Urciuoli, Zarnóczai G.

Irodalom: Magyar Hírlap, 1995. I. 25. Fuchs Livia; Magyar Rádió, Világszínház, 1995/márc., Fuchs Livia; Táncművészet, 1995/1.–3. Wagner István; V/344 és 353

1995 ápr. 28.

Nemzeti Színház, Szeged

### **If**

Z.: J. S. Bach, K.: Itzik Galili m. v., Film: Wobbe Koning és I. Galili, Operatőr és vágó: W. Koning, Ea.: Kovács A., Markovics Á., G. Urciuoli, Zarnóczai G., Juronics T.

### **Tavaszi áldozat**

Z.: I. Stravinsky, K.: Juronics Tamás, D. és J.: Molnár Zsuzsa, Ea.: G. Urciuoli, Kovács A., B. Scherz, Farkas Zs., Zarnóczai G., Markovics Á., Pataki A., Sárközi A., Topolánszky T., G. Scarcella, Kalmár A., Juronics T.

Irodalom: Magyar Hírlap, 1995. V. 9. Fuchs Livia; V/352

## VESZPRÉMI TÁNCMŰHELY

1993. okt. 15.

**Salome**

Petőfi Színház, Veszprém

Z.: montázs, D.: Horgas Péter, J.: Dobis Márta, K. és R.: Lőrinc Katalin, Ea.: Ladányi Andrea, Szakály György, Seress Zoltán, Prepeliczay Annamária, Béres Anikó, Rémi Tünde

Irodalom: Magyar Hírlap, 1993. X. 20. Fuchs Livia; Táncművészet, 1993/10.–12. –  
aa–; Magyar Rádió, Táncféléóra, 1993. XII. 27. Fuchs Livia; V/292

## ÁLLAMI NÉPI EGYÜTTES

1995. márc. 13.

**Régen volt, soká lesz**

Budai Vigadó

D. és J.: Ménes Ágnes, K. és R.: Mihályi Gábor

### **Dudaszó hallatszik**

Z.: Vavrinecz András

### **Eleki román táncok**

Z.: Csik János

### **Oláhos**

Z.: Vavrinecz A.

### **Lánymulatság**

Z.: Csik J.

### **Szamosmenti táncok**

Z.: Konkoly Elemér

### **Táncok a Kis-Küküllő mentéről**

Z.: Orbán László

### **Elment a madárka**

Legénybúcsú (Z.: Gáspár Álmos)

Menyegző (Z.: Vavrinecz A.)

Fotográfia (Z.: Juranits Zsolt)

Vándorének (Z. Berecz A.)

Ideje van (Z. Balla Zoltán)

Elmentek mind (Z.: Éri Péter)

Irodalom: Táncművészet, 1995/4.–6. – wagner –

## BUDAPEST TÁNCEGYÜTTES

1994. ápr. 5.

Nemzeti Színház

K.: Zsuráfszky Zoltán, J.: Imrik Zsuzsa

### Földből való ember

#### Rastanak

Z.: Vujisics egy.

#### Ősz az idő...

Z.: ifj. Csoóri Sándor

#### Álom

#### „Nádszál”

Z.: Juhász Zoltán, K.: Györgyfalvy Katalinnal közösen

#### A csodaszarvas

Z.: Kodály Zoltán

#### Betyárok

Z.: Berecz András, Kelemen László, Juhász Z.

Irodalom: – V/305

1995. máj. 7.

Szárnyak zenéje

Merlin Színház

J.: Imrik Zsuzsa

#### Balassi-nóta

Z.: Sebő Ferenc, K.: Zsuráfszky Zoltán

#### Walesi bárdok

#### Rastanak

#### Ősz az idő

#### Hintafán

Z.: Orbán György, K.: Györgyfalvy Katalin

#### Kalitka

Z.: Kiss Ferenc, K.: Foltin Jolán

#### Ballada anyámról

#### Nádszál

## Kettős

Z.: Kiss F., K.: Foltin J.

## „Hányszor kell meghalni még?”

Z.: Kelemen L., K.: Zsuráfszky Z.

Irodalom: –

## DUNA MŰVÉSZEGYÜTTES

1993. dec. 17.

**Szuzai menyegző**

Nemzeti Színház

Z. és válogatás: Rossa László, K. és R.: Mucsi János, Assz.: Maros Anna, Nagy

István, Ea.:

Nagy Sándor

Balogh Csaba

Anahita

Papadimitriu Athina

Roxane

Csonka Katalin

Dareiosz

Schleer Zoltán

Besszosz

Ragoncza Imre

Thalesztrisz

Sasvári Csilla

Irodalom: Táncművészet, 1.–12. – aa –; V/297

1994. dec. 3.

Stefánia Palota

## Közjáték

Z.: Goran Bregovic, K.: Mándy Ildikó, Ea.: Karácsonyi Éva, Schleer Zoltán

Irodalom: –

1995. ápr. 21.

**Tündér Erzsébet**

Művész Színház

Z. és szöveg: Kiss Ferenc, D. és J.: Füzér Annamária f. h., K. és R.: Mosóczi István,

Assz.: Maros Anna, Hajdú János, Ea.:

Tündér Erzsébet

Csonka Katalin

Jankó

Ragoncza Imre

Anya

Gregus Judit

Apa

Hajdú János

Boszorkány

Darai Dóra

Bendeguz

Balogh Csaba

Öregember

Dékány Zoltán

Papa

Baraté Péter

Erdei manók, ördögfiókák

Bonifert Katalin, Schlegel Laura, Juhász Zsolt

Irodalom: –

## HONVÉD TÁNCSZÍNHÁZ

1993. okt. 15. **József és testvérei** Petőfi Színház, Veszprém  
Z.: Rossa László, K.: Novák Ferenc, D.: Perlaki Róbert, J.: Imrik Zsuzsa m. v., Assz.:  
Szűcs Elemér, Ea.:  
Jákob Gantner István  
József Gombai Szabolcs  
Legidősebb testvér Makovinyi Tibor  
Putifárné Truppel Mariann  
Putifár Bozár László  
Kereskedő, szolga Németh Levente, Bóna Tibor

Irodalom: Magyar Hírlap, 1993. X. 20. Fuchs Livia; Táncművészet, 1993. 10.–12. –  
aá –; V/292

1994. márc. 13. **Asszonyok könyve** Operett Színház  
Z.: Kiss Ferenc, K.: Foltin Jolán, J.: Imrik Zs., Assz.: Bede Fazekas Ibolya, Lányi  
Attila, Ea.: Balogh Jolán/Horváth Zsófia, Rémi Tünde/Rusorán Gabriella és az együttes

Irodalom: Magyar Honvéd, 1994. IV. 1. Katona M. István; Magyar Hírlap, 1994. X.  
3. Fuchs Livia, Táncművészet, 1994./1.–12. K. Zs.; V/353

1994. okt. 14. **A kertész álma** Merlin Színház  
Z.: montázs. K.: Román Sándor, D.: Hoppál Judit, Ea.: Román S. és az együttes

Irodalom: Táncművészet, 1994/1.–12. – kaán –; V/342

1994 szept. 24. **Nagyapáék tánca** Stefánia palota  
Z.: Portelelki László, K.: Román Sándor, Ea.: az együttes, közreműködik: a Hegedűs  
együttes

Irodalom: Magyar Hírlap, 1994. X. 3. Fuchs Livia, Magyar Honvéd, 1994. XI. 11.  
Katona M. István, Táncművészet, 1994/1.–12. Kővágó Zsuzsa

1995. máj. 22. **Kvintett** Művész Színház  
Z.: Balanescu kvartett, K.: Román Sándor, Ea.: Balogh Jolán, Horváth Zsófia, Palkó  
Diana, Rémi Tünde, Marosi Ákos

Irodalom: Táncművészet, 1995./4.–6. Imre Zoltán

## KÖZÉP-EURÓPA TÁNCSZÍNHÁZ

1994. szept. 24.

**A sátán bálja**

Petőfi Csarnok

Z.: Kiss Ferenc és Lázár Zsigmond, K.: Szögi Csaba, D. és J.: Dávid Attila, Fény:  
Jankovics József, Maszk: Preisinger Zsuzsa, Bulgakov nyomán írta és R.: Köllő Miklós,  
Ea.:

Woland	Tokai Tibor
Mester	Vati Tamás
Margarita	Auksz Éva
Jesua	Rogácsi Péter
Pilátus	Molnár Zsolt
Behemót	Fodor Katalin
Koroljov	Mucsi Zoltán
Hontalan	Aczél Gergő
Berlioz	Csanádi Zsolt
Judás	László Gyula
Azazelló	Orosz Mónika
Hella	Győri Helga
Natasa	Ferencz Szilvia
Prohoj	Pásztor Attila
Patkányölő	Kovács Gábor
Mária I.	Kiss Izabella
Mária II.	Retz Júlia
Ápolónő	Rumbach Henriett
Komszomolista	Magusin Annamieke
Népi költő	Éberhardt Klára

Irodalom: Magyar Hírlap, 1994. IV. 28. Eszéki Erzsébet; Criticai Lapok, 1995/1.  
Sediánszky Nóra; Táncművészet, 1994/1–12. Wagner István

1994. máj. 29.

**Napközel**

Shure Stúdió

### **Csendes játszma**

Z.: From Scratch, K.: Mándy Ildikó m. v., J.: Pálffy Szilvia, Assz.: Győri Helga, Ea.:  
Auksz É., Ferencz Sz., Csanádi Zs., Rogácsi P.

### **Hungarian Rock**

Z.: Kronos Quartett, F Schubert, Ligeti György, K.: Bozsik Yvette m. v., D. és J.:  
Bozóki Mara, Ea.: Vati T., Molnár Zs., Kiss T., Kiss I., Magusin A., Orosz M., László Gy.,  
Mucsi Z., Kovács G.

Irodalom: A Hírlap, 1994. XI. 15. – nyulasi –



1995. márc. 25.

**Liszt Ferenc úr boldogságos pokoljárása**

Várszínház

Z.: Liszt Ferenc, Írta és Rend.: Köllő Miklós, K.: Bakó Gábor, Dr.: Szögi Csaba, D.: Szörényi István, J.: Szentesi Erzsébet, Maszk.: Preisinger Éva, Assz.: Fodor Katalin, Ea.:

Liszt Ferenc	Vati Tamás
Liszt Ferenc, idős	Gantner István
Liszt Ferenc, gyermek	ifj. Hajdu János
Lélek	Loósz Krisztina
Szarvasfiú	Kovács Gábor
Mefisztó	László Gyula
Menyasszony	Győri Helga
Völegény	Molnár Zsolt
Mária	Auksz Éva
Szűz	Balatoni Szilvia

Irodalom: Új Magyarország, 1995. III. 28. Csúri Ákos; Magyar Nemzet, 1995. IV. 1. Várhegyi Andrea; Esti Hírlap, 1995. IV. 12.

1995. ápr. 29.

**Viperafészek**

Shure Stúdió

Z.: Jiling Péter Jácint, Kenéz László Tamás, Írta és Rend.: Köllő Miklós, K.: Szögi Csaba, Dr.: Böhm György, J.: Szentesi E., Szenen.: Szörényi I., Ea.:

Apa	Csanádi Zsolt
Anya	Győri Helga
Lány	Auksz Éva
Cseléd	Magusin Annamieke
Fiú	Rogácsai Péter

Irodalom: Esti Hírlap, 1995. V. 13. Valachi Anna; Táncművészet, 1995/4.–6. W. I.

**ATLANTISZ TÁNC SZÍNHÁZ**

1994. febr. 3.

**Rébék**

Petőfi Csarnok

Z.: Horgas Ádám, K.: Molnár Éva, Dr.: Péntek Csilla, D.: Horgas Péter, J.: Sziráczy Brigitta, Assz.: Schnell Judit, Ea.: Fekete Hedvig, Hargitai Ákos, Péntek Kata, Szigeti Oktávia, Sziráczy Rita, Zachár Lóránt

Irodalom: –

**ARTUS EGYÜTTES**

1993. dec. 13.

**Kék hétfő**

Mu Színház

Z.: Hugues Le Bare, J.: Pálffy Szilvia, Fény: Kágé, R.: Mándy Ildikó, K. és Ea.: Mándy I., Regenhart Éva, Goda Gábor

Irodalom: Délvilág, 1994. VII. 25. G. Nagy Márta; Magyar Hírlap, 1994. IX. 23.

Fuchs Livia; Élet és Irodalom, 1995. IV. 14. Kaán Zsuzsa

1995. ápr. 22. **A konyhaasztal lovagjai** Mu Színház  
(munkabemutató)

## BERGER GYULA és GÁL ESZTER

1995. jan. 5. **Két szóló** Mu Színház

### Egy más lét

Z.: Válogatás, J.: Kiss Anikó, Fény: Papp Zoltán, K. és Ea.: Gál Eszter

### Testbeszéd

Z.: Wim Mertens, J.: Kiss A., Fény: Bolváry Béla, K. és Ea.: Berger Gyula

### Cuckoo...

J.: Kiss A., Fény: Bolváry B., K. és Ea.: Berger Gy. és Gál E.

Irodalom: –

## BUDAPEST BALETT

1993. okt. 31. **Premier** Operett Színház  
J.: Böhm Katalin, Fény: Móra Ernő

### Rose Tango at Boneyard

Z.: válogatás, K.: Bruce Taylor, Ea.: Fekete Hedvig, Péntek Kata, Kun Attila

### Loops

Z.: John Adams, K.: Rami Beer, Ea.: Fekete H., Fincza Erika, Péntek K.

### Isabelle

Z.: Steve Ray Vaughan, K.: Raza Hammadi, Ea.: Fincza E., Kun A.

### Songs of the Earth

Z.: Maria del Mar Bonet, K.: Joe Alegado, Ea.: Alpári Éva, Fekete H., Fincza E., Kun A., Péntek K., Seres Attila, Szörényi Viktória

Irodalom: Mai Nap, 1993. XI. 4. Kaán Zsuzsa; Magyar Hírlap, 1993. XI. 15. Fuchs Livia; Magyar Nemzet, 1994. III. 31. F M.

## BOZSIK YVETTE ÉS TÁRSULATA

1994. ápr. 20.

**Úrnő**

Kamra

Z.: Jean-Philippe Heritier, K.: Bozsi Yvette, Tér: Ravasz András, J.: Velich Rita, Műtárgyak: Ádám Zoltán, Szili István, Ea.: Bozsi Y. és Péntek Kata

Irodalom: Népszava, 1994. IV. 20. Szabó Z. Levente; Népszabadság, 1994. IV. 26. M. G. P.; Színház 1994/aug. Orsós László Jakab; V/318

1994. nov. 23.

**Holdfényke és a hórihorgas fakopács**

Petőfi

Csarnok

Z.: John Lurie, J.: Bozóki Mara, Fény: Pető József, K. és Ea.: Bozsi Yvette

**„Valahogy úgy”**

Z.: montázs, K.: Bozsi Y., J.: Papp János, Tér: Ravasz A. Fény: Pető J., Fodrász: Szabó Brigitta, Ea.: Bodor Johanna, Bozsi Y. Fekete H., Péntek K.

Irodalom: Népszava, 1994. XI. 19. Bársony Éva; Magyar Hírlap, 1994. XI. 23. Balogh Gyula; Népszabadság, 1994. XI. 26. M. G. P.; Élet és Irodalom, 1995. II. 3. Kaán Zsuzsa

1995. márc. 23.

**Sárga tapéta**

Petőfi Csarnok

Konceptió: Sacha Hails és Bozsi Y., K.: Bozsi Y., D.: Khell Zsolt, J.: Bozóki Mara, Z.: montázs, Fény: Pető József, Assz.: Fekete Hedvig, Falfestmény: Ádám Z., Ea.:

nő az ágyban

S. Hails

férjek

Oldal István, Vati Tamás

nevelőnő

Fekete H.

rokon

Szabó Győző

nő a falból

Bozsi Y.

sárga nők

Magusin Anna, Péntek K., Tolnai Lea, Orosz Mónika

Irodalom: Esti Hírlap, 1995. III. 29. Téli Márta; Magyar Rádió, Világszínház, 1995/márc. Orsós László Jakab, Táncművészet, 1995/4.-6. Wagner István

## COMPANY ART OF DANCE

1993. szept. 27.

**A Brontë nővérek**

Budai Vigadó

(magyarországi bemutató)

Z.: L. Janacek., K.: Raza Hammadi

Irodalom: V/306

1994. okt. 11.

**Archipel**

Művész Színház

**Utazások**

Z.: válogatás, K.: Földi Béla, Ea.: Strasser Helga, Szabó Helga, Szigeti Oktávia, Veress Zsuzsa, Egerházi Attila, Földi B., Zachár Loránd

## **Requiem az ifjúságért**

Z.: A. Dvořák, K.: Egerházi A., Ea.: Szabó H., Szigeti O., Venekei Mariann m. v.

## **Fény és felhő**

K.: Solem Hammadi, Ea.: Szabó H., Egerházi a.

## **Lélekvándorlás**

Z.: Djavan, K.: Földi B., Ea.: Szigeti O., Földi B., Zachár L.

## **Archipel** (együttes bemutató)

Z.: válogatás, K.: Raza Hammadi, Ea.: Marosi Edit, m. v., Szentiványi Kinga, Strasszer H., Szabó H., Szigeti O., Veress Zs., Egerházi A., Földi B., Zachár L.

Irodalom: V/306

## **DEKADANCE**

1993. nov. 5.

### **Gnóm gnózis**

Mu Színház

Z.: Temesvári Balázs, J.: Salamon Erzsébet, Fény: Vizi István, Hajnal Gábor, K. és Rend.: Mészöly Andrea, Murányi Zsófi, Ea.: Gold Bea, Mészöly A., Murányi Zs., Széphegyi Szilvia

Irodalom: –

1994. máj. 11.

### **Madárka**

Mu Színház

Z.: népdal, D. és Fény: Kecskés Zoltán, K.: Murányi Zs. Ea.: Bujáki Mónika, Gold B., Mészöly A., Varga Viktória

Irodalom: V/360

1994. nov. 8.

### **Tarajos**

Mu Színház

Z.: Le mystère de voix Bulfares, K. és R.: Goda Gábor, D.: Kecskés Zoltán, Film: Csépan Attila, Török Ferenc, Ea.: Bujáki M., Gold B., Mészöly A., Murányi Zs., Széphegyi Sz.

Irodalom: –

1995. márc. 25.

### **Saturday Night I.**

Szkéné Színház

Z.: BP Service, Film: Csépan A., Török F., Fény: Szabados Tamás, Mocsány Róbert, Ea.: Bujáki M., Balog Réka, Gold B., Mészáros Orsolya, Mészöly A., Murányi Zs., Nárái Szilvia, Pál Kamilla, Ruttkai Borbála, Skoda Mercédész, Szabó Benke Róbert

## GOLGOTA CSOPORT

1994. dec. 7.

**Százharminchárom**

Petőfi Csarnok

Z.: Ry Cooder, John Oswald, John Zorn, Jürgen Knieper, Nick Cave, K.: Rui Horta,  
Assz.: José Biondi, J.: Bodnár Enikő, Fény: Norbert Mohr, Ea.: Bakó Tamás, Fekete  
Hedvig, Gálik Éva, Mándy Ildikó/László Mónika, Molnár Nóra, Nemes Nóra, Nemes  
Orsolya, Nemes Zsófia, Péntek Kata, Szabó Réka

Irodalom: –

## HORVÁTH CSABA

1995. ápr. 13.

**Duál**

Mu Színház

Z.:

K.: Horváth Csaba, Ea.: Horváth Cs.

Irodalom: –

## ISABELLE LE

1994. ápr. 19.

**Boszorkányok**

Kamra

### **Boszorkányok**

Zenészek: Balogh Mari, Kárpáti József, Keszeg László, Salamon Eszter, Taimár  
Andor, Vajdai Vilmos, Herboly László, D.: Khell Zsolt, J.: Salamon E., K.: Isabelle Lè,  
R.: Vajdai V, Ea.: Csákányi Eszter, Isabelle Lè, Rajkai Zoltán, Szabó Győző

### **In memoriam...**

D.: Khell Zs., J.: Laurent Lamoureux, Z.: Philippe Servain, Philippe Léotard, K. és  
Ea.: I. Lè

Irodalom: –

1995. febr. 28.

**Ha...**

Kiscelli Múzeum

Z.: Palotai Zsolt, J.: Stampf Katalin, Fény: Bányai Tamás, K. és Ea.: Árvai Boris,  
Csákányi Eszter, Éri Kati, Hargitai Ákos, Isabelle Lè

Irodalom: –

1995. máj. 8.

**Hát ha...**

Merlin Színház

Z.: Palotai Zs., Fény: Bányai T., J.: Stampf K., Violincello: Márkos Albert, K. és Ea.:  
Csákányi E., Tolnai Lea, I. Lè

Irodalom: –

## M. KECSKÉS ANDRÁS

1995. márc. 27.

**Test és lélek**

Operett Színház

Z.: Franz Schubert, K. és Ea.: M. Kecskés András

Irodalom: –

1995. márc. 30. **Körúti butoh** Radnóti Színház  
Z.: K. és Ea.: M. Kecskés A.

Irodalom: –

1995. aug. 9. **Planéták** Magyar Kultúra Alapítvány  
Székháza  
Z.: G. Holst, K. és Ea.: M. Kecskés A.

Irodalom: –

## SÁMÁN SZÍNHÁZ

1994. okt. 14. **Mese** Merlin Színház  
magyarországi bemutató  
Z.: Horváth Kornél, K.: Magyar Éva, D. és Fény: Horváth Zoltán, Ea.: Magyar É.,  
Novák Péter

Irodalom: Táncművészet, 1994/1.–12. – kaán –; V/342

1995. márc. 14. **Amine** Merlin Színház  
Z.: Lantos Zoltán, K.: Magyar É., D. és J.: Zeke Edit, Ea.: Magyar É., Novák P.

Irodalom: –

## SARBO TÁNCSZÍNHÁZ

1994. máj. 14. **Együtt élünk** Mu Színház  
Z.: Kronosz Quartett, K. és Ea.: Horváth Yvette, Keszei Virág, Nemes Nóra, Nemes  
Orsolya, Nemes Zsófia

Irodalom: –

## SOFA TRIÓ

1993. nov. 2. **A csokoládé legendája** Mu Színház  
Z.: Steve Blake, Alan Tomlinson, Nigel Burch, D.: Nagy Ferenc, J.: Fejes Mónika,  
Fény: Vincent van Tilbeurgh, K.: Lengyel Péter, R.: Rókás László, Ea.:  
Max Fix Lengyel P.  
Dinnyepásztor Oldal István  
A lány Gálik Éva  
Közreműködő Rókás L.

Irodalom: –

1994. nov. 14. **A Titanic és én** Mu Színház  
Írta és Rend.: Rókás L., K.: Balogh Margit, D.: Oldal I., Fény: V. van Tilbeurgh, Ea.:  
Balogh M., Oldal I., Rókás L.

Irodalom: –

### TIHANYI BERNADETTE

1993. okt. 11. **Négy dimenzió** Erkel Színház  
K. és Rend.: Tihanyi Berandette, D. és Fény: Borsa Miklós, J.: Gombár Judit,

#### Rondo

Z.: Vangelis, Assz.: Gábor Zsuzsa, Ea.: Végh Krisztina, Cserta József

#### Négy dimenzió

Z.: válogatás, Ea.: Cserta J., Tengler Tamás, Solti Csaba

#### Mr. Cairo

Z.: Vangelis, Assz.: Rujsz Edit, Ea.: Oláh Csilla, Nagyszentpéteri Miklós, Solti Cs. és  
az együttes

Irodalom: –

### TRANZ DANZ

1994. nov. 6. **December 21.** Mu Színház  
Z.: Lőrinszky Attila, Fény: Pallagi Mihály és Balog István, K. és Ea.: Kovács Gerzson  
Péter

Irodalom: –

1993. dec. 19. **Profana** Mu Színház  
Z.: Kovács Ferenc, Fény: Balog I., Pallagi M., Kovács G. P. J.: Szigethi Dóra, Bodnár  
Enikő, K.: Kovács G. P., Ea.: Emma Redding, Takács Marina, Horváth Csaba, Szilvási  
Károly, Kovács G. P.

Irodalom: Magyar Rádió, Világszínház, 1994/dec. Fuchs Livia; V/360

## II. Fesztiválok – versenyek

### II. Magyar Kortárs Táncszínházi Szemle

1993. dec. 7.–15.

Andaxinház	<b>Ketten egyedül</b>	Szkéné Színház
Art Kísérleti Stúdió	<b>Sikoly</b>	Mu Színház
Artus Együttes	<b>Gyógykánon</b>	Petőfi Csarnok
	<b>Kék hétfő</b>	Mu Színház
Atellana Mozgásszínház	<b>Őrizd a szeretetet</b>	Szkéné Színház
Berger Együttes	<b>Nem kettő, nem egy</b>	Mu Színház
Bozsik Yvette együttes	<b>Az estély</b>	Kamra
DekaDance	<b>Gnóm Gnózis</b>	Szkéné Színház
Dream Team	<b>A mese bűvölete</b>	Szkéné Színház
Huenza Trió	<b>Biteside, inside, side by side</b>	Szkéné
	<b>Diabolikus Transzcendentális Levitáció-DTL</b>	
Hargatai Ákos	<b>Trilógia</b>	Mu Színház
Közép-Európa Táncszínház	<b>Regenézis</b>	Várszínház
Modern Tánc-Játék Stúdió	<b>Éjszakai tárlat</b>	Szkéné Színház
Multimédia Színház	<b>Teremtés és le-Kreáció</b>	Szkéné Színház
Orkesztika Csoport	<b>Szín-Játék</b>	Szkéné Színház
Pont Színház	<b>Három mese</b>	Mu Színház
Szárnyak Színháza	<b>A királynő üzenete</b>	Mu Színház
Szegedi Balett	<b>Koncert tangóharmonikára és zenekarra</b>	Petőfi Csarnok
	<b>Kroki</b>	
Tranz Danz	<b>Asztrál évek</b>	Petőfi Csarnok

Irodalom: V/296, V/265, (Artus); V/297 (Berger egy.); V/287 (Bozsik Y.; V/292 (Közép-Európa Tsz.); V/53 és V/299 (Szegedi Balett); V/296 (Tranz Danz)

### I. Nemzetközi balettverseny Rudolf Nurejev emlékére

1994. jan. 6–12. Erkel Színház

Zsüri: Eva Evdokima (elnök), Alexander Grant, Harangozó Gyula, Ninel Kurgapkina, Milorad Miskovitch, Masako Ohya, Kenji Usui, Igor Juskevitch, Szakály György, Róna Viktor (a zsüri felkért tagja, aki betegsége miatt nem volt jelen a versenyen)

#### Díjak:

Johan Kobborg	(Grand prix)
Ajdar Ahmetov és Simon Ball	– első díj
Anna Doros és April Ball	– első díj



Michael Shannon – második díj  
Popova Aleszja – második díj  
Roman Rykin – harmadik díj  
Aki Nakata – harmadik díj

**Különdíjak:**

A. Ahmetov és A. Doros – legjobb páros  
A. Ahmetov – legjobb partner  
Popova A. – legjobb magyar versenyző  
Nagy Zoltán, ifj. – legjobb versenyen kívüli partner

Irodalom: V/303 és 311

**INSPIRÁCIÓ '94**

1994. máj. 11.–15.

Mu Színház/Szkéné Színház

**DekaDance** **Madárka**  
x az adatokat lásd a Bemutatók rovatban

**Phobos** **Hang**  
Z.: Michael Nyman, K.: Nagy Zoltán, Ea.: Hrabovszky Hajnalka, Katona Gábor, Nagy Z.

**Madarak Táncszínház** **Ébredés**  
Z.: válogatás, K.: Hágen Zsuzsa, Ea.: Angyal Nóra, Barakonyi Aliz, Bus Adél, Hágen Zs.

**Art Kontakt Mozgásszínház** **Rastell**  
K. és Ea.: Sárvári János

**Terminusz Csoport** **Holdtölte**  
K. és Ea.: Bicskei Flóra és Salz Gabriella

**Hargitai Ákos és barátai** **Jazzy-Funky**  
K. és Ea.: Hargitai Á., Seres Attila, Sándor Dávid

**Kortárs Balettért Alapítvány** **Urbanizáció**  
Stúdiója  
K.: Juhos István, Assz.: Panja Fladerer, Ea.: Sárközi Attila, Topolánszky Tamás, Beatrice Scherz, Juhos I.

Irodalom: V/360 (DekaDance)

## INSPIRÁCIÓ '95

1995. 21.–26. Mu Színház/Szkéné Színház

Bede Fazekas Ibolya

**„...melyik úton”**

Z.: Szabó András, K.: Bede Fazekas I., Ea.: Rémi Tünde, Vári Bertalan, Kalmár Sándor, Horváth Zsófia, Gulyás Anita

Vámos Veronika

**Két tűz között**

Z.: Evan Lurie, K.: Vámos V., Ea.: Vámos V., Kocsis László, Fosztó András

Quodlibet Trió

**Bolero avagy Csakazértis**

Z.: M. Ravel, K. és Ea.: Halász Péter, Fosztó András

Phobos

**Ölelés**

Z.: válogatás, K.: Nagy Zoltán, Ea.: Hrabovszky Hajnal, Nagy Andrea, Katona Gábor, Nagy Z.

Karaxó

**Ének**

Z.: Bartók Béla, Hugues de Bar, K.: Salz Gabriella, D.: Nagy Árpád R.: Erős Judit, Ea.: Erős J., Salz G.

Romangarde

**Elégia**

x az adatokat lásd a bemutatók rovatban, a Kvintett c. műnél, a Honvéd Táncszínház repertoár adatainál

Hód Adrienn

**Icka**

Z.: Márkos Albert, Temesvári Balázs, K.: Hód A., Ea.: Garai Julia, Lex Alexandra, Máthé Gabriella, Hód A., Szabó Polette

Irodalom: V/360 (Quodlibet trió és Phobos)

## INTERBALETT '95

1995. márc. 11–ápr. 2.

Artus együttes M. Kecskés András Budapest Táncszínház (korábban Company Art of Dance)	<b>Kék hétfő</b> <b>Test és lélek</b>	Operett Színház Operett Színház
Kirov Balett	<b>Archipel</b> <b>Bolero</b> <b>9 tangó és Bach</b> <b>Kísértetek bálja</b> <b>Pas de quatre</b> <b>Részletek: a Markotányosnő</b> <b>Giselle</b> <b>Babatündér</b> <b>Seherezádé</b> <b>Don Quijote</b> <b>A rosszul őrzött lány</b> <b>Velencei karnevál</b> <b>Kalóz c. balettekből</b>	Operett Színház Operaház Operett Színház
Magyar Állami Operaház	<b>A makrancos Kata</b> <b>A csodálatos mandarin</b>	Operaház
Magyar Táncművészeti Főiskola	<b>Chopiniana</b> <b>Grand pas Classique</b> <b>Adios</b> <b>Részletek a Rajmonda</b> <b>Macbeth</b> <b>Kalóz</b> <b>Don Quijote</b> <b>Bulyba Tarasz c. balettekből</b>	Művész Színház
Pécsi Balett	<b>Második zongoraverseny</b> <b>Pas de quatre</b> <b>Ötödik szimfónia</b>	Operett Színház
Szegedi Kortárs Balett	<b>A porond</b> <b>Trió</b>	Operett Színház

## Éjszakai szárnyalás

Tommi Kitti                      **Credo**                      Művész Színház  
**A szerző maga**  
**Két ember és egy zongora**

Ladányi Andrea                      **Monológ**                      Művész Színház

Irodalom: V/346 (Tommi Kitti és Ladányi A.)

## III. Vendégszereplők

(Lásd még a Fesztiválok – versenyek összeállítást is!)

### AZ OROSZ BALETT CSILLAGAI

1993. szept. 9./10.                      Nemzeti Színház

**Carmen-szvit, A hattyú halála, Tangó, részletek a Hattyúk tava, Giselle,  
Kalóz, Bulyba Tarasz, Don Quijote, Spartacus c. balettekből**

### LAURIE BOOTH ÉS TÁRSULATA

1993. szept. 15./16.                      **Visszhang nélküli világ**                      Petőfi Csarnok

### COMPAGNIE KELI

1993. okt. 5.                      **Az érző nő**                      **Merlin Színház**

### KARAVÁN PROGRAM

1993. szept. 29./30.                      **Ohrella**                      Petőfi Csarnok

Ea.: Riki von Falken

### BAKELANTS

**Stuide n 2**

### COMPAGNIE LARRECHE COEUR

**Et Ils Barjottent**

### RIA DE CORTE/YURGEN SCHOORA

**A Rocky People/Gribouillages pour Emile**

### IRENE STAMOU

**La Couleur de ma langue**

RANDOM DANCE COMPANY  
**Xeno 1 – Xeno 2 – Xeno 3**

SARBO  
**Faltól falig**

BARBORA KRYSLOVA/FRANTISEK KREUZMANN  
**Only the Rose**

COMPAGNIE PÁL FRENÁK  
1993. okt. 6. **Gördeszkák** Petőfi Csarnok

YOSHIKO CHUMA és THE SCHOOL OF HARD KNOCKS  
1993. okt. 8./9. **Suspicious Counterpoint** Petőfi Csarnok

STUDIO DM  
1993. okt. 23. **Pillanat** Petőfi Csarnok

KARINE SAPORTA  
1993. nov. 6. **Bál egy vasfolyosón** Petőfi Csarnok

CLAUDE BRUMACHON  
1994. febr. 16./17. **Duók** Petőfi Csarnok

ALEKSANDAR NESKOV  
1994. febr. 26./27.  
(Levin szerepében) **Anna Karenina** Operaház

LANONIMA IMPERIAL  
1994. márc. 9. **Diary d unes hores  
Eco de silencio** Petőfi Csarnok

ALEKSANDAR NESKOV  
1994. márc. 19./ápr. 10.  
(Cassio szerepében) **A velencei mór** Erkel Színház

DONNA UCHIZONO  
1994. márc. 25. **Drinking Ivy** Petőfi Csarnok

GULBENKIAN BALETT  
1994. márc. 29. **Amaramália** Operett Színház

MICHEL KELEMENIS		
1994. ápr. 16.	<b>Clins de lune</b>	Pécs
HERVÉ ROBBE COMPAGNIE		
1994. ápr. 20.	<b>Made Of Flowing along</b>	Petőfi Csarnok
MICHAEL SHANNON		
1994. máj. 7./8. (Colas szerepében)	<b>A rosszul őrzött lány</b>	Erkel Színház
MAGYARI ANITA, ROMAN RYKIN és WILLIAM LEDO-FOMIN		
1994. máj. 14./15. (Auróra, Desirée és a Kékmadár szerepében)	<b>Csiperózsika</b>	Operaház
GROUPE EMILE DUBOIS		
1994. máj. 26./27.	<b>Ulysses</b>	Petőfi Csarnok
THAIFÖLDI TÁNCAKADÉMIA EGYÜTTESE		
1994. máj. 27.	<b>Khon Klasszikus és néptáncok</b>	Stefánia Palota
TRISHA BROWN COMPANY		
1994. jún. 25./26.	<b>Set and Reset Foret Foray Newark</b>	Petőfi Csarnok
COMPAGNIE PRELJOCAJ		
1994. jún. 27.	<b>A rózsá lelke Parádé Menyegző</b>	Operett Színház
SZTANYISZLAVSZKIJ ÉS NYEMIROVICS DANCSZENKO SZÍNHÁZ		
1994. júl. 15./16.	<b>Giselle</b>	Margitszigeti Színpad
KIJEVI BALETT		
1994. aug. 10./12.	<b>A hattyúk tava</b>	Operaház
VILÁGSZTÁROK AZ OPERÁBAN		
1994. szept. 1.	<b>Csiperózsika</b>	Operaház
<b>Gopak, Pas de deux de Chimaera van L. A., Karnevál után, A kalóz, A szilfid, Remény dobokra, Lulu, Le Bourgeois, Cédrus, Pas de Duke, Don Quijote, A bölcsőtől a sírig, Sphinx, Someone, A folyó, Esmeralda</b>		
Szereplők: Dmitrij Simkin, Caroline Sayon Iura, Clint Farha, Brigitte Stadler, Solymosi Tamás, Aki Nakata, Aydar Ahmetov, Michael Shannon, Steffi Scherzer,		

Oliver Matz, Nasha Thomas, Don Bellamy, Natalia Ledovszkaja, Janis Pikieris, Gisella Witkowsky, Serge Lavoie, Elisabeth Roxas, Ljubov Kunakova, Aleszja Popova, Pongor Ildikó, Hágai Katalin, ifj. Nagy Zoltán

**INCHON DÉLKOREAI EGYÜTTES**

1994. szept. 15. **Udvari és néptáncok** Stefánia Palota

**COMPANI LJADA**

1994. szept. 15. **Poema no. 29.** Petőfi Csarnok  
**Poema no. 31.**

**CONNY JANSSEN DANCES**

1994. okt. 14. **Eloi, eloi** Petőfi Csarnok  
**A megválaszolatlan kérdés**  
**Mozgó célpont**

**SZERGEJ SZAVOSCSENKO**

1994. nov.  
10./12./13./15./17./18. **Sylvia** Erkel Színház  
(Ámor szerepében)

**COMPAGNIE GERANIUM**

1994. nov. 26. **Zápor** Művész Színház  
**Ötödik emelet**  
**„Kedves, édes, mocskos világ”**

**MICHAEL SHANNON**

1994. nov. 26./27. dec. 1. **Anna Karenina** Operaház  
(Vronszkij szerepében)

1994. dec. 25./26./28./29. **A diótörő** Operaház  
(Diótörő herceg szerepében)

**SACHA WALTZ AND GUESTS**

1995. jan. 18. **Travelogue – Twenty to Eight** Petőfi Csarnok

**URS DIETRICH**

1995. jan. 21. és 22. **...és délnek tartott a nyár** Petőfi Csarnok

**WANDA GOLONKA**

1995. jan. 26. **R.C.A.** Petőfi Csarnok

**PANDZSABI FOLKLÓR EGYÜTTES**

1995. febr. 6. **Bhangra és Gidda** Budai Vigadó

SHOBANA JEVASINGH 1995. febr. 24. és 25.	<b>Raid</b> <b>Making of Maps</b>	Petőfi Csarnok
CHRISTINE BASTIN 1995. márc. 9.	<b>Farkaspofa</b>	Petőfi Csarnok
WUPPERTÁLI TÁNCSZÍNHÁZ 1995. márc. 18./19./21.	<b>Nelken</b> <b>Café Müller</b>	Vígszínház
JORMA UOTINEN 1995. márc. 26.	<b>Ballett Pathetique</b> <b>Yesterday</b> <b>Diva</b> <b>Önálló est.</b>	Művész Színház
COMPAGNIE CASTAFIORE 1995. ápr. 26. és 27.	<b>Actualismus</b>	Petőfi Csarnok
RICHARD DEACON ÉS HERVÉ ROBBE 1995. máj. 3.	<b>Factory</b>	Petőfi Csarnok
JEL SZÍNHÁZ 1995. máj. 17./18./20.	<b>Woyzeck</b> <b>A vad anatómiája</b>	Új Színház Operett Színház
SANDRA TORIJANO DE YOUNG 1995. máj. 22.	<b>Esperanza</b> <b>Kacatok</b>	Művész Színház
SZENDREI MARIANN 1995. máj. 30./31. (Desdemona szerepében)	<b>A velencei mór</b>	Erkel Színház
COMPAGNIE LESQUIESSE 1995. jún. 15.	<b>Robbanékony csönd</b>	Petőfi Csarnok
MARGARET JENKINS DANCE COMPANY 1995. jún. 22.	<b>Kapuk</b>	Petőfi Csarnok

**Fuchs Livia**



