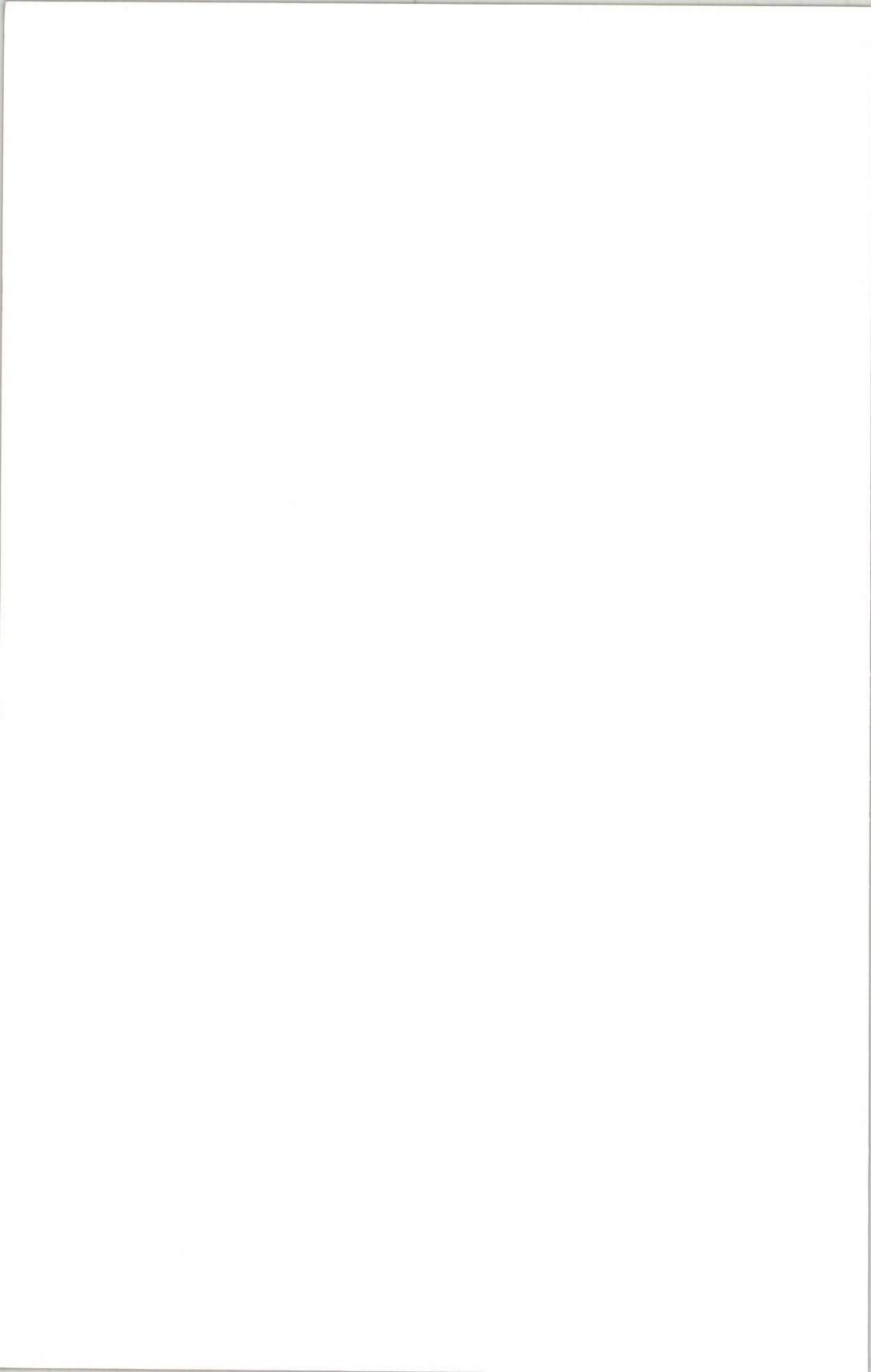


Táncstudományi Tanulmányok
1996-1997



'97 Devenen Vasa/Na



Tánc tudományi Tanulmányok

1996–1997

*Magyar Tánc tudományi Társaság
Budapest, 1997*

*A kötetet szerkesztette:
Kővágó Zsuzsa*

*A kötet borítóján:
Devecseri Veronika tusrajza a Konstantinos Monomachos korona
(XI. sz. közepe) egyik udvari táncosnő figuráját idézi.
(A nyitraivánkai lelet a Magyar Nemzeti Múzeum gyűjteményének egyik
legértékesebb darabja.)*

*Felelős Kiadó:
A Magyar Táncstudományi Társaság
Felelős vezető: Török Jolán*

ISSN 0564-8335

*Készült a HTSART Nyomdában
Felelős vezető: Halász Iván*

TARTALOM

Színpadai Tánc

<i>Gelencsér Ágnes</i> : Dokumentumok, emlékek a „Giselle” 1996. évi felújításához	8
<i>Csillag Pál</i> : A zene és a tánc kapcsolatának vizsgálata Franz Schubert–Robert North: A Halál és a Leányka c. táncművében	14
<i>Kútszegi Csaba</i> : Mendelssohn–Seregi: Szentivánéji álom (Egy balettpremier Kelet-Európa történelmi pillanatában)	29
<i>Devecseri Veronika</i> : Berczik Sára egyetemes táncművész	39
<i>Kővágó Zsuzsa</i> : Milloss Aurél szólóestjei és a Magyar Csupajáték	55

Tánc történeti publicisztika

<i>Maác László</i> : Miről nem írunk? (Hézagok a szakpublicisztikában)	64
<i>Kásáné Csapó Katalin</i> : Szórakozás a budai fürdőekben	70
<i>Dr. Dienes Gedeon</i> : Tíz év videotánc	80
<i>Keszler Mária</i> : A magyar gyermektáncmozgalom történetéből II. (1965–1985)	89

Folklorisztika

<i>Felföldi László</i> : A funkció vizsgálata a magyar néptánc kutatásban	100
<i>Pesovár Ernő</i> : Rituális körtáncaink szakrális és profán vonásai	109
<i>Karácsony Zoltán</i> : Inaktelke táncfolklorisztikai felfedezése, és annak hatása a legényes hagyományozódására	120
<i>Pálfy Gyula</i> : Az MTA Zenetudományi Intézet Filmtárának rövid története és a hosszú távú megőrzés kérdései	130
<i>Fuchs Livia</i> : Az 1995/96 és az 1996/97 évad repertórium	136

TTT

CONTENTS

Theatrical Dance

Pál Csillag: Links between Music and Choreography in R. North's *Death and the Maid Csaba Kútszegi*: Mendelssohn and Seregi's *Midsummernight's Dream*. (A ballet premiere in a historic moment of East Europe)

Zsuzsa Kővágó: Aurél Milloss' solo nights and the Hungarian *Just a Play*

Ágnes Gelencsér: A *Giselle* recalling *Giselle* after the 1957 Renewal

History

Katalin Csapó, Mrs Kósa: Entertainments in the Bathing Establishments of Buda

Gedeon P. Dienes: Ten Years of Video Dance

Mária Keszler: From the History of the Children's Dance Movement in Hungary, II (1965-1985)

Publicism and Theory

László Maác: What Don't We Write about? (Gaps in Dance Publicism)

Veronika Devecseri: Sára Berczik – a Universal Dancer

László Felföldi: An Analysis of Function in Hungarian Folk Dance Research

Ernő Pesovár: The Sacred and the Profane in Our Ritual Round Dances

Zoltán Karácsony: Dance Folklore at Inaktelke

Gyula Pálffy: A Short History of the Cinemateque of the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences and Issues of Long-term Preservation

Summaries

Theatrical Dance

Pál Csillag: This is the author's diploma study for the Department of Ballet-master Training of the Academy of Dance Art. He analyses the relations between music and choreography from the angle of the dancer as a performer.

Csaba Kútszegi: The author, partisan of Hauserian aesthetics, makes an attempt at analysing the historical moment of the birth of a creation and its reception by the audiences.

Zsuzsa Kővágó: The author reveals a less known period of the activities of Aurél Milloss as a teacher, choreographer and performer. This is an attempt at tracing the interrelations of the transition between Milloss's early artistic activities and his creations staged in the "Roman period".

Ágnes Gelencsér: Giselle's career in Hungary occupies an important place in the author's research into dance history. The programme of the premiere in 1957, a study in itself, and the confession of the protagonist of the first complete production of the ballet, Zsuzsa Kun allow us to glance into a period of Hungarian dance history that raised the Ballet Company of the Budapest Opera into the ranks of the world's most important companies. The two documents are also related to the 150th anniversary of the ballet in Hungary.

History

Katalin Csapó, Mrs Kósa: The author makes a folkloristic approach to the fashionable entertainments and hospitality in Pest-Buda, i.e. Budapest between 1860 and 1890. This is a chapter from the dissertation devoted to the dancing gatherings held in the bathing establishments of the capital, a fundamental study of the daily dances and distractions in contemporary social life.

Gedeon P. Dienes: The author analyses the video dance productions shown over the past ten years during the nine editions of the competition "Grand Prix International Video Danse" organized by Prof. Bengt Häger between 1988 and 1997, relying on a documentation, consisting of about 1500 entries open for scientific analysis. The author analyses the manifold correlations between dance and video.

Mária Keszler: An active organizer and manager of the children's dance movement in Hungary, the author gives a summary and an objective assessment of the period (1965-1985) in question, describing the relevant creative, performing and teaching activities.

Publicism and Theory

László Maác: These are literary notes on the responsibility of those writing on dance.

Vera Devecseri: The author, second-generation pupil of Sára Berczik, describes her

method in a new light thanks to recent research. The biographical data first published here are valuable contributions to studying the dance and the art of movement of the thirties.

László Felföldi: The author, head of folk dance research in the Institute for Musicology of the HAS, analyses the research methods used in dance folklore. The international bibliography is an important secondary source of research.

Ernő Pesovár: This is a detailed description of the sacred dances of the Christmas and Easter festivities interwoven with dramatic elements. Kinetogrammes and musical notes are attached.

Zoltán Karácsony: After a sketchy description of the history of the settlement, the author gives a thorough analysis of the changes in the local dance traditions in a process of socialization. A valuable contribution to a historical summing up of Hungarian research.

Gyula Pálffy: the author analyses the issues of archival preservation, restoration and public utilization of film documents indispensable for dance research and for all branches of musicology.

Színpadi tánc

Gelencsér Ágnes: Dokumentumok, emlékek a „Giselle” 1997. évi felújításához

(Operaházi műsorfüzet 1989., részletek)

1841-ben került először színre a párizsi Operában. 148 év! Közel másfél évszázad. Gondoljuk el, micsoda hatalmas idő, egy viszonylag gyakran szemléletet változtató művészet esetében. Ezt a példátlan életkort a balett történetében egysesegyedül a Giselle érte meg.

Vajon miért épp a *Giselle*? Mi lehet a titka nemcsak fennmaradásának, de elterjedésének is? Mert nincs a világon olyan mértékadó, főleg operaházi vagy hasonló funkciót betöltő nagylétszámú társulat, mely ne tartaná műsorán ezt az úgy látszik örök időkre szóló sikerdarabot. S nincs olyan ifjú balerina sem, aki ne szeretne „egyszer” Giselle lenni. Nyílt, vagy titkos vágya mindenkinek, aki erre a szépséges (és oly rögzös) pályára lépett. Akiket adottságaik nem efféle szerepre (szerepekre) predesztinálnak, gyakran választanak a táncos pályán belül homlokegyenest más utat. Erről vallott egy interjúban néhány éve őszintén *Pina Bausch*, az akadémikus balettől elforduló modern táncszínház egyik jellegzetes iskola-alapítója is. Ha Giselle lehetett volna, vagy Hattyúhercegnő, talán másképp alakul a jelenkori táncművészet fejlődése is.

Jellegzetes szerepdarab ugyanis ez a balett, még ha más remek alakításoknak is a balettkarnak is jelentős teret enged...

Romantika a balettművészetben

Olyan történeti szakasról van szó, amikor már a barokk zárt és merev etikettjét, a rokokó finomkodó formáit elsodorta a forradalom; a Napóleon-i háborúk, a restaurációs évek pedig nagyjából elsöpörték a forradalomért lelkesedő eszméket is. A sok szenvedést túlélő emberek szórakozni, vigadni vágytak, mint minden háború után – és felejteni. A korabeli leírások tanúságai szerint se szeri se száma nem volt Párizsban a polgári báloknak, s egymás után nyíltak meg régi vagy új klubok, szórakozóhelyek.

Az 1830-as júliusi forradalom után magánvállalkozóknak adták bérbe a párizsi Nagyoperát, melynek közönsége most már a tehető újgazdag burzsoáziából és a társadalom élére törő pénzmágnásokból tevődött össze. Ízlésük még kialakulatlan volt, úgyhogy a gyakorlatias színházvezetés úgyszólván biztosra mehetett, ha újszerű, látványos előadásokkal kívánta megnyerni támogatásukat. Erre – a komoly operákhoz mit sem konyítóknak – a nagyszabású balettelőadások kitűnő lehetőséget kínáltak.

De mi vonzotta voltaképp az új éra nézőit – milyen látványosság és miféle téma?

Kijózanodva a heroikus ideákból, a pénz utáni hajsza és a társadalmi újrarendeződés „reális” hétköznapijaiban képzeletük a felvilágosodás tabuinak, követelményeinek ellenszegülve, az irreális tündérvilágban keresett menedéket. Varázslatos népmesék, balladák alakjai; a szilfidek, lidércek, sellők, koboldok, gonosz boszorkák, varázslók, az éjszaka démonai, a babonák még oly lidérces álomképei, a holtak holdfényes birodalma érdekli és borzongatja őket.

A földtől (illetve: földtől való elvágyódás ábrázolása, a sejtelmes lebegés kifejezés újfajta táncolási igényeket is támasztott. Szükség lett a légiés spicctánc, a repülés-szerű lassított ugrások (elevációk) kimunkálására, a balerinákat röptető emelésekre, az elnyújtott, ugyancsak repülésre emlékeztető pózokra (pl. arabeszk, attitüd).

S mint minden művészi stíluszükséglet, így ez a kíváncsi is megteremtette hivatott művelőit. Olyan mesterek munkálkodtak – már jóidőben megérezve az új idők szeleit –, mint az egész akkori világra kiható rendszerteremtő Carlo Blasis (1795–1878) Milánóban, a Párizsban működő Filippo Taglioni (1777–1871), illetve Jules Perrot (1810–1896) koreográfus és pedagógus. Ők nevelték a romantika nagy sztárjait: Marie Taglionit, Carlotta Grisit, Fanny Cerritot, Lucile Grahnt, Fanny Elsslert.

Az operaigazgató Vernon már az első szezonban két szenzációval szolgált – mint Vályi Rózsi írja tánc történeti munkájában – „...az egyik Meyerbeer Ördög Róbert-jének bemutatása, egy nagyszabású danse macabre-szerű balettbetéttel, a másik a gázvilágítás bevezetése színpadi effektusok elérésére. A kísérteties holdfényben lejátszódó haláltánc, amit az éjféle órán sírkülből kikelő elkárhozott apácák szellemei lejtettek hosszú fekete balettszoknyában, eszményien illett a gázláng zöldes színe.”

A koreográfiát Filippo Taglioni készítette leánya, Marie Taglioni számára. A díszletezés olyan valóság-hű volt, hogy a tervezők egyszerűen lemásolták az Arles-i kolostor udvarát, mely a hátborzongató tánc színteréül szolgált.

Ez a balettbeté – mint látni fogjuk – egyenesági őse a Gisell-nek, mint ahogy közvetlen előzménye az ugyancsak Taglioni-koreográfia, a Dániában (August Bourmonville közvetítésével és átdolgozásában) fennmaradt Szilfid is.

A Szilfid fehér muszlinruhában, fehér koszorúval és szárnyacskaival leröppen egy skót falu völgyjelöltjének ablakára. Az ifjú menten beleszeret és veszni hagyja, átengedi másnak földi szerelmesét, ám ez a szenvedély nem teljedhet be. Az idegen szférák leánya elpusztul a földön, az evilági völgy pedig esztét veszti kettős bánatában.

Marie Taglioni a címszerepben elképesztő sikert arat. Lázba hozza Párizst. A szalonok hölgyei Szilfid-frizurát, fehér „á la Szilfid” bálruhát készíttetnek. A balettművészet igencsak előtérben volt ez idő tájt, s ilyenformán azt a divatszabályozó funkciót látta el, mint századunk sztárkultusza idején a filmek.

Akkoriban a nőideál az alig letűnt, elérhetetlennek tetsző arisztokrata hölgyek színimájaként a törekeny, szárnyaszegett és dekadensen halódó alak lett. De volt az éteri szférákon kívül még egy jellegzetessége a romantikának: a bukolikus naiv népiség felé vonzódás. Népünnepélyek, nemzeti táncok kerültek – persze, erős stilizálással – a balettszínpadra. A falusi életképekben jelentek meg az örömmel-bánattal küszködő evilági emberek.

Szűkebb szakmai szempontból a már említett technikai újdonságokon, a reppenő könnyedség táncos imitációin kívül merőben új jelenség volt egyrészt a megváltozott színpadi öltözék. Eltűnt ugyanis a paróka, az álarc, a hosszú abroncsszoknya kötelező viselete, s mindaz, aminek eltörléséért a forradalom előtti reformátor, Jean-George Noverre ádáz harcot folytatott – sikertelenül – egész életén át. Most már megjelenhetett

a test mozgását szabadon érvényre juttató balerinaviselet: a tüllből vagy muszlinból készült tütü és a sarok nélküli, keményített orrú spicc-cipő.

Másrészt a Noverre-féle pantomimikus, alig táncos balettdrámák helyett a cselekményt pas d'action, vagyis cselekményes tánc és a tiszta tánc fejezte ki, majd ezen belül a tánc-centrikus felfogás jegyében szólók, kettősök és kartáncok tűnek elő. Így egyes művészetek vegyesebb részértékeitől eltérően a romantika a balettművészetben egyértelműen pozitív jelentőségű; első ékes aranykora, mely létrehozta a dráma és a tánc egységét, harmonikus együtthatását.

A Giselle és alkotói

A kétfelvonásos Giselle a XIX. század legtöbbet játszott darabja; a romantika fentemlített értékeit magábafoglaló, legsikerültebb és legjellegzetesebb alkotása. Akárcsak a Szilfid, ez a balett is a valóság gyarlóságaival szembeforduló fantázia-világba vezet, azzal a különbséggel, hogy a Giselle-ben határozott társadalmi problematika is megjelenik. Nevezetesen: igaz szerelem szembesül az áthidalhatatlan osztálykülönbséggel, és ez okozza a szerelmesek tragédiáját.

A valóságon túli világba ilyen valóságos motívum vezet...

Theophile Gautier (1811–1872) librettója Heinrich Heine „Zur Geschichte des neuren schönen Literatur in Deutschland” (Az újkabkori német szépirodalom története) című műve egyik részletéből származik. Heine leírása szerint Ausztriában él egy szláv eredetű osztrák monda, mely a villi néven ismeretes, és lakodalmuk előtt elhalt, szellemmé vált, elhagyott menyasszonyokról szól. Fialat lányokról, akik nem nyughatnak sírjaikban, mert holt szívükben megmaradt a szerelem utáni vágy. Éjfél idején kikelnek sírjaikból, csoportokba verődve elállják a feléjük tévedt ifjú férfiak útját. A vándoroknak táncolniuk kell a villikkel, mintha lakodalomban lennének, táncolni élet-halálra a pusztulásig.

Ennyi a monda. Ez persze csak kiindulópontja a balettnak, bár lényegében – mint látni fogjuk – az „éji birodalom” költészetéhez (a II. felv.) megadja a kellő alaphangot.

Gautier a szövegekönyv megírásakor olyan gyakorlott opera- és balettlibrettistával konzultált, mint Vernoy de Saint-Georges és Jean Corelli balettmester. A koreográfát némely szakforrás (talán éppen a librettón szereplő nevek miatt) egyedül Corallinak tulajdonította. A társzkoreográfus, Jules Perrot neve, a későbbi korrekciók folytán került fel a plakátra, illetve így rögzül a történészek munkáiban is. A párizsi ősbemutatóra ugyanis Perrot készítette a címszereplő Carlotta Grisi valamennyi szólóját. A darab zenéjét a maga idején közismert opera- és balettkomponista, Adolph Adam szerezte, a díszleteket Pierre Ciceri, a jelmezeket Paul Lormier tervezte.

Az 1842. június 28-i bemutató mindannyiunk szoros együttműködésének eredménye. Erre utal a Giselle librettójának, muzsikájának és koreográfiájának hallatlan egységes volta. A teljesség kedvéért itt szükséges megemlíteni, hogy F. Burgmüller külön beiktatott paraszt pas de deux zeneszáma is teljes mértékben beleilleszkedett az 1. felvonásba.

A főszerepeket az akkor 22 éves Carlotta Grisi és Marius Petipa fivére, Lucien

Petipa alakították. Grisi – ebben az időben Jules Perrot felesége – a korszak egyik nagyszerűen képzett primabalerinája volt, s kiugrását éppen a Giselle-nek köszönhette. Mint írták, kiválóan illett egyéniségéhez a kettős szerep. – Hiszen, ha meggondoljuk, a Giselle két különböző jellegű felvonása folytán voltaképp kettős szerep. Az I. felv. zsánerképében drámai naivát alakít, a II.-ban mint villi, éterikus-akadémikus tánccal a halált legyőző szerelem tisztán lírai témáját.

Lucien Petipa a legjobb francia danseur-noble-nak (előkelő főhősök alakítójának) számított.

A darabot 1851-ben Perrot betanította Szentpétervárott, majd ugyanitt Marius Petipa újította fel 1884-ben, némiképp revideált változatban. Elhagyta ugyanis az eredeti librettó „záróakordját”, miszerint Giselle sírjánál hajnalhasadtakor menyasszonya, Bathilde találja meg az elgyötört Albert grófit, és vezeti vissza a köznapi világba. – De megváltoztatott Petipa (vagy talán inkább kibővített) néhány női variációt Minkusz zenéjére, és átformálta némiképp a grand pas des villis-t (a villik nagy csoporttáncát).

Ez a Petipa-verzió maradt fent és terjedt el szerte a világban. Nálunk, a budapesti operában a darab avatott ismerője, a szovjet Leonyid Lavrovskij mester tanította be 1958-ban. Azóta kis megszakításokkal műsoron van, és folyamatosan telt házakat vonz.

Giselle a Giselle-ről (Interjú 1996 decemberében)

Kun Zsuzsa balettművész volt Operaházunk első és legautentikusabb Giselle-alakítója. A mostani Giselle-felújítás apropóján először is mi mást kérdezhetnék: mikor és hol ismerkedtél meg ezzel a csodálatos balettel?

– Az 1955–56-os évadban Fülöp Viktorral ösztöndíjasok voltunk a Moszkvai Balettintézetben és a Nagyszínházban. Persze, mindenekelőtt bejártunk a Nagyszínház előadásaira. Talán a harmadikon láttuk először a *Giselle*-t. Érdekes módon, az I. felvonás kissé unalmasnak tűnt, mert addig nem találkoztunk még olyan romantikus balettel, melyben ennyire erősen érvényesül a gesztikuláció és a mimika. Azt gondoltam magamban: hát ez volna a *Giselle*, amiről Chauviré kapcsán Nádas mester annyit mesélt? (A híres francia balerina ugyanis a mester „istennője” volt.) És én most itt nem kapok különleges élményt? Azután elkövetkezett az örülési jelenet, amikor is megdermedtem, mert megláttam Ulanovát – az igazi Ulanovát – ebben a felejthetetlen szerepben. Akkortól kezdve végképp magával ragadott a balett, és halálisan beleszerettem.

Amikor felment a függöny a II. felvonás elején, bejött a színpadra Hialrion, majd később Myrtha és a villik, valami olyan fantasztikus érzés kerített hatalmába, mintha én is ott lennék közöttük, de úgy a földtől vagy tizenöt centiméterre lebegve. Ahogyan meg voltak világítva, és szinte elárasztotta a színpadot a töménytelen fehér romantikus tüdő! Ilyet még nem láttam soha. Hiszen a Hattyúk tavában csak rövid tüdük voltak. Ez a kép olyan mély benyomást keltett, hogy attól kezdve már mindent elragadtatással néztem, mindenekelőtt Ulanova csodálatos *Giselle*-jét. Alakítása örök minta maradt számomra. Természetesen én később a szerepet a magam karaktere folytán másként fogalmaztam meg, de mégis ezt az Ulanova-mintát sosem akartam és tudtam elfelejteni.

– És mikor, milyen körülmények között lettél te a címszereplő az Operában?

Az ösztöndíj befejeztével, 1956. szeptember vége felé jöttünk haza. Nemsokára kitört, majd lezajlott a forradalom, s utána a színház hosszú ideig nem játszott orosz, illetve szovjet baletet. Felmerült hát a kérdés, hogy most mit kellene csinálni? Mi, Fülöp Viktorral, még odakint elhatároztuk, hogy a *Giselle*-t valamiképp hazahozzuk. Akkoriban olyan idők jártak, ha valamit javasoltunk, arra odafigyeltek. Palló Imre volt az igazgató, beszélünk vele; elmondtuk, hogy a *Giselle*-t mi jórészt betanultuk, be is tudnánk itthon tanítani.

– Ismertétek töviről hegyire az egész darabot?

A főszerepeket, más fontos szerepeket, sőt a legtöbb kartáncot is. Rengetegszer láttuk, és jegyzeteket is készítettünk. Tamara Nyikitina volt akkor a Bolsojban a *Giselle*-repetitora, ő dolgozott Ulanovával, Sztrucskovával és Lepesinszkajával. Látott minket 1955-ben a varsói VIT-en táncolni, megtetszettünk neki és elvállalta a betanításunkat. Kedvességéből, szeretetből és megbecsülésből gyakran este fél tizenegyig foglalkozott velünk, s még a zongorakísérő is ingyen ott maradt.

– Mi volt a folytatása a Palló Imrével való megbeszélésnek?

Elmondtuk, hogy ez francia zene, nem orosz, s az egész darab csak két felvonás, tehát a kivitelezése nem is olyan drága. Palló ezek után megkereste Leonyid Lavrovszkijt azzal, hogy jöjjön el betanítani a baletet. Lavrovszkij úgy vállalta a munkát, ha ki-megyünk, a keze alatt kidolgozzuk a főszerepet és az egyes részleteket is, hogy azután segíteni tudjunk majd neki. A mester egyébként a Bolsoj balettigazgatója volt az idő tájt, mentek darabjai is, a *Giselle* mellett például a Rómeo és Júlia. (Később Júliát is betanultam a mestertől, aki életem egyik meghatározó személyisége lett.)

1957 decemberében Moszkvába utaztunk, és ott még mindazt megtanultuk, amit lehetett, és azután együtt jöttünk Lavrovszkijjal haza. Itthon aztán rohamosan kellett dolgozni. Ment a munka, hiszen az egész női balettkar és az egész társulat imádta a darabot és magát Lavrovszkijt is. Fülöp Viktor és én sokat tudtunk segíteni, hisz odakint minden előadását megnéztük, részt vettünk minden próbáján. Lavrovszkij betanította a szólókat, aztán a tömegjeleneteket, egyes részeket pedig rám, illetve Viktorra bízott. A produkció 1958. február 16-án elkészült. A premier hatalmas sikert aratott.

– El tudnád mondani, mit jelentett számodra a szereppel való találkozás?

Életem során talán háromszor tudtam szereppel ennyire azonosulni. Egyrészt az egész műből fakadó élmény miatt, mert megragadott az áradó romantika, másrészt a nagyon kedves, naiv, de mély színészi játékot igénylő részletek. Én mindig úgy éreztem, ez modern darab, hiszen egy lányról szól, aki elveszíti szerelmét és megőrül. Hogy feltámad? Netán csak szerelmese gondolataiban, és az már csak egy árnyat követ? Mit sem számít abból a szempontból, hogy Albert végül is igaz szerelemmel szeretett, és *Giselle* nélkül örökre egyedül maradt.

– Ezek szerint ma is átélehető, érvényes emberi problémát jelenít meg a *Giselle*, s nem holmi ósdi, lomtárból előkapart relikvia, ahogy ezt bizonyos körök terjesztik.

Hogy ez korszerűtlen lenne, fel sem merül bennem. Persze, formailag ez a romantika csúcspontja. Nem véletlen, hogy játsszák minden komoly balettegyüttesnél szerte a világon. Sosem fogadtam el, hogy ómódú lenne. Nem, meggyőződésem szerint időszzerű és időtlen. Amíg lesz a világon táncművészet, ez a balett élni fog.

– Születése idején, éppen a romantika fénykorában jött létre a dráma és a tánc egysége. Mít követel ez a tény egy balerinától?

Igen nagy és igényes munkát. A drámai cselekményről már beszéltünk, de a táncos formálásról még kevés szó esett. Nos, amikor például bejönnek, besuhannak a villik, úgy tűnhet, hogy szabadon csapongó, laza mozgást látni. De a címszereplőtől valójában a táncmatéria acélos lábmunkát kíván. Szólójában például villámgyorsan kell pattogatni a lábakat, és eközben kell légiesnek lenni: „lent” gyors és fantasztikusan technikás a mozgás, „fent” pedig teljesen laza. A légies lazaságot nekem nem volt nehéz megtanulni, de a kis fürge technikával egyidejűleg megvalósítani, bizony nem könnyű feladat. A lazaság adódik a koreográfiából. Van egy rész, amikor érintés nélkül keresztezik egymást Alberttel, ez olyan, mint amikor egy virág hajladozik a szélben, itt szinte nem is kellett törődnöm azzal, hogy mit csinálok a lábammal. Ami pedig a drámai kifejezést illeti, Lavrovskij mindent pontosan kidolgozott és kidolgoztatott. Elvei szerint – ezt a betanításnál hangsúlyozta – a szemmel és a kezekkel kell minél többet kifejezni. Nagyon szemléletes volt ez az örülési jelenetnél: érzékeltetnem kellett, hogy megpróbálok emlékezni a boldog találkozásra Alberttel, de már nem tudok. Mindezt finoman, megemelten, de túlzások nélkül.

Végül annyit mondanék: nagyon nehéz volt elképzelnem, hogy ezután a szerep után valamit még ilyen színvonalon meg tudok majd csinálni. De amikor a későbbiekben jó néhány szép és nagy feladatot kaptam, akkor is – talán mindenkor – merítettem alapvető élményeimből, a *Giselle*-ből.

Csillag Pál: A zene és a tánc kapcsolatának vizsgálata Franz Schubert–Robert North: A Halál és a Leányka című táncművében

A koreográfusról...

Robert North amerikai táncos, koreográfus, tanár és együttesvezető 1945. június elsején született Charlestonban, Robert Dodson néven, Amerika Észak Karolina államában. Tanulmányait Londonban kezdte. (Central School of Art 1963; Royal Ballett School 1965–67; London School of Contemporary Dance 1966-tól.) Később az Egyesült Államokban Martha Grahamnál és Merce Cunninghamnál tanult. A Martha Graham Company-nél négy évadot töltött.

Első koreográfiáját a London Festival Ballett Workshop számára készítette. 1975-ben a London Contemporary Dance Theatre társ-koreográfusa. Vendégkoreográfusként számos együttesnél dolgozott, mint például: Ballet Rambert; Janet Smith and Dancers; Stuttgart Ballet; Balletto di Toscana; Zurich Ballet; Zurich Dance Theatre; Hong Kong Ballet; Royal Danish Ballet; Geneva Ballet; Ballet Jazzart, Paris. Ezen kívül koreografált revüket, musicalt, színpadi show-kat és táncbetéteket.

1979-től 1981-ig modern táncot tanított a Royal Ballet School-ban, 1981-ben művészeti társigazgatója a London Contemporary Dance Theatre-nek. 1981 és 1986 között a Rambert Ballet, majd 1990 és 1991 között a torinói Teatro Regio balettigazgatója. 1991-től a svédországi Göteborg Ballet művészeti vezetője.

Sandra Kemp egyik írását North szavainak idézésével kezdi: „torkig vagyok azzal, hogy emberek azt magyarázzák, hogy az ő táncműveik egyenes koncepciókon vagy a kvantumelméleten alapszanak”, majd azzal folytatja, hogy szerinte semmi elvont nincs North-ban, akit a „gondolkodó ember táncosa”-nak csúfoltak. Nem szentimentális, vonzó, eklektikus, nagyszerű előadó és tökéletes koreográfus is egyben.

„Akár klasszikus, akár modern zenét használ – folytatja Kemp –, koreográfiáinak egyik legjellegzetesebb sajátossága a muzikalitás. Erőteljes tehetsége, vagy az eszközül szolgáló szerkezet miatt, a zene North koreográfiájában nincs a háttérbe száműzve. Legújabb műveiben ez vezette el őt a popzene legváltozatosabb formáinak használatához.

North háttere a díszlet és a scenika, amely szintén kézzelfogható a darabjaiban. (A Royal Ballet School előtt képzőművészetet tanult.) Munkáiban meghatározó szerepet játszik a filmesekkel, festőkkel és más táncosokkal való együttműködés.

Martha Graham egyszer a „lélek koreográfusának” nevezte, azt a fajta szívhezszóló koreográfiai kedvességet tulajdonítva neki, amely Antony Tudor mesterműveire emlékeztet.

North szerint: „a tánc vizuálisan hat ránk, de elsősorban testileg kell, hogy megérintsen bennünket.” (North e mondata igazán csak művei ismeretében kap értelmet, kiemelve a tanulmány témájául választott koreográfiát.)

Robert North táncosként is hatásos művész, erőfeszítés nélkül ölti magára a

legkülönbözőbb személyiségeket a színpadon. Ez a kaméleonszerű sajátosság ott van a táncstílus megválasztásában is, amely meglepően eklektikus: jazz, step, flamenco, kiegészítve a klasszikus balett és a modern tánc szótárával, nyelvrendszerével. A *Lonely Town*, *Lonely Street* című darabjában használt különböző és szokatlan modern ritmusok és popzenei formák, a városi szürkület ritmusa, stilizált közhelyek és érzékeny huligánság (toughness) arra a tételre vitt néhány kritikust, hogy North koreográfiáját minőségi disco-nak értelmezzék inkább, mintsem igazi táncnak. De ez North gondosan kidolgozott színpadi gondolkodásának a félremagyarázása. Van néhány összefüggés a briliáns stílus mögött, de egyik sem egy fajta modern koreográfia színlelése. North maga is nagyon elgondolkodtatón fogalmaz: „25 évvel ezelőtt jött néhány ember és azt mondta, nekünk nincs szükségünk zenére, csak szórjunk fel néhány fadarabot a színpadra, törjünk tojásokat és ugráljunk körbe... Minden művészeti forma keresztülment ritka, különös, és túl kifinomult kifejezési periódusokon, de ahhoz, hogy újjáéledjenek, vissza kell nyúlniuk a korábbi népszerű megközelítési módokhoz:”

Sandra Kemp írásából is kiderül milyen szoros kapcsolatban áll North koreográfiai munkája a zenével, így e rövid bevezető után a témával választott művét is először a felhasznált zene felől próbálom megközelíteni. Sajnos eredeti dokumentumok hiányában csak találgatni lehet, de valószínűleg ez a koreográfiája is zenei indíttatású műként keletkezett.

Zeneművek és a tánc...

A zene és a tánc kapcsolatát az alkalmazás szempontjából vizsgálva három különböző, de néhol átfedéseket tartalmazó kategóriát állíthatunk fel.

Először a kifejezetten a balettszínpad számára készült műveket említeném, amelyek önállóan, tánc nélkül nem állják meg a helyüket. Koncertszerűen gyakorlatilag előadhatatlanok, csak rövidített, vagy szvit formában fordulnak elő. Ide tartozik a legtöbb nagy klasszikus és romantikus balett zenéje. (Diótörő, Giselle, Rómeó és Júlia, A hattyúk tava) Ezek a zeneművek a koreográfiával együtt alkotnak egységet, ilyen céllal is készültek.

A következő csoport az olyan programzenei alkotásokat foglalja magában, amelyek önálló zenei alkotások, de konkrét céllal készültek. A zeneszerző egy meghatározott táncmű számára komponálta, és a koreográfia nagyjából egyidőben készült a zeneművel. Ugyanakkor annak ellenére, hogy balett céljára íródott, illetve tudni lehetett, hogy balett készül majd belőle, önálló zenei alkotás, amely koreográfia nélkül, koncertszerűen is előadható. Ilyen alkotások főleg a XX. században születtek. (A csodálatos mandarin, Petruska, Le sacre de printemps, A fából faragott királyfi, Apollo Musaget.)

A harmadik, legösszetettebb csoport azokat a komolyzenei alkotásokat tartalmazza, amelyekre utólag készült koreográfia, és történetileg teljesen függetlenek egymástól. Míg az előző két csoportba sorolt zeneművek felhasználása eléggé megkötöttnek mondható, mivel a koreográfia dramaturgiája kell, hogy kapcsolódjon a zenéjéhez, talán csak egyedül megfogalmazásbeli és értelmezési eltérésekre és különbségekre van lehetőség. Ezzel szemben a harmadik csoportba sorolt művek minden ilyen kötöttségtől mentesek, mivel két – akár teljesen – öntörvényű dolog találkozhat a

zenében és a koreográfiában, de a kettő között számos kapcsolat lehet. Programzene esetén itt is követheti a koreográfia dramaturgiája a zenéjét, azonos lehet az indíttatás, vagy a két mű hangulata. Szimfonikus balett esetén a hangulat táncban való megjelenítésén kívül a koreográfus követheti, felhasználhatja a zene szerkezeti sajátosságait is, komponálhatja művét a zene építkezésével szoros kapcsolatban (Csajkovszkij– Balanchine: Szerenád) Ha a zene és a tánc kapcsolatát az alkalmazás szempontjából vizsgáljuk. Robert North: A Halál és a Leányka című darabja ez utolsó kategóriába sorolható.

North, Franz Schubert d-moll vonósnégyesét használta föl és mintegy százötven évvel a zenemű elkészülte után készített rá koreográfiát.

A zeneszerzőről...

Schubert d-moll vonósnégyesét az 1824-es év táján komponálta, a mű eredete mégis sokkal korábbra nyúlik vissza.

A kiváló dalkomponista még egészen fiatalon, húsz éves korában, 1817-ben zenésítette meg Matthias Claudius versét, nem sokkal az első zseniális Goethe-dalok után. Dalai legkorábban kinyomtatott művei közé tartoznak. A Halál és a Leányka 1821-ben jelent meg először. Ez a téma feltehetően nagyon foglalkoztatta, mert 1824-ben újra felbukkant képzeletvilágában, amikor ugyan ezzel a címmel vonósnégyest komponált belőle. Az, hogy egy korábbi dalt ismét elővesz és esetleg új, nagyobb terjedelmű, instrumentális kamarazenei kompozíciót készít, nem szokatlan Schubert munkásságában. A legsikeresebbek nevükben is őrzik az ihlető dal címét. Így például: A Halál és a Leánykán kívül a Pisztráng című dalból készült a Pisztráng ötös.

Króó György írja Schubert-ről: „...a 18 esztendő s mester beírta nevét a halhatatlanok közé. Állandó ispirációban ‘égeti el magát’, és a rendelkezésre álló rövid idő alatt, versenyt futva a halállal, remekművek sorát teremti meg. Hallatlan koncentráció, rendkívüli összefogottság, céltudatosság, belső fűtöttség, kivételes szorgalom és el nem apadó lelemény és ötlet e csoda magyarázata. S mindez a csoda egy külsőleg teljesen szervezetlen élet keretében, otthontalan, állástalan, nyomorgó környezetben születik”.

Schubert a szabad életet választva így rendkívül nehéz körülmények közé került. Nagyon sok helyen megfordult, próbálkozott, de vagy elutasításba ütközött, vagy csak rövid ideig alkalmazták. Élete utolsó tíz éve, nagy alkotói periódusa, teljes szabadságban, ugyanakkor siralmas körülmények között telt el. Ez albérteti szobákat, fillérékért, kényszerűségből elvesztegetett remekműveket, zálogházak és ismerősök kölcsöneit jelentette. Életében egyetlen egyszer vitte annyira, hogy önálló szerzői esten mutathassa be alkotásait a nagyközönségnek. Baráti köre, költők, irodalmárok, festők sokat tetek érte, néha csak azzal, hogy körülötte voltak. Velük együtt sodródott tehetetlenül az ugyan önként választott, de mégis sorsszerűen rákényszerített életformába. Napról napra élt, az alkotás jelentette számára az egyetlen kiutat, menekvést a maga sikerek nélküli, illúzióktól megfosztott életéből. Schubert nem volt lázadó a maga korában, de álmodni mert egy szebb világról, ahova egész életén át vágyakozott. Zenéjének jelképe lett az elvágyódásra, otthontalanságra, útkeresésre egyaránt jellemző vándor-ritmus. Több mint 600 dalt írt élete folyamán. Lírikus természete a dalban találta meg a maga

nagy műfaját, a dal volt a legalkalmasabb kerete annak a magánjellegű kifejezőmódnak, annak az érzékeny, gyakran melankólikus, szubjektív vallomásnak, amely Schubertre leginkább jellemző. Mindezek mellett valószínűleg ennek praktikus okai is voltak, mivel a kis zenei formák könnyebben előadhatóak, erre volt lehetősége, nagyzenekarra aligha. Dalaira épül életműve, amelyek minden más formájú művében – mind szimfonikus, mind kamarazenéjében – benne vannak.

A zenei romantikáról...

A zenemű jobb megértéséhez feltétlenül szólnunk kell a dal és a vonósnegyes születésének körülményeiről, és magáról Schubert-ről, életéről és képzeletvilágáról.

Schubert a zenei romantika konzervatív képviselője volt. Azon zeneszerzők csoportjába tartozik, akik – ellentétben a forradalmi romantika képviselőivel – nem érezték szükségét a klasszikus formavilág elvetésének, hanem a már meglévő formákat lazították fel, töltötték meg újszerű, romantikus tartalommal. Művészetük így formaőrző, konzervatív romantika. Az új bennük tisztán a formán belül, vagy pedig a szemléletben nyilatkozik meg, illetve a formavilág perifériáin.

Mi is határozza meg, miért származik egy konkrét zenei hangulat Schubert-től? „Schubert otthona egyáltalában nem mutatott idilli képet” – írja Tóth Dénes. Nem volt gazdag, apja tanítóként dolgozott, de ami ennél sokkal lényegesebb, hogy ellentétben sok korábbi zeneszerzővel, zeneszerzőként nem állt állandó alkalmazásban és polgári szakmája sem volt. Talán elsőként próbált megélni független, mai szóval élve szabadúszó komponistaként. Néha, leginkább kényszerből, tanítószkodott. Többek között Eszterházy János gróf lányainak volt házitanítója a család zselizi birtokán.

A romantika korszakát megelőzően a muzsikusszinte kivétel nélkül alkalmazott volt, városok, egyházak, királyi udvarok foglalkoztatták. (Mozart azok közé a zeneszerzők közé tartozott, akik először szakítottak ezzel a szokással. Alkotói zsenijének függetlenségre volt szüksége. Ezért Bécsbe költözött és elsőként vállalta a műveiből élő, de szabad komponista szerepét. Viszont alkotásaiból annak ellenére sem élt meg, hogy zongoraművész is volt, és mint operaszerző, számíthatott a zenészi pályai műfaj akkori népszerűségére.)

Talán most már elérkeztünk ahhoz a pillanathoz, hogy megismerjük Matthias Claudius *A Halál* és *A Leányka* című versét, melyet Schubert megzenésített és a későbbiekben a dal variációs feldolgozása révén készítette el d-moll vonósnegyesét, azonos címmel.

(A Leányka)

**Csak távozz, ó távozz
Vad, gúnyos, gyászos rém!
Ó mért is hívsz? Hisz látod,
Én élni vágyom még,
Én élni vágyom még.**

(A Halál)

**Jöjj vélem, jöjj,
Te szép, te bájos lány!
Nem rém, de jóbarát,
Kit látsz most.
Szólj, mért is félsz?
Csak jöjj és lásd,
Mily szép itt
Hűs karomban álmod.**

(Závodszy Zoltán fordítása)

Irodalmi igényességű elemzés nélkül is megállapíthatjuk, hogy e gyönyörű néhány sor magában is jellemző korára, és a „romantika” megfogalmazódása. Az álomszerűség és emberfelettség, a konfliktushelyzet, az elvágyódás az élettől, a szomorú és fájdalmas hangvétel mellett egyben a megnyugvást is sejtető érzés, öröm. Ezen érzéseket és stíluselemeket Robert North koreográfiájában is megtaláljuk.

Az tulajdonképpen mellékes, illetve nehezen kideríthető, hogy a mű elkészítésénél mi volt az, amit North elsődlegesen használt: a zene, vagy pedig a vers. Egyfajta párbeszédes jelleg tükröződik a koreográfiában is, melyet ugyanúgy visszavezethetünk a zene és a vers szerkezetére. Schubert muzsikája szorosan kapcsolódik a vershez, ezáltal a koreográfia mindkettőhöz, de nehezen meghatározható, hogy melyikhez fűzi szorosabb kapcsolat. Lampert Vera írja, hogy „Schubert vonósnégyesében a variációk témája nem egyszerű átvétel a dalból, hanem annak különböző kisebb egységeiből készült összeállítás.” Ez az eljárás a dal sajátos felépítéséből fakad, amit a vers határozott meg. A vers párbeszéd, két különböző szakasszal. Schubert ezt a párbeszédes jelleget a két szereplő eltérő zenei anyagával őrizte meg. A leányka szaggatott recitatívóját a halál konok hangisméltéseivel állította szembe, amelyek más Schubert dalokban is a halált jelenítik meg. Ezután a dal esszenciáját a következőképpen fogalmazza meg: „ünnepélyesen komor menetelés valami elkerülhetetlen felé, amely viszont vigasztalással várja az érkezőt.”

A koreográfus által megőrzött zenei párbeszédes jelleget legjobban a második tétel egyik kettősében láthatjuk. A Halál a harmóniaváz tá-ti-ti daktilus ritmusát követi, míg a Leány a prímhegedű díszített szólamára táncol.

Fontos még elmondani, hogy North nem használja teljes terjedelmében a vonósnégyes zenei anyagát, csak az első és második tételt. Annak ellenére, hogy ezzel megbontja a zenemű eredeti egységét, nem marad hiányérzetünk. A mű zeneileg és koreográfiailag egyaránt folyamatos, nincs megszakítva, dramaturgiailag befejezett egységet alkot. A koreográfusoktól nem szokatlan dolog, hogy egy-egy zeneművet nem teljes egészében használnak fel, hanem csak annyit, vagy azokat a részeket, amelyekre szükségük van. Ez esetben az teszi ezt lehetővé, hogy a vonósnégyes első és második tétele között – eltérve a megszokottól – sokkal szorosabb a kapcsolat. (Szabályos vonósnégyesnél az első tétel vége jól elválasztható a második elejétől.) Itt az első tétel tulajdonképpeni befejezése után még következik egy szomorú hangulatú moll lekerékítés, amely szorosan kapcsolódik a második tétel egészéhez, a Halál és a Leányka dal motívumához. A két tétel között nincs zárás és – ez lelkiekben is – mintha kiegyenlítené a tételek közti különbséget. Ez a nem hagyományos befejezés levezeti az első tétel feszültségét és folyamatossá, egységessé teszi az egész történetet. A második tétel lezárása olyan hatásos, befejezett egészként hat a nézőre, hogy fel sem merül a folytatás szükségessége. (A vonósnégyes elhagyott, harmadik és negyedik tétele egyébként: a scherzo és a finálé.)

Mint arról már szó volt, Schubert egy korábbi dalát felhasználva készítette e vonósnégyest. A daltémák hangszeres megfogalmazását tekintve két alaptípust lehet megkülönböztetni. Az egyikben a dal csak idézet, illetve mottója a későbbi műnek, és a

feldolgozás során nagyon messzire juthat az eredeti jelentéstől. A másik típusban – ide tartozik a d-moll vonósnégyes is – a dal a kompozíció gyökere, hangulata az egész műre kisugárzik, vagyis az új opus szélesebb keretek között, a hangszerek nyelvén bontja ki a téma eredeti karakterét. Schubert a A Halál és a Leányka című dala a d-moll vonós-négyes második, variációs lassú tételének témájául szolgált, de minden tételében fölmerül újra és újra, ezzel meghatározva a négy tételes mű teljes arculatát.

A vonósnégyes központi gondolatát a dal és egy akkordsorból álló harmónia és ritmusváza jelenti.

Andante con moto



Ez a harmóniaváz hihetetlen variációs lehetőséget, szabadságot ad. Az egész zenemű ötletekkel teli variációk sora, melyben az alaphangnem, és ezáltal a hangulat is változatlan.

Külön érdekesség, hogy Beethoven VII. szimfóniájának ugyancsak második, lassú tételének daktilus ritmusa, és dallamvilága is megtévesztően emlékeztet Schubert vonósnégyesére. Ez a ritmus a hangnemmel egyetemben a gyász kifejeződése. (A vonósnégyes egyébként formai azonossága révén a szimfónia rokona. Mindkettő négy tételes: egy gyors, egy lassú, egy tánc tétel – amely Schubert-nél scherzo –, és az utolsó egy finálé típusú tétel.)

Első tétel...

A koreográfia első része – összhangban a zenei szerkesztésmóddal – bevezeti, megalapozza a másodikat, mint egy hangulati felvezetéseként a második tételnek, a Halál és a Leány kettősének. Ki kicsoda, hol is vagyunk, milyen a hangulat. A darab első képében a Leány kivételével az összes szereplő színen van: a Halál, a barátó és a három pár. A bevezető néhány lassú akkordra a szereplők meghajolnak egymás, majd a közönség felé. Ez zeneileg is egyfajta bemutatkozásnak felel meg, megelőzi a mű valóságos kezdetét. E néhány akkord után egy mozgékony, viharos résszel kezdődik el valójában a mű. A színpadon ez egy forgatagszerű, élettel teli képként jelenik meg, de már ettől a pillanattól kezdve érezhető bizonyos belső feszültség. A zenei érzelmi hatás a mozgalmasság ellenére is borongós, vidámnak egyáltalán nem nevezhető. A szomorú kicsengésű moll dallamok, az állandó zakatolás az alsó szőlamban, már a mű elejétől meghatározza a hangulatot.

Egy közösség mindennapi életét látjuk. Barátság, törekény nőiesség, a már jellegzetességeket magában hordozó, de még kialakulatlan fiatalság. North egyaránt

követi a zene hangulatát és szerkezetét. A különböző koreográfiai variációkat a zenével összhangban szerkeszti és jeleníti meg. A hangszerek belépése és a táncosok megjelenése között is található párhuzam.

Az első nagy emeléssel szakad meg a lüktető mozgás, mely a mű elejét jellemzi. Ezt nevezzük az első drámai pontnak. „Valami történt”. Ekkor a zene megáll, széteső párbeszédes jellegűvé válik, melynek nincs igazán alapmetruma. A zeneszerkesztés rendkívül drámaivá, tempón kívülivé válik. Nem fejlődik tovább, hanem szinte oda nem illő drámai megállásokat tartalmaz. Schubert ezzel – az állandóan ismétlődő megállásokkal és az azokat összekötő folyamatos és mozgalmassákkordokkal – a nő-férfi ketősséget is érzékeltetheti.

Az első tételben nem párosan jelenik meg a harmóniavázból ismert tá-ti-ti daktilus ritmus, hanem tá-ti-ti-ti formában, amely már az első pillanattól kezdve – a majd teljesen a második tételben kibontakozott – a „Halál téma” felé halad. A tá-ti-ti és tá-ti-ti-ti ritmus a második tétel tá-ti, illetve táá-ti ritmusa felé mutat.

Mint nézők még nem tudhatjuk biztosan, de a Halál már a kezdetektől ott van, ott él közöttünk. Ekkor semmi sem árulja el a kilétét. Jelmeze, szerepe pontosan beleillik a közösségbe. Még a koreográfiában sem jelenik meg semmi a későbbiekben rá annyira jellemző elemekből. Az, hogy ő a Halál, csak akkor válik egyértelművé, mikor a Leány is megjelenik a színpadon, és egy már előzőleg látott emeléssel, és az azt követő pózban találkozik a Halállal, amely nem sokkal előzi meg a zeneileg második drámai pontnak tekinthető pillanatot.

A következő, az előzőnél még drámaibb pont, amikor nem sokkal a Leány megjelenése után – miközben mindenki térdel, ezzel is kiemelve a két főszereplőt – a Halál és a Leány egymás felé fordulva meghajol. A szerepek ekkorra válnak egyértelművé. A Halál karaktere ettől kezdve már koreográfiai is elkülöníthető. Itt jelenik meg először a később majd állandóan visszatérő merev, kaszálásra emlékeztető karmozdulata. A jelenet feszültségét emeli a középső főszereplő pár, és a körülöttük körben állók táncának kontrasztja. A Halál lassított felvétel szerűen mozog, a többiek pedig körülötte sokkal gyorsabban, szinte riadtan forgolódnak, érezve és érzékeltetve a drámai feszültséget és a bekövetkezett változást.

Az első tétel vége a zeneileg szokatlan befejezés mellett koreográfiai is sok érdekes elemet tartalmaz. Egy zenei periódus végén mindenki a földre fekszik, egyedül a Halál áll méltóságteljesen, hatalmat sugárzóan és a Leány térdel mellette. Miután föláll, szembe fordul a Halállal, és mindketten fejet hajtának egymás felé. Ugyanebben a pillanatban a földön fekvők egy contraction jellegű mozdulattal hirtelen, szinte görcs szerűen összegörnyednek. Ez a csodálatos és megrázó kép tökéletesen beleillik a zene és a vers hangulatába. North a feszültséget még tovább tudja fokozni, oly módon, hogy nem bocsátkozik egyszerű ismétlésekbe, hanem egyre újabb ötletekkel építi tovább művét. A táncosok térbeli elhelyezésével, egy mindennapi gesztus stilizált formájának a színpadra vitelével, a megfelelő zenei hangsúlyok kihasználásával, és mind a zene, mind a vers hangulatának a pontos megjelenítésével szövi tovább lélegzetállítóan koreográfiáját.

E drámai fokozás után, az első tételt bevezető akkordok utáni rész rövid visszatérése következik, kétszeres (!) tempóban ismételve, harcias színt adva a jelenetnek. Annak ellenére, hogy North lépésanyagában pontosan megismétli a darab elejét, – ezzel nem kis feladatot adva a táncosoknak –, mégsem teszi a darabot unalmassá, hanem egyre feszültebbé. Ez a koreográfiai ismétlés igazán fel sem tűnik, csak a drámaiságot érzékeljük. Az mindenképp merész ötlet, illetve szokatlan megoldás, hogy kétszeres tempójú zenei ismétléskor a koreográfus gyakorlatilag ugyanazt a lépésanyagot használja. E periódus végén hirtelen mindenki megáll, és lassú léptekkel diagonálisan kísétál a színről. A Leány velük együtt indul el, de az előtte álló Halál, a sorból kilépve visszafordul, és a maga sajátos, kissé merev és groteszk karmozdulataival útját állja. A Leány menne, de így csak tekintetével és látszólag gondolatban követi társait. A jelenet megfelel a vonósnégyes első két tétele közötti – szokatlan – zenei átvezetésnek. A két főszereplő egyedül marad a színen, és a vonósnégyes második tételével elkezdődik ket-tejük pas de deux-je.

Második tétel...

North itt is követte a zene szerkezetét, a Halál és a Leány karaktere köré építette fel műve második részét. A tétel a címszereplők kettősén alapszik. A többi táncos jóval kevesebbet van jelen, és dramaturgiai szerepük is kevésbé fontos. E tételben érezhető legtisztábban a vers hangulata. A Leány félelme és kiszolgáltatottsága, és ugyanakkor megmagyarázhatatlan kíváncsisága és vonzódása egy félelmetes, de mégis hívogató ismeretlen felé. Mintha néha már sejténé mi vár rá, de mégsem tud, talán nem is akar ellenszegülni az ifjú képében megjelent Halálnak. Láthatóan vágyódik olykor a többiek után, de a Halál hatalmas vonzása még sem engedi el. Az őt választotta. A Leány szenved a Halál karjaiban – aki gyötri, majd megnyugtatja –, de mégis mindig visszatér hozzá. Egyfajta játék ez, amelynek talán a Leány is tudja, biztosan sejtí a kimenetelét. Hiábavaló minden ellenállás.

North zsenialitása abban rejlik, ahogyan ezt a különös hangulatot ábrázolja koreográfiájával. Mindkét szereplő egyszerű fekete kosztümben, a világításon kívül egyéb scenikai eszközök nélkül, csak a tánc kifejező erejével és saját művészi előadásmódjával juttatja el a történetet a nézőhöz. North nem egyszerű gesztusokat használ, hanem stilizált, mesterien megkoreografált táncos mozdulatokkal egy magasabb művészi szintre transzformálja a hétköznapi jelentéstartalmat. Ettől válik koreográfiája emelkedetté és gyönyörűvé, ugyanakkor egyszerűen érthetővé.

Ha a zenét vizsgáljuk, a mű második részét (II. zenei tétel) hét elkülöníthető variációra lehet osztani, és ehhez kell hozzárendelni a színpadon megjelenő látványt, a koreográfiát, mivel a II. tétel a Halál és a Leányka című dal harmónia- és ritmusvázára készült variációk sorozata.

Akár a vonósnégyest, mint önálló zeneművet, akár a koreográfiát vizsgáljuk, a második tétel érdemel több figyelmet. Ezért megkísérlem e tétel néhány fontosabb részletének az eddigiekhez képest alaposabb elemzését, különös tekintettel a koreográfiára.

A második tétel első, lassú részével kezdődik a két főszereplő pas de deux-je. A

zenében végig a lassú és nyugodt táá-tá-tá ritmus az uralkodó. North is ezt követte a koreográfiában. A Halálnak szinte egyetlen gyors mozdulata sincs, végig kimérten, magabiztosan mozog. A Leány mozdulataiban is csak néha jelenik meg egy-egy gyorsabb, riadtságára utaló elem. Ő vívódik magában, mozgása inkább szomorúságot, megadást mutat, de ellenszegülést, ellenállást nem. A Halál irányítja az eseményeket, a Leány csak engedelmeskedik, és szó szerint elszenvedí azokat. A Halál nem hívja őt, „passzív”, tudja, bármit is tesz, a Leány már az övé. Elfordul tőle, ezzel szinte arra készítette a Leányt, hogy még ő kérje, ő tegyen valamit a Halál kegyeiért. A Halál hátul áll a Leánynak, aki fél, tart tőle, de mégis vonzódik hozzá. Odaszalad, már majdnem megérinti a Halál vállát, de az utolsó pillanatban mégis meggondolja magát, megállítja a mozdulatfolyamatot, és visszafordul a nézőtér felé. A Halál ezt nem látja, de érzi a Leány közelségét. Ekkor egy crescendo következik a zenében, melyre a Halál egy kifordulással ökolbe zárt ujjakkal, feje fölé emeli karjait és oldalról egy feltűnően lassú és kimért mozdulattal, a kifordulás ívét folytatva megérinti a Leány derekát. Ez az „érintés” azok közé a stilizált mozdulatok közé tartozik, melyek nagyon fontos szerepet játszanak North e darabjában is. (A későbbiekben még visszatérnek rá.)

A Halál e csodálatos mozdulatsora, és a Leány mozdulati reakciója érdemel még néhány szót. Egyértelműen egy hétköznapi jelentéstartalommal bíró „oldalbavágást” láthatunk, de mégsem egy színpadra vitt közhely jut eszünkbe, hanem a gyönyörű költőiesség és harmónia. Harmónia a zenével, a verssel. A szereplők mozdulatai fizikai értelemben szinte semmi erőt nem tartalmaznak, a jelenet mégis megrázó, háttorzongató. Az a pillanat, amikor a Halál kezei elérik a Leány derekát – és ő megcsuklik, majdnem elesik és szinte összetörve lép tovább – a Halál nagy és ívelt mozdulatának folytatása, mely teljesen stilizált, hiszen egy lassú mozdulatsort követően csak hozzáérinti kezeit a Leányhoz, de a Leány e pillanatot követő mozdulatai mégis azt az érzést keltik, mintha hatalmas ütés érte volna. Majdnem elesik, a lehető legtörékenyebben és védtelenebbül reagál. Vissza sem néz, nem lepődik meg, csak tűri és elszenvedí a Halál vele való játékát. Sorsába beletörődve feláll, de a Halál újra, most egy kisebb ívű mozdulattal, ezúttal a vállára ejti kezeit, amítől a Leány ismét majdnem összezsuklik. Néha az az érzésünk támad, hogy a Halál pontosan tudja mennyire gyötörheti áldozatát, hogy azért el ne riassza, vagy ideje korán el ne vegye életét.

Ezután egy ismét stilizált szorításból kibújva szalad el a Leány, menekülve, mintha már nem akarná ezt a furcsa helyzetet. A Halál utána szalad, néhány lépéssel beéri, de a Leány hirtelen megáll, még mielőtt a Halálnak kellene őt megállítani. Menekvés helyett mégis újra a Halált választja. Vágyakozóan lép felé és adja magát ismét a Halálnak, aki ezúttal – ellentétben az előző perccel – nem gyötéri áldozatát, hanem inkább gyengéden csábítja. És teszi ezt úgy, hogy a szabadulásra mégsem hagy reményt. Áldozata beletörődni látszik. A vonósnégyes II. tétel első, lassú részének befejezése: a Leány fejét a Halál egyik kezébe hajtja, aki a következő pillanatban másik kezével végigsimítja a Leány arcát, és e simogató mozdulat végén lefedi a Leány szemeit, ezzel egyértelműen előrevetítve a befejezést. De itt ez még csak „játék”. A Halál kezeit a Leány lefejt szemeiről, kicsit eltávolodik tőle, felé fordul és teljes megadással,

most már azt is tudva szinte biztosan, milyen sors vár rá, fejthajt a Halálnak. Ezzel a mozdulattal ér véget az első lassú rész, mely koreográfiailag szinte átível a második, zeneileg gyorsabb részbe. Ezt a hatást North a következő módon éri el: a Leány a főhajítását úgy fejezi be, hogy előrehajtott fejét lassan fölemeli, és ezt a mozdulatot megszakítás nélkül egy hátrahajlásban, felsőtestének ívelt körbevitelével folytatja, amely egy emelésben ér véget a második zenei rész első hangjára, ezzel tökéletesen összeköti a két részt, áthidalva a zene néhány másodperces szünetét. Ugyanakkor ez a fejfel-sőttestből elindított mozdulat már rögtön itt érzékelteti a második rész hangulatát, eseményeit. A Leány ráébredni látszik a sorsára, és ez az esemény megváltoztatja az idáig „nyugodt” hangulatot. A lassú zenei rész véget ért, felváltja egy sokkal gyorsabb, fokozottabb hangulatú. A Leány „passzivitása” eltűnik. A Halál játékanak egyszerű „elszenvéde” vált át ellenállásba és menekülésbe. Az idáig uralkodó táá-tá-tá alapritmus felgyorsul és a csellón pengetve tá-titi formában jelenik meg. Különbség még a prímhegedű játékában megjelenő colorit, mely párbeszédessé teszi a hangzást. Most is pontosan a zene jelenik meg a színpadon: a Leány figurája kerül előtérbe, zeneileg is elkülöníthetővé válik, a koreográfiában pedig fontosabbá és intenzívebbé. Már nem egyedül a Halál irányít mindent, és a Leány pedig elszenvedi az eseményeket, hanem ráébredvén sorsára ellenáll, különválik és megpróbál küzdeni. Eben a küzdelemben, mely az elejétől fogva esélytelen, mégis ott van a Halál iránti vonzódása, mintha csak látszat, „kötelező dolog” lenne az ellenállás. E zenei rész végén a Leány szinte reménytelenül szalad el ismét a Halál elől és zuhan a földre.

A zenei szempontokat figyelembe véve feltűnik, hogy a második tétel gyors variációjában a harmóniaváz pengetve, elbújva jelenik meg a „körbetáncoló” hegedű hangjai mögött. A Halál e gyászzenéi motívumra mozog (a dal harmóniaváza), a Leány pedig a sokkal gyorsabb elsőhegedű játékára. A koreográfia szerkesztését megfigyelve, e harmónia és ritmusvázat – melyre a Halál is táncol – nevezhetjük a „Halál témájának”. A műben mindvégig jelen van néhol főtémaként az előtérben néhol elbújva más szövegek mögött.

A harmadik zenei rész legelső hangjaira a színpadon újabb gyönyörű jelenet következik: a Leány szinte könnyölgve, kérően nyúl a Halál felé és megpróbál fölállni, de a Halál karjai, – melyeket mereven lefelé fordított tenyérrel tart oldalt, második karpozíció szerű helyzetben, és e közben nagyon lassan forog maga körül – gyakorlatilag „lekaszálják”. Itt megint csodálatosan és költőien jelenik meg kettejük, illetve a Halál és egy Leány viszonya, a reménytelenség. De végül, éppen ebbe a „kaszáló” karba kapaszkodva a Leány mégis feláll, és a Halál néhány forgató mozdulata után mintegy keresztre feszítve lel néhány pillanatnyi nyugalmat, hátát a Halálénak támasztva, karjait felülről helyezve a háttal álló Halál karjaira.

A többi szereplő a második tételben ekkor jelenik meg először a színen. A három fiú, majd a három lány és a barátnő, akikhez a Leány segélykérően szalad, de ők nem tehetnek semmit. A Leány néhány taktus erejéig együtt táncol a társnókkal, tőlük is segítséget remélve, miközben a Halál nyugodt léptekkel sétál körülöttük, majd kimegy a színpadról. Ezután a többi szereplő újra megjelenik, és a négy pár – negyedik a Leány

és a barátnő – együtt táncolnak egy rövid részt, amelynek a végén a Leány kivételével mindenki letérdel, aki újra segítségkérően szalad oda mindegyikükhöz, de hiába, ők hirtelen felállva elfordítják fejüket. Úgy tűnik, nem segít senki, így a Leány kétségbeesetten kóvályog közöttük, a színpad jobb oldala felé haladva, mikor is a zenei rész utolsó hangjára a Halál egy lépéssel megjelenik újra a színen, útját állva a menekülésnek, így a Leány szó szerint belerohan. Erre az egyetlen hangra sokminden történik egyszerre abszolút értelemben polifon a koreográfiai megoldás. Megjelenik a Halál, a Leány menekülése megszakad és ugyanebben a pillanatban az összes szereplő a Halálba ütközött Leányra néz odafordítva fejét egy hirtelen mozdulattal. Ez az a pillanat, amely rövidsége és a felhasznált „elemek” tulajdonképpen egyszerűsége ellenére mégis nagy drámai fokozást eredményez, bizonyítva North kiváló időzítési és térfelhasználási képességeit. (Ez a hang volt a harmadik zenei variáció utolsó hangja.)

A drámai feszültség nemcsak folytatódik, hanem fokozódik a most következő negyedik részben. A pillanatnyi szünet után megszólaló hangszerek első hangjaira a két főszereplőt kivéve mindenki egy gyors kifordulással menekülésszerűen szalad ki a színpadról.

A Halál mindent és mindenkit elsöprő variációja következik. Ellentétben a második résszel, ahol a Halál témája csak rejtve jelent meg, itt uralkodóvá válik. A zenével ismét nagyon szoros kapcsolatban a koreográfia szerkezete követi a zene dramaturgiáját. A Halálnak mintha elege lenne az idő elvesztegetéséből, gyöttri, néha szinte tépi áldozatát. A majd nemsokára következő női kettősnek az ellentétpárja ez a variáció, amelyben a Leány is átveszi a tá-ti-ti, daktilus ritmust, mert nincs más, külön téma. Az eddigi, néhol a vers szerkezetére is emlékeztető párbeszéd formája eltűnik. A Halál témája mindent elsöprően, intenzíven jelenik meg, tömbszerűen szól mind a négy hangszeren, hogy nincs más lehetőség, mint eddig, a Leány is kénytelen erre a motívumra táncolni, mintegy végleges megadással eljegyezve magát a Halállal. Korábban a nőnek sokkal több mozgástere volt, mivel a hegedű koloritjára táncolt, általában sokkal szabadabban és lendületesebben, mint a Halál, aki pedig „saját” dallamára és ritmusára, mely eddig inkább a mélyebb szólásokban, rejtettebben volt jelen.

Nagyon érdekes és nem biztos, hogy véletlen az, hogy a két főszereplő szemzőgéből – táncosként nézve a darabot –, a koreográfia itt érkezik el legnehezebb pontjához. Nemcsak darabon belüli szereplőként küzdenek egymással, hanem a koreográfia nehézsége miatt fizikai értelemben is meg kell küzdeniük ugyanígy egymással, mint az eltáncolandó mozdulatmatériával.

E többszörös küzdelmet követi az ötödik zenei rész, a Leány és a barátnő kettőse, amely az előző résznek ellenpontja. Hangulatában ez a legkevésbé szomorú. Inkább nyugodt, és ez a nyugodtság az előző rész ellentétes hangulata miatt még jobban érzékelhető. A barátnő megérkezik és hoz magával egy teljesen más hangulatvilágot. Vigasztalja a Leányt, aki még mindig riadtan a Halált keresi, eleinte áthozva ezzel az előző rész hangulatát és eseményeit. Aztán lassan Ő is megnyugodni látszik, mert a Halál e pillanatban nincs még a színen. Fokozatosan átveszi a barátnő lépéseit, de mindezek ellenére nyugodtsága, megnyugvása felületesebbnek tűnik. Mintha mégis hiányolná a

Halált. Aztán, amikor úgy tűnik, már tudna felejtetni, és a barátnővel együtt játszanak, a Halál újra megjelenik.

Ismét a zenét vizsgálva kell megemlíteni, hogy a felhasznált két tétel folyamán ez a kettős az egyetlen hely, amikor csak nagyon nehezen találjuk meg a brácsa játékában a teljesen elbújt daktilus ritmust. De talán mégis éppen ez az a pont, ami megerősítheti azt az előbbi állítást, hogy a Halál témája az a bizonyos harmonizált ritmusképlet. A Halál a darab első pillanatától kezdve szinte végig színen van, és ezt a hangulatban is érezhetjük. Ebben a kettősben viszont csak a két nő táncol a színpadon, és más a zenei hangulat is. A cselló, mely a vonósnegyesekben a „basszust” adó legmélyebb hangszer, felső regiszterekben játszik, így közelebb van a hegedű és a cselló hangzása egymáshoz, mint ahogy a színpadon is a két nő kettőse több közelséget mutat.

A hangulat mintha kevésbé lenne borús, már amennyire ezt a változatlan d-moll hangnem megengedi. De a kevésbé borús hangulatnak is vége szakad, mikor a kettős végén ismét megjelenik a Halál. North ebben a jelenetben is mesterien követi Schubert dramaturgiáját. A Halál nem hirtelen tűnik fel, hanem a zenével harmóniában lép be a színpadra. A hegedű riadt hangzása mellett a brácsa hangja felerősödik, és ezzel a crescendóval visszaérünk a harmóniavázhoz.

Tehát a Halál újra megjelent kettejük mögött, a Leány és a barátnő nem láthatják, de a hangulat azonnal megváltozik, a zenével ismét legszorosabb összhangban. A Leány tekintete megdermed, egy pillanat alatt visszazökken a kettőst megelőző, szinte már alaphangulatának nevezhető állapotba. A barátnő értetlenül figyel. Nem érti, de megérzi a változást. A Leány cikk-cakk szerűen lassú léptekkel mozog, a Halál pedig néhány lépéssel mögötte ugyanolyan mozgással követi. A látvány ellenére az az érzés támad akaratlanul is, hogy nem a Halál követi az előtte táncoló Leányt, hanem a Leány kénytelen pontosan úgy lépni, ahogy a Halál, aki így mögötte lévén is hatalommal bír, és irányítja őt. A barátnő pedig semmit sem értve a történetből, kettejük között, velük ellentétes irányban lépked. Ő nem látja, nem is érzi a Halál jelenlétét, csak a Leány reakcióit érzékelheti. A halálnak hatalma van minden felett, a Leány és környezetének minden próbálkozása hiábavalónak látszik. A koreográfia szempontjából ez a darab utolsó kettősének kezdete, zenében a második tétel utolsó része. A főszereplők a színpad közepén már ismerősen lassítottfelvétellel szerűen mozognak, mialatt a zenével összhangban minden szereplő az utolsó drámai crescendó hangulatának megfelelően szinte őrületen rohangál. Ezzel újra és utoljára emelve ki a különbséget az ők, és a két főszereplő táncja között. A tétel legvégén az összes hangszer a legmagasabb fekvésben játszik, az eddigieknél, egy-két oktávval feljebb, így nincs basszus szólam. A zenei romantikára oly jellemző „szférák zenéje” a mennybemenetelt jelképezi. Ezt előzi meg a tá-ti-ti alaprítmus egyre intenzívebb, szinte mindent, betérítő felerősödése, és csak ez utolsó csúcspont után decrescendál a zene. A főszereplőket körülvevő táncosok egymás mögött, a kör ívét követve lassan kíséthalnak a színpadról. Mindegyikük egy pillantást vet még a Leányra, aki még egyszer és utoljára vágyakozva utánuk nyúl. Miután az utolsó táncos is kiért, megfordul, letekint a kezére, majd újra a Halálra néz és teljes megadással és beletörődéssel adja kezét, és ezzel életét is a Halálnak. A színpad fölött lévő lámpa fénycsóvjába húzza lassan őt a Halál, megöleli és lefedi szemét.

És végül...

Ezzel a megrázó képpel zárul a mű, amely véleményem szerint a kortárs balettirodalom kiemelkedő, sok tekintetben kivételes alkotása. Mint színpadi alkotás teljes, nem hiányzik belőle semmi, nincs benne üresjáratnak nevezhető rész, egészet alkot és nemcsak esztétikai, hanem talán katartikus élményt is nyújt. Megpróbáltam leginkább zenei oldalról megközelíteni a mű elemzését, és megfogalmazni, hogy miért is kelt szépségérzetet, miért ad élményt e balett, mely témáját tekintve egyáltalán nem új, inkább örök. Időhöz, korhoz nem kötődik, és egy olyan megfogalmazás, amely méltó arra, hogy megmaradjon a balettirodalom egyik gyöngyszemének.

Robert North koreográfiai: (kronológiai sorrendben)

- Death by Dimension* 1967. Zene: Parsons; Rambert Ballet, London
(Ezt a koreográfiát még Robert Dodson néven készítette.)
- Out of Doors* 1967. Zene: Bartók Béla; Festival Ballet Workshop, London
- Pavane for a Death Infanta* 1967. Zene: Ravel; Balletmakers, London
- Conversation Piece* 1970. Zene: Parsons; London Contemporary Dance Theatre, London
- One Was the Other* 1970. Zene: Finnissey; London Contemporary Dance Theatre, London
- Brian* 1970. Zene: Finnissey; London Contemporary Dance Theatre, Bath
- Troy Games* 1974. Zene: Dowens; London Contemporary Dance Theatre, Liverpool
- Dressed to Kill* 1974. Zene: Miller, Smith; London Contemporary Dance Theatre, Southampton
- Gladly, Badly, Madly, Sadly* 1975. Zene: Davis; London Contemporary Dance Theatre, London
- Running Figures* 1975. Zene: Burgon; Rambert Ballet, Leeds
- David and Goliath* (Wayne Sleep-pel) 1975. Zene: C. Davis; London Cont. D. Th.
- Still Life* 1975. Zene: Downes; London Cont. D. Th.
- Just a Moment* 1976. Zene: Downes, Kool and the Gang; London Cont. D. Th.
- Reflections* 1976. Zene: Blake; Ballet Rambert, Horsham (Később, egy új változatban pas de deux állították színpadra a Janet Smith and Dancers együttesnél.)
- Meeting and Parting* 1977. Zene Blake; London Cont D. Th.
- Scriabin Preludes and Studies* 1978. Zene: Scriabin; London Cont. D. Th.
- Dreams with Silences* 1978. Zene: Bhrams; London Cont. D. Th.
- Reflections* 1979. Zene: Blake; London Cont D. Th.
- The Water's Edge* 1979. Zene: Anderson, Palmer, Barre; Scottish Ballet
- Death and the Maiden** 1980. Zene: Schubert; London Cont d. Th.
- Lonely Town, Lonely Street* 1980, zene: Withers; Janet Smith and Dancers, Leicester (kettős formájában Rambert Ballet 1981.)
- Songs and Dancers* 1981. Zene: Schubert; London Cont. D. Th.
- Pribaoukti* 1982. Zene: Stravinsky; Ballet Rambert, Brighton
- Electra* 1982. Zene: Britten; Janet Smith and Dancers
- For My Daughter* 1983. Zene: Janaček; Royal Danish Ballet TV production
- Colour Moves* 1983. Zene: Benstead; Rambert Ballet, Edinburgh Festival
- On the Overgrown Path* 1983. Danish Television
- Entre dos Aquas* 1984. Zene: Paco de Lucia; Ballet Rambert, Manchester
- Miniatures* 1984. Zene: Stravinsky; Janet Smith and Dancers
- Light and Shade* 1985. Zene: Stravinsky; Ballet Rambert, Brighton
- Changing Shape* 1985. Zene: Talking Heads; English Dance Theatre
- Dances to Copland* 1985: Zene Copland; Batsheva Dance Company, Israel
- Einsame Reise* 1985. Zene: Schubert; Stuttgart Ballet, Stuttgart
- Fool's Day* 1986. Zene: reneszász dalok; Janet Smith and Dancers
- Der Schlaf der Vernunft* 1986. Zene: Shostakovitch; Stuttgart Ballet, Stuttgart
- Whip it to a Jelly* 1987. Zene: pop; Janet Smith and Dancers
- Elvira Madigen* 1987. Zene: Benstead, Shostakovitch, Sibelius, Neilsen; Royal Danish Ballet Copenhagen
- Sebastian* 1988. Zene: Menotti; Baletto di Toscana
- Romeo and Juliet* 1990. Zene: Prokofiev; Geneva Ballet, Geneva
- Carmina Burana* 1990. Zene: Orff; Göteborg Ballet, Sweden
- Picasso and Matisse* 1991. (a Miniatures átdolgozott változatát tartalmazza), Zene: Stravinsky, Göteborg Ballet, Sweden
- A Stranger I Come* 1992. Zene: Schubert; English National Ballet, Cambridge
- The Heat* 1992. Zene: Gabriel; Covent Garden Gala, London

Irodalomjegyzék

Lampert Vera: Franz Schubert: d-moll vonósnégyes, „A Halál és a Leányka” A hét zeneműve (Szerkeszti: Kroó György) 1975., Zeneműkiadó

Kroó György: Muzsikáló zenetörténet 1966., Zeneműkiadó

Alastair Macaulay: The Rambertians 1984. May., Dancing Times

C. Sandra Kemp: Robert North, International Dictionary of Ballet

Füst Milán: Látomás és indulat a művészetben 1963., Akadémiai Kiadó

Tóth Dénes: Hangversenykalauz, 1956., Zeneműkiadó

Körtvélyes Géza: A csodálatos mandarin az Operaházban (Az első modern témájú balettdráma történeti-esztétikai vizsgálata) Táncművészeti dokumentumok 1986., Magyar Táncművészek Szövetsége

Köszönet Melis Béla tanár úrnak, a Magyar Állami Operaház és a Budapesti Filharmónia Társaság tagjának, a zene elemzésében nyújtott segítségéért.

Kútszegi Csaba: Mendelssohn–Seregi: Szentivánéji álom

(Egy balett-premier Kelet-Európa történelmi pillanatában)

A balett nagyon stilizált, a hétköznapi mozgástól erősen elvonatkoztatott, egyedülálló formanyelve nem tarthat számot önmagában tartós érdeklődésre. Létezősultsága és a művészetek közötti egyenjogúsága abban gyökerezik, hogy lehetséges általa színházi előadásokat teremteni.

Egy színházi előadás – legyen az prózai vagy balettszínházi – jelenetéseket hordoz, üzeneteket közvetít. Az üzenet értelmezése a befogadók, a közönség részéről – egy nagyon sok tényező által befolyásolt folyamatban – aktív részvételt igényel, és e folyamatban, az észlelés menetében a kor, a helyszín, a befogadó szubjektum és persze a mű megannyi, olykor nem lényegesnek tűző eleme döntően meg tudja határozni az üzenet tartalmát, a jelentést vagy annak lényeges árnyalatait.

Ilyen parányi elemecske az éppen adott pillanat. Persze önmagában, a korából kiragadva nem teljesíthetné küldetését, de az a tény, hogy az adott pillanatokat mindig megelőzi egy jellemzőkkel bíró időszakasz (különben az éppeni pillanat nem lenne nevezetes pillanat), ez arra enged következtetni, hogy az ún. történelmi időszakok történelmi pillanatai nagyon szoros kapcsolatban vannak a mű által hordozott jelentés értelmezési folyamatával. Ez nem különleges felfedezés. A magyar történelmi múltban található szépszámmal olyan esemény, amikor egy színházi előadás – jó értelemben – politikai állásfoglalássá vált, amikor a közönség, a polgárok a színházban látottak-hallottak révén tudták helyesen értelmezni aktuális problémáikat, sőt, színházi előadások gyűjtőszikrái is tudtak lenni demonstratív politikai tetteknek. Ha ilyesmit a közelmúltban nem is figyelhettünk meg, de – néhány év rálátásával – megkockáztatható a feltevés, amely szerint a Seregi–Mendelssohn: Szentivánéji álom című balett értékei és a premier időpontja (1989. december 22.) között némi törvényszerű kapcsolat is fellelhető...

De előbb érdemes megnézni, hogy mióta játszunk Magyarországon Szentivánéji álmot...

Shakespeare mindenkor aktualizálható

Magyarországon 1864-ben mutatták be először a Szentivánéji álmot. Shakespeare háromszázadik (vélt) születésnapján. Shakespeare akkori és máig tartó aktualitása közhely. Hogy mennyire igaz, (mint a közhelyek általában) azt bizonyítja az a tény, hogy a Szentivánéji álom több mint százharminc magyarországi éve alatt különböző felfogásban születtek interpretációk, és mindegyikre jellemző – a róluk szóló kritikákból megítélhető –, hogy hol közvetlenül, hol közvetettebben a saját jelen látószögén belül értelmezi Shakespeare-t. Persze ez nemcsak Shakespeare-rel esik meg, hanem mindegyik valamire érdemes szerzővel, és nem is baj, hogy megesis vele, legfel-

jebb az a baj, hogy mindegyik ítéscs, olykor nem is titkolva, igen erős meggyőződéssel bír saját értelmezésének egyes-egyedül autentikus volta felől. A mindenkori ítéscs elótti ítéscs pedig érthető módon megítéltettek: korszerűtlenek voltak.

A lehetőség az aktualizálásra nemcsak Shakespeare műveiben rejlik, hanem benne van mindenben, ami Shakespeare körül zajlik évszázadok óta. Nemcsak a művekben, hanem a korokban, amelyek közös ismérveiket megőrizve követik egymást – ha ugyan lehet egyáltalán a Shakespeare óta eltelt időben korszakokat elkülöníteni. Ugyanis Európában azóta lényeges tényezők nemigen változtak, legfeljebb az a bizonyos látószög.

Hauser Arnold teljes művészetelméleti koncepciója ebből az alapvetésből ered, hogy ti. a modern ember, a modern gondolkodás és művészet a reneszáncs felbomlásakor, annak válságperiódusában született meg. Ennek megfelelően véli Hauser, hogy „...Tintoretto, Brueghel, Greco az első modern festők; Shakespeare, Cervantes, Maurice Scève az első modern írók; Montaigne, Machiavelli, Galilei az első modern gondolkodók; mindnyájan a manierizmus képviselői. Velük kezdődik a modern művészet története, amely egyesíti a spiritizmust és a naturalizmust, az expresszionizmust és a formalizmust, az intellektualizmust és az irracionlizmust; itt kezdődik a modern irodalom története az első modern tragédiával, a humor első nagy példáival, az első modern regénnyel. Itt kezd a modern antropológia és pszichológia is a diadalútját az olyan alakok megteremtésével, mint Don Juan, Don Quijote, Faust és Hamlet, akik, miközben megtestesítik a reneszáncs válságperiódusának emberi problémakörét, egyúttal a modern európai emberiség legnagyobb szabású jelképeivé válnak.”¹

Tehát a Shakespeare óta eltelt korszakban a művészetek és a gondolkodás szempontjából lényeges, a személyiségre, az individumra meghatározó módon ható tényezők és ennek a szubjektumra csapódó következményei nem változtak. A 16. és 20. század között hatalmassá teszi a különbséget a tudományos és technikai fejlődés, nagyon eltérő a két századot jellemző, első észlelési szinten érzékelhető összkép, de az ember, az én, hasonlóan érzi magát Európában az elmúlt négyszáz év alatt. Az, hogy mégis léteznek különböző korok eltérő felfogásaiban született Shakespeare-interpretációk, úgy lehetséges, hogy a mű és a modern későreneszáncs óta napjainkig tartó kor művészetfilozófiai alapélményének azonossága mellett hosszabb-rövidebb időszakokat megkülönböztetnek különböző stílus- és divatirányzatok, eszméáramlatok, kollektív történelmi élmények és még ezernyi egyéb dolog, ami képes a művészeti alkotások értelmezését, az üzenet dekódolását és ezen belül egy szerzőhöz vagy egy műhöz kapcsolódó aktuális felfogást nagymértékben befolyásolni.

Shakespeare – és kora – aktuális tehát több mint négyszáz éve, és hogy utókora mindig egy adott látószögben értelmezi – ez teljesen érthető. A mának és Shakespeare korának alapvető emberi élményei közti azonosságok mellett azonban Shakespeare mindenkori aktualitásának okaként létezik még egy el nem hanyagolható tényező, amit illik is megemlíteni. Egy újabb közhely: a szerző, William Shakespeare zseniális tehetsége.

Shakespeare 1864-ben és 1964-ben

Mit mond erről például a múlt század boldog romantikusa, Jókai Mór (mint színikritikus):

„Shakespeare elismerése egy darab civilizáció. Valami neme a kultusznak, ami a kultúrát tanítja. Shakespeare óriás, Shakespeare nagy szellem, nemcsak mint költő, de egyáltalában, mint gondolkodó fő.”²²

A későbbiekben persze illik valamelyest indokolnia e rajongást:

„A merész eszmejárás, az emberi indulatok szabad küzdelme, a tűz, a szellem, mely gyorsan emészt, gyorsan teremt, a kor költőjévé teszi Shakespeare-t, ki arra született, hogy születése után három század múlva érje el férfikorát. Az egész művelt világ tanúsíthatja ez állításunkat.”²³

Jókai számára természetes, hogy Shakespeare pont 1864-ben érte el férfikorát. Az ítések jelenkori ítései persze – tisztelve a nagy regényíró – ezen mosolyoghatnak. Pedig Jókainak minden bizonnyal megalapozott az előbbi véleménye ugyanúgy, mint ez alábbi:

„E mű nem dráma, nem vígjáték, csak dialogizált költemény; néhol a paródiáiág alászálló (...) A Szentivánéji álom hallatlan bohóság, képtelen mese (...) meséje két szó, iránya semmi, tanulsága kevés.”²⁴

Mielőtt beleszaladnánk a „ki hogyan értelmezi a Szentivánéji álmot?” – kérdéskörbe, érdemes második Jókai-idézetünkhöz egy kicsit visszatérni. „A merész eszmejárás, az emberi indulatok szabad küzdelme, a tűz, a szellem, mely gyorsan emészt, gyorsan teremt” – nehéz lenne jobb szavakat találni Jókai regényeinek és hőseinek jellemzésekor. Klasszikus példája ez a saját látószögnek, a kor műértelmezésre ható stílus- és divatirányzatainak.

A harmadik idézetből kiolvasható, hogy – finoman szólva – Jókait nem fogta meg a darab. Valószínűleg azokat hiányolta belőle, amiket előzőleg lelkesen dicsért és Shakespeare legfőbb erőneinek tartott. Amikor Jókai e sorai íródtak, az 1848-as, romantikus forradalmi lelkesültség már régen a múlté volt, a szabadságharc bukását nyers, egyértelmű, kegyetlen megtorlás követte – ebben a korban talán nem voltak igazán fogékonyak a Jókaihoz hasonló romantikusok erre az „e mű nem dráma, nem vígjáték”-féle ambivalens intellektuális ráérzősdiere.

Jókai kortársa (olyannyira, hogy ugyanazon évben születtek) Greguss Ágost szintén értetlenkedik, de megpróbál magyarázatot adni, elemezni:

„A szereplő személyek minden belső indok nélkül utálják és szeretik meg egymást, vonzódásaik változnak anélkül, hogy igazán változnának, s amit tesznek, nem a magok szántából teszik, hanem külső ráparancsolás folytán. Lysander elpártol Hermiától, Demetrius elpártol Helénától, s mindegyik ismét visszapártol kedveséhez belső ok és lelki valószínűség nélkül. Ugyanilyen oktalanul történik az is, hogy Titánia a számárfejú Zubolyba bolondul. S amilyen indokolatlan a hiba, ugyanolyan a megtérés is. A két ifjú, mikor mindegyik megint híve lesz régi kedvesének, nem is mentegeti hűtlenségét, s a két lány sem veszi föl. Titánia is, kiábrándulva számárszerelméből, csak csodálkozik egy kissé: 'Hogy eshetett ez?', aztán undorodva néz előbbi kedvesére, s

szépen elsétál a kibékült Oberonnal. Lysander és Demetrius összevesznek, halálra keresik egymást, elfáradnak, elalszanak, s fölébredve a legjobb barátok. Mintha csak álmodtak volna.⁷⁵

Egyszerű lenne a dolgot annyival elintézni, hogy itt lényegében egy szentivánéji *álom*ról van szó. Ahogy Greguss később folytatja: „itt tehát az álom, nem a valóság törvényei uralkodnak, itt nem az ész, nem a lelkiismeret parancsol, hanem a képzelődés.”⁷⁶

A mai kor látószögében szemlélve a kérdést, megfogalmazódik a következő gondolat: különbözik-e a valós világtól az az álomvilág, amelyre az jellemző, hogy benne nem az ész, nem a lelkiismeret parancsol? Érdemes tovább olvasni Gregusst:

„Az álom játékaiban értelmünknek, lelkiismeretünknek nincs szavazati joga; visszásságokon, badarságokon meg nem ütközünk, aljasságtól, gonoszságtól vissza nem riadunk; csodálkozás és megbánás nélkül haladunk oktalanságaink és bűneink zűrzavarában.”⁷⁷

Shakespeare (képzelgése) aktuális. Mert egyszerű egyenlőségjel nyilván nem tehető a Shakespeare-i álomvilág és a valóság közé, de e két világ – jellemzőit illetően – egyáltalán nem akar olyan élesen elkülönülni, ahogyan ezt Greguss Ágost gondolta.

Greguss a továbbiakban ösztönösen rátapint a lényeges pontra (még mindig a valóságtól állítólagosan élesen különböző álomvilágról szólva):

„Eszünket és erkölcsünket a szeszély nyűgözi le; fél eszméletünk mintegy idegen hatalmak, ismeretlen tündérek rabja, másik fele meg csak arra való, hogy önkéntelen cselekedeteinket szemlélje. Amit tehát cselekszünk, nem annyira cselekszünk, az inkább történik velünk.”⁷⁸

Talán a fiatal Shakespeare nem valami olcsó bohóságot, hanem valami ilyesmit – *mint valóságosat* – akart közölni kortársaival e darabban. Pontosán azt (vagy azt is), hogy amit teszünk, nem a magunk szántából tesszük, amit cselekszünk, az inkább történik velünk. Persze igen egyoldalú közelítés lenne, ha ezt a tételt emelnék Shakespeare mondanivalójának leglényegesebb elemévé. A különböző Shakespeare-értelmezések legfőbb tanulsága évszázadok óta éppen az, hogy a jelenséget nem lehet egyirányú utcákon keresztül megközelíteni. Bármennyire bohókás és szórakoztató tud és akar lenni a Szentivánéji álom, az a talaj, amelyből kinőtt, ugyanaz a talaj, amelyben a szintén fiatalkori Rómeó és Júlia magvai csíráztak. Hajlamosak vagyunk a Rómeót tragédiának gondolni (tartalmi vonatkozásban is), a Szentivánéjit pedig derűs vígjátéknak. Pedig az előbbiben Shakespeare jóval több mozgásteret enged hőseinek, ott szembeállhatnak a világgal, küzdhetnek önmagukért, míg a derűs játékban a látszólag vidáman sodródó hősöknek szikrányi esélyük sincs arra, hogy sorsukat másként irányítsák, mint ahogy azt a kiismerhetetlen felsőbb uralkodói körök kényre-kedvre megszabják. Mély ez a shakespeare-i mosoly. Ijesztő ez a helyzet. És a mosoly minél önfeledtebb, a jelenetek minél kacagtatóbbak, annál erősebb a kontraszt: hogyan lehet röhögcsélni egy olyan világban, ahol semmi közöm a saját életemhez? Mély erkölcsi és etikai dilemmák lappanganak a szentivánéji bohókás eseményei mögött. Ugyanúgy lappanganak, mint a valós életben: a mindennapiságban is ritkán kerülnek végiggondolásra a súlyos deter-

minánsok, helyette az ember – még szörnyű helyzetekben is – igyekszik a dilemmák könnyedebb megoldását megtalálni. Egy dolog valószínűnek tetszik: a Szentivánéji álom olyanfajta egyszerűsített megközelítései, mint a vidám paródia, az álomvilág és a valóság szembeállítása, líraiság (tündérek) – kérges kezű realizmus (mesteremberek) stb... – nem tudnak beválni. De természetesen nem a 19. századi jeles gondolkodók hiányosságaira utal a néhány fenti példa. Hanem a különböző korok látószögeire, melyeknek létezése minden korszak Shakespeare aktualizálása iránti fogékonyságát bizonyítja.

Jókaiék után száz évvel, Shakespeare négyszázadik születésnapján, 1964-ben is jelentek meg aktualizáló dolgozatok. Íme néhány gondolat az egyikből:

„A. Anyiksz, a Shakespeare-i dráma kiváló szovjet kritikusa a lényegre tapint rá, amikor a Szentivánéji álom alapvető drámai motívumát abban a konfliktusban látja, amely Egeus akarata és leányának, Hermiának az érzése között robban ki. A központi cselekmény éppen az, hogy a két leány minden akadályon keresztül elnyeri a szeretett férfit. A természet erősebbnek bizonyul minden törvénynél és ósdi szokásnál; itt nyilvánul meg Shakespeare humanista erkölcs-felfogása, amely szakít a hűbéri társadalom rideg, zsarnok elveivel a szerelem és házasság kérdésében, s az egyéni vonzalom, a kölcsönös szerelmen alapuló szabad párválasztás jogát hirdeti. (...) Shakespeare finom iróniával szemléli az emberi szív furcsa szeszélyeit, nevet az érzelmek változékonyságán, de nevetésében nincs elítélő gúny, csak megértő jóindulat. A Szentivánéji álom Anyiksz szavai szerint mese az emberi boldogságról, a friss, fiatal érzésekről, a nyári erdő varázsáról, amelyben csodás, szokatlan dolgok történnek. (...) E korai remekmű alaphangulata a minden létezés mélyén rejlő öröm, amely itt a művészet játékos bájában nyilvánul meg.”⁹

Annyiban bátran egyetérthetünk az idézett szerzővel, hogy minden létezés mélyén rejlik öröm, és hogy a nyári erdő varázsában csodás, szokatlan dolgok történhetnek meg. De ezek a gondolatok újabb, immár 20. századi példái a túlzottan leegyszerűsített megközelítési módnak. Feltételezhető, hogy itt politikumról, illetve a politikához közel álló ideológia egyszerűsítő hatásáról van szó, amitől nem maradt mentes a szerző, dacára annak, hogy tárgyi tudással felkészült.

Az 1964-es év Kelet-Európa történetében egy jellemző időszak nem túl markáns évszáma. Úgy, hogy 1956 után nyolc évvel, vagy 1963 után egy évvel, vagy egyszerűen, mint a hatvanas évek eleje – már jóval többet mondó. Hazánkban a kádári konszolidáció kezdete. Európa akkori diktatúrái a nyers, egyértelmű, kegyetlen megtorlások után zászlóra tűzik a megbékélés és társadalmi egyetértés jelszavát, a jólét felé veszik az irányt olyannyira, hogy még a négyszáz évvel azelőtt leírt jambusokból is csak az emberi boldogságot, a friss, fiatal érzéseket ajánlatos kiolvasni. Kerülni kell a komplikációkat, a gyanús, válság talajából kinőtt, ellentmondásokat önmagában cipelő művészeti jelenségek mélyértelmű elemzését. A legjobb mindenben csak a jót észrevenni, mégha köztudott is, hogy az egész hazugságra épül. Lappanganak a mély erkölcsi és etikai dilemmák, legalább annyira a korszakban is, mint a szentivánéj bohókás eseményei mögött.

A hangsúly az adaptálókra tevődött

A leegyszerűsített felfogások tehát nem bizonyulnak szerencsésnek Shakespeare-rel kapcsolatban, másrésztől meg igaznak bizonyul az a közhely is, hogy különböző időszakok megfigyelői másféleképpen magyaráznak, illetve más-más elemeket tartanak lényegesnek. Éppen ez utóbbi miatt valószínűleg nem fontos örökérvényűnek és egyedül igaznak kikiáltott Shakespeare-szentenciákat felállítani. Legalábbis ilyenekből kreált levezetésekkel biztosan nem helyes megítélni színházi produkciókat. Bele lehet törődni, hogy Shakespeare nagysága éppen abban rejlik, vagy éppen nagyságának egyik következménye az, hogy végtelen számú és féle felfogás, játsszási mód és interpretáció születhet művei nyomán. Hogy ezek közül melyik válik értékes darabbá, azt az adott színházi műfaj szakmai kritériumainak való megfelelés minősége határozza meg. És hogy az adott előadás mennyiben marad hű egy adott Shakespeare-felfogáshoz, illetve mennyiben tér el attól, vagy mennyiben ad nagyobb hangsúlyt egyes jellemzőknek és másoknak kisebbet, és hogy ezen belül mennyire számít újszerűnek és mennyiben hagyományosnak – mindezek az adott előadás színpadra alkotójától – balettelőadás esetében –, a koreográfustól függ nagymértékben. Shakespeare-nek már párszáz éve visszavonhatatlanul az utókorát éljük, amit ránk hagyott, a leírt szó, az már nem változik. A hangsúly az adaptálókra tevődött. Számukra Shakespeare titokzatos élete, és még titokzatosabb alkotó ereje, és izgalmasan titokzatos kora állandó kihívást jelent: aki a legtöbbet tud kezdeni vele, az a mából nézi, de szüntelenül visszarohangál hozzá, hogy közelebről próbálja szemlélgetni őt magát, majd újra visszatér a mába a máról színházat csinálni, mindeközben csak arra ügyelve, hogy ne hagyjon ki semmi lényegeset, és ne hogy valamit túlhangsúlyozzon.

Valahogy így készülhetett Seregi balettje.

Seregi főszereplője Zuboly. Seregi álmát Zuboly álmodja meg. Zuboly – Sereginél – egy ismeretlen erő által alakított világban próbál akarni, ott próbálja megmérteni magát, ott próbál választani. Álma után egy pillanatra nagykorúvá válik. Félébredésében elmondja (táncolja): „ember szeme nem hallott olyat, ember füle nem látott olyat, ember keze nem képes azt ízlelni, se nyelve felfogni, se szíve kimondani, milyet álmodtam én.”¹⁰ Később rádöbben, hogy olyan dolgok tudója lett, amiről nem szabad, nem lehet beszélni. A lényeg, hogy visszatért és újra önmaga. Sereginél ez a kulcspont. Ezen a jeleneten van a fő hangsúly, e körül szerveződik az üzenet. Amikor Zuboly rádöbben, hogy számárléte, szeretkezése a tündérkirálynővel csak álom volt, és ő újra ember, ugyanaz az ember aki volt, ebben a pillanatban arra is rádöbben, hogy létének egyedüli értelme és lehetősége ember volta, önmaga volta. És rádöbben arra is, hogy nincsen álom ébredés nélkül. Hogy az álom az éber élet része, és nem véletlen, hogy olyan, amilyen. Hogy a képzelgés sohasem parttalan fantazmagória, és a világ – amit élünk – egy, nem kettő. Akkor meg elég belőle annyi, amennyit tisztességgel képes vagyok átlátni. Valami ilyesmit gondolt Zuboly félálomban. Mély erkölcsi és etikai dilemmák lappanganak Zuboly ébredése mögött. Jó volt-e álomban? A vad nász bizony gyönyörteljes. De úgy, hogy nem én választok, nem én irányítok, előírják nekem úgy, hogy nem is tudok róla? Mindezt csacsiként?! A legjobb, amit tehet Zuboly, hogy marad takács, és eztán majd jobban nyitva tartja a szemét.

Seregi felfogásában Zuboly központi szerepe nemcsak az ébredése utáni eszmei (nagy)jelenetből tetszik ki. A balett elő- és utójátékában a vándorszínész csapat „főrendezője” a színdarab Zubolya. Ő teremt színházat, ő alkot, ő a csoda megszületésének bábja, ő az anyagot megmozgató emberi értelem. Seregi Szentivánéji álomjában a színház fogalma, a „színházcsinálás” folyamata az alkotással, a teremtéssel rokon, a színház a mindenséget jelenti, az ember, aki létre akarja hozni a színházat ugyanaz az ember, aki mindenhol és mindenkor emberi életet akar létrehozni. Az az ember, aki emberi életet akar berendezni mindenáron embertelen körülmények között, akár az Északi sarkon, a sivatagban, a tűzhányó oldalában, a tengerfenéken vagy ami még ezeknél is rosszabb: az alkotó ember gondolatát behatárolni vagy korlátozni akaró diktatúrában.

A szabadságról, a diktatúrákkal szembeszálló alkotó-teremtő emberről szóló közhelyessé taposott gondolatok megfogalmazásakor rendkívüli veszély leselkedik a körültekintés nélküli gondolat-egyszerűsítőkre: ezt a mondanivalót szinte mindegyik színházi előadásba bele lehet magyarázni. Emiatt viszont kár lenne említés nélkül hagyni azokat a műveket, amelyek valóban a fenti értékeket képesek hitelesen megjeleníteni. Seregi balettje ilyen. Persze szó sincs arról, hogy a koreográfus-rendező a darab megalkotásakor ideológiai célként előzetesen kitűzte volna magának e nemes mondanivaló színrevitelét. A dolog ennél bonyolultabban működik. Seregitől amúgy is nagyon idegen, hogy – Hauser Arnold kifejezéseit kölcsön véve – nem lepezett, közvetlen, nyers módon tendenciákat építsen bele darabjaiba. De valamiért mégis olyanok a művei, amilyenek nem születtek száz évvel ezelőtt. Seregi Shakespeare-balettjei a máról szólnak, a ma közönségének üzennek. A Rómeó és Júlia igen tragikus végét is képes katartikus módon feloldani úgy, hogy ott is a továbbélés, a szerelem, a szeretet, a fiatalság, a vágyait megvalósítani akaró ember legyőzhetetlenségét fogalmazza meg. A legutóbbi Shakespeare-jében, a Makrancos Katában pedig az emberszerető emberábrázolást viszi olyan tökélyre – szintén az emberi alkotás nagyszerűségét hirdető keretbe koreografált színházi estén, – amelynek értelmezése ugyanabba az irányba mutat, mint a Rómeó és Júlia és a Szentivánéji álom esetében. Van-e vajon Seregi alkotó személyiségén túl valami törvényszerű magyarázata a Seregi-jelenségnek? Minden bizonnyal van, mert kitartó módon a véletlenek nemigen ismétlődnek. Nagyon kétes vállalkozás a fentebb vázolt Seregi-jellemzőket szavakra és gondolkozási sémákra bontva megmagyarázni, de – üzenettel bíró színházi értéket létrehozó balettművészetről lévén szó – egészen biztos, hogy nem mellékes tényező az időpont (a korszak) és a helyszín (a földrajzi régió).

Magyarországon az ún. rendszerváltás (1990) óta gyakran feltették a kérdést, hol van a puha diktatúra alatt készült, a cenzúra elől asztalfiókba rejtett remekművek sokasága. Aztán lassan-lassan kiderült, hogy nincsenek ilyenek. A történet elsősorban irodalmi alkotásokról szól, de a puha diktatúrában született különböző művészeti ágazatokhoz tartozó műalkotások több tekintetben hasonló jellemzőkkel bírnak. Ezek között az értékesek olyanok, hogy lehet bennük „a sorok között olvasni”. Megszülethetett, létrejöhethetett bármilyen mű Magyarországon az 1960-tól 1990-ig terjedő harminc évben, csak az üzenetet megfelelő módon rejtjelezni kellett. Az alkotók minden művészeti

ásban, minden jelentős művel kikerülhetetlenül reagáltak korukra és az aktuális, megélt társadalmi élményre. A műveket (az értékes műveket) a rejtjelezés foka és módja különböztette meg egymástól. Az alapélmény azonos volt: a szabadságtól való megfosztottság érzése. Az is természetesen eltérő volt, hogy ki, milyen műfaji lehetőségekkel, milyen módszer- és eszközrendszerrel, mekkora egyéni indítással és tehetséggel reagált, de a jelentős művekben kisebb vagy nagyobb mértékben, az egészben vagy egyes részleteiben mindig ott motoszkált az alapélményre történő valamilyen formájú utalás még akkor is, ha a mű alkotója, megkötve a rendszerrel a maga különalkuját, a hétköznapiságban elfogadta a korszak játékszabályait. A diktatúrában, még ha puha is, a barakkban, még ha a legvidámabb is, nem feledhető a szabadságtól való megfosztottság élménye. Minden nap minden percében minden tárgy minden részletében, minden kapcsolatban, közösségben, ügymenetben vagy intézményben ez az adottság mindenhol ott van, és azt az érzést súlykolja az emberbe, hogy másodosztályú kategóriába tartozik a szabad országok polgáraihoz képest. Lehetetlen kirekeszteni a Kelet-Európaiság élményét a műalkotások létrejöttének érzékeny alkotói folyamatából, de ellentétben a hétköznapisággal, a műalkotások érték gazdaságának tekintetében ez nem eredményez másodosztályú színvonalat, sőt, bizonyos érték kategóriák szempontjából a diktatúrákban készült művek felülmúlják a társadalmilag kiegyensúlyozott korszakot élő országok esetleg élményhiányban szenvedő alkotásait. A műalkotások megítélésekor nagy szerepe van a szubjektivitásnak, az egyéni ízlésnek. De talán nem nagyon szubjektív az a vélemény, amely szerint hasonló kategóriába tartozó felkészültség és tehetség esetén a Kelet-Európaiságban gyökerező probléma-érzékenység révén, a művek invenciózus gazdagsága és árnyaltabb látásmód terén a kelet-európai alkotók sokszor felülmúlják nyugati kollégáikat. Ezért több Sütő András E. L. Doctorownál (mindketten Heinrich von Kleist Kolhaas Mihályát dolgozták fel), ezért több Jirzi Menzel és Szabó István számtalan, nagynevű hollywoodi filmrendezőnél, és ezért a legnagyobb ma élő írója Párizsban Milan Kundera.

Az alapélmény a szabadságban való korlátozottság. Aki reagál rá, lázad ellene. Mi a művészetek legkézenfekvőbb lehetősége a lázadás kifejezésére? Régóta megfigyelhető jelenség: a formarombolás. A legkézenfekvőbb, a legegyszerűbb és a legveszélyesebb. Tagadni a forma állandó, mechanikus deformálásával egy idő után azt eredményezheti, hogy a forma megtagadása üres öncéllá válik, a lázadás valódi oka és értelme elfelejtődik, és a formabontók számának termékeny gyarapodása révén a formabontók formabontása konform tevékenységgé langyosul, amely folyamatban nagy számban tör utat magának a művészileg kétes értékű, a kulturális életben üszkösödő sebeket ejteni képes, kegyetlen középszerűség. Számtalan irodalmi és balettszínpadi példa található erre a jelenségre, az arányok sajnálatos módon, de természetesen nem a ritka jók nagyobb előfordulását mutatják. A megőrzésre érdemes értékek megőrzése mellett kifejeződésként engedni a máról szóló üzenetet úgy, hogy az adott műfaj kikerülhetetlen szakmai alapkövetelményeinek is megfelelően az alkotás, elfogadni a több évszázada bevált, emberi fogyasztásra leginkább alkalmas művészi normák előírásait úgy, hogy ezek egészüljenek ki néhány lényeges, egyénileg megtalált tartalmi vagy for-

mai elemmel, egy-egy érett szavakkal megfogalmazott sorral vagy avatott kézzel, aranyérezéssel megfestett ecsetvonással – ez az igazán nehéz feladat, és ez a módszer bír komoly eséllyel időtálló értékes művek megszületésére.

A színházban több évszázada bevált eszköz, a színjátszás egyik alapvető, nélkülözhetetlen eszköze a darabvégi katarzis. Seregi jól tudja e tényt, jól ismeri az eszközt. A Szentivánéji álomban Zuboly központi figurája mellett a Seregi-felfogás másik lényeges eleme: Puck szerepe az előadás végén. Ez az a néhány, a Shakespeare-műhöz hozzáírt sor, amitől (és más jellemzőktől is) Seregi adaptációja egyénivé és sajátos értékeket felmutatóvá válik. Hasonló a megoldás a Rómeó és Júlia-végi Rómeók és Júliák táncához. Seregi balettje végén a vándorszínész csapat elvonul, a fények kihunynak, a díszletek leomlanak – vége az előadásnak. A kiürült színpadon előbújik Puck, Shakespeare pajkos bajkeverője, és nem tudva belenyugodni a varázs, a csoda elmúltában összeilleszti az Oberon által kettétört varázspálcát. És a dolog működik, hiába tört el, összerakható: a fények kigyúlnak, Puck emelkedni kezd felfelé, vissza a csodatevés; a színházcsinálás, a teremtés mágikus varázsába.

Seregi ezzel azt üzeni, hogy nem kell sohasem feladni. Mindig lehet folytatni, az igazi szabadság a tehetség, a teremtő ember joga az alkotáshoz, és erre minden körülmény között van lehetőség, ha akad ember, aki összeilleszti a varázspálcát. Seregi, ha a világ bármely pontján élne, szíve szerint biztosan ugyanígy akarná befejezni a darabját, csak egyáltalán nem biztos, hogy élne benne a belső kényszer, hogy hozzáírjon valamit Shakespeare-hez. Ez az a többlet, amit a Kelet-Európában élő művész több évtizedes zsigereiben hordozott, látens szabadságvágya eredményeként jelenik meg. Ez az a lázadás, ami hasonló funkcióval bír, mint a formák megtagadása, csak itt vállalva a tradíciót, a többlet finom adagokban kerül becsempészésre, és hatása nem hivalkodóan érvényesül, hanem a fogyasztóknak átadott művészi értékek fogyasztók általi befogadása révén, tovább gyűrűző hatásmechanizmusokon keresztül, közvetett módon realizálódik. Seregi nem politikai üzeneteket fogalmaz meg, hanem értéket teremt, és azt átadja másoknak. Ez az egyetlen figyelemre méltó módja a korra történő művészi reagálásnak, és ez a leghatásosabb módszer, amellyel bomlasztani lehet hazugságokra épülő politikai rendszereket még akkor is, ha ez célként előzetesen nem deklarálódik.

Ha egy színpadon zajló folyamat színházi előadásként funkcionálva üzeneteket továbbít a nézőknek, nem kerülhető el, hogy a kor és a helyszín nyomai valamilyen mértékben és formában tetten érhetőek legyenek a műben. Ez nem feltétlenül jelent konkrét, politikai állásfoglalást, de hogy a hangsúlyok mikéntje korba ágyazott – és a földrajzi régióhoz kötődő Mendelssohn–Seregi Szentivánéji álom című balettjére jellemzően is – néhány év rálátásával nem vitatható.

Az már csak a véletlen, vagy a nagy történelem-rendező műve, hogy Seregi László koreográfus-rendező az 1989. december 22.-i Szentivánéji álom-premier előtt a következő szavakat mondhatta el a függöny előtt a közönségnek:

„...muszáj vagyok megosztani önökkel az örömet, amelyet mindannyian érzünk, hogy ma este Európában a zsarnokság utolsó góca megszűnt létezni, ... és külön ünnep számomra az, hogy ez a függöny egy szabad Európára fog fölmenni.”

Jegyzet

1. Arnold Hauser: Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst. München, 1964. 36. o.
- Im. Németh Lajos: A művészet sorsfordulója Budapest, Gondolat 1970. 14. o.
2. Magyar Shakespeare-tükör Budapest, Gondolat, 1984. 169. o.
3. Magyar Shakespeare-tükör Budapest, Gondolat, 1984. 169. o.
4. Magyar Shakespeare-tükör Budapest, Gondolat, 1984. 169., 170. o.
5. Magyar Shakespeare-tükör Budapest, Gondolat, 1984. 169., 197. o.
6. Magyar Shakespeare-tükör Budapest, Gondolat, 1984. 197. o.
7. Magyar Shakespeare-tükör Budapest, Gondolat, 1984. 197. o.
8. Magyar Shakespeare-tükör Budapest, Gondolat, 1984. 197. o.
9. Magyar Shakespeare-tükör Budapest, Gondolat, 1984. 547., 550., 551. o.
10. Arany János fordítása

Devecseri Veronika: Berczik Sára egyetemes táncművész

Életpályáját igyekszem követni legkorábbi tanulmányaitól előadóművészi tevékenységén át pedagógiai munkásságának a II. világháborúval lezáródó szakaszáig. Kényszerülök erre az időbeli behatárolásra, hisz' olyan gazdag életműről van szó, amely akár egy terjedelmes könyv tárgya is lehetne!

Úgy gondolom, ha táncpedagógiai tevékenységével, szemléletet is adó tanárképzőjével – ahol determináló a zene és a mozgás szoros kapcsolata – megismerkedhetünk, akkor nemcsak egy igen mostoha sorsú, ma már meglehetősen feledésbe ment táncműfajjal találkozunk, hanem teljesebb képet kapunk általa tánckultúránk egy izgalmas, dinamikus, újat teremteni akaró korszakáról.

Ez a dolgozat a kevés fennmaradt dokumentum miatt inkább csak visszaemlékezésekre támaszkodva készülhetett. Anélkül, hogy a teljes és részletes metodikát ismertethetném, igyekszem rávilágítani arra, hogy nagyon értékes, elsüllyedni nem hagyható anyagról van itt szó, mely a fiatal táncos-generáció számára talán meglepő analógiákat hordoz a mai, körülöttünk oly sok néven felbukkanó modern tánccal és színházi áramlatokkal. A mai magyar színpadon és a színpadi táncművészetben a „modernség” igényével alkotók és előadók nehéz körülmények között nélkülözik ezt a valaha igen erőteljes hajtását a táncművészet sokágú fájának. Több évtizedre szakadt meg és esett ki a láncból egy szem. Így lehetett aztán „felfedezve” pl. sok olyan elem, hatás, melynek már előttünk járó táncos- és alkotógenerációk birtokában voltak, ill. a nyugat-európai és amerikai táncélet folyamatos sodrában léteztek és továbbfejlődhettek.

Először azonban szükségesnek érzem beszélni azokról a külföldi és hazai előadókról, iskolákról, tendenciákról, melyek befolyásolhatták Berczik Sára művészi pályájának indulását, majd kiteljesedését.

A XX. század művészeteket megújító törekvései a baletten kívül – és ellen – meglepően új irányzatokat hívtak életre. Közép-Európában és Észak-Amerikában párhuzamosan különbözőképpen nevezett, külön utakon járt a fejlődés. Más volt a művészi hitvallás, a módszer, a stílus. I. Duncan „szabad táncnak”, Dalcroze „euritmikának”, R. Lábán „eukinetikának”, M. Wigman „mozdulat- vagy mozgásművészetnek”, ill. „kifejező táncnak” nevezte el. Ezt Amerikában „közép-európai”, vagy „expresszionista” táncnak, az amerikaiakat pedig „modern táncnak” hívták, mely azóta a klasszikus baletten kívüli áramlatok gyűjtőneve lett.

A reformtörekvések mögött gyakran nem közvetlen táncos-tevékenység állt. R. Lábán mozdulatokkal foglalkozó filozófiai rendszerező munkája, vagy a francia színész F. Delsarte (1811–1871) kifejezésen alapuló mozdulatelemzése is erre példák. É. J. Dalcroze a zenetanítás szolgálatába állította a mozdulatot, közös nevezőjüknek a ritmust tekintve, ezen az úton mélyedve mozdulatelemzésekbe. Gyakorlatait ritmikus gimnasztikának, kompozícióit plasztikus táncnak nevezte. Hellerau-i, majd Luxemburg-i iskolájának hatása a magyar mozgásművészekre is meghatározó volt.

Hazai jeles képviselőjük Szentpál Olga (1895–1968) is. Dalcroze stúdiumok után a zeneművészettől indult el a tánc felé. Művészi és pedagógiai munkájában kifejeződött az új magyar zene, és főleg Bartók Béla alkotásaihoz való vonzódása, és a magyar népművészet hatása is. Iskolájával egy humanista, polgári művészeti irányzatot teremtett.

Dienes Valéria (1879–1978) munkásságának esztétikai jellemzői voltak a filozofikus megközelítés, a Lábán-i szerkesztés és a katolicizmus előtérbe kerülése.

Madzsar Alice (1885–1935) tevékenységét agitatív, progresszív, politikus mentalitás jellemezte. Részint szimpatizált a baloldali prolet-kult. színházi törekvésekkel, részint a testnevelés felől közelítve igyekezett megoldást keresni a modern társadalom egészségügyi problémáira, B. Mensendieck tanulmányait továbbfejlesztve.

Kállai Lili iskolájában is Dalcroze és Lábán tanulmányok éreztették hatásukat. Eleinte dominált a szoros kapcsolat a zenével, később egyre fontosabbá vált a mozgás, a mozgás és a tér, a mozgás és a dinamika kapcsolata. A tömegek számára pedig olyan oktatási módszert dolgozott ki, amely a mozgásélményt örömforrássá igyekezett tenni.

Az 1920–'30-as években kiszélesedő mozdulatművészeti irányzat nagy népszerűségnek örvendett Magyarországon, egészen a felszabadulásig. Isadora Duncan nyitotta 1904-ben a sort, követték őt a Dalcroze iskola növendékei (1921 és 1936 között), Niddy Impekoven (1927 és 1933 között), Nyota Inyoka (1927), Uday Shankar (1929, 1936), G. Palucca (1932), R. Chladek (1932), H. Kreutzberg (1935 és 1948 között), Radeñ Mas Yodjana (1938), Menake (1937), Devi Dja (1939), Yeichi Nimuza (1934), JOOSS-Balett (1934, 1937).

Az 1920-as években két uralkodó irányzatot ismerhettek meg általuk a mozdulatművészet kedvelői. Egyiket statikus képszerűség, és expresszív gesztusok jellemezték, (pl. Waleska Gest) másokban a táncosság-zeneiség hatott (pl. Niddy Impekoven).

Berczik Sára 1906. január 18-án született Miskolcon. Édesanyja korai halála után egyik apai nagynénje, Perczel Karola nevelte és taníttatta, és első balettmestere is ő volt. A Perczel nővérek a budapesti operában végezték tanulmányaikat, ezután pedig külföldi balett-társulathoz szerződtek. Tíz évig járva Európát, alkalmuk volt élvonalbeli francia, olasz, orosz balettmesterekkel dolgozni. Mikor az első világháború kitérősekor az együttes feloszlott, hazajöttek. Perczel Karola a debreceni színházhoz szerződött táncosként és balettmesterként. Koreografált betéteket, koncertszámokat, bali nyitókat, és amikor az Operaház vendéggjátékán bemutatták a Hány Jánost, ő készítette a „Toborzót”. E mellett balettiskolát nyitott, melyet rutinja, szaktudása, gazdag tapasztalata a Tiszántúlon irányítóná tett. A pezsgő életű város elhivatott táncpedagógusától sok jó táncos került ki, így az Operába Bordy Bella, Csajkovics Magda, Gál Éva, és sok növendéke később a kulturális élet más területein választott hivatást. (Pl. Békés András, Békés Itala, Békés Rita)

Nevelt lányát kérlelhetetlen, következetes elvekkel tanította arra, hogy a komoly szakmai tudásért vasakarattal meg kell küzdeni. Berczik Sára tíz évig csak klasszikus balettet tanult, orosz és olasz iskolát. Délelőtt két órás tréning volt rúd- és középgyakor-

latokkal. Délután szintén kb. két órában rövidebb csoportos tréningen vett részt, melyet kombinációk és táncos anyag tanulása követett. Zongoratanulmányai 3–4 órás gyakorlást igényeltek naponta, így iskoláit magánúton végezte. Mivel a zongoratanulásban is igen tehetségesnek bizonyult, már 15 évesen letette magánúton első zeneakadémiai vizsgáit. Így ismerte meg a modern zenét, és zeneelméletet, mely tulajdonképpen meghatározóan hatott egész további sorsára, pályájára. Úgy érezte, az új zene – mennél mélyebben tanulmányozta, elemezte – nem vág egybe akadémikus balett-tudásával. Ha új muzsikát akar mozgásba önteni, ott is más, új utat kell keresnie. Próbálkozott, improvizált. Először a földön új pózokat, majd új dimenziókat, formákat, fűzéseket, ritmusokat keresett. Mestere szerint azonban mindez elfecsérelt idő volt, mely csak elvonta klasszikus tanulmányaitól: „sehova nem vezet, hogy mást csinál, mint amit tanult” – mondta.

Ekkoriban – 15 évesen – látta őt művésztszrűsaságban improvizálni Ehrlicher Gusztáv, a „Harmónia” koncertirodától. Perczel Karola panaszaira – hogy milyen haszontalanságokkal tölti idejét – azonban elmondta, hogy nemrég Bécsben látott egészen hasonló mozgásokat, majdnem ugyanilyen mozdulatokat pl. Ella Illbachtól. (Történetesen térdelő helyzetben egy merevdőlést.) Javasolta, hogy egy ilyen irányú bécsi tanulmányút jóval hasznosabb lenne, mint a sok tiltás, ha már az I. világháború által teljesen elszigetelten minden új szellemi, kulturális áramlattól, szinte ösztönösen erre a még járatlan útra tévedt egy fiatal táncos. Sikerült az utazást megszervezniük. Bécsben ekkor a háború után rengeteg művész gyűlt össze, élénk kulturális és szellemi élet jellemezte. Az ún. modern mozgások különféle irányai képviselve voltak különböző nemzetiségű előadók és iskolák által. Igyekeztek Perczel Karolával minél több helyre eljutni. Mindenívé úgy iratkozott be, mint érdeklődő; féltek attól, hogy ha bevallják, hogy hivatásosnak készül, elzárkóznak előle.

Egy nap négy-öt helyen is volt órája, melyeket mindig együtt látogattak, és a látottakat feldolgozták.

Úgy tapasztalta, hogy rengeteg volt a silány és értelmetlen kezdeményezés, de mindenívűt volt valami érdekesség. Korábbi képzésében fontos szerepe volt a technikának, ezért meglepetésként érte a „mindent szabad” hozzáállás, a teljesen természetes, szinte „megformálás” nélküli kifejezésre törekvés, ahogy új mondanivalójukat új módon akarták tolmácsolni.

Három hónapig járta a „zajosan sikeres” és a „csendben tanító” iskolákat.

Az utóbbiak közé tartozott az Ellen Tells táncsoport. Oroszországból jöttek el a háború után és Párizsban akartak iskolát nyitni, közben táncesteket adtak. (Pesten is jártak.) Ennek a modern irányzatnak sajátossága volt, hogy kis művészi munkaközösségekben dolgoztak. Képzelt művészi irányvonaluknak megfelelő módszertannal dolgoztak iskolájukban, nevelték ki táncsoportjukat, és a fiatal vagy nem éppen fiatal tanárok maguk is részt vettek a koncerteken. Pl. Ellen Tells ekkor már 60 éves volt, Berczik Sárának komikusnak tűnt, de a bécsiek nagyon ünnepelték benne a mestert, az irányt, a merészséget, ahogyan el mer szakadni a balett-től, bár együttesének tizenkét tagja először klasszikus képzést kapott. Ezért tűntek talán a legtechnikásabbnak, és álltak

hozzá közel, bár nem volt olyan nagy az eltérésük a klasszikus harmóniáktól, mint más újító csoportoknak, ahol azonban a technikai kidolgozottság volt jóval alacsonyabb fokon.

A Tells-csoport a zeneválasztásban is merészen újat keresett. Dolgoztak pl. Debussy: Claire de lune-jére, Cake Walk-ra stb.

A Wiesenthal nővéreknél is tanult. Egyikük zongorázott, másik tanított, és amikor Grethe Wiesenthal turnéjáról visszaérkezett, csodálatosan muzikális táncot mutatott be. Egész irányzata, lendületessége, ami waltzereit a népitől a koncertpódiumi változatokig jellemezte, megragadó volt.

Mensendieck akkor elismerten legnívósabb gimnasztikai módszerét is tanulmányozta.

A bécsi opera balettmesterének, Carl Godlevszkinek magániskolájában a mesterrel gyakorolt pas de deux-t.

Négy iskolát látogatott tehát rendszeresen, és a néhány napra érkező fellépő művészektől is igyekezett egy-két órát venni. Emellett szinte minden napra jutott egy táncest, melynek nívója széles skálán mozgott. Így sikerült látnia Ella Illbachot, akinél a földön ugyanazokkal a törzsmunkákkal találkozott, amikkel ő is próbálkozott. Persze ez érthető volt, mert aki a törzs mozgáslehetőségeit kutatta, szükségszerűen hasonló eredményre jutott. Érdeklődésére E. Illbach elmondta, hogy Keleten járt, ott tanulmányozta a kultúrák régi hagyományokkal rendelkező mozgásvilágát, az indítékokat, és ez határozta meg műsorának formavilágát. Egy számot át is vett tőle, Grieg: Ima és tempolomtánc-át. Formailag azonban eltért, mert Illbachnál megvolt egyfajta „keleti elmélyültség”, ettől ő túl statikusnak találta a számot, ezért saját koreográfiájával táncosabb, szélesebb mozgáskálájú megoldást választott a zeneileg dinamikusabb, tempósabb részekben.

Megcsodálta Albertina Rasch remek spicctechnikáját, mikor a MET primabalerinája szólóestet adott. Ebből a maradandó élményéből is koncertszámai születtek később.

Elgondolásainak helyességében megerősödve, rengeteg élménnyel gazdagodva, sok hasznos tapasztalattal tért haza. Perczel Karolával azonnal hozzákezdtek az anyag feldolgozásához, aki ennek alapján engedte, hogy tovább kísérletezzék. Mestere több kollégájának is megmutatta az újonnan készült számokat, így Pálmai Ilkának és Nirschy Emíliának is, aki szívesen foglalkozott is vele, és akit érdekelt ez a „kicsapongás”; támogatta is őt nevelőanyjával szemben, mert úgy találta: ezt az alkotói vágyat elfojtani nem lehet, módot kell adni kifejlődésére.

1921-ben elkészítette hát a teljes műsort. Ehrlicher Gusztáv megénezte és felajánlotta, hogy Budapesten a Vigadóban megrendezi önálló táncstjét. 15 évesen, teljesen ismeretlenül Debrecenből feljőve, olyan nem várt nagy sikert aratott, és meglepően jó kritikát kapott, mely teljes biztatást és teljes befutást jelentett számára. Azonnal felajánlották, hogy 1922 februárjában a koncertet megismétlik.

A műsoron szereplő összes zenét maga is játszotta, ezen az alapon történt a kiválasztás is.

Dinsl Oszkár kísért zongorán, közreműködött egy hegedűművész, és Alpár Gitta, akivel a Zeneakadémián kötött jó barátságot.

A program 12 vagy 13 számból állt. Zenei építése, akárcsak a táncoké, klasszikustól a modernig terjedt. Három klasszikus balettszámot, több karakter és egészen modern kompozíciót táncolt.

Sajnos pontos műsora a második világháború alatt elpusztult. Emlékezete azonban megőrizte az A. Rasch hatását tükröző spicc számait, ahol alig „jött le” a spiccéről. Ilyen volt a Csajkovszkij zenéjére készült „kínai tánc”, egy ländler és a tütüs „Pendant la valse”. Grieg: Poetische Tonlieder – rövid kis zenedarabok, melyek közül egyik – mintha réten lepkét fogna – kis tematikus, kifejező kompozíciót készített.

Ellen Tölséktől látott megoldáshoz nyúlt három számánál. Akkor divatos szcenikai megoldás volt, hogy egy kb. 2 m x 2 m-es fekete drapériával letakart dobogón, mint szoborposztamensen dolgozott bű, görög ingben, szoborszerűen megoldva. Első ilyen tánca a „Fohász” volt. Perlasson (?), második Chopin: Prelud-je, harmadik az „Öröm” Schumann Arabesque-jére – mely választása már zeneileg is érdekességgnek számított.

Alpár Gitta énekelte a „Csak egy kislány”-t, melyre ő egy karakterkompozíciót készített – eleget téve a magyaros szám iránti akkori igényeknek.

Csajkovszkij: „Humoreszk”-jére – Pulcinella figurájával aratott sikert. Érdekes, stilizált, csak pántokból álló ruhát viselt. Szokatlan volt már a kezdése is: begurult a színpadra, és csupa rongybaba-szerű mozgása is hallatlan újnak számított. Ez volt az első rész zárószáma. Az egész estté pedig Liszt: Rapszódia-ja.

Ez az önálló est többször ment még Debrecenben, más vidéki városokban is, és szerepelt még egyes számaival hangversenyeken, rendezvényeken.

Mindemellett tanulmányait tovább kellett folytatnia. Perczel Karola szerint „csak diplomával a kézben lehet a pályán elindulni, és amibe belefogott, végig kell vinni.” A Zeneakadémiát 1926-ban fejezte be, szerzett diplomát, mint zongoraművész és -tanár. Énektanulásba kezdett Diósynénál, a Nemzeti Zenede igazgatójának feleségénél, aki tehetsége miatt ingyen foglalkozott vele. Úgy vélték, aki úgy tud táncolni és énekelni, mint ő, annak az operettszínpadon a helye... Akadémiai énekszakos diplomáját 1931-ben, több sikeres fellépés és elismerő kritikák után – melyek közül őriz néhányat – kapta meg.

Azonban akkor is úgy érezte – és ma is így nyilatkozik: egy dolog érdekelt igazán, a tánc.

Tervei valóra váltását megghiúsította egy szomorú hír: megtudta, hogy nevelőanyja súlyos beteg, állandó kezelésre szorul. Nem tud további külföldi tanulmányutakra vele utazni, sőt debreceni iskoláját is idővel fel kell adnia. Szükségessé vált, hogy a pedagógusi diplomát megszerezze, de nem a balett, hanem a mozdulatművészeti oklevélért adta be iratait a Kultuszminisztériumba. Bécsi tanulmányait és előadóművészeti tevékenységét elismerték, csak azt kívánták, hogy magyar iskolai végzettséget is igazoljon. A Mozdulatkultúra Egyesületbe tömörült táncművészeti iskolák – melyek tanárképzési joggal rendelkeztek – végzős növendékeiket a Róka Gyula vezette, 6 hóna-

pos állami „Tánc- és Mozdulatművészet-tanítóképző Országos Tanfolyam”-on záróvizsgáztatták. Ennek elvégzése alól is felmentették. Kállai Lili vállalta, hogy nála egy év alatt sűrítve – 3 hónapos ciklusokkal – leteheti a tanárképző vizsgáit. Végül ebből mindössze fél év lett, és 1932. májusára már kezében volt a mozdulatművészeti diploma.

Perczel Karola egyre rosszabbodó egészségi állapota miatt ő kellett, hogy támasza legyen; eldöntötte, kizárólag a pedagógusi pályára megy.

Rögtön iskolát nyitott, és azt tervezte, hogy beindítja a tanárképzőt. A Mozdulatkultúra Egyesület azonban elutasította kérelmét azzal az indoklással, hogy balettes volt és diplomáján is még „alig száradt meg a tinta”. A Minisztérium mondta ki a döntő szót, teljes jogú tanárnak ismerte el. Módszertanát lefektette, elbírálója az állami tanfolyam igazgatója, Pálfy volt. Kitűnőnek tartotta az anyagot, egyetlen megjegyzése az volt, hogy bátrabban használhatott volna idegen szavakat, kifejezéseket, fogalmazhatott volna absztraktabban. – Ez azonban ellenkezett a Zeneakadémián tanultakkal, ahol az elv az volt: világosan, egyszerűen, szabatosan, magyarul. Pálfy annyira elismerte, hogy vállalkozott arra, hogy a tanárképzőn – mely szabályos iskola volt – filozófiát és esztétikát tanít.

A növendékek tanultak és vizsgát tettek a következő tárgyakból:

Filozófia	(Pálfy)
Esztétika	(Pálfy)
Anatómia – csonttan, izomtan	(orvos-tanár)
Akrobatika	(Palotai-artista)
Pedagógia (általános)	(Berczik Sára)
Pedagógia történet	(Berczik Sára)
Tánc-történet	(Berczik Sára)
Módszertan	(Berczik Sára)
Gyógygimnasztika	(Berczik Sára)
Balett	(Berczik Sára)
Zenetörténet	(Berczik Sára)
Zeneelmélet	(Berczik Sára)
Zenei formatan	(Berczik Sára)
Zongora (= kötelező mozdulatkísérés)	(Berczik Sára)
Stílusmorfológia	(Berczik Sára)
Kéziszerek (bot, korong, kendő, Sz. Á.-karika!)	(Berczik Sára)

Az oktatás naponta délután 2-től 8-ig folyt. A gyakorlati és elméleti tárgyak felváltva követték egymást.

A hat gimnáziumot végzettek iratkozhattak be, illetve már egy évvel korábban ún. előkészítőn vehettek részt.

Berczik Sára egész módszertanát zeneakadémiai-pedagógiai tanulmányai alapján állította össze. Professzora Dr. Molnár Géza volt, akinek nagy téjékozottsága, szemléletet adó, hiteles, kitűnő példákkal illusztrált előadásai egy életre megmaradtak benne. Ő világított rá, hogy a „jó metodikának mindig az általános pedagógiai elvek alapján kell kitűnie céljait”, nincs oktatás nevelés nélkül.

Másrészt pedig befolyásolták Perczel Karola tanácsai, kritikái, aki soha nem ismerte el önállóan a mozdulatművészet technikáját. Sok érdekes észrevétele, megjegyzése volt azonban. Úgy találta, hogy a földön ezek a plasztikus dolgok valóban gyönyörűek, de csak felemelkedve a földről, forgásban és ugrásban is továbbfejlesztve, megoldva lesz ez egy technika. Ez a vélemény indította el Berczik Sárát azon az úton, melyen ma is jár, és azóta is kísérletezik.

Úgy gondolom, még ma is sok jazz-, modern iskola küszködik ilyen gondokkal, ezen a ponton válik eklektikussá munkájuk, amint ugrás-forgás kerül a kompozícióba (akár preparációt, akár légmunkát, érkezést stb., akár teljes motívumot tekintve), a klasszikus balett technikai megoldásaihoz nyúlnak. – (D. V.)

Metodikáját három tételben rögzítette. – Elnevezésük ma talán szokatlan, kissé absztraktnak tűnik:

1. Aktuális mozgástan
2. Intellektuális mozgástan
3. Affektív mozgástan

Az aktuális mozgástan

Maga a technika, amely bármely pillanatban aktiválható, effektíve cselekedetbe ültethető át.

1. Testfelépítés

Részletezte a testfelépítési ideált, anatómiai alapokon, a természetes tartásnak megfelelően. „Végigmenve” a testen, végig csináltatva a felépítési gyakorlatokat, kiderült az ideálistól való eltérés, ami korrekcióra szorult. Itt kapcsolódott logikusan a gyógygimnasztika alapos megismerése. Felmerült a tanár felelősségének kérdése abban az esetben, ha nem válogatott – orvos által is szűrt – növendékeket, hanem tömeget tanít. Mi az, amit tömegképzésben vállalhat, ill. ki és mi szorul rehabilitációra, habilitációra.

2. Testképzés

Célja a test egész izomzatának átdolgozása. Izomcsoportok külön-külön és együttes munkájáról van itt szó, a „fejbübtől a lábujjig”. – Ma a testnevelési terminológia szerint: „egyforma ráhatás a test egész izomzatára” (B. S.) – A gimnasztika külön tárgyalat és tanított:

karhelyzeteket, – izolációkat

kézfegy gyakorlatok

csuklógyakorlatok

alkargyakorlatok

teljes kargyakorlatok

Ezek függetlenítéssel (izolációval):

éjtések

lazítások

lendítések

vezetések

rázások (pl. bras-okkal is!)
vibrálások (pl. bras-okkal is!)
tolások (ellenállással: ma például „flex” kézfejjel)
(ezek dinamikai lehetőségként is felhasználva).

Ezek kombinációi és variációi:

balett karhelyzetek nyújtott ujjakkal
(mai „long jazz arms” „jazz hands” pl.)
kargyakorlatoknál gyakori a vállsík forgatás.

Lábhelyzeteket 4 fokon

előre: 1. paralell passé
2. paralell derékszögben nyitva
3. paralell tompaszögben nyitva
4. nyújtott tartás min. 90°-on
oldalra: mindezek en dehors
hátra: mindezek szintén paralell
(mai pl. a jazzb. attitude = 3 fok eö. há)

földhelyzeteket:

térdelő
ülő
fekvő

döntéseket

hajlításokat – mindig egy irányban történik

pl. nyakhajlítás: 1 ízületben történik

törzshajlítás: 4 szakaszban történhet, de elkülöníthetőségük csak látszólagos,
külső

ellökést – analóg a relevével – ezeket testképzésben
(különböző tempóval, ill. dinamikával)

rálökést – analóg a piqével tanította.

Felhasználta:

helyben plasztikában
járásban
forgásban

központ kitólást.

(Lordózis-keresztcsont elnyújtás hátra – ma kontrakció).

Fontos szerepet tulajdonít az izolációs technikának. A célkitűzés, hogy bizonyos izomcsoportokat elkülönítve dolgoztasson fikció, mert csak hangsúly van azon az izomcsoporton, melynek munkája domináló. Az elszigetelés legfeljebb látszólagos, hiszen funkcionális anatómiailag lehetetlen.

Pl.: Alkarkör: felkar rögzített oldalt 90°-ban, alkarkörzés lazán „csak” könyökízületből történik. Felkar láthatóan nem végez mozgást, de tartott, izomtónusa erőteljes, izommunkája nagyobb!

3. *Táncos mozgásformák*

Helyben plasztika: A test térben való elmozdulása. Ez mindig – az izolált és differenciált mozgással ellentétben – teljes testmozgás. Értelmezve: a testrészek összhangja, harmóniája.

Ide tartoznak először is a helybenmozgások. Ha nincs haladás, t. k. helyzetek, pózok keletkeznek. Ezek:

álló
térdelő
guggoló
ülő
fekvő

} és ezekben plasztika

(„Állás” alatt itt minden statikus helyzetet ért!)

Balance: kérdése másképp jelenik meg, mint a klasszikus balettben.

A törzs másképp aktív.

Pl.: a törzs hajlik hátra tág íven át – nem zsugorban – e közben ugyanekkora izomtónussal tartja meg az egyensúlyt az egyik magasra előre emelt láb, ellentétes kar 3. pozícióban.

Ellentétes mozgás:

Pl.: központ kitolás + mellkas homorítás (ma: alsó kontrakció + felső release). Gyakran párosult a fej hátra ejtésével, és a váll előre esve reagált.

Testsúlyáthelyezés: egyik lábról másikra, de vissza is lép.

Járás: ha a testsúlyt átviszi.

Két fázisra bontva:

a) Az irányba mozduló láb: mineműségét variálhatja, e szerint lehet egyszerűbb vagy nehezebb, összetettebb.

b) A testsúlyáthelyezés.

Szaladás: már kis „ruganyozó” van benne.

Ugrás: csoportosít

1. kiindulási helyzet és érkezés szerint

egy lábról – egy lábba

egy lábról – két lábba

két lábról – két lábba

két lábról – egy lábba

2. karakterük szerint

a) ruganyozók: olyan kis ugrások, melyek nem vagy alig hagyják el a földet, intenzív bokamunka a lényege

Pl.: csináltat assemblé-t, sissone-t ruganyozva is!

b) ugrások: magasságra, távolra törekvése a meghatározó gazdag formai variációkkal.

Fordulatok: irányváltoztatási módok

Forgások: lépő

ellökő fej-, kar-, törzsmunkával

rálökő gazdagon variálva

ugró

Ezekben a pontokban foglalta össze az alaptechnikát, ami nélkül nem létezhet a mozdulatművész. (Ő mindezt a klasszikus balett-képzés *mellett* kívánta és tanította is!) Utána továbblépésként kívánt foglalkozni módszertanában a művészi előadásmóddal, a művészi kifejezéssel.

„Ma úgy látom, néha csak a mozgáskultúra elérése a cél, a testképzés a program. Pedig ilyenkor a képzés csak az izommunkára hat (gimnasztika, gyógytorna stb.), és amikor az ember a forma felé megy, akkor tesz csak lépéseket a művészet felé. (Pl. a helyben plasztika már megformál, esztétikai jegyeket mutat.)”

Az intellektuális mozgástan

A mozgásnak az intellektuson keresztül elérhető része, illetve pedagógiaileg átvihető ismeretei.

Érvényes azonban itt is, mint minden oktatásban:

kell adni impressziót,

meg kell tanítani sok tételre,

meg kell tanítani ezeket feldolgozni

azzal a céllal, hogy önálló gondolkodásmód fejlődhessen ki.

Oktatás itt szemléletalakítás.

A mozgáselemzéshez – mozgástudatosításhoz két úton közelít.

1. Korporálisan

– miszerint arra kell törekedni, hogy a mozgásokat izomérzéssel tudatosítsa (Propriceptive).

Mikor a mozgó ember önkontrollal a saját mozgáskivitelezését korigálja, akkor a „tudott”, megszokott, optimális izomérzetet akarja kiváltani magából, „azt a bizonyosat” próbálja elérni.

(Ez is lehet a művészi átéléshez és az expresszióhoz vezető út egyik lehetősége.)

Szemléletes példája volt a koncentrációra: a cirkuszi oroszlán: (idomítás – parallel – az embernél pedagógia) amikor alkalomról alkalomra nekikészül a tűzkarikán való átugrásnak, kivár, „összpontosít”, és megpróbálja megvalósítani azt az optimális mozgássort, amikor a legkevésbé égette meg a testét.

2. Extrakorponálisan

– A formalitás nevelésének kérdése.

(Beszél erről a festészet, a szobrászat...)

Mivel ez is egy vizuálisan megjelenő művészet, fontos ez a tudatosítás. Véleménye szerint annyira kellene csiszolni a látást, mint zenészek a hallást. (Le kell tudni nézni egy ugrást, rögtön precízen meg kell látni lényegét, technikáját, esztétikai jegyeit stb.) Átvételnél, tanuláskor, de korigálásnál is szükség van erre a képességre. Még az akademizált mozgásformáknál is hasznos, hát még akkor, ha valami újjal találkozunk. (Hosszú ideje hiányolja elméleti munka megjelenését a témában.)

Az intellektuális mozgástanban foglalkozik a kompozíció, a komponálás kérdésével.

– Egy egyszerű kombináció is már egy kompozíciós csíra, annak is kerek, egész,

formai megoldást is kell adni. Nem lehet kötetlenül, „felelőtlenül” improvizálgatni, meg kell oldani, hogy célirányos cselekedet legyen, adott feladatot valósítson meg.

Foglalkozik a 1. *Tér* – 2. *Idő* – 2. *Erő* kérdésével.

Elméleti bázisa a növendékek filozófia, esztétika, zene tanulmánya volt.

1. Vizsgálja a mozdulat és a *tér* viszonyát,

a térrajz,

a térforma kérdéseit,

a szóló, kis- és nagy csoportokat mozgó kompozíciók térbeli szerkesztését,

a mozdulat és a térrajz viszonyát a mondanivaló és a kifejezés szempontjából,

(Pl. milyen kifejezéssel bír, ha a szólista egy tág kört ír le az üres színpadon, vagy milyennel, ha háttal halad a színpad legmélyebb pontjától a néző felé stb...)

a konkrét gyakorlati példákon és feladatokon keresztül világít rá a lényegre.

2. Zenei tanulmányai alapján, azzal szoros összefüggésben, s a növendékek saját zenei studiumait beépítve közeledik az *idő* fogalmához.

Abból indul ki, hogy az *idő* a zene és a mozgás közös eleme, meghatározója, tehát azonosak formalehetőségeik és problémáik is.

Sok zenei formai elemzést végeztek a növendékek. Egyrészt azért, mert – tapasztalata szerint – így lehet a zenei gondolkodásban önállóságot szerezni és megtanulni jól komponálni.

Másrészt, mert így lehetett logikusan eljutni az elemzés két fajtájához:

a) azonos időben vizsgálni a mozgást

b) folyamatkarakterében analizálni azt.

Így léptette be a szimultán és a szukcesszív fogalmát, melyet Szentpál Olga később átvett tőle.

Metrum-, ritmus- és tempógyakorlatokat végeztetett.

Pl. metrumgyakorlat: egyik kéz 4/4-et, másik 3/4-et ütemez, közben 2/4-es járáshelyzetben.

ritmusgyakorlat: adott ritmust – esetleg tapsolás mellett – függetlenítő módszerrel (izolációval) előmozogni.

tempógyakorlat: különböző tempók improvizált fűzése.

Mindezek történhettek zenekísérettel vagy anélkül. A terminológia teljesen a zeneivel megegyező volt.

A folyamat elemzéséhez kapcsolta a zenei formai elemzést

a dalformát,

a rondóformát,

a szonátaformát,

homofon és polifon zenéket analizáltak.

Mindezeket a zenei elemzéseket mozgásban kellett tükrözni.

3. Az *erő* kérdését a mozdulatra vonatkoztatva csoportosította, attól függően, milyen *erő* „viszi”.

Lehet a mozdulat

a) feszített

b) lazított
feszítés variációi: vezetés
rögzítés
fékezés
tolás
húzás
megfeszítés
ellentétes erő (a legnagyobb erő, ami önmagán belül hoz létre feszítést)
lazítás variációi: rázás
rugózás
lendítés
ejtés
esés
vibrálás

Olyan dinamikai gyakorlatok tartoztak ide, melyekben a mozgás crescendált v. decrescendált.

Pl. járás crescendálva és decrescendálva.

A különböző dinamikájú mozdulatokat egymásutániségában vizsgálva (pl. kar-mozdulat-sor: tolás-rázás-átvezetés-lengetés) óhatatlanul előtérbe kerül a dinamikának, mint a kifejezés részének kérdése, mely aztán szoros összefüggésben áll az előadás-móddal.

Affektív mozgástan

Berczik Sára ebben a fejezetben az érzéssel, érzelemmel, a kifejezéssel foglalkozik.

Mindezt visszavezeti a pedagógiába, hisz' „nemcsak akaratot, (aktuális mozgástan) hanem érzelmet is kell nevelnem”.

Wundt-ra hivatkozik, aki ideálja szerint: „a kulturált ember az érzelmi skálák minden válfaján képes keresztülmenni”. Nem biztos azonban, hogy ezt mindenki egyből ki tudja fejezni, de hát először rá kell vezetni erre az útra. Úgy kell inspirálni a növendéket, hogy abban emóciók fejlődjenek ki:

1. etűdök improvizációja hangulatok kifejezésére (saját önálló estjének példáját hozta);

egy-egy érzelem kifejezése – legegyszerűbb az átélésben;

2. epikus – történés jegyében – hangulatok váltása, magasabb rendű;

3. ún. stilizálás – legnehezebb,

pl. púpos ember,

koldus...

lényegében karakterteremtés – csak mozgás által.

„Ez a legnagyobb művészet, hogy elérje a táncos, hogy ne csak iskolázzon a színpadon, gyakoroljon, hanem átalakuljon és karakter legyen, s azon belül oldjon meg mindent mozgással.”

„Itt elkövette a mozdulatművészet azt a hibát, hogy a tömegek számára próbálta a kifejező művészetet átadandóvá tenni. A mozgás alakításának ez a színészi feladata azonban nem való mindenkinek, csak a nagyon tehetségeseknek. Világos, hogy a dilettantizmus csúcsára jutottak néha, de kinevelődtek igazi művészek, akik „kiugrottak” a tömegeből.

Módszertanában foglalkozott még stílusmorfológiával, mert ezt a jártasságot az önálló komponáláshoz feltétlen szükségesnek tartotta. A zenei stílusoknak megfelelően alakították ki a tánc stíluskategóriáit. Ezeket a párhuzamokat improvizációkkal és kompozíciókkal (adott vagy választott zenére, témára) testesítették meg.

1. Klasszikus, 2. romantikus, 3. modern – impresszionista és expresszionista – stílusban.

Stílusjegyeik:

1. Tiszta, szép vonalú mozgásformák, egyenesek.

2. Klasszikushoz képest szenvedélyesebb, lendületes, nagyívű, dinamikailag fokozottabb mozgások.

3. Modern, tört formák, szögletes, „kubisztikus” pózok, csavart formák (ma: izolációs mozgásformák).

Inspirációt adhatott azonban irodalmi, képzőművészeti alkotás is. (Pl. Rodin szobrai, Kolbe alkotásai.)

A szó szerinti „helyben plasztika” hogyan vezethető tovább mozgásba?! Volt olyan iskolai vizsgaelőadás, melynek címe „Zenei formák a táncban” volt. Ezen tudatosan „megjelenített” zenei formák szerepeltek. Pl. Bach: „Három szólamú invenció”, három emberre következetesen végigkomponálva, egy-egy szólamot képviseltek a táncosok.

Szerepelt dalforma: több szám is.

Rondóforma: Hajós Klára

Szonátaforma: a Mondschein-szonáta

Másfelől megközelítve a stílusfeladatokat is készítették a növendékek etüdjüket. Berczik Sára zongorajátékában kellett a stílust felismerni és arra improvizálni, vagy önállóan kellett zenét keresni megadott hangulati, érzelmi vagy tematikus (nem epikus!) feladathoz. Pl. az elemek: a föld, a szél, a nap.

A kifejezést erősítették – és az ügyességet fokozták – a szerek használatával.

A mozgáskaraktereknek megfelelően választották és kezelték az eszközöket.

Pl. a bot merevsége – staccato jelleg,

egyenes, nyílt formák

a szalag, kendő hajlékonysága, légysága – lendület, dinamizmus

korong – ívek, tört formák

karika – új szerként először Szöllősi Ágnessel használta.

Az iskola növendékei a felszabadulásig csak vizsgaelőadásokon léptek fel, vagy bérelt kisebb termekben tartottak kiselőadásokat vagy gyerekfellépéseket.

A mozdulatművészet sajátos koncertműfaj volt. Akik igazi elhivatottságot éreztek magukban, művészek és pedagógusok kívántak lenni. A legtehetségesebbek vágya az önálló est és a koncertezés volt.

Növendékei közül a pályára kerültek

Dési Márta

Egri Zsuzsanna (Torino)

Fáy Mária (London)

Hajós Klára

Kovács Éva

Péter Zsuzsa

Sándor Antónia

Szöllősi Ágnes

Tibor Zsuzsa

Winter József (+ 1944.)

„A stílus – stílusosság = művészet” nyilatkozta Berczik Sára. A mozdulatművészeknél sok stílustalanságot, tudatlanságot tapasztaltam. Én igyekeztem józan lenni, a technikára ügyelni. Voltak előttem zenész „előképek”, akik az újdonságukat konkrétan meg tudták fogalmazni. Világosan tudták miért, mitől és hogyan akarnak eltérni. Ez bizony a mozdulatművészetben nem volt ilyen tiszta, világos.

Pedagógiai és művészi célkitűzésem volt olyan harmonikusan mozgó embert nevelni, aki a technikai és érzelmi tudás – erő – birtokában alkalmas arra, hogy a tánc mondanivalóját művészi szinten kifejezze.

Ma is ezért nem tudom elképzelni munkámat – pedig gimnasztikával, esztétikus testképzéssel foglalkozom – egy kitűzött cél, és nevelés nélkül. Ma sem tudok figurákban gondolkodni, kell hogy perspektivikusan lássam a feladatot. Belenyugodtam, hogy munkám tudományos részét nem tudom feldolgozni, nincs rá időm. De arra törekszem, hogy ez a kis csíra is magában hordozza a lényegét, a mozgás, a tánc örömét, szépségét.”

Talán nem késő még – ha nem is ebben a dolgozatban, de részletesen tanulmányozva Berczik Sára metodikáját – észrevenni és beépíteni ezt a módszert az olyan táncos- táncpedagógusi és alkotói képzésbe, mely célul tűzi ki az emberi test teljes mozgáslehetőségeinek megismerését, tudatosítását és kihasználását, fontolóra véve ezt a zenei igényességet és elválaszthatatlan kapcsolatot, és ezt a teljes személyiséget a táncban éreztetni, kifejezni kívánó előadói és alkotói stílust.

Módszertanának hatását bizonyítja az is, hogy a mozgástanítás különböző területein a sajátos igényekhez alkalmazkodva, milyen sikereket ért el. Több évtizedes sportcélú tevékenységében is, ahol szintén iskolát és stílust teremtett, kisgyermek és serdülő lányok amatőr oktatásában, ahonnan harmonikus testű és lelkű, jó mozgás-ízlésű, táncszerető fiatalok kerülnek ki, és a Színház- és Filmművészeti Főiskolán, ahol a művészi torna tantárgy keretein belül lányokat tanít esztétikus mozgásra, erős hangsúlyt téve a kifejezésre.

Úgy gondolom, hogy Berczik Sára szuggesztív egyénisége, módszertanának mai – általa továbbfejlesztett – formája, mindig megújulni képes tehetsége a táncos pályán újra nagy hatású lehetne. Pedagógiai tevékenységével közvetlen kapocs lehetne a „modern” táncstílusok felé, egykori – ma is alkotó – művésztársainak (gondolok itt M.

Graham, B. Cullberg...) és azok tanítványainak alkotásaihoz általa is közelebb juthatnának művészeink és így gazdagodhatna az egész tánckedvelő közönség.

13 év telt el azóta, hogy fenti szakdolgozatomat az ÁBI táncelmélet államvizsgámhoz elkészítettem. Sári néni most 91 éves.

Az élet jele főként saját életvitele, fáradhatatlansága, töretlen munkakedve, ahogy napról-napra újat alkot, igazolja módszerét, csodálatos személyiségét. Nála a „határ a csillagos ég”.

Elsősorban Neki és egykori – a szakma szeretetére nevelt, elhivatott és tehetős – tanítványainak köszönhetően reneszánszát éli a Magyar Mozdulatkultúra Egyesület. De az Ő tanítványa volt Dévény Anna is, aki egy specifikus therápiás rendszerben alkalmazza a Nála tanultakat.

A tánctanulmányoktól az előadóművészi diplomáig szép-keserves az út. És a pálya a színpadon oly rövid. Nagyon fiatalon kell elmélyülni annak, aki ezt a művészi (ön)kifejezési formát választja. (Nem ritkán társulva más művészetekkel).

Aki próbálta, az tudja: mennyire nincs kész az ember a diplomával. Az előadóművész és a művészpédagógus sem. Berczik Sára példája itt is iránymutató és követendő. A mai napig tanulni – újat és újat, alkotni újat és újat. Nagy egyéniség, ritka személyiség kell ehhez. Kurzusokra jár, nézi – jó szemmel „vájít füllel” – felkészülten, tapasztaltan, az abszolút profi csodálni való szakmai alázatával.

Lát!

Beépít, átír, kiemel és elhagy, szintetizál: előre az újért!

Kritikája – csak kérésre – sohasem kegyetlen, építően pozitív, mint egész lénye. Tanácsait mindig meg kell fogadni, hallgatni, sokat lehet okulni belőle.

Életművének feldolgozása további folytatást kíván.

Az RSG területén a légtechnikában elért eredményei minden táncos számára rendkívül tanulságosak.

Azóta, hogy Magyarországon a „modern tánc” – a „jazz tánc” – terjed és színpadot kap, felismerhető a szoros és könyörtelen analógia Berczik Sára és a külföldi nagy iskola- és stílusteremtő mesterek – művészek között.

Ahogy zenei tanulmányait – kultúráját – tehetségét beépíti – ez evidencia Nála, és tanítványait is rásegíti erre az útra.

„Sári néni” – unicum! Ezt ismeri el a kormánykitüntetés is, melyet legutóbb kapott.

Legyen mód és hely itt és most, hogy a teljes táncos szakma nevében köszöntsük és köszönetet mondjunk azért, hogy van és dolgozik.

Terpszichoré összes elhivatottja nevében:

Hódolatom Berczik Sárának!

Berczik Sára methodikai munkái

1. Berczik Sára: Methodikai Jegyzet 1932.
2. Berczik Sára: Mozdásfejlesztő és Tartásjavító Gimnasztika 1992. – Iskolai és Testnevelési és Sportfüzetek; 14. Bp.
3. Berczik Sára: Művészi Nevelés – Mozdulat Szintézis I. rész 1995.
A magyar Mozdulatkultúra Egyesület mozdulatművész pedagógus képző tanfolyamának tanjegyzete.
4. Berczik Sára: A gyermek táncművészeti nevelése (T. T. T. 1956., 1960.)

Volt tanítványainak publikációi:

Sákovicsné Dömölky Lidia: „A gyermek harmóniája.” 1990. Berczik Sára esztétikus testképző módszere.

Sákovicsné Dömölky Lidia: „A nő harmóniája”

Torna Berczik Sára módra.

Hungaria Sport 1988.

Művészi Torna Munkaközösség:

Útmutató a művelődési házakban folyó modern gimnasztikai oktatásról.

A modern gimnasztika szerepe az esztétikai nevelésben. (Népműv. Prop. Iroda 1971.)

Kővágó Zsuzsa:

Milloss Aurél szólóestjei és a Magyar Csupajáték

Milloss Aurél rövid magyarországi munkásságának külön fejezetét alkotják szólóestjei, valamint az általa vezetett stúdió és stagione produkciói. A mester hazai táncszínpadi megjelenése két, időben egymástól jól elkülöníthető szakaszra tagolható. Az első etapban még vendégművészként, a berlini Operaház és németországi színházak vezető táncos-koreográfusaként jelent meg a budapesti Operaház színpadán. A második időszakban, 1935-ben, a végleges letelepedés szándékával érkezett Magyarországra. Alig három esztendő budapesti tartózkodása alatt¹ kényszerkörülmények között alakult itthoni pályája.

Millossról napjainkban többen úgy nyilatkoznak – tájékozottság hiányában –, hogy nem volt alaposan képzett táncművész. Ez az állítás azonban nem igaz! Mesterei között olyan neveket találunk, mint; C. Smeraldi, N. Guerra, Romanovsky, G. G. Gsovsky, E. Cecchetti. Előadóművészi és alkotói felfogásában szeretve tisztelt mentorának – Lábán Rudolfnak – művészi-filozófiai hitvallását képviselte. „Kerestem a mozgás és a forma közötti összhangot. Lábán Rudolf tanításában, amikor a térről, időről és az erőről volt szó kezdett igazán érdekelni, hogy miképpen, mennyi lehetőség nyílik az erőből, ha hármás szempontból vizsgáljuk: fizikai, lelki és szellemi aspektusból... Így a teret egészen más szempontból látja az ember. A zenében ezt Schönberg tette, így került sor a dodekafóni teóriájára. Lábán a teret ilyen szempontból is tanulmányozta”.²

Ahhoz, hogy megismerjük és megértsük Milloss Aurél mentalitását, néhány szóval fel kell vázolnunk neveltetési körülményeit, művészi indíttatását is.

A bánáti Ozorán született 1906. május 6-án egy erdélyi (Nagymiholy, innen a család előneve: Miholy, ill. német nyelvterületen a von jelző használatára) kismemesi származású gyógyszerész apa és szerb papcsaládi hagyományokkal rendelkező anya gyermekeként. Édesanyját korán elvesztette, nevelőanyja zeneszeretete és apja racionalista vegyész gondolkodása együttesen befolyásolták érdeklődését.³ Első- és életre szóló táncélménye kisgyermekkorából datálódik. A Gyagilev Balett 1912. évi budapesti operaházi vendégjátékán látta meg Nizsinsky-t a „Rózsa lelkében”. Ekkor határozta el, hogy táncos lesz. A művészetek és a kultúra iránt fogékony, az akarat szabadságát tiszteletben tartó édesapa nem gördített akadályokat legidősebb gyermeke szándékainak megvalósítása elé. (Zárójelben meg kell még jegyeznünk, hogy a délvidéki magyar kisvárosokban a századforduló és az 1900-as évek első évtizedében gazdag szellemi-művészeti élet volt, s feltehető, hogy ez a tény is meghatározó lehetett a családi mentalitásban.)

A trianoni békekötést követő területi elcsatolás megakasztotta Milloss budapesti bölcsészettudományi tanulmányait, így azt Bukarestben és Párizsban folytatta. A huszas évek Berlinje azonban hamarosan elhódította a fiatalembert. Itt élt még a Weimari Köztársaság nyitott, újat befogadó és alkotó szellemisége. „Berlinben mindent lehetett látni... Berlinben számomra még egy fontos dolog volt, ott volt az egyetlen egyetem,

amelynek a filozófiai fakultásán volt egy színháztudományi intézet. Kurt Sachs tanította a tánc történetet, Osca Bie a balett kultúrtörténetét, Fritz Böhm a fenomenológiát és Lábán Rudolf is ott volt docens.⁵⁴

A fiatal művész egyetemi tanulmányai mellett klasszikus balettgyakorlatokat folytatott többek között a Berlinben fellépő Pavlova csoportjánál. Előadóestre készült, amelyhez Lábán Rudolftól kapott mentori intenciókat. „Lábánál tanultam főképpen... mert ő objektíven látta a dolgokat és úgy látta az egészet, hogy abban a klasszikus, akadémikus táncnak is volt helye... én nem akartam tőle gyakorlati órákat kapni, inkább kértem, hogy beszéljen nekem, hogy mindig magyarázzon, vagy korigáljon, mialatt önálló estre komponálok magamnak, hogy is mondjam; recitált táncokat.”⁵⁵ El is készült a bemutatkozó est programja, amelyet a munkafolyamat közben már látott Herbert Walde, a Der Sturm c. modern művészeti intézet, ill. galéria igazgatója. Az igazgató ajánlotta fel a fiatal táncosnak, hogy bemutatkozását a Sturm-ban rendezze meg 1928 márciusában. Az estet nem kisebb személyiségek tekintették meg, mint Oscar Schlemmler, Kandinsky, Klee. Megjelent az előadáson Max Therpis a Staats Oper balettigazgatója, aki azonnal meghívta társulatához Harald Kreutzberg mellé szólistának Milloss Aurélt.

Kreutzberg feltehetően igen nagy hatással volt Milloss előadásművészetére, hiszen majd tíz évvel később 1937-ben a budapesti Várkonyi Stúdióban készült fényképfelvétel a „Templomi táncos” c. szóló póza és maszkja szinte kísértetiesen emlékeztet a német előadóművész jól ismert fotóira.⁶ E dokumentum kapcsán nem kell feltétlenül az alkotói önállóság hiányára gondolnunk, hiszen a német ausdrückstanz egyaránt magán viselte az expresszionizmus és a konstruktivizmus szellemi és formai jegeit. Milloss pedig művésszé éréseinek legfogékonyabb időszakát német művészi közegben és a híres táncos közelében (is) élte. Lehet, hogy művészi tiszteletadásként is felfoghatjuk ezt a kompozíciót, bár erről Milloss nem nyilatkozott.

A berlini szólista státusz hozta meg Milloss Aurél számára a budapesti kapcsolatfelvétel lehetőségét. „...amikor huszonkilencben a berlini Operában Klemperer vezényletében interpretálhattam a második szereposztásban a Petruskát”⁷ A műsoron lévő – ugyancsak Stravinsky mű – Oedipusz Rex-ben énekelt Palló Imre, aki felhívta a magyar Operaház igazgatójának figyelmét a táncosra.

Milloss operaházi munkássága dolgozatomnak nem tárgya, mégis idéznünk kell az első magyarországi bemutatkozást, hiszen ez vezetett el a „hazatérési kísérletekhez.”

A debütálásra végül is négy évvel a berlini találkozás után, 1933 decemberében került sor a Petruska operaházi felújításával.

„Milloss Aurél az augsburgi Városi Táncszínpad magyar származású vezetője mutatkozott be ma este a Petruskában... Bár mai fellépésével tehetségének csak egyik oldalát igazolhatta, mégis teljesen kielégítette kifejező mimikával telített, groteszk táncával. Nem mozog folyton síkban, mozdulatait három dimenzióban fejleszti ki, de azért ügyel a dekoratív hatásra is. A zenét teljesen kitölti táncos mozdulataival, minden ütemre megvan a maga néma mondanivalója. Látszik, hogy tudásán, táncművészetén kívül érzése vezeti annak mimikai életrekeltségében. Érdemes lenne őt más táncok-teményben is felléptetni, hogy meggyőződjünk tehetségének minden oldaláról.”⁸

Milloss két év elteltével jelentkezett újra a hazai táncéletben, és ismét csak vendégként. Ebben az időben a Düsseldorf-i Táncszínpadnak volt a vezetője. 1935. koratavaszán, március 3-án mutatkozott be a társulat számára koreografált egyfelvonásos balettel és szólóprogrammal. A premier sikert arat, többek között ezt olvashatjuk: „Milloss mester koreográfiája csupa szín, szellem, telítve van kedves humorral, könnyed franciás bájjal... A közönség szívesen fogadta a kedves, derűs újdonságot, amelyet művészi beállítása a farsangot túlélő sikerre predesztinál.”⁹ Ugyanezen cikkben a szerző így ír a farsang végi bemutatót záró szólóprogramról, amely a táncművészek egyben első önálló műsora Magyarországon. A Karnevál után Milloss hat kamaratáncot mutatott be Kenessey Jenő művészi zongorakíséréte mellett. Milloss mint táncos is elsőrendű hatalmas technikával, nagy jellemábrázoló, alakító készséggel. Igazi művészegyéniség. A hat tánc közül kiemelkedett a második (A templomi táncos), amelyben mint egy megelevenedett barokk szobor érzékeltette Rameau zenéjére a barokk istenkereső extázis misztikus vízióit. Ugyancsak kitűnő volt Wilckens „Don Morte” című művéből a bolond jelenete, mély lélekábrázolással. A barbártánc (Kenessey Jenő invenciózus, nagyerejű zongoraművére) primitív, ősi álmokat szólaltatott meg nagy kifejező erővel.¹⁰ Az „Est” Kv. – szignójú recenzense a következőket írja: „A Karnevál után Milloss kamaratáncai következtek: a gonddal összeállított műsor komoly tudású, nobiles ízlésű táncosnak állítja elének a düsseldorfi táncmestert, aki a súlyos technikai problémákat játszi könnyedséggel oldja meg, de a költői lehetőségeknek tudása egész súlyára támaszkodva sem felel meg”¹¹ Hatvan év távolából nem igazán lehet megállapítani, hogy melyik kritikusnak volt igaza. Milloss személyiségének, racionális gondolkodásának ismeretében gyanítható, hogy az „Est” kritikusának idegen lehetett a – Milloss műveiben mindig is jól kiolvasható – konstrukciós készség.

A „Karnevál” és a szólótáncos bemutatkozás után alig egy hónappal készült el ugyancsak a Magyar Királyi Operaház részére a „Kuruc mese”, amely a koreográfus bevallása szerint is fiaskónak bizonyult. Mégsem érdektelen számunkra ez a koreográfia, mert a magyar romantika stílusjegyeivel komponált szólóverbunkja – Kodály: Galántai táncok részleteire – előképe lett a nem sokkal később keletkezett „Rákóczi induló” c. férfiszólónak. E koreográfiáról fennmaradt Várkonyi Stúdió felvételei felidéznek Izsó: „Táncoló juhász” c. szobrának variációit.¹² Erő, szuggesztivitás és plaszticitás jellemzi a képeket. E verbunkfantázia később beépült a „Magyar romantika” (Róma 1941.) c. Liszt rapszódiaakra készült egyfelvonásos táncjátékba.

Mint bevezetőben említettem, Milloss nemcsak menekült Németországból, de operaházi szerződés reményében is érkezett. Ez utóbbi nem realizálódott, így került a színházak, elsősorban a Nemzeti Színház és Németh Antal körébe. A színházi feladatok adták az ötletet egy táncstúdió életrehívására. Noha igen rövid ideig működött ez az intézmény, jelentősége felmérhetetlen a korszak vezető színművészeinek mozgáskultúra alakításában. Milloss nem kívánt ún. balettiskolát működtetni, nem foglalkozott gyermekek táncoktatásával, ezért nem is nevezte intézményét iskolának. 1996. őszén ismerkedtem meg a Zürichben élő dr. Szemere Györgyné Rácz Blankával, aki kiegészítő korrepetitorként dolgozott Millossal. Emlékei szerint hihetetlenül inten-

zíven dolgoztak pályakezdő táncosok és beérkezett teátrumi sztárok a gyakorlótermekben. Milloss munkáinak készítésekor, ill. a stílusgyakorlatokhoz nem kért konkrét, kottából lejátszható zongorakíséretet, hanem az adott koreográfia tematikai és stílári formáihoz illeszkedő zenei stílusgyakorlatokat – improvizációt igényelt. Amikor már a tényleges mű gyakorlására került sor, de csak akkor, a próba kezdetétől kvalitásos művészi szintű kíséretet követelt. A pianista – akkor maga is zeneakadémiai növendék – úgy emlékezett rá, mint jelentős mesterre, akitől a modern zene-, művészetek (irodalom, képzőművészet) és esztétika területéről egyaránt rendkívül sokat tanult.¹³

A színházakban megismert művésztársak, képzőművész-szcenikusok, zeneszerzők vettek részt a Stúdió szellemiségének formálásában. Igen korán, már az 1935. évi szólóesten találkozunk Pekáry István nevével, mint Milloss jelmeztervezőjével. Az ekkor kialakult kapcsolat – hasonlóan a Veress Sándorral történt találkozáshoz – életre szóló barátsággá szövődött, s Milloss azon műveit, amelyekhez Pekáry készítette a jelmez- és díszletterveket, soha többet nem volt hajlandó más szcenikai megoldásban színre vinni. „Ekkoriban (1935) ismerkedtem össze Milloss Auréllal és az első matinéjában a kosztümöket én terveztem neki.”¹⁴

Milloss szólóestjeire színházi elfoglaltsága miatt nem gyakran került sor. Mindössze 1937. december 5-én a Magyar Színházban, (matiné), valamint 1937 nyarán Szegeden az induló Szabadtéri Játékokon, amelyen már stúdiójának tagjai is felléptek. A stúdiósok Bayer: Babatündér-ét adták elő a Szegedi Nemzeti Színház Kamaraszínházának matinéjában, amelynek második részében a koreográfus és állandó magyarországi partnere: Lya Karina táncolt szólót és kettősöket. Nézzük, milyen kompozíciókból állt a szólóprogram!

Induló	Z.: Prokofjev, mars az Op. 3. kompozícióból
Templomi táncos	Z.: Rameau: Sarabande–McDowell átíratában
Alla turca	Z.: Mozart
Gettó képi	Z.: Mendelssohn: Kol Nidre
Allegro Barbaro	Z.: Bartók
Tréfamadár	Z.: Milhaud: Trois Rag–Caprices
A bolond és a Halál	Z.: Wilckens: Don Morte
Rákóczi induló	Z.: Berlioz
Kettősök Lya Karinával:	
Valsett	Z.: Kodály
Magyar kettős	Z.: Liszt X. rapszódia

Kán-kán á la Toulouse-Lautrec Z.: párizsi szórakoztatózenei montázs. (Ez a program szerepelt a táncos pár olaszországi – nápolyi vendégtájkán is.)

A Stúdió nemcsak a „Babatündér” előadásával mutatkozott be, hanem Berczelly Kálmán: „Fekete Mária” c. misztériumjátékában Antos Kálmán – a szegedi dóm orgonista komponistájának – zenéjére a Haláltáncal vett részt. Ez a haláltánc – az egykori résztvevők emlékezése szerint is az „Ember tragédiája” Londoni színebe komponált koreográfiának egy variációja volt.¹⁷ Érdekességként kell megemlítenünk, hogy egy, a próbaszünet valamelyikén készült fényképfelvételen Milloss a korszak egyik leg-

jelentősebb és leghaladóbb művész-gondolkodó közösségében, a „szegedi fiatalok” körében látható.¹⁸

Milloss Aurélnak a Nemzeti Színházban végzett munkája nemcsak szakmai sikereket hozott, de a színháznál megismert alkotóművészek az ekkoriban már nagy balettszínpadi terveket szövő koreográfusnak lettek alkotótársai. Pekáry Istvánnal kialakult munkakapcsolatát említettük már. Egy különösen értékes produkció létrejött: „A Magyar Csupajáték” volt az a határon túl is megismert, és a magyar színház történetében először televíziós adásban sugárzott táncos-zenés előadás, amely konkrét művel is átvezetett Róma, Stokckholm, Európa balettszínpadaira.

1938. május 25-én Budapesten rendezték meg a harmincnegyedik Eucharisztikus Világkongresszust. A „Magyar Csupajáték” előadásai is szerves részét képezték a kongresszus tartamára időzített színházi premiereknek. Paulini Béla szöveggönyvével Milloss Aurél koreográfiájával és játékmesteri közreműködésével stagione szerveződött a stúdió táncosaiból és fiatal előadóművészekből. A Művész Színházban 1938. pünkösdjén tartották a bemutatót, s az előadás két héten keresztül naponta került közönség elé. „...Paulini... muzsikuskok, díszlet- és jelmeztervezők, táncosok és színészek olyan gárdáját gyűjtötte maga köré, hogy nem csoda hogy a kilenc játék mindegyike belopta magát a szívekbe. „Az 1938. évi előadás műsora:

Betlehembe... Misztérium Z.: Farkas Ferenc, D.: Molnár C. Pál, Ea.: Szende Mária, Pethő Zoltán

Patkó Bandi... Magyar groteszk. Z. Vincze Ottó, D.: Varga Mátyás, Ea.: Szende Mária, Hoykó, Pethő

Áspiskígyó... Legenda Z.: Lisznyai Szabó Kálmán, D.: Fáy Loránd, Ea.: Bordy Bella, Lya Karina

Csodafurulya Tánccjáték Z. Veress Sándor, D. Büky Béla

Vízdal... Magyar groteszk, Z. Pongrácz Zoltán, D. Mallász Gitta

Enyém a vőlegény... Daljáték Z.: Kenessey Jenő, D.: Fülöp Zoltán

Rőzsessedő Daljáték, Z.: Lányi Viktor, D. Pekáry István

Haláltánc Z.: Antos Kálmán, Ea.: Milloss Aurél

Hócsalád Dalos groteszk Z.: Ránky György, D.: Szőnyi István

Veress Sándor – Paulini Béla – Milloss Aurél „Csodafurulya” c. táncjátéka alapjaiban itt Budapesten készült el, mindössze annyit változott a későbbi római operaházi verzió (1940. nov. 21.), hogy a balett spiccre került, és a díszletet ezúttal már Pekáry István készítette, akinek az a balett volt első olaszországi scenikai munkája. (A következő esztendőben Rómában, Firenzében, Stockholmban készített jelmez- és díszletterveket Milloss koreográfiáihoz és operarendezéseihez.)²⁰

Az összeállítás olyan sikeresnek bizonyult, hogy a következő esztendőben londoni vendégjátékokra hívták a produkciót. Londonban az Adelphi Theater-ben „Hungarian Play of Plays” (Magyar dalok és táncok rapszódíája) címen mutatták be a programot. Milloss ezen a vendégjátékon már nem vehetett részt, mert ekkoriban készült első olaszországi nagybemutatójára a nápolyi San Carlo Operaházban. A vendégjáték programja is részben megváltozott, a „Haláltánc” kimaradt a műsorból, és

a koreográfus szerepét a Csodafurulyá-ban Orbán Gábor, a megjelenésében és táncos karakterében Millosra egyaránt emlékeztető táncművész abszolválta. (Később ő ki is szerződött Nápolyba Milloss balettjéhez.)

London közönsége az alábbi programot látta:

Pongárcz Zoltán: Előjáték

Farkas Ferenc: Betlehem

Rajter Lajos: Egyszer egy királyfi

Lányi Viktor: Rózsaszedő

Veress Sándor: Csodafurulya

Vincze Ottó: Patkó Bandi

Szünet

Az elcsereált szólam – kórus (A műsorlapokon nem szerepel szerző K. Zs.)

Kodály Zoltán: Anno 1800 (Háry Intermezzo)

Farkas Ferenc: Csupaszív Bálint (16. sz-i magyar népdal)

Liszniai Szabó Gábor: Áspiskígyó

Ránky György: Hóember

Kenessey Jenő: Enyém a vőlegény

A zenekíséretet a BBC 75 tagú zenekara látta el. „A magyar és az angol napilapok sajtókiadványai egyértelműen bizonyítják a magyar művészek sikerét, s e híradásokból tudjuk meg a televíziós közvetítések időpontját is. Az első közvetítésre 1939. június 6-án este 21 óra 30 perckor került sor, s 12-én azonos időpontban ismételték meg az adást. Sajnos azonban azt nem közlik, hogy pontosan mely műveket mutatták be. A 'Rózsaszedő'-t, az 'Anno 1800'-at, az 'Egyszer egy királyfi'-t és a 'Csodafurulyát' cím szerint említik a tudósítások. Annyit tudunk még, hogy összesen hat kompozíció szerepelt a kétszer negyven perces adásban.”²¹

Milloss hazai táncos pályaszakasza tulajdonképpen az 1938. évi előadásorozattal fejeződött be, nemzetközi karrierje pedig igazában ekkor kezdődött. Még egy-egy alkalommal visszatért az operaházhoz koreográfusként, de míg a magyar táncművészet nem tartott igényt munkásságára, a világ táncművészetét gyarapította tudásával. A római Operaház, a milánói Scala, a bécsi Operaház, a Maggio Musicale Fiorentino – és még sorolhatnánk – köszönhetett értékes és érdekes balettműveket, operabemutatókat, s nem megvetendő az a tény sem, hogy „A csodálatos mandarin”-t (Ferencsik János vezényletével) ő vitte először – eredeti szövegkönyvvel – sikerre 1942-ben a milánói Scala színpadán.

Jegyzetek

1. Kóvágó Zsuzsa: Milloss Aurél színházi koreográfiái I. (1936) Táncudományi Tanulmányok 1986–87
2. Dienes Gedeon televíziós interjúja Milloss Auréllal – gépirat Magyar Táncarchívum, TA KT 2/85
3. A Milloss család genealógiája, születési – halotti anyakönyvi kivonatok – a szerző tulajdona
4. Dienes Gedeon televíziós interjúja Milloss Auréllal – gépirat Magyar Táncarchívum, TA KT 2/85
5. Dienes Gedeon televíziós interjúja Milloss Auréllal – gépirat Magyar Táncarchívum, TA KT 2/85
6. A Várkonyi Stúdió eredeti felvétele Pekáry István örökösének tulajdona
7. Dienes Gedeon televíziós interjúja Milloss Auréllal – gépirat Magyar Táncarchívum, TA KT 2/85
8. Budapesti Hírlap, 1933. dec. 24.
9. Függetlenség, 1935. márc. 5.
10. Milloss szólóestjeinek programjában a Kenessey művet később Bartók: Allegro Barbaro-ja váltja fel
11. Az Est, 1935. márc. 5. (Kv.)
12. A Várkonyi Stúdió eredeti felvétele Pekáry István örökösének tulajdona
13. Dr. Szemere Györgyné Rácz Blanka emlékeit lejegyezte K. Zs. – a szerző tulajdonában
14. Jeli Ferenc televíziós interjúja Pekáry Istvánnal – gépirat
15. Nemzeti Újság, 1937. dec. 7. – függelékben a teljes kritika
16. Népszava, 1937. dec. 7. Jemnitz Sándor – függelékben a teljes kritika
17. Szabó Iván és Téry Tibor szóbeli közlései
18. Az eredeti felvétel Milloss Virgil – a koreográfus unokaöccsének – tulajdona, másolat a szerző birtokában.
19. Kóvágó Zsuzsa: A Magyar Csupajáték története dokumentumok tükrében. Színháztudományi Szemle 20. Bp. 1986
20. Jeli Ferenc televíziós interjúja Pekáry Istvánnal – gépirat
21. Kóvágó Zsuzsa: A Magyar Csupajáték története dokumentumok tükrében. Színháztudományi Szemle 20. Bp. 1986

Függelék

Nemzeti Újság – 1937. dec. 7. (Színház-művészet rovat)

„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 a „Ghettói kép”, „Száguldó barbár” és „Tréfamadár” számai tetszettek legjobban a közönségnek, amely *tüntetésszerű ovációval, hatalmas tapsal és lelkesedéssel köszönte meg a remek, művészi produkciót*. A műsort *Hir Sári* Chopin és Liszt zongoraszámai egészítették ki, a táncokat pedig *Herz Ottó* kísérte a legtökéletesebb pontossággal. *Pekáry István* a kiváló festő, ezúttal mint jelmeztervező mutatkozott be *döntő sikerrel*.”

Népszava, – 1937. dec. 7.

„Táncmatiné...”

Milloss Aurél, az érdekestehetségű magyar táncművész vasárnap, a *Magyar Színház*-ban megtartott matinéján... a belvilág rejtelmeibe, 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 nyugodtabb és élesebben tagolt formákhoz is vezethet majd. Partnernője, *Lya Karina* alapostudású, biztoskiállású balerina, de újból eszünkbe juttatja művészetének azt a sajnálatos témaszegénységét, amelyet előzőleg már szóvá tettünk. *Dr. Herz Ottó* 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.

J[emnitz] S[ándor]”

Tánc történeti publicisztika

MaácZ László: Miről nem írunk?

(Hézagok a szakpublicisztikában)

Egy közvetlen, konkrét eset felidézésével is megvilágíthatom, hogy miért is született meg ez az írás. A közelmúlt őszi egyik vezetõváltás zajlott le egyik kiemelkedõ társulatunk élén. Ebben nem volt semmi különös, a korábbi garnitúra megbízási ideje lejárt, új berendezkedésrõl kellett gondoskodni. Annak rendje-módja szerint tehát nyilvánosan meghirdette a pályázat, s a befutó aspirációk és ajánlatok elbírálására megszületett a meglehetősen széleskörű zsüri – az intézménytõl független szakemberekbõl. Döntése, illetve ajánlata a kinevezõ hatóság számára egyértelmű, egyhangú volt: X-et kell kinevezni a megjelölt posztra. Ez meg is történt, általános meglepedésre. A bajok ezután kezdõtek: a bizalommal kinevezett X – immár pozícióból, s formálisan nézve jogszerûen – nem szavazta meg ugyanezt a bizalmat néhány kiemelkedõ mûvésznek, nem szerzõdtette õket. Sõt, egyes kiegészítõ lépéseivel az intézménybõl való kiebudalásukat kezdeményezte. Még egyszer írom: jelentõs, kiemelkedõ és kitüntetett mûvészekrõl volt szó. Mit tehet ilyenkor a szakszervezet és a sajtó? Szinte semmit.

Az eset kiválóan és elszomorítóan példázza a jelenkori hazai állapotokat. Számos társadalmi, pénzügyi stb. fordulat után ugyanis, amikor kitör az elégedetlenség, máris elhangzik a válasz: nem történt semmi jogsértés! Esetünkben is az új vezetõ csupán a rábízott jogkörét gyakorolta... Lehet. Mindamellet az eset a jogtörténet ezeréves útját példázza. Azt ugyanis, hogy van, amikor a jog és az erkölcs párhuzamosan halad, s van, amikor keményen keresztezik egymást. A nem mûvészeti eseteket is ideértve: hiába büszkélkedik a jelenkori társadalmi berendezkedésünk azzal, hogy a lejátszódott kemény-félpuha-puha diktatúrák gyakorlatával szemben bezzeg most a jog uralkodik, egy tíz év elõtti autokrata döntéssel szemben nincs mit büszkélkedni, ha egy döntésben tehetséggel és munkával elért érdemek válnak semmissé.

Természetesen az olvasónak nem feltétlenül muszáj ugyanúgy szemlélni az esetet, mint ahogy most a szerzõ teszi. Azt azonban mindenképpen figyelemkeltõnek látom – most jön a hazai publicisztika szépségversenye –, hogy az esetre a hazai sajtó egyáltalán nem reagált sem száraz hír, sem kérdések, sem oknyomozó elmélkedés formájában. (Egyetlen kivételrõl tudok.) Tehát mi van itt? Közöny, újságírói gyávaság, érdektelenség? Nem tudni. De az bizonyos, hogy a jelenség vésszen hasonlít egy korábbi fordulatra, amikor mintegy öt éve Markó Iván hirtelen megvált a Gyõri Balettõl, a zurnalisztikában senki nem vette a fáradságot, hogy „tényfeltáró” írást szerkesszen. A színházi és táncmûvészeti élet, közigazgatás és sajtó csupán egy dologban értett egyet: a lapításban. Holott mindkét esetben – talán nem vakmerõ az állítás – kulturális közgyõrõl volt és van szó.

Írásom alcíme szakpublicisztikát idéz. Valóban, hogy a dolgok mélyéig jussunk, fel kell tenni a kérdést: létezik e egyáltalán publicisztika a hazai tánckultúrában? Nem tánckritika, amire még vissza is kell térnünk, hanem publicisztika, amely túllép az egyes

művek elemzésén és bírálatán, s a táncművelés közös fejleményeit elemzi – társulaton, városon vagy ágazaton belül. A műfaj mindenképpen a közügynek kijáró látásmódot és felelősséget igényli. Nos, ezt tekintve, csupán langyos beleegyezéssel válaszolhatunk: hát igen, létezik, létezzet, de azért még nem agyonművelt írásműfajként. És ne nagyon vigasztaljon bennünket a tudat – a külföldi lapok, sőt szaklapok bizonyítanak –, hogy másutt sincs nagyon másként. És hogy mi az oka? Több is akad. Például a publikációs fórumok hiánya. Aztán az egyes szakszerzők érdeklődése és *látóköre*, amely a leszűkítésre hajlamos. Egyes külföldi lapoknál – olvasva a cikk élére kinyomtatott szerzőnevet – már előre meg lehet jósolni, hogy az illető milyen stílusról, darabról és társulatról fog írni. Nincs ez nagyon másként nálunk sem. Van, aki szinte fenntartás nélkül az alternatív irányzatok híve, és más nem is érdekli: van, aki bele van gabalyodva az autentikus néptánc bővületébe, esetleg olyannyira, hogy a reprodukáláson túl bűnösnek (netán hazafiatlannak) ítél minden koreográfiai kezdeményezést. A sort még folytathatnánk, de valószínűleg nem ez a fontos, hanem hogy bárhova nyúlunk, bárhova tapogatunk, az el- és bezárkózás jeleit érezzük. Az érdeklődés tendenciózus hiánya sokakra rányomja a bélyegét, azzal a kíséreléssel, hogy míg a preferált stílusokon belül a „kishibások” is bocsánatosak (holott értelmüket nehéz felfedezni), más terénük jeles termékei üdvözlés helyett vállvonogatást kapnak.

Tudjuk, a bezárkózás, az érdeklődés határának kicövekelése gyakran nem más, mint egyfajta elkötelezettség vetülete. Jó lenne azonban ezeken a határokon lazítani, pontosan a közügy, a magyar táncművelés javára. Egy színpadon kívüli példát hadd hozzak ide. Nemzeti táncművelésünk őstörténetével kapcsolatban tulajdonképpen homályos elképzelések uralkodnak és küzdenek. Az elképzelések között az évek során célzások, utalások formájában – egyedül Falva Károly próbált valami rendet, kontinuitást körvonalazni, amikor a Táncművelési Tanulmányok kötetében, rádióinterjúban stb. a kaukázusi táncművelés hatására utalt. (Férfitáncaink tartása, a férfi és nő kapcsolata stb.) Nos, megjegyzései szinte a pusztába szálltak el, senki nem reagált rájuk. Pedig még a színvonalas cáfolatot is megérdemelnék. Sajnos, itt megint a begubózással párosult érdektelenség érvényesült. Valószínűleg arra lenne szükség, hogy Falva Károly nem elszórt megjegyzésekben, hanem okadatolt, önálló tanulmányban fejtsse ki nézeteit, s ezt kellene kritikailag értékelni, beillesztve táncművelésünk evolúciójába.

Publicisztikáról szólva a tánc *egészét*, mint társadalmi jelenséget kell előnyben részesítenünk. És nemcsak azért, mert ebbe ugyanúgy belefér a táncművelés, mint a színvonal. Azt kellene alaposabban megnéznünk, hogy a tánc hogyan szövi át az emberi, a társadalmi életet nálunk és másutt, a jelenkorban és századokkal ezelőtt, s tudása milyen lehetőségeket nyitott, s milyen kötelezettségeket rótt a társadalom tagjaira. Voltak idők például, amikor a törzsfő, a fejedelem, s *horribile dictu* a párttitkár tánc, „előtáncolása”, a karizmatikus személy mozdulati jelenléte döntően hatott egy-egy közösség elhatározásában, további cselekvésében. De nemcsak erről lehet szó a vizsgálódásban, hanem arról is, hogy a napjainkban alágazatokra bomlott táncművelés hogyan, milyen összetevők útján valósulhat meg. Az első látásra naiv kérdésfelvetések vizsgálata nagyon is izgalmas lehet, ha egyes táncművelések virágzását vagy hanyatlását

kutatjuk. Milyen iskolázás után kerülnek a táncosok a koreográfus kezébe és a közönség elé, milyen (méretű és felszereltségű) pódiumok adnak teret a táncnak a világ különböző részein, milyen szervezési-menedzselési követelményeket igényel a tánc, hogy valóban eleven, optimális képet mutasson stb. – Ehhez hasonló kérdések vetődnek fel a begyakorolt formák előadásához. Akad itt publicisztikai téma a közvetlen kritikai írás-gyakorlaton felül is.

Ami pedig magát a tánckritikát illeti, két megjegyzés legalábbis szükséges. Az egyik, hogy az élő napi sajtó mintha ezt a műfajt tekintené a legfontosabbnak, leginkább pártolandónak, s ez talán nem is elítélendő magatartás. Hiszen egy művészetben a húzóerőt, netán a buktatókat mindig is a friss alkotások képviselik, híradásuk nélkül egyhelyben tipródnának a műhelyek. Más kérdés, hogy a tánckritika hogyan tesz eleget kötelezettségének. Egy alapvető kötelezettségéről gyakran megfeledkezik, pedig ez minden művészetnél kötelező lenne. Mert a kritikának egyebek közt *vállalnia kell a közvetítő szerepét az alkotó (személy vagy műhely) és közönsége között*. Ez nem szájbarágósdit jelent, hanem legalábbis az új alkotás tisztességes bemutatását, esetleg unalmasnak tűnő leíró munkát, melyet aztán követhet az elemzés és ítélet. Nos, a megjelent kritikák zöméből nem nagyon derül ki, hogy az új darab mi fán termett, mert a darab bemutatásának, *látatásának* helyét máris a kitérő lelkendezés vagy lehangolódás foglalja el, esetleg az adódó lelki gubancok boncolása. Szerintem pedig nem baj, ha az olvasó tudja, hogy min kell lelkendezni, háborogni vagy lehangolódni.

A leírás kötelme kapcsán egy kellemetlen kitérőnek is helyet kell szorítanunk. A színpadon látottak akkurátus körvonalazása helyett ugyanis gyakran ilyesmi szerepel: „a választott táncrészt X. koreográfus kiérlelt stílusban dolgozta ki”, vagy pedig „a tétel kidolgozását Y. mozaikos, sőt eklektikus stílusban oldotta meg”. Eltekintve attól, hogy ebből még nem tudjuk meg, hogy a mozaikos vagy eklektikus stílus konkrétan mit is jelentsen, mindkét állítás többféle felhanggal olvasható. Különösen, ha tudjuk, hogy az eklektika többnyire azoknál nyilvánul meg, akiknél a *közlésvágy* az erősebb, míg a „kiérlelt stílus” inkább azok sajátja, akiknek sajnos fogyóban az önálló mondanivalója, s inkább stilisztikai tartalékaikból élnek. Lehet persze, hogy ez a szétválasztás igazságtalan, ám mindenképpen érdemes töprengeni rajta, különösen egy új mű megítélésében.

Visszatérve a tánckritikából az alig létező táncpublicisztikába, a napi zsurnalizmus néhány kérdésére érdemes még kitérnünk. Mindenekelőtt: ki, vagy mi jogosítja fel a publicistát arra, hogy fellépjen a társadalom nevében, hogy beleüssön az orrát a különböző társulatok vagy irányzatok dolgába? Talán egy zsebében lapuló igazolvány? Ez a jogosítványosdi elég furcsa dolog, hiszen a közelmúlt politikai életében is előfordult, hogy egy nem minden pontján megnyerő személyiség interjúvételére készülődve két újságíró fogadkozott. „Majd én a padlóra küldöm!” – mondá az egyik. És lezajlott az interjú, olyan kihívó hangnemben, hogy a nézők rokonszenve az eredetileg kritikusán kezelt interjúalany felé fordult, a két grál-lovag pedig fegyelmet kapott, mert kérdés- és vitamódjuk túllépett a „közvéleményi jogosítványon”. De hát itt akár meg is állhatunk. Mert hol a határ? A társadalom valóban szeretne betekintést nyerni a dolgok belsejébe, de információtöbbletet csakis az elkötelezettséggel párosult disztinválókészségtől

várhatunk, s nem az útszéliségtől. Hol a határ? – kérdezhetjük másodszer is. Fentebb már láthattuk, mire nem vezet, ha az újságíró lapít és hallgat. A piaci légy tolakodása sem nyerheti el tetszésünket. A régi módszer – „majd kiszignáljuk X. elvtársat, s ő majd megcsinálja önökkel a riportot” – már szintén nem megy. A hivatalosan uralkodó álláspont az lenne, hogy az állam nem szól bele semmibe, különösen nem a kultúra területén. Ámde eközben lépten-nyomon tapasztaljuk, hogy hivatalos helyeken elzárkóznak nyilatkozattól, állásfoglalástól, de azért elvárják, hogy a sajtó legyen a rend és a lelkiismeret őre. – Hát publicista legyen, aki ilyen körülmények közt megáll a talpán! Mindenesetre az újságírotársadalom felettébb érzi az ellentmondásokat, s ezért nagy reményt fűz a megjelenés előtt álló média-törvényhez, s benne az újrafogalmazott újságíró-etika tételeihez. A bátorság alapjait és határait várjuk tőlük. Bár az tagadhatatlan, hogy a kurázi és az erkölcs keveset ér magában, írásgyakorlat nélkül.

Ideérve – vagyis, hogy sokan vagyunk-e vagy kevesen – azt kell látnunk, hogy a tánc történet a mi kis területünkön is megismételte önmagát. Az évtizedek folyamán ugyanis kialakult egy alternatíva, amely napjainkban mintha reprodukálnék: a) vagy a lapoknál foglalkoztatott újságírók veszik a bátorságot, hogy kiruccanjanak a tánc területére, vagy b) a táncos gyakorlatban benne élő, de egyébként nem tollforgató emberek rugaszkodnak az írásnak. Az első változat jelenkori gárdájából Eszéki Erzsébet és Vitézy Zsófia írta be magát a számontartandók közé, míg a „táncolok is, írok is” kategóriában Lőrinc Katalin és Rókás László tartja a helyét, vagyis biztos értékekkel újonnan feltűnő szerzőről még nem szólhatunk. Számszerűségben ez nem nagy eredmény, noha tudnivaló, hogy egy szerzői kifutáshoz és kiforráshoz többnyire négy-nyolc év szerzői gyakorlat igényeltetik. De nézzük a barrikád másik oldalát, azt, hogy e szerény készenléthez hogyan tülekednek a sajtóorgánumok, a szerkesztők és rovatvezetők, mert szerzőre van szükségük. Nos hát... nem tülekednek. Annyira nem, hogy ki lehetne mondani az igazságot: táncról nincs hova írni, de ha mégis, nincs hozzá szerző. Ez így persze túlzás, de van benne valami, s ha a szerkesztő tartja magát korábbi elhatározásához, hogy a művészetek sorában a táncról sem feledkezik meg, kénytelen a már kipróbált megoldáshoz folyamodni, a kilátásban levő eseményre kijelölni tudósítóját a laptól, „Rovatos Pistát” vagy „Rovatos Angélát”, s ők fognak megvívni a feladattal, felkészültségük szerint. (Megjelenés után pedig jönnek a táncos dohogások)

Jut eszembe, hogy a maihoz hasonló sirlalmak közepette úgy 10–15 éve, a magyar sajtó nekilódult: a napilapok mellett a képes hetilapok is igényelték a táncos tudósításokat, sőt a vidéki sajtó is kimoccant korábbi állóvízes állapotából. Emlékszem, egy-egy szakmai eseményre három-négy felkérést kellett nyöszörögve visszautasítanom, vagy a szent megegyezés nevében vállalom, hogy mutációt írok. Nem volt ideális ez az állapot sem, de legalább tanúsította az érdeklődést vagy lojalitást. Kérdés, hogy mikor jutunk el ismét ide, s hogy a történelmi pillanatban lesz-e ugrásra kész, felkészült szerzői gárda a megoldáshoz.

Historizálás helyett lépünk még egyszer a tánckritikához, ha már ez a műfaj teremtette a legtöbb sajtóterméket. A konkrét produkciók recenzióit nézve ugyancsak akadnak műveletlen terrénumok, melyekről nem szokás írni. Mert valamiképpen, ha a

koreográfus megkerüli eredeti, táncformálási feladatát, s helyette scenikai bűvészkedésekkel él, a kritikus pedig lépremegy és lenyeli a kompenzációt, gyakori a hűtlenség a tánc legfőbb szövetségesével, a zenével szemben is. Sok papír elfogyott már az ilyen-olyan szimfonikus táncok méltatásában, ezek azonban csak kivételesen felelnek meg a tánc és a zene sajátos kritériumainak. Máig sem tudjuk például, hogy melyik koreográfus nevezhető joggal megalapozottan „muzikális”-nak, vagy melyik műve érdemli ki ezt a jelzőt. Mindenesre tény, hogy az alkalmazott muzsikában vannak strukturaalkotó és hangulathordozó elemek, amelyek nem bizonyos, hogy a koreográfiai képben is megjelennek. (Illetve, ha mégis, a kompozíció megkaphatja a „mechanikus leképezés” minősítését, holott a koreográfus nem erre vágyott.) Önmagunk ellenőrzésére, a muzsikához való hűség ellenőrzésére fel tudnék itt ajánlani egy félig-meddig gyermeteg játékot: valamelyik tánchoz közeli alapítvány hirdessen pályázatot táncpublicisták részére, mutassák ki az elmúlt húsz év táncter méséből, hogy a koreográfia hányszor alkalmazta a „ritardando” és „accelerando” előírást a tánc szövegében, amikor ugyanezek ott szerepelnek a partitúrában. Nem nagy találmány, a zeneirodalom évszázadok óta ismeri, s alkalmazza is a zenemű szerkezetívének kialakításában. Tánokban sajnos inkább az egyvégtében lerobotolt tempókat ismerjük, amivel a koreográfia önmagát szegényíti – a pályázati jutalomösszeg pedig várhatóan az alapítvány kasszájában marad. Persze, a becsületos pályázathoz az is elengedhetetlen lenne, hogy a nekiveselkedő kutatónak legalább három-négy alkalommal együtt kellene látnia és hallania a művet, akár video bekapcsolásával.

Itt egy fájdalmas ponthoz érkeünk el. Mert az „unitempo” mintázata az „unisono” is dívik, s ritkán találkozunk táncos többszólamúsággal. Kivétel, ha dramaturgiai vagy lélektani indokból a mű egésze megosztott szólamokkal születik, s a színpadon egyszerre több feladatot kell eleve megoldani. Persze itt is akad példa, sőt ellenpélda is. Olyasmire is volt már precedens, hogy homofon hatású zenéhez több szólamban vezetett táncot kapcsoltak, s ebből csak zavar származhatott. Ismét oda lyukadunk ki, hogy a „megfelel-e a zenének?” és a „hogyan felel meg a zenének?” kérdésekre az elvi, széleskörűen kötelező választ ki kellene dolgozni. S itt belegabalyodunk egy másik értelmezési-terminológia kérdésbe. Már Milloss Aurél hibáztatta a hetvenes években – noha ő is művelte a műfajt – a „szimfonikus tánc” kifejezést, mondván, hogy hogyan lehet valami vizuális, ha egyszer „fonikus”. Ellenjavaslatot mindamelllett nem tudott tenni. Így ez a kérdés a jövőre marad.

Az előbbivel rokon, s egyszerre marad a koreográfia és a szakkritika illetékességi körében, amiről szintén nem írunk, nem beszélünk. Ez a „koreográfiai melódia” kérdése. Megint nem szerencsés a zenéből kölcsönzött kifejezés használata, ámde nem tudunk jobbat, s tény az is, hogy számos koreográfia vagy részlete okot ad a kifejezés használatára, klasszikus balettben, néptánban, sőt a posztmodern darabok egy részénél is. Mert valóban létezik melodikusság a mozdulatban, s ezt nem lehet besöpörni a plasztika gyűjtőfogalma alá. Ez is kidolgozást igényel, s mondhatni testületi megalapodást.

A „miről nem írunk?” kérdéstől az általános önvizsgálatból eljutottunk az

egészen konkrét szakmai-lelkiismereti kérdésekig. Az utóbbiak sorát valószínű, hogy mások még folytatni tudnák. Tegyük is. Itt összegezve annyit állíthatok, hogy a hazai szakpublicisztika látókörének, érdeklődésének tágítására lenne szükség. Arra például, hogy egy táncetnológiával foglalkozó kutató ne menjen el közönyösen a színpad eseményei mellett, hogy az alternatív lobogók alatt közlekedő ne biggyessen száját a szakmai vagy általános művelődéstörténetre, hogy a néptáncosok az anyanyelv feláldozása nélkül is kitekinthetnének egy tágabb világba. Begubózás helyett a hazai színpad ezen az úton inkább többletkezzen. Ezt a többletet pedig a szakpublicisztikának is szolgálnia kell.

Kásáné Csapó Katalin: Szórakozás a budai fürdőkben

Különös tekintettel a Császárfürdői bálókra, mint a korra jellemző szórakozási formára

A polgárosuló életszemlélet a XVIII. század végén lehetővé tette, hogy ne csak a gyógyulást keresők látogassák a különböző fürdőhelyeket Magyarországon. Azok is megengedhették maguknak ezt a fényűzést, akik egyszerűen pihenni, nyaralni akartak, vagy a társas együtt létben keresték a szórakozást. A földesurak számára egyre inkább lehetőség nyílt arra, hogy a nyári dologidőben is elhagyhassák a birtokot, a polgárság anyagi erejének növekedése pedig számukra is lehetővé tette a drága fürdőhelyek látogatását. Az egyes divatos fürdőhelyek lassan a társasági élet középpontjaivá is váltak.¹

A XIX. századra a fürdőzők társadalma már igen vegyes képet mutat. Találunk közöttük arisztokratákat, középnemeseket, vármegyei tisztviselőket és katonatisztek egyaránt. Sok az értelmiségi is, de tulajdonképpen a nagypolgártól a kalmársegédig a polgárság minden rétege képviselteti magát a fürdővendégek színes forgatagában. A különféle egyházak emberei itt békésen megférnek egymás mellett. A kétes egzisztenciák „magánzó”-ként jegyeztetik be foglalkozásukat. Feltűnően sok a magyarországi fürdőhelyek látogatói között a zsidó származású vendég – írja tanulmányában Petneki Áron, majd így folytatja:

„Ez egyben azt is jelenti, hogy a magyarországi fürdőhelyek a kor egyik legfontosabb kérdésében, az emancipációban,... és a XIX. század elejétől általában a polgári egyenjogúság kialakulásában játszanak fontos szerepet.”²

A főváros és környéke már hosszú évszázadok óta a fürdők városaként volt közsímet, s természetesen a fürdők kizárólag a gyógyulás és a tisztálkodás helyei voltak. A lakosság gyarapodásával azonban a szórakozási igények is jelenősen megnöttek. Korszakunk jellegzetességéhez tartozik, hogy bizonyos szórakozási formák és művészi ágak, illetve játék- és szabadidő eltöltési lehetőségek többnyire vendéglátó helyekhez kötődnek. Az egyik ilyen – mai szóval élve – idegenforgalmi- és vendéglátóipari létesítménnyé vált a fürdő is. A gyógyulni és egyben szórakozni, időt múltatni vágyók jártak a pesti és budai fürdőkbe, ahol a vendégek éttermet, kávéházat, szállást és különféle kellemes, társas szórakozási formákat találtak.

Abban a pillanatban, amikor a fürdőket mint mulatóhelyeket is fölfedezték az egészséges emberek, gyökeresen megváltoztatták és kiforgatták a fürdők eredeti jellegét, a fürdővendégek életével együtt. Minthogy a hivatalos kulturális intézmények száma akkoriban még kevés volt, továbbá a társadalmi érintkezések formái is – különösen a hölgyek számára – korlátozottak voltak, elsősorban az ismerkedést és a matrimoniális célokat szolgáló társadalmi élet folyt a fürdőkben, kivált nyáron, mintegy a farsangi idény folytatásaképpen. Ezek az alkalmak elsősorban a növekvő és anyagi javakban is gyarapodó kis- és középpolgári réteg igényeit elégítették ki.³ Az 1863-ban kiadott „NAYAD fürdői album” így fogalmaz:

„Most valóban neheztelünk, ha egy fürdőben beteg ember látása zavarja meg kedélyünket, és nagyon helytelennek, sőt impertinensnek találjuk a fürdőorvos azon figyelmeztetést, hogy a betegek érdekében kívánatos volna a zajosabb fürdői mulatságok mérséklése. A fürdők elvesztették komor kinézésüket, de elvesztették azon nyugodt és csendes beléletet is, melynek temérdek ember köszöni felgyógyulását.”⁷⁴

Budapest fővárosi rangját elsősorban a budai hegyek lábánál évszázadok óta ismert kitűnő meleg források gyógyhatású vizeinek köszönheti. A budai fürdőélet korabeli jellegzetes példáiból ismertettünk néhányat az alábbiakban, közülük részletesen majd a Császárfürdőt, mint a legrangosabb, látogatottságban és programjaiban is a legkiemelkedőbb szórakozási lehetőséget a múlt század utolsó harmadában.

1. Sárosfürdő

A Gellérthegy déli lábánál található Sárosfürdőt ebben az időben még elég kevesen látogatják. Forró iszapja köszvényes fájdalmakat enyhített, a szó valódi értelmében is elsősorban gyógyhely volt, vagyis mulatni és szórakozni oda senkisésem járt. Porzó (Ágai Adolf) azonban emlékszik egy fuvolázó, világtalan leánykára és apjára, egy „csepü hajú duzzadt képű cseh (volt), aki harmónikán kísérté, nagyokat rángatva a térdére kapcsolat zengő fujtatón.”⁷⁵

2. Rácfürdő

Az egykor Mátyás király kedvenc fürdőhelyeként említett Rácfürdő a XIX. század közepén siralmas képet festett. Ágai Adolf emlékeiben így élt:

„Teremtő isten!... milyen víg, zajos fürdő is volt ez az én gyerek-koromban. és milyen ronda! És milyen piszkos! És milyen párák és illatok terjengtek arra körül! A hévíznek zápszaga összeelegyedett a konyhán sistergő és rotyogó ételek zsír-gőzével... A lépcső gádorához támasztott asztalkán a 'Mariandl' szerencsejáték, amolyan primitív roulette járta, s mellette egy kancsal, aprószemű, duzzadt képű ömletg némbor ült, aki szünet nélkül rángatta az ölébe hanyatlott hárfát, fogatlan szájának hamiskás mosolygásával énekelvén egy dalt, melyet – ötven éve hallottam utoljára – el nem felejtetek. Így dalolt:

Ei du varafluchte Mühl'
Kost' mi die Mühl' so vüll!
Hab' i' erscht amol g'mohl'n,
'Mus' i' scho'wiederum zohl'n –
Ei, du marafluchte Mühl'!

De tudott érzelmeset is:
Ich stand am hohen Berglein,
Und blickt' hinab zum Inn
Es kann zu schwimmen ein Schifflein,
Ein Ritter sasze darin – ja ja,
Ein Ritter sasze darin.

[A magas dombocskán álltam,
És lenéztem az Inn folyóra
Jött úszva egy hajócska
Egy lovag ült benne igen,
Egy lovag ült benne.”⁷⁶

1860-ban Heinrich Nepomuk János orvosdoktor valóban pompás és az akkori kívánalmaknak megfelelő, teljesen modern fürdőépületet építtetett. A derék doktor helyesen ismerte fel, hogy ezekben az években nemcsak egy bérház, hanem egy jól berendezett fürdő is tőkét és üzletet jelent. Régen a Rácfürdő csupán egy nagy és egy kis udvar köré épített fürdőépületből állt. Ezt a doktor átalakította, kibővítette és egy 24 szobás szállodával egészítette ki. Tánctermet és társalgót is építtetett hozzá.⁷

Ekkora már eltűnt a konyha, a „Mariandl”, a sánta Xaverl és a kancsal, kövér hárfás asszony. Helyükbe ízléses büfé került egy szép szőke kisasszonnyal és Keszely Jóska karmester vezényletével a dunafarosi nemzeti zenekar húzta a divatos nótákat. Román- török- orosz alapon szerkesztett gőzfürdőjébe csak úgy özönlöttek a polgárok.⁸

3. Rudasfürdő

A Rudasfürdőt a magasabb színvonalú fürdők közé sorolták, bár a fürdő forgalmi statisztikájában egy nem éppen dicséretes adatot is találunk, mely szerint a Lánchíd felépüléséig (1849) itt követték el a legtöbb öngyilkosságot. Az 1860-as évek elején viszont mint szerelmi tanját említik. Ennek állít emléket egy francia utazó is. „Impression de voyage” című írása a „Vie Parisienne” c. korabeli párizsi folyóiratban jelent meg, mely szerint a magyarok vendégszeretét magasztalva megjegyzi, hogy a férfiak csaknem belefojtották a tokaji aszuba, a nők pedig tüzes és édes csókjaikba. Egyszer, amint ott lubickolt a Rudasfürdő egyik szobájában, fölpattant egy titkos ajtó, melynek küszöbén kalapos, mentés, messze omló piros bársony ruhát viselő csodaszép hölgy jelent meg, tündöklő ékszerekkel és ragyogó szemekkel. Kitért fehér karjait nyújtva így szólt:

„– Tied vagyok nemes franczia!”⁹

A század utolsó évtizedeiben tiszta és tisztességes intézmény lett a Rudasfürdő is, ahol a kisebb igényű polgári osztály szívesen megfordult. Árnyas udvarán, kertjében nyáron cigányzene szólt. Sétányán multságokat is rendeztek, de minden fényűzés és csillogás nélkül. A házigazda az a Szekrényessy József volt, aki a Császárfürdőt is bérelte és a Nemzeti Kaszinónak is gazdája volt évekig.¹⁰

Az ő szavaival kezdi báli tudósítását a Fővárosi Lapok, amellyel tulajdonképpen egy kispolgári társas összejövetelbe is bevezeti az olvasót:

„...a kinek nagy igényei vannak az forduljon más felé; itt legszebbek a nők és a jó kedv, s nem a gáz csillog, hanem a szép szemek.”¹¹

Ezért aztán nem is kell megütköznünk azon, hogy bizony, a kert nem úszik fényárban, az asztalokat csak tarka abroszok fedik, az étlap csupán négy-öt féle ételt kínál, s a zene sem ragadja el egészen a nekihevílt szíveket. „Fiatallányok gazdag koszorúja jelent meg múlt kedden is; – folytatja a cikkíró – nem voltak piperésen öltözve, de a hellyel való összhangzat kedvéért még egyszerűbben lehettek volna. Nem kellenek ide cifra szalagok, fátolszövetek, mesterkéltn virágok; az egyszerű de ízléses szobai vagy utcai ruha is megtennék a szolgálatot. Miután a házigazda jelszava szerint: 'ez nem bál': bálkirálynőket nem is említhetünk.”¹¹

Ezen a bizonyos nyáron minden hétkeddjén tartottak itt ilyen táncos-zenés összejöveteleket, ahol a hölgyek „mindig minden pipere nélkül a legegyszerűbben jelentek

meg” és rendszerint négyest és csárdást táncoltak, keringőt nem. A lányok bevallása szerint „jobban – mert fesztelenebbül – mulat itt, (a nép) mint a Császár fürdői fényesb táncestélyeken. Az öltözékek csinosak, nyáriasak, ... és annyira túlnyomó a magyar ruha, hogy csak itt-ott láttunk idegen viseletet.”¹²

4. Lukácsfürdő

A Császárfürdő tőszomszédságában fakadó források is divatba jöttek a múlt században. Ezeket a törökök idejében kivételesen nem elsősorban fürdésre, hanem 80 garatra járó lisztörölő és puskapor készítő malmok hajtására használták. 1857-ben is egy óbudai molnármester bérelte, aki apránként kialakított egy kertet és szerény fürdőhelyiséget is építtetett a tizenegy forrás fölé a terület északi részén. Ez lett a „Lucker-Bad”, amit később már „Lukács” néven emlegetnek. Néhány kádja elsősorban a vidékről érkező földművelők gyógyulását szolgálta.¹³ A múlt század derekára aztán már a Lukácsnak is lett fogadója, amelyhez 1893-ban egy részvénytársaság új gyógyszállót építtetett, így kapta meg mai formáját.¹⁴ Egykori hangulatát, „marasztaló” kertjét, „andalító” zenéjét felidézni hívjuk segítségül ismét Ágai Adolf tollát:

„... A sok közül nincs egy sem, amely úgy mint ez, olyan kaczerán mutogatná szép vonalait, hívogató verandáit, marasztaló kertjét. Főképpen csábító este, midőn villamsugaras szemével int magához s az enyhe éjnek hullámain árad el a Duna fölött andalító zenéje. Szépül évről évre, s mikor a Dunától eldaczolt parti résszel kibővül majd, ... kanyargós útjain a szellős folyam legszélén húsel a közönség.”¹⁵

5. Császárfürdő

A kispolgárág és a parasztság fürdői után most ismerkedjünk meg a gazdagabb polgári réteg igényeit is messzemenően kielégítő divatos Császárfürdővel. Igazi „Király” volt a fővárosi fürdők között.¹⁶ A korabeli népszerűsítő irodalom, az útleírások és fürdőkalauzok mindenekelőtt a Császárfürdő épületét és meleg kénés vizét dicsérik. Idegenforgalmi és kulturális szempontból pedig, mint a főváros társasági életének egyik központját, feltétlenül az első helyre teszik.

A XIX. század elején a fürdő még igen szerény lehetőségekkel rendelkezett, rendezése nagyon egyszerű volt. Központja a kis gyógyudvar köré csoportosult. A közös gőzfürdőn kívül három török-, hét kettős kád- és összesen 19 kőfürdője volt a 33 lakószobán kívül. Kibővítésére 1837-ben került sor, amikor is 17 kád-, 12 kő-, 4 török-, 1 ún. Nádor és 1 közfürdője lett 56 szobával. 1842-ben építette fel a híres nagy gyógyudvart két melléképülettel Hild József az empire kor kitűnő építésze. Ekkorra a fürdő 100 lakó- és 48 fürdőszobával bővült! A homlokzaton pedig ragyogó betűkkel díszelt a ma már kissé furcsának ható felirat: „Császárfürdői kelyhely”.¹⁷

1860-ban, amikor a Berger testvérek vállalkozásában újabb építkezések következtek, (női és férfi uszoda, márvány kád- és törökfürdők épültek) Dr. Herz, aki a fürdőt 1857-től haszonbérben bérelte így fogadkozott: „...olly gyógyhellyé teszi majd [a fürdőt], mint a kor igényei s még mindig kevésbé méltányolt gyógyereje megkívánják”.¹⁸

A jogosan elvárható sikerhez a páratlan környezet, az épület szépsége és a berendezés színvonala egyaránt hozzájárult. Az épület úgy készült, hogy a beteg a szél és a hideg ellen védve legyen. Fedett, télen fűthető folyosókon keresztül mehetett szobájából az ivókúthoz vagy a fürdőkhöz.¹⁹ A társalgó zongorával, csinos bútorzattal, drága tükrökkel és számos bel- és külföldi hírlappal állt a vendégek rendelkezésére. A terem széles erkélyéről festői kilátás nyílt Óbudára, a Margitszigetre, pestre és a Várra. A női és férfi uszodák előtt gondozott dunaparti sétány vezetett virágcsoportokkal, szökőkutakkal és ülőpadokkal. Kis fedett sörccsarnok, gyümölcs- és csemegeárus csábította az arra járókat. Középen volt a gőzhajópénztár, ahol a minden órában járó gőzösré krajcárért árulták a jegyet. A kioszkban pedig, jó idő esetén nemzeti zenedarabokat játszott a zenekar.²⁰

A Császárfürdő legszebbnek és legjobban gondozottnak mondott sétahelyei és parkjai közül is kiemelkedett a poétikus szépségű híres platános, nagy gyógyudvar, ahol igazi, nagyvilági fürdőélet bontakozott ki. A pompás, félköralakban épített oszlopos épületnek százados fákkal beültetett, 500 személy befogadására is alkalmas, hatalmas udvara volt. A fürdőszézon alatt, amely április 1-jétől szeptember végéig tartott, reggel és este katonazene mellett mulatoztak és étkeztek a fürdővendégek és a főváros szórakozni vágyó közönsége.²¹

A bentlakó gyógyvendégek legnagyobb hányadát a vidéki magyar földbirtokos osztály alkotta, évente kb. 800 családdal, ami az évad alatt kb. 2000 személyt jelentett. A futóvendégek száma nyáron kb. 1000 fő volt.²²

„A rokon bácsik, valamint nénik podagrájokkal idejöttek, a budai hévvizre. A kisfiú jól emlékszik az öreg katonabácsira, az öreg rokonra, aki ott ült a Császárfürdő udvarán, párnába szijjazott lábát számolyán nyugtatta, Tóni néni fehér harisnyát kötött, Mili néni csipkét horgolt, Terka néni harisnyát stoppolt, a katonabanda az „Ördög pirulái” nagy galoppját recsegettette (szerző Monsiuer Planquette), az óriási platánusfák alatt serillatú volt a világ és a fürdőudvarban találkozót adott a régi, boldog Gömör, Zemplén, Nyitra, Túróc, Árva és Szépségg minden úri atyjafia. Pepitanadrágos, négysegletes monoklis, fehér kamásnis és szürke cilinderes gavallérok tették az udvart a kisasszonyoknak, szigorú nagynénik árgusszemű gardedámsága alatt.” – emlékszik vissza egy titokzatos nevű krónikás saját, gyermekkori nyaralására.²³

A fürdő a fűtött folyosók, a kellemes hőmérsékletű szobák és csarnokok jóvoltából minden évszakban és akár szélsőséges időjárási viszonyok között is látogatható volt. A nyári szórakozások kivételével az étkezés és az egyéb szolgáltatások egész éven át biztosítva voltak. Az étteremben étlap szerinti- és gyógykezelésekhez alkalmazkodó étkezést egyaránt igénybe lehetett venni. Omnibusz is járt a Császárfürdőbe és vissza, különösen az évnek azon részében, amikor a dunai hajózás pihent. A Magyar Király szálloda előtti (ma Vörösmarty) térről indultak a járművek minden harmadik órában és a menetdíj 10 krajcár volt.²⁴

A Császárfürdő eddig felsorolt kitűnő adottságai mellett azért is volt annyira népszerű, mert a szokásos fürdőéletet – és természetesen a híres bálók előtt és után következő időszakokat is – ott mindenkor változatos szórakozási formákkal lehetett

kitölteni. Ha a vendégek megunták a zárt helyen űzött kártyacsatákat, a tekét vagy a dominó- és egyéb játékokat, a fürdőtől kiindulva csodálatos kirándulásokat is tehettek. Karnyújtásnyira voltak a szebbnél-szebb, pompás felüdülést kínáló, kellemes pihenőhelyek és látnivalók. A Margitszigetre félóránként járt a gőzhajó. A budai hegyekbe társaskocsin és gyalogszerrel is el lehetett jutni. A fürdőidény alatt a Császárfürdőtől a Zugligetig reggeltől estig járt az omnibusz 16 krajcárért.²⁵ Nem messze volt a József-hegy oldalában lévő halastó, gyönyörű tavirózsáival, fölötte pedig egy cseppkőbarlang. Érdekes látnivalót nyújtott a könnyű, kellemes sétával elérhető Gül-Baba mecset is.²⁶

1878-ban a Császárfürdőnek 310 vendégszobája volt, és a legnagyobb fürdőszállóként tartották nyilván. Ugyanis a szemközti oldalon lévő két fogadó a Gyógyforrás, és a Fekete Sas is a Császárfürdőhöz tartozott.²⁷

6. Bálok

A császárfürdői bálók fénykora arra az időszakra esett, amikor a politikai élet pangott, tetszhalott volt a nemzet, de kereste a társas érintkezés lehetséges formáit. A múlt század ötvenes éveiben és a hatvanas évek elején. Ekkoriban Szekrényessy József volt a Császárfürdő gazdája.

„A Platánok! – minden vidéki leány vágyainak ez volt akkor az utópiája és kalásztermő Alföldünk, az erdős, lankás Cserhát, a kincses hegyoldallal a medárdusi vásárra mind tömegesen jött föl nyaralni Pestre – A Császárfürdőbe...” – olvassuk D'Artagnan: Régi magyar társasélet c. munkájában.²⁸

Az a vonzerő, amit az arisztokráciának Karlsbad, Teplitz vagy Marienbad, a pestieknek Balatonfüred jelentett, az volt a vidéki középosztálynak a budai Császárfürdő. Egy romantikus tollú hírlapíró így ajánlja olvasóinak a fürdőt:

„Nyájas olvasó, ki a fővárosi por, kocsizörej, láрма s a tolakodó legyek elől menhelyet keressz, tarts velem, s jöjj ki a Császárfürdőbe! Ha pénzed van, s jó étvágyad, itt igen jól vacsorálhatsz; ha nem vagy nagyon kényelmes természetű: hódolhatsz Terpsychorénak is; ha szerelmes vagy: elsétálhatsz a Dunaparton: ringtva a mámoros zenétől elandalodhatol a sötét platánfák alatt, melyeknek lombjai közt a tiszta kék ég alá mosolyog; lesd, várd, tán feltűnik a te szerelmed csillaga is!”²⁹

A Császárfürdőben megrendezett első táncestélyek a század elején még megbotránkozást keltettek. Ezt olvashatjuk az 1818 szeptember 13-án kelt titkos jelentésben:

„A pesti Császárfürdő bérlője botránkos bálók rendez. A multság valósággal orgiává fajul, melyhez alkalmas terepet nyújtanak a fürdőhelyiségek. A társadalom legalsóbb rétege, kerítőnők, s az általuk felhajtott lányok vannak jelen. A legborzasztóbb, hogy a bérlő az irgalmasrendiektől bérel a fürdőt.”³⁰

30 év alatt persze sok víz folyt le a Dunán, különösen a Császárfürdő mellett. Az ötvenes és hatvanas évek báljairól már versengve írnak a különféle hírlapok tudósítói, amely lapokat azután egymás kezéből kapkodva ronggyá téptek a kisasszonyok, hogy újra átélhessék az elmúlt kellemes perceket, és netán saját nevüket is kiírva lássák. Az a remény, hogy nevüket a lapokban olvashatják, az hozta a bálókra a nők és férfiak zömét.

A táncrendezők (többek között Pompéry János, Virozsil Hugó, Dobsa Lajos, Papp László, Kovács László, Harsányi Ignác, Kürcz János) azonban minden, esetleg unalmas és szentimentális jelentés ellenére is, valóban kitettek magukért.³¹

A felsorakoztatott kisasszonyok és asszonyságok számunkra ismeretlen nevei közt időnként grófi és bárói címeket is olvashatunk. Az ügyes hírlapíró azonban nagyon vigyázott arra, hogy lehetőleg elfogulatlan legyen és az esetleges dicsérő szavakat minden hölgy egyformán magára érthesse. Például így:

„Nézzünk körül. A párok a 'Dajka-négyes' vidor zenéje mellett lejtének. Vegyük szemügyre a legközelebbi colonne-t, melynek hölgyeit nem azért említjük meg, hogy esetlenül bókoló melléknevekkel ruházzuk föl; hanem elmondjuk, mint egy kedélyes társaságban szoktuk... mily kedves ismerősök vetek részt.”³²

Vagy pedig így:

„A lóverseny óta nem láttam annyi bájos nőt együtt, mint e két császárfürdői bálban.”³³

Csak jóval később, a néhány évtized múltán leírt visszaemlékezésben olvashatjuk azt, hogy „Itt forogtak igézetes kellemben, a hevítő csárdás hangjain Batthyány Emma és Bajza Lenke, nagy Magyarországon akkor a legszebb két hajadon.”³⁴

A bálakat vasárnap délután és szerda esteiken rendezték. Közülük rendszerint egy sem maradt el, ugyanis esős időben az ún. üvegtérben tartották meg őket.³⁵

Hogy hogyan történtek a báli előkészületek és meghívások, azt egy 1864-es újságban megjelent jelentés-ben olvashatjuk:

„A császárfürdői tulajdonos-szerzet a tavaly oly közkedveltségben részesült császárfürdői zártkörű táncestélyeket ez évben is megtartani óhajtván, azok rendezésére következő urak kérték fel: Alványi Károly (pénztárnok, császárfürdői felügyelő, lakik ugyanott), Balázs Frigyes (Zöldfautca 11. sz.), gróf Bethlen János; Bulyovszky Gyula (elnök, reáliskola 6. sz.), Csukássy József, (Váci- és Régi posta utca sarkán); Keve József (Józseftér 2. sz.), Kvassay Ede; Milassin Vilmos; (jegyző, Lipótutca 3. sz.); Szerdahelyi Kálmán, (Országut, Huszár-ház); gróf Somssich Pongrácz és Toldi István (Lipótutca 45. sz.) Nevezett bizottmány a mulatni vágyó közönség érdekében e bálók rendezését felvállalván, részéről mindent elkövetend, hogy azok, szigorún szemelőlít tartva a zártkörűség jellegét, a legműveltebb vendégi kör igényeinek megfeleljenek. Belépti jegyek: családjegy 4 személyre az egész idényi bálókra 6 frt, egy bálra 2 frt, csupán csak névre szóló meghívójegyek alapján válthatók Pesten a császárfürdői pénztárnál, (Redoute-épület a magyar királlyal szemben) és Budán, a császárfürdőben Alványi Károly és felügyelő urnál.

Külön meghívó levelek nem küldetvén széjjel a t. c. közönség e hírlapi jelentéssel kéretik fel, hogy a kik résztvenni óhajtanak, névre szóló meghívó jegyek végett forduljanak azon illető bizottmányi tagokhoz, kiknek a lakások kitéve vagyon, mely meghívójegy alapján rendes beléptijegyget minden időben válthatnak a fentemlített helyeken.

A t. c. résztvevő közönség kéretik nevére szóló meghívó jegyet melyre különben is a táncrend nyomtatva lesz, félreértés kikerülése végett magánál tartani, és netaláni kívánatra előmutatni...³⁶

A jelentésből kitűnik, hogy bár a zártkörűség látszatát igyekeztek tartani, meghívó kérése valószínűleg a polgárság széles rétegének és az arisztokrácia tagjainak könnyen teljesíthető volt.

Érdekes annak a bálnak a leírása, ahol az egyes társadalmi rétegek szigorú érintkezési szabályait, valamint az újságíró erről alkotott véleményét figyelhetjük meg 1863-ból:

„E bálók legemlékezetesebbike volt az, mely 1859 júniusában tartatott, s mely minden szépirodalmi lap hasábjain, többé kevésbé világos célzásokkal fűszerezett leírásokban megjelent. Néhány család, mely ha elismerte, hogy a mágnásoknál alantabb áll, a középnemességen mindenesetre felül állni hitte magát, mivel valamelyik özanyja, valamelyik oldalágon, valami rokonságban állt valamelyik grófi családdal, kedvet kapott encanallirozni [= csócselék módra] magát, és megnézni hogyan mulat az a jó pesti közönség, mely még a császárfürdői bálókban is élvezetet tud találni... miután az ott lévő társaságot az elsőtől az utolsóig végig szemüvegezte volna, visszavonult az udvarra élcsekedni és kacagni ...(majd végül) zárt sorokban sétáltak föl az emelvényre és a delnök keztyű nélkül és kalapban méltóztattak néhány tour keringőt és hopszpolkát eltáncolni.”³⁷

A bálók egyik reprezentánsa volt az 1864 augusztus 21-ére meghirdetett estély, *Velencei éj* címmel. A gyógyudvarra a velencei Szt. Márk térhez hasonló díszleteket terveztek. A Dunára gondola sétát, csónakversenyt, énekkari kísérlettel *Adria királynője* felvonulást és tűzijátékot. A tűzijáték betetőzéseként egy gyönyörű *hazafias ábrázolatot* terveztek, amelyben az akkoriban elhunyt jogász, publicista és történetíró Szalay László szobrát akarták elővarázsolni *gyémánt keretben*.³⁸

És akinek mindez nem lett volna elég, *Al Blondin* kötéláncos produkciójában is gyönyörködhetett, amelyet a művész egy 90 lábnyi magas póznán kifeszített kötélén adott elő. A rendezőség nemes lelkének bizonyítéka az volt, hogy az estély tiszta jövedelmének felét a lipótvárosi bazilika számára ajánlották fel.

Hogy végül is hogyan sikerült ez a mulatság, arról a csalódott újságíró a következőképpen számol be: „Soha még közönség nem volt annyira felültetve, mint azon az estén, melyet oly nagy zajjal, oly hűhóval hirdették előre!” A rendezőségnek tudnia kellett volna az eladott jegyek számából, hogy milyen nagy tömeg fog érkezni. De még csak arról sem gondoskodott, hogy a vendégek le tudjanak ülni. Ez volt a kezdet, majd kiderült, hogy a faggyú lámpák nem égtek, a csónakverseny az *Adria királyné* bevonulás és a kötéláncos produkciók mind elmaradtak. Az estély 7–8000 fő közönségének helyett, egy rögtönzött színpad félén előadott kontár bűvész műsorával kellett beérnie, aki „olyan harmad-tized rendű, minőket csak jelentéktelenebb sörházákban láthatunk...”³⁹

Ez a rendezvény lehetett kivétel a szabály alól – mindenesetre a rendezőség jószándéka megvolt – és a többi pompás este fényét, hírnevét nem tudta tompítani.

A Császárfürdő báljain elsősorban csárdást, quadrille-t, azaz francia négyest, mazurkát és zepperlit jártak, egynémely vérmesebb ifjú kívánalmára a galopp is előfordult.⁴⁰ A keringő és a zepperli, német eredetűek lévén, a közönség összetételétől füg-

gőn, csak ritkán kerültek sorra. A túlnyomórészt magyar érzelmű vendégsereg időnként abban mesterkedett, hogy ez a két tánc lehetőleg ne férjen meg békésen a közkedvelt csárdás mellett.⁴¹

A francia négyest csárdás, majd mazurka követte. A keringőt – amely a táncrendbe rendszerint amúgy sem volt beiktatva – inkább éjjél táján járták és csak a *fehér pantallósok* kedvéért játszották, akik közül néhányan *szivarral s föltett kalappal jelentek meg* – jegyzi meg csípősen a hírlapíró.⁴²

Ami az étkezést illeti, valószínűleg megfelelő lehetett, hiszen általában nem írtak róla a lapok, csak akkor, ha valami probléma akadt:

„A Császárfürdő magyar vendégei panaszkodnak, hogy az ott sürgő-forgó pincérek nem tudnak magyarul, ami elég kellemetlenség mindazokra nézve, kik rendesen magyarul szoktak beszélni. Kisebb panaszok is vannak, például, hogy a világon sehol sem láthatók kisebb fagyalt-adagok.”⁴³

A jó keresztelelt borokra, natúr szeletekre, melyekről kifacsart citromhéj mosolygott, a kellemes melegségű sörre, sült libákra és galambokra, salátás tálakra, tortákra és omlettekre senki sem panaszkodott.

Mint mindenütt, a bálokon is akadtak szélhámósok. Egyik jellegzetes képviselőjükről írt bájos verset Lauka Gusztáv *Császárfürdői kaland* címmel. Főhőse *Lenge úrfi*, aki hercegnek adja ki magát, s miután megismerkedik egy szépséges hölgygel, aki viszont egy szerb miniszter dúsgazdag özvegyének szerepében tetszeleg, együtt vacsoráznak. A kellemes hangulatú vacsora után derül csak ki, hogy mindketten szélhámósok lévén, azt remélték, hogy a számlát majd a másik fogja kifizetni. Végül is Lenge úrfi kénytelen volt kabátját otthagyni a pincérnek:

Kiegyeztek – Lenge urfi
Felöltöny nélkül maradt;
Jean mosolyogva szólt midőn az
Omnibus már elhaladt;
'Pesten sokan azt gondolják,
A kik e fürdőt használják
Azok mind férjt keresnek!'⁴⁴

Jegyzetek

1. Petneki Áron: Fürdőhelyek és társasági élet. História 1993/2. 23. o.
2. Petneki Áron: Fürdőhelyek és társasági élet. História 1993/2. 24. o.
3. NAYAD fürdői-album szerk. Balázs Sándor, Huszár Imre és Rózsasági Antal első évf. Pest 1863 1. o.
4. NAYAD fürdői-album szerk. Balázs Sándor, Huszár Imre és Rózsasági Antal első évf. Pest 1863 2. o.
5. Lenkei Henrik szerk.: A mulató Budapest, Bp. 1896 235. o. és Porzó (Ágai Adolf): Utazás Pestről–Budapestre 1843–1907 Bp. 1908 68. o.
6. Lenkei Henrik szerk.: A mulató Budapest, Bp. 1896 235. o. és Porzó (Ágai Adolf): Utazás Pestről–Budapestre 1843–1907 Bp. 1908 70–71. o.
7. Vörös Károly: Egy világváros születése Bp. 1973 151–154. o.
8. Ágai Adolf 1908 72. o.
9. Ágai Adolf 1908 69–70. o.
10. D'Artagnan: Régi magyar társasélet Bp. 1900. 463. o.
11. Fővárosi Lapok 1864. június 12. 565. o.
12. Fővárosi Lpok 1864. július 14. 669. o.
13. Lestyán Sándor–Dr. Groó Béla–Dr. Török István: A budai hévizektől Budapest fürdővárosáig Bp. 1948. 6. o. és Gaál András Dr. közr.: Budapest a gyógyfürdők városa. Bp. 1944. 16. o.
14. Gundel Imre–Harmath Judit: A vendéglátás emlékei Bp. 1979. 112. o.
15. Lenkei Henrik szerk.: A mulató Budapest 1896. 240. o.
16. Lenkei Henrik szerk.: A mulató Budapest 1896. 241. o.
17. Sacelláry Pál: Régi házak elfakult írások – rajzok a magyar múltból Bp. 1926. 51–56. o.
18. Hunfalvy János: Budapest és környéke eredeti képekben Pest 1859. 107–108. o.
19. Dr. Szatmári Imre: A Császárfürdő Budapesten történeti, természettudományi és orvosi szempontból Bp. 1881. 50. o. és Fővárosi Lapok 1864. nov. 20. 1113. o.
20. Dr. Szatmári Imre 1881. 52. o.
21. Dr. Gerlőczy Zsigmond–Dr. Hankó Vilmos: Budapest fürdői Bp. 1891. 56. o.
22. Dr. Szatmári Imre 18881. 58. o. Összehasonlításként: 1864-ben Karlsbadban 6423 fő, Teplitzben 3908 fő, Marienbadban 2694 fő vendég fordult meg július közepéig (Fővárosi Lapok 1864. júl. 18.)
23. Budai Hárombék Effendi: Egykori budai nyár Budai Napló 1938. júl. 7. 3. o.
24. Antalffy Gyula: A honi utazás története Bp. 1943. 262–262. o.
25. Antalffy Gyula: A honi utazás története Bp. 1943. 262–262. o.
26. Dr. Szatmári Imre 1881. 59–63. o.
27. Gundel I.–Harmath J. 1979. 112. o.
28. D'Artagnan 1900. 463. o.
29. Fővárosi Lapok 1864 június 19. 589. o.
30. Lestyán Sándor: Pest-budai regélő bp. 1940. 220. o.
31. D'Artagnan 1900. 464. o.
32. Fővárosi Lapok 1864. június 8. 549. o.
33. Fővárosi Lapok 1864. június 19. 589. o.
34. Ágai Adolf 1908. 74. o.
35. Fővárosi Lapok 1864. jún. 26. 613. o.
36. Fővárosi Lapok 1864. máj. 29. 514. o.
37. NAYAD 1863. 46–51. o.
38. Fővárosi Lapok 1864. aug. 3. 737. o. és aug. 12. 770. o.
39. Fővárosi Lapok 1864. aug. 23. 794. o.
40. Fővárosi Lapok 1864. aug. 24. 813. o.
41. Fővárosi Lapok 1864. júl. 15. 673. o. és júl. 9. 653. o.
42. Fővárosi Lapok 1864. jún. 8. 549. o.
43. Fővárosi Lapok 1864. júl. 13. 665. o.
44. NAYAD 1863. 98–105. o.

Dr. Dienes Gedeon: Tíz év videótánc

Az audiovizuális médiák közül természetesen a film találkozott először a táncal. Nem úgy gondolom, hogy valamilyen táncot lefilmeztek, hiszen az újdonság mámorában a korabeliek tulajdonképpen mindent lefilmeztek, hanem úgy, hogy a tánc és a film valahogyan együttműködött és ebből táncfilmalkotás született. Ennek egyik legszebb dokumentuma talán a „*Piros cipők*” c. angol táncfilm (1948), Robert Helpmann és Leonide Massine koreográfiájában, a légiés alkatú skót táncosnő, Moira Shearer, és a két koreográfus főszereplésével. A videó és a tánc a '70-es években kezdett egymással ismerkedni, először természetesen a pillanatnyi művészet könnyű megörökítése jegyében, amikor is a videó mint eszköz szerepelt a tánc szolgálatában. E találkozás indította el a videótánc fejlődésének első szakaszát, amelyet a rögzítés és ezen keresztül a dokumentálás korszakának nevezhetünk. Ez a viszony természetesen továbbra is fennmaradt, de mellette vagy belőle később különféle műfaji vagy művészeti kategóriák fejlődtek ki.

A videó és a tánc összefüggéseiben a '80-as évek elején többek kezdtek elgondolkodni, köztük elsőként a Nemzetközi Tánctanács (CID-UNESCO) keretében az elnök, a svéd Bengt Häger professzor, a szerb Milorad Miskovitch táncművész és a francia Jacques Menet zenei és telekommunikációs szakember, a CID vezetőségi tagjai, akik hosszas fáradozás után 1988-ban megindították a Grand Prix International Vidéo Danse nevű versenyt vagy fesztivált, amely azóta is a videótánc bemutatásának, dokumentálásának és továbbfejlesztésének szolgálatában áll. Ezt a fejlődést fogjuk most áttekinteni.

A „Videótánc Fesztiválok” a CID mai díszelnöke, Bengt Häger, az Unesco stockholmi Tánckönyvtárának igazgatója szervezi 1988. óta. 1997 májusában a 9. Videótánc Nagy Díjra került sor Stokholmban. Az eddig benevezett közel másfélezer videótánc-alkotás számos műfaji művészeti, terminológiai és technikai problémát vetett fel. A központi kérdés persze az, hogy a tánc, mint művészet, és a videó, mint technika hogyan függ össze, segítik-e egymást vagy ellenségek, hiszen az egyik – a tánc – a pillanat művészete, a másik – a videó – a megörökítés technikája. A továbbiakban az általam látottak alapján, valamint Häger professzorral készített két interjú gondolatait figyelembe véve fogjuk ezen ősi és modern kifejezésformák viszonyát megvizsgálni.

A fejlődés ténybeli és eszmei háttere

A fesztiválok anyagi hátterének megszervezése mindig bonyolult feladat és rendszerint több idő-energiát igényel, mint a tartalmi – ez esetben a tánc-videós – művészi vonatkozások. Itt most röviden csak annyit, hogy a CID-nek az induláshoz sikerült megszereznie a dél-franciaországi Région Languedoc-Roussillon anyagi támogatását, valamint a bécsi Internationales Musikzentrum (IMZ) szakmai közreműködését. Ebben a keretben zajlott le a Videótánc Nagydíj első négy éve (Nimes-ben és Sete-ben 1988 és 1991 között), bár a harmadik évben az együttműködés az IMZ-tel már nem folytatódott a zenei és a táncos szakemberek eltérő elképzelései

miatt. (Az IMZ ezután indított hasonló rendezvény-sorozatot „Dance Screen” néven Frankfurtban, amelyet később Lyonba tett át.)

Mivel minden anyagi támogatás előbb-utóbb kimerül, ez történt az első négy év után is, de ekkor sikerült Milorad Miskovitchnak és Jacques Menet-nek felkelteni a francia divat-nábob, Pierre Cardin, érdeklődését, aki két éven át (1992–93) támogatta a Videótánc Nagydíj szervezetét. Eddig nem teljesen tisztázott okokból ez az érdeklődés megszűnt, amikor is Bengt Häger a Videótánc Nagydíj központját áttelepítette Stockholmba, ahol a Carina Ari Alapítvány égisze alatt és a nagy tánchárát Krisztina hercegnő patronálása mellett 1994. óta működik.

A videótánc fontosságának és újdonságának hangsúlyozására és magyarázatára hadd idézzem Bengt Hägert: „a tánc háromszáz évvel ezelőtt kapta meg a köszínpadot, mint színteret, és azóta hatalmasat fejlődött, de csupán harminc évvel ezelőtt kapta meg a videót, és ezen keresztül szinte az egész világot, mint színteret.” A videótánc tehát nemcsak nagyon fiatal, hanem szinte beláthatatlan fejlődési lehetőségek előtt áll.

A színpadi tánc és a videótánc között egyik legfontosabb különbség, hogy a néző a színházba azt látja, amit néz, a videón viszont azt nézi, amit láttatnak vele. A színházi látásnak van egy fókusza és van egy „holdudvara”, amely az egész színpadot befogja csökkenő intenzitással a periféria felé. Ezzel szemben a kamera egyforma intenzitással mutatja a képeket. Emellett a néző nem változtatja a látásszögének csúcsát, hiszen egy helyben ül, akárcsak egy álló kamera. A kamera viszont nemcsak állni tud, hanem látószögét akár függőleges, akár vízszintes irányban is tudja változtatni, vagyis a látványt oldalról, felülről is rögzítheti, sőt „látását” folyamatosan változtathatja is, nem beszélve a távolság „változtatásának”, vagyis a zumolásnak a lehetőségéről. De ez utóbbi képes olyan testfelületeket, olyan ún. felületi mozgásokat, és testkombinációkat láttatni, amelyek színpadon észrevehetetlenek. Emellett megintcsak a kamerálátás enged mindenféle díszletmódosítást, ami szinte függetlenítheti a táncolást, a mozgás folyamatát a gravitációtól. Itt vannak még a lassított és a gyorsított felvételek lehetőségei. Nem szükséges a videótechnika széles variációs skáláján végigmenni ahhoz, hogy lássuk, milyen optikai bravúrok lehetőségei rejlenek benne. Amikor tehát a táncos technikája és a kamera technikája – hogy úgy mondjam – choreovideográfikusan együttműködik, új művészeti kifejezésformák, új „valóságábrázolások” születnek, mint ahogy azt a Videótánc Nagydíjra eddig benevezett számtalan alkotás mutatja.”

Díjak és zsűri

A díjak a műfaji gazdagodás következtében az idők folyamán módosultak. A nagydíj természetesen megmaradt, valamint az a lehetőség, hogy a zsűri alkalmasszerűen különdíjakat létesítsen és osszon ki (pl. fiataloknak ösztönző díjakat stb.), továbbá, hogy egyes műveket dicséretben részesítsen. A díjak a fejlődés folyamán különböző néven szerepeltek, de magyarul az alábbi terminológiát lehetne elfogadni:

Az „adaptáció” díja már létező színpadi alkotás videóra történő adaptációjáért jár. Itt nem dokumentációs rögzítésről van szó, hanem a színpadi környezetből egy technikailag tágabb „videós” környezetbe történő „átalakításról” vagy elektrotechnikai áttételről. (Ez később a „Színpadi felvétel és műhely-adaptáció” nevet is viselte.)

A „videotánc-alkotás” díja olyan mű szerzőjének vagy szerzőinek jár, amelyet a tánc és a videó eszköztárának közös felhasználásával, egymással együttműködve alkotott egy koreográfus és egy videószakember, akiket együttesen lehet koreovideográfusnak vagy videokoreográfusnak nevezni, ha ez a kettősség egyetlen személyben egyesül. Lehet, hogy az idők folyamán lesz ilyen szakember (vagy talán már van is?). (Ez a díj később „Televíziós megformálás” és „legjobb videográfia” néven is szerepelt.)

A francia-alapítású „zenei” díjat a SACD ítéli oda annak a zeneszerzőnek, aki valamely videótáncalkotáshoz a legmegfelelőbb hanghátteret teremtette meg.

A „legjobb alakítás” díját az az előadó kapja, aki szerepét a legmeggyőzőbben formálta meg.

A „riport, vagy dokumentáció” díját olyan alkotásért adják, amely a táncművészet valamely kimagasló személyiségét vagy fontos eseményét jeleníti meg a képernyőn.

A „tánc emlékezete” díj olyan műért jár, amely a tánc történet valamely korából egy lényeges mozzanatot, eseményt örökít meg, vagyis hagyományt elevenít fel.

1991. óta a sajtózsűri külön sajtódíjakat is oszthat.

A nagydíj mellett 1992-től kezdve úgynevezett „kategória”-zsűriket alakítottak ki részben azért, mert a 150–200 benevezett mű végignézése és értékelése egyetlen zsűri számára már nagy megterhelést jelentett volna, részben pedig azért, mert – a széleskörű nemzetközi érdeklődés eredményeképpen – egyes városok és szervezetek díjakat ajánlottak fel, vállalva a központilag rájuk kiosztott művek zsűrizését. Így alakultak ki a tánc és a videó különböző viszonyán alapuló kategóriák, amelyek a táncvideó műfaji szerteágazásának első jeleként értékelhetők. Ettől kezdve ezek a zsűrik állapítják meg a műfaj győzteseket (kategóriánként hármat), majd a központi zsűri kiválasztja az adott műfajban nyertes alkotást, valamint a nagydíjra érdemes művet. 1992-ben négy műfaj-kategória született, és a zsűrizés helye a következő volt: Videótánc-alkotás díja, Stockholm; Egy táncalkotás adaptálása videóra (színpadon vagy stúdióban), Cannes; Tánc történeti riport vagy dokumentáció videóval, New York; A világ tánc hagyományai, Moszkva. Ezen kívül megmarad a SCAD díja a videótánchoz írott legjobb zenéért, és a sajtó díja.

A kategória-zsűrik nem állandó szervezetek, hanem minden évben a díjak és a rendezés felajánlásának függvényében változnak. Így például 1993-ban a műfaj-kategóriák szerint megalakult zsűrik helye a következő volt: Videótánc-alkotás, Strassbourg; egy táncalkotás adaptálása (színpadon vagy stúdióban) videóra, Stockholm; Tánc történeti riport vagy dokumentáció videóval, New York; A világ tánc hagyományai, Málta.

1994-ben új kategóriát vezettek be, nevezetesen a „rövid program”-díját, amely önmagáért beszél. Ebben az évben ezt a díjat a Strassbourg ajánlotta fel.

A fenti kategóriákat a gyakorlat alakította ki, és ezért elméleti fejtegetésekhez jó alapot szolgáltatnak. Az alábbiakban végignézzük a düsseldorfi Filmwerstadtban 1993 márciusában rendezett European Video Dance című nemzetközi tanácskozáson kialakított videótánc-műfajokat. Mint tudjuk, a táncnak a videó a legnagyobb szolgálatot a

történeti rögzítés, vagyis a dokumentálás révén nyújtotta. A dokumentum-videók kategóriájában három alcsoportot különböztetünk meg, a) a személyes dokumentum-videók vagy portrék a táncművészek életének fontosabb eseményeit vagy alkotásait rögzítik; b) a társulati dokumentum-videók valamely együttes előadásait, fejlődési szakaszát mutatják be; c) a történelmi dokumentum-videók a tánc történet egy-egy szakaszát rögzítik, illetve rekonstruálják. Mindhárom esetben részben a jelenben rögzíthető eseményekről van szó, részben pedig a múlt valamely kimagasló alkotásának felélesztéséről, amihez kiegészítésül nemtáncos (írásos, vagyis okmányyszerű, szóbeli, vagyis emlékezeti stb.) anyagok is felhasználásra kerülnek.

Ami a videótánc-alkotások tartalmát, üzenetét illeti, ezek egyik jellegzetessége, hogy el tudnak szakadni a színpadtól, vagyis egy, a táncos számára teljesen új, mondhatni idegen környezetben játszanak, ami lehet akár egy gyárudvar, egy tengerpart, egy várrom, sőt valamely szürrealisztikus keret is. A tánc és a videó közötti skálán a mű akkor közelít a videó felé, amikor azt semmiféle konkrét helyen, akár utcán, akár színpadon előadni nem lehet, mint például Birgit Cullberg „Vörös bor zöld palackokban” c. műve a gravitációtlanszerelemről, vagy Maguy Marin „Thirta” c. alkotása a gravitáció elleni harcban születő emberről.

A videótánc-fesztiválok célja

Az „alapszabályok” szerint a Grand Prix International Vidéo Danse célja, hogy – előmozdítsa a tánc térfoglalását az audiovizuális programokban; közelebb hozza egymáshoz a koreográfiai alkotás és az audiovizuális technika módszereit

– tájékoztassa a szakembereket a videós rögzítés révén táncművészet legújabb irányzatairól világszerte

– párbeszédet hozzon létre a táncalkotók és a televízióláncok rendezői és felelősei között;

– előmozdítsa a koreográfusok és a zeneszerzők közötti együttműködést eredeti művek alkotására a videó-koreográfia nyelvén;

– nemzetközi fórumként szolgáljon a tánc és az audiovizuális közegek számára és végül,

– teremtsen meg „a tánc emlékezetét” az alkotások rögzítésével és összegyűjtésével a táncművészet és a televízió történeti tanulmányozására.

A fenti célokat a videótánc-fesztivál különféle módszerekkel éri el.

A gyakorlatilag évente megrendezett versenyek alkalmával – eleinte előzetesen, mostanában csak a díjkiosztás után – a meghívottaknak alkalmuk volt a saját maguk által kiválasztott videókat külön fülkékben megtekinteni, de egyben a kategória-zsűrik által díjazásra kijelölt videókat vetítő teremben műsorszerűen is látni lehetett. A Fesztivál illusztrált katalógust is ad ki, amelyben az egyes alkotásokat – összes paramétereik megadása mellett – több-kevesebb részletességgel ismertetik.

A Fesztiválnak természetesen van (több, mint másfélezer művet tartalmazó) archívuma is, nevezetesen a dél-franciaországi Grasse-ban ahonnan egyes alkotások szakmai tanulmányozásra kikérhetők. Ennek a vezetője, Jacques Menet főtitkári

minőségben, és művészi vezetője Sylvie Artel. A gyakorlati hozzáférhetőség céljából itt közlöm az adatokat: Grand Prix International Vidéo Danse, B.P.143, F-06335 Grasse, Tel.: (334) 93.40.19.50, Fax: (334) 493.36.55.84.

Dokumentáció

Az alábbiakban közreadjuk az 1988. és 1997. között díjakat nyert alkotások adatait a fesztiválok időrendjében a következő rövidítésekkel: k – koreográfus, z – zeneszerző, ea – előadó, v – videográfus, f – fényképezte, r – rendező, ben. = benevezte – (ország)

1. Videótánc Fesztivál: Nimes, 1988. okt. 16–21.

Benevezések: 139 alkotás 25 országból.

Nagydíj: *Silent Cries* („Néma kiáltások”), z. Claude Debussy, k. Jiri Kylián, ea. Sabine Kupferberg (Holland Táncszínház), v. Hans Hulscher, r. Rm Art München HOS Hilversum – (Egyesült Királyság)

A „legjobb koreográfia” díja: Giselle, z. Adam, k. Mats EK – (Svédország)

A „legjobb alakítás” díja: Ana Laguna Ek *Giselle*-jében – (Svédország)

A „legjobb videográfia” díja (klasszikus műért): *Créole Giselle*, k. Frederic Franklin, z. Adam, v. Thomas Grimm. – (Dánia)

A „legjobb videográfia” díja (kortárműért):

Ashes, Mist and Wind-blown Dust („Hamu, pára és szél hordta por”), k. Kiersti Alveberg, v. Jannike Falk – (Norvégia)

A „legjobb zene” díja: Antonio Bibalo a fenti alkotáshoz. – (Norvégia)

2. Videótánc Fesztivál, Sete, 1989. okt. 16–20.

Benevezések: 147 alkotás 26 országból.

Nagydíj: *Hoppla!* k. Anne Teresa de Keersmaecker, z. Bartók Béla, v. Wolfgang Kolb, ben. Arcanal – (Franciaország).

– A „Legjobb alakítás” díja: *Love Songs* („Szerelmi dalok”), k. William Forsythe, z. Aretha Franklin, Dionne Warwick, ea. Joffrey Ballet, v. Thomas Grimm, ben. Wnet/Thirteen – (USA)

A „legjobb dokumentációs alkotás” díja: *The Search for Nijinsky's „Rite of Spring”* („Nijsinksy 'Tavasziünnepe' után kutatva”), k. Vaslav Nijinsky (Milicent Hudson rekonstrukciójában), z. Igor Stravinsky, v. Judy Kinberg, ben. Wnet Thirteen – (USA).

3. Videótánc Fesztivál: Sete, 1990. nov. 5–10.

Benevezések: 179 alkotás 31 országból

Nagydíj: *La fiancée aux yeux de bois* („Fatekintetű menyasszony”), k. Karin Saporta, z. J. M. Zelwer, ea. Karine Saporta Társulata, v. Luc Alavoine, r. Atmosphere Production – (Franciaország).

„A tánc emlékezeté” díj (Cid–Unesco, Párizs): *La fille mal gardée* („A rosszul őrzött lány”), k. Ivo Cramér, z. Igor Stravinsky, ea. a Nantes-i Opera Balettje, v. Dominique Delouche, r. FR3 – (Franciaország).

A „videótáncriport” díja: *Sayaw*, v. Ramon A. Obusan, r. Cultural Centre – (Fülöp szigetek)

A „televíziós megformálás” díja: *Never Again* („Soha többé”), k. és ea. DV8 Physical Theatre Company, z. David Sinclair, v. Bob Bentley, r. Songbird Productions, Arts Council, Holmes Associates – (Egyesült Királyság)

A „koreográfiai alkotás” díja: *First Peson Conversation* („Beszélgetés első személyben”), k. Tamar Ben Ami, ea. Sally-Ann Friedland, Z. Amotz Plessner, v. Yechiel Cohen, r. Iba – (Izrael)

A zenei díj: Nem került odaítélésre.

A sajtó különdíja megszotva:

Dead Dreams of Monochrome Men („Monokróm férfiak holt álmai”), k. Lloyd Newson, z. Amotz Plessner, ea. Dv Physical Theatre Company, v. David Hinton, r. Millenium Productions (Egyesült Királyság) és

Never Again („Soha többé”), k. es. DV8 Physical Theatre Company, z. David Sinclair, v. Bob Bentley, r. Songbird Productions, Arts Council, Holmes Associates – (Egyesült Királyság)

4. Videótánc Fesztivál: Sete, 1991. dec. 5–10.

Benevezések: nincs pontos adat

A Nagydíj: nem került kiadásra.

A zenei díj: *Dance House 8* („Táncház 8”), k. Aletta Collins, z. Steve Martland, v. Joanna Hogg, r. Dancelines Production – (Egyesült Királyság)

A Tánc emlékezete díj: *Le Dortoire*

(„A hálóterem”), k. Daniel Tardie, Gilles Maheu, z. Bill vorn, Gaetan Gravel, v. Francois Guirard, r. Rhombus Media – (Kanada)

A koreográfiai alkotás díja: *Comedia Tempo*.

k. Joseph Nadj, v. Nada Kokotovic, r. Jrt Novi Sad. – (Jugoszlávia)

A televíziós megformálás díja: *La lampe*

(„A lámpa”), k. és v. Joelle Bouvier, Régis Obadia, z. Armand Frydman, r. La Sept, Arcanal, Ina stb. – Franciaország

A Videótáncriport díja: *Komm, tanz mit mir*, k. Trudi Schoop, v. Claudia Willke – (Olaszország)

A sajtó díja: *Romeos and Juliets* („Rómeók és Júliák”), k. James Kudelka, David Earle, Mashall Pynkoski, z. S. Propkofiev, v. Baerbara Willis-Sweete, r. Rhombus Media Toronto Dance Theatre (Kanada)

5. Videótánc Fesztivál: Párizs, 1992. dec. 20.

Benevezések: 182 alkotás 16 országból.

Nagydíj: *Un trait d'union* („Egy kötél”), k. és r. Angelin Preljocaj, z. Marc Kahnne, ea. Preljocaj Társulata – (Franciaország)

A Sacd zenei díja: *Tristitia*, k. Karin Wyncke, z. Jan Kuyken, ea. Kurin Wyncke, Enzo Pezzella. v. Dirk Gryspeirt, r. B. R. T. N. – (Belgium)

Videótánc-alkotás (Carina Ari Díj, Stockholm):

Duet, k. Kenneth Kvarnström, z. Jörgen Adolfsson, Tommy Adolfsson, ea. Anna Diehl, Hakan Mayer, V. Gunilla Wallin, r. S. V. T.1, Y. L. E.1 – (Svédország)

Adaptáció díja (Cannes): *Brothers* („Testvérek”), k. és ea. David Parsons, Daniel, Ezralow, v. Thomas Grimm, r. Denmark's Radio R. M. Arts – (Dánia)

Riport és dokumentáció díja (Dance Magazine, New York): *Everybody Dance Now* („Most mindenki táncoljon”), k. Paula Abdul, Rosie Perez, etc., ea. James Brown, Michael Jackson, etc. v. Margaret Selby – (USA)

A világ táncgyománya díja (CID-UNESCO, Párizs): *We Jive Like This* „Mi így dzsájlvolunk”), k. Jackie Semela, Carly Dibokoane, etc. z. Errollyn Wellen, ea. utcai táncosok, v. Deborah May, r. Cinecontact/Kinoki Production – (Egyesült Királyság)

6. Videótánc Fesztivál: Párizs: 1993. dec. 2.

Benevezések: 152 alkotás 26 országból

Nagydíj (Pierre Cardin Díj, Párizs): *Strange Fish* („Fura alakok”), k. Lloyd Newson/DV8, z. Jocelyn Pook és Adrian Johnston, ea. DV8 Physical Theatre v. David Hinton, r. BBC TV Music and Arts – (Egyesült Királyság)

A Videótánc-alkotás díja (Strasbourg):

Circumnavigation: Lisbonne-Vigo, („Körülhajózás...”), k. és v. N+N Corsino, z. Jacques Diennet, ea. Anna Teixeira, Jacques Boyer, N+N Corsino, r. Danse 34 Productions, CICV, Montbeliard/Belfort, Arcanal – (Franciaország)

Az adaptálás díja (Carina Ari Díj, Stockholm):

Maboul, k. Ohad Naharin, z. A. Vivaldi, J. Zorn, A. Part, C. Orff, ea. Batsheva Dance Company, v. Ram Baruch, r. Mochot Israel, Video Center for Education and Culture – (Izrael)

A Riport/Documentáció díja (Dance Magazine, New York, és Académie des Beaux Arts, Párizs): *Danse du siècle* („A század tánca”), k. többen, z. Pierre-Jean Gidon stb. ea. többen, v. Sonia Schooneajans öt részes sorozata, r. Gedeon, La Sept, Ostankino, Duran, Sovtelexport, Pathe Television – (Franciaország)

A világ táncgyománynak díja megosztva:

(Málta): *Dancing*, k., z., ea., v. többen, r. Wnet/Thirteen, RM Arts, BBC TV Music and Art – (Egyesült Királyság)

(CID/UNESCO, Párizs): *Butó, Body on the Edge of Crisis* („Butó, test a válság peremén”), k. Ushio Amagatsu, Akaji Maro, Natsu Nakajima, Min Tanaka, Yoko Ashikawa, z. Toshio Mizohata, Yasukazu Sato, Kazuo Owaku, Ryuchi Sakamoto, Minoru Noguchi, Tomoe Shizune, Masaru Soga, ea. Kazuno Ohno, Sankai Joku, Dai Rakuda Kan, Byakko-Sha, Muteki-Sha, Maijuku Hakutobo, Tatsumi Hijikata, v. Michael Blackwood, r. Michael Blackwood Productions – (Egyesült Királyság)

A zenei díj: *La Chute d'Icare* („Ikarusz bukása”), k. Frédéric Flamand, z. Michel Nyman, ea. Compagnie du Plan K., v. Thomas De Norre, Jacques Bourton, r. RTBF – (Belgium)

7. Videótánc Fesztivál: Stockholm, 1994. dec. 5–8.

Benevezések: 112 alkotás 23 országból.

A nagydíj: (Carina Ari Díj, Stockholm, és egyben az adaptáció díja, Académie de Beaus Arts, Párizs): *Beach Birds for Camera*, („Parti madarak a kamera számára”), k. Merce Cunningham, z. John Cage, ea. Merce Cunningham Dance Company, v. Elliot Caplan, r. Cunningham Dance Foundation – (USA)

Riport és dokumentáció díja (Stockholm): Nem ítélték oda.

A rövid program díja (Strasbourg): *The Tap Dogs* („Szteppelők”), k. Dein Perry, z. többen, ea. The Tap Dogs, v. Stephen Burstow, r. ABC TV Arts – (Ausztrália)

A világ hagyományai díja (CID-UNESCO, Párizs): *Kutiyattam II*, az indiai Kerala hagyományos tánca, z. hagyományos, ea. Kutiyattam Csoport, Kalamand, v. Milena Salvini, Roger Filipuzzi, r. Le Cente Mandapa, Párizs – (Franciaország)

Videótánc-alkotás díja (Caen): *Mothers and Daughters* („Anyák és lányaik”), k. Victoria Marks, z. Jocelyn Pook, es. Anna Pons Carrera, Marta Carrera, v. Margaret Williams, r. MJW Dream Productions – (Egyesült Királyság)

A zenei díj (SACD, Párizs): *Allstair Fish*, k. Aletta Collins, z. Graham Fitkin, ea. Jason Lewis, Suzie Reeves Smith, Andrew Robinson, Andrew Skrzpiciel, v. Tom Cairns, r. Hauer Rawlence Productions (Egyesült Királyság)

8. Videótánc Fesztivál: Stockholm, 1996. márc. 1–3.

Benevezések: 216 alkotás 22 országból.

A nagydíj (Carina Ari Díj, Stockholm): *Solo*, k. William Forsythe, z. Thorn Willems, ea. William Forsythe, v. Thomas Lowell Bacogh, r. RD Stúdió Productions, France 2, BBC TV, SVT 1 (Franciaország)

A Videótánc-riport és dokumentáció díja (CID-UNESCO, Párizs): *The Dancer* („A táncos”), k. és v. Donya Feuer, z. többen, ea. Katja Bjorner, Annell Alhawko, Clint Farha, r. Svéd Filmintézet, SVT 2, Feuer Productions (Svédország)

A Rövid program díja (Académie des Beaus Arts, Paris): *Lounge* („Szalón”), k. és v. Miranda Pennell, z. Alenxander Kolkowski, Ian Hill, ea. Gaby Agis, Barnaby Stone, Des és Eileen Mcintyre, r. Monsiuer X. MJW Productions – (Egyesült Királyság)

Az „Adaptáció” díja (Deauville): *Joe*, k., z. és v. Jean-Pierre Perreault, ea. Jean-Pierre Perreault Társulata, r. Société Radio Canada, Fondation Jean-Pierre Perreault – (Kanada)

„A világ táncagyományai” díja (Louise Scripps Díj): *Bare Feet* („Meztelen lábak”), k. és z. Bara Levi Tanai, ea. Llana Cohen, Inbal Company, v. Ora Brafman és Zvi Slipon, r. Israel Council of Arts and Culture – (Izrael)

A „Videótánc-alkotás” díja: Nem adták ki

A zenei díj: Thom Willems a *Solo* zenéjéért. Ld. fentebb – (Franciaország)

9. Videótánc Fesztivál: Stockholm, 1997. máj. 17–25.

Benevezések: 147 alkotás 29 országból.

A nagydíj: *Rosas danst Rosas*. k. Anne Teresa Keersmaeker, z. Thierry de Mey,

Peter Vermeersch, ea. Sarah Ludt, S. van Wissen, Cynthia Loemu, Anne Mousselet, z. Th. de Mey, ben. C-Sales – (Hollandia)

„A tánc emlékezete” díj (Luise Scripps Díj, CID-UNESCO, Párizs): *Son image danse* („Emlékképpel táncol”), k. Michele Noiret Akarova, r. Michel Jakar, ben. Kamalalam – (Belgium),

A rövid program díja: nem ítelték oda

„Az előadás adaptálása” díj: *Vu d'ici* („Innen nézve”), k. Carolyn Carlson, v. Charles Pico, ben. Agat Films – (Franciaország)

A „videótánc-alkotás” díja (Deauville): *Navara beso*, k. Iztok Kovac, r. Iztok Kovac, Patrick Otten, ben. En-Knap Dance Company – (Szlovénia)

A zenei díj (Sabam Díj): *Scherp*, k. Bewth, v. Jacques Servaes, ben. BRTN – (Belgium)

Keszler Mária:

A magyar gyermektáncmozgalom történetéből II. (1965–1985)

A Táncművészeti Értesítő 1965. 4. számában jelent meg „A magyar gyermektáncmozgalom történetéből” c. dolgozatom, mely történeti áttekintést nyújtott 1965-ig a magyar népi játék- és táncmozgalomról. Ennek az időszaknak tudományos, pedagógiai, művészeti, illetve mozgalmi törekvéseiről tájékoztatott, ismertette az eredményeket és a problémákat.

A dolgozat „Hova, merre tovább?” c. befejező részében felvetett problémák ma is aktuálisak. Különösen az a törekvés, mely „a módszeres, rendszeres tánctanulás lehetőségeit megadva segíti a sokoldalú, harmonikusan fejlődő ember kialakulását. Ezért szükséges, hogy a gyermek táncművészeti nevelésében minél képzetesebb pedagógusok működjenek, továbbra is olyan értékes műalkotások szülessenek, melyeken sok ezer gyermek növekedhet fel, megismerve és megszeretve a táncművészetet. Továbbá szükséges, hogy a tömeges szórakozásokkal – klubdelutánok, táborútekek, őrsi és rajösszejövetelek játék- és táncéletével többet foglalkozzunk, ehhez színvonalas anyagokat adjunk ki és továbbításáról gondoskodjunk. Az is szükséges, hogy a serdülőkorú gyermekek részére biztosítsuk a társastánc tanulást, az általa történő szórakozást. Újabb, ötletesebb játékos és tömeges szórakozásra is alkalmas formákat kell e téren is meghonosítani. Így minden egészséges, a mozgáskultúra alapjait elsajátítani tudó gyermeket be tudunk vonni a művészet jelentős hatósugarába.

Az alábbiakban nézzük meg, hogy 1965–1985-ig hogyan alakultak a népi játék- és néptáncokkal való gyermekfoglalkozások szervezeti és tartalmi formái. Játsszóházak, iskolai nevelés-oktatás, táborok, szakkörök, színpadi megjelenésre felkészítő alkotói tevékenységről, illetve a fesztiválokról szükséges említést tennünk.

A mozgalom irányítására hatással volt a Népművelési Intézet 1965-ös átszervezése. Ekkor szűntek meg az intézetben az önálló művészeti osztályok. A különböző művészeti ágakat egy-egy munkatárs gondozta. A gyermektáncmozgalom szakmai irányítása társadalmi munkába folyt. Ehhez az úttörő szövetség mozgalmi partner volt.

A mozgalom folyamatosságát különböző gyermektánc-bemutatók és az azokhoz kapcsolódó szakmai tanácskozások jelentették.

1966-ban az úttörőmozgalom húsz éves jubileuma reflektorfénybe állította a gyermektáncot. Jelentős gyermek táncművészeti események követték egymást. Azonban, mielőtt az eseményeket részletesen ismertetnénk, röviden tekintsük át az előzményeket.

A Népművészeti (később Népművelési) Intézet 1954. óta folyamatosan rendezett három éves gyermektánc pedagógusképző tanfolyamain 1966-ig közel száz hallgató sajátította el a Gyermektáncok c. könyv elméleti és gyakorlati anyagát a legjobb szakemberek élményszerű tanításában. Így az ország valamennyi megyéjében több pedagógus kezdhette meg a tanítást és közvetíthette az intézetnek gyakorlati tapasztala-

latait. Ez a későbbi tanfolyamokon, szakmai megbeszéléseken a tanítási anyag és módszer újabb csiszolásához és minőségi emelkedéséhez vezetett.

Az említett előzmények érlelődtek be az 1966-os év bemutató sorozatára.

A Táncosok Bemutató Színpadán az elmúlt időszak legsikeresebb alkotásait láthattuk. Megmutatkozott, hogy immár gyermeknemzedékek növekednek fel a Gyermektáncok c. könyv néhány, szinte klasszikussá érett számain. A bemutató nagy eredménye, hogy az idő rostjában megmaradt, s az ország sok együttesétől ismert, előadott és kedvelt koreográfiákat vonultatta fel. A pedagógiai és művészeti gyakorlat, az alkotások közönségsikere és a szakemberek évek múlva sem változó jó véleménye, sőt, egyéni táncélménye jó néhány alkotás időállóságát bizonyította. Kiemelkedett a főtí gyermekváros néptánc-szakkörének (vezető: Ray Erzsébet) tánc- és játékörömet sugárzó előadásában Györgyfalvy: „Most viszik, most viszik Danikáné lányát” és Lami István: „Mars” c. játéka, illetve tánca. – Ugyancsak kiváló pedagógiai munkát tükrözött a nagykatái gyermekek (vezető: Puskás Piroska) Lami István: „Galgahévízi pajtástánc” és Novák Ferenc: „Somogyi páros” c. kompozíciók előadása. – Timár Sándor: „Üvegestánc”, és „Fehérliliomszál”, Osskó Endréné: „Pusztafalusi leánytánc”, Györgyfalvy Katalin: „János úr készül” és „Palóc leánytánc”, Lami István: „Cicelle” c. koreográfiák több évtizedes sikeres utat tettek meg azóta.

Érdekes pedagógiai kísérletnek is tanúi lehettünk ezen a bemutaton. Dr. Martin György hónapokon át rendszeresen „legényest, forgatóst, szaporát” tanított Vásárhelyi Erzsébetnek és Éry Péternek, improvizáltatta őket a tanult anyagból. A két ügyes, jó mozgáskészségű és muzikális gyermek hozzászokott az improvizációhoz. Ezt a kísérletet láthattuk a színpadon. A látottak nagy élményt nyújtottak. A szakmai vitán egyértelműen állást foglaltak a szakemberek, hogy ezt színpadon – különösen gyermek táncosokkal – nem szabad megtenni! Ugyanakkor Szigeti Károly, a vita vezetője, hívta fel a figyelmet az improvizáció nagyon fontos pedagógiai és művészi jelentőségére. (A szarvasi Gyermeknéptáncosok Szolófesztiválja találkozójának sikere azóta ezt a vitát is megoldotta.)

A csillebérci kulturális tábor műsorai és az egrí ének-zene tagozatú általános iskola tízéves jubileumi eseményei után, 1966. június 18–19-én Szolnokon megrendezett Országos Úttörő Néptánc Fesztiválon az árnyalt, élményszerű interpretálás e terület előadóművészi fejlődésére is felhívta a figyelmet. Ugyanakkor a művészi ihletettségű pedagógusok esetében önálló alkotásokra is buzdítottak. – 1969-ben a Dunamenti Folklór Fesztivál egyik programja és a szegedi Országos Úttörő Néptánc Fesztiválhoz kapcsolódó pedagógiai és szakmai viták nagyban hozzájárultak a mozgalom eszmei és gyakorlati színvonalának emeléséhez. Átütő erejével új szint hozott a Kalocsai Gyermekegyüttes Pécsiné, Ács Sarolta-Tóth Ferenc: „Sportjátékok” c. összeállítása; kiemelkedett Novák Ferenc: „Három tánc gyermekeknek” c. kompozíciója.

Szervezeti téren jelentős változást és segítséget jelentett a Népművelési Intézet 1971-ben történt átszervezése, amikor a gyermektánc mozgalom irányítása az egyik szakelőadó feladata lett.

A Népművelési Intézet és az úttörő szövetség által 1972 és 1978 között

„Gyermekjátékok és Gyermektáncok” címmel meghirdetett pályázatok hatására a játékelet és a gyermektánc mozgalom színpadi repertoárja színesedett. A nyilvános pályázatok célja: „A még élő népi gyermekjátékok gyűjtése, s a gyűjtött anyagból igényes színpadi alkotások készítése. Ahol még élő népi gyermekjáték és néptánc található, ott a saját néprajzi területhez kapcsolódó feldolgozások előnyben részesülnek. Ahol már helyi anyag nincs, ott a csoportok egy tájegység folklórkincséből, illetve az irodalomból válogatott eredeti anyag felhasználásával készített kompozíciókkal induljanak a pályázaton”.

Az 1972-ben meghirdetett első pályázatra közel ötven település 50 pályázatának előzsűrizése után 10 pályamunka került a döntőbe az 1973-as kalocsai gyermek-táncfesztivál egyik programjaként.

Nagydíjat a Kalocsai Együttes Ács Sarolta – Tóth Ferenc: „Vízigéző” c. kompozíciója kapott. Két első díjat adott ki a zsűri Horváth Győző: „Rábaközi gyermekjátékok” (a farádi csoport mutatta be) és Györgyfalvy Katalin: „Járd meg a fertályt” c. kompozíciója (a budapesti VII. ker. Alsóerdősor utcai általános iskola csoportja bemutatásában, vezető: Karcagi Gyuláné) részére. II. díj nem került kiadásra. A III. díjat Czifra Jánosné: „Pöröm, pöröm, Örszike” c. játékfűzésért a hajósi gyermek-együttes nyerte el.

A mozgalom rangját emelte még, hogy első ízben nyílt lehetőség, hogy a Kalocsai Nemzetközi Folklór Fesztivál gálaműsorában harminc perces blokkal gyermekegyüttesek szerepelhettek. Ortutay Gyula elismerő nyilatkozata a mozgalom művészi színvonaláról a további munkára buzdítólag hatott, azonban a központi problémák megoldására nem volt kihatással. Ennek az évnek a sikerét koronázta, hogy az évi Táncantológia műsorában szerepelhettek a Madách Színházban a nagydíjat és a két első díjat elnyert pályamunkát bemutató csoportok. A gyermekek előadása osztatlan sikert vívott ki. Magával ragadó volt a nézőtér azonosulása az őszinte játékkal. – A díjat nyert kompozíciókkal – melyek az Együtteseink Műsorából XIII. számában kiadásra kerültek – a későbbi bemutatók alkalmával találkoztunk.

Az 1975-ben meghirdetett második pályázat szélesebb körben mind a játék, mind a gyermektánc kategóriában hozott szép eredményeket. Ezzel kapcsolatosan az 1976-ban újra induló „Táncművészet” c. lap első számában Kaposi Edit: „Táncoló úttörők Kiskőrösön” c. írásából értesülhettünk. Helyzet feltárása, gondolatébresztő sajátos hangvétele indokolja részleges közlését... – „Az úttörőmozgalom harmincadik esztendejének jubileumi sorozatába illeszkedik be a júniusi kiskőrösi gyermekjáték- és táncfesztivál. Azok kerültek ide, akik már megszerezték, vagy újra megvédték a kiemelkedő művészi színvonalat jelentő aranyérmet. Az „aranyosok” ünnepi köszöntőnek szánt műsorai mellett azok a csoportok mutatták be számaikat a szakzsűri előtt, melyek beneveztek az úttörő szövetség és a Népművelési Intézet által meghirdetett népi gyermekjáték és gyermektánc pályázatra, s akiket az előzetes válogatás a döntőbe juttatott. A pályázatra 26 csoport 41 pályaműve érkezett, ebből a legjobb tizenháromat láthattuk Kiskőrösön. Örömmel tapasztaltuk, hogy a felnőtt csoportoknak sikeresen komponáló koreográfusaink ezt az ágat is fontosnak tartják, és egyéni hangvétellel,

komponálási móddal közelednek a gyermek korosztályhoz. Mellettük jelentkezik az az ifjabb generáció, amely a fiatal koreográfusok fórumán mutatta meg oroszlánkörmeit. Végül köszönhetjük a táncagyományban gazdag vidékek népi együtteseinek vezetőit is, akik – megfogadván a kodályi intelmet – immár az anyák és nagyanyák utódait tanítják a helyi mozgáskincsre. De beszéljenek a pályázat adatai!

A gyermekjátékok kategóriájában az első díjat Györgyfalvy Katalin „Mondóka” c. műve kapta a budapesti Alsóerdősor utcai általános iskola csoportja bemutatásában, Karcagi Gyuláné betanításában. A gyermektánc kategóriában az első díjat Foltin Jolán „Somogyi játékok és táncok gyermekeknek” c. műve kapta. Bemutatta a szolnoki Tisza Táncegyüttes gyermekcsoportja, Várhelyi Lajos betanításában.

Az alkotások nem csupán jó szerkezetükkel érdemelték ki az elismerést, hanem azzal is, hogy maximálisan figyelembe vették a gyermekek sajátos érzélelvilágát és kifejezőmódját. Új színként megjelent a gyermekhumor, különösen Lami István és Nagy István műveiben. A választott stíluson belül ízes táncot láttunk a kalocsaiaktól és a szolnokiaktól. Igényes technikai megoldásokkal találkoztunk Karcagi Gyuláné újraalkotó pedagógiai munkájában – mindkét versenymű előadásakor.

Hasonló erényekkel dicsekedhettek azok a csoportok is, amelyek régi művekkel, de átélt interpretálással köszöntötték a jubileumot. Szinte az újdonság erejével hatott a litéri általános iskola 7–8 éveseinek két Györgyfalvy száma, a „Kőketánc” és a „János úr készül”, amelyet Ertl Pálné betanításában láthattunk. A több mint húsz éve komponált – jó értelemben vett – „táncjátékok” minden alkotói erénye megcsillant a litériek előadásában. Elfeleedtük, hogy ezeket a játékokat a színpadon látjuk, annyira frissen, szinte a rögtönzés erejével hatottak.

Már felnőtt az a betanító karmester munkát végző pedagógusgárda, amely mindig frissen tartja az örökzöld műveket. Kiemelkedett a fesztiválon a budapesti XVI. kerületi úttörőház csoportja. Hámornyikné Dorner Mária irányításával Györgyfalvy: „Danikánéját” és Lami István: „Cicelláját” adták elő. Emlékezetes produkciót nyújtott a jászberényi gyermekcsoport és a nyírlugosi együttes. S az egyik legkellemesebb meglepetés: a fesztiválon minden eddigénél több és kiváló fiútáncos tűnt fel. Ebben kétségtelen közrejátszik a felnőtt néptáncmozgalom, hiszen lassan a „fényes szelek” nemzedékének unokái kerülnek kisdobos korba, s a táncnak immár a férfiak körében is kialakul a társadalmi becsülete. De szerepe van azoknak a műveknek is, amelyek az apró legénykéék lábára születtek. Így elsősorban Lami István, Novák Ferenc, Timár Sándor, Nagy Albert, Nagy István, Gyalog László és Várhelyi Lajos teremtett láb alát a kisebb és nagyobb kamaszoknak. Tagadhatatlan, hogy a táncházak hatása ugyancsak megmutatkozik, elsősorban az improvizálásban, egy-egy táncdialektus anyanyelvi szinten való rögzítésében. A reveláció erejével hatott néhány kis szólista, aki ismerte ezt az anyanyelvet és látszott, hogy nem „bolhacirkusz”, amit mutat.

Már más alkalommal is vita tárgyát képezte, hogy táncolhat-e gyermek felnőtt táncot. Ha táncol, vajon nem koravén-e? Ez a fesztivál a maga sajátos közegében mutatta meg, hogy a többségnek ugyan csakis és sokáig a gyermekeknek való, s főleg kollektív játékok és más táncok felelnek meg, a legjobbak viszont el tudják sajátítani legszebb,

legtechnikásabb táncaink „titkos törvényeit” is. Hagyni kell őket, s elsősorban gyermekek mezőnyében kell elismerést nyerniük. A kiskőrösi fesztiválon élményt jelentett a gyomai Hankó-Faragó Emese és Megyei Ferenc, valamint Balogh Zoltán úttörők rögtönzése, és hasonlóan a budapesti Alsóerdősor utcai Gál Gabi és Major László, valamint a szegedi Kovács Zoltán kisdobosok improvizációja. Megmutatkozott, hogy a táncos rögtönzések, a felszabadult anyanyelvi önkifejezésnek, nemes szórakozásnak milyen jó talaja van a gyermekek korosztályában is. A fesztiválzáró „aprók táncháza”, amelyet a város főterén rendeztek, ezt bizonyította a pedagógusoknak. Az úttörő táncosok pedig – akikért a pályázat és a találkozó született – tartalmas búcsúélménnyel távoztak a vendégszerető kiskőrösiektől.”

Említésre méltó, hogy a 30. jubileumi évben, a VII. Országos Úttörő Találkozó gálaműsorában a Vígszínházban is helyet kapott a népi gyermekjáték és néptánc. A martonvásári Beethoven Általános Iskola másodikosai Timár Sándor: „Galgamenti csárdását” adták elő és a hazai nemzetiségeink képviselőjében a mohácsi délszláv klub gyermekcsoportja, a hábarci német fuvószenekar népviseletbe öltözött zenészei, a pilis-szentkereszti szlovák énekkettős és a méhkeréki román táncscsoport aratott szép sikert.

1977-ben a Kulturális Minisztérium, a Magyar Úttörők Szövetsége, a Népművelési Intézet és a nemzetiségi szövetségek pályázatot hirdettek a hazai délszláv, német, román és szlovák nemzetiségek gyermekjátékainak gyűjtésére és színpadi feldolgozására. A pályázat meghirdetésének fontosságára az 1974 óta Békéscsabán kétévenként megrendezésre kerülő Országos Úttörő Nemzetiségi Fesztiválok hívták fel a figyelmet. Ezek a találkozók a nemzetiségek különböző művészeti ágai gazdagságának megismerésére nyújtottak lehetőséget.

A sikeres pályázatok hívták fel a figyelmet arra, hogy gyermekeink játékos és táncos nevelésének egyik területe a szakköri tevékenység, amelyben a gyermek a színpad nyújtotta sikerélményben is részesül. A szakkört működtető iskola, művelődési ház vagy úttörő csapat elvárja rendezvényein a szerepléseket, de a táncosok is igénylik a produkciót, a fellépéseket. Kitartó munkájukkal megbecsülést, rangot vívnak ki közvetlen környezetükben. Ezt a munkát segítik a Népművelési Intézet pedagógus tanfolyamai, továbbképzései, kiadványai és azok a fesztiválok, pályázatok, amelyeket az úttörő szövetség szervez és támogat. – Fokozatosan derült ki, hogy nem csak a tehetséges, a színpadi szereplést is vállaló, művészi megnyilatkozásokban eredményt hozó gyermekcsoportokkal fontos a foglalkozás. Legalább olyan jelentős, ha nem jelentősebb az átlagos érdeklődésű, átlagos tehetségű gyermekek mozgásigényének, játékörömeinek kielégítése, néphagyományokkal való megismertetése is. E gondolatok jegyében jöttek létre a nagy népszerűségnek örvendő különböző játszóházi programok, „gyermekbálók”, „aprók táncháza” néven indított tömeges játékos és táncos alkalmak.

A mozgáskultúra fejlesztésének fontosságát felismerte a Pedagógiai Társaság Napközis Szakosztálya is, amikor 1974-től Budapesten és vidéken (Nógrád, Bács, Békés, Baranya, Szabolcs, Zala megyékben) szervezett tanfolyamokon nyílt lehetőség a napközis- és iskolaotthonos vezetők számára a magyar népi játékokkal és táncokkal való megismerkedésre. Speciális tanfolyam indult a gyermekjátékos-vezetők képzésére

1974-ben Fővárosi Művelődési Ház keretében, majd 1980. óta a Budapesti Művelődési Központ irányításával folytatódott. Vezetője Karcagi Gyuláné volt 1992-ig (ezután anyagi gondok miatt ez a képzés is megszűnt). Néhány megye is követte ezt a példát. Ezekben a tanfolyamokon kialakított tematika szerint a pedagógusok bőséges eredeti játékot és táncot ismertek meg ahhoz – sajátos helyzetüknek megfelelően –, hogy a gyermekek körében azok közkinccsé váljanak és szabadidejükben újra élővé tegyék.

Felbecsülhetetlen értéket jelentettek a gyermekek komplex művészeti nevelésében az úttörő szövetség által 1976–1982-ben Csillebércen, 1984-ben és 1986-ban Zánkán megszervezett Országos Népművészeti Táborok. Népszokások keretében a különböző kézműves tevékenységgel egyenrangú volt az énekes-táncos, a sportszerű játékok és a néptáncok tanítása. Noha ez általában mozgalomként kiszélesedett, az ország általános iskolásainak többsége mégsem kapcsolódhatott bele. Az ország általános iskolás korú gyermekei többségének mozgáskultúrája szegényes maradt, nevelésükben nem kapott helyet a tánc.

Az ismertetett nyilvános pályázatok tulajdonképpen a szakköri tevékenység és a gyermekek saját szórakozását jelentő játékos és táncos alkalmak összekapcsolódását eredményezték. Az eredeti játékok és táncok gyűjtése révén színesedett a gyermekek játékkultúrája, ugyanakkor gazdagodott a mozgalom színpadi repertoárja. Ehhez segítséget nyújtott, hogy a díjazott pályamunkák kiadásra is kerültek az „Együtteseink Múсорából” c. sorozat kötetiben.

A Táncművészeti Értesítő 1965. 4. számában még a következőket írtuk: „A zenei általános iskolákban a tantervbe beiktatott heti egy órában a legképzettebb szaktanárok tanítsanak, és ennek magas színvonalú szakmai irányítása és rendszeres szakfelügyelete legyen. – Nem gondoltuk volna azonban, hogy a tárgy tanterve a 6. osztály anyagánál abbamarad, mert a 106/1967. számú utasítás – Kodály halálának évében – megszünteti az osztályonkénti, minden tanulóra kiterjedő néptáncoktatást, vissza szorítva azt szakköri tevékenységre, köztudott, hogy a szakkör egy-egy terület iránt különösen érdeklődők esetenkénti tömörülése, s mint ilyen, nem adhat minden egyes tanulóra kiterjedő, egységes alpműveltséget. Pedig a néptáncagyományt, a nemzeti mozgáskultúra elemeit az irodalmi és a zenei anyanyelv megismertetésével egyidejűleg kellene beoltani a gyermekekbe az általános iskolában.”

Ezzel kapcsolatosan Kodály Zoltán ezt vallja: „Nekiünk nemzeti ügy a tánc is, mert ahogy benne a magyar karakter kifejezésre jut, az valami eredeti és sajátos, másval nem pótolható. Nélküle hiányos a magyar jellemvonások sora.”

A Mester zenepedagógiai koncepciója és munkássága nyomán megszületett eredmények a magyar táncpedagógiára is hatással voltak. Utat mutatott a több alkalommal elmondott és leírt megállapítása, mely szerint a népdal, a népzene és a mozgás a népi játékokban, táncokban és szokásvilágban szervesen kapcsolódik egymáshoz. A pedagógusok többsége is felismerte, hogy a gyermekek nevelésében a dalhoz mindenkor kapcsolódó játék és tánc (mozgás), összefonódik, és ez nagy segítséget jelent a gyermekek táncos anyanyelvének kialakításához.

Az általános táncos műveltség és mozgáskultúra megalapozása érdekében szám-

tan próbálkozásáról tudunk. Jelentős kísérletek történtek, hogy a népi játékok és táncok bekerüljenek az óvodákba és az iskolákba. Azonban éppen a tömeges oktatást jelentő kísérletek többsége alig, hogy elindult, a gyorsan változó reformok következtében le is állt. Kiemelkedő jelentőségű próbálkozás indult el 1975-ben „A néptánc a koszerű mozgásműveltség kialakításában” címmel. A MTA mellett létrehozott, a szomatikus nevelés kérdéseivel foglalkozó munkabizottság megbízásából a Népművelési Intézetben Kaposi Edit vezetésével pedagógiai kísérletek folytak „A távlati oktatási tervek testi nevelési programjának kiegészítésére”. Ezek a táncpedagógiai kísérletek a megemelt óraszámú testnevelési órák anyagába illesztették a néptánc tanítását. Négy óvodában, 11 általános iskolában (köztük két ének-zenei, vagy testnevelés tagozatú), 5 gimnáziumban, 1 egészségügyi szakiskolában, 1 ipari szakmunkásképzőben, 1 tanítóképzőben folytak a kísérletek. A népi játékot: az énekes-táncos és a sportszerű játékokat is beiktatták a tananyagba, hogy a növendékeket koruknak megfelelően az eddigieknél összetettebb, változatosabb testi és esztétikai nevelésben részesítsék. Új tapasztalatok, kidolgozott tananyag, képmagnófelvételek bizonyították, hogy ez az út járható. Mégis, ezek a kísérletek 1977-ben anyagi támogatás hiányában abbamaradtak. Sajnos csak a legszűkebb szakmai körök ismerhették meg eredményeit. Pedig a kísérletek alapot adtak volna az 1990-ig kidolgozandó oktatási tervekhez. – Néhány helyen azonban, pl. Martonvásáron Salamon Ferencné vezetésével, Budapesten a VII. kerületi Alsóerdősor utcai általános iskolában Karcagi Gyuláné irányításával – az eredeti koncepciónak megfelelően folyik a művészeti-pedagógiai munka. Az igazgató és a pedagógusok kitartása és ügyszeretetéen múltott, hogy a tánctanítás a mai napig az iskolai nevelés része maradt.

Azóta is alapvetően meghatározza a gyermek-táncmozgalom helyzetét, hogy e művészeti ág az iskolai oktatás semmilyen ágához nem kapcsolódik. Ha az iskolai oktatásban szervezeten általában nem is szerepel a mozgáskultúra tanítása, a gyermek-tánc-mozgalom él és fejlődik.

A magyar népi játékok és néptáncok művészi megformálásának, színpadra vitelének kérdésében visszanyúlunk az 1950-es évek elejéig, amikor az akkori Népművészeti Intézetben Szigeti Károly és Györgyfalvy Katalin olyan játék- és tánc-kompozíciókat alkottak és tanítottak is a gyermektánc pedagógusképző tanfolyamokon, amelyek a legjobb gyermekegyüttesek repertoárjába bekerültek. Ez a hagyomány nemcsak folytatódott, de mind a mai napig művészi színvonalban is jelentősen emelkedett. Egyszerre tekinthető pedagógiai és művészi hitvallásnak, hogy a gyermekek számára komponálást vállaltak a néptáncos szakmai legjobbjai: Foltin Jolán, Györgyfalvy Katalin, Novák Ferenc, Lami István, dr. Osskó Endréné, Timár Sándor. 1976 óta a Gyermekjáték és Gyermektánc Fesztiválok alkalmával kezdett kirajzolódni, hogy egyre több együttes vezetője találja meg csoportja képességeinek leginkább megfelelő alkotói arculatát is. Pl. Gyalog László, Nagy Albert, Nagy István, Szabadi Mihály, Tóth Ferenc. A mozgalom művészi színvonalának emelkedését segítette az is, hogy egy-egy együttes vendégkoreografust is meghívhatott. Így a csoport összetételének, művészi képességének, életkori sajátosságának szempontjai szerint születhettek az új kompozí-

ciók. Martonvásáron Foltin Jolán, Viszneken Novák Ferenc, Veszprémben Neuwirth Annamária, Budapesten az Aldóerdősor utcai iskolában Györgyfalvy Katalin, dr. Osskó Endréné és Tímár Sándor kompozíciói váltak emlékezetessé. Sikeres szereplést jelentett – mint azt már a kiskőrösi fesztivál kapcsán is említettük –, hogy a mozgalom repertoárjából az interpretálás művészi igényével mutatkozott be egy-egy együttes.

A Gyermekjáték és Gyermektánc Fesztiválok folyamatos fejlődését követve megállapíthatjuk, hogy a hetvenes évek második felétől az utóbbi évek vívmányaihoz nagy segítséget nyújtott az úttörő szövetség a táncsoportok létszámának kibővítési lehetőségével. A régi merev 12 fő helyett 1974 óta minden vezető annyi gyermekkel alakított táncsoportot, amennyire lehetősége volt. Ettől kezdve örömet jelentett a fesztiválok tömeges jellege, ezen belül is a táncoló fiúk megnövekedett száma. Új szint hozott a szólisták és párok improvizációja. Egyre több csoportot kísért saját gyermekzenekara. Többször bebizonyosodott, hogy egyszerű hangszerekkel is lehet magas művészi szintű kíséretet nyújtani. A színpadi megjelenés is igényesebb, stílusosabb lett ebben az időben.

A fesztiválok színvonalának emelkedése mellett lépések történtek arra is, hogy a gyermekek mindennapi életében helyet kapjon a játékos és táncos nevelés. A művelődéspolitikai kezdeményezésére életrehívott Amatőr Néptáncosok Országos Tanácsának 1980. februári alakuló ülésén 350 gyermektáncsoportról szólt a beszámoló. Elhangzott az is, hogy a táncosok 60 százaléka gyermek. A gyermekszekció javaslatára a Tanács állást foglalt – pusztába kiáltotta szavát –: „Megoldást kell találni arra, hogy a közoktatásba bekerüljön a tánc, mind a pedagógusok képzésébe, mind az általános iskolákba, tantárgyként.” – A gyermekszekció tanácskozásáról készült összefoglaló jegyzőkönyv feltárja az elért eredményeket és javaslataival a jövő feladatainak tervezéséhez, illetve azok megoldásához kíván segítséget nyújtani. Megállapítást nyert, hogy a mozgalom korai, kb. 35 év előtt gondoljai aktuálisak jelenleg is. Néhány részletét azért tartjuk fontosnak közölni, mert jó képet ad a 17 év előtti helyzetről. A szekció a következő témákban foglalt állást: 1. A játék és tánc jelentősége a nevelésben; 2. Az oktatók elismerése; 3. Képzés, továbbképzés. Továbbiakban a mozgalom különböző gondoljai kerültek előtérbe. Pl. a színpadi repertoár lektorálása; a nyilvánosság megvalósítása; a kulturális szemlérendszer módosítása, (finomítása); játszó, táncházak eredményeinek értékelése; táborok, szaktáborok szerepe.

„A játék és tánc jelentősége a nevelésben” témakörben megállapítást nyert: „Fontos, hogy szemléletváltozás következzen be a játék és tánc megítélésében, az anyanyelvi nevelés és a színpadi teljesítmény egységének felismerésében. El kell érni, hogy a nevelésben legyen a helye elsődleges, a produkció esetében másodlagos. Színpadon általában a szakköri tevékenység eredményei láthatók. Táncházakban, játszókon nyílik viszont lehetőség az átlagérdeklődésű, átlagtehetségű gyermekek mozgásigényének, játékörmének a kielégítésére.

Az oktatók munkájában megbecsülése érdekében megoldást kellene találni egyformán a színpadi megmutatkozás esetében a betanítónak, a gyűjtőnek és a koreográfusnak, valamint táncházak vonalán gyűjtőnek és a táncházvezetőnek az elismerésére.

Felmerült továbbá, hogy a pedagógusok kapjanak kedvezményt, pl. továbbképzés esetén; legyen a szakköri tevékenység az úttörő munka szerves része; a pedagógusok szakmai- és továbbképzése reformra szorul. Megállapítást nyert, hogy mind a gyermekek, mind az oktatók megrendezett néptáncos szaktáborai sikeresek voltak. A gyermekek részére az országos népművészeti táborok köztes éveiben ('77-ben szegeden, '79-ben Kisteleken) került sor néptáncos szaktáborok rendezésére, amelyen tíz táncsoport tíz táncosa és a vezetője eredeti táncokat tanult s a tárgyalkotó népművészeti tevékenységgel is ismerkedett.

Régóta igény volt a mozgalomban arra, hogy a gyermekegyüttesek vezetői mind információ-, mind anyagismeretszerzés tekintetében kapjanak segítséget munkájukhoz. E céltól vezettetve került sor 1979. augusztus 6–12 között a Martonvásáron megrendezett néptánc szaktáborra. A Dunántúl eredeti játékaival, táncával Rábaközről–Mezőföldre képezték a tematika gerincét és erről a vidékről készített koreográfia egészítette ki-azt. A néptáncoshoz kapcsolódó tárgyakról szóló elméleti előadások, beszélgetések gazdagították a tábor programját. Ezt a koncepciót követte az 1983-as zánkai szaktábor is.

A gyermektánc szekció javasolta, hogy a Tanács forduljon az Oktatási Minisztériumhoz és az úttörő szövetséghez a konkrét problémák koordinálása ügyében.

Még szélesebbkörű érdeklődés és segítség jelentkezett az 1984. november 20-án megrendezett „A Művészek a Gyermekekért” c. művészeti értekezlet alkalmával. A tanácskozás 250 résztvevője a gyermekkultúra művelésének, közvetítésének, szervezésének, irányításának és elméletének jeles képviselői közül került ki. Jelen voltak az állami és társadalmi szervek, intézmények képviselői, gyakorló úttörővezetők és pedagógusok.

A tanácskozás része volt annak a munkának, amelyet az úttörő szövetség – az úttörőmozgalom társadalmi bázisának kiszélesítése és a 6–14 évesek társadalmi helyzetének, szerepének tisztázása, hangsúlyozása érdekében végez.

A művészetek sorában rangos helyet foglalt el a tánc. A nevelésben betöltött fontos szerepével kapcsolatban több hozzászóló emelte fel szavát. Így ez a terület a pedagógiai és művészeti közvélemény figyelmébe kerülhetett, azonban a konkrét hatás még most is várat magára.

1988 után önálló fórumként jelentkeznek a Gyermektánc Antológiák. Sikerük vitathatatlan. Napjainkban ez a megmozdulás már a művészi mérce magas fokát mutatja. Európa szintű méltatlankodása egyre gyakrabban hangoztatott. Ugyanakkor még mindig fennáll az a szakadék, ami a legjobb színpadi csoportok és a tömeges tánctanítás között létrejött. Sajnos a gyermekek nagy része még közönségként sem találkozik a táncsal, nemhogy annak részese legyen.

Jelen dolgozat 1965 és 1985 közötti periódusból vázolta fel a gyermektáncmozgalom jelentősebb eseményeit.

A következő tanulmány, mely a Gyermektánc Antológiákkal és a közoktatásba való bejutás újabb harcaival indult, egy későbbi dolgozat témája, feladata lehet, s külön tanulmányba szeretnénk feldolgozni a rendszerváltást követő periódus mozgalomtörténetét.

Bibliográfia

- Bartók Béla–Kodály Zoltán: Gyermekjátékok. Magyar Népzene-tára. I. Bp. 1951. Sajtó alá rendezte: Kerényi György.
- Szigeti Károly: Országos gyermektánc konferencia referátuma. Népművelési Intézet Adattára. Bp. 1959.
- Keszler Mária: A magyar gyermektáncmozgalom történetéből, Táncművészeti Értesítő. 1965. 4. sz. 141–163. p.
- Keszler Mária: Gondolatok Gyermektánc Bemutató után. Táncművészeti Értesítő. 1966. 02. 107–7. p.
- Keszler Mária: Az országos Úttörő Néptánc Fesztivál 1966. Népművelés. XIII. évf. 35. p.
- Keszler Mária: Gyermektáncok 1966. Népművelés. XIII. évf. 9. 38–39. p.
- Kaposi Edit: Táncos úttörők Kiskőrösön. Táncművészet. 1976. ol. 20. p.
- Magyar népi gyermekjátékok. Szerk.: Keszler Mária. Tankönyvkiadó, Bp. 1975.
- Kaposi Edit: Óvodások gyermekjáték bemutatója Miskolcon. Táncművészet 1977. 05. 17. p.
- Keszler Mária: Országos Úttörő Népi játék- és néptáncfesztivál. Táncművészet 1978. 10. 20. p.
- Magyarországi Nemzetiségek Népművészetéből. Összeállította Keszler Mária. Úttörővezető. Kincsesláda rováta. 1977. 36–40. p.
- Keszler Mária: Nemzetiségi gyermekjáték pályázat. Táncművészet. 1978. 02. 9. p.
- A gyermekjátékszóról. Játéksarok II. Ságvári Endre Könyv Szerkesztőség. 1979. 73–83. p.
- Trencsényi László: Úttörő szaktábor. Táncművészet. 1979. 10. 11. p.
- Martin György: Feladataink a források megközelítésében, gyermekjátékaink feltárásában. Táncművészet. 1980. 05. 18. p.
- Karcagi Gyuláné: Az iskolai néptáncoktatás gondjai. Táncművészet. 1980. 05. 14. p.
- Szalabán Carmen: Tarka-forgó 1981. Táncművészet. 1981. 08. 16. p.
- Keszler Mária: Gyermek-szekció. Megjelent az Amatőr Néptáncosok Országos Tanácskozásának jegyzőkönyvében. Bp. 1980. február 9–10. 73–77. p. Népművelési Intézet kiadványa.
- Keszler–Osskóné: Gyermekcsoportok tavaszi bemutatói. Táncművészet. 1980. 9. p.
- Kaposi Edit: Tánc a rákospalotai piros iskolában. Táncművészet. 1981. 09.
- Szalabán Carmen: Budapesti együttesek. Táncművészet. 1982. 08. 8. p.
- Fábry Zsuzsa: Gyermekegyüttesek a Budai Vigadóban. Táncművészet. 1982. 03. 9. p.
- Keszler Mária: Ötödik Országos Nemzetiségi Úttörőfesztivál. Táncművészet. 1982. 07. 9. p.
- Fábry Zsuzsa: Diáknapiok, úttörőszemlék. Táncművészet. 1983. 08. 6. p.
- Kővágó Zsuzsa: Gyermekünnepe felnőtt szemmel a Budapesti Sportsarnokban. Táncművészet. 1985. 02. 6. p.

Folklorisztika

Felföldi László:

A funkció vizsgálata a magyar néptánc kutatásban

A funkció vizsgálata a magyar néptánc kutatásban kevésbé kidolgozott, elméletileg kevésbé megalapozott terület. Hogyan alakult ki ez a helyzet, s mi ennek az oka? Erre a kérdésre próbál feleletet adni a szerző a probléma történetének végigkövetése során.

A probléma gyökerére az 1960-as években kibontakozó új tánckutató generáció világított rá, akik a korábban elhanyagolt formai és zenei tényezők mellett igyekeztek háttérbe szorítani a néptáncok fokozatosan túlbujánzó, rosszul értelmezett funkcionális vizsgálatát. Véleményük szerint a gyorsan változó társadalmi és szokáskörnyezet vizsgálata elsősorban a táncok történeti változásainak megrajzolásában hasznosítható, viszont az elsődlegesnek ítélt szempont – táncok tipológiájának kialakításában – csak másodlagos szerepet játszik. Valószínűleg ennek köszönhető, hogy a táncélet, a táncok társadalmi szerepének vizsgálatában elmaradtak azok az elméleti és módszertani kutatások, amelyek a strukturális vizsgálat keretében megtörténtek, s a magyar néptánc kutatásnak oly nagy hírnevet szereztek. A dolgozatban vázolt nehézségek ellenére úgy tűnik, hogy az eddigi hangsúlyok és arányok megtartásával a kutatás funkcionális iránya jelentősen megújulhatna a magyar kutatás eddigi eredményeinek szigorú kritikája és a nemzetközi kutatás által ajánlott elvi, módszertani eredmények figyelembevételén.

Funkció

Rövid tudománytörténeti bevezetőként annyit kell elmondani, hogy a néptánc kutatás kezdete óta szerte a világon két fő irányzat tapasztalható. Az egyik, a funkcionálisnak, ill. kontextuálisnak nevezhető irányzat, amely a hangsúlyt a táncok társadalmi szerepére, szokáskörnyezetére helyezi anélkül, hogy a táncmozdulatokra figyelmet fordítana. A másik, a formainak nevezett irányzat, amely főleg a tánc és tánczene minél pontosabb, reprodukálhatóbb leírására törekszik, anélkül, hogy figyelembe venné a tánc szerepét és tartalmát. E kettősség mind a mai napig megfigyelhető a nemzetközi kutatásban. Az első irányzat főleg Amerikában, az utóbbi inkább Európában hódított teret. (Giurchescu Anca–Kaeppler Adrienne 1991. gazdag irodalomjegyzékkel)

A bennünket közelebbről érintő funkcionális irány legfőbb művelőit az amerikai Margaret Meadben, Franz Boasban, az angol Radcliff-Brownban, Evans Pritchardban és a nemrég elhunyt John Blakcingben tisztelhetjük. Az irányzat elméletének és alapvető fogalmainak kidolgozására a korábbi kultúrtörténeti irányzat ellenhatásaként, a szociológiai kutatások erősödése nyomán az 1930-as években került sor Angliában és Amerikában. Az elmélet lényege tulajdonképpen az a fölfogás, hogy a kultúra minden egyes eleme (a tánc is) meghatározott szükségletet elégít ki a társadalmon belül. S mivel az elemek egymással bizonyos funkcionális kapcsolatban vannak, mindegyik hoz-

zárjával az „egész” működéséhez. A funkciók megállapítása segíti a kutatót abban, hogy a kultúra jelenségeit a saját társadalmi közegében jobban megragadhasa és rendszerezhesse. (Sárkány M. 1979. 231–232.) Ez a fajta szemlélet Magyarországon az 1930-as években induló új folklorista és néprajzos generáció, Ortutay Gyula, Tálasi István, Gunda Béla, Morvay Péter stb. révén terjedt el. Később az 1960-as években a strukturális szemlélet elterjedésével a funkció fogalma új értelmezést nyert. Az új folklorista generáció figyelme egyre inkább a szerkezeti funkció, vagyis a szerkezeti elemeknek a folklor-alkotás rendszerében betöltött szerepe felé fordult, s ez a tágabb társadalmi funkció vizsgálatának háttérbe szorulásával járt.

A társadalmi szemlélet megjelenése a magyar néptáncutatókban a századfordulótól az 1940-es évekig

A magyar néptáncutatók elvi-módszertani háttérét a század első évtizedeiben a történeti szemlélet határozta meg. Réthei Prikkel Marián a „Magyarság táncai” c. könyvében a tánc történeti források tanulságait és a múlt századi táncos érdeklődés szakmai eredményeit foglalja össze. Mivel fő szempontja a magyar táncok eredetének, fejlődéstörténetének leírása, a táncok magyar, illetve nem magyar voltának megállapítása volt, könyvében sem a formai, sem a társadalmias szemlélet nem jelenik meg karakteresen.

A Magyarság néprajza „Tánc” fejezete, amely ebben az időszakban több kiadásban is megjelent, részben átörökíti a korábbi történeti szemléletet, de olyan elemekkel is gazdagodik, amelyek már a kifejezett formai szemléletet tükrözik. Gönyey és Lajtha forrásanyagát nemcsak a történeti emléktanyagból meríti, hanem az 1930-as évek elejéig helyszínen gyűjtött és aránylag nagyszámban filmre vetett folklor táncokból is. A források elemzésében Lajtháék a korabeli táncetnológiai szakirodalomra, főleg Curt Sachs „Weltgeschichte des Tänzes” című nagy összefoglalójára támaszkodnak, amely alapjában a kultúrtörténeti iskola elméletére épül.

A helyszíni gyűjtés, a filmfelvétel használatának elterjedése és a táncleíró módszerek tökéletesedése eredményezte, hogy ezután számos olyan táncgyűjtemény jelent meg, amely táncközlésre összpontosított és néprajzi háttér tanulmányt nem, vagy csak alig tartalmazott. Ilyen volt Bándi Mária–Vámszer Géza „Székely táncok” c. kötete. Elisabeth Rearick 1939-ben New Yorkban megjelent gyűjteménye, B. Elekesné Weber Edit két kötete, részben Molnár István „Magyar tánc hagyományok c. könyve a Gönyey Sándor és Lugossy Emma sorozatnak tervezett monográfiája a „Magyar néptáncok” 1. (Ez utóbbi kötet az, amely először közöl néptáncokat a Laban kinetográfia segítségével.) E folyamat az 1950-es években sem szakad meg. Lugossy Emma „77 leánytánc”, „39 verbunk” című könyvei és a Magyar Népzene tára III./B kötetében közölt táncgyűjteménye is e nagyjából formai szemléletet tükrözi (de még is tipológiai szemlélet nélkül).

Ezek mellett az 1940-es évek második felében 3 olyan néptánc tanulmány jelenik meg, amely már tisztán társadalmias szemléletet tükröz, s a tánc komplex szemlélető kutatására hívja föl a figyelmet. Faragó József 1946-ban megjelent „Tánc a mezőségen

Pusztakamaráson” című példaadó leírására, valamint Morvay Péter és Kaposi Edit módszertani beszámolójára gondolok. Az első a táncélet aprólékos megfigyelésével, a másik kettő a kifejtett módszertani elvek újszerűségével vált jelentőssé a magyar néptánc kutatásban. Kaposi Edit 1947-ben tett megállapítása programadó fölhívásnak is tekinthető.

„Mint minden más népköltészeti, illetve népművészeti termék vizsgálatánál, úgy a táncnál sem elégedhetünk meg ma már a produktumnak csupán esztétikai, vagy műfajbeli vizsgálatával, hanem az alkotóval, az emberrel, embercsoporttal kell azt kapcsolatba hozni. A mű jelentősége, szerepe és viszonya az emberhez ugyanúgy fontos része a kutatásnak, mint a mű abszolút értékelése. Tánckutatásunk sem mellőzheti ezeket a szempontokat, melyeket ma már mindennemű néprajzi kutatásnál megkívánunk.” (Kaposi 1947. 243.)

„Ezért, ha néptáncainkat is pontos néprajzi, tudományos vizsgálat alá akarjuk vetni s megadni az összehasonlítás lehetőségét, minden egyes lejegyzett táncnak a szociográfiáját is közölnünk kell, hogy a táncagyomány életképességét, a közösségekben való jelentőséget is fölmérhessük. Ezek a kutatások mutatják majd meg, hogy mennyire nem csak ‘művészi produktum’ a tánc a paraszti életben...” (Kaposi 1947. 244.)

Hasonló szellemben írt Morvay Péter is 1949-ben kutatási beszámolójában:

„Bármely néprajzi jelenség tudományos vizsgálata csak akkor lehet eredményes, ha tárgyat történelmileg előállított társadalmi produktumnak tekinti. Ehhez kell minden területen alkalmaznia vizsgálati módszereit. A tánckutatás esetében többletként járul még ehhez a követelményhez a vizsgálandó jelenség összetett volta, mely a maga teljességében (mozdulat- és zenei anyagában, valamint ethnológiai tartalmában) csak hasonlóképpen összetett vizsgálati módszerrel ragadható meg.” (Morvay 1949. 387.)

Ilyen összetett vizsgálati módszer alkalmazását láthatjuk megvalósulni a Teleki Pál Magyarorsággutató Intézet keretében 1947–49. között folyt csoportos terepmunkában. Sajnos, az akkor gyűjtött gazdag anyag nagyobbrészt mindmáig kiadatlan. Kivételként említhetjük Belényesi Márta „Kultúra és tánc a bukovinai székelyeknél” című könyvét, amelynek forrásanyaga a korszak munkájának eredménye. A könyv, amely a bukovinai székelyek tánc kultúrájának változásait követi Bukovinától a bácskai telephelyeken át mai lakóhelyeikig, a társadalmias látásmód módszeres és meggyőződésszerű alkalmazásának iskolapéldája. A szerző tudatosságáról és elmélyültségéről a következő megállapítások is meggyőzhetnek bennünket:

„...nincs a táncéletnek olyan mozzanata, mely a társadalom összetétele nélkül magyarázható volna: egy erősen rétegződő társadalom táncélete például hű vetületét adja összetételének, az egymáshoz való viszonyának, egymásra való hatásának és ellentétének. Ahol évszázados kontinuitás van, ott a táncok aránylag kisebb számmal találkozunk, mint ott, ahol nagyobb mérvű rátelepülés tapasztalható.” „Sokat olvashatunk a táncjal foglalkozó munkákban egy-egy etnikum sajátos, legtöbbször ‘ősi’-nek nevezett tánc kultúrájáról is. Ezek a leírások az időtlen-idők és tértől elvonatkoztatott tér létezését feltételezve, egy-egy társadalmat már abba a régióba hajlandók helyezni, ahol már nem hatnak azok a tényezők, amelyek pedig szüntelen változást, állandó fejlődést idéznek elő a társadalom életén belül. Ez a szemlélet a tár-

sadalmi együttélés törvényszerűségeit megtagadva az önmagán belül fejlődő 'ősi', 'nemzeti' táncművelés mellett tör pálnál, még ott is, ahol több nép egymás mellett való élése hat meghatározólag. Pedig talán nincs a népi kultúrának olyan területe, amely annyira érzékenyen viselkedne a különböző divathatásokkal szemben, mint éppen a tánc..." (Belényesi 1958. 4-5.)

A statikus történelemszemlélet, a társadalmatlan látásmód s a nemzeti bezárkózás élesszemű kritikája és egy etnikai csoport táncművelésének valóban komplex szemléletű bemutatása e könyvet a magyar néptáncművelés klasszikus művei közé emeli. (Sajnos, a könyvhöz kapcsolódó tánclejegyzések és elemzések, amelyeken Szentpál Olga dolgozott, mind a mai napig nem jelentek meg.)

A funkcionális szemlélet az 1950-es évek néptáncművelésében

A Néptudományi Intézetben kényszerűen abamaradt gyűjtő- és elméleti fölkészítő munka nem maradt hatástalan a néptáncművelés további fejlődésére. (Pesovár E. 1970. és Martin Gy. 1965.) Ezt a hatást erősítette Molnár István nagyszabású gyűjtő és oktató tevékenysége, aki a táncművelésben a „Bartóki modell” megvalósításán dolgozott, s tanítványaiba e modellhez méltó néptáncművelést igényét oltotta bele. Az 1950-es években felnövő új kutatógeneráció ennek megfelelően elméletileg jól fölkészült, gyakorlati táncos tudással rendelkező, megszállott ember volt. Nekik köszönhetjük, hogy a népművelés iránti korabeli spontán és irányított érdeklődést is kihasználva rövid idő alatt világhírű táncgyűjteményt (majd erre építve világhírű kutatóműhelyt) hoztak létre.

A táji-történelmi szemlélettel és monografikus igényekkel gyűjtött-rendszerezett gyűjtemény igényeiben komplex szemléletű volt, valójában azonban elsősorban a mozgásanyag filmen való megörökítésére korlátozódott. Ugyanis a gyűjtés időigényessége, illetve nyersanyagigénye a funkcionális háttér megörökítését csak nagyon ritkán tette lehetővé. (Persze, a táncok szokáskörnyezetére, életére vonatkozó kéziratok, filmes és fényképes anyag így is jelentős.)

E korszak számos elméleti-módszertani eredményt hozott a néptáncművelésben, amely a korábbi időszak eredményeinek kiteljesedését jelentette. Az ekkor megjelent publikációk arról tanúskodnak, hogy fokozatosan kialakult a táncművelés leírásának egységes szempontrendszere, terminológiája és az az ideál, ahogy egy falu, egy vidék, illetve egy etnikai csoport táncgyűjteményét be kell mutatni. Ezt az ideált tükrözik a „Bag táncai és táncművelése”, „Tyukod táncai és táncművelése”, és ehhez hasonló monográfiák és tanulmányok is. Ekkor terjedtek el széles körben a táncművelés, táncalkalom, táncművelés, táncművelés, táncos egyéniség és hasonló terminusok és hozzájuk kapcsolódó fogalmak a táncművelés jelenségeinek leírására. A kor elméleti és módszertani szempontból legjelentősebb művei éppen azok a monografikus munkák, amelyek egy táj, egy falu vagy egy településcsoport táncművelésének ilyen egységes szemléletű, komplexitásra törekvő leírását adják akár megjelentek nyomtatásban, akár nem. Itt a „Somogyi táncok”-ra, mint közös munkára, „Bag táncai és táncművelése”-re, a Szabolcs-Szatmár megyei monografikus táncművelés munkára és más ehhez hasonló vállalkozásokra gondolok. Az '50-

es évek összefoglaló munkái Kaposi Edit „Népi táncainkról” Bp. 1952. és Kaposi Edit–Maácz László „Magyar néptáncok és táncos népszokások” (Bp. 1958.) című könyvei is ebben a szellemben fogantak. Számos olyan negatív példát is említhetnénk e korból, amely a táncagyomány leírásának kereteit a településtörténettől kezdve, a részletes szokás és viseletei leírásokon át a népköltészetig kiterjesztette, úgy hogy e keretben a táncok leírása rendszeresen elsikkadt. Az 1950-es évek végén a táncok morfológiai elemzésével kapcsolatos új eredmények szembetűnővé tették a tánc funkcionális keretével kapcsolatos kutatások sztereotipizálódását, elsekélyesedését. Maácz László éles kritikája ezt a helyzetet bírálja a „Néptánc kutatás múltja és jelene” c. írásában 1960-ban:

„...a funkcionális feldolgozás eddig követett és alaposan kitaposott útja elsekélyesedését és sematizmust hozott magával. Időnként úgy érezzük, hogy ebben a vonatkozásban a vizsgálati szempontok „aggasztóan” kikristályosodtak, s ideje lenne már újabb nézőpontokat keresnünk. És egyáltalán ideje lenne már kimozdulnunk a csak leíró, a csak hazai és a csak másfél-két emberöltőre visszamenő „vizsgálatból”, mert egyre inkább fenyeget az unalmas naturalizmus és a provincializmus veszélye.” (Maácz, 1960. 47.)

Néptánc kutatás az 1960-as évektől

Az 1960-as évek elején Martin György és Pesovár Ernő (s velük párhuzamosan Szentpál Olga) egy olyan új koncepciót fogalmaz meg, amely az általános folklórkutatás, a különösen a népzene kutatás és a nyelvészet legújabb eredményeinek felhasználásával egy, az eddiginél megfelelőbb elméleti és módszertani alapot kínál a kelet-európai, főként egyéni improvizatív jellegű néptánc kultúrák megragadására. Martin György „A motívum kutatás, motívumrendszerezés” c. írásában így foglalja össze az új koncepció lényegét:

„Az egyes témák köré csoportosuló táncanyag bemutatását, elemzését, a modern kutatási szemléletnek megfelelően komplex módon, a tánc minden összetevőjét figyelembe véve kívánjuk megvalósítani. A táncok komplex vizsgálatának helyes egyensúlyát az eddig elhanyagolt formai és zenei elemzés kiemelésével és az eltúlzott, gyakran rosszul értelmezett funkcionális vizsgálat háttérbe szorításával, illetve részbeni újjáértelmezésével kell megteremtelnünk. A táncot alkotó tényezők együttes figyelembevételével tudományosan rendszerezett anyagot közlünk, amely sokrétű, változatos tánc kincsünk típusonkénti személtét kívánja elmélyíteni. A típusalkotásban elsődlegesnek ítélt formai jegyek közül a motívum kincs, a szerkezet, a zenekíséret és a zenével való összefüggés vizsgálatát tartjuk döntő jelentőségűnek.” (Martin, 1964. 8.)

A strukturális elemzés jegyében folyt vizsgálatok az 1960-as évektől újabb jelentős elméleti és módszertani eredményeket hoztak. Ennek köszönhető a főbb tánc típusok fölismerése, a tánc dialektusok körvonalazása, a tánc stílusok elhatárolása s a történeti rétegződés megrajzolása a magyar tánc hagyományban. E korszak jelentős művei következetes tipológiai szemléletet tükröznek, amelyben a formai és zenei szempontok uralkodnak. Mivel a funkció fogalomkörébe tartozó jelenségek a tánc legvál-

tozékonyabb vonásait jelentik, ezért e koncepció szerint a tánc típusok meghatározásánál ezek kisebb jelentőséggel bírnak. A funkcionális vizsgálatnak – Martin György meghatározása szerint – inkább a táncok történeti változásvizsgálatában van fontos szerepe. Emiatt szükségessé vált a funkció fogalmkörének újbóli kidolgozása és a vizsgálatával kapcsolatos módszerek revideálása, amely főleg Martin György és Pesovár Ferenc nevéhez fűződik. Az új koncepció szerint határozottan elválik egymástól a táncok strukturális elemzése során vizsgált szerkezeti funkció és a szélesebb értelemben használt társadalmi funkció fogalma. Ez utóbbi fogalmkörébe sorolta Martin György a táncok társadalmi szerepére, életére, szokáskörülményeire, célzátára, jelentésére és a hozzá fűződő népi tudatra vonatkozó tényezőket. A különböző helyeken, különféle terjedelemben és módon kifejtett funkcionális tényezőket (Martin Gy.–Pesovár E. 1960. 211–212., Martin Gy. 1979. 481., 1979b 27–29.) a következőképpen rendszerezhetjük:

1. A „táncos társadalom” összetétele, szerkezete; nemek, korcsoportok, társadalmi rétegek, foglalkozási csoportok, stb. szerinti tagolódása. Szereplők, szerepek; kapcsolatok, viszonyok a táncos közösségen belül (egyéniesség–közösség, táncos–zenész, táncos–néző, táncos–táncos stb.). A táncos egyéniségek jelentősége.

2. A tánc szerepe és helye a táncos közösségben.

Táncalkalmak, táncos szokások.

a) A táncalkalmak rendje, fajtái, az alkalmak ideje, helye, szerepe, szerkezete, szervezetsége, látogatottsága stb. alapján.

b) A táncrendezés módja, vagyis a tánc tárgyi, személyi, anyagi stb. föltételeinek megteremtése.

c) A táncalkalmakon szokásos táncillem, viselkedési mód, viselet.

d) Az egyes táncalkalmakon előírt konkrét táncos, zenei és költészeti repertoár.

3. A tánc hagyomány változása a táncok élete. Hagyományújítás, stabilitás-változás a tánc kultúrában egy-egy történeti periódusban.

a) A táncok hagyományozódása, tánc tanulás. A táncok elsajátításának, tanításának, gyakorlásának, használatának, módja a gyermekkortól idős korig.

b) Hatások, kölcsönhatások. Nemzetiségek, etnikai csoportok, társadalmi rétegek stb. közötti átadás, átvétel.

c) Történeti táncdivatok hatásai.

4. A táncsal kapcsolatos tudati-érzelmi tényezők:

a) Táncnevek, a táncokkal kapcsolatos technológia.

b) A táncok formájával, funkciójával, jelentésével, zenekíséretével, eredetével, történetével stb. kapcsolatos ismeretek, ideológiák.

c) A táncsal kapcsolatos érzelmi, hangulati, indulati elemek.

d) A táncsal kapcsolódó etikai, szokásjogi kérdések.

e) A táncsal kapcsolatos értékrend.

Bár a „táncélet” gyakran használt fogalmát szabatosan még senki sem határozta meg (a Néprajzi Lexikonból is hiányzik ez a címszó), azonban a funkcióra vonatkozó eddigi szakirodalomból ítélve úgy gondoljuk, hogy a fent felsorolt tényezők a táncélet

fogalomkörével (vagyis a táncok társadalmi és kulturális keretével) azonosíthatók. E témáról eddig a legutóbbi s eddig legmódszeresebb összefoglalást Pesovár Ferenc nyújtotta „A magyar nép táncélete” című 1978-ban megjelent könyvében. A szerző e könyvben a korábbiaknál bővebb forrásanyagot használva, s a recens adatokat a történeti források fényében vizsgálva próbálja meg a táncéletre vonatkozó ismeretek rendszerezését. Különösen fontosak a magyar táncok funkcionális tipológiájára és a táncalkalmak alapvető típusaira vonatkozó összefoglaló megállapításai, amely tulajdonképpen máig érvényes a magyar néptáncutatásban. (Pesovár F 1978. 3–5.) E szerint a magyar néptáncokban alapjában véve megkülönböztethetünk szórakozó funkciójú, bemutató funkciójú, rituális jellegű táncokat és divattáncokat. Külön csoportként említi Pesovár Ferenc az etnikai hovatartozást kifejező népnévvel elnevezett táncok csoportját. (A nemzetközi szakirodalomban számos funkcionális táncipológia létezik, azonban a funkciók sokfélesége és a tipológia elméleti megalapozatlansága miatt egyikük sem használható az összehasonlító kutatásban.)

A táncalkalmak esetében Pesovár Ferenc különbséget tesz a kifejezetten a tánc kedvéért létrejövő társas összejövetelek, és a táncos elemeket is tartalmazó ún. táncos szokások között. Az előbbi csoportba sorolja a spontán, alkalmi jellegűeket, a rendszeresen ismétlődő táncalkalmakat és a megrendezett táncmulatságokat – a bálakat. Martin György a gyimesi táncok jellemzőinek összetevő táblázatában megközelítőleg hasonló csoportokat állapít meg. (Lásd az 1. számú táblát) (Kallós Z.–Martin Gy. 1970.)

Az említett összevető táblázat, amelyet először Martin György használt a magyar szakirodalomban, jó lehetőséget ad egy közösség, egy régió stb. táncalkalmainak személetes módon való gyors összehasonlítására, s ezzel a táncélet makrostruktúrájának megrajzolására. A táblázatból leolvasható a táncalkalmak típusa, helyi elnevezése, a résztvevők kiléte, a tánc ideje, időtartama, gyakorisága, helye, népszerűsége stb. A táncalkalmak időrendjét bemutató kísérleti jellegű körgrafikon is hasznos eszköz lehet egy közösség táncéletének jellemzésére. (A 2. és 3. számú tábla) (Karsai Zs.–Martin Gy. 1989. 47–50. és Felföldi L. 1991. 478–479)

Amint az eddigiekből kitűnt, a magyar néptáncutatás módszertani keretén belül a tánc funkcionális-társadalmi vizsgálata nem volt kitüntetett szempont, s ma sem az. Ilyen formán elméleti, módszertani kidolgozottsága is elmarad a formai és zenei szempontok vizsgálata mögött. Mégis, úgy tűnik, hogy az idők folyamán így is sok olyan kutatási eredmény született, amely könnyen használható és általánosítható volna a folklorikusatás más területein. Főleg a hagyományos zenei élet funkcionális vizsgálatában, amely néhány mélyfúrászerű, példás leíráson túl szintén elhanyagolta e területet. (Pl. Vargyas L. 1960, 1961, 1963.)

A táncok társadalmi-funkcionális keretének módszeresebb vizsgálata nagyban hozzájárulhatna a magyar néptáncutatás korábbi célkitűzéseinek megvalósításához és új kutatási szempontok kitűzéséhez. Az elvi-módszertani továbbfejlődést azonban több probléma nehezíti.

1. Egyre fogy azoknak a hagyományos közösségeknek a száma, amelyekben még élő táncagyományt találhatunk, s amely alkalmas terep lehetne a hagyományos táncok társadalmi szerepének vizsgálatára.

2. A funkcionális módszer speciális gyűjtési módszereket és sajátos dokumentálási módokat kíván, amelynek lényege a teljes táncalkalmakat rögzítő, szerkezeti elemzésre is alkalmas dokumentáció (filmen, videón), csoportban végzett, munkamegosztáson alapuló, hosszabb távú megfigyelés stb.

3. Az eddig gyűjtött funkcionális és intencionális adatok nagy része nem alkalmas a részletes funkcionális vizsgálatra. Újszemponútú, komplex személetű gyűjtésekre van szükség, amelyek kiegészíthetik az eddigi, nagyrészt általánosító adatokat.

Az európai szakirodalomban nagyon ritka az elmélyült terepmunkán alapuló módszertani összefoglalás, amely összevethető párhuzamul szolgálhatna. Ritka kivételként említhetjük a Nemzetközi Hagyományos Zenei Tanács (ICTM) 15. szimpoziumának előadásáiból megjelent tanulmánykötetet, amely főleg a táncalkalmakkal, a tánc megjelenésének színterével foglalkozott. A tanulmányok többsége egy olyan holisztikus szemlélet kialakítását javasolja, amely alkalmas a tér–idő–energia változó fizikai komponenseiből álló s a szélesebb társadalmi és kulturális környezet által meghatározott jelenség – a tánc, ill. a táncolás – makro- és mikrostruktúrájának meghatározására. E célt szolgálja majd a modern folklorisztika, a különféle ágazati antropológiák (táncos, zenei stb.), a nyelvészet és a más diszciplínák által kínált legújabb elméleti és módszertani megközelítések egységbe foglalása, amely a legújabb táncutató generáció feladata.

Irodalomjegyzék

- Bándy Mária–Vámszer Géza: Székely táncok. Kolozsvár 1937.
- Belényesy Márta: Kultúra és tánc a bukovinai székelyeknél. Budapest, 1958.
- Elekesné Wéber Edit: Hungarian Dances. Budapest, 1936.
- Elekesné Wéber Edit: Magyar néptáncok. Budapest, 1947.
- Faragó József: Tánc a mezőségi Pusztakamaráson. Kolozsvár, 1946.
- Felföldi László: A maros menti szerbek táncéletének főbb vonásai. in. Halász Péter (szerk.) A Duna menti népek hagyományos műveltsége. Budapest, 1991. 477–488.
- Giurchescu, Anca–Kaeppler, Adrienne: Perspectives the Dance Reaserch in Europe and America. Yearbook of International Council for Traditional Music, 34–45.
- Göneyey Sándor–Lajtha László: Tánc. in. Magyarország Néprajza IV. kötet 76–131. Budapest
- Göneyey Sándor–Lugossy Emma: Magyar népi táncok I. Budapest, 1947.
- Gunda Béla: A funkcionális kérdés a néprajzban. Erdélyi Múzeum. 1945.
- Kallós Zoltán–Martin György: A gyimesi csángók táncalkalmái és táncai. Táncudományi Tanulmányok 1969–1970. Budapest, 1970. 195–254.
- Kaposi Edit: A néptáncok kutatás újabb feladatai. Ethn. 242–246. 1947.
- Kaposi Edit: Népi táncainkról. Budapest, 1952.
- Kaposi Edit–Maác László: Magyar néptáncok és táncos népszokások. Budapest, 1958.
- Karsai Zsigmond–Martin György: Lőrincréve táncélete és táncai. Budapest, 1989.
- Lugossy Emma: 77 leánytánc. Budapest, 1952.
- Lugossy Emma: 39 verbunk. Budapest, 1954.
- Lugossy Emma: A táncok rendje. in. A Magyar Népzene Tára III./B. kötet Lakodalom. Sajtó alá rendezte Kiss Lajos. Budapest, 1956.
- Maác László: A néptáncok kutatás múltja és jelene. 1960.
- Martin György: Bag táncai és táncélete. Budapest, 1955.
- Martin György: Motívumkutatás, motívumrendszerezés. A sárközdunamenti táncok motívumkincese. Budapest, 1964.
- Martin György: Beszámoló a Népművészeti és Népművelési Intézetben végzett tánckutató munka eredményeiről. Ethn. 251–259. 1965.
- Martin György: Magyar táncfajták és táncdialektusok. Budapest, 1970.
- Martin György: Tánc. in. A magyar folklór. Szerk.: Ortutay Gyula Budapest, 477–539. 1979.
- Martin György: A magyar körtánc és európai rokonsága. Budapest, 1979.
- Martin György–Pesovár Ernő: A Szabolcs-Szatmár megyei monografikus tánckutató munka eredményei és módszertani tapasztalatai. Ethn. 424–436. 1958.
- Martin György–Pesovár Ernő: A magyar néptánc szerkezeti elemzése. Táncudományi tanulmányok 1959–1960. 211–248. 1966.
- Molnár István: Magyar táncok. Budapest, 1947.
- Morvai Péter: A néptáncok kutatás két esztendeje. Ethn. 385–388. 1949.
- Morvai Péter–Pesovár Ernő (szerk.): Somogyi táncok. Budapest, 1954.
- Ortutay Gyula: Magyar népművészet. Budapest, 1937.
- Pesovár Ernő: A magyar táncok kutatás 25 éve. Táncudományi Tanulmányok 1969–1970. 79–88. 1970.
- Pesovár Ernő: A Néptáncok Munkaközösség módszeréről. Táncművészet, 312–313.
- Pesovár Ferenc: Tyukod táncai és táncélete. (Kézirat) 1955.
- Pesovár Ferenc: A magyar nép táncélete. Budapest, 1978.
- Rearick, Elisabeth: Hungarian Dances. New York, 1939.
- Réthei Prikkel Marián: A magyarság táncai. Budapest, 1924.
- Sachs, Curt: Eine Weltgeschichte des Tanzes. Berlin, 1933.
- Sárkány Mihály: Funkcionális. in. Néprajzi Lexikon 2. kötet 231–232. Budapest, 1979.
- Szentpál Olga: A magyar néptánc formai elemzése. Ethn. 3–55. 1961.
- Tálas István: Néprajzi életünk kibontakozása. Budapest, 1944.
- Torp, Lisbet (ed.): The Dance Event. A Complex Cultural Phenomenon. Copenhagen, 1989.
- Vargyas Lajos: Áj falu zenei anyaga I., IIa, IIb., Néprajzi közlemények V2. sz., VI. 3–4. sz., VIII. 1. sz. Budapest, 1960, 1961, 1963.

Pesovár Ernő:

Rituális körtáncaink szakrális és profán vonásai

A rituális táncok tartalmi jegyeit elsősorban az időpontul szolgáló ünnepi alkalom határozza meg, további értelmezésükre pedig szokáskeretük, az ebben betöltött funkciójuk alapján kerülhet sor. E szempontokat figyelembe véve kísérelem meg a következőkben a karácsonyi és húsvéti ünnepkörben járt férfi, illetve női körtáncaink vizsgálatát, keresztény és archaikus elemeik számbavételét.

Az első csoportba tartozó férfi körtáncok és az ezeket tartalmazó szokások közös vonása, hogy az előkészületek és próbák advent karácsonyt váró légkörében zajlanak, és előadásukra a karácsonyi ünnepkörben kerül sor. E szakrális időszak rituális táncaként tarthatjuk számon a betlehemes játékok és karácsonyi köszöntők pásztortáncát, a regölés néhány változatából ismert táncos mozzanatot és a hétfalusi csángók boricatáncát.

A karácsonyi ünnepkör meghitt légkörében járt rituális körtáncaink hangvételében egyértelműen jelen van tehát az egyházi év kezdetének, az üdvöt hozó gyermek születésének szakrális élménye, valamint az elkövetkező ismeretlennek, az új esztendőnek várakozással teli légköre. De ott lüktet e táncokban a nap újjászületésének a kozmikus élménye is, hiszen a niceai zsinat (325) is ebben a szellemben tette a Mitrász-kultusz jelentős ünnepére, a nap születésnapjára Krisztus földi megtestesülésének az emléknapiját.¹

Az elmondottakat a legjobban a betlehemes játékok pásztortánca tükrözi a maga összetettségében. Az a pásztortánc, melynek a betlehemezésen túl is fontos szerepe van a karácsonyi ünnepkörben.

A pásztorok e szerepéről megemlékezik a karácsonyi hajnali mise evangéliuma. A Jézus születéséről szóló rész (Lukács 2,8–20) megörökítette a pásztoroknak szóló híradást és a Szent Család felkeresését, de a Jézus előtti tisztelgésüket, a gyermek imádását csak a 14. századtól kezdve ábrázolja a keresztény ikonográfia.² Ennek a felfogásnak a kiteljesedése a középkori előzményekből sarjadó barokk pásztormise, mely ugyan kikopott a karácsonyi liturgiából, de utóéletét nyomon követhetjük a hagyományban.³ Így pl. az apátfalvi Historia domus megörökítette, hogy „a pásztorok és juhászok kérésére a plébános 1872-ben megengedte, hogy a pásztorok miséjén az ő rendes öltözékükben ismét megjelenhetnek, de csak azzal a föltétellel, ha magatartásukkal a hívek épülésére szolgálnak. Ajándékaikat: báránycát, sajtot, tejet, vaját offertórium (felajánlás) idején az oltár körüljárása után a szentély közepére állított asztalra rakták. Ezeket a mise végén a szegények között osztották szét.”⁴

Ugyancsak e szokás tovább éléseként tarthatjuk számon, hogy a karácsonyi misén az orgonán játszott dud-imitációval idézte fel a kántor a pásztorok szerepét és a pásztortáncot.⁵

Szerves része tehát e tradíciónak a betlehemes játékokba szőtt pásztor-jelenet, és ennek táncos mozzanata, mely azonban ezen a liturgikus szerepén túl olyan össze-

tevőket is őriz, melyekről *Bálint Sándor* így vélekedett: „A téli napforduló ünnepének hajdani kultikus táncai, alakoskodásai a betlehemezésben más színeződéssel, de tovább éltek.”⁶

Ennek a nagymúltú hagyománynak az emlékét idézi a pásztorok tánca, mely szinte az egész magyar nyelvterületen megtalálható a betlehemes játékokban.⁷ Sokrétű kísérő jelenségeivel különösen tanulságos az erdélyi játéktípusba tartozó bukovinai székely változat pásztor jelenete.⁸ Főbb mozzanatait az Izménybe telepített andrásfalviak 1948-as betlehemezése alapján így összegezhetem:⁹

A király prológusa és az ezt követő szálláskeresés alatt a kifordított bundába öltözött, maszkos pásztorok (csobánok) még nincsenek a játék színterén, a szobában, hanem az udvaron űzik a profán játékukat. Felmásznak a kerítésre, kapufélfára, a szalmakazalra. Kergetik a gyerekeket, felnőtteket, ölelgetik a lányokat és menyecskéket, de mindezt szóltanul. Aki a hamubotos pásztor „pungája” elé kerül, azt irgalmatlanul megcsapkodja.

A szálláskeresést követő ének alatt sorra bejönnek a pásztorok a szobába, két kézre fogott vastag botjaikra támaszkodva, az ajtó melletti falrészhez mennek, botjaikkal kört rajzolnak a földre, majd leülnek, hátukat a falnak támasztva.

Az angyal híradása után a „Keljetek fel pásztorok...” ének alatt ébresztgetik egymást. Ezt a kecskepásztor kezdi úgy, hogy letámasztja a botját, és nagy ívben átugrik a csobánok lábán, majd földet érve még helyben pattog egyre kisebb ugrásokkal. Ugyanígy ébreszti a többi pásztor is egymást. Végül az öreget feltámogatják, aztán elindulnak a betlehem felé. Útközben az öreg hasra esik, majd a többiek feltámogatják. A betlehem elé érve letérdelnek, a kecskepásztor pedig mögöttük tevékenykedik: bolhát fog a pásztorok fején, azt a kezükben lévő bot végén agyoncsapja a kis fejszével, amelyik pásztor eldől, azt feltámogatja, és a botján kopogtatva a kis fejszével „odaszögezi”. Báránykát, sajtocskát, bogláros szíjacskát ajándékoznak a kis Jézusnak, a kecskepásztor pedig mentegetődzik, hogy nem tud ajándékot adni, mert amit a nyáron keresett, azt mind elpocsékolta (vagy elkurvázkodta). Mária megköszöni az ajándékot, majd a négy csobán körbe áll. A bogláros a botjával kört ír le, mire mind hátra ugranak, majd visszaállnak a körbe, és az öreg a következőket mondja: „Ennek a született kicsi Jézuskának a kedvéért járjunk egy szép táncot. Aj pakulárom, kedves furulyásom! (A furulyát megfújva jelentkezik). Mivel az új királyt víg örömben lássuk (a király feláll a székről), azért a kedvéért járjunk egy szép táncot.” Ezután együtt gyorsan ritmizálva mondjuk: „Azért is mufle moj fertátyi, mert egy muzsika megér három pótrát, kiski bocskorának talpát földtől ne sajnálja.” Ezt követi a lassú és gyors részből álló körtánc, mait csörgős botjaikkal (kavicsok a bőr aljában lévő fúratban) dobogtatva járnak. A tánc után a játékos és tréfás elemekkel átszótt ajándékkérés következik, majd a királynak az erkölcsi tanulságokat összegző epilógus zárja az előadást.

A pásztorjelenet szerves része még, hogy a játékból kirekesztett hamubotos időnként beront a szobába, és humoros formában megpróbál részt venni a cselekményben, de a kecskepásztor mindenkor kiűzi és jelképesen beszögezi utána az ajtót a kis fejszéjével.

Az esetenként vízkeresztig tartó csobánozás időtartamára a szereplők zárt közösséget alkotnak. Reggel összegyűlnek (általában a királynál), felöltöznek és elmondják a „pásztori imádságot” (Miatyánk, üdvözlégy), és így indulnak betlehemezni. Ebédet, vacsorát a játék valamelyik résztvevőjénél esznek, este pedig befejezésésként ismét elmondják a pásztori imádságot, aztán térnek haza. Az együttlét szigorúbb formája volt érvényben a hadikfalviaknál, ahol a betlehemezés egész időtartama alatt közösen háltak szigorú regulákkal szabályozott zárt férfitársaságot alkotva (Mária és az angyal fiúgyerek volt).

A betlehemezés végeztével, vízkereszt táján „csobánbált” tartottak. A keresetből muzsikást fogadtak, bort vettek és összeadták a vacsorának valót, amit az asszonyok elkészítettek. A családtagokon kívül minden betlehemező meghívhatott még egy-két párt, s a vacsora után táncoltak, mulattak reggelig.

A bemutatott erdélyi típusal szemben betlehemes játékaink zöme már sokkal egyszerűbb, és sok esetben csupán az önállósult, tréfás elemekkel ötvözött pásztor jelenetből áll, melyben ugyancsak gyakori a pásztorok tánca. Vas megyében pedig a betlehemes játékoktól függetlenül is élt a pászortánc. Itt a karácsonyt köszöntő négy-öt pásztor cigányzenészekkel járt házról házra, és a Csorda pásztorok... kezdetű karácsonyi éneket követő dudánótá dallamára jártak körtáncot.¹⁰

Az ünnepkör másik táncos mozzanatot, körtáncot is tartalmazó szokása a néhol karácsonykor, de zömmel Szent István protomártír ünnepén (dec. 26.) járt *regölés*. Valószínű, hogy a szövegekre, majd a dallamokra koncentrálni gyűjtések fogyatékosaként csupán néhány változat leírásában utaltak a táncra, s ilyeneket is elsősorban Sebestyén Gyula klasszikus gyűjteményében¹¹ találunk. Így a Surányban (Vas m.) lejegyzett változat¹² szerint az adományozásra szólító záró formulát gyorsabban énekelve perdültek táncra, majd „Ha tánczó kedvükben vannak, megismétlik”. A Cserszegtomajon (Zala m.) gyűjtött regölés jegyzetében¹³ pedig a következőket olvashatjuk: „Az előadás eltérő részletei közt mindenesetre a *tánc* tekintendő legérdekesebb maradávnynak. Arra több példa van, hogy a refrén éneklésének bottal zörögnek, lábbal dobognak, s az énekkel is nagyobb zajt csapnak; de annak, hogy ugyanakkor táncot is jártak, csak a cserszegi, a 3. számú surányi és a 4. számú salfai (Vas m.) változatok őrizték meg az emléket”. Az említett salfai változatban befejezésül, a prózában mondott jókívánságok alatt kerekedtek táncra.¹⁴

Újabb adalékként Bárdosi Balázs szíves közlése alapján ismerjük meg a regös-énekbe szőtt táncot két Vas megyei faluból, Gencsről és Ölböről¹⁵. Itt is a refrénre járták a regösök egyszerű körtáncukat (körbejárást), kifordulással tarkítva. Ezzel rokon diákkorom bakonyi (Herend) emléke, hogy a regölő pásztorgyerekek láncos botjaikkal dobogva ugyancsak a refrénre jártak körbe a köcsögduda ritmusára. A regölés táncos mozzanatára utal még az Iszkázon (Veszprém) filmre vett változat, melyben ének közben helyben mozognak, aprózó ritmust lobognak.¹⁶

A regölés táncos mozzanata mellett a szokásban szereplő állatalakoskodókra is utal néhány leírás. Alsó- és Felső-Hahóton (Zala m.) a lányokat és legényeket összeregölő rész után „a *bika*, kit mindeddig a *bikás* láncon tart, *beront a szobába, ott ugrál*,

bömböl, a bikás pedig mindenütt a nyomában. Ahol lányok vannak, mint például a fonóban, ott a *lányokat ijesztgeti*, s természetes, hogy nagy riadalom támad köztük. A bikás folyton csitítgatja, de hasztalan.”¹⁷

Csonka-Hegyháton (Zala m.) a bika mellett a további két szereplőt *kanynak* és *macskának* nevezik. „Ha nem szabad regölniök, vagy ha nem kapnak alamizsnát: a bika sóért bömböl, aztán nekiszalad a favágítónak és szétszórja, a szekeret odébb löki (taszítja), a hordót odébb gurítja, a kezeügyébe akadó cserépneműt összetöri; a macska szalonnáért nyámkodik (nyiácsol), egy rossz bicskával körülkarmolja a ház oldalát, ha pedig lágy idő van, sarat kapar s vele bepiszkolja a fehérre meszelt falat; a kany rőfög, buffog, s ha a pokoli lármára valaki az ajtón kinyit, annak neki ront és 'czafrangolja, akárcsak megakarná önnyi'. Ha a regölést megengedik, az állatok csak a refrainnél adnak hangot.”¹⁸

Nemes-Dömölkön (Vas m.) viszont medve alakoskodó szerepel: „A medve derekán hatalmas láncz van, mit a pásztor tart a kezében.” Regölés közben pedig „a medve tánczol és a lánczot zörgeti.”¹⁹

E ritusénekeiről és kíséző jelenségeiről alkotott kép teljességéhez tartozik még, hogy a Vas megyei Mesterházán, Nagygeresden csak felavatott legény vehetett részt a regölésben,²⁰ Vámoscsaládon pedig a regölés befejezése után került sor a legénykeresztelésre.²¹ Nemesládonyban viszont így zárult a regölés: „A kocsmában mikor befejeztük, akkor mind a két szötyköt (köcsögdudát) földhöz vágtuk. Akkor aztán kezdtünk inni”, és a jelenlévők fizették az italt a regölőknek.²²

Míg a pásztorok és regősök tánca csak egyik összetevője a karácsonyt és a téli napfordulót ünneplő, az új esztendőt köszöntő szokásoknak, addig a Brassó környéki hétfalusi csángók *borica tánca* maga a rítus.²³ Az újabban csak aprószentek napján (dec. 28.) szokásos táncot régebben az egész farsangban járták házról-házra. Vezetőjüket, a *vatáft*ot, december közepén választották meg, s ő készítette fel a táncosokat. A színes szalagokat és zajkeltő eszközöket (csörgők, sarkantyúk) viselő kezükben csákányt vagy lapockát tartó táncosok táncvezető irányításával járták hegedű és koboz kísérettel a motívumok gyarapodásából álló és különböző alakzatokat is felvevő körtáncukat. A szokás jelvénye a *tebe* (fenyő hegye aranyozott gyümölcsökkel és szalagokkal díszítve), amit a tebetartó vitt a vonuló boricások élén. A boricások kísézője az ajándékokat gyűjtő átvetővel is felszerelt két nyárshordó, valamint a két vagy négy, korábban kolompot is viselő, álarcos *kuka*, akik korbáccsal és fakarddal felszerelve vettek részt a szokásban.

A gyerekeket korbáccsal kergető és vaskos tréfákat (l. a betlehemes játék pásztorait és a regölés alakoskodóit) űző kukák jelene, hogy egyiket jelképesen megölik, megnyúzzák, feldarabolják, majd elsiratják. Ezután korbácsaikkal életre fújják a halottat, felemelik, támogatják, majd korbácsaikkal megcsapkodják, hogy megerősödjön.

A kukák szereplése tehát jelzi, hogy egyéb összetevői mellett a boricában is jelen vannak az avató rítusra utaló vonások, s ezt méginkább megerősíti a vezényszavakkal irányított tánc motívumot gyarapító struktúrája, az egyes, kettes, hármas és török boricából, illetve az egyes, négyes és török boricából álló építkezése. Úgy tűnik, hogy a táncalkotás ilyen jellegű logikai játéka általában jellemző az avató táncokra, amint

erről a rábaközi verbunkok struktúrája és az avatótáncként is járt nyugat-európai Siebensprung is tanúskodik.²⁴

A bemutatott táncos szokások mindegyikében a különböző tradíciókba gyökerező elemek sajátos ötvözeteként fogalmazódik meg az ünnepekörhöz kapcsolódó gondolat. A betlehemezésben a keresztény hagyomány és az iskoladramák hangvétele mellett elsősorban az antik kultúrában gyökerező balkáni újévi és farsangi szokások formuláit ismerhetjük fel.²⁵ A költői képekben gazdag rítusének, a regölés varázslatos légköre viszont olyan keleti hagyományunkat őriz, mely magába olvasztotta a témához asszociálható keresztény és ó-európai elemeket.²⁶ A borica táncról pedig elmondhatjuk, hogy balkáni párhuzamain túl olyan hagyománykörhöz is kapcsolódik, mint a moreszka.²⁷

*

A Karácsonyt ünneplő és a téli napfordulót köszöntő férfi körtáncainkkal szemben a tavaszi ünnepekör sajátos rituális tánca a húsvétot megelőző nagyböjti időszak női körtánca, a *karikázó*.²⁸ A vasárnap délutáni litániától az esti harangszóig terjedő időszakban jelképekben gazdag színtereken járták a leányok a körtáncukat: a megújuló természetben (réten, gyümölcsfák körül), az életet adó víz közelében (patakparton, hídon) és szakrális környezetben (templomkertben, templom előtti téren). A böjti leánytánc tavaszt köszöntő szerepét hangsúlyozza az is, hogy szervesen kapcsolódik a tavasz behozatalát jelképező, falut bejáró füzértáncokhoz, kapuzó játékokhoz. Ugyancsak a tavasz diadalát hirdeti, hogy virágvasárnap a kisse (tél) kivitelét követően vonuló füzértáncal, és ezt megszakító karikázóval térnek vissza a lányok a patak partjáról a faluba.

A tavaszi leánytánc eddig jellemzett funkcióját teszi teljesebbé a játszóban betöltött szerepe is. Míg itt a nagylányok ünneplőbe öltözve hívták fel magukra a figyelmet a szerelmi dalokra és legénycsúfolókra járt karikázóban, addig a legények különböző vetélkedőket, sportjátékokat játszva fitogtatták férfiasságukat. A játszónak ezt a „szerelem kertjeként” betöltött szerepét érzékelteti az is, hogy a legényekkel együtt járt párválasztó játékok követték a karikázót.

Karikázóink időpontja, színhelye és funkciója arra utal, hogy e tradícióban felismerhető archaikus elemeket új vonásokkal gazdagította a keresztény felfogás és a középkor szimbolikája. A természet megújulását és feltámadását köszöntő hangvételük ugyanis egybevág a nyugati kereszténységnek azzal a húsvét felfogásával, mely már a 2–3. század óta nem a szenvedésre és halálra, hanem a feltámadásra helyezi a hangsúlyt. De megőrizték karikázóink a középkori természetszemléletet is, mely a tavasz édes mámorában szólt a természet és a szerelem megújulásáról.

*

Körtáncaink két típusában tehát olyan nagymúltú rítusok emléke ötvöződik a keresztény és középkori hagyománnyal, melyek az életet adó és a megújuló természetet köszöntik profán naphimnusszal és apokrif feltámadási énekkel. A hagyomány archaikus vonása az is, hogy a megtermékenyítő nap és az újjászülető természet örök jelképeként férfiak, illetve nők rituális körtáncába szöve fogalmazódik meg a két kozmikus méretű esemény nagy élménye.

A közölt betlehemes pásztortánc adatai:

Származási hely: Andrásfalva (Bukovina) Felvétel: Izmény (Tolna m.) MTA Zenetudományi Intézet Filmtára. Lsz: 838/II.a. Hangtár: AP 10234a, AP 10234b
Táncírástár: Lsz: 1261.

A táncot lejegyezte: Fügedi János

A táncírási műszaki rajza: Szókényé Károlyi Annamária

A dallamot lejegyezte: Németh István

Kottagrafika: Kard Ádám

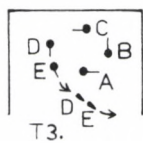
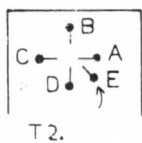
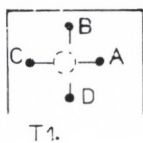
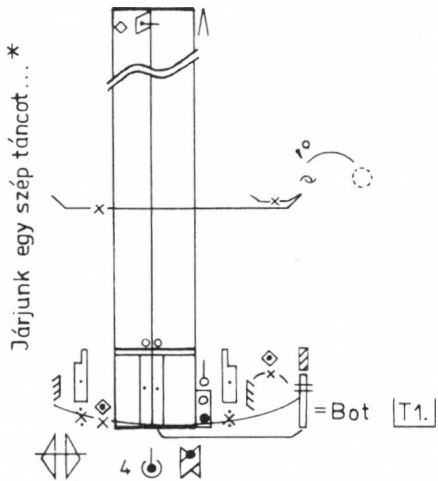
Betlehemes pásztortánc

1. dallam ♩ = 132

1. dallam ♩ = 132

2. dallam ♩ = 87

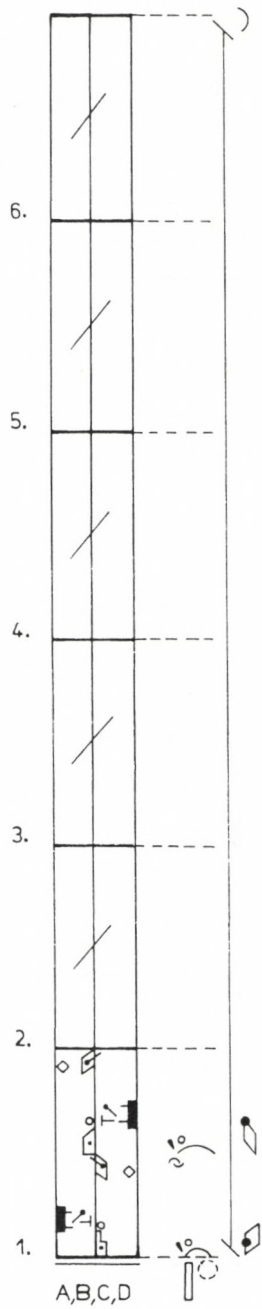
2. dallam ♩ = 87

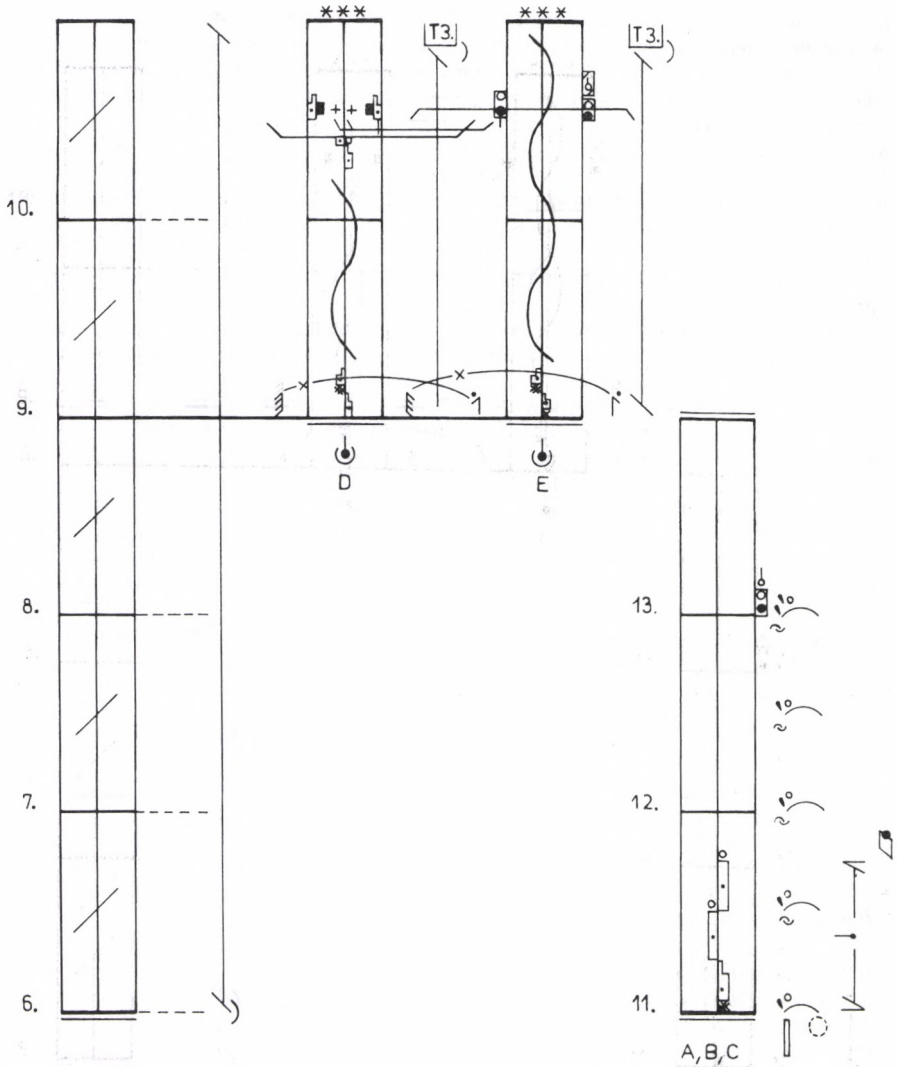


- * A tánckezdő mondóka teljes szövegét lásd a tanulmányban.
- ** A szereplő az 1. dallam 24. ütemétől látszik a filmen.
- *** Kifutnak a képből.
- A botok talajérintési helye a pásztorok alkotta körön belül. A botokkal mindig e belső körön koppantanak, így a botok tánc közben kissé eltérnek a függőleges iránytól.

Betlehemes pásztor tánc

1. dallam





Betelemes pásztorlanc - 3 -

Betelemes pásztorlanc

Jegyzetek

1. *Bálint Sándor*: Karácsony, húsvét, pünkösöd. 2. kiadás. Szent István Társulat. Bp. 1976. 15. o.
2. A keresztény művészet lexikona. (Szerk. Jutta Seibert a Herdr Verlag lexikon szerkesztőségének a közreműködésével) Corvina, 1986. A pásztorok imádása címszó. 261. o. Továbbá: Lexikon der christlichen Ikonographie. 2. kötet. Verlag Herder 1970. Geburt Christi címszóban a 114. oldalon Anbetung der Hirten rész.
3. *Bálint S.* im. 96. o.
4. *Bálint S.* im. 97. 01.
5. *Bálint S.* im. 97. o. és Magyar Népzenei Antológia III. Dunántúl. (szerk: Olsvai Imre) 2. lemez 4. old. 4. 5.a. Karácsonyi dudálás (részlet) orgona. Karád (Somogy m.) 1967. Játszotta: Herk Mihály.
6. *Bálint S.* im. 39–40. o.
7. Áttekintést ad erről a Magyar Népzene Tára III. Jeles napok (Sajtó alá rendezte: Kerényi György). Bp. 1953. 397–578. o.
8. Az erdélyi játéktípus részletes leírásai: *Völly István*: Népi játékok II. Bp. 1941. 3. 24. Az itt közölt lővétei betlehemes pásztortáncok táncírása: *Olsvainé Tamás Margit*: Arhaikus táncok Lővétén. A Duna menti népek hagyományos műveltsége. Bp. 1991. 470–471. és 474–476. o. *Benedek András*: Betlehemes játék Homoród-Remetén. Magyarságtudomány 1943. 97–118. o. *Benedek András-Vargyas Lajos*: Az istenesi székelyek betlehemes játéka. Erdélyi Néprajzi Tanulmányok 1. Kolozsvár, 1943. *Faragó József*: Betlehemezők és kántálók Pusztakamráson. Erdélyi Néprajzi Tanulmányok 8. Kolozsvár, 1947. *Földes László*: A Budajenőre telepített székelyek betlehemezése. Ethn. 1958. 209–259. o.
9. *Pesovár Ernő*: A völgyeségi (bukovinai) székelyek betlehemes játéka. Kézirat (1951). A játék szereplői: Király, Királyszoja, Szent József, Szűz Mária, Angyal, Pásztorok: Öreg csobán, Báránkás, Bogláros, Keckepásztor, Hamubotos, Furulyás. A körtáncot az első négy pásztor járja.
10. *Halmos István-Lányi Ágoston-Pesovár Ernő*: Vas megye tánc- és zenei hagyománya. Szombathely, 1988. 12. o. és a 70., 72. dallam.
11. *Sebestyén Gyula*: Regős-ének. Bp. 1902. További változatok a MNT III. 823–986. o. és a bevezető rész (809–822. o.) a szöveg- és dallamtípusokról.
12. *Sebestyén Gy.* im. 50. o.
13. *Sebestyén Gy.* im. 261. o.
13. *Sebestyén Gy.* im. 57. o. Az itt leírt lóstolás nem tartozik a regöléshez 1. Halmos-Lányi-Pesovár im. 9. és 26–27. o.
15. *Halmos-Lányi-Pesovár* im. 19. o.
16. MTA Zenetudományi Intézet Filmtára. Lsz: 665.
17. *Sebestyén Gy.* im. 223. o.
18. *Sebestyén Gy.* im. 187. o.
19. *Sebestyén Gy.* im. 83. o.
20. *Halmos-Lányi-Pesovár* im. 55. o.
21. *Sebestyén Gy.* im. 71. o.
22. *Halmos-Lányi-Pesovár* im. 55. o.
23. *Réthei Prikkel Marián*: A magyarság táncai. Bp. 1924. 193., 201. o. *Róheim Géza*: Magyar néphit és népszokások, Bp. é.n. (1925). 205–213. o. A zajzoni borica zenéje és motívumai: Magyar Néprajz VI. köt. Bp. 1990. 457. o. *Domokos Pál Péter*: A „Moresca” Európában és a magyar nép hagyományaiban. II. Filológiai Közöny IV. évf. 2. szám (1958) 202–210. o.
24. *Pesovár Ernő*: A körverbunk szerkezeti felépítése. In: Magyar Néptánc-hagyományok. (Szerk. Lelkes Lajos) Bp. 1980. 253–263. *Lányi Ágoston-Martin György-Pesovár Ernő*: A körverbunk története, típusai és rokonsága. Bp. 1983. 31–32. o. *Könczei Csilla*: Motívumépítkezési elvek a hétfalusi borica táncban. Tánc-tudományi Tanulmányok 1988–1989. Bp. 1989. 145–169. o. Összeveti a borica struktúráját a körverbunkokon túl a betlehemes pásztortáncal is.
25. *Benedek A.* im. 1–60. o. *Benedek Vargyas* im. 3–8. o. *Vargyas Lajos*: Mimuselemek a magyar betlehemes játékban. Antiquitas Hungarica. 1948. 177–184. o. és *Vargyas Lajos*: Keleti hagyomány-nyugati kultúra Bp. 1984. 47–59. o.
26. *Vargyas Lajos*: A regősének problémájának újabb, zenei megközelítése. Ethn. 1979. 2. 163–191. o.

Áttekintést ad a kutatás eredményeiről is.

27. *Róheim Géza* im. 213–219. o. *Domokos Pál Péter*. im. és annak I. része (Fil. Közl. IV 1. sz.)
28. *Pesovár Ernő*: Epilógus a körtánc monográfiához. In: *Martin György emlékezete.* (Szerk: Felföldi László) Bp. Magyar Műv. Int. 1993. 33–39. o. *Pesovár Ernő*: Táncagyományunk történeti rétegei. Szombathely én. 23–27. o. A nagybőjti játékok rituális szerepéről még *Ratkó Lujza*: A tánc mint tradíció a nyírségi paraszti kultúrában. Nyíregyháza–Sóstó. 1996. 52–77. o.

Karácsony Zoltán: Inaktelke táncfolklorisztikai felfedezése, és annak hatása a legényes hagyományozódására¹

Bár a táncfolklorisztika nem úgy képzei a táncok gyűjtését, rögzítését, hogy az egy egyoldalú folyamat, melyben a kutató semleges megfigyelőként vizsgálja a falusi közösségek táncgyűjtéseit, de eddig kevés figyelmet fordított arra a tényre, hogy milyen hatással van a néptánc életének alakulására a kívülről (a hivatalos kultúra felől) jött érdeklődés. A néptáncgyűjtések és a népművészeti bemutatók alkalmá olyan interaktív folyamat, amelybe az adott közösség értékrendszere is átalakul, s bizonyos mértékig alkalmazkodik az elvárásoknak. E változásokat szeretném bemutatni egy erdélyi falu példáján keresztül.

Inaktelke a kalotaszegi – közelebről a Nádas menti² – néprajzi csoportozhoz tartozó falu. Félúton helyezkedik el Nádasdaróc és Magyargyerővásárhely között, s félre esik mind a vasúti, mind a közúti útvonalaktól. (A Kolozsvár–Nagyvárad nemzetközi főút 5 km-rel távolabb, Magyargyerővásárhely mellett halad el, a Kolozsvár–Egeres–Bánffyhunad alsóbrendű közút a 3 km-re fekvő Nádasdarócon megy keresztül.) A legközelebbi vasútállomás és az általános iskola felső tagozata a szomszédos Egeres-Gyártelepen található. A falu lélekszáma az 1880-as népszámlálás szerint 808, az 1910-es népszámlálás alapján 706 fő, a népesség 1992 január 1-jére 508 főre apadt. A falu a középkor folyamán a gyerővásárhelyi Gyerőffyék uradalmához tartozott. A viszonylag gyengébb minőségű termőföld a századforduló környékén arra készítette a férfiakat, hogy vasúti építkezésen vállaljanak munkát. A II. világháború után az Egeres-Gyártelepen található caolin- és gipszgyár megélhetési lehetőséget nyújtott a falu lakosságának, így az elvándorlás a hasonló helyzetű falvakhoz viszonyítva kisebb mértékű volt. (1954–1972 között csak 12-en hagyták el a falut³.) A települést jelenleg csak magyarok lakják, akik felekezetük szerint reformátusok. Az 1880-as népszámlálás szerint 10 román és 22 fő egyéb (cigány, zsidó) nemzetiségű személy lakott a faluban. A helybeliek szóbeli közlése alapján a románok pásztor-, a cigányok kovácsmesterséget űztek, akik a 20. század folyamán vagy elköltöztek, vagy kihaltak.

Inaktelke táncélete, táncos szocializációja a századfordulóig hasonló, mondhatni azonos volt a környékbeli Nádas menti falvakéhoz (Nádasdaróc, Bogártelke, Mákófalva.) A hagyományos „kistánc” gyakorlata⁴ – amely a szomszédos Mákófalván századunk közepéig fennmaradt – az I. világháború után röviddel megszűnt. Ezután az iskola – pontosabban a mindenkori tanító – vette át a gyerekek táncalkalmainak a megszervezését. Leggyakrabban a tanítási év végén, a bemutatóval egybekötött iskolai vizsga után volt gyerektánc. A szülők közül néhányan összebeszéltek, és fogadtak egy-két zenészt, akik a gyerekek (olykor a mulatság végén a szülők) részére muzsikáltak. Ők általában kiöregedett, elszegényedett, banda nélküli zenészek voltak, s jóval kevesebb fizetségért – amit a szülők közösen álltak – muzsikáltak, mint rendszeresen foglalkoz-

tatott kollégáik. Előfordulhatott, hogy a tanév más napjain (farsangkor, őszi teadélutánokon) is szerveztek gyerektáncot, de ezek időpontja és alkalma esetleges volt.

A falu tánckészletének férfitanca a legényes – helyi nevén figurás – a századforduló után egyre inkább kiszorult a táncklubból⁵, s a táncszünetek lakodalmak bemutató jellegű mutatóványos tánca lett⁶. A falusi közösségen belül csak az arra rátermett, bizonyos mértékig a tánc iránt affinitást mutató egyének sajátították el⁷. A gyerekek számára szervezett kistáncokban a figurás nem volt mindenki számára oktató tánc, ritkán táncolták, mivel megtanulása olyan mozgáskoordinációs készséget igényel, amellyel kicsi korban még nem rendelkeznek a kisfiúk. Nem véletlen, hogy ezt a bonyolult pontstruktúrát, a határfokában egyre fokozódó táncfelépítést, a motívumismétlést kerülő folyamatépítkezést csak felnőtt – általában a 25–30 évet elért – táncosok tudják maximálisan végrehajtani. (Például azokon a korai gyűjtéseken, ahol az adatközlők még nem érték el a felnőtt kort, nem – vagy csak alig – alkalmazzák a kezdőmotívumot⁸.) E tényből valószínűsíthető, hogy a közép-erdélyi sűrű legényesek nyugati (kalotaszegi) altípusa⁹ ezt a fajta szerkezeti építkezést csak a bemutató funkcióba való alkalmazásával egyidőben (tehát a századforduló környékén) nyerte el.

A tánc tökéletes elsajátításához a kísérőzene ismerete szükséges¹⁰, s legtöbbször minden jó táncos – a visszaemlékezések szerint – avval kezdte a tanulást, vagy a tanítást, hogy a legényes dallamát tanulta/tanította meg először. (Ennek ellenére szöveges gyűjtéseim során a táncosok zöme nem tudta felidézni/visszaadni a kísérőzenét.) A dallamokat egy-egy jó táncos, vagy prímás neve alapján különböztetik meg¹¹. (Hibi Gyuláé, Puli Károlyé, Samuké stb.) Mindebből arra lehet következtetni, hogy a tánc biztonságos, technikailag megfelelő előadáshoz a kísérőzene metrikai ismerete is elegendő volt. (Volt olyan eset, hogy Kalló Kálmán János a play-back zene hallgatásakor, ill. táncolásakor elvettette a dallam periódusainak a határát, s mintegy másfél ponton keresztül két ütemmel eltolta járta táncát. Ennek egyik ellenkező esete a magyarvistai Mátyás István „Mundruc”-cal történt meg. Egy alkalommal úgy készült vele filmfelvétel, hogy előtte – tangóharmonikán – saját maga játszotta a kísérőzenét magnetofonfelvételre, s ezután ugyanerre a zenére táncolt. A kísérődallamot egy helyen eltévesztette, s nyolc ütem helyett kilenc ütemre sikeredett az egyik periódus. A táncfelvételen ez a tény annyira nem zavartatta, hogy két táncrögtönzést is bemutatott a rontott zenére, anélkül, hogy ez meglátszott volna táncán¹².)

A legényes használata nem volt annyira korosztályhoz kötve, mint más vidékek férfitancai. Az idősebb emberek ugyanúgy részt vehettek a tánc előadásában, mint a fiatal legények. Ha a táncmulatságba betévedt egy-egy házasember, a fiatalok kifejezetten felkérték a férfitanca előadására azért, hogy maguk is elleshessenek egy-egy ismeretlen motívumot¹³. A kamaszodó fiúk, akik elkezdtek tanulni a legényest, kifejezetten keresték az idősebbek ismeretségét, hogy nekik is mutasson meg néhány figurát. Inaktelkén egy idősebb román pásztoember (Ioan Costan) tanította – némi ajándékért (egy pakli dohány, termény stb.) – a fiatalokat legényesre az 1940–50-es években. Kalotaszeg más falvaiban is ismert volt ez a gyakorlat¹⁴. Kalló Ferenc „Malmi” mesélte, hogy ő azért tanult meg olyan jól legényest táncolni, mert a nagyapjának vízi-

malma volt, s míg a gazdák várták, hogy terményüket megőröljék – hogy jobban teljen az idő – ők (a bátyjával), mint siheder fiúk megkérték az embereket, hogy mutassanak néhány pontot, amit szerettek volna megtanulni.

Az elsajátított motívumokat a legények magukban – istállóban, mezőn – gyakorolták ki¹⁵, s csak azután mutatták be közönség előtt. Fontos helye volt még a legényes tanulásnak a fonó. Itt a fiatalok egymás között tanulták/tanították a figurákat, mert az adatközlők szerint saját korosztályuk előtt kevésbé szégyellték ügyetlenségüket, mintha idősebb asszonyok vagy férfiak látták volna. Nagyon kevés esetben fordult elő, hogy valamelyik táncos édesapját jelölje volna tanítómesterének, ha családon belüli tánctanítás előfordult, akkor a nagyszülőt, idősebb testvért, unokatestvért nevezték meg oktatóként.

A motívumokat általában egy-egy jó táncosról nevezték el¹⁶. (Ilyen motívumfőzések, pontok pl. a Kalló Ferié, Kiss Ferié, Gyurka Gergelyé stb.). Ezeket a figurákat pontosan számon tartották. Mindegyik jó táncos igyekezett legalább egy olyan motívumot, vagy motívumfűzést kidolgozni, mely csak az ő táncára jellemző, ő tudja a legjobban előadni. Ezzel a pont „quasi” az ő tulajdonába került, róla nevezték el. Az egyéni motívumok sohasem lépik át a falu legényes tánc típusának ritmikai-plasztikai kereteit. A táncos a meglévő kinetikai elemekből – úgy is lehet nevezni, hogy patronokból – szerkeszti/állítja össze a táncát, egyedi motívumfűzéseit.

A kívülről hozott – más vidékek, etnikumok által járt – figurák a legritkább esetben mentek keresztül a folklorizáció szűrőjén. A falu közössége elismeri ugyan ezen figurák létezését, de nem hagyományozódnak tovább, invariánssá¹⁷ válnak. (Ilyen jellegű motívumok pl. Gergely Ferenc „Gyurka” gyalui cigányoktól ellesett figurája¹⁸, vagy Gergely János „Gyurka” (Ferenc fia) dél-erdélyi ponturi származású motívuma.)

A falu táncéletében, táncagyományában döntő változást a 40-es évek hoztak. Észak-Erdély Magyarországhoz csatolása után a helybeli bíró, Rácz Kalló János vezetésével megalakult az ún. *gyöngyösbokrétás* csoport. (A Gyöngyösbokréta mozgalom keretén belül rendezték meg 1931–1944 között minden év augusztus 20. táján a parasztcsoportok tánc-, ének- és játékbemutatóit Budapesten¹⁹.) A csoport 1941-ben jutott először Budapestre, ahol a Tejérés c. műsorukat mutatták be. Ez a szokás a juhok tejhozamának a megállapításához kapcsolódik, amely – a 30-as évektől kezdődően – táncos mulatsággal végződik. 1943-ban ismét eljutottak a Szent-István napi ünnepségre. E műsoruk címe Kapuzás volt.²⁰ A fiatal lányok énekes-táncos játéka volt a színpadi előadásuk kerete. Budapesten kívül felléptek még Kassán, Kolozsvárt, Nagyváradon és Besztercén. Az együttes nyolc párból állt, akik között viszonylag idősebb, középkorú házasemberek és fiatal fiúk, lányok is voltak. Egyik legjobb táncosuk – az 1923-ban született Kalló Ferenc „Malmi” – legényes motívumait később sok helybeli és magyarországi fiatal megtanulta.

Az inaktelki táncokra először 1941-ben figyelt fel a táncutató. Az akkori *gyöngyösbokrétás* csoport táncait Molnár István és Gönyey Sándor rögzítette Budapesten 1941. augusztus 18-án²¹. A falu táncái közül a legényest és a csárdást vették filmre²². A kísérőzenét Kalló Márton inaktelki magyar prímás szolgáltatta²³. A színpadi fellépésnél egy budapesti zenekar segítette a csoportot²⁴.

Az 1941-es filmezés után két évvel Molnár István elment Inaktelkére, ahol újabb táncfelvételeket készített. Az 1943. november 5-én készült felvétel egybeesett a sorozás napjával. Molnár a táncfelvételeket az egeresi vasútállomás és Inaktelke közötti hegyoldalon, az ún. Csutkó dűlőn készítette²⁵.

Az ötvenes évek elején – Nagy József helybéli tanító munkálkodásával – újraszerveződött az inaktelki táncsoport. A táncok színpadra állításában két kolozsvári táncszakember (Domby Imre koreográfus és Elekes Dénes néptánckutató²⁶) volt a segítségükre. Műsorukban a táncok nem valamilyen szokáskeretbe ágyazva, hanem önálló tételként szerepeltek. Ennek az együttesnek az a – 30-as években született – generáció volt a tagja, amely a *gyöngyösbokrétás* csoport hatására figyelt fel faluja táncaira, s kezdte azokat újratanulni. A hagyományos táncalkalmak megmaradása (fonók, táncházak, bálak) biztosította azt a lehetőséget, hogy a színpadra állított, stilizált táncok ne merevedjek meg, ne kopjanak el. A csoport „hangadója” Gergely János „Gyurka” volt, aki fiatalabb kora ellenére – iskolázottsága és kiváló táncos képességei révén – meghatározó egyénisége lett a csoport, s egyben a falu „táncéletének”²⁷. Ebből a generációból meg kell még említeni Kiss Ferenc, Varga Pál János, Nagy Ferenc és ifj. Gergely István „Fogadós” nevét, akik szintén jó táncosok hírében álltak.

Az inaktelki fiatalok nemcsak megtanulták az előző generációk legényes táncmotívumait, hanem tovább is fejlesztették azokat. Újabb, más falvakból származó figurákat építettek táncaikba és ők alakították ki az ún. nyitott zárlat-ot is. (A kalotaszegi legényes mellékhangsúlyos zárlatai²⁸ általában alapállásban végződnek. A nyitott zárlatnál az alapállást egy ugrással végrehajtott testsúlyváltás helyettesíti.) Ezek a változások nem befolyásolták a tánc alapvető ritmikai/kinetikai szerkezetét.

A táncsoport kisebb-nagyobb megszakításokkal a hetvenes évek elejéig működött, igaz, az alapítókat fiatalabbak váltották fel. Fennállásuk során sok fesztiválon, tömegméretű folklór bemutatókon vettek részt, sőt többször eljutottak Bukarestbe is.

A néptánc kutatás a hatvanas években fedezte fel újra Inaktelkét. Itt Végvári Rezső és Martin György nevét kell megemlíteni. Végvári Rezső ebben az időben a Magyar Állami Népi Együttes koreográfusa volt, s a II. világháború után ő járt először Inaktelkén, ahol egy lakodalom alkalmából 8 táncfolyamatot rögzített. A felvétel 1962. augusztus 12-én készült²⁹. A lakodalom funkciójából adódó rögzítési nehézségek miatt ezek a felvételek nem mindegyike tartalmaz teljes táncfolyamatot, noha technikailag ez akkor már lehetséges volt. Inaktelkén – ahogy Kalotaszeg más falvaiban is – az egyházi esküvő után, amint a lakodalmas nép kijön a templomból, a zenekar rögtön legényest kezd muzsikálni.³⁰ Ilyenkor a lakodalom résztvevői közül, főleg a legények táncolnak egy-egy rövid folyamatot, majd ezt befejezve indulnak tovább. Az MTA ZTI Ft. 521-es film több táncfolyamata is ezt a szokást tartalmazza.³¹

1963 szeptemberében Gergely János „Gyurka” feleségével Budapesten járt. Martin György és Végvári Rezső élve az alkalommal, filmre rögzítették legényes és csárdás táncaikat. Maác László Martin Györggyel párhuzamosan egy másik kamerával lábfelvételeket készített. A gyűjtés alkalmával mérái táncosokat is filmre vettek, akik csárdást, szaporát, valamint a legényes közen járt sifitelést mutatták be³².

1963. december közepétől 1964. január elejéig Martin György és Borbély Jolán a kalotaszegi Nádas mentén végzett táncfolklorisztikai gyűjtőmunkát. Útjuk során december 27-én és 28-án eljutottak Inaktelkére is. December 27-én Kalló Márton udvarán felvételt készítettek Kalló Ferenc „Malmi” táncáról, aki három folyamatot mutatott be. Aznap este a gyűjtők részt vettek az inaktelki fiatalok által szervezett karácsonyi táncmulatságon. Másnap, december 28-án Gergely János udvarára összehívták az idősebb és fiatalabb táncosokat, akikről felvételeket készítettek. 15 táncos, 13 táncfolyamatát rögzítették³³. A táncok kísérőzenéjét az előző este készített play-back hangfelvételének szolgáltatták. A filmen a legidősebb generációt Gergely István „Fogadós”, Kálmán Gyuri András és Kálmán Pali István képviselte. A fiatalabbak az 50-es évek táncsoportjának tagjai voltak. Kalló Kálmán János, Kis Ferenc, Balázs Ferenc, Simon Ferenc „Kicsi” és Gergely János összesen 7 táncfolyamatot mutatott be. Ezek közül kettő párban és egy hármásban előadott tánc volt. Az eddigi gyűjtések közül ez számít a legteljesebbnek. Az előadók vagy a korábbi gyöngyösbokrétás csoport tagjai, vagy az 50-es évek táncsoportjának résztvevői voltak. Kálmán Gyuri András egyik csoportban sem szerepelt, Kalló Ferenc viszont mindkettőben.

Végvári Rezső és felesége, valamint Grabócz Miklós 1969 áprilisában újra felkereste Inaktelkét, ahol a hűsvéti tánc alkalmával kb. 46 legényes táncfolyamatot rögzítettek³⁴. A gyűjtés előkészítésében, szervezésében Nagy József segédkezett, aki mind a kultúrcsoportok létrejöttében, mind a táncfolklorisztikai gyűjtésben sokat segített.

1969. április 16-án az időközben Kolozsvárra költözött Gergely János „Gyurka” udvarán készített Martin György és Kallós Zoltán táncfelvételt a házigazda édesapjáról, Gergely Ferenc „Gyurkáról”. A felvételen az idős táncos három legényes folyamatot mutat be.³⁵

1969-ben Martin György a Román Akadémia hivatalos ösztöndíjasaként 6 hónapig Romániában tartózkodott. Ekkor lehetősége nyílt hangosfilmek készítésére. Július 1-jén Türen a kalotaszegi táncokat rögzítette. A Nádas-mente több falujából érkeztek magyar, román és cigány származású táncosok. Inaktelke három férfival képviseltette magát. Martin György szóbeli közlése alapján, ezen a napon lakodalom volt a faluban, s ezzel magyarázható a táncosok csekély száma. A felvételeken Gergely Ferenc „Gyurka”, ifjabb Gergely István „Fogadós” és Balázs Ferenc táncol 4 legényes folyamatot. Gergely István és Balázs Ferenc párban is táncolt. A gyűjtés megrendeztettsége ellenére az élő zene és a környékbeli jó táncosok találkozásának hatására a felvétel majdnem spontán táncmulatsággá alakult át. Így az MTA ZTI Ft. 690. sz. film egyik legreprezentatívabb kalotaszegi filmnek számít.³⁶

Időközben több táncfolklorisztikai tanulmányba, könyvbe is helyet kaptak az inaktelki táncok. Domby Imre Kalotaszegi táncok c. könyve³⁷ kizárólag a falu táncait írja le, és Martin György tánc típusokról és táncdialektusokról írt könyvének³⁸ mellékletében közli Gergely Ferenc „Gyurka” egy táncrögtönzését.³⁹ Szintén Martin György Kalló Ferenc „Malmi” egy táncfolyamatán⁴⁰ keresztül mutatja be a legényes strukturális-morfologikus elemzési módszerét⁴¹, s ez a tánc a Magyar nép táncművészete c. könyvbe⁴² is bekerült, melyből néptáncosok széles köre is megismerhette. Ezenkívül

Molnár István⁴³, Lányi Ágoston⁴⁴ és Martin György⁴⁵ több tanulmányában szerepelnek az inaktelki legényesek táncrészletei, motívumai.

A hetvenes évek közepétől meginduló magyarországi és erdélyi táncházmozgalom Inaktelkére is fölhívta a néptáncok iránt érdeklődő fiatalok figyelmét. Amatőr néprajzi gyűjtők, néptáncal foglalkozó koreográfusok, együttesvezetők jutottak el a faluba, akik nemcsak megfigyelték a helyi táncokat, hanem tevékenyen is részt vettek a mulatságokban. Inaktelke táncéletében ez kettős folyamatot indított el. 1. Az idősebb, gazdag motívumkészlettel rendelkező táncosok hírneve megnőtt, őket hívták a filmfelvételekre, fesztiválokra, elsősorban tőlük tanultak a városi fiatalok; 2. E jelenség, illetve az egy-egy tánc alkalmával a táncosok közé beállt „idegenek” virtuozitása a fiatalabb, viszonylag csekélyebb motívumkészlettel rendelkező férfiakat elbizonytalanította. Úgy érezték, táncukra, tudásukra nincs szükség, s csak ritkán, kivételes alkalmakkor táncolták a figurást.

A legfiatalabb – a 60-as években született – generáció közül néhányan a városi táncházakban figyelték fel szülőfalujuk táncaira. Először megtanulták az ott tanított, ötletszerűen összeállított legényes motívumokat, folyamatokat, majd csak ezután kérték meg szüleiket, rokonságukat és ismerőseiket, hogy mutassák meg figuráikat. Inaktelkéről két táncos „értelmiség” származik:

Ifjabb Gergely István „Fogadós” jelenleg a marosvásárhelyi Maros táncegyüttes tagja és Gergely Csaba (Gergely János fia), aki ugyan nem hivatásos táncos, de oktatja, színpadra állítja faluja táncait. Ők táncaikban, tanításaik során már tudatosan kerülnek az Inaktelkén nem használt motívumokat, a stílusban idegen elemeket.

1972. október 27-én Gergely Ferenc „Gyurka” feleségével Budapesten járt. Martin György élve az alkalommal a Népzene kutató Csoport Úri utcai épületének udvarán hangosfilmre vette legényes táncait.⁴⁶ A gyűjtőcsoport tagjai Martin György, Lányi Ágoston, Pesovár Ernő, Sztanó Pál és Pálffy Gyula voltak. A filmfelvétel play-back hangfelvételre készült. Gergely Ferenc 4 táncfolyamatot mutatott be. A film végén Martin György beszélget a táncossal.

1979. március 3-án Nagy Ferenc, Varga Pál János és feleségeik, valamint ifj. Gergely István „Fogadós” táncait a budapesti Zenetudományi Intézet raktárában Martin György, Végvári Rezső, Csapó Károly vették filmre.⁴⁷ A táncosok play-back zenére táncoltak. Az 5 táncos 23 táncfolyamatot mutatott be, amiből 20 legényes tánc.

Az Erdélyben megrendezett táncháztalálkozóra rendszeresen hívták inaktelki táncosokat is. A fesztiválok alkalmával 3 filmfelvétel készült. Először 1973-ban Martin György, Stoller Antal és Novák Ferenc készített filmfelvételt Kolozsvárott az erdélyi férfitáncos fesztiválján⁴⁸. A második alkalommal 1981-ben a kolozsvári 4. táncháztalálkozón készítették filmfelvételt az inaktelki táncosokról.⁴⁹ Martin György, Stoller Antal, Hidas György, Németh István, Nagy Judit volt a gyűjtőcsoport tagja. Harmadszor 1982-ben a székelyudvarhelyi táncháztalálkozón Papp Imre vette filmre az inaktelki ifjabb Kalló Ferenc és legifjabb Gergely István legényes táncfolyamatait.⁵⁰

Ezenkívül amatőr gyűjtők, néptáncosok jártak falvakra – köztük Inaktelkére – táncokat filmre venni, s közülük Farkas Zoltán, Tötszegi András, Csatai László és

Könczei Csilla nevét kell megemlíteni. Farkas Zoltán két alkalommal végzett néptáncgyűjtést Inaktelkén. Először 1980-ban Nagy Ferencről, Varga Pál Jánostól és Gergely Istvántól vett fel összesen 17 táncfolyamatot.⁵¹ A második alkalommal Varga Pál János három táncrögtönzéséről készített felvételt.⁵² Tötszegi András 1980-ban egy alkalommal⁵³, Könczei Csilla 1984-ben két alkalommal járt Inaktelkén és összesen három táncosról 8 táncfolyamatot rögzített.⁵⁴

1982-ben Kürti László és Hadházi Ilona végzett néptánc gyűjtéseket Inaktelkén.⁵⁵ A felvételen 7 táncos 7 táncfolyamata található. Növeli a gyűjtés értékét, hogy főleg azoknak a fiataloknak legényes táncait rögzítették, akiknek édesapja is jó táncos. Így filmezték le Gergely János fia Csaba, legifj. Gergely István „Fogadós”, ifj. Varga Pál János, ifj. Kalló Ferenc és ifj. Balázs István táncát.

1983. július 17-én Martin György, Farkas Zoltán, Zsuráfszky Zoltán és Karácsony Zoltán Inaktelkén egy lakodalom alkalmával készített filmfelvételeket.⁵⁶ A film az utóbbi idők legteljesebb gyűjtésének számít. Eredeti funkciójában és megrendezett alkalom keretén belül előadott legényes táncokat tartalmaz. A templom előtt és a lakodalom mulatságában előadott táncokat is sikerült rögzíteni. Ezenkívül a gyűjtők Nagy Ferenc udvarára összehívták a jó táncosokat és külön filmfelvételeket is készítettek. A film 20 táncos 39 táncfolyamatát tartalmazza. Külön jelentősége a gyűjtésnek, hogy olyan táncokat is sikerült filmre venni, akik korábban nem táncoltak a filmfelvételek során. (Pl. Kálmán Ferenc „Bandi”, Simon Ferenc „Bokrász”, Tárkányi Ferenc „Bácsó” stb. Ők egyik táncsoportnak sem voltak tagjai.)

A *gyöngyösbokrétás* és a későbbi táncsoportok működésének köszönhetően Inaktelke viszonylag hagyományosnak mondható táncéletének felbomlása – a szomszéd falvakhoz hasonlítva – 20–30 évvel később következett be, s ez majd minden hasonló tradícióval rendelkező falura vonatkozik⁵⁷. (Lásd pl. Szék, Gyimesközéplak, Szatmárörökítő esetét). A több mint 40 év alatt végzett intenzív táncgyűjtés következtében Inaktelke az egyik legjobban feltérképezett kalotaszegi faluvá vált.⁵⁸ A jelenlegi adatok szerint 34 táncosnak több mint 200 táncfolyamatát sikerült rögzíteni, s ez egyedülálló a maga nemében. A gyűjtők érdeklődése nemcsak a hagyomány továbbélését befolyásolta, hanem annak átértékelését is. Ezek a változások a mindenkori társadalmi-történelmi tényezők függvényében más-más módon fejtették ki hatásukat. A falusi táncsoportok nemcsak a mindenkori hivatalos kultúra, színpadi táncművészet néptáncáról kialakított képét befolyásolták, hanem a falu belső életét, hagyományokhoz való viszonyát is átalakították.

Jegyzetek

- 1 A jelen dolgozat a szerző egy korábbi cikkének (Karácsony én.) bővített, átdolgozott változata.
- 2 Kósa-Filep 1975. 123.
- 3 Keszi-Harmath 1979. 29.
- 4 Vasas-Salamon 1986. 66.
- 5 Martin 1978. 199.
- 6 Martin 1966. 212., Kürti 1983.
- 7 Martin 1977. 365–366.
- 8 Martin 1980. 433.
- 9 Martin 1979. 501–502.
- 10 Martin 1977. 361–363.
- 11 Martin 1984. 159–162.
- 12 MTA ZTI Ft. 1050. számú film 5–6. sz. tánca.
- 13 Martin 1977. 360.
- 14 Martin 1977. 362.
- 15 Vasas 1993. 72–73.
- 16 Karácsony 1995. 161–162.
- 17 Ortutay 1981. 23.
- 19 Pálfi 1970. 115.
- 20 Pálfi 1970. 148.
- 21 A film eredeti kópiája az Egyetemi Néprajzi Intézet, majd a Néprajzi Múzeum Filmtárának a tulajdonába került. Később a Népművelési Intézet Néptáncosztálya is kapott egy dubnegatívot Molnár Istvántól. A film MTA ZTI Ft. 13. leltári számmal került a filmtár állományába.
- 22 Mivel a film Keystone típusú rugós felhúzású filmfelvevő géppel készült, így a táncfolyamatoknak csak egy-egy részletét rögzítették. Molnár és Gönyey két külön kamerával filmezett, mert a négy táncfolyamatból kettőn a totál plán látószögéből készült képek mellett lábfelvételek is láthatók. Nem állapítható meg teljes biztonsággal, hogy párhuzamos, vagy kiegészítő jellegű felvételek készültek. A filmen 3 legényes és 1 csárdás táncfolyamat látható. Az első legényes táncon 4 fiatal legény (Nagy János, Varga Gyurka János, Kálmán Pál István és Kalló Ferenc) táncol egy kis kört alkotva. Valószínűleg ők a színpadra állított – bizonyos mértékig stilizált táncukat – adták elő, mert a motívumok többé-kevésbé megegyeznek. A második táncrögtönzést két idősebb csoporttag (Gergely István „Fogadós” sz. 1908. és Rácz Kalló János sz. 1906.) adja elő. A harmadik folyamaton Gergely Ferenc „Gyurka” sz. 1903. táncol, de ő nem volt tagja a gyöngyösbokrétás csoportnak. A filmfelvétel ideje alatt éppen Budapesten tartózkodott és elkísérte a csoportot fellépéseire. Mivel kiváló legényes táncosnak számított, a falusiak figyelmeztethették a gyűjtőket, hogy őt is vegyék filmre. Végül mintegy 8 pár csárdást táncol.
- 23 Az egyik felvételen látszik a fal mellett álló prímás alakja. A kísérőzene átjátszása 1983-ban került az MTA Zenetudományi Intézet birtokába, Mgt. 4528. leltári számon. Sem Molnár István, sem Gönyey Sándor nem készített párhuzamos szinkronfelvételt. A zenét külön alkalommal, a tánctól függetlenül vették fonográf hengerre.
- 24 Pálfi 1970. 141–142.
- 25 A négy táncfolyamaton két férfi és két nő táncol. Az első felvételen id. Kálmán Pál István 67 éves férfi egy nagyon rövid – mintegy másfél pont – terjedelmű táncot mutat be. (A nyolcvanas években a Néprajzi Múzeum a Molnár István által készült filmeket feliratozta. Ezen az összeállításon szerepel egy jegenyei feliratozású Juhász Pál [20 éves] által előadott táncfolyamat. Ez mind környezetben, mind adatközelben megegyezik az inaktelki Kálmán Pál Istvánként feliratozott filmrészlettel. Valószínűleg a film jegyzőkönyv készítésekor elírás történthetett, s ezt a folyamatot sokáig jegenyei táncként tartották számon.) A második filmrészleten két nő párostáncot mutat be. A harmadik táncfolyamatot Kalló Ferenc „Malmi” adta elő, aki épp akkor érkezett a sorozásról. Kalapján jól kivehető a bokáig érő dupla szalag, ami a sor alá került legények jelképe volt. A felvétel készültékor már esteledett, ezért Molnár a táncost a lebukó nap elé állította és ellenfénybe filmezte le.
- 26 az 1950-es évek elején a kolozsvári Folklor Intézet Jagamas János vezetésével egy népzene- és néptáncmonográfia elkészítését tervezte Inaktelkéről. A gyűjtőcsoport néptáncutató tagja Elekes Dénes volt.

- 27 Karácsony 1995. 153–154.
- 28 Martin 1980. 427.
- 29 Az Ft. 521-es filmen 13 táncos 8 táncfolyamatot táncol. Az első négy táncfolyamat a templom előtti legényes funkcionális felvételeit tartalmazza. A második négy az ünnep ideje alatt a lakodalmas ház udvarán készült. A táncfelvételek kísérőzenéje a gyűjtő tulajdonában maradtak. Az első táncfolyamaton Gergely János Nánika és Kalló János táncol egy rövid táncfolyamatot, a templom előtti kis téren. A táncosok mellett jól látszanak a lakodalom résztvevői. A 2. sz. táncfolyamat 5 leány rövid sifitelését mutatja be. A 3–4. sz. táncfolyamatot Gergely János „Gyurka” és Nagy Ferenc táncolja.
- 30 Jankó 1892. 151, Vasas-Salamon 1986. 213.
- 31 A táncfolyamatokról hiányoznak a tánckezdetek. Mind a négy esetben a táncosok már teljes lendülettel táncolnak. Gergely János és Nagy Ferenc a 3. sz. táncfolyamatban egymással szemben, a 4. sz. táncfolyamatban egymás mellett, a kamerával szemben táncol. Az 5. sz. táncfolyamatot Gergely Ferenc „Gyurka” adja elő. Ő már az 1941-es Molnár István által készített filmen is szerepelt. A felvétel a lakodalmas ház udvarán készült kora este. A felvétel nem tartalmaz tánckezdetet, s mintegy másfél pont után fénybeszűrődéssel vége szakad. A 6. sz. táncfolyamatot szintén Gergely János és Nagy Ferenc adja elő. A felvétel helyszíne megegyezik az előzővel. A táncosok a kamerával szemben táncolnak és olyan színpadi, koreográfiai elemeket is eltáncolnak, mint a helycsere. Ez valószínű táncsoportbeli gyakorlatra utal. A 7. sz. táncfolyamaton Varga Pál János táncol. A táncos mögött a lakodalom résztvevői látszanak, akik közül 4 lány egy kis idő múlva kis kört alkotva sifitelni kezd. A 8-as számú táncfolyamat friss csárdást – azaz szaporát – tartalmaz. A felvételen Gergely János és Nagy Ferenc feleségeikkel táncolnak.
- 32 Gergely János 6 legényes és 2 párostánc folyamatot táncolt. A felvételek teljes táncfolyamatokat tartalmaznak, kivéve a 2. sz. táncot. E folyamat táncolása közben téveszt az előadó s ezután a kamera is leáll. Az újraindulásnál már teljes lendülettel táncol Gergely János, a 4. és 5. sz. folyamaton a háttérben négy mérai asszony sifitel. A 6. sz. folyamaton az adatközlő, mintegy ráadásaként a gyűjtővel táncolt egy legényest. Martin György alakja a kép szélén néha felbukkan.
- 33 A táncrögtönzések – az 5. sz. tánc kivételével – teljes folyamatok.
- 34 Az MTA ZTI Ft. 666-os számon beletározott film normál 8-as filmre készült, melynek minősége ingadozó, s csak szakmai vetítésre alkalmas videóátjátszás létezik belőle.
- 35 Az MTA ZTI Ft. 691. sz. filmen 11 táncos 24 legényes folyamata található.
- 36 A felvételt az MTA ZTI Ft. 690. sz. tartják nyilván.
- 37 Domby én.
- 38 Martin 1970. III. sz. melléklet IV. sz. tánc
- 39 MTA ZTI Ft. 691. 3. sz. tánc, melynek táncírástári lelt. száma Tit. 340.
- 40 MTA ZTI Ft. 541. 3. sz. tánc, Tit. 199.
- 41 Martin 1967. 126–132., Martin 1976. 264–300.
- 42 Pesovár–Lányi 1974 I?
- 43 Molnár 1947.
- 44 Lányi 1980. 127–130.
- 45 Martin 1980. 432.
- 46 A film az MTA ZTI Ft. 785. leltári számon található.
- 47 Az MTA ZTI Ft. 1015 sz. film hangosítása még nem készült el.
- 48 Az MTA ZTI Ft. 823. sz. filmen egy férficsoporthoz színpadra állított koreográfiát táncol. A film technikai minősége nagyon rossz.
- 49 A film leltári száma MTA ZTI Ft. 1109.
- 50 Az MTA ZTI Ft. 1087 számon lett beletározva az a film.
- 51 A film leltári száma MTA ZTI Ft. 1051 Farkas Zoltán ugyanazokat az adatközlőket kereste fel, akik az egy évvel korábban készült MTA ZTI Ft. 1015. (lásd 45. sz. jegyzet) számú filmen táncoltak.
- 52 Az MTA ZTI Ft. 1109. sz. film 1981-ben készült.
- 53 Tötszegi András Super 8-as filmfelvevőgéppel rögzítette Kis Ferenc legényes táncát, amit egy keresztelő alkalmából a templom előtt mutatott be.
- 54 A gyűjtő először április 22–23-án Farkas Ferenc, Imrik Zsuzsa és Ruppert László társaságában vette filmre (leltári sz. MTA ZTI Ft. 1167.) legifj. Gergely István „Fogadós” 3 legényes rögtönzését, majd július 31-én a Tálás Ágnes, Csatai László és László Csabából álló csoport tagjaként 3 férfi 5 táncát rögzítették (lelt. sz. MTA ZTI Ft. 1177.)

- 55 A gyűjtők az MTA ZTI Ft. 1149. számon beletározott filmet szalagos képmagnóval készítették. Hozzáférhetősége – az időközben elavult technika miatt – egyenlőre nehézkes.
- 56 Az MTA ZTI Ft. 1148. sz. film a szinkron doboz meghibásodása miatt csak körülményesen hangosítható, és ez – anyagi forrás hiánya miatt – még várat magára.
- 57 Pálfi 1970. 157.
- 58 Martin 1981.

Bibliográfia

- Domy Imre*: Kalotaszegi népi táncok Hn. (Cluj) é. n. (1972.) 208. p.
- Jankó János*: Kalotaszeg magyar népe. Az „Athenaeum” R. Társulat kiadása. Budapest, 1892. 223. p.
- Karácsony Zoltán*: Inaktelke tánc csoportjai. é. n. Téka. Táncházi tájékoztató. A kalotaszegi magyarokról. Tizenegyedik szám. 1992. pp. 33–34.
- Karácsony Zoltán*: Az inaktelki Gergely János táncra vonatkozó visszaemlékezései. Tánctudományi Tanulmányok 1994–1995. pp. 153–166. 1995.
- Keszi Harmath Sándor*: Népesedési kérdések Kalotaszegen. In: Imreh István (ed.) Változó valóság. Bukarest Kriterion Kiadó 1979. pp. 19–59.
- Kósa László–Filep Antal*: A magyar nép táji-történeti tagolódása. Akadémiai Kiadó. Budapest, 1975. 230. p.
- Kürti László*: The Bachelor's Dance of Transylvania Arabesque Vol. VIII. 1983. No. VI. March–April pp. 8–14.
- Lányi Ágoston*: Néptáncolvasókönyv. Zeneműkiadó. Budapest, 1980. 175. p.
- Martin György*: Magyar tánc típusok kelet-európai kapcsolatai. MTA. I. oszt. Közleményei 21. 1964. pp. 67–96.
- Martin György*: Egy erdélyi férfitánc szerkezeti sajátosságai. MTA I. oszt. Közleményei 23. 1966. pp. 201–219.
- Martin György*: Kalotaszegi legényes. Táncművészeti Értesítő 1967. 3. pp. 126–129.
- Martin György*: Magyar tánc típusok és táncdialektusok + 3 mell. A nyugati dialektus táncjai 1970. A tiszai dialektus táncjai 1971. Az erdélyi dialektus táncjai 1972. Népművelési Intézet. Budapest, 1970–1972. 266. pp. + 144 kotta
- Martin György*: Egy improvizatív férfitánc struktúrája. Tánctudományi Tanulmányok 1976–1977. pp. 264–300.
- Martin György*: A táncos és a zene: (Tánczenei terminológia Kalotaszegen) Népi kultúra – Népi társadalom IX. 1977. pp. 357–289.
- Martin György*: A tánc ciklus – a néptánc legnagyobb formai egysége. Magyar Zene 1978. pp. 197–217.
- Martin György*: Tánc. In: Ortutay Gyula (ed.): A magyar folklór. Tankönyvkiadó. Budapest, 1979. pp. 477–539.
- Martin György*: Rögtönzés és szabályozódás a magyar néptáncokban. Népi kultúra – Népi társadalom XI–XII. 1980. pp. 411–449.
- Martin György*: Az erdélyi férfitáncok kutatása. Zenetudományi dolgozatok 1981. pp. 173–190.
- Martin György*: Tánc és társadalom. Történeti táncnévadási típusok itthon és Európában. In: Hofer Tamás (ed.): Történeti antropológia (Az 1983. április 18–19-én tartott tudományos ülés szak előadásai.) MTA Néprajzi Kutató Csoport Budapest, 1984. pp. 152–164.
- Molnár István*: Magyar táncgyománnyok. Magyar Élet Kiadása. Budapest, 1947. 438. p.
- Ortutay Gyula*: A nép művészete. (Bodrogi Tibor–Dömötör Tekla eds.) Gondolat kiadó. Budapest, 1981. 419. p.
- Pálfi Csaba*: A gyöngyösbokréta története. Tánctudományi Tanulmányok 1969–1970. pp. 115–161.
- Vasas Samu*: A kalotaszegi gyermek. Hn. Kráter Kiadó – Colirom Rt. kiadása 1993. 152. p.
- Vasas Samu–Salamon Anikó*: Kalotaszegi ünnepek. Gondolat Kiadó. Budapest, 1986. 456. p.

Pálffy Gyula:

Az MTA Zenetudományi Intézet Filmtárának rövid története és a hosszú távú megőrzés kérdései

1. Az MTA zenetudományi Intézetének filmtárában döntő többségben 16 mm-es fekete-fehér film található, továbbá néhány különböző eredetű és rendszerű videófelvétel is, de ezek már gyakorlatilag is lejátszhatatlanok. A gyűjtemény világviszonylatban (pl. gyűjtőkör, etnikus összefüggések és tánc típusok tekintetében) is egyedülálló jelentőségét most nem kívánom érzékeltetni.

2. A filmgyűjtemény a Népművészeti Intézetben vált – a szó muzeológiai értelmében is – valóban gyűjteménnyé (talán valamivel korábban, de legkésőbb 1960-ban). Elképzelhető, hogy eddig az időpontig, gazdasági-könyvelési szempontból, hitelesített leltárkönyve sem volt a filmgyűjteménynek.

Az eredetiként kezelt – sajnos ma már sárguló és töredező lapokból legnagyobb részt azok a filmfelvételek, amelyeket a 20. század 30–40-es éveiben Gönyey Sándor és Molnár István készített, vagy pedig a Néptudományi Intézet keretében, ill. szervezésében készültek.¹ (Molnár István volt az első, aki amellett, hogy képzett táncosként a valódi néptáncok rögzítése céljából kamerát fogott a kezébe, a filmfelvétel mellett – bár nem egyidejűleg – fonográfot is használt az adott kísérőzene rögzítésére. Ez azt jelenti, hogy a filmfelvétel után külön hangfelvételt készített fonográffal az adott táncdallamról, ill. tánc kíséző dallamokról.)

A 70. leltári szám után található azok a filmek, amelyek a Népművészeti-, majd Népművelési Intézet Néprajzi Osztályának munkatársai szervezésében létrejött gyűjtőutakon készültek. Az ebben az időszakban készült filmek ritkán közelítik – vagy haladják meg – a 100 m-es hosszúságot. Az első komolyabb, a korábbiakhoz képest igen sikeres táncfilmzéssel egybekötött gyűjtőútra 1952-ben Sárpilisén került sor 100 m fölötti filmmennyiséggel (Ft. 174.) Ez azért is nagy dolognak számított, mert akkoriban még kizárólag rugós filmfelvevőgépek álltak rendelkezésre a táncgyűjtés céljára. Ezekkel a kamerákkal 30 m-es napfényorsók használata és 16 kocka/másodperc felvételi sebesség esetén, 35–40 másodperces szakaszokban összesen kb. 4 percnyi időtartamot lehet(ett) rögzíteni tekercsenként.

Az 1960 körüli leltárbevétel azért volt nagyon fontos momentum, mert ezzel a filmek a Gazdasági Osztály számára is leltári objektummá léptek elő, tehát ettől fogva már nem veszhetek el, azokkal el kellett számolni. Akkoriban ugyanis az volt a táncok filmrevételének elsődleges célja – szerencsés ellentmondásként –, hogy a koreográfusokat és a táncgyűjtés vezetőket, vagyis a szocialista néptáncmozgalmat ellássák táncanyaggal. Muharay Elemér vezetése alatt a Néprajzi Osztály munkatársai azóta is páratlan sűrűséggel, állami pénzből támogatva, igen sok gyűjtőutat bonyolítottak le, annak ellenére, hogy nehezek voltak a közlekedési és más (politikai, társadalmi stb.) viszonyok.

Lehetséges, hogy írott adatokkal is dokumentálható lesz, de ezek hiányában is

valószínűsíthető, hogy a félállásban alkalmazott Martin Györgynek, pontosabban anyagtisztelőének és kitartó szívósságának eredménye a Filmtár viszonylag korai leltárbevétele, amely addig nem is a Néprajzi Osztály, hanem a technikai segéderők kezelésében volt. Ezzel sikerült elérni, hogy az eredeti, a felvételi allappéldányokat ne tehessen tönkre senki a gyors, elsősorban színpadi felhasználás érdekében.

A filmgyűjtemény leltári számai egytől indulnak és durva közelítésben időrendet is tükröznek. a leltárbevétele idején az állomány a 471. tétellel záródott. A leltárkönyvnek ez a része az akkori szabályoknak megfelelően atracéntintával íródott, egy számomra eddig ismeretlen kézzel. Ezt követően szinte minden újabb tételt Martin György jegyzett be sajátkezűleg, 1983-ban bekövetkezett haláláig.

3. Martin 1965-ben került át a Népművelési Intézettől a filmgyűjteménnyel és a hozzákapcsolódó gyűjteményei egységekkel együtt – fotótár, táncírástár², zenei gyűjtemény³, kéziratár⁴ –, a Kodály irányítása alatt működő MTA Népzene kutató Csoporthoz. Martin személye⁵ önmagában már korábban is átkerülhetett volna teljes fizetéssel a gyűjteményi egységek nélkül az MTA-hoz. Ezt azonban nem vállalta, mert féltette a gyűjteményt a hanyag kezeléstől, vagyis a szétszóródástól. Az átadott anyagokról, és technikai eszközökről készült jegyzék kelete 1965. febr. 12., 555 beleltározott filmmel. Jelenleg (1997 márciusában) 1456-os az utolsó filmtári tétel. Hivatalosan és formailag tehát, tudományos értelemben véve is – a Néptudományi Intézet létezésének mintegy 2 évtől eltekintve⁶ –, ettől kezdve lehet valójában intézményes keretek közé kerültek és egyúttal többé-kevésbé államilag is támogatottnak tekinteni a néptánc kutatást. Addig a Népművészeti, majd Népművelési Intézetben a tudományos munka ugyanis nem volt munkaköri feladat, szinte csak megtűrt tevékenység, hiszen hátráltatta az együttesvezetők és koreográfusok kiszolgálását.

Érdemes itt megjegyezni még azt, hogy időközben a némafilmek fölvételi technikája is tökéletesedett, és ennek köszönhetően az egyidejű film- és hangfelvételek később – lejegyzés után papíron –, nagy valószínűséggel szinkronba hozhatók. Ehhez természetesen kellő szívósság és ezzel egyenértékű, megfelelően türelmes székoptató felület szükséges. Mindez a gyakorlottabb és felkészültebb, az olyan gyűjtők által fölvett anyagra érvényes, akik alkalmazták Martin 50–60-as évek fordulója körüli találmányát, az ún. beütést. Ez a kamera előtti ületés v. ellegyezés az új dallamok – esetleg az ismétlés – kezdetét (első hangsúlyát) jelzi a filmen, ami 1–2 kockán alig észrevehető elsötétedést eredményez ugyan, viszont a tánc lejegyezhetőségét nem zavarja.⁷

A felvételi technika tökéletesedésébe beleértendő a kamerák műszaki fejlődése is, hiszen a régebbi rugós gépekkel szemben az elektromos kamerákkal már hosszabb táncszakaszok és táncfolyamatok rögzítésére is sor kerülhetett.⁸

4. A filmgyűjtemény fejlődésében a következő fontos minőségi lépcső az volt, hogy Kodály nemzetközi tekintélyének köszönhetően és az UNESCO anyagi támogatása révén sikerült a Népzene kutató Csoportnak egy francia gyártmányú Debie Sinnor típusú 16 mm-es hangos filmfelvevőhöz jutnia. Ez a kamera magnószélcsíkos anyagra dolgozott – dolgozhat ma is – saját magnetofonnal, és 1967 áprilisában elkészülhetett az első hangosfilm Ecséden (Kodály ezt már nem érthette meg). Maga a

gép korábban megérkezett ugyan, Martin György és Sárosi Bálint kéthónapos etiópiai útja előtt néhány héttel, 1965. tavaszán, de az Etiópiában gyűjtött anyag archiválása, rendezése, publikációra való előkészítése, valamint nyersanyagbeszerzési gondok miatt nem kerülhetett sor előbb az új kamera felavatására. (Az etiópiai út volt egyébként az új kamera beszerzésének ideológiai háttere, de terjedelmessége és viszonylag – az addig használatos néma kamerákhoz képest – bonyolult kezelhetősége miatt nem vitték magukkal.)⁹

Ettől kezdve ezzel a kamerával, majd a közel 10 évvel később beszerzett első Bolex kamerával is, egyre gyakrabban készülhettek hangos, pontosabban többnyire csak *hangosítható* filmek.

5. Martin György halálának éve nagyjából választóvonal abban a tekintetben is – a tudományzakot érintő más kérdésekre most nem térek ki –, hogy addig több némafilm készült, utána pedig több *hangosítható*, mint néma. (Martin mintegy fél év híján nem érthette meg, hogy a filmgyűjtemény az MTA ZTI új, Táncsics M. utcai épületében végre klímaberendezéssel ellátott raktárba került.)

6. Az utóbbi 15–20 évben készült felvételek nagy részénél, ha a hangosításra az ún. pilotjeles magnetofonfelvételek tönkremenetele előtt sor kerül, nem okoz különösebb gondot a zene és a tánc szinkronban történő lejegyzése. Ha ez nem történik meg, a spontán demagnetizálódás bekövetkezése után – ami csak idő kérdése még klímaberendezés raktározás esetén is –, lehetetlenné válik a filmek meghangosítása.

Mint az előbbiekből kitűnik, a filmgyűjteménynek fontos – közvetlen és közvetett – kapcsolata van a hangarchívummal. A legközvetlenebb a kapcsolat a hangarchívum hangzóanyagának azzal a részével, amely a filmen rögzített táncok kísérőzenéit tartalmazza, de fontos még természetesen a „csak” vonatkozó – funkcióban és rákérdezéssel gyűjtött – tánczenei anyag, valamint a szöveges gyűjtések anyaga is, amelyek a táncok szociális környezetét, társadalmi szerepét világítják meg, továbbá kisebb részben a táncra és a zenére vonatkozó tudatanyagot is tartalmazzák (a szöveges gyűjtések jelentős része sajnos még legyzetlen). A lejegyzések tempója nem tükrözi az írásbeliség senki által kétségbe nem vont, sőt mindenki által elismert fontosságát.

7. A filmgyűjtemény nyilvántartásának alapja a leltárkönyv. Ebben a következő rovatok találhatóak (balról jobbra). 1. leltári szám, 2. származási hely(ek)¹⁰, 3. megye (ország), 4. a felvétel tárgya (utalásszerűen), 5. felvevő(k), 6. gyűjtő(k), 7. a felvétel időpontja(i), 8. méret (szélesség), 9. méter (hosszúság), 10. leltározás időpontja, 11. technikai megjegyzések, 12. megjegyzés (zenére, fotóra, s ha vannak, egyéb tartozékadatok), 13. érték.¹³

Az egyes filmek tartalmára vonatkozóan tételesen – az esetek legnagyobb részében – az ún. leíróleltárkönyvben találjuk meg legrészletesebben az adatokat. Sajnos a korai időszakból – de néha későbből is – elég sok adat hiányzik, amelyek teljesebb értékűvé tennék a pusztán képi információt. Ennek érdekében fontos még ma is – és mindaddig, amíg gyűjtésre lehetőség van –, hogy a gyűjtők a helyszíni jegyzőkönyvet a lehető legpontosabban készítsék el.

A filmgyűjteményben az eligazodást a leltárkönyv alapján készülő kétpéldányos

mutatókartonok segítik, amelyek a falvankénti és a megyéenkénti visszakeresést szolgálják. Gyakran gondot jelent, hogy pl. a fotók, vagy a szöveges gyűjtések tisztázata stb. később kerülnek csak leltárba, és ezeket a tartozékatokat mielőbb kell(ene) visszavezetni a filmleltárkönyvbe az adott film megjegyzés rovatába. Tehát, ha késnek ezek az adatok, nem kerülhetnek rá automatikusan a mutatókartonra.

Más szempontok szerinti – mint földrajzi – mutató eddig még nem készült pl. tánc típusok vagy gyűjtők szerint. Ezek az adatok keresési és szakmai szempontból kevésbé fontosak egyrészt, másrészt az egyéb, tetszőleges szempontok szerinti keresést a számítógép majd megoldja, ha megtörténik az adatok bevitele. Ez a munkafolyamat jelenleg embrionális állapotban van.

8. A filmgyűjtemény fejlesztésének és fenntartásának természetesen vannak gondjai, amelyek elsősorban anyagi természetűek. Nemcsak a kópiakészítés, hanem gyakran már a felvételi nyersanyag beszerzés is gondot jelent. A kópiakészítés terén mintegy 4 éves az elmaradásunk. A hangosítás terén is bajban vagyunk, ugyanis léteznek már olyan filmek, amelyek több mint húsz éve várnak hangosításra. A hangosítás művelete nemcsak a kép és a hang együttes élvezhetősége, vagyis az egyidejű szinkron szempontjából fontos, hanem azért is, mert a kép és a fényhang élettartalma az azonos hordozóanyag okán azonos. (Tehát, ha bekövetkezik a hordozóanyag pusztulása, a kép és a hang egyszerre pusztul el.) Ez a legfontosabb szempont még annak tudomásulvétele mellett is, hogy a fényhang minősége gyöngébb, mint rövid távon a magneto-fonfelvételeké.

A különféle mágneses rendszerekről élettartam, vagyis időtállóság tekintetében nincsenek megnyugtató tapasztalatok. Elméletileg a digitális rendszerek valamelyike is elképzelhető lenne, de ilyen mennyiségű adattömegnél már külön melléküzemágot kellene működtetni a folyamatos karbantartás érdekében, ezért ez sem járható út.

9. Ezzel a hosszú távú megőrzés kérdésköréhez értünk. Előljáróban annyit jegyzek meg, hogy sajnálatosnak tartom azt a körülményt, hogy a néprajzi filmezéssel foglalkozó irodalomban – Martin György néhány megjegyzésén kívül – nyomát sem találtam annak, hogy jelentőségének és fontosságának megfelelő súlyú szempontként merülne föl a rögzített dokumentumok lehető leghosszabb távú megőrzésének kérdésköre. A *megőrkítés* szóval pl. igen sokszor indokolatlanul, eredeti értelmétől megfosztva találkozhatunk ideig-óráig visszaidézhető felvételek esetében is, és nemcsak a köznyelvben, hanem még a szakirodalomban is. (Valahogy olyasféleképpen, amint negyven évig örök volt a szovjet-magyar barátság.)

Itt utalok a kiállítással kapcsolatban arra – amely a Néprajzi Múzeumban 1996 májusáig volt megtekinthető –, hogy az ott bemutatott eszközök sorrendje azt sugallta, hogy a technikai fejlődés a töretlen tökéletesedés irányába mutat. Ez valóban igaz sok mindenre, pl. technikai és műsorkészítési, valamint szerkesztési lehetőségekre, de semmiképpen nem igaz a felvett anyag – akár hang- akár képanyag – időtállóságára. Úgy látszik, hogy a piaccgazdaság és a hosszú távú megőrzés érdekei kibékíthetetlenül összeegyeztethetlenné válnak.

10. A különböző méretű filmek közül, minthogy a keskenyebbek – mint pl.

NN8-as, 9,5-ös és S-8-as – már kikoptak a használatból (ezeknek a másolása igen nehéz, gyakorlatilag szinte megoldhatatlan), a 35 mm-es pedig nagyon drága, ezért most csak a 16 mm-esekről ejtek szót. Ezek között egyaránt létezik fekete-fehér és színes emulzióval ellátott negatív és fordítós felvételi anyag. A színes filmek hosszú távú megőrzése – az emulziórétegek romlandósága miatt – csak 3 példányos fekete-fehér kópia révén valósítható meg. Ezek kópiáinként a három alapszín kivonatát tartalmazták. Igaz ugyan, hogy a '80-as évek vége óta a Kodak cég 80n100 évet garantál színes anyagaira, de különböző objektív körülményeket mérlegelve az is elképzelhető, hogy ez csak üzleti fogás egyfelől, másfelől pedig 80–100 évnél pl. már fonográf-felvételek is produkáltak többet, pusztá megmaradásukkal. Továbbá gondoljunk arra, hogy 1995-ben volt (közvetlen és átvitt értelemben is) feketén-fehéren 100 éves a film.

Ebben a méretben – tehát a 16 mm-esben – néma és hangosítható felvételek egyaránt készíthetők. A némához kisebb technikai készültség, a hangoshoz már valamivel bonyolultabb és drágább felszerelésre van szükség. Archiválási szempontból legelőnyösebb a fekete-fehér negatív használata, amelyről könnyen és viszonylag olcsón készíthető pozitív kópia. Ez azért fontos és hasznos, mert az eredeti, a felvételi dokumentum épségét akkor kockáztatjuk a legkevésbé, ha csupán kópiakészítés céljából vesszük kézbe. A pozitív kópia egy lépcsőben való elkészítése elhanyagolható minőségromlással jár. További előny – minthogy az emulzió ezüstvegyület, vagyis nem szerves anyag –, hogy megfelelő technikai körülmények között tárolva nem romlandó.

11. *A különböző videóberendezések használata* már a felvétel készítésekor is egyszerűbb és kényelmesebb, mint a filmkameraké, továbbá kevesebb fény is elegendő az elektronikus kontrasztképzés lehetősége mellett. Kedvezőbb még a filmnél az időarányos nyersanyagterfogat és ennek súlya is. Előnye még, hogy elkészítése után nincs szükség labormunkára, ami bármilyen film esetében elkerülhetetlen, továbbá a felvétel azonnal visszajátszható és ellenőrizhető.

Legnagyobb hátránya – talán nem árt még egyszer hangsúlyozni: mint a mágneses rendszerek mindegyikének általában –, hogy időtállóság tekintetében nincsenek kedvező tapasztalatok. Ahogy a magnetofonfelvételek élettartamát, úgy a videófelvételek élettartamát sem növeli meg az átjátszás, hiszen minden másolással – néhány másolás után különösen, laikus számára is észrevehető mértékben – romlik a minőség. Elméletileg megoldást jelenthetne a legkorszerűbb videófelvételekről filmkópia készítése, de egyrészt a legjobb videónak is rosszabb a felbontása mint egy jól exponált 16 mm-es filmnek, másrészt igen költséges és hazánkban talán már nem is szokásos eljárás.

A legkorszerűbb videófelvételekről (vagy közvetlen felvételi eljárással) elvileg és technikailag megoldható digitális képlemez készítése is, azonban számunkra ára miatt mindkettő hozzáférhetetlen. Pusztán elméletileg jelentene megnyugtató megoldást ez a technológia akkor, ha kedvező tapasztalatok lennének legalább a lemez felületének fizikai védelmét biztosítani hivatott műanyagbevonat időtállóságáról.

12. Reményem szerint sikerült érzékeltetni, hogy az egyszerűnek látszó mindennapos – anyagi és technikai – kérdések nem kerülhetők meg, ha az *archiválás*, vagyis a

lehető leghosszabb távú megőrzés és reprodukálhatóság szempontjait fontosnak tartjuk. Kétségtelennek látszik az a technikatörténeti adatokkal is bizonyítható körülmény, hogy csak olyan eljárás(ok)ban és rendszer(ek)ben ajánlatos hosszú távon megbízni, amely(ek) már bizonyított(ak). Csakis és kizárólag ily módon képzelhető el és válhat lehetővé az – jelenlegi ismereteim szerint –, hogy a filmgyűjtemény anyaga később is feldolgozható legyen más, az eddigiektől esetleg eltérő szempontok szerint is. Továbbá az, hogy ez az óriási anyag a későbbi, legalább az utánunk közvetlenül következő generáció(k) számára is betölthesse a további tudományos elemzéshez szükséges nyersanyagforrás, valamint a *kulturális génbank* funkcióját.

13. Összefoglalva tehát az MTA ZTI filmgyűjteményének, de szerintem más mozgóképgyűjtemény gyarapításakor is, minden más lehetőséggel szemben, továbbra is – vagy másutt, ahol egyáltalán fontosnak tartják a hosszútávú megőrzés szempontját ismét – a 16 mm-es fekete-fehér felvételi negatívot kell előnyben részesítenünk, amíg erre a lehetőség megvan.

Valóságos veszélye áll fenn annak – amennyiben az a jelenlegi állapot konzerválódik –, hogy a csupán piaci szempontokat és érdekeket fetiszizáló pénzügyi kormányzat – illetve az ezzel azonos szemlélet – határozza meg az anyagi feltételeit még a nemzeti érdekeken messze túlmutató kulturális értékek megőrzésének is, már a mi generációnk megérheti, hogy a gyűjtemény egy jelentős része holt anyaggá értelmezhetetlenné, rekonstruálhatatlanná válik.

Jegyzetek

- 1 Legnagyobb részt K. Kovács László operatőri közreműködése révén.
- 2 173 leltározott és 50 tétel leltározatlan táncírás.
- 3 Jelentős mennyiségű kétoldalas és egyoldalas ún. lakklemez és 188 db (egyoldalas) ún. röntgenlemez.
- 4 765 tétel kéziratári egység.
- 5 Vargyas Lajos 1985. Martin György a tudós. Táncudományi Tanulmányok 1984–1985. 9–18.
- 6 Morvay P. 1949. A népi tánc-kutatás két esztendeje. Ethnographia LX. 387–393.
- 7 Tánc. In: A magyar folklór. Egyetemi tankönyv [Főszerk: Ortutay Gy.]: 477–539.
- 8 Két kamera ún. ölelkező módon való működtetésével. Ez azt jelenti, hogy előbb indul a „B” kamera, mint kifutna az „A”-ból a film. A közben adódó idő – mintegy 3 perc – maradt arra, hogy az éppen nem működő kamerában lehessen filmtekercset cserélni.
- 9 Ez utóbbi adatokat Sztanó Pál szíves szóbeli tájékoztatása nyomán közölhetem.
- 10 A Bartók és Kodály népzenei támlapokon bevezetett gyakorlata alapján – amennyiben ez lehetséges – az 1913-as helységnévtár szerinti megye és helységnévalakot használjuk.
- 11 A hosszúságból nem következik egyértelműen az adott film műsorideje, hiszen ez a főlvételi sebességtől [másodpercenként kockaszám] is függ.
- 12 N(egatív), P(ozitív), F(ordítós), P(é)l(d)ányszám), vagyis innen derül ki, hogy mi volt a felvételi anyag és hogy van-e nézhető pozitív kópia.
- 13 Magyar forintban kifejezve, gyakorlatilag eszmei érték nélkül. Az eredetileg megállapított összeg szorzószáma időnként változik.

Repertórium

két évad – 1995/96 és 1996/97 – magyarországi bemutatóiról, a Budapesten vendégszereplő külföldi társulatokról, a hazai és nemzetközi együtteseket bemutató fesztiválokról és versenyekről.

A hozzáférhető dokumentumok alapján teljességre törekvő – de minden további kiegészítést, helyesbítést szívesen fogadó – összeállításban az alábbi rövidítések szerepelnek: Z. – zeneszerző, K. – koreográfus, D. – díszlettervező, J. – jelmeztervező, Szen. – scenikus, V. – vezényel, Assz. – asszisztens, Dr. – dramaturg, Bm. – balettmester, Pv. bm. – próbavezető balettmester, R. – rendező, b. n. – balett növendék, f. h. – főiskolai hallgató, m. v. – mint vendég.

I. Bemutatók – felújítások

MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZ

1995. nov. 11. és 12.

A hattyúk tava

Operaház

Z.: Pjotr Csajkovszkij, D. és J.: Michael Scott, m. v., Assz.: Joyce Cuoco m. v., Pv. bm.: Gábor Zsuzsa, Metzger Márta, K.: Vámos György m. v., V: Jármay Gyula E.a:

Odette/Odilia

Aleszja Popova/Hágai Katalin

Az ifjú herceg

Abdulwahab Péter f. h./Eichner Tibor

Herceg

ifj. Nagy Zoltán/Nagy Tamás

Az ismeretlen, Rothbart

Jezerniczky Sándor

Nagyhercegnő

Gábor Zsuzsa

Irodalom: Magyar Hírlap, 1995. XI. 14. Fuchs Lívia; Népszabadság, 1995. XI. 15. Fáy Miklós; Magyar Nemzet, 1995. XI. 20. Gelencsér Ágnes; Élet és Irodalom, 1995. XII. 1. Kaán Zsuzsa; Táncművészet, 1995/10–11–12. Major Rita; Ellenfény, 1996/1. Csillag Pál

1996. ápr. 20. és 21.

A bahcsiszeráji szökőkút

Erkel Színház

Z.: B. Aszafjev, D.: Fülöp Zoltán, J.: Márk Tivadar, Pv. bm.: Sebestény Katalin, K.: Rosztiszlav Zaharov, Bet.: Tahir Baltacsejev, Assz.: Hamala Irén, V: Jármay Gyula/Cser Miklós, Ea.:

Potocki herceg

Hevesi Imre/Balikó István

Mária, a leánya

Bokor Zsuzsa/Volf Katalin

Waclav, Mária vőlegénye

Cserta József/ifj. Nagy Zoltán

Két ifjú

Szigeti Gábor, Turi Sándor/Csonka Roland, Kun Attila

Mária barátnői

Oláh Csilla, Rujsz Edit/Lencsés Éva, Kövessy Angéla

Fiatal pár

Detvay Zsuzsa, Solti Csaba/Galambos Lilla,

Balogh Béla

Két lengyel hölgy

Musitz Ágnes, Gál Gabriella/Kőszegi Katalin,

Barna Mónika

Két lengyel férfi	Balogh András, Fodor Gyula/Hus Sándor, Urbán István
Girej kán	Nagy Zoltán
Nurali, tatár vezér	Nagyszentpéteri Miklós/Kováts Tibor
Zaréma, a kán kegyeltje	Végh Krisztina/Hágai Katalin
Második feleség	Venekei Mariann/Lencsés Éva
Táncosnő	Soós Erika/Rujksz Edit
Három tatár	Balogh B., Solti Cs., Kun A./Turi S., Hommer Csaba, Boscolo Mirco

Irodalom: Új Magyarország 1996. IV. 22. Kerényi Mária; Népszabadság, 1996. IV. 23. Fáy Miklós; Magyar Nemzet, 1996. V. 8. Gelencsér Ágnes; Táncművészet, 1996/2. Gelencsér Ágnes; Mtv. Tánctár, 1996/2

1996. nov. 16. és 17.	Giselle (új betanulás)	Operaház
Z.: A. Adam, K.: J. Perrot, J. Coralli, M. Petipa, Leonyid Lavrovskij, Bet. és Pv. bm.: Sebestény K., Metzger Márta, d.: Csikós Attila, J.: Vágó Nelly, színpadra állította: Mihail Lavrovskij, V.: Jármay Gy./Csányi Valéria, E.a:	Volf K./Popova A. ifj. Nagy Z./Nagy T. Nagyszentpéteri M./Solti Cs. Janács Evelyn/Fajth Blanka Havas Ferenc/Hevesi Imre Lencsés É./Barna Mónika Szilágyi Gyula/Szigeti G. Kövessy A./Vég K. Mráz Kornélia/Rujksz E., Bokor Zs./Soós E. Rujksz E. Eichner Tibor/Castillo Dolores, Cserta J.	
Giselle		
Albert gróf		
Hilarion, erdész		
Giselle anyja		
A herceg		
Bathilde, a Herceg lánya		
Albert barátja		
Myrtha		
Két villi		
Pas de deux		
Irodalom: Új Magyarország, 1996. XI. 18. Kerényi Mária; Magyar Hírlap, 1996. XI. 20. Fuchs Livia; Magyar Nemzet, 1996. XI. 29. Gelencsér Ágnes; Népszava, 1996. XII. 18. Kisgergely József; Táncművészet, 1996/6. Gelencsér Ágnes		

1997. ápr. 19. és 20.	„Táncot kívánnék látni...”	Erkel Színház
Elfelejtett idő		
Z.: Le Mystere des Voix Bulgares, Színpadkép: Jonathan Riesling m. v., J.: Judith Jamison m. v. és Ellen Mahlke m. v., Assz.: Metzger M., Bet.: J. Riesling, K.: J. Jamison, Ea.: Végh K., Nagyszentpéteri M., Kövessy A., Turi S., valamint az együttes		

Ederlezi		
Z.: Goran Bregovic, J.: Vágó N., K. és színpadkép: Myriam Naisy m. v., Assz.: Fajth B., Ea.: Pongor Ildikó, Volf Katalin, Cserta J., ifj. Nagy Z.		

La Chambre (A szoba)

Z.: Kevin Volans, J. és színpadkép: Jordi Roig m. v., K.: Renato Zanella m. v., Assz.: Nagy Z., Ea.: Bokor Zs., Popova A., Volf K., Cserta J., Jurányi Patrick, ifj. Nagy Z. / Darvas Gabriella, Végh K., Weisz Sára, Csonka R., Bajári Levente, Kun A.

Az örökkévalóság háromszöge

Z.: Henryk Górecki, J.: Vágó N., Assz.: Fajth B., K. és színpadkép: M. Naisy m. v., Ea.: Pongor I., Jurányi P. és az együttes / Végh K., Nagy T. és az együttes
Irodalom: Népszabadság, 1997. IV. 18. Tölgyesi Gábor; Népszabadság, 1997. IV. 22. Fáy Miklós; Új Magyarország, 1997. IV. 22. Kerényi Mária; Magyar Hírlap, 1997. V. 6. Fuchs Livia; MTV, Táncművészet, 1997/2

MAGYAR FESZTIVÁL BALETT

1996. febr. 27.

Tánc az életért Budapesti Kongresszusi Központ

A sivatag vándora

Z.: tradicionális egyházi zenék, W. A. Mozart, K.: Markó Iván, Ea.:

A sivatag szelleme	Pongor Ildikó m. v.
A sivatag vándora	Szakály György m. v.
A fiú	ifj. Nagy Zoltán m. v.
A lány	Végh Krisztina m. v.
A keresztelők	Lovas Pál, Sárközi Gyula

Bolero (együttes bemutató)

Z.: M. Ravel, K.: Markó I., Ea.:

A vágy Vesna Radovice m. v., és az együttes

Tánc az életért

Z.: montázs, Film és látvány: Szabó Gábor, J.: Sárváry Katalin, K.: Markó I., Ea.:

A mester/A tanítvány	Markó I.
Az anya	V. Radovice m. v.
A társ	Pongor I. m. v.
és az együttes	Bánkuti Orsolya, Bősze Krisztina, Katona Vanda, Kuthy Mercedes, Párti Julia, Sas Krisztina, Szabó Edina, Zsiros Mónika, Bradács Zoltán, Gulyás István, Hencz György, Issovits István, Molnár Ferenc, Német Dávid, Rátonyi László, Seress Károly, Tihanyi Ákos

Irodalom: Népszabadság, 1996. II. 29., Fáy Miklós; Esti Hírlap, 1996. III. 1., Illés Jenő; Magyar Nemzet, 1996. III. 5. Gelencsér Ágnes; MTV Táncművészet, 1996/1., Pór Anna

1996. nov. 8.

Tánc az életért

MOM Műv. Ház

A nap szerettei (együttes bemutató)

Z.: C. Orff, D. és J.: Stephan Jöris m. v., K.: Markó I., Ea.:

A Nap Issovits I.

A Földanya
A szerelmespár
A férfitánc szólistája
Nők

Férfiak

Szabó E.
Tóth Rita, Pétery György
Glogovác Tamás
Kocsis Brigitta, Sandra Ockaji, Ottlik Márta,
Nikoletta Rafaelisova, Riedl Ágnes, Séra Mónika,
Szabó E. Tóth R.
Ádok Zoltán, Glogovác T., Hajzer József,
Issovits I., Virág András, Kaprinay Tibor,
Martin Kilvály, Németh Norbert, Pétery Gy.

Bolero (felújítás)

Ea.:

A vágy

Ladányi Andrea m. v. és az együttes

Tánc az életért (átdolgozás)

Ea.:

A mester/A tanítvány

A társ/Az anya

Irodalom: Táncművészet, 1996/6. Kaán Zsuzsa; Élet és Irodalom, 1997. II. 14. Kaán Zsuzsa; Ellenfény, 1997/1. Péter Márta

Markó I.

Pongor I. m. v.

1997. ápr. 5.

Jubileumi ősbemutató

Műv. Központ

A magányos zongora

Z.: válogatás Chopin, Debussy, Szkrjabin és Liszt Ferenc műveiből, D.: S. Jöris m. v., J.: S. Jöris és Libor Katalin, K.: Markó I., Ea.:

Hajléktalan férfi

Hajléktalan nő

Vállalkozók

Újgazdagok

Álomszerető

Forradalmár

Nők

Férfiak

Szekeres Lajos m. v.

S. Ockaji

Riedl Á., Ottlik M., Séra M., Tóth R., Glogovác T.,
Hajzer J., Pétery Gy., Virág A.

Szabó E., Kaprinay T.

Issovits I.

Glogovác T.

Ottlik M., Riedl Á., Séra M., Tóth R.,
Gábor Barbara, Kocsis B., Szabó E.

Pétery Gy., Issovits I., Kaprinay T., Virág A.,
Németh N.

A dzsungel

Z.: montázs, D.: Hornyánszky Tamás, J.: Libor K., K. és R.: Markó I., Ea.:

Pókasszony

Rovarok

Madarak

Tigris

Tóth R.

Németh N., Virág A.

Ottlik M., Issovits I., Kocsis B., S. Ockaji, Riedl A.,
Séra M.

Glogovác T.

Párduc Péter Gy.
 Anyamajom Szabó E.
 Kölyökmajom Hajzer J.
 Majmok Kaprinay T., Németh N., Virág A.
 Irodalom: Magyar Hírlap, 1997. III. 13. B. G. (előzetes); Új Magyarország, 1997. IV. 11.
 Kerényi Mária

GYŐRI BALETT

1995. nov. 3.

Petruska

Győri Nemzeti Színház

Most

Z.: montázs, J., D. és K.: Bill de Young m. v., Szen.: Hani János, Assz.: Bombicz Barbara, Ea.: Bombicz B., Cserpák Szabina, Dorkó Edina, Afonyi Éva, Fuchs Renáta, Korompárky Anette, Major Szilvia, Ócsag Anna, Ströck Barbara, Pintér Tímea, Demcsák Ottó, William Fomin, Pátkai Balázs, Zádorvölgyi László, Tárnoki Tamás
 Utolsó csók

Petruska

Z.: I. Stravinsky, K.: Dmitrij Simkin m. v., D. és J.: Gloria von Berg m. v., Szen.: Hani J., Assz.: Müller Ervin, Ea.:

Petruska D. Simkin
 Trojka mágus Müller E.
 I. segéd Afonyi E.
 II. segéd Pintér T.

több szerepben az együttes tagjai

Irodalom: Élet és Irodalom, 1995. XI. 10. Kaán Zsuzsa; Esti Hírlap, 1995. XI. 11. Pintér Miklós; Magyar Nemzet, 1996. IV. 9. Gelencsér Ágnes; Új Magyarország, 1997. IV. 11. Kerényi Mária; Táncművészet, 1995/10–11–12. –aá–

1996. márc. 9.

Gulliver úr utazásai
 (felújítás)

Győri Nemzeti Színház

1996. nov. 2.

Fanfár mindenkiért

Győri Nemzeti Színház

Embert virágzik a föld

Z.: Kitaro, D. és J.: Gombár Judit, K.: William Fomin, Assz.: Müller E., Ea.: W. Fomin, Pintér T., Pátkai B., Major Sz., Sándor Zoltán, Fuchs R.

Hazug színek

Z.: Prodigy, Dead Can Dance, Art of Noise, Baka Beyond, Szöv. Könyv: Hajba Ferenc, Demcsák Ottó, J.: Végvári Zsófia, Fény: Szabó Lajos, Film és videotechnika: Hartyándi Jenő, Színpadkép és K.: Demcsák O., Assz.: Horváth Erika, Ea.:

Lány Cserpák Sz.
 Fiú Pátkai B.,
 Csavargó Szigeti Gábor

és az együttes, valamint a Győri Művészeti Szakközépisk. növendékei.

Fanfár

Z.: Aaron Copland, D. és J.: Andrew Storer m. v., K.: Robert North m. v., Assz.: Rosella Capriolo m. v., Ea.:

Szabadság	Ócsag A.
Baseball	Müller E., Sándor Z., Zádorvölgyi L.
Szombat esti valcer	Ströck B., Balogh Norbert
Apacs	W. Fomin
Gengszter	Demcsák O., Müller E., Zádorvölgyi L., Sándor Z., Horváth István, Páraki B.
Wall Street	Kara Zsuzsanna, Tárnoki Tamás
Spanyol Harlem	W. Fomin, Pátkai B., Horváth I., Dorkó Edina, Major Sz., Pintér T.
Emigráns	Demcsák O., Ócsag A.
Nagyváros	Kara Zs., Afonyi Éva, Fuchs R., Ströck B., Balogh N., Müller E., Sándor Z., Zádorvölgyi L., Tárnoki T.

Irodalom: Népszabadság, 1996. XI. 5. Fáy Miklós; Magyar Hírlap, 1996. XI. 6. Fuchs Livia; Táncművészet, 1996/6., Kaán Zsuzsa; Ellenfény, 1997/1., Péter Márta

1997. jan. 9.

**Duna melódiák
(Térzene)**

Neuburg, Stadttheater

Z.: J. Strauss, K.: Harangozó Gyula, Betanította: Sterbinszky László, D. és J.: Márk Tivadar, Ea.:

Primadonna	Pintér T.
Öreg gavallér	Zádorvölgyi L.
Fiatal lány	Afonyi É.
Költő	Müller E.
Fiú	W. Fomin
Katona karmester	Tárnoki T.
Pincér	Sándor Z., Balogh N.
Négy lány	Dorkó E., Kara Zs., Ströck B., Major Sz.
Négy fiú	Pátkai B., Horváth I., Demcsák O., Ábrahám Zoltán
Rendőr/fényképész	Szigeti G.
Takarítónő	Szántai Hajnalka
Zenekar	Ócsag A., Pintér T., Korompáky A., Cserpák Sz., Fuchs R., Szántai H.

1997. máj. 17.

Az Operaház fantomja Győri Nemzeti Táncház

Z.: Liszt Ferenc, K. M. von Weber, és montázs, K. és libretto: Libor Vaculik m. v., D. és J.: Gombár Judit, Assz.: Horváth Gizella, Ea.:

Fantom	Pátkai B.
Christina Daaé	Ströck B.
Raoul de Chagny	W. Fomin

Charlotta	Bombicz Barbara
Armand Moncharmin	Szigeti G.
Firmin Richard	Ábrahám Z.
Madame Giry	Afonyi É.
Josef Buget	Zádorvölgyi L.
Apa	Kiss János
A kis Christina	Kakuk Zsófia . n.
A kis Raoul	Kálmán Péter b. n.

Irodalom: Népszava, 1997. V. 26. Simon Tamás

PÉCSI BALETT

1995. dec. 8.

Pécsi Nemzeti Színház

A kékszakállú herceg vára

Z.: Bartók Béla, D.: Menczel Róbert, J.: Hammer Edit, Assz.: Kovács Zsuzsa, Hajzer Gábor, v.: Blázy Lajos, K. és R.: Herczog István, Ea.:

A kékszakállú herceg	Kuncz László – Lovas Pál
Judit	Bukszár Márta – Emilia Korfia
Prolóógus	Németh János

A csodálatos mandarin

Ea.:

A csavargók	Kéri Nagy Béla, Nagy Zoltán, Kwamina Roberts, Szilvási Zsolt
A lány	Veronica Endo
Az öreg gavallér	Tóth Sándor
Az ifjú	Gyürky Krisztián
A mandarin	Lencsés Károly

Irodalom: Új Magyarország, 1997. IV. 11. Kerényi Mária; Táncművészet, 1995/10–11–12. – major –, Táncművészet, 1997/1–2. Körtvélyes Géza

1997. jan. 17.

Orpheus

Pécsi Nemzeti Színház

Z.: Tomita Holst, Kitaro, Goldsmith, Barber és Ramiz műveiből válogatás, Dr.: Böhm György, D.: Ales Votava, J.: Hammer E., K.: Herczog I., Assz.: Hajzer G., és Kovács Zs., Ea.:

Orpheus	Lencsés K.
Eurydice	V. Endo
Hades	Lovas P.
Persephone	Nübl Tamara
Fekete ruhás férfi	Kéri Nagy B.,
Cerberos	Russo Giampiero

Irodalom: Táncművészet, 1997/1–2. Major Rita

SZEGEDI KORTÁRS BALETT

1996. febr. 9.

Signo

Szegedi Nemzeti Színház

Z.: John Cage, K.: Piet Rogie m. v., d. és J.: Molnár Zsuzsa, Assz.: Kovács Anita, Ea.: Zarnóczai Gizella, Michaela Brzezinka, Markovics Ágnes, Beatrice Scherz, Giuliana Urciuoli

Homo Ludens

Z.: Nino Rota, Astor Piazzolla, Kurt Weill, Lenny Kravitz, Elvis Presley, K.: Juronics Tamás, D. és J.: Molnár Zs., Assz.: Zarnóczai G., Ea.: Kovács A., Juronics Tamás, Valentina de Piante, Pataki András, Farkas Zsuzsa, Kalmár Attila, Panja Fladerer, Juhos István, Sárközi Attila, Topolánszky Tamás, M. Brzezinska

Irodalom: Magyar Hírlap, 1996. II. 14. Fuchs Lívia; Magyar Nemzet, 1996. IV. 9. Gelencsér Ágnes; Táncművészet, 1996/2. Lőrinc Katalin; Táncművészet, 1997/1–2. Jális Kinga; Fényfüggöny, 1996/tavaszi, Vaszó Vera; Ellenfény, 1997/3. Vaszó Vera; MTV Táncvár, 1996/1.

1996. ápr. 16.

Blindness

Groningen

K.: Juronics T., Ea.: Markovics A. Juronics T.

1996. jún. 1.

G is L – 2

Szegedi Régi Zsinagóga

Z.: J. S. Bach, Einstuerzende Neubauten, D. és J.: Molnár Zs., K. látvány és animáció: Amir Kolben, m. v., Ea.: M. Brzezinka, V. de Piante, P. Fladerer, Kovács A., Markovics Á., B. Scherz, G. Urciuoli, Zarnóczai G., Pataki A., Topolánszky T.

Te Deum

Z.: Arvo Pärt, J. S. Bach, J.: Ingrid Göttlicher, K.: Juhos I., Ea.: V. de Piante, P. Fladerer, Zarnóczai G., Juhos I., Juronics T., Kalmár A.

Irodalom: Táncművészet, 1996/3. – lőrinc –, MTV Táncvár 1996/3.

1996. okt. 29.

Sáremler

Kamaraszínház, Szeged

Z.: Balanescu Quartett, Tóth Attila, Tóth Szabolcs, Földes Gábor, D. és J.: Molnár Zs., K.: Juronics T., Assz.: Markovics Á. zenei közreműködők: Tóth A., Tóth Sz., Földes G., Ea.: Markovics Á., V. de Piante, G. Urciuoli m. v., Zarnóczai G., Kopeczny Katalin, Nemes Zsófia m. v., Farkas Zsuzsa, Juronics T., Pataki A., Topolánszky T., Sárközi A., Kalmár A., Aczél Gergely, Kocsis László

Irodalom: Délmagyarország, 1996. XI. 1. Sulyok Erzsébet; Népszabadság, 1996. XI. 5. Fáy Miklós; Magyar Rádió, Gyorsfénykép a kultúráról, 1996. XI. 20. Fuchs Lívia; Táncművészet, 1996/6. Pór Anna; Ellenfény, 1997/3. Vaszó Vera; MTV Táncvár, 1997/2., Kővágó Zsuzsa, Zene, Zene, Tánc 1997/1.

DEBRECENI CSOKONAI SZÍNHÁZ BALETTEGYÜTTESE

1996. márc. 29.

Kölcsey Műv. Közp. Kamaraszínháza

Egy faun halála (együttes bemutató)

Z.: C. Debussy, K.: Szakály György m. v., Dr.: Böhm György, Pv. bm.: Poroszlay Éva,
J.: Hammer Edit m. v., Assz.: Végh Krisztina m. v., Ea.:

N

Szakály Gy.

A felesége

Laczó Zsuzsa

A látogatók

Pápai György m. v., Oláh Csilla m. v.,

Szilágyi Gyula m. v.

Évszakok

Z.: Astor Piazzolla, K.: Szakály Gy., J.: Kelemen Kata, fény: Lezó András, Pv. bm.:
Poroszlay É., E.a: Laczó Zs., Szilágyi Gy., Horváth Henriette, Koncz Lóránt, Szabó
Nikolett, Székely Dániel, Balogh Zsuzsa, Pápai Gy.

Irodalom: Táncművészet, 1996/2. M. Gy.

MADÁCH SZÍNHÁZ TÁNCMŰHELYE

1997. jan. 14.

„Hívni fog az élet...”

Madách Színház

Utolsó vízió

Z.: montázs, d.: Horesnyi Balázs, J.: Korda István, K.: Molnár Ferenc, Ea.: Seres Károly
Attila, Sas Krisztina, Bősze Krisztina, Katona Vanda, Major Roland, Nagy Zoltán,
Zsiros Mónika, Szegő András f. h., Ánosi Gábor f. h.

A Halál és a Lányka

Z.: F Schubert, K. és J.: Robert North m. v., Bet.: Sárközi Gyula, Ea.:

Halál

Ráthonyi László

Lány

Szabó Helga

valamint Kuthy Mercedes, Kun Vera, Győri Helga, Zsiros M., Bradács Zoltán, Major
R., Seres K. A.

Négy évszak

Z.: Astor Piazzolla, K.: Szakály György, J.: Bárdosi Ibolya, Ea.:

Tavaszi

Veress Zsuzsanna, Németh D. Zsolt

Nyár

Szabó H., Hencz György

Ősz

Bánkuti Orsolya, Bradács Z.

Tél

Párti Júlia, Molnár F

Irodalom: Táncművészet, 1997/1–2. Gelencsér Ágnes

1997. márc. 16.

Musical-rock-show-tánc

Madách Színház

D.: Götz Béla, J.: Böhm Katalin, K.: a tánckar, Ea.: Bősze K., Győri H., Kun V., Szabó
H., Veress Zs., Zsiros M., Bánkuti O., Katona V., Kuthy M., Párti J., Sas K., Hencz Gy.,
Ráthonyi L., Major K., Seres K. A., Nagy Z., Molnár F., Németh D. Zs.

Dream Girls

Pszty Baby

Big Spender

Duett

Choochoo ch'boogie

Esernyős

Dich Tracy

Crazy for You

K.: Seregi László, Ea.: Ladinek Judit f. h., Weil Róbert

Hot Jazz

Copacabana

Irodalom: Táncművészet, 1997/1–2. Macher Szilárd

VESZPRÉMI TÁNCMŰHELY

1996. febr. 16.

Faust

Veszprémi Petőfi Színház

Z.: Horgas Ádám, D.: Horgas Péter, Dr.: Duró Győző, J.: Füzér Annamária m. v., Assz.:

Keresztes János, K. és R.: Krámer György, Ea.:

Faust–Mefiszto

Krámer Gy.

Mefiszto–Faust

Novák Péter

Margarita

Nemes Zsófia m. v.

Fontos ember

Nyírkó István

Bálozók, fontos ember vendégei Kovács Kata, Pap Livia, Dominek Anna,
Jámpa Krisztina, Jenei Zoltán, Keresztes J.,
Koscsisák András, Langer Soma

Irodalom: Veszprémi 7 Nap, 1996. III. 8. Balogh Ödön; Élet és Irodalom, 1996. III. 8. Kaán Zsuzsa; Ellenfény, 1996/1. Péter Márta; Táncművészet, 1996/1. – aá –; MTV, Táncvár, 1996/1.

ÁLLAMI NÉPI EGYÜTTES

1996. ápr. 1.

Budai Vigadó

Pásztordal

Z.: Rossa László, zenei szerk.: Porteleki László, D.: Kondákor Tamás, Dr.: Menczel Róbert, K. és R.: Román Sándor m. v.,

Jövök én is...

Így jár, aki bort iszik...

Keményen...

Nem kell nékem senki sem

Ki az urát nem szereti...

Én is voltam, mikor voltam

Pásztordal

Ugyse hagyom magamat...

Nem vagyok én senkinek sem adósa...

Irodalom: Táncművészet, 1996/3. Falvy Károly

1996. nov. 25.

Virágozzál cédrusfa levelén

Thália Színház

K. és R.: Mihályi Gábor, D. és J.: Ménes Ágnes, Dr.: P. Vas János, Assz.: Majorosi Marianna

Körbe-karéjba

Z.: Vavrincez András

Tavaszköszöntők

Z.: Vavrincez A.

Négy erdélyi férfitánc

Z.: Csik

A magyar utcán végestelen végig

Z.: Juranics–Szappanos

Magyarói csárdában

Z.: Vavrincez A.

Lassú az irtáson

Z.: Ifj. Csoóri Sándor

Tenyeredből édes a víz...

K.: Végső Miklós és Mihályi G.

Ügyeskedők

Z.: Vavrincez A., Szappanos K.: Végső M.–Mihályi G.

Táncok a Partiumból

Z.: Éry Péter, K.: Végső–Mihályi

Irodalom: Táncművészet, 1996/6. Falvy Károly

BUDAPEST TÁNCEGYÜTTES

1996. márc. 23.

Ágas-bogas fa

Thália Színház

K.: Zsuráfszky Zoltán

Sárközi táncok

Z.: Salamon B.

Kallós János ritka magyarja

Kelemen László

Györgyfalvi pár

Z.: Kelemen L.

Bürkösi román tánc

Z.: Papp I., K.: Balla Zoltán

Haidau

Z.: Papp I.

Dráva-menti horvát kóló és csizmaverős

Z.: Eredics Gábor

Tátra-vidéki gurál táncok

Molnár M.

Baranyai német táncok

Z.: Kelemen L., K.: Vincze Zsuzsanna

Ocsovai szlovák táncok

Z.: Molnár M., K.: Varga Edit

Verbunk és friss csárdás a Bodrogbölcshől

Z.: Kelemen L.

DUNA MŰVÉSZEGYŰTTES

1996. máj. 17.

Táncról táncra

J.: Imrik Zsuzsa, Assz.: Maros Anna, Hajdu János

Budai Vigadó

Dudaszóra

Z.: Kneifer György, K.: Juhász Zsolt

Eleki párok

Z.: Csávás Attila, K.: Juhász Zs.

Szeged környéki táncok

Z.: Kneifel Gy., K.: Juhász Zs.

Alsó-tiszavidéki cigány táncok

Z.: Kneifel Gy., K.: Juhász Zs.

Keménytelki táncok román

Z.: Kneifel Gy., K.: Mucsi János

Páros botoló

Z.: Kneifel Gy., K.: Mucsi J.

Szlovák táncok

Z.: Kneifel Gy., K.: Szilágyi Zsolt

Marossárpataki táncok

Z.: Kneifel Gy., K.: Juhász Zs.

Csángó magyar táncok

Z.: Kneifel Gy., K.: Juhász Zs.

Bonchidai román táncok

Z.: Kneifel Gy., K.: Mucsi J.

Mezőségi román táncok

Z.: Kneifel Gy., K.: Mucsi J.

Csiki tánc

Z.: Csik János, K.: Juhász Zs.

Erdőháti táncok

Z.: Kneifel Gy., K.: Szilágyi Zs.

V/387

Irodalom: Táncművészet, 1996/3. – na –

1996. szept. 22.

Staccato

Mu Színház

Z.: Balanescu quartett, D. és fény: KÁGÉ, K. és R.: Mándy Ildikó m. v.

HONVÉD TÁNC SZÍNHÁZ

1995. nov. 16.

János vitéz

Thália Színház

Z.: Rossa László, forg. könyv: Novák Ferenc, Dalszövegek: Novák Péter, D.: Székely László, J.: Imrik Zsuzsa, K.: Román Sándor és Szücs Elemér, Rend.: Novák F, Ea.:

János vitéz

Lányi Attila

Iluska

Gulyás Anita

Boszorkány, Francia királylány

Rémi Tünde

Huszárkapitány

Bozár László

Török vezér

Dénes Zsolt

Francia király

Aczél Gergely

A vőlegény nővére
 A vőlegény anyja
 Vőfély
 Eszkimó
 Pap
 Irodalom: Esti Hírlap, 1996. V. 24. R. Zs.; Ellenfény, 1996/1. Bérczes László, Halász Tamás; Táncművészet, 1997/1–2. Pór Anna

Magusin A.
 Kiss Timea
 László Gyula
 Orosz Mónika
 Széplaki Kovács Zoltán

1997. **Fej vagy írás** Shure Stúdió
 Z.: From Scratch, J.: Pálffy Szilvia, D.: Kocsis Gábor, K.: Mándy Ildikó, Assz.: Fodor K., Ea.: Csanádi Zsolt, Ferencz Sz., Magusin A., Vati T., Vislóczki Zs.

1996. júl. 6. **Magyar rapszodiák** Budavári Nyári
 Theatrum
 Z.: Liszt Ferenc, Jánosi András, Maszk: Preisinger Éva, D.: Kovács József, K.: Szögi Csaba, írta: Köllő Miklós, Ea.:
 Anya Király Melinda m. v.
 Szarvasfiú Vati T.
 Gyermek szarvas Szögi Áron
 Sámán László Gyula
 valamint Balatoni Szilvia, Ferenc Sz., Fodor K., Kiss T., Magusin A., Orosz M., Rónai Aranka, Veszteg Viktória, Balázs Péter, Csanádi Zs., Kovács G., Rogács Péter, Széplaki K. Z., Vislóczki Sz.

1997. máj. 15. **A kert** MU Színház
 Z.: Simon Fisher Turner, K.: Nagy Zoltán m. v., Assz.: Fodor K., Ea.: Balatoni Sz., Ferencz Sz., Rónai A., Orosz M., László Gy., Bora Gábor, Széplaki K. Z., Vislóczky Sz.

Duettek

Z.: Kronos Quartett, Astor Piazzolla, Palas Orchestra, Lo'Jo Triban, K.: Hargitay Ákos m. v., társcoreográfusok: Nemes Zsófia, Michaela Pein, Fény: Kovács J., J.: Kürti Marianna, Ea.: Balatoni Sz.–Széplaki K. Z., Rónai A.–Bora G., Orosz M.–Vislóczki Sz.
 Irodalom: Ellenfény, 1997/3. Lőrinc Katalin

ARTUS EGYÜTTES

1995. szept. 24. **A tűzfal** Katona József Színház
 (A konyhaasztal lovagjai)
 Z.: John Gibson, egyházi és népdalok: Nasrin Pourhosseini, Video: Csépan Attila, Goda Gábor, R. és K. Fény: Goda G., Kocsis Gábor, Hang: Sólyom Tamás Ea.:
 a Fiú Méhes Csaba
 a Lány Regenhart Éva

az Anya	Mándy Ildikó
az Öregasszony	Nemes Zsófia
a Költő	Stubnya Béla
a Festő	Ernst Süss
a Villanyszerelő	Kocsis Gábor
az Alkoholista	Pintér Béla (nagybőgő)
a Fuvolista	Lovas Eszter (fuvola, pánsíp, duda)
a Gambás	Stollár Xénia (viola da gamba)

1995. okt. 11. **Artus-Vertigo** Petőfi Csarnok
(Táncszínházi performance)

Z.: Karády Katalin, Mártha István, Technika: Kocsis G., David Ginat, K. és ea.: Mándy I., Goda G., Noa Wertheim, Adi Sha'al
Irodalom: Táncművészet, 1995/1–11–12. – gelencsér –

1997. jún. 23. **Portré II–VII.** Caola Rt.
(előbemutató)

Z.: Stollár X., J.: Szücs Edit, Építész: Sebestény Ferenc, Fény: Kocsis G., Computer: Langh Róbert, Zámori Eszter, K.: Mándy I., Goda G., R.: Goda G., Ea.: Mándy I., Regenhart E., Pintér B. és a zenekar (Rozmán Lajos, Stollár X., Somogyi Erzsébet, Winkler Orsolya)

ATLANTISZ TÁNCSZÍNHÁZ

1997. márc. 27. **Agyagszárnyak** Szkéné Színház

Z. és R.: Horgas Ádám, zenei előadó: Szel-Mor együttes, K.: Molnár Éva, Ea.: Helyes Annamária, Molnár É., Nemes Nóra, Nemes Orsolya, Nemes Zsófia, Schmied Zoltán

BODOR JOHANNA

1996. máj. 28. **Emberkiállítás** Vígyszínház Stúdiója

Z.: Melis László, D.: Erkel László, J.: Szekulesz Judit, Dr.: Almási Tóth András, Fény: Móra Ernő, Szobrok: Köteles István, Assz.: Meszler Viktória, Producer, Böjte József, K. és R.: Bodor Johanna, Ea.: Kovács Anita, Lőrinc Katalin, Meszler V., Nemes Zsófia, Pápa Vera, Péntek Kata, Zarnóczai Gizella

előbemutató: 1995. szept. 28. MU Színház/Zarnóczai Gizella „monológja”

Irodalom: Táncművészet, 1995/1–11–12. Wagner István; Táncművészet, 1996/3. K. Zs.

BOZSIK YVETTE TÁRSULATA

1995. nov. 29. **Két portré** Katona József Színház

Z.: Bartók Béla, K.: Bozsi Yvette, D.: Khell Zsolt, J.: Berzsenyi Krisztina, Ea.: Fekete Hedvig, Péntek Kata

A csodálatos mandarin

Z.: Bartók B., K.: Bozsik Y., D.: Khell Zs., J.: Berzsenyi K., Assz.: Péntek K., Vicente Leticia, Ea.:

A lány	Bozsik Y.
Az idegen	Boubacar Samb m. v.
Mimusok	Szabó Győző, Rajkai Zoltán, Stohl András
A gavallér	Szacsvey László
A kisfiú	ifj. Hajdu János
A másik lány	Péntek K.

Irodalom: Népszabadság, 1995. XII. 4. M. G. P.; Magyar Narancs, 1996. V. 23. Dr. Esős András; Élet és Irodalom, 1996. V. 10. Kaán Zsuzsa; Fényfüggöny, 1996/1. Péter Márta

1996. márc. 9. **Emi** Műcsarnok
táncperformance

K. és Ea.: Bozsik Y., Látvány Ravasz András, Smink: Haide Hildegard, J.: Berzsenyi K., Fény: Pető József, fodrász: Belény Kati

1996. okt. 27. **Sárga tapéta** Katona József Színház
(együttes bemutató)

Koncepció: Sacha Hails, Bozsik Y., K.: Bozsik Y., Assz.: Fekete H., D.: Khell Zs., J.: Bozóki Mara, Dr.: Veress Anna, Zenei válogatás: Ravasz A., Fény: Pető J., Falfestmény: Ádám Zoltán, Ea.:

Nő az ágyban	Szirtes Ági
Férjek	Rajkai Zoltán, Vati Tamás
Nevelőnő	Fekete H.
Rokon	Szabó Gy.
Nő a falból	Bozsik Y.
Sárga nők	Magusin Anna, Nemes Zsófia, Péntek K., Tolnai Lea, Krausz Aliz

1996. dec. 10. **XTabay** Petőfi Csarnok

Z.: Yma Sumac, African Head Charge, thaiföldi és magyar népzene, K.: Bozsik Y., Látvány: Berzsenyi K., Haraszti Janka, J.: Berzsenyi K., Fény: Pető J., Balogh István, Ea.: Bozsik Y., Vati T.

Irodalom: Népszava, 1996. XII. 24. Valachi Anna; Magyar Hírlap, 1997. III., 24. Stark R. László; Ellenfény, 1997/2. Halász Tamás; MTV, Táncvár, 1997/1.; Táncművészet, 1997/1–2. Major Rita

1997. jan. 31. **Várakozás** Kamra
(Josef K. szerelmei)
(együttes bemutató)

Z.: Erik Satie, K.: Bozsik Y., D.: Ravasz A., Bozóki M., J.: Bozóki M., Fény: Pető J., Fodrász: Szabó Brigitta, Ea.:

K.
Olga és Amália
Dáma
Pepi
Barométer pár

Rajkai Z.
Fekete H., Magusin A.
Fekete H.
Péntek K.
Péntek K., Vati T.

BUDAPEST TÁNCSZÍNHÁZ

1995. dec. 29.

Klasszikusok a modern tánc nyelvén

Thália Színház

A négy évszak

Z.: A. Vivaldi, K.: Egerházi Attila, Ea.: Barta Dóra, Szabó Helga, Szigeti Oktávia, Egerházi A., Kovács Norbert, Zachár Loránd

Egy faun délutánja

Z.: C. Debussy, K.: Raza Hammadi m. v., Ea.: Szabó H., Szigeti O., Zachár L.

Egy kiállítás képei

Z.: M. Muszorgszkij, K.: Földi Béla, Ea.: az együttes

1996. okt. 22.

Blues Story

Thália Színház

Blues Story

Z.: John Lee Hooker, K.: R. Hammadi m. v.

Arcok

Z.: válogatás, K.: Földi B.

Ea.: Barta D., Doór Zsuzsanna, Nagy Anikó, Sipeki Anita, Szabó H., Egerházi A., Földi B., Kovács N., Zachár L.

Irodalom: Táncművészet, 1997/1–2. Lőrinc Katalin

DANI ZOLTÁN

1996. ápr. 22.

Függelégia

MU Színház

Z.: Fény: Bánki Gabriella, K.: Dani Zoltán, Ea.: Murányi Zsófia, Paár Tibor, Kálmán Ferenc, Dani Z., Delphine Gildé, Swen Seger

DEKADANCE

1996. márc. 4.

Ruhatár

MU Színház

K.: Susanne Martin és a DekaDance, Ea.: Bujáki Marica, Gold Bea, Mészöly Andrea, Varga Viktória

1997. jan. 31.

Popcorn

MU Színház

Zenei szerk.: Palotai Zsolt, fény: Balog István, Lendvai Károly, K.: Varga Viktória, Ea.: Bujáki M., Gold B., Fóris Ildikó, Mészöly A., Fenyves Márk, Molnár Tibor, Pálosi

István és a gyerekek

Irodalom: Ellenfény, 1997/2. Ádáz István

EGRI KORTÁRS BALETT

1996. nov. 22.

A líra színháza

Ifjúsági Ház, Eger

K.: Énekes István, Ea.: Balogh Klára, Jankó Márta, Lajos Vera, Czövek Zsuzsanna, Marosi Edit m. v., Gyurovits Péter, Énekes I.

FEKETE HEDVIG

1996. nov. 2.

Halkalitka

MU Színház

Zenei válogatás: Fekete Hedvig, Ravasz András, Fény: Petó József, J.: Böhm Kati, Tér-video: Ravasz A., K.: Fekete H., Ea.: Fekete H., Nemes Zsófia, Horgas Ádám
Irodalom: Táncművészet, 1996/6., Lőrinc Katalin; Ellenfény 1997/2. Vazsó Vera

GÁL ESZTER

1996. okt. 9.

1,5 perc csend

MU Színház

Z.: Dóra Attila, Ea.: Gál Eszter

Density

Z.: Dóra A., Sörös Zsolt, Fény: Bánki Gabriella, Gál E., J.: M. Keuper, Ea.: Szabó Réka, Kálmán Ferenc, Gál E.

1996. okt. 10.

Tic Tac Toe

MU Színház

Z.: Fred Frith, Fény: Bram Allard, J.: Michiel Keuper, K.: Gál E., Ea.: Gál E., Szabó R.

Hiába

Z. és Ea.: Dóra A., K. és Ea.: Gál E.

Improvizáció

Z.: Dóra A., Sörös Zs., Ea.: Szabó R., Kálmán E, Gál E.

M. KECSKÉS ANDRÁS

1997. márc. 23.

Az apokalipszis angyala Katona József Színház

Z.: K.: M. Kecskés András, Ea.: M. Kecskés A., Pirringer Patricia

1996. márc. 31.

Körüti butoh

Merlin Színház

Z.: K.: M. Kecskés A., Ea.: M. Kecskés A.

JUHOS ISTVÁN ÉS PANJA FLADERER

1997. aug. 2.

Passomezzo

Szeged, Régi Zsinagóga

Z.: montázs, K.: Ohad Naharin, J.: Marie Kajiwara, Fény: O. Naharin, Ea.: P. Fladerer, Juhos I.

Csend ének

Z.: Steve Roach, Robert Rich, Arvo Pärt, Fény: Felice Ross, J.: Ingrid Göttlicher, K.: Juhos I., Ea.: P. Fladerer, Juhos I.

Irodalom: Magyar Hírlap, 1997. VIII. Fuchs Livia

LADÁNYI ANDREA

1996. okt. 10.

Ez elment vadászni...

Thália Színház

I. Z.: H. Górecki, D. és J.: Ágh Márton, Fény: Bányai Tamás, K. és Ea.: Ladányi A. és Román Sándor

II. Z.: Kronos Quartett, D. és J.: Ágh M., K.: Ladányi A., Ea.: a kecskeméti Katona József Színház táncgara (Kovács Martina, Mérai Katalin, Salamon Erzsébet, Oláh Rita, Rezes Judit, Fosztó András, Kulin András, Ladányi A.)

1997. márc. 17.

Love Street

Katona József Színház,
Kecskemét

Z.: Yas Kaz, A. Piazzolla, Aki Fukakusi, A. Pärt, D. és J.: Ágh M., Fény: Bányai T., írta: Kukorelly Endre, Ea.: Kerekes Viktória, Debreceni Csaba, Ladányi A., és a Színház táncgara

Irodalom: Táncművészet, 1997/1–2. Jálics Kinga; Ellenfény, 1997/3. Halász Tamás, MTV, Táncvár, 1996/3.

NEMES–KIRÁLY

1997. febr. 20.

Sangria

MU Színház

Zongora: Takáts Márton, J.: Böhm Kati, Technika: Joe, K.: Nemes–Király, Ea.: Nemes Zsófia, Király Attila, Boros István, Frank Róbert, Kelemen Zsolt, Plaveczy Ede

OFF TÁRSULAT

1996. máj. 31.

Rakéta

MU Színház

Z.: Szilágyi István, Fény: Oroszi Tibor, K.: Hód Adrienn, Ea.: Garai Júlia, Hód A., Lex Alexandra, Máthé Gabriella

1997. febr. 5.

Felmerülve

MU Színház

ORKESZTIKA MOZDULATSZÍNHÁZ

1995. szept. 8.

Napóra

Kiscelli Múzeum

1996. márc. 16.

Szombat, vasárnap

MU Színház

Z.: Bobby McFerrin, Chick Goera, Yó Yó Ma, – madárhangok, Szabados György, Richard Maxfield, Mozdulatépítész: Tatai Mária, J.: Sallay Viola, Szlabey Balázs, technika: Payer Ferenc, Ea.: Barcza Katalin, Bánó Szabolcs, Bodor Andrea, Für Ágnes, Patonay Anita, Révay Réka, Sallay V., Szlabey B.

PÉNTEK KATA

1996. ápr. 6.

Por

MU Színház

Z.: F Chopin, D.: Hephaisztos Háza, J.: Böhm Katalin, Fény: Pető József, Pallagi Mihály, Zongora: Lakatos József, K.: Péntek Kata, Ea.: Kovács Anita, Péntek K.

Irodalom: Ellenfény, 1997/2. Péter Márta

1997. máj. 13.

Szabadság

Merlin Színház

Z.: Peteris Vasks, Látvány és J.: Vereckei Rita, Fény: Pető J., Rend.: Péntek Csilla, K.: Péntek K., Ea.: Péntek Cs., Péntek K.

PHOBOS TÁNCEGYÜTTES

1997. jan. 15.

Egyedül

MU Színház

Z.: Fred Frith, J.: Rostás Zoltán, Fény: Madarász János, K.: Nagy Zoltán, Ea.: Juhász Katalin, Molnár Nóra, Nagy Andrea, Katona Gábor, Vári Bertalan

Irodalom: Ellenfény, 1997/2. Bu Nuhr

PIANTE DE VALENTINA ÉS URCIUOLI GIULIANA

1997. aug. 2.

Átutazóban

Szeged, Régi Zsinagóga

Z.: Rick Wilson, Lou Harrison, Kodály Zoltán, D. és J.: Molnár Zsuzsa, K. és Ea.: G. Urciuoli és V. de Piante

REGŐS PÁL

1996. nov. 17.

Lélekbörtön

Szkéné Színház

Z.: Robert Julian Horky, Assz.: Szetei Zsolt Miklós, R.: és mozgásterv: Regős Pál, Ea.: Regős P., Salz Gabriella

SÁMÁN SZÍNHÁZ

1996. jún. 7.

Alakoskodók

Kiscelli Múzeum

Z.: Pusztai Gábor, Kovács Tamás, D. és maszk: Milorad Kristic, J.: Kiss Kovács Panka, Maszk: Papp Judith, K.: Magyar Éva, Horváth Csaba, Ea.: Magyar É., Maros Anna, Horváth Cs., Biró József, Szilvási Károly

Irodalom: Ellenfény, 1997/3. Joób Sándor; Magyar Hírlap, 1996. VI. 7. E. E.

1997. jún. 7.

Virrasztás

ÚJ Színház Stúdiója

Ringató

Z.: Rhapszódia Trió, báb: Alice Purcel, S. Beckett szövegét fordította: Dobay Dezső, elmondja (hangfelvételtől): Csomós Mari, K.: Magyar É., D. és J.: Zeke Edit, Fény: Pallagi Mihály, Ea.: Magyar É., Horváth Cs.

Duhaj

Z.: Dresch Dudás Mihály, K.: Horváth Csaba, D. és J.: Zeke Edit, Fény: Pallagi Mihály, Ea.: Horváth Cs., Magyar É., Gantner István, Szilvási Károly, Szücs Elemér

Irodalom: Népszabadság, 1997. VI. 9. M. G. P.

SOFA TRIO

1996. okt. 5.

A kakukkölő

MU Színház

Írta és R.: Rókás László, K.: Lengyel Péter, D.: Oldal István, J.: Schermann Márta, Fény: Vincent van Tilbeurgh, Ea.: Schermann M., Balogh Margit, Lengyel P., Oldal I., Rókás L.

Irodalom: Ellenfény, 1997/1, Perényi Balázs; Esti Hírlap, 1996. X. 8. Pintér Mihály; Táncművészet, 1996/6. Lőrinc Katalin

SZÁNTÓ ÉVA

1997. jún. 4.

Fagottmandarin

MU Színház

(színházi improvizáció zenei térben)

Látvány: Braun József, J.: Kerényi Mari, R.: Szántó Ojkor, Ea.:

Mandarin

Lakatos György (fagott)

Lány

Bajna Zsóka (tánc, ének)

Öreg gavallér

Melis László (hegedű)

Kis diák

Dóra Attila (klarinét)

I. csavargó

Váczi Zoltán (ütős)

II. csavargó

Holló Aurél (ütős)

III. csavargó

Bojtos Károly (ütős)

Költők

Ladik Katalin, Szkárosi Endre (énekeszéd)

Tranz Danz

1995. okt. 12.

VIB 1.

MU Színház

Z.: Árvay György, Video: Sára Júlia, Tarek, Technika: Pallagi Mihály, Balog István, K. és R.: Kovács Gerzson Péter, Ea.: Emma Redding m. v., Jászberényi Éva, Horváth Csaba

1996. febr. 16.

VIB

MU Színház

Z.: Palotai Zsolt, Video: Sára J., Tarek, Fényterv: Pallagi M., Balog I., Kovács G. P., K.: Kovács G. P., Ea.: Péntek Kata, Szilvási Károly, Kovács G. P.

Irodalom: Fényfüggöny, 1996/tavasz, Lőrinc Katalin

1996. ápr. 3.

In Sol

MU Színház

Z.: Sály László, Videotechnika: Tarek, J.: Szigethy Dóra, Fény: Pallagi M., Balog I., K. és R. Kovács G. P., Ea.: Kovács G. P.

1997. márc. 28.

Imago Mundi

MU Színház

Z.: Sály L., K.: Kovács G. P., Ea.: Fekete Hedvig, Péntek K., Kovács G. P.

II. Fesztiválok – versenyek

BUDAPESTI ŐSZI FESZTIVÁL: FÓKUSZBAN A TÁNC

1995. szept. 24–okt. 8.

Artus Színház	A tűzfal	Katona József Színház
DekaDance	Madárka	MU Színház
Romangarde	Elégia	MU Színház
Quodlibet	Bolero	MU Színház
Phobos	Ölelés	MU Színház
Madách Táncműhely	Napimádók	MU színház
TranzDanz	Profana	MU Színház
Bodor Johanna	Emberkiállítás	MU Színház
Bozsik Y. Társulat	A várakozás	MU Színház
Szegedi Kortárs Balett	If	Petőfi Csarnok
	Tavaszi áldozat	
Kodály Táncműhely	Hommage á Bartók	Merlin Színház
Pretty Ugly D. C.	Two Pears	Petőfi Csarnok
Martin György Néptáncszöv.	Kortárs néptánc est	Budai Vigadó
Feketeügy Független Táncszínház	Analitikus melankóliák	Almássy téri Szabadidő Központ
Énekes István és barátai	A katartikus folk szörnyeteg	Almássy téri Szabadidő Központ
		Petőfi Csarnok
Karine Saporta Co.	Az évszázad bálja	Petőfi Csarnok

NEMZETKÖZI VIDEÓTÁNC SZEMLE:

Achterland (A. T. de Keersmaeker) Francia Intézet
Dead Dreams of Monochrome Men (D. Hinton)
L'Entreinte (J. bouvier–R. Obadia)
Test (S. Denizot)
La Plainte de L'Imperatrice (P. Bausch)
Topic (S. Denizot)
Strange Fish (Ll. Newson)
It Doesn't Wait (D. Elkins)
La Chambre (Bouvier–Obadia)
La noce (Bouvier–Obadia)
Waterproof (D. Larrieu)
LaLaLaHuman Sex (E. Lock)
Roseland (W. Vandekeybus)
Rosa (Keersmaeker)
Un Chant presque éteint (J. C. Galotta)

Home (M. Tompkins)
 Beach Birds for Camera (M. Cunningham)
 Le Defilé (R. Chopinot)
 K. O. K. (R. Chopinot)
 Le P'tit Bal (P. Découflé)
 Outside in (V. Marks)
 Love Sonnets (T. de Mey)
 Les Larmes de Nora (K. Sapporta)
 Siratófalak (Markó Iván–Szabó Gábor) Szindbád Mozi
 Ideiglenes cím (Kovács Gerzson Péter–Zala Judit)
 Rejtőzködések (Bombicz Barbara–Villányi László)
 Euronyme tánca (Jochen Ulrich–Bódy Gábor)
 A villik (Bozsik Yvette–Gém György)
 Szól a világ (Farkas Zoltán–Káel Csaba)

IV. MU NAPOK: NEMZETKÖZI KORTÁRS SZÓLÓ TÁNCFESTIVÁL

1995. nov. 7–11.

Jean-Laurent Sasportes:	Short Pieces
Katharina Vogel:	Chief Josef
Roberto Galvan:	Inventario
Hin Ching Chan:	Unspeakable Desire
	Cím nélkül
Gál Eszter:	...makes sense
	1,5 perc csend
Bodor Johanna:	Emberkiállítás
Sanna Kekalainen:	Testem dupla ellentmondásai
Bozsik Yvette:	Holdfényke és a Hórihorgas fakopács
Kovács Gerzson Péter:	December 21.

Bagnolet-i Nemzetközi Táncszemle

1995. nov. 15–16.

Petőfi Csarnok

Quodlibet Trió	Bolero, avagy „csakazértis”
Gál Eszter	Kvintett
Nemes Zsófia/Király Attila	Megszökött álmok
Tanja Zgonc	Iiza
Phobos	Ölelés

II. RUDOLF NUREJEV NEMZETKÖZI BALETTVERSENY

1996. márc. 9–17.

Erkel Színház/Operaház

Zsüri: Eva Evdokimova (elnök), Masako Ohya (alelnök), Alexander Grant, Harangozó Gyula, Keveházi Gábor, Vera Kirova, Ninel Kurgapkina, Karl Musil, Tamara Nizsinszkij.

Díjazottak:	Joaquin de Luz Perez (első díj)
	Kozmér Alekszandra (első díj)
	Andrej Batalov (megosztott második díj)
	Nagy Tamás (megosztott második díj)
	Elena Tumanova (második díj)
Külön díjak:	Leila Alpieva (harmadik díj)
	Vanessa Zahorian (legjobb fiatal táncos)
	Andrej Batalov (legjobb partner)
	Anna Reznik (legjobb versenyen kívüli partner)

INTERFOLKTÁNC '96

1996. márc. 22–ápr. 7.

Duna Művészegyüttes Budapest Táncegyüttes	Táncról táncra Ágas-bogas fa Betyárok	Budai Vigadó Thália Színház
Gennosuke Matsumoto Kagura Táncszínháza	Kotobuki-Jishi Sakura Kurodabushi	Thália Színház
Bangkoki Tradicionális Táncegyüttes	Az esős évszak legendája Cintányéros, gyertyás, vásári, bambuszrudas és dobtánc	Thália Színház
Gruz Állami néptáncgyüttes	Partsa Kartuli Khorumi Kazbek tánc Gruz szvit Hegyi ünnep Régi udvari tánc Versengés	Bp.-i Kongresszusi Központ
Honvéd Táncszínház	A kertész álma Forrószegiek	Thália Színház
Állami Népi Együttes: Sevilla táncgyüttes	Ecseri lakodalmas Sevilla de Albénia	Thália Színház Bp.-i Kongresszusi Központ

Bolero Puerta Tierra
Luis Alonso lakodalma
Kísérők
Spanyol capriccio
Martinesek
Tanguillok Cádizból
Fandangos de huelva
Garrotin
Alegriák Cádizból
Sevillanák
Tangók
Buleriák

INSPIRÁCIÓ '96

1996. máj. 18–22.

Szkéné/MU Színház

Törött szárnyak

Z.: Peter Gabriel, K.: Pintér Ágota, Ea.: Pintér Á., Sallay Stefánia, Sátori Júlia, Kinczel József

ART KONTAKT MOZGÁSSZÍNHÁZ

Álmok

Z.: Fagyöngy együttes, K.: Sárvári János, Ea.: Kisbáró Edina, Sárvári J., Hrabovszky Melinda

PHOBOS EGYÜTTES

Kör

Z.: D. Sosztakovics, K.: Nagy Zoltán, Ea.: László Kinga, Nagy Andrea, Molnár Nóra, Katona Gábor, Nagy Z.

KULCSÁR ENIKŐ

Júlia és Júlia

Z.: Temesvári Balázs, K.: Garai Júlia, Kulcsár Enikő, Ea.: Garai J., Kulcsár E., Creaspo Rodrigo

ZSÓVERÉ

Nos...

Z.: Jessica együttes, K.: Nemes Zsófia, Szabó Réka, Vámos Veronika és Ea.

MÉSZÖLY ANDREA ÉS GOLD BEA

Kutak

Z.: Temesvári Balázs, K. és látvány: Mészöly A., Gold B.

JUHOS ISTVÁN

Fratres

Z.: Arvo Pärt, J.: Ingrid Göttlicher, Fény: Nagy Ernő, K.: Juhos István, Ea.: Panja Fladerer, Juhos I.

QUDLIBET TRIÓ

Diaboló

Hang és fény: Mezei Gábor–Horváth Zoltán, K. és Ea.: Fosztó András, Halász G. Péter

ATLANTISZ TÁNCSZÍNHÁZ

Aguna*

*versenyen kívül

Z.: Korom Attila, Alma együttes, K.: Juhász Katalin, Ea.: Kopeczny Katalin, Juhász K., Horgas Ádám

MANDARINOK FESZTIVÁLJA

1996. szept. 27–okt. 4.

Operaház

Moszkvai Klasszikus Balett

K.: Natalja Kaszatkina és Vlagyimir Vasziljov

Esztonia Balett

K.: Mai Murdmaa

Eurodance Alapítvány

K.: Milloss Aurél

Ballett Fantasio

K.: Oleg Danowski

Magyar Állami Operaház

K.: Harangozó Gyula

Krefeld-Mönchengladbacheri Városi Színház

K.: Heidrun Schwarz

Göteborg Balett

K.: Ulf Gadd

Budapesti Bábszínház

R.: Szőnyi Kató

M. Kecskés András és barátai

K.: M. Kecskés András

Tanz-Forum Köln

K.: Jochen Ulrich

Magyar Állami Operaház

K.: Seregi László

The Playhouse Company

K.: Ashley Killar

Magyar Állami Operaház

K.: Fodor Antal

Balletto de Toscana

K.: Mauro Bigonzetti

Bozsik Yvette társulata

K.: Bozsik Yvette

Irodalom: Ezredvég 1997. I. Kővágó Zsuzsa

INSPIRÁCIÓ '97

1997. máj. 18–22.

Szkéné/Mu Színház

KOMP(M)ÁNIA

Miféle másik lénynek?

Z.: B. Gilbert, D. Motion, e. Goldenthal, Feeney, P. Brown, K.: Csabai Attila, Ea.:
Bartus Nikolette, Csabai A., Ladjánszki Márta

GELLÉN ANNA

Indulatok

Z.: E. Morricone, J. Horner, K.: Gellén A., Ea.: Honkó Nikolette, Krausz Aliz, Nagy
Grácia, Pataki Timea, Török Éva

MICHAELA PEIN

In Moving System

D. és fény: Hargitai Ákos, Hang: Barkóczy György, K. és R.: M. Pein, Ea.: Fóris Ildikó,
Hargitai Á.

BALLY-HOO

A pad

Z.: Peter Gabriel, Boris Vian, Kronos Quartett, K.: Nemes Zsófia, Ea.: Ploveczki Ede,
Balogh Orsolya, Nemes Zs., Frank Róbert, Király Attila

GYÓRI BALETT

A szél

Z.: Gipsy Kings, V. Amigo, K.: William Fomin, Ea.: Ströck Barbara, Sándor Zoltán, Zádorvölgyi László, W. Fomin, Pintér Timea

PAPP TIMEA

Na most ki-kivel van?

Z.: Kégl Tamás, K.: Papp T., Ea.: Krausz Aliz, Kégl András

SZABÓ RÉKA

Szonáta

Z.: Kovács Zsolt, K. és Ea.: Kulcsár Enikő, Mészöly Andrea, Szabó Réka

ZAMBRYCZKI ÁDÁM

Exit

Z.: E. Satie, M. Miller, M. Davies, Rend.: Zambryczki A., K.: Sárkány Zsolt, Ea.: Rózsavölgyi Zsuzsa, Sárkány Zs., Zambryczki A.

III. VENDÉGSZEREPLŐK

VILÁGSZTÁROK AZ OPERÁBAN

1995. szept.

Operaház

Satanilla

Z.: Pugni, K.: Petipa, Ea.: Inna Dorofejeva, Vagyim Piszarev

Proust, Les intermittences du coeur

Z.: Fauré, K.: R. Petit, Ea.: Jan Broeckx, Wim Broeck

Un Pli dans Le Ciel

Z.: Karaindrov, K.: M. Naisy, Ea.: Anik Bissonnette, Louis Robitaille

Don Quijote

Z.: Minkusz, K.: Petipa, Ea.: Aki Nakata, Ajdar Ahmetov

Chaconne

Z.: Gluck, K.: Balanchine, Ea.: Kyra Nichols, Damian Woetzel

Salome

Z.: Drigo, K.: Béjart, Ea.: Patrick Dupond

Urlicht

Z.: Mahler, K.: Forsythe, Ea.: Anik Bissonnette, Louis Robitaille

Tere-fere polka

Z.: Strauss, K.: Béjart, Ea.: Kováts Tibor

A kalóz

Z.: Drigo, K.: Petipa, Ea.: Inna Dorofejeva, Vagyim Piszarev

Gaucha

Z.: argentin népzene, K.: Mojszejev, Ea.: Rügyij Hodzsojan, Alekszandr Kuligin, Igor Pivorovics

Black Cake

Z.: Stravinsky, K.: van Manen, Ea.: Jane Lord, Wim Broeckx

A hattyú halála

Z.: Saint-Saens, K.: Descombey, Ea.: Lienz Chang

Csillagok és sávok

Z.: Sousa, K.: Balanchine, Ea.: Kyra Nichols, Damian Woetzel

DONAUBALETT

1995. szept. 12.

Táncolj, ne háborúzz!

Győri Nemzeti Színház

Dear Life

Z.: Zbynek Mateju, K.: Martin Müller

Venture Unknown

Z.: Lidia Zielinska, K.: Ted Brandsen

Don't Look Back

Z.: Márta István, K.: Krzysztof Pastor

PRETTY UGLY DANCE COMPANY

1995. szept. 30. és okt. 1.

Petőfi Csarnok

Two Pears

Z.: Arto Lindsay, K.: Amanda Miller

COMPAGNIE KARINA SAPORTA

1995. okt. 7.

Az évszázad bálja

Petőfi Csarnok

K.: Karine Saporta

Vicky Shick

1995. okt. 23.

Még mielőtt tudod

MU Színház

Z.: Ph. Glass, K.: David Allan Kharris

Lassú csend

SZILÉZIAI TÁNCSZÍNHÁZ

1995. okt. 26.

Olyan semmiség

Thália Színház

Z.: Verdi, Mozart, Monk, Górecki és népzene, K.: Jacek Luminski

Feneketlen mélység

Z.: M. Monk, Szyamonowski, K.: J. Luminski

Elviszi a szél

Z.: Strauss, Rodriguez, K. Volans, K.: J. Luminski

COMPANIE JANUARI

1995. nov. 7.

Her Silent Smile

Petőfi Csarnok

Z.: Penderecki, Ligeti, Eno, K.: Maria Woortman, Roberto de Jonge

K. DANSE

1996. jan. 24.

10

Petőfi Csarnok

Z.: Benzrihem, K.: Jean-Marc Matos

L'éventail

1996. márc. 3.

Fantaisie

Thália Színház

K.: Marie-Genevieve Massé

Susanne Martin

1996. márc. 4.

Lábjegyzet

MU Színház

WEIMARI TÁNC SZÍNHÁZ

1996. márc. 9. és 10.

Magasföld

Petőfi Csarnok

Z.: M. von Hintzenstern és H. Tutschku, K.: Joachim Schlömer

O VERTIGO DANSE

1996. ápr. 4.

Déluge

Petőfi Csarnok

Z.: J. Pook, K.: Ginette Laurin

MARTHA GRAHAM DANCE COMPANY

1996. ápr. 10. és 11.

Víg színház

Lamentation

Z.: Kodály Zoltán, K.: M. Graham

Maple Leaf Rag

Z.: Scott Joplin, K.: M. Graham

Sketches from Chronicle

Z.: Wallingford Riegger, K.: M. Graham

Snow on the Mesa

Z.: válogatás, K.: Robert Wilson

MADHAVI MUDGAL

1996. ápr. 12.

Mangalacharan

Pallavi

Yahi Madhava

Shiva tandava stotra

Arabhi

Moksha

Odisszi táncok

Petőfi Csarnok

TOURS-I NEMZETI KOREOGRÁFIAI KÖZPONT

1996. ápr. 17.

Egy kis hazai

Petőfi Csarnok

Fait maison 3

K.: Daniel Larrieu, Pascale Houbin, Laurence Rondoni

On s'aimera

Z.: Léo Ferre, K.: D. Larrieu

Mario Lao (részlet)

Z.: Mario Lao, K.: D. Larrieu

Avec le temps

Z.: Léo Ferré, K.: D. Larrieu

Attentat poétique (részlet)

Z.: John Adams, K.: D. Larrieu

Jolie mome

Z.: L. Ferré, K.: D. Larrieu

Solo rouge (részlet)

K.: D. Larrieu

Stuc

Z.: Henry Purcell, K.: D. Larrieu

Pour l'instant

Z.: Igor Stravinsky, K.: D. Larrieu

Stock (részlet)

Z.: Papa Wemba, Ray Léma, K.: D. Larrieu

Emmy

Z.: Henryk Górecki, K.: D. Larrieu

JJJ

Z.: Zap Mama, K.: D. Larrieu

Brut de coffrage

Z.: Hector Zazou, K.: Laurence Rondoni

Éléphant et les faons

K.: D. Larrieu

Saluts russes (részlet)

Z.: a Szovjet Tengerészeti Kórusa, K.: D. Larrieu

ROBERTO GALVAN

1996. ápr. 18.

Sonology of Sex

MU Színház

Z.: Cllek DVA, K.: R. Galvan

PAOLO RIBEIRO

1996. ápr. 21.

Sabado 2

Petőfi Csarnok

KIROV BALETT SZÓLISTÁI

1996. ápr. 26–27.

A bahcsiszeraí szökőkút

Erkel Színház

Irina Zselinkina (Mária), Irma Nioradze (Zaréma), Dmitrij Kornyejev (Girej) Vaszilij Szcserbakov (Nurali), Viktor Baranov (Waclav)

LA BALLETT DU RHIN

1996. ápr. 27.

Győri Nemzeti Színház

A négy vérmérséklet

Z.: Paul Hindemith, K.: George Balanchine

Fébrile

K.: Ivan Favier

A zöld asztal

Z.: F. A. Cohen, K.: Kurt Jooss

MIN TANAKA

1996. máj. 1. és 2.

I ...sit

MU Színház

ZÁGRÁBI HORVÁT NEMZETI SZÍNHÁZ BALETTEGYÜTTÉSE

1996. máj. 2.

A szelek hozta balladák...

Erkel Színház

Z.: Igor Savin, K. és fádó dalok, K.: Vasco Wellenkamp

DJAZZEX

1996. máj. 15.

Petőfi Csarnok

Lanzarote*

K.: Neel Verdoorn

Darimana

Z.: albert van Veenendal, K.: Glenn van der Hoff

Cell Walk

Z.: Cecil Taylor, K.: Glenn van der Hoff

Mob*

K.: Neel Verdoorn

Azul

Z.: José-Luis Greco, K.: N. Verdoorn

** a Budapest Táncszínház táncosainak előadásában*

BUDAPEST

1996. aug. 16. és 17.

WIENER STAATSOPER

Operaház

Apolló

Z.: Igor Stravinsky, K.: George Balanchine

Concertantes duo

Z.: I. Stravinsky, K.: Renato Zanella

Csajkovszkij pas de deux

Z.: Pjotr Csajkovszkij, K.: G. Balanchine

Empty Place

Z.: Jon Hassel, Brian Eno, K.: R. Zanella

VILÁGSZTÁROK AZ OPERÁBAN

1996. aug. 31.

Operaház

Grand pas classique

Z.: Auber, K.: Gsovszkij, Ea.: Kozmár Alexandra, Nagy Tamás

Gopak

Z.: Szolovjev-Szedoj, K.: R. Zaharov, Ea.: Kováts Tibor

Coppélia

Z.: Delibes, K.: M. Petipa, Ea.: Mami Mori, Keiju Mori

Give Me Your Heart Tonight

Z.: S. Stevens, K. és Ea.: Margie Gillis

Baroque Fantasy

Z.: V. L. Weiss, K.: K. Pastor, Ea.: Eichner Tibor

A kalóz

Z.: R. Drigo, K.: M. Petipa, Ea.: Fernanda Tavares-Diniz, Joan Boada

A bajadérka

Z.: L. Minkusz, K.: M. Petipa, Ea.: Elvira Taraszova, Andrej Batalov

Walzing Matilda

Z.: T. Waits, K.: S. Ballard, Ea.: M. Gillis

Horumi

Z.: adzsar dobzene, K.: I. Mojszejev, Ea.: Alekszandr Belov, Alekszandr Rika, Rudij Hodzsojan, Valrij Inozemcev, Igor Pivorovics, Alekszandr Surigin

Esmeralda

Z.: R. Drigo, K.: M. Petipa, Ea.: M. Mori, K. Mori

Isztambul 1920

Z.: orosz népzene, K.: A. Ozsmanov, Ea.: Dimitrij Szimkin

Revelations

Z.: tradicionális zene, K.: Alvin Ailey, Ea.: Nasha Thoms, Don Bellamy

Párizs lángjai

Z.: B. Aszafjev, K.: V. Vajnonen, Ea.: F. Tavares-Diniz, J. Boada

Winter in Lisbon

Z.: D. Gillespie, K.: B. Wilson, Ea.: Nasha Thomas, D. Bellamy

Keyed Up

Z.: R. Wagner, K. és Ea.: D. Szimkin

Don Quijote

Z.: L. Minkusz, K. és Ea.: M. Petipa, E. Taraszova, A. Batalov

KRISZTINA DE CHATEL

1996. szept. 11. és 12.

Concave

Petőfi Csarnok

Z.: Le Mystère des Voix Bulgares, és japán ütősök, K.: K. de Chatel

DJOLEM EGYÜTTES

1996. szept. 19.

Afrikai táncok

Thália Színház

ADRIANA BORIELLO ÉS MASSIMO COHEN

1996. okt. 4.

Contrappunti

Petőfi Csarnok

Z.: M. Cohen és Michael Nyman, K. és Ea.: A. Boriello

Hol volt, hol nem volt**A szél****Szeszélyek****DCA**

1996. okt. 9.

Decodex

Erkel Színház

Z.: Hughes de Courson, Spot, Sébastien Libolt, K.: Philippe Découflé

FOLKWANG TÁNCSTÚDIÓ

1996. okt. 12. és 13.

Esperas

Petőfi Csarnok

Z.: D. Sosztakovics, K.: Daniel

EGYIPTOMI NEMZETI NÉPTÁNCGYÜTTES

1996. nov. 14.

Thália Színház

ALIAS COMPANY

1996. nov. 27. és 28.

Contrecoup

Petőfi Csarnok

Z.: Andres Garcia, Robert Grassi, K.: Guilherme Botelho

DV8 1997. febr. 6–8. Z.: Adrian Johnston, Műv. vez.: Lloyd Newson	Bound to Please	Petőfi Csarnok
FRANCOIS RAFFINOT 1997. márc. 5. Z.: Pascal Dusapin, K.: F Raffinot	Adieu	Honvédség Műv. Háza
CAS PUBLIC 1997. márc. 12. Z.: Bartók Béla, Igor Stravinsky, Paul Hindemith, Zoran Eric, K.: Helene Blackburn	Suites furieuses	Petőfi Csarnok
IRINA ZSELINKINA 1997. márc. 21. és 23. (címszerepben)	Giselle	Operaház
RICOCHET DANCE COMPANY 1997. márc. 27. és 28. Z.: Puccini, K.: Javier de Frutos	E muioio disperato	Petőfi Csarnok
QUA DRA TE CSOPORT 1997. ápr. 2. és 3. K.: Qua Dra Te	On Being an Angel	Szkéné Színház
DA MOTUS! 1997. ápr. 11. Z.: Thierry Dagon, K.: A. Bühler, B. Meuwly, A. S. Gilroy	Szerencsés hús	MU Színház
Risa Steinberg 1997. ápr. 15.	Táncszertartás	Szkéné Színház
HOLY BODY TATTOO 1997. ápr. 16. Z.: Jean-Yves Therriault, K.: Dana Gingras, Noam Gagnon	Our Brief Eternity	Petőfi Csarnok
JEROME BELL 1997. máj. 9.	Nom donné par L'auteur	MU Színház
FATTOUMI-LAMOUREUX 1997. máj. 14. K.: Héla Fattoumi és Eric Lamoureux	Solstice	Petőfi Csarnok

KIROV ÉS OSAKA BALETT SZÓLISTÁI
1997. júl. 25. **Nyári gálaest**

Operaház

Csipkerózsika

Z.: P. Csajkovszkij, K.: M. Petipa, Ea.: Nami Mory, Igor Zelenszkij

Giselle

Z.: A. Adam, K.: Coralli, Perrot, Petipa, Ea.: Yoko Yano, Andrej Jakovlev

A kalóz

Z.: Drigo, K.: Petipa, Ea.: Mami Mori, I. Zelenszkij

