



TÁNC TUDOMÁNYI KÖZLEMÉNYEK



2011/1.

A Magyar Táncművészeti Főiskola folyóirata III. évfolyam 1. szám

„A tánc leírhatatlan, de írni mindent lehet róla. Ettől függetlenül van: mozgásművészet is, néptánc is, balett is, dzsessztánc is. És mindenki veheti-viheti, csinálhatja azt, amit szeret. Csak az a fontos, hogy a beavatottak csinálják jól azt, amit csinálnak, és a nézők beleérzéssel közelítsenek ahhoz, amit szeretnek. A bíráló pedig legyen beavatott, ismerje meg a jelenkor táncművészetét lelkiismeretesen, és beleérzéssel közelítse meg a művet. Az pedig magától értetődik – logikailag és etikailag egyaránt –, hogy a bírálóknak a látott műről és előadásról kell szólnia.”

Lőrinc György

Szerkesztőség:

Tóvay Nagy Péter főszerkesztő
Bolvári-Takács Gábor lapigazgató
Bernáth László
Major Rita
Mizerák Katalin

Lapterv, tördelés:
 Tellinger András

A borítón Jean-Marc Nattier (1685 – 1766) Terpszikhoré című festménye látható.

Tánctudományi Közlemények

A Magyar Táncművészeti Főiskola tudományos folyóirata
 A szerkesztőség címe:
 MTF Elméleti Tanszék
 1145 Budapest,
 Columbus u. 87-89.
 Tel.: 273-3430, fax: 273-3433
 e-mail: ttktnp@gmail.com
www.mtf.hu
 ISSN 2060-7148
 Lapnyilvántartási szám:
 163/384/1/2008.
 Megjelenik évente kétszer, az OTKA támogatásával (K 81672).

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

E számunk a TÁMOP-3.2.4-09/1/KMR-2010-0019 számú projekt keretében jelent meg.



Tanulmány

Évforduló

Bolvári-Takács Gábor: A Magyar Táncművészeti Főiskola képzési szerkezete és történeti forrásai (1950–2010)	4
Lőrinc Katalin: A modern tánc oktatása a Magyar Táncművészeti Főiskola történetében	20

Egészségtan

Mády Ferenc – Csillag Pál: Egészségtudatos élet, egészségfejlesztés	26
--	----

Művelődéstörténet

Kovács Ilona: Haláltáncok a zenében	30
Ujszigeti Dezső: Haláltánc és színekavalkád	48

Színháztörténet

Heltai Gyöngyi: A két háború közti pesti operett stílári és ideológiai dilemmái: a Király Színház példája (1920–1936) I. rész	53
--	----

Tánc történet

Bodil Persson: A táncművészet Svédországban	69
Doma Kata: Mozaikok Forgách József portréjához	76
Patrizia Veroli: Milloss Aurél koreográfusi munkássága I. rész (1906–1945) (folytatás)	79

Recenzió

Kovács Henrik: Különbözőség és másság a rituáléban	89
---	----

Beszámoló

Fodorné Molnár Márta: Látogatás a Berliini Állami Balettiskolában	94
--	----

Tudományos hírek

Beszámoló a Magyar Táncművészeti Főiskola OTKA-kutatócsoportja első kutatási évének eredményeiről	96
A táncművészet és a tudomány szolgálatában	100

Szerzőinknek

102



Bolvári-Takács Gábor

A Magyar Táncművészeti Főiskola képzési szerkezete és történeti forrásai (1950–2010)*

I. Bevezetés

Alapításának hatvanadik évfordulóját ünnepelte 2010-ben a Magyar Táncművészeti Főiskola, amely 1950–1990 között a ma még mindig jól ismert Állami Balett Intézet (ÁBI) elnevezést használta. A kezdetektől saját általános iskolát és (utóbb nyolcosztályos) gimnáziumot, továbbá középiskolai kollégiumot fenntartó intézmény a hazai művészeti felsőoktatásban egyedülálló képzési szerkezetet honosított meg.

Az alapítás óta eltelt hat évtized még ahhoz képest is számottevő időszak, hogy a hazai művészeti felsőoktatás többi intézménye már a 19. század második felében önálló fejlődési útra tért. A Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, a Magyar Iparművészeti (ma: Moholy-Nagy Művészeti) Egyetem, a Magyar Képzőművészeti Egyetem és a Színház- és Filmművészeti Egyetem jogelőd iskolái az osztrák-magyar kiegyezés körüli években, magas fokú szakmai autonómiával jöttek létre. A második világháború után bontakozott ki az a folyamat, amelynek során az akadémiákból főiskolák, egyetemi jellegű főiskolák, végül egyetemek váltak.

Ez a fejlődés a hazai táncművészképzésben fáziskéséssel zajlott le. Az ÁBI 1950. évi létrehozása lényegében válasz volt a kor kultúrpolitikájának nagy kihívására. A második világháború után az Operaház balett-repertoárjának átalakulása, elsősorban a szovjet balettek megjelenése olyan balettkart igényelt, amelyet a korábbi módszerekkel sem minőségben, sem elegendő létszámban nem lehetett kiképezni. Magyarországon a táncművészet terén önálló, állami alapítású iskola 1945 előtt nem létezett. A képzés szervezett formáját, utánpótlás-nevelési céllal, az Operaház biztosította, amely 1937-ben Nádas Ferenc vezetésével megújította saját balettiskoláját. Nádas balettmesteri munkássága meghatározó jelentőségűvé vált a hazai táncművészet történetében: az 1965-ig Kossuth-díjjal kitüntetett balettművészek – a koreográfus Harangozó Gyula kivételével – valamennyien Nádas-növendékek voltak. A szakmai képzés mellett az Operaház gondoskodott az elemi oktatásról, állami tanítónő alkalmazásával. A polgári – vagy ennél magasabb – iskolai végzettséget azonban a növendékek csak magánúton szerezhették meg. A kihívásra adott válasz tehát művészetoktatási modellváltásban rejtett, s ehhez mintául szovjet metodika szolgált: az Agrippina Vaganova leningrádi balettmester által kidolgozott balettmódszertan. A hazai táncművészképzés intézményesítésében fontos szerepet játszott az 1949-ben létrehozott Népművelési Minisztérium, és annak vezetője, Révai József, aki mind a táncos képzés megalapozásában, mind a táncegyüttesek működtetésében lépni kívánt. A miniszter 1949 decemberében Táncművészeti Iskola létrehozásáról rendelkezett, amely – szovjet metodikájú tananyaggal – hét éves képzési idejű alapfokú táncművészeti és három éves képzési idejű középfokú táncoktató-képző tagozatból állt volna, ám végül csupán fél tanévet élt meg. 1950 szeptemberében pártutasítás alapján megnyitotta kapuit az Állami Balett Intézet. Alapításáról és szervezetéről 1951 februárjában, vissza-

* Készült az OTKA K 81672 számú kutatás keretében.

menőleges hatállyal, kormányrendelet jelent meg, amely kimondta, hogy a klasszikus balett-tánc legfelsőbb fokú oktatására, az Operaház balettiskolája és a Táncművészeti Iskola egyesítésével, a népművelési miniszter felügyelete alatt, Állami Balett Intézetet kell létesíteni. Az intézet feladata a „szakmailag jól képzett, haladó szellemű táncművészek nevelése, akik művészetükkel a dolgozó nép ügyét szolgálják.” Az intézet – s előtte a Táncművészeti Iskola – alapító igazgatója Lőrinc György volt. Nádas Ferenc balettmesterként és a klasszikus balett munkaközösség vezetőjeként dolgozott tovább. Lőrinc Györgyöt az igazgatói poszton 1961-ben Hidas Hedvig, 1972-ben Kun Zsuzsa követte. 1979–1991 és 1998–2006 között Dózsa Imre irányította a főiskolát, 1983-tól főigazgatóként, 2006-ban rektorként. 1991–92-ben Palovecz János, 1992–1998 között Gál Jenő volt a főigazgató. 2006–2008-ban ifj. Nagy Zoltán, 2009–2010-ben Jakabné Zórándi Mária töltötte be a rektori tisztséget. 2011-től a főiskola rektora Szakály György.

II. A képzési szerkezet fejlődése

Az ÁBI nevének és jogállásának változásai a későbbiekben szorosan összefüggtek a képzési szintek későbbi alakulásával, az alábbiak szerint:

- 1950: Állami Balett Intézet (középfokú intézmény),
- 1975: Állami Balett Intézet (felsőoktatási jellegű intézmény),
- 1983: Állami Balett Intézet (főiskola),
- 1990: Magyar Táncművészeti Főiskola,
- 2006: Magyar Táncművészeti Főiskola (BA és MA képzés).

A továbbiakban a képzési szerkezet változásait mutatjuk be, először a művészképzés, majd a pedagógusképzés vonatkozásában.

1. Művészképzés

Az intézet alapfeladatát jelentő klasszikus balettművész szak tanulmányi idejét, a Vaganova-metodika alapján, kilenc évben határozták meg. A szak végzettségi és szakképzettségi szintje az évek során a következők szerint változott:

- 1950–1975: középfokú végzettség és szakképesítés,
- 1975–1983: középfokú végzettség és felsőfokú szakképesítés,
- 1983–tól: felsőfokú (főiskolai) végzettség és szakképesítés,
- 2006-tól: táncművész alapszak, klasszikus balett szakirány (BA), továbbá klasszikus balettművész mesterszak (MA).

A kilenc éves képzés és a táncművész pálya speciális életkori sajátosságai szükségessé tették, hogy az Állami Balett Intézetben olyan általános és középfokú iskola működjön, amelynek tananyaga és tanmenete összhangban áll mind a táncművészeti oktatás követelményeivel, mind az általános iskolai és a középfokú képzés céljaival. Ezt a művészképzés és a közismereti oktatás párhuzamos-ságával valósították meg (1. ábra), amely a növendékek számára értelemszerűen délelőtti és délutáni elfoglaltságot jelentett. 1950 szeptemberétől az intézetben az általános iskola 3–8. osztályai működtek, az intézeti felvétel alsó korhatára a nyolcadik életév volt. A kilenc éves szakmai képzés első éve tehát az általános iskola harmadik osztályával esett egybe. A szakmai képzés utolsó három évében a növendékek középfokú, de érettségit nem adó tanulmányaikat az ún. „képző”-ben folytatták, szintén az intézet keretein belül. A IX. évfolyam végén a növendék termi képesítőtízvisztát tett, majd nyilvános vizsgaelőadáson adott számot az elsajátított tananyagról és művészi munká-



járól. Erre először az 1953/54-es tanév végén került sor, az intézet ekkor bocsátotta ki első végzős évfolyamát. Az oklevelet szerző növendékek tanulmányaikat még az operaházi balettiskolában kezdték, így csupán négy tanévet kellett teljesíteniük a képesítővizsgáig. 1953-tól egyébként az intézet saját kollégiummal rendelkezett, a nagyszámú vidéki növendék megfelelő elhelyezésére.

1. ábra

Az oktatási rendszer 1950–54									
életkor	8	9	10	11	12	13	14	15	16
balett szak	I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.	IX.
ált. isk.	3.	4.	5.	6.	7.	8.			
képző							1.	2.	3.

1954-ben a kormány – módosítva az alapító jogszabályt – a középfokú képző helyett csökkentett óra- és tantervű általános gimnáziumot hozott létre. Ezzel érettségit biztosító oktatási intézmény létesült az Állami Balett Intézetben belül, amely maga is középfokú szakképesítést adott. Az 1954/55-ös tanévtől tehát az intézetben az általános iskola 4–8. osztályai működtek, ezáltal a felvétel alsó korhatára a kilencedik életév lett. A szakmai képzés első éve ezentúl az általános iskola negyedik osztályával állott párhuzamban (2. ábra). A IX. balett-évfolyam egybeesett az érettségi évével, a szakmai megmérettetés mellé tehát komoly elméleti vizsga is társult, erősítve a szak értelmiségképző funkcióját és a növendékek általános műveltségét. Az első érettségi vizsgákra 1958-ban került sor.

2. ábra

Az oktatási rendszer 1954–63									
életkor	9	10	11	12	13	14	15	16	17
balett szak	I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.	IX.
ált. isk.	4.	5.	6.	7.	8.				
gimnázium						1.	2.	3.	4.

1963. szeptember 1-jén, miniszteri engedéllyel, ismét módosított képzési rend lépett életbe. Ettől kezdve a balettművész szakra történő felvétel alsó korhatára a 10. életév lett, így az első balett-évfolyam az általános iskola ötödik osztályával esett egybe. Az intézet általános iskolája immár csak felső tagozattal (5–8. osztály) működött tovább. Ezáltal a gimnáziumi érettségi időpontja – a szakmai képzés viszonylatában – a IX-ről a VIII. évfolyam végére került. Az életkori ugrást arra használták fel, hogy két éves, ún. „művészképző” kezdje meg működését, amely a VIII. balett-évfolyamot elvégzett, tehát már érettségizett növendékek felsőfokú elméleti továbbképzését szolgálta (3. ábra). Az új képzési szerkezet alapján Hidas Hedvig igazgató 1964-ben kezdeményezte az ÁBI főiskolává történő átszervezését, de igyekezete nem járt sikerrel.



3. ábra

Az oktatási rendszer 1963–83										
életkor	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
balett szak	I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.	IX.	
ált. isk.	5.	6.	7.	8.						
gimnázium					1.	2.	3.	4.		
műv. képző									I.	II.

Az 1963-ban bevezetett képzési rendet 1975-ben a kulturális miniszter rendeletben erősítette meg, kiegészítve azzal, hogy a kilenc éves szakmai képzésen belül két szintet állított fel: a IX. tanév végén felsőfokú balettművész oklevél szerzhető, míg a VI. balett-évfolyam befejezésével középfokú táncművész diploma jár. Ez utóbbinak feltétele, hogy a növendék sikeres érettségi vizsgát tegyen. Amint látható, ezzel megvalósult az ÁBI felsőfokú intézetté minősítése, hiszen a balettművész szakon kibocsátott szakképesítés ezentúl felsőfokú szakmai ismereteket igazolt. S bár az itt szerzett végzettség e területen azelőtt is a legmagasabb hazai képzésnek minősült, a mind inkább kiteljesedő felsőfokú intézményrendszer számára kezelhetőbbé vált az ÁBI oktatási struktúrája. A középfokú táncművész végzettség és szakképesítés pedig a továbbiakban – egészen a kilencvenes évekig – a vidéki táncművészeti szakközépiskolákban (Győr, Miskolc, Pécs, Szeged) szerezhető végzettségi szintnek felelt meg, bár a szakmai képzés az említett iskolákhoz képest két évvel fiatalabb életkorban lezárult.

Az 1975-ös változások a művészképzést más szempontból is érintették: a miniszter engedélyezte néptáncművész szak indítását, négy éves tanulmányi idővel, a gimnáziummal párhuzamosan. Az intézetben 1971 óta már működött a kísérleti jellegű néptánc évfolyam, ők 1975-ben végeztek, így a jogszabály csupán a további hivatalos háttérrel biztosította. A néptáncművész szak növendékei szakmai tanulmányaikat 14. éves korban kezdték meg, képesítővizsgájukra és vizsgaelőadásukra az érettségi évében került sor. Ez a szak további felsőfokú képzést nem biztosított, a hivatásos néptánc együttesek utánpótlásának nevelése középfokú végzettséget tanúsító szakmai bizonyítvány kiadásával zárult. Meg kell említenünk, hogy formálisan 1975-ben létesült a szintén gimnáziummal párhuzamos színházi táncművész szak is, ez azonban az intézet fennállása alatt önállóan nem indult. 1992-től azonban a néptáncművész szak, bővített tananyaggal, néptánc-színházi tánc szakként működött tovább.

Bár az intézmény főiskolai rangra emelését 1977–78-ban mind intézeti, mint kormányzati szinten szorgalmazták, az ÁBI főiskolai jogállását – Dózsa Imre igazgató erőfeszítései nyomán – csak az 1983-as esztendő hozta meg. Az intézményt szeptember 1-jei hatállyal – nevének változtatlanul hagyása mellett (!) – főiskolává szervezték át. Az erről szóló jogszabály kimondta, hogy az intézet feladata – négy éves főiskolai képzési idővel – balettművészek, koreográfusok, táncpedagógusok és táncelméleti szakemberek, továbbá – középfokú tagozat keretében – színházi táncművészek és néptáncművészek képzése. A sikeres államvizsgát tett balettművész, koreográfus, táncpedagógus, valamint táncelméleti szakos hallgatók a képzés szakirányát feltüntető főiskolai oklevelet, a színházi táncművész és a néptáncművész tagozaton végzők pedig a képzés szakirányát



feltüntető bizonyítványt kapnak. A jogszabály tehát az összes addig létező szakot megerősítette, egyben két új főiskolai szakot alapított (koreográfus, táncelmélet).

A felsorolt, nehezen túlbecsülhető jelentőségű változások közül most a balettművész szak sorsa lényeges. Az újonnan alapított szakok ugyanis értelemszerűen érettségihez kötöttek voltak, a régebben létező pedagógusképzés – erről a későbbiekben lesz szó – szintén, a balettművész szakon azonban meg kellett oldani az életkori párhuzam kérdését. Ehhez az 1963-ban felállított művész-képző továbbfejlesztésével találták meg azt a megoldást, amely a hazai felsőoktatás történetében a mai napig páratlan. A kormány lehetővé tette, hogy a balettművész szakon a főiskolai képzés első két évében a hallgatók – a főiskolai tanulmányok mellett – gimnáziumi tanulmányokat folytassanak. Másképpen fogalmazva: a növendékek a szakra a gimnázium második osztályának elvégzése után nyertek főiskolai felvételt, s a 3-4. gimnáziumi osztályt már lecke-könyvvel rendelkező hallgatóként végezték el. Az immár kettős párhuzamosság keretében egyes főiskolai tantárgyakat (művészettörténet, zenetörténet, tánc-történet, idegen nyelv) gimnáziumi órakeretben tanultak, s az így szerzett osztályzatok egyben főiskolai kollokviumnak vagy gyakorlati jegynek, az érettségi tárgyak pedig egyben szigorlatnak számítottak. (Az esetleg sikertelen érettségi vizsga természetesen a főiskolai tanulmányok megszakításával járt.) Ugyanakkor az addig kilenc éves szakmai képzés kiegészült további egy – elméleti képzésre és szakmai gyakorlatra szolgáló – tanévvel. A négy főiskolai év tehát a kilenc éves szakmai képzés VII-IX. évfolyamait, valamint az új X. évfolyamot foglalta magában (4. ábra). Ezzel helyére került a középfokú táncművész bizonyítvány is, hiszen a VI. balett-évfolyam befejezésével a növendék ténylegesen főiskolai felvételi vizsgát tett. Ha ez sikeresnek bizonyult, a VII. évfolyamon már hallgatóként tanult tovább. Ha nem, akkor – az érettségi megszerzése után – középfokú táncművész bizonyítványt kapott.

Összegezve tehát, a szakra felvett művészjelöltek tanulmányaik során a következő forduló-pontokkal találkoztak: a VI. balett-évfolyam végén főiskolai felvételi vizsga, a VIII. évfolyam befejezésével egyidejűleg gimnáziumi érettségi vizsga, a IX. évfolyam végén képesítővizsga és vizsgaelőadás, a X. évfolyam (4. főiskolai év) végén a szakdolgozat megvédése és elméleti jellegű államvizsga.

1983-ban létesült az intézet előkészítő tagozata is. Ez 8–9 éves gyermekek felkészítését szolgálta a tízéves korban induló balettművész szakra, oly módon, hogy e növendékek általános iskolai tanulmányaikat továbbra is saját intézményükben folytatták, csupán a szakmai oktatásra jártak át délutánonként. A kezdeményezésben nem nehéz felismerni az intézet 1950–63 közötti képzési rendjének egyes életkori elemeit.

4. ábra

Az oktatási rendszer 1983–98										
életkor	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
balett szak	I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.	IX.	X.
ált. isk.	5.	6.	7.	8.						
gimnázium					1.	2.	3.	4.		
műv. képző							I.	II.	III.	IV.



A minisztertanács 1990-ben – teljesítve az intézet kérését – a főiskolák felsorolásáról szóló határozatában az Állami Balett Intézet nevét Magyar Táncművészeti Főiskolára változtatta. Az 1993. évi felsőoktatási törvény az oktatási szerkezeten nem módosított, bár a balettművész szak sajátos képzési rendje néhány évig „ex lex” állapotban létezett. A törvény 1996-os kiegészítése azonban ismét jogszerűvé tette az érettségi előtti felvétel lehetőségét.

1998-ban a néptáncművész-képzés szempontjából történt komoly változás: a szak a balettművész képzéshez hasonlóan főiskolai szintűvé alakult át. Ennek szerkezete a létező gyakorlatot követte: a néptáncos növendékek a gimnázium második osztályának elvégzése után főiskolai hallgatókká váltak, a négy éves szakmai képzés pedig további két – elméleti képzésre és szakmai gyakorlatra szolgáló – tanévvel bővült. Ugyancsak 1998-ban létrejött az első, kísérleti, középfokú „modern tánc” évfolyam, olyan balett-növendékekből, akiket előző év végi vizsgájukon klasszikus balett tanulmányaik folytatásától eltanácsoltak. A képzés, megfelelő struktúra hiányában, 2001-re elhalt.

Ezzel egy időben az addig csak felső tagozattal létező általános iskola és négy évfolyamos gimnázium nyolc évfolyamos gimnáziummá alakult, így a balettművész szak és a gimnázium évfolyamszámozása (I–VIII., illetve 1–8.) azonossá vált. Az öröm azonban csak néhány évig tartott: a Nemzeti Alaptanterv által bevezetett egységes iskolai évfolyamszámozás következtében a gimnáziumi osztályok 5–12. évfolyamokká váltak, ismét bonyolítva a képletet (5. ábra).

5. ábra

Az oktatási rendszer 1998–2006										
életkor	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
balett szak	I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.	IX.	X.
gimn. (NAT)	1. 5.	2. 6.	3. 7.	4. 8.	5. 9.	6. 10.	7. 11.	8. 12.		
néptánc					I.	II.	III.	IV.	V.	VI.
főiskola							I.	II.	III.	IV.

A bolognai folyamat következményeként bevezetett kétszintű képzés a Magyar Táncművészeti Főiskolát sem hagyta érintetlenül. Az átalakításból azonban kétségtelenül előnyei származtak. Az addig működő balettművész, néptáncművész, színházi táncművész, és a 2007-ben indult modern tánc szakok (a kifutó évfolyamok kivételével) egységesen táncművész alapszakká (BA) alakultak, s e szak önálló szakirányaiként működtek tovább. A képzési idő a korábbi négy főiskolai év helyett három év lett, amelyet a tantervben a korábbi balettművész szak X., illetve a néptánc-színházi táncművész szak VI. évfolyamának megszüntetésével oldottak meg. Ennek eredményeként a balett szakirányon ismét a IX. szakmai évfolyam végén fejeződik be a képzés, s a szakdolgozat megvédése és a záróvizsga a képesítővizsgával és a vizsgaelőadással egy tanévben zajlik. Ez persze komoly megterhelést jelent a hallgatóknak, ugyanakkor optimális esetben 19 éves korban lehetővé teszi a felsőfokú végzettség megszerzését. A néptánc szakirány pedig ezentúl öt éves szakmai képzés keretében végezhető el (6. ábra). Ugyanez jellemzi a modern tánc és az immár önálló színházi tánc szakirányt, bár ez utóbbi a főiskolán 2010-ig nem indult.



6. ábra

Az oktatási rendszer 2006-tól									
életkor	10	11	12	13	14	15	16	17	18
balett	I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.	IX.
gimnázium	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.	
néptánc, modern					I.	II.	III.	IV.	V.
alapszak (BA)							I.	II.	III.

A művészképzésre vonatkozó változásokat a kétéves mesterképzésekkel (MA) kell még kiegészítenünk. A főiskola jelenleg klasszikus balettművész, valamint néptáncművész mesterszakokon folytathat képzést, az előbbin 2007 óta két évfolyamot is indult. E szakok azonban nem tekinthetők az alapképzések automatikus folytatásának. Felvételi követelményeik – egyebek mellett – három év szakmai gyakorlatot és magas szintű előadóművészi teljesítményt követelnek meg a jelentkezőtől, s az indítás óta eltelt viszonylag kevés idő még nem ad elegendő alapot a szak értékeléséhez. Tény azonban, hogy a Magyar Táncművészeti Főiskolán a művészképzésben megvalósultak a korábbi egyetemi szintnek megfelelő képzési formák.

2. Pedagógus- és szakemberképzés

Állami Balett Intézet létesítéséről szóló kormányrendelet kimondta, hogy a népi táncsoportok vezetőinek képzésére, 14. éves felvételi korhatárral, esti tanfolyam szervezhető, amelynek képzési idejét három évben határozták meg. Az évfolyam 1953-ban végzett, ezután más oktatási szempontok nyertek teret. 1955-ben a népművelési miniszter előírta a balettoktatók működésének felülvizsgálatát és továbbképzését, és a tanfolyam lebonyolítására az ÁBI-t jelölte ki, amelyet feljogosított a balettmesteri oklevelek kiadására is. A döntés előzménye egy, a társastáncoktatás kérdéseiről szóló 1951. évi rendelet volt, amely a Népművészeti Intézet tanfolyamának elvégzését ismerte el szakképesítésnek. Ezt 1952-ben miniszteri utasítás egészítette ki, s a balettoktatást is alkalmassági bizonyítványhoz kötötte. A bizonyítvány érvényességének kimondása vagy elutasítása, illetve a további képzések lebonyolítása lett az ÁBI feladata, amely az intézmény szakmai tekintélyét erősítette. Ezzel egy időben a Színház- és Filmművészeti Főiskolán megszűnt a táncpedagógus képzés.

A táncpedagógus szak jogelődje tehát a balettmester-képző volt, amelynek első végzős csoportja 1959-ben kapott diplomát, majd 1963-ig további három évfolyam lépett ki az intézetből. 1964-től a balettpedagógus-képzés szünetelt, ugyanakkor 1967-ben két éves társastánc-pedagógus szak indult. Végül az 1975-ös, a művészképzés kapcsán már említett, nagy jelentőségű átszervezés keretében e téren is alapvető változás történt. A kulturális miniszter 1975-ben újraszabályozta az ÁBI-ban 1974-ben újraindult táncpedagógusok szakosító képzést, három éves, nappali és esti tagozat formájában, klasszikus balett, néptánc és társastánc szakirányokban. A jogszabály kimondta, hogy a képzés végén szerzhető, a szakirányt is feltüntető táncpedagógusi oklevél – táncpeda-



gógus munkakörben – a Színház- és Filmművészeti Főiskola Tánc-főtan szakán szerzett oklevéllel azonos értékű. Az ekvivalencia egyértelműen az ÁBI képzési színvonalának elismerését jelentette, és minden bizonnyal szerepet játszott abban, hogy 1977-ben ismét előtérbe került az intézet főiskolává történő átminősítése. Ez azonban, mint említettük, csak 1983-ban valósult meg. Az akkor megalapított táncpedagógus szak az addig működő képzés helyébe lépett, de négy éves idejűvé vált. A szakirányok a kilencvenes évek közepétől gyermektánc, modern tánc, modern társastánc szakirányokkal és kihelyezett vidéki képzésekkel bővültek (Kecskemét, Sárospatak, Nyíregyháza, Pécs, Szombathely). A bolognai rendszer bevezetése azonban a művészképzésnél lényegesen súlyosabban érintette a főiskolát, amennyiben a tanárszak önálló mesterképzés keretében történő indítása teljesen új feltételrendszert követelt. Első lépésként a főiskola, 2007-ben, három éves táncos-próbavezető alapszakon hirdetett meg képzést, öt szakirányban: klasszikus balett, néptánc, moderntánc, modern társastánc, divattánc (az addigi táncpedagógus évfolyamok természetesen kifuthattak). A táncanár mesterszak sikeres akkreditációja alapján 2010–11-ben végzett az első, keresztfél éves, 60 kredit (két fél éves) táncanár évfolyam (hallgatói már rendelkeztek főiskolai táncpedagógus képesítéssel), és 2011-ben elindult az első 120 kredit (négy fél éves) képzés, a táncos és próbavezető szakon végzetek részére. 2010-től létezik a gyakorlatvezető mentortanár szakirányú továbbképzési szak.

A formailag 1983-tól létező főiskolai koreográfus szak első önálló osztálya csak 1998-ban indult. Az intézmény ma a koreográfus mesterszak létrehozását szorgalmazza. A táncelméleti szakíró szakot, a tánckritikusok és tánctudományi kutatók utánpótlásának biztosítására, szintén 1983-ban alapították, s e formájában utoljára 2009-ben bocsátott ki végzős évfolyamot. A cél itt is a táncelmélet mesterszak akkreditálása. Ugyancsak komoly lehetőség a táncanár mesterszak tánc történet tanári szakirányának elindítása, amely új lehetőség a táncelméleti-táncpedagógiai képzésben.

Itt kell jelezni, hogy a főiskola 2010-ben elkészítette a DLA-fokozat odaítélésére hivatott Táncművészeti Doktori Iskola képzési tervét és benyújtotta akkreditációs kérelmét.

III. Az intézménytörténet forrásai

1. Intézményi kiadványok

Az ÁBI, illetve a főiskola elsősorban az alapítási évfordulók kapcsán adott közre kiadványokat. Ezek sohasem tudományos igénnyel készültek, így forrásmegjelölést sem tartalmaznak. Az intézményről az ezredfordulóig mindössze egyetlen igazán „könyvszerű” mű jelent meg: a Lőrinc György alapító igazgató által szerkesztett A balettművészet felé című, népszerűsítő stílusú kötet. Ez a tízedik tanév tiszteletére a Gondolat Könyvkiadónál látott napvilágot, s szerzői között találjuk a tantestület meghatározó egyéniségeit. Ugyancsak 1961-ben készült el az ÁBI első évkönyve, amelyet további négy követett. Közülük tartalmilag is kiemelkedik az 1970-es, húsz éves jubileumi évkönyv (rövidítve angol és orosz nyelvű változatban is megjelent). Az 1975-ös évkönyv anyaga már kéziratban maradt. 1985-ben, 1990-ben, 1992-ben, 1995-ben és 1998-ban pedig szintén csupán kéziratok dokumentációs kötetek foglalták össze két évtized adatait. A sort a Fodor Antal által összeállított, fél évszázados jubileumi kiadvány zárja, amely 2001-ben a Planétás Kiadónál jelent meg. Ebben történeti fejezetek, igazgatói interjúk, visszaemlékezések, valamint széleskörű – bár több helyen pontatlan – intézményi adattár található.

Az intézmény történetét a harmincadik alapítási évfordulótól végigkísérik a prospektusok. Ezek információs céllal készültek, így mindig a főiskola éppen akkori szervezeti és személyi állapotát



tükrözik. 1981-ben Manherz Károly jegyezte a kiadványt. Az 1985-ös, magyar–angol kétnyelvű prospektust Horváthné Bánky Dóra, az 1990-est Palovecz János szerkesztette. 1995-ben új összefoglaló készült Bolvári-Takács Gábor tollából, amelynek párhuzamos angol szövegét Melis Hanna fordította. Ugyanezen kiadvány aktualizált változatai jelentek meg 2000-ben és 2003-ban. Végül 2010-ben Bolvári-Takács Gábor, Schanda Beáta és Zsámboki Marcell összeállításában látott napvilágot egy tartalmában és arculatában új prospektus, angol nyelvű változatban is.

A Magyar Táncművészeti Főiskolán jelenleg – a tankönyv- és jegyzetsorozaton kívül – tudományos folyóirat és két tudományos kiadványsorozat létezik. Az 1993-ban indult A magyar táncművészet nagyjai című sorozat eddig Nádas Ferenc, illetve Harangozó Gyula életét mutatta be. Előkészületben van az Állami Balett Intézet első, 1954-ben végzett évfolyama tagjainak pályáját végig követő tanulmány és dokumentum-összeállítás (kézirat formában már hozzáférhető). 2009-től jelenik meg a Táncművészet és tudomány című sorozat, eddig három kötete látott napvilágot. A 2009-ben indult Táncstudományi Közlemények című, évente kétszer megjelenő tudományos folyóirat, amely forrásokat, tanulmányokat, dokumentumokat, recenziókat, beszélgetéseket, tudományos híreket közöl.

Az említett kiadványok bibliográfiai adatai a következők:

a) Összefoglaló művek

1. A balettművészet felé. Szerkesztette: Lőrinc György; írták: Aszalós Károly, Bogdány Ferenc, Hidas Hédi, Kiss Ilona, Lőrinc György, Lugossy Emma, L. Merényi Zsuzsa, Nádas Ferenc. Gondolat Kiadó, Budapest, 1961.
2. Mozaikok a Magyar Táncművészeti Főiskola első ötven évéről. Összeállította: Fodor Antal. Planétás Kiadó, Budapest, 2001.

b) Évkönyvek és dokumentációs kötetek

1. Az Állami Balett Intézet jubiláris évkönyve az 1960–61. tanévről, fennállásának tizedik esztendejéről. Szerkesztette: Aszalós Károly, Bogdány Ferenc, Lőrinc György, Nádas Ferencné, Walkó György. Budapest, 1961.
2. Az Állami Balett Intézet évkönyve az 1961/62. és az 1962/63. tanévről. Szerkesztő bizottság: Aszalós Károly, Bogdány Ferenc, Hidas Hedvig, Lugossy Emma, Vályi Rózi, Walkó György. Budapest, 1963.
3. Az Állami Balett Intézet jubiláris évkönyve. Az intézet fennállásának 15. évfordulója alkalmából 1963–64. és az 1964–65. tanévről. (sic!) Szerkesztették: Bogdány Ferenc, Hidas Hedvig, Horváth Károlyné, Lugossy Emma, Mák Magda, Nádas Marcella, Roboz Ágnes, Soós Istvánné. Budapest, 1965.
4. Az Állami Balett Intézet évkönyve az 1965/66. és az 1966/67. tanévről. Felelős szerkesztő: Roboz Ágnes. Szerkesztő bizottság: Bogdány Ferenc, Hidas Hedvig, Horváth Károlyné, Lugossy Emma, Mák Magda, Nádas Marcella, Soós Istvánné. Budapest, 1968.
5. Az Állami Balett Intézet húsz éves fennállásának jubileumi évkönyve. Felelős szerkesztő: Lugossy Emma. Szerkesztő bizottság: Bogdány Ferenc, Hidas Hedvig, Horváth Károlyné, Kovács Györgyné, Körtvélyes Géza, Lippner Györgyné. Budapest, 1970.
6. The State Ballet Institute is Twenty Years Old. Felelős szerkesztő: Lugossy Emma. Szerkesztő bizottság: Bogdány Ferenc, Hidas Hedvig, Kovács Györgyné, Körtvélyes Géza. Budapest, 1970.



7. Goszudarsztvennomu Baletnomu Ucsiliscsu 20 let. Budapest, 1970.
8. Az Állami Balett Intézet évkönyve fennállásának 25. éves jubileumára. Felelős szerkesztő: Lugossy Emma. Szerkesztő bizottság: Éhn Éva, Horváth Károlyné, Kovács Györgyné, Manherz Károly, Rábai Miklósné, Szilágyi Mihályné. Budapest, 1975. (kézirat)
9. Az Állami Balett Intézet évkönyve. Dokumentáció az intézet életéről, 1970–1985. Szerkesztette: Horváthné Bánky Dóra. Budapest, 1985. (sokszorosított kézirat)
10. Az Állami Balett Intézet évkönyve. Dokumentáció az intézet életéről, 1985–1989. Szerkesztette: Horváthné Bánky Dóra. Budapest, 1990. (fénymásolt kézirat)
11. A Magyar Táncművészeti Főiskola évkönyve. Dokumentáció 1989–1992. Szerkesztette: Horváthné Bánky Dóra. Budapest, 1992. (fénymásolt kézirat)
12. A Magyar Táncművészeti Főiskola évkönyve 1986–1995. Szerkesztette: Horváthné Bánky Dóra. Budapest, 1995. (fénymásolt kézirat)
13. A Magyar Táncművészeti Főiskola évkönyve 1996–1997. Összeállította és szerkesztette: Kovács Györgyné. Budapest, 1998. (fénymásolt kézirat)

c) Intézményi prospektusok

1. Manherz Károly (szerk.): Állami Balett Intézet. Budapest, 1981.
2. Horváthné Bánky Dóra (szerk.): Állami Balett Intézet 1950–1985. (fordítás: Kiricsi Katalin, Kiss Judit), Budapest, 1985.
3. Palovecz János (szerk.): Állami Balett Intézet 1950–1990. (szöveg: Fuchs Livia, Rajk András), Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest, 1990.
4. Bolvári-Takács Gábor: A Magyar Táncművészeti Főiskola (angol szöveg: Melis Hanna). Művészeti Egyetemek Rektori Széke, Budapest, 1995.
5. Bolvári-Takács Gábor: A Magyar Táncművészeti Főiskola – The Hungarian Dance Academy 1950–2000. (angol szöveg: Melis Hanna) Budapest, 2000.
6. Bolvári-Takács Gábor: A Magyar Táncművészeti Főiskola – The Hungarian Dance Academy. (angol szöveg: Melis Hanna), második, javított kiadás, Budapest, 2003.
7. Bolvári-Takács Gábor, Schanda Beáta és Zsámboki Marcell (összeáll.): Magyar Táncművészeti Főiskola. Budapest. 2010.
8. Bolvári-Takács Gábor, Schanda Beáta és Zsámboki Marcell (összeáll.): Hungarian Dance Academy. (fordította: Melis Hanna), Budapest. 2010.

d) Főiskolai tudományos kiadványok

A magyar táncművészet nagyjai. ISSN 1217-9159.

1. Nádas Myrtil (szerk.): Nádas Ferenc 1893–1966. Emlékezések a mester születésének 100 éves évfordulójára. Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest, 1993.
 2. Szűdy Eszter (szerk.): Harangozó Gyula emlékkönyv. Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest, 1994.
- Előkészületben: Gyarmati Zsófia – Macher Szilárd: „A tánc csillagai lettek”. Az Állami Balett Intézet első végzős évfolyama. (sokszorosított kézirat) Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest, 2001.

Táncstudományi Közlemények. A Magyar Táncművészeti Főiskola tudományos folyóirata, ISSN 2060-7148. Főszerkesztő: Tóvay Nagy Péter. Eddig megjelent: 2009/1., 2009/2., 2010/1., 2010/2., 2011/1. szám.



Táncművészet és tudomány. A Magyar Táncművészeti Főiskola kiadványsorozata, ISSN 2060-7091. Sorozatszerkesztő: Bolvári-Takács Gábor.

I. Hagyomány és újítás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánc kutatásban. Tudományos konferencia a Magyar Táncművészeti Főiskolán 2007. november 9–10. Szerkesztette: Németh András, Major Rita, Mizerák Katalin, Tóvay Nagy Péter. Planétás Kiadó – Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest, 2009.

II. Én, Maja Pliszeckaja. Fordította: Pólya Katalin; a fordítást lektorálta, a jegyzeteket és az utószót írta: Bolvári-Takács Gábor; a fordítást szakmailag lektorálta és az előszót írta: Szakály György. Planétás Kiadó – Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest, 2009.

III. Perspektívák az új évezredben a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánc kutatásban. II. Tánc tudományi konferencia a Magyar Táncművészeti Főiskolán, 2009. november 6–7. Szerkesztette: Bolvári-Takács Gábor, Fügedi János, Major Rita, Mizerák Katalin, Németh András. Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest, 2011.

2. Intézményi levéltári források

Az ÁBI és a MTF archivált iratait a Magyar Táncművészeti Főiskola Könyvtára őrzi. Ezekből eddig három dokumentumválogatás készült, amelyek a Könyvtárban, illetve a főiskola Tánc tudományi Kutatóközpontjában hozzáférhetők:

1. Bolvári-Takács Gábor: Adalékok Az Állami Balett Intézet létrehozásának történetéhez. Kézirat, készült a Nemzeti Kulturális Alap Táncművészeti Szakmai Kollégiumának alkotói támogatásával. Budapest, 2009.
2. Bolvári-Takács Gábor: Hat évtized. Dokumentumok a Magyar Táncművészeti Főiskola történetéből (1949–2009). Kézirat, készült a Nemzeti Kulturális Alap Táncművészeti Szakmai Kollégiumának alkotói támogatásával. Budapest, 2010.
3. Bolvári-Takács Gábor: Dolgos hétköznapiak. Dokumentumok Lőrinc György igazgatói éveiből, a Táncművészeti Iskola és az Állami Balett Intézet élén (1950–1961). Kézirat, készült a Magyar Táncművészeti Főiskola és a Magyar Állami Operaház Lőrinc György Emlékkiállítására, Budapest, 2010.

3. Jogszabályok

Az 1985. évi oktatási törvény hatályba lépése előtti időszakot a központosított oktatásirányítás és az aprólékos jogi szabályozás jellemezte. Az intézményt közvetlenül és lényeges kérdésekben érintő rendeletek és utasítások jegyzékét az alábbiakban közlöm. A jogszabályok a Magyar Közlönyben (a zárójelben levő dátum egyben a közreadó lapszám dátuma), illetve az évente kiadott Törvények és Rendeletek Hivatalos Gyűjteményében hozzáférhetők. A kivételek esetében a lelőhelyet zárójelben feltüntettem.

1. A népművelési miniszter 8.399/1949. (XII.10.) Np.M. számú rendelete Táncművészeti Iskola szervezése, szervezési szabályzata és tanulmányi rendje tárgyában
2. A minisztertanács 54/1951. (II.25.) M.T. számú rendelete Állami Balett Intézet létesítéséről
3. A népművelési miniszter 1.011-5-57/1951. (II.25.) Np.M. számú rendelete az Állami Balett Intézet szervezeti szabályzata és tanulmányi rendje tárgyában
4. A népművelési miniszter 1.011-3-38/1951.(X.25.) Np.M. számú rendelete a társastánc tanítás egyes kérdéseinek szabályozása tárgyában



5. A népművelési miniszter 11-2-65/1952. (Np.K.23.) Np.M. számú utasítása a társastánc tanítás egyes kérdéseinek szabályozása tárgyában kiadott 1.011-3-38/1951.(X.25.) Np.M. számú rendelet kiegészítéséről (Népművelési Közlöny, 1952. 23. szám)
6. A minisztertanács 64/1954. (X.5.) M.T. számú rendelete az Állami Balett Intézet létesítéséről szóló 54/1951. (II.25.) M.T. számú rendelet módosításáról
7. A népművelési miniszter 1/1954. (X.24.) Np.M. számú rendelete az Állami Balett Intézet szervezeti szabályzata és tanulmányi rendje tárgyában kiadott 1.011-5-57/1951. (II.25.) Np.M. számú rendelet módosításáról
8. Az egészségügyi miniszter és a népművelési miniszter 8300-2/1954. (Np.K.2.) Eü.M.–Np.M. számú együttes utasítása a balettiskolák növendékeinek és a hivatásos tánc csoportok tagjainak kötelező sportorvosi vizsgálatáról (Népművelési Közlöny, 1954. 2. szám)
9. A népművelési miniszter 11-1-50/1954. (Np.K.8–9.) Np.M. számú utasítása az Állami Balett Intézet növendékeinek képesítővizsgáiról (Népművelési Közlöny, 1954. 8-9. szám)
10. A népművelési miniszter 6/1955. (XI.15.) Np.M. számú rendelete a balettoktatók működésének felülvizsgálatáról és továbbképzéséről
11. A kulturális miniszter 4/1975. (IX.14.) KM számú rendelete a táncpedagógusok szakosító képzéséről
12. A kulturális miniszter 5/1975. (IX.14.) KM számú rendelete az Állami Balett Intézet szervezeti szabályzata és tanulmányi rendje tárgyában kiadott 1011-5-57/1951.(II.25.) NpM számú rendelet módosításáról és kiegészítéséről
13. A Magyar Népköztársaság Elnöki Tanácsának 1983. évi 18. számú törvényerejű rendelete az Állami Balett Intézetéről
14. A minisztertanács 1037/1983. (IX.1.) MT számú határozata az Állami Balett Intézet irányításáról, szervezetéről és képzési rendjéről
15. A minisztertanács 1048/1990. (III.21.) MT számú határozata a főiskolákról
16. A Magyar Akkreditációs Bizottság 1998/8/IV/1. számú határozata a Magyar Táncművészeti Főiskola akkreditációjáról (Oktatási Közlöny, 1998. 13/I. szám)

4. Sajtóközlemények és vezetői nyilatkozatok (válogatás)

Az ÁBI, illetve a MTF munkájáról szóló sajtóközlemények segítségével folyamatosan nyomon követhetők az intézményt foglalkoztató kérdések, a képzés változásai és ezek hatása. Az igazgatói beszámolók és interjúk pedig informálnak az iskola aktuális helyzetéről, és történelmi távlatban segítenek megítélni a tervek, sikerek és kudarcok, fejlesztések és változtatások lényegi elemeit. Az alábbiakban ezekről közlök válogatott bibliográfiát:

a) Sajtóközlemények az intézmény munkájáról (válogatás)

1. Duka Margit: Munkaközösségek az Állami Balett Intézetben (Táncművészet, 1952. 4. szám)
2. Harangozó Gyula: Az első végzősök az Állami Balett Intézetben (Táncművészet, 1954. 7. szám)
3. Olga Lepesinszkaja: Az Állami Balett Intézetéről (Muzsika, 1964. 12. szám)
4. Vágó Zsófia: A klasszikus tánc módszertana (Muzsika, 1965. 5. szám)
5. Kun Zsuzsa: Jubileumi előadás. Az Állami Balett Intézet ünnepi estje (Muzsika, 1966. 9. szám)
6. Aszalós Károly: A társastánc oktatóképző tanfolyam munkájáról (Táncművészeti Értesítő, 1969. 1. szám)
7. L. Merényi Zsuzsa: A balettórák zenekíséretéről (Táncművészeti Értesítő, 1969. 3. szám)



8. Tímár Sándor: Néptánc tagozat nyílt az Állami Balett Intézetben (Táncművészeti Értesítő, 1971. 2. szám)
9. L. Merényi Zsuzsa: Javaslat a tanszak felállítására az Állami Balett Intézetben (Táncművészeti Értesítő, 1972. 2. szám)
10. Lőrinc György: Harmincéves az Állami Balett Intézet. Rendhagyó megemlékezés (Táncművészet, 1980. 9. szám)
11. Kovács Györgyné: Az Állami Balett Intézet három évtizede (Táncművészet, 1980. 11. szám)
12. L. Merényi Zsuzsa: A táncpedagógus képzés helyzete az Állami Balett Intézetben (Táncművészet, 1983. 8. szám)
13. Árva Eszter: Az első nemzetközi tánckurzus a Balett Intézetben (Táncművészet, 1986. 11. szám)
14. Szúdy Eszter: Apropó, Néptánc tagozat! (beszélgetés Zórándi Máriával és Janek Józseffel, Táncművészet, 1987. 5. szám)
15. Rajk András: A legifjabb balett-generáció. Gondolatok egy turnéhoz (Táncművészet, 1988. 1. szám)
16. Lőrinc Katalin: Főiskolás Diótörő a Tháliában (Zene – Zene – Tánc, 1999. 5. szám)
17. Bolvári-Takács Gábor: Fél évszázad a minőség jegyében. Ötven éves a Magyar Táncművészeti Főiskola (Zene – Zene – Tánc, 1999. 6. szám)
18. Réfi Zsuzsanna: „Táncművészet volt, van és lesz!” (beszélgetés Dózsa Imrével és Schanda Beátával a MTF fennállásának 50. évfordulójára rendezett nemzetközi balettfesztiválról, Zene – Zene – Tánc, 2000. 6. szám)
19. Kaán Zsuzsa: A Diótörő a Tháliában (Táncművészet, 2009. 5. szám)

b) Igazgatói, főigazgatói, rektori beszámolók és interjúk (válogatás)

1. Lőrinc György: Az Állami Balett Intézet munkájáról (Táncművészet, 1952. 2. szám)
2. Hidas Hedvig: Tizenöt éves az Állami Balett Intézet (Táncművészeti Értesítő, 1965. 4. szám)
3. Hidas Hedvig: Akiknek a tánc az életelemük. Húsz éves az Állami Balett Intézet (az interjút készítette: N. Sándor László, Magyar Hírlap, 1970. június 22.)
4. Kun Zsuzsa: Huszonöt éves az Állami Balett Intézet (ünnepi megemlékezés, Táncművészeti Értesítő, 1975. 2. szám)
5. A korszerű Balettintézet feladata. Beszélgetés Dózsa Imrével (készítette: Gelencsér Ágnes, Magyar Nemzet, 1981. december 20.)
6. Friss Róbert: Táncosok – főiskolai diplomával (riport Dózsa Imrével, Népszabadság, 1983. augusztus 27.)
7. „Az értékeket értékként kell kezelni...” Évadkezdő beszélgetés Dózsa Imrével, a Magyar Táncművészeti Főiskola új főigazgatójával (készítette: Kaán Zsuzsa, Táncművészet, 1998. 4. szám)
8. Réfi Zsuzsa: „Ahol mindenki szereti a táncot” (interjú Dózsa Imrével, Zene – Zene – Tánc, 1998. 4. szám)
9. Ledniczky Bea: Az értékeinkre mindig büszkének kell lennünk! (beszélgetés Dózsa Imrével, Zene – Zene – Tánc, 2001. 5. szám)
10. R. Zs.: „Szeretessük meg a táncot mindenkivel!” (interjú ifj. Nagy Zoltánnal, Zene – Zene – Tánc, 2006. 3. szám)
11. „Közép-Európai táncközpontot szeretnék!” Találkozás ifj. Nagy Zoltánnal, a Magyar Táncművészeti Főiskola rektorával (készítette: Kaán Zsuzsa, Táncművészet, 2007. 1. szám)
12. R. Zs.: Ifjú Nagy Zoltán útján (interjú Jakabné Zórándi Máriával, Zene – Zene – Tánc, 2009. 2. szám)



13. „Nem veszhet el, amit ifj. Nagy Zoltán teremtett!” Találkozás Zórándi Máriával, a Magyar Táncművészeti Főiskola új rektorával (készítette: Kaán Zsuzsa, Táncművészet, 2009. 4. szám)

5. Vizsgaelőadások kritikái (válogatás)

Az intézmény működésének legfontosabb, leglátványosabb és művészetpedagógiai szempontból legközvetlenebbül értékelhető produkciói az évente visszatérő balett és néptánc vizsgaelőadások. Az alábbiakban közreadom a táncművészeti szaksajtóban 1954 és 2010 között (1954-ben és 1977-től a Táncművészetben, 1959–76-ban a Muzsika táncrovatában, 1996 óta a Zene–Zene–Táncban) megjelent kritikák felsorolását. Reflexiók természetesen más lapokban (napi- és hetilapokban, tánctudományi periodikákban), később pedig az interneten is megjelentek, ezek összegyűjtése további feladat.

1. -o-: Balettvizsga az Operaházban (Táncművészet, 1954. 8. szám)
2. Vitányi Iván: Az Állami Balett Intézet vizsgaelőadása (Muzsika, 1959. 9. szám)
3. Cs. Gy.: A Balett Intézet vizsgaelőadásáról (Muzsika, 1960. 9. szám)
4. Csizmadia György: Balettvizsga (Muzsika, 1961. 9. szám)
5. Csizmadia György: Balettvizsga (Muzsika, 1962. 9. szám)
6. Cs. Gy.: Balettvizsga (Muzsika, 1963. 9. szám)
7. Kun Zsuzsa: Az Állami Balettintézet vizsgaelőadása (Muzsika, 1964. 9. szám)
8. Vitányi Iván: Balettvizsga az Operaházban (Muzsika, 1965. 9. szám)
9. Dienes Gedeon: Vizsgaelőadás az Operaházban (Muzsika, 1967. 9. szám)
10. Kun Zsuzsa: Az Állami Balett Intézet vizsgakonzertje (Muzsika, 1968. 9. szám)
11. Kun Zsuzsa: Jubileumi vizsgakonzert az Állami Balett Intézetben (Muzsika, 1970. 8. szám)
12. Vitányi Iván: Balettvizsga (Muzsika, 1971. 9. szám)
13. Székely Ernő: A Balettintézet vizsgaelőadása (Muzsika, 1972. 9. szám)
14. Maác László: Csöndes tűnődés a Balettintézet záróvizsgájáról (Muzsika, 1973. 9. szám)
15. Maác László: Balettvizsga (Muzsika, 1974. 9. szám)
16. Dienes Gedeon: Két vizsgakonzert (Muzsika, 1975. 8. szám)
17. Dienes Gedeon: Vizsgakonzert az Operaházban (Muzsika, 1976. 10. szám)
18. Wagner István: Mércé – vizsga után (Táncművészet, 1977. 5. szám)
19. Neumann Ilona: Az ÁBI-növendékek vizsgakonzertje (Táncművészet, 1978. 9. szám)
20. F. L.: Táncvizsga itt és ott. „Zeng a lélek” (Táncművészet, 1979. 8. szám)
21. Fuchs Livia: Kritika helyett (Táncművészet, 1979. 9. szám)
22. Kővágó Zsuzsa: Impozáns vizsgaelőadás (Táncművészet, 1980. 9. szám)
23. Kaán Zsuzsa: Balettvizsga '81 (Táncművészet, 1981. 10. szám)
24. Major Rita: Az ÁBI vizsgaelőadása (Táncművészet, 1982. 9. szám)
25. Major Rita: Vizsgakonzert az Erkel Színházban (Táncművészet, 1984. 9. szám)
26. Major Rita: Végzősök koncertje az Operaházban (Táncművészet, 1985. 9. szám)
27. Major Rita: Balettvizsga '86 (Táncművészet, 1986. 9. szám)
28. Major Rita: Balettvizsga az Operaházban (Táncművészet, 1987. 9. szám)
29. Péter Mária: ÁBI Néptánc tagozat: Szárnyra kelt új évfolyam (Táncművészet, 1987. 9. szám)
30. Major Rita: Táncos vizsga az Operaházban (Táncművészet, 1988. 9. szám)
31. Kővágó Zsuzsa: A 40. éves ÁBI vizsgakonzertje (Táncművészet, 1990. 9. szám)
32. Major Rita: Vizsgakonzert az Operaházban (Táncművészet, 1991. 6–7. szám)
33. Vadasi Tibor: Vizsgakonzert a Madách Színházban (Táncművészet, 1991. 8–9. szám)



34. Kaán Zsuzsa: Vizsgakoncert '92 (Táncművészet, 1992. 8–9. szám)
35. G. Á.: Balettvizsga az operaházban (Táncművészet, 1993. 7–8–9. szám)
36. -kisgergely-: Vizsgakoncert '94 (Táncművészet, 1994. 1–12. szám)
37. Gelencsér Ágnes: Balettvizsga '95 (Táncművészet, 1995. 7–8–9. szám)
38. -gelencsér-: Néptánc – színházi táncvizsga '95 (Táncművészet, 1995. 7–8–9. szám)
39. Gelencsér Ágnes: Vizsgakoncert '96 (Táncművészet, 1996. 3–4. szám)
40. Csongrády: Művészek lettek immár... (Zene – Zene – Tánc, 1996. IV. szám)
41. Gelencsér Ágnes: Balettvizsga '97 (Táncművészet, 1997. 4. szám)
42. Lőrinc Katalin: Balettvizsga az Operában (Zene – Zene – Tánc, 1997. 5. szám)
43. Gelencsér Ágnes: Balettvizsga, Van Manen-bemutatókkal (Táncművészet, 1998. 4. szám)
44. Lőrinc Katalin: Vizsgaelőadás az Operaházban (Zene – Zene – Tánc, 1998. 4. szám)
45. Gelencsér Ágnes: Balettvizsga az Operaházban (Táncművészet, 1999. 4. szám)
46. Falvy Károly: Óriási siker – óriási gondok. A Magyar Táncművészeti Főiskola néptánc – színházi tánc tagozatának vizsgaelőadása (Táncművészet, 1999. 4. szám)
47. Lőrinc Katalin: A Táncművészeti Főiskola vizsgaelőadásairól (Zene – Zene – Tánc, 1999. 3. szám)
48. Gelencsér Ágnes: Balettvizsga az Operaházban (Táncművészet, 2000. 3. szám)
49. Ladányi Gabriella: Balettvizsga 2001 (Táncművészet, 2001. 3. szám)
50. P. Gy. Vizsgakoncert (Zene – Zene – Tánc, 2001. 2. szám)
51. Kaán Zsuzsa: Főiskolások zárókoncertje az Operaházban (Táncművészet, 2002. 3. szám)
52. Pónyai Györgyi: Vizsgakoncert (Zene – Zene – Tánc, 2002. 3. szám)
53. Zalán Magda: Csillagok születése? – Én ott voltam! Gondolatok a Magyar Táncművészeti Főiskola vizsgaelőadása után (Táncművészet, 2003. 3. szám)
54. Pónyai Györgyi: Balettvizsga (Zene – Zene – Tánc, 2003. 3. szám)
55. Truppel Mariann: Vizsgázik a VII. néptánc – színházi tánc tagozat (Táncművészet, 2004. 3. szám)
56. Kővágó Zsuzsa: Áprilisi vizsgakoncert (Zene – Zene – Tánc, 2004. 2. szám)
57. Kaán Zsuzsa: Balettvizsga '04 (Táncművészet, 2004. 3. szám)
58. Pónyai Györgyi: A Magyar Táncművészeti Főiskola IX. évfolyamos növendékeinek vizsgaelőadása (Zene – Zene – Tánc, 2004. 3. szám)
59. Kaán Zsuzsa: Balettvizsga '05 (Táncművészet, 2005. 4. szám)
60. Pónyai Györgyi: A Magyar Táncművészeti Főiskola IX. évfolyamos növendékeinek vizsgaelőadása (Zene – Zene – Tánc, 2005. 2. szám)
61. Kaán Zsuzsa: Balettvizsga 2006 (Táncművészet, 2006. 4. szám)
62. Pónyai Györgyi: Vizsgakoncert (Zene – Zene – Tánc, 2006. 2. szám)
63. M. Nagy Emese: Néptáncvizsga 2007 (Táncművészet, 2007. 3. szám)
64. T. N.: A Magyar Táncművészeti Főiskola néptánc – színházi tánc szakos növendékeinek vizsgaelőadása (Zene – Zene – Tánc, 2007. 2. szám)
65. Kaán Zsuzsa: Balettvizsga 2007 (Táncművészet, 2007. 4. szám)
66. Pónyai Györgyi: A Magyar Táncművészeti Főiskola IX. évfolyamosainak vizsgakoncertje (Zene – Zene – Tánc, 2007. 3. szám)
67. Kaán Zsuzsa: Balettvizsga 2008 (Táncművészet, 2008. 4. szám)
68. Kaán Zsuzsa: Balettvizsga 2009 (Táncművészet, 2009. 3. szám)
69. Pónyai Györgyi: Vizsgakoncert (Zene – Zene – Tánc, 2009. 3. szám)
70. Kaán Zsuzsa: Vizsgakoncert – 2010 (Táncművészet, 2010. 2. szám)
71. Pónyai Györgyi: Vizsgakoncert 2010 (Zene – Zene – Tánc, 2010. 3. szám)



6. További szakirodalom (válogatás)

Végül néhány olyan forrásközlést, feldolgozást, illetve összefoglaló munkát és kézikönyvet sorolok fel, amelyek adatokat tartalmaznak az ÁBI, illetve a MTF történetéről, fejlődéséről, a táncművészképzés jeles személyiségeiről.

Bolvári-Takács Gábor: Múzsák a ködben. Tanulmányok a művészet és a hatalom viszonyáról a 20. században. Eredeti Kiadó, Budapest, 2008.

Bolvári-Takács Gábor: A művészet megszelídítése. Folyamatok és fordulatok a művészetpolitikában, 1948–1956. Gondolat Kiadó, Budapest, 2011.

Dienes Gedeon (szerk.): Magyar táncművészeti lexikon. Planétás Kiadó, Budapest, 2008.

Dienes Gedeon – Fuchs Livia (szerk.): A színpadi tánc története Magyarországon. Múzsák Közművelődési Kiadó, Budapest, 1989.

Koegler, Horst: Balettlexikon (a magyar kiadás szerkesztője: Körtvélyes Géza). Zeneműkiadó, Budapest, 1977.

Vályi Rózsi (szerk.): A magyar balett történetéből. Művelt Nép Tudományos és Ismeretterjesztő Kiadó, Budapest, 1956.

Vályi Rózsi: A táncművészet története. Zeneműkiadó, Budapest, 1969.



Lőrinc Katalin

A modern tánc oktatása a Magyar Táncművészeti Főiskola történetében

A hatvan éves Magyar Táncművészeti Főiskolán csak viszonylag rövid (15–20 éves) múltra tekinthet vissza a 20. századi irányzatok oktatása. Annak, hogy mikor, miért és milyen irányzatok kerülhettek a képzési repertoárba, elsősorban nem szakmai, hanem történelmi okai vannak.

Összefoglaló és inkább okfejtő, mint dokumentációs célú írásomat tehát egy kronológiára építettem fel. Képiünk a jelenlegi oktatásról ugyanis csak akkor lehet teljes, ha feltárjuk kialakulásának tánc történeti (szorosabban: táncpedagógia-történeti) hátterét, mely nagyban függött (s függ ma is) világpolitikai, társadalmi és gazdasági tényektől.

A modern tánc oktatása Magyarországon a 20. század első felében

A hazai moderntánc-oktatás tartalma és struktúrája a 20. század első felében teljességgel párhuzamba állítható a nyugati, elsősorban a német nyelvterületen működő, intézményekével.

A nagy mozdulat-iskolák alapítói (főként 1910–1940 között) közvetlen kapcsolatban álltak a nagy európai újítók (elsősorban Émile Jaques-Dalcroze és követői) iskoláival: tudásuk alapjait többségük külföldön szerezte meg, hogy azután – még fiatalon, lelkesen és lendülettel – létrehozzák a magyarországi táncművészeti képzés jelentékeny bázisait.

Ezek az – egymással is rivalizáló – iskolák és személyiségek nem egyszer kettős funkciót láttak el. Az iskolákat alapvetően a műkedvelő szintű, elsősorban gyermekeknek, nőknek tartott foglalkozások tartották el, ezek által juthatott pénz a legjobb szakmai teljesítményt nyújtó, érettebb növendékek professzionális munkájának támogatására: előadások létrehozatalára is.

A saját társulattal rendelkező iskoláknak éppúgy megvoltak az egyedi sajátosságai,¹ mint ahogyan a velük egy időben alakuló német, majd amerikai műhelyeknek is.

Ezek a művészeti és pedagógiai intézmények (melyek egy része a táncpedagógus képzéssel is foglalkozik!), a 20. század derekán történelmi okokból gyakorlatilag megszűnnek hazánkban. A diktatórikus rendszerek 1944 és 1989 között nem kívántak tekintették a szabad szelleműnek számító modern táncművészeti tevékenységet. Ennek megfelelően az említett időszakban (és különösen 1950 után) a hivatásos táncművész-képzésben csak klasszikus balett és néptánc oktatás zajlott. Az amatőr (vagy inkább: nem hivatásos) területen sem volt ez nagyon másként, ott azonban mintegy megtűrve előfordulhattak kezdeményezések, ám ott is inkább csak a '70-es évektől.

¹ Dr. Dienes Valéria iskolája: 1915–1944 között; plasztikai rendszert dolgoz ki. Madzsar Alice 1912–1937 között a női testkultúra legaktívabb harcosaként tevékenykedik; Szentpál Olga 1919–1944 között vezeti híres iskoláját, ahol Dalcroze-alapokon sokszínű, a szakmai és általános műveltségre egyaránt kiterjedő oktatás zajlik; Kállai Lili 1922–1950 között Dalcroze, Laban és Chladek örökségét ápolja itthon. Berczik Sára az, aki Wiesenthal-iskoláját végzi, és 1932–1948 között vezeti itthon sajátját; ő az a személy, aki 1950 után átmenti a mozdulatkultúra hagyományt az ún. „művészi torna”, majd az RSG oktatásba transzponálva azt.



Új kezdeményezések csírái a nem hivatásos szférában

Bár írásom a hivatásos művészképzés legnagyobb hazai intézményének története szempontjából készült, nem kerülhetők meg az „amatőrök” (a korszak jellegzetes kifejezésével élve), hiszen nekik köszönhetjük azt, hogy a tiltás évtizedei után mégsem a zéró pontról kellett újraindítani az oktatást.

Aki pedig közülük végképp nem kerülhető meg, az Jeszenszky Endre, aki klasszikus balett pedagógusi képzettsége birtokában vágott bele önerőből egy egészen más szemléletű és tartalmilag is megnyitott képzésbe. Olyan időkben ráadásul (1955!), amikor ez igen nagy nehézségekbe ütközhetett. Magániskoláján a klasszikus balett egyéni didaktikájú (és sikeres!) oktatása mellett körülbelül 1980-tól amerikai dzsessz alapokat is tanított, elsősorban azonban szemléletet, melynek köszönhetően a mai modern tánc képzés és koreográfia jelentős személyiségei kerültek ki műhelyéből. Az ő tanítványai lettek azok, akik már a rendszerváltás előtt megalapozták a modern irányzatok újraélesztésének lehetőségét. Ők, a hazai hivatásos képzés szempontjából fontos személyiségek, a teljesség igénye nélkül:

Angelus Iván, a hazai modern / kortárs tánc képzésének rendíthetetlen úttörője, majd eredményes fejlesztője (lásd később); Kálmán Ferenc, Berger Gyula (Angelus-szal együtt a Kreatív Mozgás Stúdió alapítói 1983-ban), – Kálmán a Kortárs Táncműhely (1990) egyik társalapítója is; ez a hazai kontakt tánc képzés bölcsője, Goda Gáboron kívül a szintén Jeszenszky-növendék Mándy Ildikó és Gál Eszter is ide kapcsolható. Utóbbi két névvel (jóval később) már a Magyar Táncművészeti Főiskola moderntánc-pedagógiai képzésén találkozhattunk újra. A „Mester” növendékei közül való azonban az a Gálik Éva is, aki később Limón-t, Fincza Erika, aki amerikai dzsesszt és Egerházi Attila, aki modern dzsesszt tanított a főiskola művész szakán...

Török Jolán 1991-ben indította el az OKJ-s Modern Táncpedagógus Képzőt, olyan munkatársakkal, mint Jeszenszky, Berger, Lőrinc, és a szintén Jeszenszky-növendék Földi Béla.

De nem kerülhető meg a másik „nagy öreg”, Regős Pál sem, aki a pantomim és a műkorcsolya felől érkezett. Ő – többek között – óriási küldetést teljesít a Műegyetemen 1984-től megszervezett nemzetközi kurzusaival (IDMC). Innen, az itt szerzett magas színvonalú nemzetközi szakmai kapcsolatok birtokában utazott ki külföldre tanulni az akkori fiatal generáció jó néhány tagja, megindítva ezzel az addig igencsak korlátozott kifelé tekintés gyakorlatát.

Az újítás igénye a hivatásos képzésben

Az egyetemes és hazai történelem fejleményeinek hatásaként (melyek részletezése itt nem áll módomban) a '70-es évek konjunktúrárt hoztak a hazai kulturális életbe. Rések nyíltak a vasfüggönyön, nyugati művészek és társulatok fordulhattak meg nálunk,² – kizárólag hivatalos államközi egyezmények, cserék jegyében, tehát központosított kontroll alatt, – s ezek keretében a mi művészeink is ellátogathattak külföldre.

Ennek megfelelően a '70-es évek elejétől az Operaház balettgyűjtésének repertoárja is bátrabban jelenít meg modern táncot a hivatásos balettszínpadon. Seregi László Spartacus-át már 1968-ban bemutatják, s ez a mű már olyan, a hagyományos balettétől eltérő megoldásokat is tartalmaz, melyek még ma sem számítanak porosnak!

Az igazi újdonságot azonban a Béjart-balettnek hozzák 1973-tól. A francia alkotó művei már tartalmaznak olyan formanyelvi megoldásokat, melyek a hazai hivatásos utánpótlás képzésben (hisz a főiskola jogelődjének funkciója az operai balett-társulat kiszolgálása volt elsődlegesen) – nincs jelen.

² Ballet Rambert, Alwyn Ailey Dance Theatre, Antonio Gades, NDT (1973–76 között).



Adta magát tehát a képzési intézmény felé irányuló nyitási igény is (különösen, mivel már hazai alkotók is kezdtek a balett nyelvezetének megújításán, korszerűsítésén dolgozni)³ Erre nagyszerű esélyt jelentett Kún Zsuzsa személye, aki még operaházi balerinaként veszi át a Balett Intézet igazgatását 1972-ben.

Az első jelentékeny moderntánc-oktató 1976-ban járt nálunk.⁴ Őt követték aztán a '70-es évek végétől a néha heteket, sőt hónapokat is nálunk töltő vendégek, hiszen Dózsa Imre, a következő igazgató szintén felismerte a nyitás szükségességét, ő ráadásul már külföldi szakmai ismeretességgel is rendelkezett.

Ezek a szakemberek elsősorban a dzsessz- és a Graham-technikát oktatták nálunk, jól tükrözve a trendet, mely a korabeli külföldi nagy együttesek és iskolák orientációit jellemezte.⁵ Az Állami Balett Intézet tantárgyi adatait kutatva: a főiskolai tervekben az I. főiskolai év 2. félévében, vizsga nélküli tantárgyként szerepel a moderntánc-technika, ez szintén Graham vagy dzsessz tárgyat jelölt ebben az időszakban. Az első hazai modern kurzustanárok a főiskolán: Árva Eszter és Neumann Ilona (Graham).

A '80-as évek vége (a „peresztrojka” időszaka) további nyitást tesz lehetővé. Ekkor a főiskolán is megindul az első nemzetközi nyári kurzus (1986), modern technikát is szerepeltetve a lehetőségek között.⁶

A rendszeres, hálóban rögzített és vizsgákkal hitelesített moderntánc-képzést azonban a balett szakon a rendszerváltás sem hozta meg: itt az adott lehetőségek nyújtotta kurzusok jelentették az ez irányú oktatást.⁷

Új kezdeményezések a pedagógus képzés irányából

A Magyar Táncművészeti Főiskolán a módszeres, didaktikai szempontok alapján összeállított és a hazai lehetőségekhez képest több stílust érintő moderntánc-oktatás a pedagógusképzésen indult el. Ott is külső kezdeményezésre: 1995-ben Szécsényiné dr. Fekete Irén (a Testnevelési Egyetem RSG Tanszékének vezetője) felkérte Lőrinc Katalint a felsőfokú moderntánc-pedagógiai képzés szakmai programjának kidolgozására. A konkrét tanterv kialakítása természetesen nem csupán szakmai indokok alapján történt, hanem aszerint is, milyen oktatói szakember gárda áll rendelkezésre itthon, akikkel kivitelezhető egy ilyen program. A rendszerváltás körül sok fiatal jutott ki külföldre tanulni, – azokban lehetett tehát gondolkodni, akik közülük vissza is jöttek, valamint közvetlen tanítványaikban.⁸

Megújulás a néptánc (-színpadi tánc) szakirányon

A főiskola klasszikus balettművész szakán a vizsgakoncertek és egyéb előadások modern repertoárja továbbra is klasszikus alapú, közülük a legjelesebbek: Jirí Kylián, Hans van Manen, majd Robert North darabjait állította színpadra a főiskola, ám melléjük (és más, náluk inkább hagyományosabb alapokon alkotók mellé) később sem zárkozott fel a legújabb kortárs technikákon alapuló repertoár. A klasszikus balett szakos osztályokban továbbra sem volt rendszeres modern oktatás: az 1994/95-ös tanév összes órarendjét átnézve például az eredmény: nulla tanóra! Viszont

³ Kiemelkedő példa erre Fodor Antal korabeli darabja, az E-Dur hegedűverseny (Bach, 1974).

⁴ Karen Bell-Kanner Londonból (Graham-technikát tanít, mely akkor „Contemporary” néven futott Európa-szerte).

⁵ Vanoye Aikins (dzsessz), Yme Dahlberg (Graham, Cunningham, Carib-i etno); Lynn Earnshaw (Graham); Milagros Desdunes (dzsessz, Graham).

⁶ Jómagam két alkalommal, 1987 és 1988-ban oktattam Graham-technikát a kurzuson. Utóbbin a német Panja Fladerer annyira megkedvelte az itteni munkát, hogy visszajött Magyarországra, s éveket volt a Szegedi Kortárs Balett tagja.

⁷ A néptánc tagozaton más a helyzet, lásd: alább.

⁸ Az első szakirányú oktatói gárda: Mándy Ildikó (kontakt); Fincza Erika (dzsessz); Gál Éva (Limón); Lőrinc Katalin (Graham / évfolyamvezető), Sebestyén Csaba (klasszikus balett)



a néptánc (és pár éven át, épp a nyitottság és a hazai színházi élet ismeretének jegyében: néptánc-színpadi tánc elnevezésű) tagozaton 1991-től megindult a rendszeres oktatás, Lőrinc Katalin, majd 1994-től Fincza Erika bevonásával.

Zórándi Mária tanszékvezető ugyanis kellő bölcsességgel és nyitottsággal kezelte a tényt, miszerint a tagozaton végző táncos jelöltek mintegy kétharmada nem a néptánc, hanem a modern és / vagy kortárs táncirányzatok, színházi munkák irányában igyekszik elhelyezkedni.

Új kezdeményezések a klasszikus balett tanszék hatáskörében

Dózsa Imre, aki 1998-tól újra főigazgatója az intézménynek, elérkezettnek látta, hogy a balett szakon is nagyobb hangsúlyt kapjon a korszerű, a „piac” felé nyitottabb oktatás. A megvalósítást két síkon indítja el.

Egyfelől órarendbe illesztett rendszerességgel elindul a balett szakon is a modern tánc oktatása. A VII. évfolyamban már bekerül az órarendbe, az V–VI. évfolyamokon pedig összevonásokkal, alacsony óraszámokban, de mégiscsak viszonylag rendszeresen.

A másik próbálkozás 1998-ban (az első „modern évfolyam” megalapítása) ideiglenesnek bizonyul, és megfelelő struktúra hiányában pár év alatt elhal. Dózsa Imre Lőrinc Katalint kéri fel egy tervezett modern szakirány programjának elkészítésére, ez a terv el is készül, és tartalmilag nem sokban különbözik attól, ami azután csaknem tíz év múlva kerül megvalósításra, egész más (az európai felsőoktatási normáknak megfelelő, kredit alapú) struktúrában.

Ez az első évfolyam kizárólag olyan IV-V. vagy VI. évfolyamos balettnövendékekből rekrutálódott, akiket az előző év végi vizsgán a klasszikus balett tanulmányaik folytatásától eltanácsoltak. A program kudarca azonban nem csupán ebben a tényben rejlett (az évfolyamon tanító mesterek: Koren Tamás, Egerházi Attila, Lőrinc Katalin nap mint nap kellett lelket verjenek a súlyos kisebbségi tudattal élő növendékekbe); hanem főként abban, hogy – akkreditálás hiányában – nem kínált főiskolai végzettséget. Sőt, még csak egy OKJ-s oklevelet sem (hiszen az új oktatási rendszerben ilyen kvázi „kisdiploma” kiadása, mely a '80-as évek közepéig gyakorlat volt az intézményben, már nem volt lehetséges), szakképzés pedig a főiskola struktúráján belül nem volt, – ahogyan jelenleg sincs. Az érettségijük évében útjukra bocsátott növendékek úgy boldogultak, ahogy tudtak, jó néhányan persze pályaelhagyással.

Az évfolyam szakmai vezetését 1998-2001 között Lőrinc Katalin látta el, eközben indította el a házi modern bemutatók és koreográfus versenyek sorozatát (három ilyen nagyobb szabású műsort szervezett 1999-2000-ben a színház-szerű infrastruktúrával felszerelt Kazinczy utcai Lőrinc teremben), melynek hagyományát távozásával Fodor Antal folytatta, sőt intézményesítette.⁹

A klasszikus balett évfolyamokon Egerházi Attila folytatta, majd 2003-tól Szigeti Oktávia biztosította a modern oktatást (a VII. és VIII. évfolyamokon), mellettük pedig időszakos vendégek: leghosszabb időre Yme Dahlberg Hollandiából, ő egy évadot nálunk tölt.

Modern tánc BA a művészképzésen

Ifj. Nagy Zoltán rektori kinevezésével 2006-ban felgyorsultak az események. Az intézmény sikeresen akkreditáltatta a modern szakirányú művészképzés programját, s fiatal szakemberekkel megerősített oktatói gárdával¹⁰ 2007-ben elindul az első modern szakirányú főiskolai (BA) év-

⁹ Lőrinc Katalin 2001. szeptemberétől a Győri Tánc-és Képzőművészeti Iskola tánctagozatát veszi át, ekkor elhagyja a Magyar Táncművészeti Főiskola művészképzését. A moderntánc- oktatással kapcsolatos teendőkért Dózsa Imre, majd ifj. Nagy Zoltán igazgatása alatt (2009-ig) Fodor Antal felel.

¹⁰ Az első évfolyam modern szakirányú oktatói: Szigeti Oktávia (dzsessz), Gál Eszter (Limón, kontakt), Gaál Mariann (improvizáció / Cunningham), Lőrinc Katalin (Graham), Horváth Mónika (ritmus) Horváth Adrienne (Pilates).



folyam. Igaz, hogy ennek több mint felét szintén a klasszikus balett vagy néptánc szakirányról eltanácsoltak tették ki, de már jelentkezhetek rá bármilyen intézményből a megfelelő szakirányú előképzettséggel rendelkezők, – így az évfolyamba pécsi és győri szakközépiskolások mellett magánintézményből is kerültek hallgatók.

Ezzel párhuzamosan pedig a klasszikus balett szakirányon is VI. VII. és VIII. évfolyamban órarend szerinti, rendszeres modern oktatás folyik.¹¹

Újabb kísérletek az oktatás korszerűsítésére

Zórándi Mária – sajnálatosan rövid – rektori tevékenysége idején (2009 májusától) Lőrinc Katalin felhatalmazást kapott arra, hogy nemzetközi és hazai tapasztalatai alapján újragondolja a modern / kortárs tánc oktatását a klasszikus balett szakirányon. E sorok írójának elgondolása az volt, hogy a nemzetközi szakmai követelményeknek megfelelően a kreativitás fejlesztése a klasszikus szakirányon is hangsúlyt kell helyezni, s hogy ezt már az eddignél alacsonyabb évfolyamokban is el kellene kezdeni.

A 2009/10-es tanévben a IV. és V. évfolyamban improvizációs / kompozíciós oktatást, a VI–VII. évfolyamban kortárs technikai képzést, a VIII. évfolyamban repertoárt vezetett be.¹²

Jelenlegi helyzet és perspektívák a klasszikus balett és moderntánc tanszéken

Az első ilyen évad tanulságai módosításra ösztökeltek: a kreatív munka elfogadottsága nem volt elegendő ahhoz, hogy ebben a struktúrában folytassuk azt. Így 2010 őszétől a IV–V. évfolyam egy alapozó technikai képzést kap (Graham-módszer), és VI. VII. és VIII. kortárs technikát. Nagy eredmény, hogy az előző évek során felvetődött igény nyomán, a VI. és VII. lány évfolyam női, a fiú évfolyamok férfi oktatóval dolgozhatnak.¹³ Moderntánc-oktatóink immár mind rendelkeznek kül-, vagy belföldi szakirányú végzettséggel.

Összehasonlítás: a hazai táncművész hivatásos képzési helyeinek modern oktatása

A Budapest Kortárstánc Főiskola (2004), Szakközépiskola (1998) és Alapfokú Művészeti Intézmény a kortárs tánc- és előadó művészeti terület utánpótlását hivatott képezni a fent jelölt időpontok óta. (Jogelődeit alapító rektora, Angelus Iván a '90-es évek elejétől működött.)

Az itt folyó oktatás alternatív pedagógiai módszerekre épül: epochális tantárgyfelosztás, kompetencia alapú csoportbontás, csak verbális (írással) értékelés. Tantárgyak: balett, néptánc, Graham, Cunningham vagy Limón, kontakt, improvizáció/kompozíció, kortárstánc technikák, egyéni és csoportos önálló foglalkozások, tánc történet, anatómia, zeneelmélet, pszichológia, angol nyelv, fórumok.

A Pécsi Művészeti Szakközépiskola kis létszámú, családiasan összefogott képzés nyújt. Az Uhrik Dóra által irányított intézményben végzetek elsőpró sikere a kortárs tánc területén a nyitottságra való nevelésben rejlik, valamint, hogy a tehetségesebbek útját külföld felé egyengette az iskola vezetése már a '90-es évek elején! (Lásd: Gaál Mariann, Papp Timea, Fejes Ádám, stb.)

¹¹ A balett szakirányon oktató modern tánc pedagógusok: Barta Dóra, Fodor Zoltán, Somorjai Judit, Szigeti Oktávia, Nagy Grácia (mindnyájan: modern dzsessz irányzatban).

¹² Javaslatom, miszerint a IX. évfolyamban, majd a képesítőn is legyen modern, Z.M. el is fogadta volna, de a kivitelezésre nem nyílt lehetőség, elsősorban a klasszikus balett tanszék elzárkózása miatt. Az évadban a klasszikus szakon oktató modern tanárok: Gál Eszter, Gaál Mariann, Somorjai Judit, Szigeti Oktávia, Fodor Zoltán.

¹³ Oktatók a 2010/11-es tanévben a klasszikus szakon: Lőrinc Katalin, Somorjai Judit, Spala Korinna, Topolánszky Tamás, Fodor Zoltán, – és Szigeti Oktávia helyettesítésére: Lakatos János.



Tantárgyak: balett, néptánc, modern tánc, színész mesterség, színpadi tánc, emelés, színpadi gyakorlat.

A Győri Tánc-és Képzőművészeti Általános (1981), Szakközépiskola (1988) és Kollégium (2006) berkein belül 2000 óta szerepel rendszeres, sokszínű és a tantárgyfelosztásban rögzített moderntánc-oktatás. Lőrinc Katalin koncepciója alapján már 11 éves kortól improvizáció, majd 13 éves kortól dzsessz, Graham, 15 éves kortól pedig a kortárs technikák, kontakt és repertoár az utolsó évben is, a képesítő vizsgának pedig részévé teszi a modern bemutatót. Ez a rendszer kevés módosítással ma is működik, sőt, Bombicz Barbara (2009-ben) megtalálta a módját, hogy lehessen modern tánc szakirányon is végezni az eddig csak egyetlen „táncos” végzettséget nyújtó OKJ oklevél mellett.

Összegzés

A mai táncművészet piaca oly mértékben kiszélesedett, s olyan sok az előadó művészetben a műfaji átfedés, hogy tisztán „klasszikus balett művészt” vagy tisztán „modern táncművészt” megkülönböztetni nem felel meg a realitásoknak. Ezért mérhetetlenül fontos, hogy az eddig jobbra egymástól elszigetelt intézmények együttműködjenek. (Elvégre a táncosok sem aszerint kapnak ma már állást, hogy melyik intézményben végeztek! Az esélyek jócskán kiegyenlítődtek.). Erre a közeledésre legnagyobb reményt – a pedagógus szak „jogutódaként” – a táncos és próbavezető BA és különösen az MA szakok nyújtanak. Itt már olyan tantárgyak, ismeretek kerülnek a programba, melyek a legkorszerűbb, legnyitottabb képzési formákat segítik elő a művészképzésben is.



Mády Ferenc – Csillag Pál

Egészségtudatos élet, egészségfejlesztés

Bevezetés

A civilizált ember életének minden területét évezredek tapasztalatok, hagyományok alapján tervezi meg és befolyásolja azt. Ez a befolyásolás sokszor téves vagy káros irányú. Ennek oka a legtöbb esetben az, hogy az ember nem ismeri a saját testét, annak felépítését, működését. Nem ismeri a szervezet működésére ható tényezőket. A korábbi történelmi időkben a megfigyelések, a tradíciók átadása jelentett az ember számára segítséget az egészséges élethez, a környező természethez való alkalmazkodáshoz. Már a Bibliában, az Ószövetségben is találunk utalásokat az egészség megőrzésére. Ezeket a közegészségügyi ismereteket vallási köntösbe öltöztették, így könnyebben fogadták el az emberek. Példaként említhetjük a Közel-Keleten máig tiltott sertéshúsevést. Itt a sertések húsát egy olyan élősködő fertőzte meg, ami csak az alapos hőkezelés által pusztul el és válik a hús veszélytelené. A félig sivatagban élő emberek a hústeleiket éppen csak átsütötték, így a sertéshús veszélyes volt. A Bibliában is olvasható Mózes intelme, hogy a tisztátalan állatok húsát ne fogyasszátok. Ez az intellemt vallási előírás szintjére emelkedett, így védte az embereket. Számos más megfigyelés is így vált vallási dogmává.

Az egészség védelme, a beteg ember egészségének helyreállítása a modern civilizációkban külön szakma kialakulásához – az orvosláshoz – vezetett. Az orvosi ténykedést segítő számos terület is kialakult, így a közegészségügy, a népelemezés, az oktatásban az egészségre nevelés stb. Ezek mind azt szolgálják, hogy a társadalom minél nagyobb része egészségesen élhesse le az életét.

A társadalom nem passzív elszenvedője ezeknek az intézményeknek, hanem éli a maga életét és szabad akaratából, vagy körülményei hatására többé-kevésbé tartja az egészséges életmódot.

Jelen írásunkban arra keresünk választ, vajon a táncoktatás területén milyen életmód változatót ajánlhatunk és ehhez hogyan juthatnak hozzá a ránk bízott fiatalok.

Társadalmi hatások

A társadalom számos tényezőjével hat az egyén egészségére. Ezen tényezők jó részére az egyénnek nincs ráhatása. Annak ellenére, hogy számos választási lehetőség áll előttünk, valójában nem választhatunk.

Az egyik ilyen tényező a levegő. Csak kevés lehetőségünk van arra, hogy a belélegzett levegő adta környezetet befolyásoljuk. Letelepedésünkkel, munkánk, életkörüünk megválasztásával tudnánk ezt valamennyire befolyásolni, de ez csak nagyon keveseknek adatik meg.

A táplálékok már lényegesen nagyobb lehetőséget biztosítanak az egyénnek, hogy megválaszt-hassa, mit fogyaszt el, de ezen a területen is a bizalom érvényesül, hiszen nem tudjuk ellenőriz-ni, hogy a számunkra ajánlott táplálék milyen alapanyagokból, milyen technológiával készül. Gondoljunk csak a közelmúlt népelemezésében szereplő anyagok-húsok, gabonafélék, tej, méz fertőzöttségére, különféle káros kémiai anyagokkal való szennyezettségére.

Az élet alapvető feltétele a víz. A fogyasztásra alkalmas tiszta vízkészlet egyre inkább fogy. Az otthonainkba eljutó ivóvíz számos kémiai folyamaton megy keresztül, amíg a poharunkba ér. A folyamatos fogyasztás lassan, de olyan anyagokkal telíti szervezetünket, melyek a természetes ki-választás folyamatát erősen terhelik. Nemcsak az ivóvíz, hanem a növényeket öntöző esővíz, vagy a mezőgazdaság által használt vizek is bizonyos mértékig mesterséges anyagokkal szennyezettek. Emiatt az ún. „bio” termékek sem teljesen „tiszták”.

A mozgás az ember természetes életformája. A civilizált ember egyre jobban elveszíti a mozgás-hoz való lehetőségét. Az átlagos ember munkája egyre kevésbé igényel saját mozgást. Ezt elvégzik a gépek helyettünk. Egyre kevesebb ember dolgozik úgy, hogy csak a saját mozgását használja. A mezőgazdaság is, az ipar is gépekkel dolgozik. A gyermekeinket már hat éves kor körül mozgás-szegény környezetbe kényszerítjük. Napjuk nagyobb részét ülve töltik.

Mindezekhez járulnak a társadalom befolyásolását célzó olyan divatok, folyamatok, eszközök, amelyek ezt a mozgásszegény életformát növelik. A napi munka fáradtsága után a pihenés, a rela-xáció is passzivitásban telik. A TV, és a hozzá kapcsolódó vizuális eszközök szintén helyhez kötik az embereket. Ezt tetézik még a számítógép segítségével elérhető területek (pl. az internet). Az elektronikus szórakoztató eszközök rafinált változatai már az egymással való közvetlen érintkezést is fölöslegessé teszik. Lassan olyan helyzetbe jutunk, hogy észre sem vesszük azt, mennyire eltávo-lodunk a természetes, egészséges élettől.

Az egészség a piac része

Az ember betegségében mindent megad azért, hogy ismét egészséges legyen, de nagyon keveset tesz azért, hogy egészséges maradjon. Ezt a tényt ismerte fel a piac és lassan létrejött az ún. egészségipar. Ennek részei például a különféle alternatív táplálékokat hirdető boltok, melyek a ruház-kodásban, a kozmetikában, a szellemi életben kínálnak „egyedül üdvözítő” lehetőségeket.

A szellemileg felkészületlen ember azonban nagyon könnyen eltéved ebben a bőséges kínálat-ban. Hiteles információhoz szinte lehetetlen hozzájutni. Az egyes sajtótermékek, könyvek, újsá-gok annyi téves, félrevezető adatot tartalmaznak, hogy még a legjobban felkészült ember sem tud valójában eligazodni közöttük.

Így válik az egészségre való törekvés egy széles piaccá. Érdemes megnézni a tv-adások reklámja-it, amelyek gyógyszereket, gyógyászati segédanyagokat, gyógy módokat hirdetnek, anélkül, hogy azok valódi helyét, szerepét ismertetnék. Olyan, a mozgásunkat, életünket alapvetően befolyásoló dolgok, mint pl. a cipő divatcikknek számítanak. Senki nem tesz említést arról, hogy a lábbelik a járásra, az egész mozgásszervi struktúrára milyen hatást gyakorolnak.

Iskolai oktatás, nevelés

A hivatásos táncos életre való felkészítés hazánkban tíz éves korban kezdődik. Az oktatás felté-tele a testi adottságok megléte. Természetesen viszonylag kevés gyermek alkalmas erre a magas szintű oktatásra. Ez maga után vonja azt is, hogy a gyerekek nagyobb része elkerül a családi otthonból, és a növekedés, a testi és szellemi fejlődés kollégiumi körülmények között történik. A gyerekek a többiekénél hamarabb válnak önállóvá, ugyanakkor erősebben kitettek a külső hatásoknak. Talán ez az időszak, amikor az „egészségipar” a legnagyobb befolyást gyakorolhat a gyermekekre.

Az oktatás két helyen, az iskolában és a balett-teremben folyik. Mindkét hely bőven ad lehetőséget a jóra nevelésre, példaadásra, a gyerekek irányítására.



Az iskolai nevelés elsősorban az adatszerű ismereteket gazdagíthatja. A biológiaóra nagyon jó színtere annak, hogy alapfokon a gyermekekben megfogalmazódó kérdésekre választ adjunk. Őszinte kapcsolat kialakításával egyéb, elsősorban társadalom-egészségügyi adatok juthatnak el a gyerekekhez. A tisztaság megtanulása, a betegségek megelőzése itt kaphat helyet.

Egészségnevelés és táncoktatás

Sajátos higiénés kívánalmak jelennek meg már az első órától kezdve. Ezt a mesterek, a táncpedagógusok kell, hogy folyamatosan figyelemmel kísérjék. A tiszta dressz, a zokni, a cipő ellenőrzése számos bőrbetegséget előzhet meg.

Fontos módszertani kérdés a bemelegítés, az izomzat frissen tartása, a fáradtság felismerése, a túlterhelés elkerülése.

A bemelegítés nagyon fontos a táncmunka megkezdésekor. Sokszor azonban elfelejtik azt, hogy a próbákon, amikor az osztálynak csak egy része dolgozik, s ez alatt a többi gyermek azt várja, hogy újra táncoljon az izmok kissé kihűlnek. Ilyenkor egy rövidebb bemelegítésre újabb időt kell adni a növendékeknek. A relatíve kihűlt izmok éppoly sérülékenyek, mint a még munkába nem vettek.

Különös figyelmet érdemel a terhelhetőség és a túlterhelés problémaköre. A próbák során természetes, hogy mindig van csiszolni való egy produkción, egy tananyagon. A munka során azonban elérkezik egy olyan pont, amikor már a figyelem koncentrálhatósága, az izmok koordinált munkája az adott növendéknél nem fokozható tovább. Ha ebben a helyzetben tovább erőltetjük a próbákat könnyen sérülést okozhatunk. Sajnos az elmúlt évek számos példával szolgálnak arra, hogy mindkét körülmény sok sérülést eredményez.

Iskolai egészségnevelés

A tánc oktatásával párhuzamosan folyik a közismereti oktatás is. Itt elsősorban az osztályfőnökökre hárul az a nagyon felelősségteljes feladat, hogy a gyermekeket az egészséges életmód felé terelje. Külső szemlélő nem is gondolná, hogy ezek a tíz-tizenéves gyerekek milyen gazdag érdeklődésűek. Ha kicsit hosszabb időt tölthet velük a pedagógus számtalan olyan kérdést hoznak elő, mely őket, családjukat érinti- ezekre választ várnak. Nagyon jó alkalom erre az évente ismétlődő tanulmányi kirándulások ideje.

A gimnáziumi évek a serdülőkor kezdetének testi-lelki viharaival indulnak. A gimnáziumban egy, az ember felépítését, működését taglaló tantárgy is helyet kapott az oktatásban. Különösen szerencsés, hogy néhány éve ezt a tantárgyat orvosi végzettségű tanár tanítja. Egy felmérés alapján elmondható, hogy minden téma érdekli a gyerekeket.

Idén név nélküli kérdőívvel felhívtuk a gyerekeket, hogy jelöljenek meg olyan, az egészséges étellel kapcsolatos, témákat, melyekre választ várnának. Ezekre a kérdésekre a tananyagba illesztve adjuk meg a választ.

Egészségnevelés a főiskolai oktatásban

A legfontosabb feladatunk a főiskolai oktatásba beilleszteni ezeket a kérdéseket. Itt már a felnőttek, egyenlő partnerek között történik az ismeretek átadása. Számos, korábban már megtanult, esetleg tévesen elsajátított ismeretet kell a „helyére tenni”.

Két terület az, ahol számíthatunk az érdeklődésre: a tánc módszertana és az egészség. Az egyik a táncal összefüggő balesetek forrásának megismerését, a másik az ajánlható életmód kialakítását jelenti.



A főiskolai oktatás hivatalos tankönyve magában foglalja mindazon ismereteket, melyek vázlatul szolgálhatnak az egészséges életmód megismerésében és annak oktatásában.

Kiemelt fontosságúnak tartjuk a korábban említett „egészségipar” által kínált szolgáltatások, ismeretanyag kritikus vizsgálatát is.

A táncosok az egyes betegségek gyógyításában sokszor vesznek igénybe nem ellenőrzött, a természetgyógyászat fogalomkörében tartozó szolgáltatásokat. Szinte mindennapos tapasztalat, hogy mozgásszervi betegségekkel, sérülésekkel, belsзervi panaszokkal csak késve keresik fel orvosukat. A késlekedés okaként elsősorban az alternatív gyógy mód kipróbálása jelölhető meg. Ilyen jellegű írással még a főiskola növendékei által szerkesztett lapban is találkozhatunk (Entrée). Olyan, szakértő szemmel első pillanatban felismerhető, téves, hibás és káros ajánlások jelentek meg a lapban, ami a felháborodás mellett a korrekciót is maga után kell, hogy vonja. Ennek a dolgozatnak a megírására részben ez a közlemény készítetett.

A téves ismeretek csökkentése érdekében minden évfolyamnál a mozgásszervek felépítésének taglalása mellett évente egy alkalommal szerét ejtjük az alternatív gyógy módok kritikai ismertetésének is.

Összefoglalás

Rövid ismertetésünkben rávilágítottunk azokra a területekre, ahol az átlagembert érintő ismereteken túl nevelni kell, adatokkal ellátni szükséges a főiskolán tanuló diákokat, hallgatókat.

A Magyar Táncművészeti Főiskola sajátos helyet foglal el az oktatási rendszerben, mert a falai között az általános iskolai, a középiskolai és a főiskolai oktatás egyaránt megtalálható.

Az intézetünkbe kerülő diákok mindegyike valahol közvetlenül kapcsolatba kerül az egészségmegőrzés témájával. A táncosok a hosszú felkészülési idő után meglehetősen rövid pályafutás elé néznek. Ezért nagy veszteség számukra, ha betegség, sérülés miatt akár néhány hónapjuk is elvész.

Életmódjuk a művészeti munka természetéből fakadóan rendszertelen, sokszor túlterhelésekkel teli, melynek egészségben való átélése nem könnyű. Az általunk nyújtott oktatásnak minden életkori szinten az egészséget is kell szolgálnia.

Irodalomjegyzék

Ballya-Mády

2001 Ballya Irén- Mády Ferenc: *Sources of Injuries among Classical Ballet Dancers in Not Just Any Body*. The Ginger Press, Ontario, 2001.

Barabás

2006 Barabás Katalin: *Egészségfejlesztés*. Budapest, Medicina Kiadó, 2006.

Mantovani

2009 Romolo Mantovani: Tavaszi-nyári tisztítókúrák. In: *Entrée*, (2009), 1. sz. 10–11.

Mády

2007 Mády Ferenc: *Élettani ismeretek*. Budapest, Plánétás Kiadó, 2007.



Kovács Ilona

Haláltáncok a zenében*

A különböző művészeti ágak az emberi élet stációi közül talán leggyakrabban a születést és a halált ábrázolják.¹ A lét kezdetének és végének misztikus, megfoghatatlan témája végtelen formában és variációban jelenik meg minden művészeti korban. Ezek egyikének, a haláltánc allegorikus műfajának megszületése (szinte az őskorig visszanyúló hagyományokra épülve) a késő középkorra, nagyjából a 14. század második felére tehető, mely a képzőművészetekben, a színjátszásban, a költészetben és a zenében egyaránt megjelenik. A középkori haláltánc, valamint számos későbbi utódjának központi témája a mindenkire váró halál, az élők figyelmeztetése az elkerülhetetlen végre. A Halál többnyire csontváz alakban jelenik meg, „aki” korra és rangra való tekintet nélkül viszi táncba, majd kényszeríti sírba a legkülönbözőbb társadalmi rétegekből származó áldozatait. A táncmotívum arra a még kereszténység előtti babonára vezethető vissza, mely szerint a temetőben éjfélkor táncra kelnek a holtak, de a hajnal közeledtére vissza kell térniük a sírba.

A képzőművészeti alkotások közül e témában leggyakrabban ifjabb Hans Holbein (1497–1543) Haláltánc című fametszetsorozatára hivatkoznak, melynek fontos zenetörténeti vonatkozása is ismert: sokáig úgy élt a köztudatban, mint Liszt Ferenc azonos című, zongorára és zenekarra komponált művének egyik meghatározó inspirációja.

Az egyes művészeti korok közül vélhetően a 19. században, a romantika korában volt a legnépszerűbb a haláltánc ábrázolása. Ekkoriban mind az irodalomban, mind a zenében feltűnően megsaporodtak a haláltánc-költéssel kapcsolatos alkotások. Mindkét művészeti ágban az egyre nagyobb súllyal jelentkező folklór, az elmúlt időkbe való visszavágyódás és a középkori haláltánc-műfaj előtérbe kerülésével magyarázható e gyakoriság.

A zenében a haláltánc gyakran variációs műfajként jelenik meg. A variáció a megújulás, a fejlesztés művészete, ami a változóban az állandót, a különbözőségben az azonosságot fürkészi. A haláltánc-variációkban a variánsok a halandók különböző típusait jelenítik meg, akik aztán különböző életutat bejárva végül mindig ugyanoda érkeznek meg. A haláltáncot sokféle formában megjelenítő zeneművekben sok esetben egy gregorián sequentia, a Dies irae idézete utal a Halál megletére. Jelen tanulmány ezért először a Dies irae gregorián sequentiát mutatja be, majd azokból a művekből ad válogatást, melyekben a komponisták – Franciaországtól Oroszorszáig – a Halál megjelenítéséhez e dallamot használták alkotásaikban citátumként. A dolgozat második része ezek egyik leghíresebbikét, Liszt Ferenc Haláltánc című parafrázisát elemzi részletesebben.

* Köszönettel tartozom Gulyásné Somogyi Klárának, a Liszt-irodalom felkutatásában nyújtott segítségéért; Konkoly Norbertnek a gondos átolvasásért; Dr. Kovács Istvánnak a kottaszakértésért, valamint Kusz Veronikának, Dohnányi Ernő Cantus vitae (op. 38) című műve részletének fénymásolásáért. A szerkesztő megjegyzése: Kovács Ilona és Ujszászi Dezső tanulmánya a 2010/2. tematikus számból (Tánc és halál) anyagtorlódás miatt kimaradt, így most közöljük.

¹ A tanulmány a nyugati zene történetének egy viszonylag rövid, kb. száz évet átfogó időszakából mutat be haláltánc-zenéket.



Dies irae

A Dies irae szövegét Celanói Tamás 13. században élt ferences szerzetesnek tulajdonítják,² mely csakhamar olyannyira közkedvelt lett, hogy a 14. századtól az itáliai, a késő 15. századtól pedig már a francia miseliturgiában is megjelent.³ Bizonyára hallatlan népszerűségének és elterjedtségének köszönhető, hogy a Dies irae három másik sequentiával együtt elkerülte a betiltást a tridenti zsinat (1543–63) időszakában, akkor, mikor a reformáció kihívásaira válaszul a katolikus egyház szigorúan szabályozta a templomaiban felhangzó zenéket.⁴

A zenetörténet folyamán a Dies irae dallama eggyé vált a halál zenei megjelenítésével. Azt azonban, hogy ki e melódia szerzője, máig nem tudjuk. Szövegét (W. A. Mozarttól Verdin át Ligeti Györgyig a requiemekben) és dallamát (Antoine Brumeltől Dohnányi Ernőig) az elmúlt századokban számos zeneszerző felhasználta, sok esetben pedig csupán címkeként szolgált a kompozíciók elején, a hozzá társuló dallam és szöveg nélkül.⁵

A Dies irae dallama puritán egyszerűsége miatt elsőrangú „alapanyag” a variáció műfajához (1. kotta).⁶ Sequentia jellegéből adódóan a melódia szillabikus, tehát minden szótagra külön hang (olykor két hang) énekelendő. Minden bizonnyal ennek köszönhető, hogy e dallamra nem a nagyívű formálás, hanem inkább a kislépésű, többnyire szekund- vagy tercmozgás a jellemző. A teljes terjedelmű Dies irae szövege tizenkilenc háromsoros, páros versszakot foglal magába, a zeneszerzők azonban többnyire ennek csak egy kis töredékét, legfeljebb az első háromsoros versszakhoz tartozó dallamot dolgozzák fel, olykor csupán az első hangokat. Mivel az első háromsoros versszakhoz tartozó motívum aszimmetrikus felépítésű, ez jó alkalmat kínál a komponistáknak arra, hogy a témát sok esetben megszakításokkal mutassák be. A mindhárom sor azonos záróhangja a dór tonalitás érzetét erősíti, melyek különleges harmóniákhoz szolgálhatnak inspirációul.



1. kotta, Dies irae sequentia

(A szöveg Babits Mihály fordításában: „Ama nap, a harag napja, /e világot lángba dobja: /Dávid és Szibilla mondja.”; Sík Sándor fordításában: „Ama végső harag napja /A világot tűznek adja, /Dávid így s Szibilla hagyja.”)

² Celanói Tamást (kb. 1200–1250) e költemény mellett Assisi Szent Ferenc életrajzírójaként is számontartja az irodalomtudomány.

³ Caldwell-Boyd, 2001. 332–333.

⁴ A Dies irae-n kívül további három sequentia „menekült meg” az általános betiltástól: a Veni Sancte Spiritus, a Victimae paschali laudes és a Lauda Sion. Ezekhez 1727-ben még a Stabat matert is hozzácsatolták.

⁵ Ilyen például Benjamin Britten (1913–1976) Háborús requiemjének (1940) 2. tétele, vagy Krzysztof Penderecki (1933) Dies irae (1967) című műve. Utóbbiban – a 2. világháború koncentrációs táboraiiban meggyilkoltakra emlékezve – a Bibliából, ógörög drámákból, modern francia és görög költők szövegeinek felhasználásával komponálta meg művét a lengyel zeneszerző. Caldwell-Boyd, 2001. 333.

⁶ Arnold Schoenberg (1874–1951) a variáció-írás legfontosabb kritériumaként jelölte meg tanítványai számára a lehető legegyszerűbb téma megtalálását, mivel csak így érthető meg a variációs mű lényegi vonása, s így lehet a későbbiekben jól megmunkálható alapanyagul használni. Schoenberg, 1971. 180.



Berlioz Fantasztikus szimfónia

A francia romantika, s egyáltalán, a romantika kezdetét sokan Hector Berlioz (1803–1869) Fantasztikus szimfóniájának 1830. december 5-i, a párizsi Conservatoire hangversenytermében megtartott bemutatójától datálják. Ez a dátum minden kétséget kizáróan a program-szimfónia születésnapja, mely aztán közvetlen előzményként és mintául szolgált először Liszt, majd Liszt nyomán más zeneszerzők szimfonikus költeményeihez. Ezek az alkotások Berlioznál is, Lisztnél is egy eszmét, érzést vagy programot állítanak középpontba. Berlioz Symphonie fantastique-jának jelentősége többszörös: újszerű volt a hangszerelése, először vetette fel a romantikában később rendkívül népszerű fausti problémakör zenei ábrázolásának lehetőségét, amihez egy – a mű mind az öt tételén átívelő – mindig vissza-visszatérő zenei motívumot, voltaképpen egy zenei „rögeszmét” (idée fixe) használt vezérmotívumként. E rögeszmetéma egyfelől egy tételek közti rendkívül szoros kohéziós egységet teremtett, másfelől pedig remek eszközként szolgált a zeneszerző számára az új érzelmek, hangulatok zenei megjelenítésére, érzékeltetésére. A hangjegyek által megfogalmazott „rögeszme” következetes végigvitele mutatott példát Liszt mon tematikus szerkesztésmódjához, a Wagner-operák vezér-motívumaihoz, majd a 20. század hasonló jellegű zenei szerkesztésmódjaihoz is.

A szimfónia címe – Episode de la vie d’un artiste (Epizód egy művész életéből) – sokatmondóan megsejteti, hogy a zeneszerző saját életének egy szakaszát meséli el illusztratív zenei ábrázolással. A történet főszereplője tehát maga a zeneszerző, aki e szavakkal vezette be szerzeményét:

„A zeneszerzőnek az volt a célja, hogy egy művész életének különböző jeleneteit ábrázolja, amennyire ezeket zenében ki lehet fejezni.”⁷

A Berlioz-életrajzot ismerők előtt nem titok, hogy a program egy Harriet Smithson nevű angliai színésznő iránt érzett reménytelen(nek látszó) szerelem története hangjegyekbe bújtatva. Az ifjú zeneszerző imádata tárgyát Párizsban, egy Shakespeare-darabokat angolul játszó társulat tagjaként Ophelia szerepében ismerte meg 1827. szeptember 11-én, akibe első látásra beleszeretett.⁸ A színésznőt érthető módon megrémítette a számára ismeretlen Berlioz túlfűtött rajongása, és elutasította a férfit. A szimfónia öt tétele a szerelmében csalódott művész legbensőbb érzéseiről, gondolatairól és vízióiról szól.⁹ A bemutató egy szemtanúja a következőképp foglalta össze a mű programját:

A zeneszerző saját ifjúságának történetét mondja el. Ópiummal megmérgezi magát, és azt álmodja, hogy megölte szerelmesét, s ezért halálra ítélik. Ott van a saját kivégzésénél. Egy felejthetetlen indulót hall az ember, amelyet még sohasem hallottam. Az utolsó részben a Boszorkányok hegyét ábrázolja, pontosan úgy, mint a Faustban, az egész szinte kézzel tapintható. Szerelmese, aki hozzá méltatlannak bizonyult, szintén megjelenik a Walpurgis-éjszakán, de nem úgy, mint Margit a Faustban, hanem szemtelenül, boszorkányszerűen...¹⁰

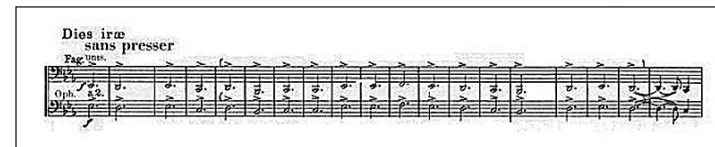
A szeretett lény dallama az utolsó tételben önmaga ellentétébe fordul, a boszorkánytánc triviális és groteszk lesz. A boszorkányok táncforgatagában a gyászharangok megkondulása után és állandó kíséretével a Dies irae először négy fagotton és két ophikleiden¹¹ hangzik fel, vészjósló harangzó kíséretével (2. kotta).

⁷ Idézi: Kroó, 1980. 84.

⁸ Berlioz a bemutató után nem sokkal átdolgozta a Fantasztikus szimfóniát, melynek eredeti programján jelentősen finomított, 1833. október 3-án pedig házasságot kötött Harriet Smithsonnal.

⁹ A tételek címei: 1. Álmodok, szenvedélyek; 2. Bál. Valse; 3. Jelenet a mezőn; 4. Menet a vesztőhelyre. 5. Álom egy boszorkányról (Boszorkányszombat).

¹⁰ Ludwig Börne 1830. december 8-án kelt levelét idézi: Kroó, 1980. 87.



2. kotta, Berlioz: Fantasztikus szimfónia, 5. tétel – Álom egy boszorkányéjről (127–145. ütem), (Edward T. Cone, ed., Norton Critical Score Series. New York: W. Norton & Company, 1971)

A dallam egyre gyorsabbá, egyre féktelenebbé válik. Először a rézfúvók kara veszi át, ők harmonizálva és gyorsítva szólaltatják meg, majd a fafúvósok és a pengertve megszólaltatott vonósok lejtene rá táncot úgy, hogy az eredetileg méltóságteljes liturgikus dallomot 6/8-ados, azzal teljesen ellentétes karakterre, groteszk scherzová varázsolják (3. kotta).



3. kotta, Berlioz: Fantasztikus szimfónia, 5. tétel – Álom egy boszorkányéjről (157–162. ütem)

A tétel csúcspontja fugatóval indul, s a boszorkányok tánca végül a Dies irae dallam és a boszorkánytéma egyesülésével teljesedik ki (4. kotta).



4. kotta, Berlioz: Fantasztikus szimfónia, 5. tétel – Álom egy boszorkányéjről (414–422. ütem)

Camille Saint-Saëns: Danse macabre, op. 40

A Berlioznál egy generációval fiatalabb Camille Saint-Saëns (1835–1921) még nem élt a Fantasztikus szimfónia bemutatójának idején, művei mégis konzervatívabb stílust képviselnek, mint Berlioz kompozíciói. A rendkívül nagy műveltségű zeneszerző nem volt forradalmár, zenéjét többnyire eklektikusként írják le, aki mindenekelőtt a bécsi klasszikusokat tekintette példaképének. Szimfonikus költeményeit is klasszicizáló szellemben írta, ahol a hangsúlyt a világos formálásra és a programot kifejező zenei apparátus hatásosságára fektette. Máig legismertebb szimfonikus költeménye a Danse macabre, op. 40 (1874), melynek népszerűségét a zeneszerző-kollégák

¹¹ E szokatlan hangszert a mai zenekari gyakorlatban tubával szokták helyettesíteni.



változatos letétű átiratai is bizonyítják.¹² A mű eredetileg Saint-Saëns zeneszerzői műhelyében sem zenekarra formálódott, hiszen a *Danse macabre* először Henri Cazalis (1840–1909) költeményének megzenésítéseként jelent meg az oeuvre-ben 1872-ben, énekhangra és zongorára. Ez képezte az alapját a két évvel későbbi zenekari átdolgozásnak, melyben Saint-Saëns meghökkenően különleges hanghatásokat kevert ki. Ezek egyik leghatásosabbját a korábbi megfogalmazás énekszólamát átvevő szólóhegedűre osztotta. A zeneszerző nem véletlenül választotta a hegedűt a Halál földöntúli, hátborzongató hatású megjelenítésére, hiszen a Halállal összekapcsolódó ördög „személye” már a középkori folklórban is gyakran társult a hegedűvel-hegedüléssel.¹³ A komponista a hegedűhangzás diabolikus hatását a hangszer legmagasabb húrjának félhanggal (egy kisszekunddal) lejjebb hangolásával – azaz scordatúrájával – tette még kifejezőbbé és ijesztőbbé. E műben a szokásos g-d¹-a¹-e² helyett g-d¹-a¹-esz²-re kell hangolnia hangszerét a hegedűszólót előadóknak.¹⁴ A mű képzeletbeli függőnye a hárfa tizenkétszer megszólaltatott d hangjával világosan utal az éjfél idejére, arra a klasszikus időpontra, mikor a halottak végre kiszállhatnak sírjukból. Még mindig a bevezető részben, a „hárfa-időjelzés” után, a hegedű (a Halál szimbólumaként) két legmagasabb húrjának az a-esz diszsonáns tritonusszal – a középkor óta az ördög hangközének tartott hangzattal – hangol, ily módon táncba hívva a holtakat. A voltaképpeni tánc a fuvola főtéma-bemutatásával kezdődik. A pokoli tivornya során a xylophonok szinte naturalisztikus hűséggel jelenítik meg a hallgató számára a csontvázak zörgését, amiben jelentős dramaturgiai súlyt kap a transzformált *Dies irae*-dallama is (5. kotta).



5. kotta, Saint-Saëns: *Danse macabre*, a D próbahely utáni 1–7. ütem (Kalmus Miniature Orchestra Scores No. 85. New York: Kalmus, 1933)

Az egyre szilajabb tivornyába egyszer csak a hajnal hasadtát jelző kakaskukorékolás hasít bele. A döbbenet nagy generálpauzája után a csontvázak egymásután térnek vissza megpihenni – sírjaikba.

Modeszt Petrovics Muszorgszkij: A halál dalai és táncai

Európa keleti felében, így a 19. századi Oroszország művészetében is meglehetősen gyakori a halálábrázolás, ami természetes hozadéka volt az akkori és ottani keserves életkörülményeknek, a szegénység, a gyötrő szociális problémák meglétének. A halál tragikumának ábrázolása hihetetlen szuggesztivitással jelent meg Modeszt Petrovics Muszorgszkij (1839–1881) darabjaiban

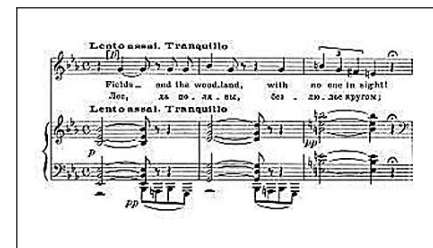
¹² A leghíresebb átirat minden bizonnyal Liszté, aki a Saint-Saëns mű ősbemutatója után egy évvel zongorára írta át a művet, és tanítványának, Sophie Menter Poppernek (1846–1918) ajánlotta. Liszt átirata, bár híven követi az eredetit, a tematikus bővítéseknek köszönhetően mintegy harmadával hosszabb lett (670 ütem), mint az eredeti mű (477 ütem). Saint-Saëns éppen ezzel a Liszt-áttírával aratta egyik legnagyobb zongoraművészi sikerét 1911-ben, hetvenhat évesen. Erről lásd még Walker, 2003. 511.

¹³ Például Igor Sztravinszkij (1882–1971) *A katona története* (1918) című kompozíciójában (a Faust-legenda miniatűr változatában) az ördög virtuóz hegedűsként jelenik meg.

¹⁴ Niccolò Paganini (1782–1840), a 19. század kivételes képességű hegedűművészt gyakran nevezték „az ördög hegedűsének”, aki sokszor rá is játszott e megnevezésre, többek között éppen hegedűje húrjainak elhangolásával.



is, talán éppen azért, mert kortársai közül talán senki nem ismerte nála közelebből az orosz nép és a magányos ember lelkének problémáit. Az Arszenij Arkagyevics Golenyiscsev-Kutuzov (1848–1913) verseire komponált *A halál dalai és táncai* (1875–77) című dalciklus Muszorgszkij halálképzetének legmegrázóbb példáit kínálja. A költeményben az állandóan visszatérő elem a különböző szituációkban megszólaló halál, a variációkat pedig a sorozat négy dalában megjelenő halandók különböző típusai adják. Az első dalban (Bölcsődal) egy testileg-lelkileg meggyötört anya virraszt haldokló gyermeke mellett, akitől a reggel első fényeinel – hiába az anya kétségbeesett ellenkezése – a Halál könyörtelenül átveszi a virrasztást. A sorozat másodikja (Szerenád) romantikus környezetbe ágyazva, szerenádhoz illő édes, 6/8-ados lüktetésű, strófás dallal először megtéveszti a hallgatót, mintha szerelmes ifjú énekelne kedvesének. Ám hamar kiderül, hogy a Halál hívogatja áldozatát végső nászra. Csatajelenettel indít a sorozat utolsó, negyedik dala, *A hadvezér*, ahol a véres küzdelem után a Halál, mint az egyetlen igazi győztes néz szét az elesettekkel teli csatamezőn. A legkorábban, 1875 februárjában keletkezett a ciklus – végső szerzői elrendezésben – harmadik darabja, a *Trepak*, mely szó szerint haláltáncá válik a sorozatban. A trepak régi kozák eredetű orosz népi tánc, gyors 2/4-es ütemben, melytől elválaszthatatlan a jókedv és az ezzel velejáró féktelen mulatozás. Most azonban nem emberek járják a jókedvű táncot, hanem a Halál dúdolja azt kiszemelt áldozatának, a hideg orosz télen tántorgó részeg orosz muzsiknak. Miután a zongora bevezető ütemei megfestették a kietlen, hideg tájat, a Halál súgja bizalmasan, egyre andalítóbban a trepakot, s ott, a sztyeppe havában altatja el örökre énekével a parasztot. A *Dies irae* dallam ezúttal töredékesen, csupán első négy hangjával szerepel a dal nyitóütemeiben a zongora legmélyebb regiszterében, azonban töredékeiben is eltéveszthetetlen a hatás: tökéletesen érzékelteti a reménytelen, sivár táj ürességét, ahol a magatehetetlen áldozat közelgő tragédiája is felsejlik (6. kotta).



6. kotta, Muszorgszkij: *A halál dalai és táncai* – *Trepak*, 1–3. ütem (New York: International Music Company, 1951)

Modeszt Petrovics Muszorgszkij: Éj a Kopár hegyen

Dies irae nélkül,¹⁵ de a haláltánc/boszorkánytánc berlioz-i utórezgésre ismerhetünk Muszorgszkij 1867-ben, alig két hét alatt elkészült *Éj a Kopár hegyen* (eredetileg Szentivénéj a Kopár hegyen) című szimfonikus művében. Rimszkij-Korszakov emlékirataiból ismert tény, hogy Liszt *Haláltánc*a is például szolgált Muszorgszkij számára. Bár Berlioz és a Liszt-művével összevetve vannak ugyan hasonlóságok a formai és technikai megvalósításban, az orosz komponista darabjában megjelenő boszorkányszombat mégis jelentős különbséget mutat azokéhoz képest.

¹⁵ Vincent Pallaver, Rachmaninoff and the *Dies irae* című tanulmányában kimutat ugyan megfeleléseket a Muszorgszkij-mű néhány motívuma és a gregorián sequentia között, érvelése azonban nem tűnik meggyőzőnek. Pallaver, 2004. 8.



„Muszorgszkij »Boszorkái« nem a 19. századi szubjektív tudat félelmetes szörny- és halál-víziói, hanem a népi képzelet szülöttei, a természet teremtményei, akik ijesztő és groteszk megmozdulásaik mellett bensőséges lírával dicsőítik a Sátánt, és ropogós-tüzes vidám táncot lejtene körülötte – a Kopár hegyen a fergeteges boszorkányszombat varázslatos Szentivénj-ünneppel vegyül.”¹⁶ Muszorgszkij célja tehát az volt, hogy az orosz népi fantázia minél élethűbben jelenjen meg kottája lapjain. A zeneszerző, hogy „a közönség is felérje ésszel”,¹⁷ programot mellékelte művéhez, e sajátosan orosznak tartott alkotásához, melyben az egyes formaszakaszok történéseit írja le.¹⁸ Az ősi, népi babonákban elképzelt szertartások a Boszorkányszombat című szakaszban, az ördögfiak és boszorkák félelmetes, táncos rituáléjában teljesednek ki. Az orgia tetőpontján a távolból megszólal a pirkadatot jelző harangszó, mely – ahogy azt a hiedelem tartja – szétrebbenti a sötét, alvilági lelkeket.

Pjotr Iljics Csajkovszkij: 3. (G-dúr) szvit (op. 55); Manfred-szimfónia (op. 58)

Muszorgszkij mellett más orosz romantikus zeneszerzők is beleszőtték műveikbe a halál szimbólumaként a Dies irae dallamát. Csajkovszkij (1840–1893) például két – időben egymáshoz közeli – művében idézte a gregorián dallamot. A 3. (G-dúr) szvitben (op. 55, 1884)¹⁹ és a Manfred-szimfóniában (op. 58, 1885)²⁰ is kiemelt helyen szerepel a sequentia, bár egyikben sem a klaszikus értelemben vett haláltánc-kontextusban. A 3. szvitben inkább csak a halál és a tánc jelenik meg az idézettel (7. kotta).



7. kotta, Csajkovszkij: 3. (G-dúr) szvit (op. 55), 4. tétel, IV. variáció, 17–21. ütem (Edition Eulenburg No. 1368. New York: Eulenburg, 1978)

A Manfred-szimfónia idézete bizonyos értelemben már közelebb áll a haláltánchoz, mint a G-dúr szvit Dies irae-dallammal megzavart polkája. Nem véletlenül, hisz – ha közvetett módon is – a Manfred-szimfónia is Berlioz Fantasztikus szimfóniájának egyik közvetlen leszármazottja. Több szállal kapcsolódik hozzá: keletkezéstörténete Berliozhoz köthető;²¹ ez is programszimfónia, mely olyan történetet mesél el (alapját Lord Byron azonos című költeménye adta), ami – a sequentia dallamát beleszőve (8. kotta) – a főhős bukásával végződik. A szimfónia mégsem tragikusan, hanem nyugalmat, megbékélést árasztva fejeződik be.

¹⁶ Papp, 1981. 86.

¹⁷ Részlet Muszorgszkij Vologyimer Vasziljevics Nyikolszkijhoz írott leveléből. Idézi: Papp, 1981. 87.

¹⁸ Muszorgszkij a címlapra írta a mű programját: 1. A boszorkányok gyülekezése, tereferéik és pletykáik, 2. A Sátán érkezése, 3. A Sátán pogány dicsőítése, 4. Boszorkányszombat.

¹⁹ Dies irae-idézet a 3. (G-dúr) szvitben (op. 55): 4. tétel, IV. variáció, 17–21. ütem.

²⁰ Dies irae-idézet a Manfred-szimfóniában (op. 58): 4. tétel, 472–475. ütem.

²¹ A megzenésítés ötlete Milij Balakirevtől (1837–1910), az orosz „Ötök” vezetőjétől származik, aki először Berlioznak javasolta, hogy zenésítse meg Byron költeményét. Berlioz megromlott egészségi állapotára hivatkozva elutasította Balakirevet, aki ezután fordult Csajkovszkijhoz.



8. kotta, Csajkovszkij: Manfred-szimfónia, IV. tétel, 472–475. ütem (Eulenburg Miniature Scores, no. 500. New York: Eulenburg, 1958)

Glazunov: A középkorból (op. 79)

Tipikus haláltánc jelenik meg Glazunov (1865–1936) A középkorból (1902) című balettzenéjében, melynek négy tétele a középkor négy tipikusnak vélt jelenetét festi meg.²² A második (Scherzo) tétel programját a következőképpen írta le a zeneszerző: Az utcai színház Haláltáncot mutat be. A Halál hegedülni kezd és táncra csábítja a nézőket.²³ A tétel bevezetőjében, a trombitákon az ördög hangköze, a tritonus is megszólal, a haláltáncra-invitalás pedig az oboákra osztott Dies irae-dallammal indul.

Rachmaninov: Rapszódia egy Paganini-témára (op. 43)

A 20. század nagy orosz romantikusa, Szergej Rachmaninov (1873–1943) szinte minden jelentős művébe belecsempészte a Dies irae-t. Vincent Pallaver Rachmaninov és a Dies irae című tanulmányában a zeneszerző tizenhét művében mutatta ki a dallamot.²⁴ Tánc történeti szempontból ezekből Rachmaninov utolsó zongorára és zenekarra írt darabja, a Rapszódia egy Paganini-témára (1934) és a Szimfonikus táncok (1940, op. 45) tarthat számot érdeklődésre. Michel Fokine (Mihail Fokin) (1880–1942) pár évvel a Rapszódia ősbemutatója után Paganini életét színre vívő balettet koreografált a zenére.²⁵ Rachmaninov 24 variációt komponált a Paganini-témára – mely maga is variáció-téma;²⁶ ezek közül a 7., a 10. és a 24. variációba a Dies irae dallamát is beleszőtte (9. kotta).



9. kotta, Rachmaninov: Rapszódia egy Paganini-témára (op. 43), 7. variáció, 1–7. ütem (Részlet a zeneszerző kétzongorás átiratából. New York: Belwin Mills Publishing, 1962)

Rachmaninov egyik Fokine-hoz írott levelében világította meg, hogy e műben mit jelentett számára a Dies irae idézete.²⁷ E szerint a sequentia dallam tökéletes eszköznek bizonyult arra, hogy a

²² 1. tétel: Prelúdium, 2. tétel: Scherzo, 3. tétel: A turbadúr szerenádja, 4. tétel: Finale-A keresztes lovagok.

²³ Cox, 1990.

²⁴ Vincent Pallaver, 2004. 14–32. Pallaver számos Dies irae-idézetet említ még más zeneszerzők műveiben – Csajkovszkij: 5. szimfónia (op. 64), Brahms: esz-moll intermezzo, (op. 118), Richard Strauss: Till Eulenspiegel vidám csínyjei (op. 28) –, akik mintát adhattak Rachmaninovnak

²⁵ A balettet 1939-ben mutatta be a The Royal Ballet társulata Londonban, a Covent Garden-beli Royal Opera House-ban.

²⁶ Paganini utolsó caprice-át előszeretettel használták zeneszerző-kollégái további feldolgozásra, többek között Liszt, Brahms, Blancher, Lutoslawski, Pjatigorszkij, Berkovics.

²⁷ Idézi Martyn, 1990. 327. Fokine és Rachmaninov együttműködéséről lásd még: Lawson, 1993. 505.



szerzőpáros a balettben kihangsúlyozhassa azt a már Paganini életében élő legendát, miszerint a hegedűművész eladta a lelkét az ördögnek. Mindezt azért tette volna, hogy minél természetfölöttibb módon birtokolhassa hangszerét, és hogy minél nagyobb sikereket arasson a hölgyek körében. A szerzői program szerint tehát a Dies irae-s variációk az ördögöt jelképezik, a 11-18. variációk a szerelmi epizódok. Maga Paganini első alkalommal a téma elhangzásakor, utoljára a 23. variáció első tizenkét ütemében jelenik meg, míg ezután, a mű végéig legyőzőjének győzelmi hangjait halljuk, még hozzá úgy, hogy az utolsó variációban a zeneszerző nagy mesterségbeli tudással, zseniálisan ötvözi a Paganini-témát a Dies irae-vel.

A Paganini-balett hatalmas sikere további együttműködésre ösztönözte a zeneszerzőt és a koreográfust, így Rachmaninov már egy lehetséges, következő balettzene kívánalmait is szem előtt tartva komponálta meg a Szimfonikus táncokat. A tervbe vett balett-verzió azonban a szerzőpáros halála miatt már nem jöhetett létre.²⁸

Kompozíciós stílusukat és életútjukat tekintetve is sok rokon vonást fedezhetünk fel Rachmaninov és Dohnányi Ernő (1877–1960) között. Mindketten koruk kiváló zongoraművészei, karmesterei és komponistái voltak, de utóbbi tevékenységüket mindkettőjük esetében – valószínűleg a műismeret híján – konzervatívnak bélyegezték és nem ismerték el.

Dohnányi Ernő: esz-moll rapszódia, op. 11/4

Dohnányi művei közt az op. 11-es sorozat több szempontból is figyelemreméltó. A zeneszerző Dohnányi ugyanis furcsa módon nem írt szonátát saját hangszerére, a zongoraművész-Dohnányi számára.²⁹ Dohnányi életrajzírója, Vázsonyi Bálint szerint a Négy rapszódia (1903/1904) darabjai azonban könnyen értelmezhetők zongoraszonátának, annál is inkább, mivel a négy tétel nem egy – a rapszodiákra hagyományosan jellemző – lassú-gyors formaszerkezetet követ, hanem inkább ciklikus felépítést mutat és a szonáta-elv egyfajta lazábban összekapcsolt tételeiként értelmezhetők.³⁰ Erre utal, hogy a tételek közötti összetartozás megerősítéseként a záró rapszódia az első három darab egy-egy témáját idézi vissza, és a zeneszerző ciklikus kompozícióiban megszokott „klasszikus módon” ott találjuk Dohnányi névjegyét is a még egyszer felcsendülő, búcsút intő főtémával.³¹

Az utolsó, esz-moll rapszodiában a Dies irae dallamának feldolgozása hasonló eszmei mondanivalót hordoz – ha kicsinyített méretben is –, mint a végső formáját több mint egy évtizednyi munka után, 1957-ben elnyerő E-dúr szimfónia (op. 40) végső kicsengése, ahol a zeneszerző magyarázata szerint „az Élet győzedelmeskedett a Halál felett”.³² Az esz-moll rapszódia amúgy is komor hangvételét még sötétebbé teszi a domináns orgonapont kitarató, vigasztalan kopogása, az Andante lugubre (gyászosan lépve) tempójelzés és a kezdeti pianissimo dinamika, valamint a hangsúlyokkal kiemelt Dies irae dallam, melyet – a dallam első két sorának idézetét – Dohnányi a rapszódia nagy részében felhasznált. Jelentős változás az eredeti gregorián dallamhoz képest a sorzárlat, ami az eredeti dór helyett Dohnányinál lúd zárlattal fejeződik be. A darab formai szerkezete többféleképpen is értelmezhető, és azzal a hibrid formával rokonítható, melyet a zeneszerző először az op. 7-es A-dúr vonósnégyes (1899) II. tételében alkalmazott.³³

²⁸ Fokine 1942-ben, Rachmaninov egy évvel később halt meg.

²⁹ A megállapítás Dohnányi érettkori kompozícióira vonatkozik. Fiatalkori művei között két (kéziratban lévő) zongoraszonátát találunk, mindkettőt 1890-ből: a g-moll szonátát, (tételei: Allegro, Adagio quasi Andante, Allegro, L'istesso tempo, Andante, (BL MS. 50, 790, fols. 29–33), valamint a csupán egy tételből álló B-dúr szonátát (BL MS. 50, 790, fols. 36–37.)

³⁰ Vázsonyi, 2002. 106.

³¹ A Dohnányi-névjegyéről részletesen lásd: Kovács, 2009a. 81–105.

³² A szerző nyilatkozatát a mű eszmei mondanivalójáról lásd: BL MS. 50.807, fol. 146^o

³³ Kovács, 2009b, Kovács, 2009c.



Ütem	Formaértelmezés – no. 1: variációs forma beékelte középrésszel	Formaértelmezés – no. 2: háromtagú forma	Formaértelmezés – no. 3: szonátaforma
1–2.	Bevezetés		
3–13.	A Dies irae variáció témabemutatása	A	Expozíció
14–24.	1. variáció		
25–35.	2. variáció		
36–72.	A g-moll rapszódia (op. 11/1) reminiscenciái	B	Kidolgozás új témákkal
73–101.	A C-dúr rapszódia (op. 11/3) reminiscenciái		
101–111.	A fisz-moll rapszódia (op. 11/2) reminiscenciái		
112–124.	Visszavezetés		
125–135.	4. variáció (Tempo I)	A	Rekapituláció
136–144.	5. variáció		
145–158.	6. variáció – A téma dúr töredéke		
159–178.	A g-moll rapszódia (op. 11/1) főtémájának visszaidézése	Coda	Coda

1. ábra, Dohnányi: esz-moll rapszódia (op. 11/4) – a formaszerkezet értelmezési lehetőségei

A „haláltánc” itt is variációk formájában jelenik meg, akárcsak Liszt Haláltáncában. További hasonlóság a két mű között, hogy formájuk szintén többféleképpen értelmezhető (vö. az 1. és a 2. ábrát), a Dohnányi-műben természetesen minden kicsinyített léptékben van jelen Lisztéhez képest. Jelentős különbség a befejezésben mutatkozik. Dohnányinál pozitív a mű végkicsengése: az esz-moll sötétsége kivilágosodik, mi több, megdicsőül a hangzás, a fényes – számos korban és műben szimbolikus jelentést magában hordozó – Esz-dúrban fejeződik be a kompozíció. A Liszt-



darab zárásában egy négy ütemen keresztül lezúduló, kromatikus menet a sírba visszatérő holtak, majd az egész zenekar által megszólaltatott négyszer koppanó d hang a csukódó sírok illusztratív zenei utánzását adja. Liszt a haláltánc programját festette meg. A program azonban nem pusztá eszköz kezében, hanem a zenében megjelenített cselekmény belső történései a szerkezet meghatározó elemeivé válnak.

Dohnányi Ernő: Cantus vitae (op. 38) – szimfonikus kantáta

Dohnányi egy másik művében, a zeneszerző magnum opusaként emlegetett Cantus vitae-ben (op. 38) a Dies irae megrázó kontrasztot fest a no. 10., „Foxtrott” című tételben a foxtrott, egy már korábban elhangzott és e tételben ismét visszatérő keringő, valamint az ezeket követő Dies irae sequentia dallama között, a tételt záró basszusária – S jobb cél felé hiába ösztönöz³⁴ – szavai alatt. A táncok generálta feszültségre és azok mögöttes jelentésére mesterien mutatott rá a mű első CD-felvételének karnagya:

„Zeneileg két, a században kedvelt táncforma uralkodik ebben a részben. A mulatást, dőzsölést a keringő, és a foxtrott harmónia- és ritmusvilága idézi. Persze nem igazi sem egyik, sem másik. Ugyan hasonlítanak arra, amit e két táncan érteni szoktunk, de nem felhőtlen jókedvet, eleganciát sugároznak, hanem azt a jelenséget, ahogyan az ember inkább a lélek csöndjét, harmóniáját, vagy elkerülhetetlen belső kérdéseit próbálja harsány, triviális módon elnyomni. [...] A foxtrottban élesen visít a szaxofon hangja, a visszatérő keringő pedig már nem is keringő többé, hanem rohanás valami felé: haláltánc lesz a szépen indult mulatozásból.”³⁵



10. kotta, Dohnányi: Cantus vitae (op. 38) – Dies irae a no. 10., „Foxtrott” tételben (Zongorakivonat. Fénymásolat a MTA Zenetudományi Intézet Dohnányi Archívumából)

³⁴ Madách, 1994. 45.

³⁵ Strausz Kálmán, 2004. 3. Dohnányi hosszú évek alatt érlelte magában a Cantus vitae-t, míg 1941. március 23-án – alig másfél héttel a tervezett bemutató előtt – az utolsó tollvonásig eljutott. A premiért gróf Teleki Pál miniszterelnök öngyilkossága miatt elhalasztották, így végül 1941. április 28-án került sor a bemutatóra. A mű ezidáig egyetlen CD-felvételét a Magyar Rádió készítette el (MR 065, 2004).



Liszt Ferenc: Haláltánc

Liszt Ferenc (1811–1886) Haláltánc című kompozíciójával kapcsolatban sokáig élt az a feltételezés, hogy a mű ihletője Hans Holbein fametszet-sorozata volt. Bár a hatás a Liszt-mű variációs formáját tekintve voltaképpen evidens lehetne, már Lina Ramann, a zeneszerző életrajzírója rámutatott arra, hogy Lisztet a pisai Camposanto-ban, a temetőkeret övező folyosó falán található, 1350 körül festett Trionfo della morte (A halál diadala) című freskó inspirálta.³⁶ Nem kizárt, hogy a pisai temető egy másik freskója, Az utolsó ítélet is hatással volt Lisztre, és talán ez utóbbi is közrejátszhatott abban, hogy zongoraversenye témájául a Dies irae-t választotta.³⁷ Bizonyíthatóan nagy benyomást gyakorolt Lisztre Berlioz Fantasztikus szimfóniája is, melynek programjában – mint láttuk – szintén fontos dramaturgiai szerepet tölt be a sequentia dallama.³⁸

Liszt már az 1830-as években foglalkozott a Dies irae megzenésítésének gondolatával. A darab első változatával 1849-ben készült el, majd 1853-ban átdolgozta, hogy aztán a mű 1859-ben nyerve el végleges alakját alkotói műhelyben. A kompozíció jelentősége egyfelől abban ragadható meg, hogy a zeneszerző a variációs kifejtéssel, és az ezzel együtt járó szerkezeti felépítéssel a középkori művészetek haláltánc műfajának hagyományát ültette át 19. századi romantika zenei nyelvére, másfelől – a zenetörténetben először – teljesen önálló művet alkotott a gregorián sequentia dallamára. Az itt megjelenő halálábrázolás még nem a késői művekre jellemző belenyugvó, rezignált, kiábrándult hangütést képviseli, mint amivel majd Liszt késői műveiben találkozunk, hanem sokkal inkább a téma kegyetlen, infernói oldalát világítja meg.

Az utóbbiról fest érzékletes képet Beer Ágoston, egy 1905-ben, a Pester Lloydban megjelent kritikájában:

Minden egyes variáció egy-egy alakot vagy a halál áldozatául esett csoportot ábrázol. Liszt a zongorát szikrázó szellemmel kezeli, e hangszerből a legragyogóbb és legbizarrabb hatásokat tudja kicsalni, élesen realiztikus jellegű, nyöszörgő, üvöltő, diabolikusan röhögő hangfigurákat talál ki. Például egy fuga a szakkátós tizenhatodokban úgy zörög, mint a csontváz. Egyik variáció mintha bűnbánó szerzetesek menetét ábrázolná. Másik a halálos kényszer ellen hiába küzdő tömeg kétségbeesett jajkiáltását tükrözi, stb. Mindezt merészen és szellemesen oldja meg, tematikailag részleteiben is művészen.³⁹

A variációs műnek már a témabemutatója is többszakaszos. Először a sequentia első két sora csak hangzik el – a zenekar hangszereinek, a zongora cadenzáival elválasztva egymástól. A zongora ütőhangszerszerű ostinatója fölött a rézfúvósok dominálnak, mely kezdetben – mivel a zongoraszólam egy negyed szünettel indul, amit a hallgató természetesen nem észlel – mintha el lenne csúszva, és hangsúlytalan ütemerészekre (a 2. és 4. negyedre) kerülnének a hangsúlyok (11. kotta).

³⁶ Ramann, 1894. 342–345, 505. A freskók alkotójának beazonosítása meglehetősen kemény diónak bizonyult a művészettörténészek számára: az alkotást először Andrea Orcagna (1308 körül–1365) műveként tartották számon, majd (a kb. 1321–1365 között alkotó) Francesco Traininek tulajdonították, újabban pedig (a kb. 1315–1336 között alkotó) Buonamico Buffalmacco festőművész festményeként azonosították. Kaczmarczyk, 2002. 64.

³⁷ Boronkay, 1977. 53.

³⁸ Liszt részt vett a Berlioz-mű ősbemutatóján, melynek Lisztre tett hatása a mű három évvel későbbi zongoraátiratán is lemérhető. Kaczmarczyk, 2002. 62.

³⁹ Részlet Beer Ágoston, 1905. február 16-án, a Pester Lloydban megjelent kritikájából. Idézi Demény, 1954. 459.



11. kotta, Liszt: Haláltánc. Témabemutató – részlet a partitúra 1–8. üteméből (Breitkopf & Härtel, F. L. 29)

A sequentia harmadik sora – háromszor is megismételve – zárja a dallam exponálását. Voltaképpen már itt elkezdődhetne a variációk sora, ám Liszt szükségét érzi, hogy az első két sort még egyszer a hallgató emlékezetébe vesse. Ezúttal kizárólag csak a zongorán (hisz a szólóhangszer még nem exponálta eddig a témát), méghozzá barokk korálharmonizáció formájában, amivel – a téma eme archaikus feldolgozásmódjával – megkezdődik az a variációk a variációban sorozat, ami a mű egészére jellemző lesz (12. kotta).

12. kotta, Liszt: Haláltánc, A Dies irae téma négyszólamú felrakásban (41–50. ütem)

Az 1. variáció folytatja a régebbi korokra való utalást: mintha egy barokk variációsforma elevenedne meg. A Dies irae lekerül a basszus regiszterbe, felette pedig a fagott ellenpontoz (13. kotta). (Véletlen-e vagy sem, de a Fantasztikus szimfónia első Dies irae megszólaltatásában is fontos szerepe volt a fagottoknak, lásd a 2. kottapéldát.)



13. kotta, Liszt: Haláltánc, az 1. variáció kezdete (51–56. ütem)

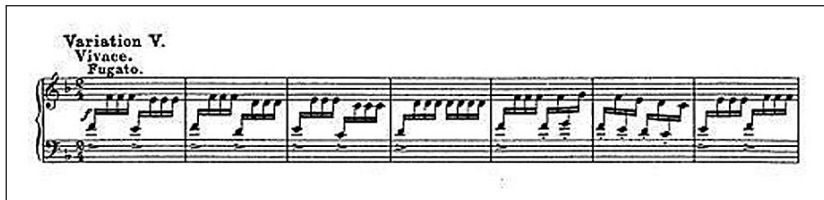
A 2. variáció rokona az elsőnek: továbbra is a basszusban szólal meg a témadallam, de felette skálamenetek, glisszandók teszik félelmetesebbé a hangzást, mintha kísérteties suhanásokat látnánk. A 3. variációban újabb szerepeket kapnak az egyes hangszercsoportok: a fafúvónál a témát megszólaltató fagottok felett az oboák és a klarinétok egy tölcserzerűen táguló a orgonapontra épülő skálamotívumot játszanak, a vonósoknál a fagottal párhuzamosan járó nagybőgő felett tremolóznak (azaz „csörgetik a csontokat”) a magasabb vonósok. A zongorában szintén jelen van az a orgonapont, ugyanakkor megjelennek azok kvartok és kvintek (itt a-d, a-e hangzatok) is, melyek Liszt késői termésében válnak igazán hangsúlyossá (14. kotta). Akkor, amikor egyre inkább előtérbe kerül az öregedő Lisztnél a halál gondolata, csakhogy ami a Haláltáncban még vad, örvénylő és lidérces, ott már inkább megrendítő és látomászerű.

14. kotta, Liszt: Haláltánc, a 3. variáció zongoraszólamának kezdete (96–100. ütem)

A 4., canonique-nak nevezett variációban Liszt bravúros imitációs technikával dolgozta fel a témát, amihez – lekerekítésként – egy lassú (az előadó választása szerint elhagyható) zongoracadenzát illeszt. Ehhez kapcsolódik éles váltásként a repetíciós, scherzo-szerű fugato (15. kotta). Ez a szakasz nemcsak a legnagyobb terjedelmű az összes variáció között, de feldolgozásában is a legtávolabbra rugaszkodott el az eredeti dallamtól. A zongora itt ismét ütőhangszerré válik, ha nem is annyira brutálisan, mint a nyitó ütemekben. A repetíciós rész lecsengésével kezdődik egy újabb variáció a variációban szakasz, mely három nagy tematikus részre tagolódik. Először a Dies irae maggiore-színezetű alakja (a 259. ütemtől), majd egy táncosabb karakterű dallam (a 299. ütemtől), mely-



ben a sequentia csak nyomokban jelenik meg; végül ismét egy elhagyható zongoraszóló (-cadenza, 393–345. ütem) és a témavisszaidézés (346–465. ütem) zárja le a nagyszabású variációt.



15. kotta, Liszt: Haláltánc, az 5. variáció zongoraszólamának kezdete (183–189. ütem)

A 6. variáció az ötödikhez hasonlóan terjedelmes, amit a teljes kompozíción belül önálló variációs tételnek nevezhetünk. Liszt itt már nem a Dies irae-t, hanem egy új témát variál, egyre nagyobb zenekari apparátussal, melyet virtuóz coda zár le.⁴⁰ Amint már utaltunk rá, e mű formája is meglehetősen talányos, és – hasonlóan Dohnányi esz-moll rapszódijához (op. 11) – többféle értelmezési lehetőséget kínál (2. ábra).

Ütem	Formaértelmezés – no. 1: variációs forma	Formaértelmezés – no. 2: négytételes ciklus
1–50.	Témabemutató (zongoracadenzákkal hármasan tagolt zenekaribemutatója, majd a zongora korálszerű témaexpozíciója)	
51–74.	1. variáció	1. tétel
75–95.	2. variáció	
96–123.	3. variáció	
124–182.	4. variáció (canonique+ cadenza ad libitum+annak pasztorális variációja)	2. (lassú) tétel
183–465.	5. variáció (fugato)	3. (scherzo) tétel
466–617	6. variáció	4. (finale) tétel
617–631	Coda	

2. ábra, Liszt: Haláltánc – a formszerkezet értelmezési lehetőségei⁴¹

⁴⁰ Boronkay, 1977. 61.

⁴¹ A mű négytételes ciklushoz hasonlatos felépítésére Ujfalussy József mutatott rá. Ujfalussy, 1990. 13–14.



Liszt Haláltánc – feltehetően morbid témaválasztásnak köszönhetően, valamint a hangzás jövőbemutató érdekessége miatt is – nem érte el a szerző Esz-dúr és A-dúr versenyműveinek népszerűségét, jóllehet, művészi színvonalában azokon jelentősen túlmutat. Még a 20. század elején is akadt olyan kritikus, aki értetlenül fogadta a művet, olyan ihletett előadásban is, mint Bartók Béláé, akinek emlékezetes zongoraművészi megnyilvánulásai kötődtek e kompozícióhoz.⁴²

Liszt a legmélyebb gyökereknél ragadta meg a zenei halálélmény ábrázolását, mellyel hidat vert a zenetörténet múltja és jövője között: a gregoriántól a bartóki új effektusokig – például az Allegro barbaro-ig, A csodálatos mandarin Hajszájáig és a 2. zongoraverseny fináléjáig – sőt, még azokon túl is. A kompozíció technikai és formai funkciói, a könyörtelenül motorikus löktetés, a zongora akkoriban még szokatlan ütőhangszerszerű alkalmazása, a variálás művészi felépítése, a forma többértelműsége egyedülálló módon társult az eszmei mondanivalóval. Az egyszerre múlt és jövő-alkotás létrejötté óta megkerülhetetlen etalonná vált az e témakörben alkotóknak.

Irodalomjegyzék

Levéltári források

BL MS. 50, 790 British Library, Add. MS. 50,790, fols. 29–33^r.

BL MS. 50, 790 British Library, Add. MS. 50,790, fols. 36–37.

BL MS. 50, 807 British Library, Add. MS. 50,807, fol. 146^v.

Szakirodalom

Boronkay

1977 Boronkay Antal: Liszt Ferenc: Haláltánc. In: *A hét zeneműve. 1977/1 január-március*. Szerk.: Kroó György. Budapest, Zeneműkiadó, 1977.

Cox

1990 John Cox: Glazunov Suites: From the Middle Ages. Scenes de Ballet. Lyadov: A Musical Snuffbox. In: *Lemezkiérő a Chandos 8804 számú CD-jéhez*. 1990.

Caldwell-Boyd

2001 John Caldwell-Malcolm Boyd: Dies irae. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians VII*. Szerk.: Stanley Sadie. London, Macmillan Publishers Limited, 2001.

Demény

1954 Demény János: Bartók Béla tanulóévei és romantikus korszaka. In: *Zenetudományi tanulmányok II. Erkel Ferenc és Bartók Béla emlékére*. Szerk.: Szabolcsi Bence és Bartha Dénes. Budapest, Akadémiai, 1954. 323–487.

⁴² Az 1905. március 16-án megjelent Budapesti Hírlap hasábjain így értékelt Kern Aurél: „... Ma Bartók Bélát mint zongoraművészt is csodáltuk. Liszt egyik rút és bizzar darabját, a Halottak táncát játszotta zenekari kísérettel. Szerencsétlen gondolat volt a mai ünnepi estét Holbein-féle torzképekkel elcsúfítani. Bartók gyönyörűen játszotta a zongoraszólamot, de épp oly szépen játszotta volna Liszt bármely más dolgát is.” Idézi Demény, 1954. 458. Mikor harmincegy évvel később, 1936. február 3-án játszotta Bartók a darabot a Liszt-év keretében rendezett ünnepi hangversenyen (a Filharmónia Társaságot Dohnányi vezényelte). Tóth Aladár beszámolójából (Pesti Napló, 1936. február 4.) már nemcsak az előadó-művész dicsérete olvasható ki, hanem a mű egy elfogadóbb recepciója is: „... Liszt zseniális »Haláltánc«-ának macabre vízióival, a halál költészetének ezzel a grandiózus torzójával, [Bartók] olyan mélyen döbbsített rá bennünk az élet roppant komolyságára és végtelen teljességére, hogy ennyire igaz és mély művészettel talán még maga Liszt sem játszhatta saját szerzeményét.”. Idézi Demény, 1954. 459–460. Bartók Haláltánc-előadásairól lásd: Demény, 1968. 18–19. és 43.

**Demény**

1968 Demény János: *Bartók Béla a zongoraművész*. Budapest: Zeneműkiadó, 1968. (Nagy magyar előadóművészek V.)

Lawson

1993 Joan Lawson: Michel Fokine. In: *International Dictionary of Ballet Vol. 1*. Szerk.: Martha Bremser. Detroit, St. James Press, 1993. 503–505.

Kaczmarczyk

2002 Kaczmarczyk Adrienne: Liszt, Lamennais und der Toetentanz. In: *Studia Musicologica Academie Scientiarum Hungaricae*, (2002) 1-2. sz. 53–72.

Kovács

2009a Kovács Ilona: *Alkotói folyamat Dohnányi Ernő zeneszerzői műhelyében. A kamarazene-vázlatok vizsgálata*. (PhD-disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2009.)

Kovács

2009b Kovács Ilona: A Hybrid Form: the Second Movement of Ernst von Dohnányi's String Quartet in A Major (op. 7). In: *Studia Musicologica Academie Scientiarum Hungaricae*, (2009) 1-2.sz. 75–86.

Kovács

2009c Kovács Ilona: Egy hibrid forma: Dohnányi A-dúr vonósnégyesének (op. 7) II. tétele. In: *Magyar Zene*, (2009) 2. sz. 171–180.

Kroó

1980 Kroó György: *Berlioz*. Budapest, Gondolat, 1980.

Madách

1994 Madách Imre: *Az ember tragédiája*. Budapest, 1994. (Populart Füzetek)

Martyn

1990 Barrie Martyn: *Rachmaninoff: Composer, Conductor, Pianist*. Brookfield VT, Grower Publishing, 1990.

Papp

1981 Papp Márta: Mogyeszt Petrovics Muszorgszkij: Éj a Kopár hegyen. In: *A hét zeneműve. 1981/2 április-június*. Szerk.: Kroó György. Budapest, Zeneműkiadó, 1981. 83–93.

Ramann

1894 Lina Ramann: *Franz Liszt. Als Künstler und Mensch*. Bd. I-II. Leipzig, 1880–1894.

Schoenberg

1971 Arnold Schoenberg: *A zeneszerzés alapjai*. Budapest: Zeneműkiadó, 1971.

**Strausz**

2004 Strausz Kálmán: Néhány mondat a zenei anyagról. In: *Lemezkísérő Dohnányi Ernő Cantus vitae (op. 38) című szimfonikus kantátájához*. Magyar Rádió 065, 2004. 2–3.

Ujfalussy

1990 Ujfalussy József: *Haláltánc. Variáció, építkezés, modális transzformáció Liszt Ferenc zenéjében. Akadémiai székfoglaló 1986. márc. 17.* Budapest, Akadémiai, 1990. (Értekezések, emlékezések)

Vázsonyi

2002 Vázsonyi Bálint: *Dohnányi Ernő*. Budapest, Zeneműkiadó, 1971. Budapest, Nap, 2002.

Walker

2003 Alan Walker: *Liszt Ferenc. Az utolsó évek 1861–1886*. Budapest, Editio Musica, 2003.

Elektronikus hivatkozások**Pallaver**

2004 Vincent Pallaver: “Rachmaninoff and the Dies irae” 2004 February. http://victoryvinny.com/svr_and_di/diesirae.html



Ujszigeti Dezső

Haláltánc és színkavalkád**Edgar Allan Poe A vörös halál álarca című novellájában***

A halál az élet nyelve, az élet a halál tánca, a tánc a halál nyelve. Az első megállapítást Schopenhauer sugallja: „Aligha is filozofálna az ember, ha a halál nem volna.”¹ Tehát az élet nyelve a halál. A második a véges élet halálba tartó táncát jelenti. Másképpen fogalmazva a halál tánca az élet. A harmadik megállapítás szerint a tánc a halál nyelvén szólal meg, azaz a halál nyelve a tánc, pedig éppen az ellenkezőjét gondoljuk, mármint azt, hogy a tánc az élet nyelve. Az életnek önmagában nincs ritmusa. A táncnak sincs. Ami a ritmust az életbe viszi, az a halál, ami a ritmust a táncba viszi, az a semmi, az elmúlás. Az elmúlás tagolja ritmussá a zenét, táncba a mozgást. A zene és a mozgás maga az élet, de önmagában egyik sem hordozza értelmét. Az értelmet a csend és a halál adja.

A halál néma és csendben tör rá áldozatára. Ezt a némaságot és csendet töri meg a középkori haláltánc motívuma, mely különböző művészeti műfajú alkotások (pl. költemények, fametszetek, festmények) közegén keresztül figyelmezteti a létfeleltségben leledző embert az élet mulandóságára, az élet dolgainak ábrándjaira és a társadalmi rangok hiábavalóságára. Ezek az ábrázolásokon a halál általában csontváz formájában előbb táncba, majd sírba viszi a legkülönbözőbb társadalmi rangú és méltóságú áldozatait.

A haláltánc motívuma kereszténység előtti pogány hiedelmekre utal, melyek szerint a temetőben éjjel táncra kelnek a halottak, hajnalhasadtáig azonban vissza kell térniük a sírjukba.

A haláltánc csendje zajjal, színe feketével teli. Sötétre pácolt dübörgő színkavalkád. Mély dobhangok tam-tam-ja. Az emberhús-evés kábult monotoníája. Izmok meg-megránduló hullámozása. Ez az ember tánca. Mindig egyedi és megfajthatatlan. Beszélni róla lehetetlen.

A tánc olyan, mint maga a nyelv, amelynek bármelyik formája (angol, észt, szlovák stb.) csak akkor fedi fel előttünk (bennünk) értelmét, ha használjuk. A nyelv – írja Wilhelm von Humboldt – „tulajdonképpen meg sem tanítható, csak a lélekben lehet felébreszteni, csak a fonat nyújthatjuk oda, amelyet követve magától fejlődik ki.”²

Poe A vörös halál álarca című novelláját tekintve, mintha ugyanezzel a gondolattal találkozánk, ugyanis Poe egészen sajátos, egyéni nyelvet használ. Mondhatnánk úgy is, hogy olyan nyelve van, melyet csak ő ért, amelyben csak ő van otthon, mint táncos a saját táncában. Ebből kiindulva Poe olvasója/olvasói folyamatosan félreérti/k írásait. Az ilyen írásokat szokták ezoterikusnak nevezni, tehát olyanak, melyet csak a beavatottak értenek, helyesebben: csak gondolják, hogy értenek. Hogy a meg nem értést kizárják, az olvasók általában a misztikához folyamodnak. A misztikum, mint kód telepszik rá a megértésre, mintegy elfedi a megértés hiányosságait. A halál például az ember számára mindig is maga lesz a misztikum. A halál nyelvét nem ismerjük, hiszen a tánc is misztikum, metafizikus ezotéria. S ha ez a halál történetesen vörös és még álarca is van (az adott novellának megfelelően), a misztikumát még inkább elmélyítjük. A halál álarcan? – kérdezzük dermedten. Beleborzongunk a sejtelenbe: akkor ki az élő, élünk-e mi egyáltalán?

* Poe, 1993, 323–330. Babits Mihály fordítása.

¹ Schopenhauer, 1992, 7. Bánóczy József fordítása.² Humboldt, 1985. 74. Rajnai László fordítása.

A halál színe vörös, tehát a vérhez hasonló színű, s ily módon köze kell legyen az élethez. Minél közelebb van az élethez, annál vörösebb, s mikor az életet kioltja és már csak a halál van, akkor skarlátvörössé válik. A halált és az életet a vörös szín köti össze. Ezt Poe nagyon mélyen már magában tudta, sok évvel azelőtt, hogy a novellát megírta volna. Nagyapja, David Poe ugyanis író volt, de erről majd a későbbiekben érdemes gondolkodni.

Most rátérek a novella tartalmának rövid ismertetésére. A cselekmény szinte nem is lényeges, csupán azért van, hogy hordozója legyen Poe színkavalkádjának, amelynek szemantikájával bíbelődünk majd, előrebozátva, hogy nincs az az irodalmár, aki teljes bizonyossággal állíthatná, hogy ő eligazodik Poe színeinek jelentését illetően. Poe novellája nem csupán a halál, hanem inkább a színek tánca olyannyira, mintha egy pompás díszlettel teli olyan balettelőadásba csöppennénk, melyben a táncosok nem valóságosak, hanem árnyak.

Pestis pusztít az országban. Prospero herceg birodalmának fele lakossága rövid idő alatt el is pusztult. A herceg úgy vélte, csak úgy tud megmenekülni, ha elzárja magát a külvilágtól. De, hogy ne unatkozzon, udvara egészséges és könnyűvérű embereiből kiválasztott ezer lovagot és hölgyet. Velük zárkózt be számtalan kastélya egyikének magányába. E kastélymagány ötödik vagy hatodik hónapjában (a tudás bizonyosságának hiányával Poe szándékosan megpendíti bennünk a misztikum érzelmi húrját) álarcosbált rendezett. Az álarcosbált tere egészen különleges, leírására hosszú sorokat szentel Poe. De erről majd később...

Folyamatosan zajlik a mulatság, illetve minden óra egészének beteljesülésekor szakad meg csak bagolyröppenésnyi időre, amíg egy hatalmas ében óramű harangja hangosan, mélyen és zeneien kongott. Ilyenkor a játszó zenekar is elnémulni kényszerült, mozgásukban a keringők táncai is megálltak. De közelgett az óra járásának utolsó órája. S az idő el is merült eme létének végességében. Olyannyira, hogy „sokan akadtak a tömeg között, akik időt letek észrevenni egy álcázott alak jelenlétét, melyen eddigé egyetlen vendég figyelme sem pihent meg.”³ Nem csoda, hiszen maszkabál volt, ahol mindenki jelmezt viselt. A jelmezek karaktere a herceg különleges ízlését tükrözte. De az az alak, akit néhányan észrevettek, Heródesesebb volt Heródesnél is, „s meghaladta még a herceg ízlésének szinte korlátlan korlátait is. Vannak húrok a legérzékenyebb szívekben is, melyeket nem lehet érinteni, hogy az érintés emóciót ne keltsen. Még aki a legvégsőkig jutott is, akinek élet és halál egyformán tréfa már, vannak dolgok, amikkel nem szeret tréfálni. Csakugyan, az egész társaság szemmel láthatólag érezte, hogy az idegen jelmeze és viselkedése túl van az ötlet és az illendőség határain.”⁴ A sovány és magas alak a kripták öltözetét viselte. Álarca megmeredt hulla olyannyira tökéletes arckifejezése volt, hogy akár „élethűnek” is nevezhető lett volna. A döbbenetet a bálozókból nem is ez váltotta ki, hanem az, hogy a kísérteties alak „egyenesen a vörös halál képét öltötte föl. Ruháját vér foltjai fecskendezték – és széles homloka, arcának minden vonásával, a skarlát iszony nyomait viselte.”⁵

Prospero herceg, mikor észrevette az idegent, először beleborzadt a rémületbe, majd igyekezett úrrá lenni e számára szokatlan érzésen. De elszámította magát, amikor arra buzdította udvaroncát, hogy ragadják meg a betolakodót, és rántsák le az álarcát, hogy mindannyian megtudják, ki is lesz az, aki napkeltére már függeni fog a bástyaoromról. A herceg ekkor a kék szobában állt (ennek jelentőségéről, illetve jelentéséről majd később...), s a tömeg annyira megborzadt a látványtól, hogy nem tudta, de nem is akarta, sőt nem is merete megakadályozni a haláljelmezest abbéli szándékában, hogy egy-két lépéssnyire megközelítse a herceget. Valódi szándéka azonban más volt. A rá jellemző ünnepélyes és kimért lépésekkel áthaladt az összes termen. Prospero herceg vad vágatában, felemelt kezében törrel, négy-öt lábnyira jutott a halálmaszkos alakhoz, mikor az az utolsó terem végébe ért, és azonmód megfordulva, hirtelen szembenézett a herceggel. Éles

³ Poe, 1993. 327.⁴ Poe, 1993. 328.⁵ Poe, 1993. 328.



kiáltást lehetett hallani, majd a tör lehullott a szőnyegre, s rögtön utána Prospero herceg holtan esett össze. A tivornyázó vendégek hatalmas tömegben nyomultak a gyilkosságnak tűnő eset helyszínére, „és megragadva az álarcost, akinek magas alakja egyenesen és mozdulatlanul állott az ébenóra árnyékában, kimondhatatlan borzalomban merevedtek meg, mikor észrevették, hogy a síri köntösök és hullaszerű álarc alatt, melyre oly vad erőszakossággal csaptak le, nem rejlik semmiféle tapintható forma.”⁶ Mert nem álarcot és jelmez viselő ember volt az, hanem maga a vörös halál, aki tolvajként lopózott az éjszakában mulatozó emberek közé. A halandók számára a halál felismerése saját halálukat is jelentette szinte ugyanabban a pillanatban.

„S egyre-másra estek össze a mulatók tobzódásuk vérharmatos csarnokaiban, s úgy lették halálukat, ki-ki saját buktának kétségbeesett pózában. S az ébenóra élete kimerült a legutolsó tivornyatárs életével. S a háromlábak lángja kialudt. És sötétség és pusztulás és a vörös halál vette át korlátlan uralmát.”⁷ Tehát hiábavaló volt minden: a falakban az érckapuk, bennük a keresztvasak, a külvilágban pusztító pestisről való tudni nem akarás, a tivornyázó maszkabállal való életigenlés, a termék halált távoltartó egyedi színezése.

Poe novellája tulajdonképpen mélylélektani metafora a psziché kettősségéről. Egyrészt a lélek nem más, mint az öröklét pereme, ami az Édenkertből való kiűzetés megélt élményét jelenti, másrészt belefut az idő születésének számára oly szomorú emóciójába, a halál és a mulandóság minden pillanatban jelenlévő víziójába. Talán ezért is érezzük úgy a novella olvasásakor, mintha Poe középkori haláltánc víziót idézne fel. Ezt az érzésünket Poe még fokozni is kívánja azzal, hogy a cselekményt középkori épített térbe (apátságából kialakított kastély gótikus ablakokkal) helyezi. E tér külső közszerűségét a belső terek színekavalkádja ellensúlyozza. A belső tereket Poe hol egyszerűen szobáknak, hol terméknek, hol csarnokoknak nevezi. Ezzel az a szándéka, hogy elég erőssé tegye fantáziánkat ahhoz, hogy színes tereket is el tudjunk képzelni.

A „hét szobán át álmok raja lengett”⁸ – írja Poe. De miképpen? A termék bár egymásból nyíltak, de az egyikből a másikba való belépés – egy-egy terem húsz-harminc lépés hosszú volt – csak éles fordulóval történhetett. Alaprajzukat tekintve a termék nyilván egy képzeletbeli köríven helyezkedtek el egymás után egy nem valóságos térben – csupán emocionális díszletként funkcionáltak. „S minden fal közepén, jobbról és balról, magas és keskeny gótikus ablak nézett ki egy zárt folyosóra, mely a csarnokosor kanyargását követte. Üvegfestésű ablakok voltak és színezésük változatosan illeszkedett az egyes csarnokok ornamentikájának uralkodó színeire, ahova épp nyíltak.”⁹ A termék a világítást a folyosóról kapták oly módon, hogy minden egyes ablakkal szemben egy-egy óriási háromlábú állványon tűzserpenyőben tűz égett, s az a festett üvegű ablakon át sejtelmes fénnel árasztotta el a hozzá tartozó szobát. A fény sejtelmességének foka az adott helyiség színének függvénye volt.

A keleti részen fekvő szoba falainak színe kék volt, az ablakai élénk kékek. Itt, ebben a szobában állt a herceg, amikor az álarcos idegen egy-két lépésnyire megközelítette. A kék a kelet színe, időben a már felkelt nap által megvilágított ég színe. Az élénk kék az élet, az időben éppen elkezdődött élet színe. Ez a szoba a kékséggel az életidő kezdetét jelenti. Az idő itt még nem teljes – a szobának és ablakainak eltérő kékségű árnyalata jelzi ezt –, visszafordulhat még az időtlenségbe, de előre haladhat a teljesség felé is.

A második szobának bíborszín volt a jellemzője. Csupa bíbor kárpit, csupa bíbor díszítés, és ugyanilyen árnyalatú bíborszínűre festették az ablaktáblát is. Ez a szín és egység az idő elmélyülését és méltóságát jelenti.

⁶ Poe, 1993. 330.

⁷ Poe, 1993. 330.

⁸ Poe, 1993. 326.

⁹ Poe, 1993. 324.



A harmadik zöld volt ablakostul, ablakszárnyastul. A zöld a reményt sugalmazza az idő szemantikáját tekintve, azt, hogy akadály nélkül tovahaladhat önnön vége felé. Ezt a reményt még az is megerősíti, hogy maga a szoba és az ablakszárnyai a zöld szín szempontjából ugyanazzal az árnyalattal bírtak.

A negyedik szoba bútorai és megvilágítása (tehát az ablakok festett üvege) narancsszínű volt. Másképpen mondva narancssárga, azaz pirosba hajló sárga. Ez a színárnyalat az idő szempontjából azt jelenti, hogy létének bizonytalansága egy pillantásnyira fellebben saját elmúlása tükrében. Költőien megfogalmazva: „Kígyóztak és kerengtek az álmok, keresztül-kasul, fölőlve a termék színeit, s az orkesztra vad zenéje mintha csak lépteik visszhangja lett volna.”¹⁰

Az ötödik színe a fehér. Az ablakon át vakító fehér fény surran a fehér bútorzatra. Az idő létének tisztaságában megpihen.

A hatodik szoba (hátról a második) a bíborral rokon színt és fényt öltött magára: a lilát. Az idő itt méltósággal múltjára tekint, ami nem más, mint önmaga, s lilán beleborzong hamarosan bekövetkező elmúlásába.

„A hetedik termet fekete bársonykárpitok sűrűje takarta, végig csüggtek a mennyezetről, le a falakra, súlyos redőkben hullva a hasonló anyagú és színű szőnyegre. De ebben az egyetlen szobában az ablakok színe nem harmonizált a dekorációval. Az üvegtáblákat itt skarlát festette – mély tónusú vérszín.”¹¹ Ez volt a nyugati, a fekete szoba, itt volt „ama vérszínű üvegtáblákon át a sötét függönyökre behulló tűzsugár hatása rendkívüli, s oly vad kifejezést festett minden belépő arcára, hogy a társaságból nagyon kevesen merészeltek egyáltalán belépni ebbe a helyiségbe.”¹²

Ebben a szobában, ráadásul a nyugati falnál állt az óriási ében óramű, ez volt az egyetlen szoba, ahova nem mert besasszézní a táncmulatság, de ez volt az a hely, ahol „a tör csillanva hullott a holló szőnyegre”.¹³ Ez volt az a hely, ahol az idő az elmúlás színeiben egymással összeilleszthetetlen (formátlan) darabokra hullott szét. Ez volt maga a halál, a vörös halál, amely nem egyszerűen a pestist, a vörhenyes, ragályos skarlát halált jelenti Poe-nál, hanem ennél sokkal többet, valami démonit, valamilyen megfoghatatlant, szellemvilágit, amiben az írek nagyon otthon tudnak lenni. S ami a vörös színt illeti, a kelta kőkereszteken a sápadt piros szín dominál.¹⁴

A színek jelentésén túl van egy mélyebb olvasata is a novellának. Poe háromnegyed évszázaddal megelőzi Freudot. Az emberi lelket három részre osztja Freud: tudat, tudatelőttés, tudattalan. Poe-nál a tudatot a szobákat két oldalról körbefogó, tüzesen világító folyosók, a tudatelőttést az ablakok, a tudattalant a szobák jelképezik. Két folyosó – két tudat. Két ablaksor – két tudatelőttés. S ezeken belül, mintegy önmagukba szorítva a szobák – a tudattalan. Ennyiben más Poe Freudnál. De abban ugyanaz, hogy az álmok a tudattalannak (a szobáknak) a cselekményei, s ezek összessége az, amit már az ókori sztoikus bölcselők is fátnak, végzetnek neveztek. Tehát a sorsunk előre meg van írva. A vörös halál álarc című novella valójában erről szól.

A nyelv feltalálása az ember számára oly természetes – mondja Herder –, „mint az, hogy – ember.”¹⁵ Poe novellája ezt a gondolatot szinte démonikusan támasztja alá.

¹⁰ Poe, 1993. 326.

¹¹ Poe, 1993. 324–325.

¹² Poe, 1993. 325.

¹³ Poe, 1993. 330.

¹⁴ Kopjár, é.n., 12. fotó.

¹⁵ Herder, 1983. 200., Rajnai László fordítása.



Irodalomjegyzék

Freud

1985 Sigmund Freud: *Álomfejtés*. Budapest, Helikon, 1985.

Herder

1983 Johann Gottfried Herder: Értekezés a nyelv eredetéről. In: *Értekezések, levelek*. Budapest, Európa, 1983.

Huizinga

1979 Johan Huizinga: *A középkor alkonya*. Budapest, Európa, 1979.

Humboldt

1985 Wilhelm von Humboldt: Az emberi nyelvek szerkezetének különbözőségéről és ennek az emberi nem szellemi fejlődésére gyakorolt hatásáról. In: *Válogatott írásai*. Budapest, Európa, 1985.

Kopjár

é.n. Kopjár Ivett: *Írország*. Budapest, Dekameron, é.n.

Poe

1993 Edgar Allan Poe: A vörös halál álarca. In: *Az aranybogár és más elbeszélések*. Budapest, Európa, 1993.

Schopenhauer

1992 Arthur Schopenhauer: *A halálról. A faj élete. A tulajdonságok öröklése*. Budapest, Hatágú Síp, 1992.



Heltai Gyöngyi

A két háború közti pesti operett stiláris és ideológiai dilemmái: a Király Színház példája (1920–1936)¹

I. rész

Mottó: „Hol vannak-e drága, kedves emberek? Néha az utcán látom őket. Az elmúlt évek borzalmai elnyűtték ruhájukat, testüket, lelküket. Okos szemüket a csúnya, kiábrándító élet-gond homályosítja el, a reménytelen életharc fáradtsága nehezíti járásukra.”²

A tanulmányt Király Gyula professzor emlékének ajánlom.

A Király Színház 1920-tól 1936-os megszűnéséig tartó történetét egy kihívásnak való megfelelés vagy megfelelni nem tudás szempontjából érdemes vizsgálni. Arról van szó, hogy mind az operett-műfajnak, mind az előadásformának új identitást kellett találni a vesztes első világháború, a Monarchia felbomlása, a kommun és a trianoni sokk után. Milyen szerep juthat a természetükönél fogva könnyed operett előadásoknak egy nemzeti tragédia sokkjában élő társadalomban? E kérdés – a magánszínházi működés természetéből adódón – foglalkoztatta a teátrum vezetőit is. Hisz a zenés produkciókba befektetett tetemes összegek megtérülését csak hosszú szériák biztosíthatták, melyeket azonban kizárólag nézők tömegeinek érdeklődését és érzelmi azonosulását kiváltani képes alapötönetek, melódiák és sztárok garantálhattak. Meg kellett hát teremteni az új társadalmi szituációban hatásképes történeteket, vagy kreatívan át kellett értelmezni a régiókat.

Az 1903-ban alapított Király Színház eredetileg az osztrák-magyar operett iskola egyik zászlóshajója volt. Azé a helyi- és a monarchia piacon kívül a kozmopolita szórakoztatóiparban is értékesíthető előadásformáé, mely dramaturgiájában és zenéjében is épített a Monarchia etnikai pluralitására. Csáky Mór így értékeli e műfaj kulturális és társadalmi jelentőségét: „Ilyeténképpen a bécsi operett volt a Habsburg-monarchia mint államegész utolsó és talán egyben egyetlen igazi művészi megnyilvánulása. Az operett ugyanakkor természetesen a közép-európai régió etnikai-kulturális pluralitásának volt a terméke, olyan műfaj, amely tükrözte e térség népeinek és kultúrájának kulturális emlékezetét, de egyben példázta is az akkulturációs folyamatokat és kulturális áthallásokat egy olyan korban, amikor az elszigetelődés hatóerői és a centrifugális tendenciák, melyek szintén e pluralitásból eredtek, immár a regionális összetartozás felrobbantásával fenyegettek”³ A kérdés tehát az, hogy 1920 után, a Király Színház produkcióiban miként éltek tovább e műfaji hagyomány jellegzetességei: a librettók átpolitizáltsága, a modernitás és az etnikai pluralitás kérdéseinek zenés színházi megjelenítése. Új operett-típus keletkezett vagy külföldi sikerreceptek utánjátszó helyévé vált a teátrum? Volt-e a premiereknek – az „öncélú

¹ A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósul meg (a támogatás száma TÁMOP 4.2.1/B-09/1/KMR-2010-0003).

² Nagy, 1922. 2.

³ Csáky, 1999. 242–243.



szórakoztatáson” kívül – egyéb kulturális/társadalmi funkciójuk? Ami bizonyos: a társadalmi krízis nem változtatta meg a Frederic Hemmings nyomán „színházi iparinak”⁴ nevezhető magán-színházi működési modellt. 1920 után a játék azért mehetett tovább, mert változatlanul adott volt a fogyasztó (közönség), a munkaerő (színész, rendező, zenész, stb.) s az alapanyagokhoz (darabok) való hozzáférés lehetősége. Ugyanakkor, az operettek egy egyharmadára zsugorodott Magyarország színházaiban remélhettek csak színpadot, miközben – a háborús ellenfelek zenés darabjai iránt táplált ellenszenv következtében – a külföldi export is nehézkesebbé vált. Mindeme korlátozottsághoz járult a gazdasági, adminisztratív összeomlás következtében fellépő össznépi spórolás. 1920 után mégis formálódni kezdett egy Pest központú „operett kisipar”, egyfajta helyi „show business”, melynek a Király Színház egyik központi műhelye volt. A teátrum történetét a Budapest Főváros Levéltárában található iratok, a színre került darabok librettói, s a Színházi Élet című hetilap tudósításai, kritikái segítségével törekszünk megvilágítani. Arra figyelve elsősorban, hogy a korabeli tömegkultúra elemeiből építkező darabok miként tükrözték és alakították azokat a retorikai paneleket (magyarázat és kiút-keresés, nemzeti önkép és önvigasztalás, revíziós elképzelések, más kultúrákkal és országokkal való összehasonlítás), melyekkel a magyar társadalom „kezelní” próbálta a Monarchia összeomlása és a trianoni békediktátum után bekövetkező sokkot. Az előadások a nyitás vagy a bezárkózás, a múltba vagy a jövőbe tekintés propagátorai voltak-e, egyáltalán, indult-e a Király Színházból új műfajváltozat? Ha igen, térben és időben meddig terjedt annak hatása, s miként változott a teátrum helye a pesti színházi hierarchiában? Végül arra is utalunk, hogy az egyes korszakokban milyen volt az új magyar operettek aránya a repertoárt alkotó másik három előadástípushoz – a volt monarchia szerzők operettjeihez, az új külföldi importdarabokhoz és a reprízekhez – képest.

Beöthy-korszak (1920–1924): Az operett: a nemzeti dicsőség megtestesítője

A Király Színház 1918-tól az Unió Színházüzemi és Színházépítő Részvénytársaság része volt. Beöthy vezérigazgatónak a háborús vereséget követő területvesztés fenyegetésében születő sérelmi retorika közegében kellett megtalálnia a Király Színház új feladatát és színpadi nyelvét. Azt a módot, ahogy a trianoni döntés által megrendült identitású nézőkhöz szólhat. Az operett új hangnemének szükségképpen különböznie kellett a „békebeli” Monarchia polgár és kispolgár számára kidolgozott tónustól.

A gyökeresen megváltozott színházi közegben honos új retorikát és ars poeticát jól jellemzi a Színészek lapja 1920. januári számának beköszöntője: „Keserűséggel és megalázással teli esztendő van mögöttünk. A legyőzött nemzetek mindég megismétlődő kegyetlen sorsa végig hurcolt bennünket azon a kálvárián, amelynek minden egyes stációja az újabb nélkülözések és fájdalmak özönét zúdította ránk. (...) A magyar színészetre nagy feladatok várnak ma. Ahol a magyar bátran vallhatja magát magyarnak, ott a hivatása: erősebbé és lángolóbbá tenni a nemzeti érzést és öntudatot, ahol csak megtűrik a magyart, vagy éppenséggel bűn magyarnak lenni, ott a magyar színész ajkáról elszálló szó, imádság és biztató szó a csüggedőnek. Ma minden egyes magyar színész posztón álló katona, aki előtt nem lehet más cél, mint a legjobb tudás szerint való kötelességteljesítés, becsületes munka és komoly szorgalom.”⁵

A Király Színház annyiban feltétlenül alkalmazkodik az új művészi feladatvállaláshoz, hogy 1919 végén felújítja a János vitézt, a kommun alatti állítólagos bűnei alól frissen felmentett Fedákkal a címszerepben. Eme, már 1904-es premierjén is politikai/nemzeti allúziókat hordozó daljáték reprije önmagában az újjászületés reményét kommunikálta, s ezt a Színházi Élet vezér-

⁴ Hemmings, 1993.

⁵ N. N., 1920a. 1.



cikke konstataulta is: „A régi népszínművek aligha jönnek vissza, de a régi János vitéznek vissza kellett jönnie. Vissza kellett jönnie éppen most, amikor olyan idöket élünk, amelyekben különös szükség van magyar faji öntudatunk ápolására és fenntartására, amikor könnybe borítja szemünk a háromszínű lobogó láttán és édes melegség szállja meg szívünket, mikor a derék Bagó ajkán felcsendül ez az egyszerű nóta.”⁶ A magyar operett hagyománynak a politika szolgálatába állításáról tanúskodik, hogy a Színházi Élet 1920/4. számát – mely akkoriban jelenik meg, mikor a magyar a küldöttség a békeszerződés tanácskozásaira Párizsba utazik – szinte teljesen a János vitéznek szentelik. Az 500. díszelőadás politikai jelentőségére utal, hogy részt vesz rajta Bandholtz tábornok, a szövetséges katonai misszió amerikai tagja, Huszár Károly miniszterelnök, s Fedák is összekapcsolja e reprízt a társadalmat egyesítő revíziós céllal: „Az én politikám a színpad és a mostani politizálásomban nagy élveztem telik. Ugyanis minden este a magyar zászlóval a kezemben politizálgatok a közönséggel.”⁷ Elit- és tömegkultúra közti értékelvű különbségtételt negligálva, a sajtó a János vitézt a jövő kívánatos művészi modelljének állítja be: (...) ma, amikor a nemzeti, faji művészet reneszánszát várjuk a színpadon is, a János vitéz jelöli ki az irányt, amelyen haladnunk kellene.”⁸ Az operett tehát a nemzetek sorából való kitaszítottóság, az igazságtalan bánásmód elleni tiltakozás eszközeként jelenik meg.

Eme logikát követve, az 1920. március 13-i premiért, a Cigánygrófnét (zene: Vincze Zsigmond, szöveg: Martos Ferenc, versek: Kulinyi Ernő) is hamisítatlan nemzeti jellegével reklámozzák: „Tiszta magyar ritmus és tiszta magyar muzsika kerül megint operettszínpadra. A szereplők is pompás magyar figurák és nem nehéz elképzelni, hogy Fedák Sári, ez az ízig-vérig magyar művésznő, milyen nagyszerű alakítást fog nyújtani Livia grófné szerepében.”⁹ Valójában azonban a történetben, melyben egy grófné világkörüli útján – külön élő férje féltékennyé tétele érdekében – kacérkodik kissé a szállodában játszó Laci primással, inkább a társadalmi hierarchia és a kulturális különbségek időleges érvénytelenítése, ugyanakkor lényegi kiiktathatatlansága a hangsúlyos. Ismétlődő humorforrássul a kontraszt szolgál: a cigány zenészek s a kozmopolita szállodai világ eltérő lét- és kommunikációs stratégiái. De a cigányok nemcsak a kinevetetés tárgyaiként jelennek meg: komikusan tévesztő bemondásaikat dramaturgiailag ellensúlyozza a felső tízezer hölgyeire gyakorolt erotikus vonzásuk: „Az öreg Rácznak 66 unokája vót, de felesége egy se! Avval érdemes vót világturézni! Ahány város, annyi princezász! Még a kontrás se adta bárónén alul!”¹⁰ A piacképes cigányzene által lehetővé tett társadalmi határátlépés azonban virtuális, végül minden szereplő marad saját társadalmi közegében. A Rátkai Márton által megszemélyesített Laci primást is elkísérte a turnéra szerelme, Panni, akivel egészen másként beszél, mint plátói szerelme tárgyával, a grófnéval:

Laci: (...) Osztán jó lesz kussolni, mer hogy nem mindenki cigánylány ezen a vidéken. Vannak konytecek is (Hangsúlyozva) Konytecek!”¹¹

A cigányzene s a „népi” közeg sajátos pesti szűrőn keresztül jelenik meg. Az alábbi dalszöveg humora például a városi modernség kontra paraszti életmód komikusan felszínes szembeállítására épít. Panni így dalol a szállodától oly különböző otthonukról:

⁶ N. N., 1919. 3.

⁷ (b. e.), 1920. 36.

⁸ N. N., 1920b. 5.

⁹ N. N., 1920c. 13.

¹⁰ Martos-Vincze, 1920a. 41–42.

¹¹ Martos-Vincze, 1920b. 36.



„Lyukas a teteje, nem látsz ott
Előkelőt
S kora reggel, nem a vekker:
A tehénke bög!”¹²

Martos azért némi társadalomkritikát is csempész a darabba. Mikor a taktikai flört után Livia grófné visszatér férjéhez, a lépését számon kérő Lacit durván utasítja el:

Livia: (Kezét kifejtve a Laci kezeiből, most már sértett méltósággal végig méri Lacit – sértően.)
Cigány!
Aki a kitaszítottak indulatával reagál:
Laci. (Dühvel utána szól) Cigány?! (Áll maga elé meredve) Cigány? Persze az
nem is ember! Csak cigány. (Morfondírozva) Csak arra jó, hogy húzza! Csak a hegedője kell nek-
tek. (Livia után nézve) Ti rongyosok!”¹³

A Cigánygrófnéba tehát keserű tónusok is keverednek. A Bécsbe szerződő Fedáktól a címszerepet idővel Lábass Juci veszi át, ami a produkció korlátozott sikeréről tanúskodik.

A pesti operettszínházak 1920 táján elsősorban darabhiányban szenvednek. Meglepő sikert arat ekkoriban a Scála színházban egy repríz, Offenbach Szép Helénája. Eltérően tehát az USA-tól, Franciaországtól és Angliától, a pesti közönség nem ellenséges a háborús ellenfelek dallamaival szemben. Herczeg Ferenc írásában a klasszikus reprízekhez való visszatérés még lehetséges fejlődési irányként is felmerül: „A klasszikus operettek gyakori felújítását nagyon üdvös és szükséges színházi jelenségnek tartom. Az úgynevezett táncos operett a háború előtti művekben már nem csak hogy fejlődésének tetőpontját érte el, de határozottan visszafejlődött és pedig nagymértékben a jó ízlés rovására. A legtöbb operett minden volt, csak komoly szemmel nézhető színpadi munka nem. (...) Hogy most a közönség ilyen szívesen látogatja a régi operettek előadásait, az egyik biztató előjele annak a megfinomodó tömegízlésnek, amelyet minden művészember és különösen minden színpaddal foglalkozó művészember örömmel üdvözlhet.”¹⁴ A Király Színház azonban más irányba indul, épp a háború alatt nélkülözött „táncos” angol operettől remél sikert. Péchy Erzszi főszereplésével szeptember 18-án mutatják be Az utahi lányt (zene: Jones Sidney és Paul A. Rubens, szöveg: James T. Tanner, fordította: Karinthy Frigyes és Tóth Árpád). A beharangozóban – Herczeg felfogásával ellentétben – éppen a klasszikus komolyságról való lemondás jelenik meg értékként: „(...) a bécsi, berlini operettlibrettók kényszeredett komolysága után felüdítően hat az a burleszk komikum, amely felrúgja azt a kevés logikát is, amit a közép-európai szövegkönyvírók respektálnak, amely semmibe veszi a mesét és szinte a l’art pour l’art elvére helyezkedve, csupán mulattatni, kacagtatni akar.”¹⁵ Láthatóan annak felderítése folyik tehát, hogy mely műfajváltozat biztosíthatna hosszú szériát. Az utahi lány – színpadi látványosságai ellenére – nem nagy siker.

A vezetés, megint új irányt próbálva, reagál a pesti Offenbach reneszánszra, s ízlésemelő klasszikus muzsikát ötvöz „tudományos ismeretterjesztő” szövegkönyvvvel. A Nádor Mihály által összeállított Offenbach melódiákhoz ugyanis Faragó Jenő írt – a válaszüton lévő operett műfaj történetét idéző – librettót. Az Offenbachot november 24-én mutatták be, Rátkaival a címszerepben. A kritikus rögvést e műfajváltozatban véli fellelni a sikerrel kecsegtető irányt: „S ez az az operett, amely külföldön egészen biztosan megbecsülést és elismerést szerez a magyar operett íróknak.”¹⁶

¹² Martos-Vincze, 1920c. 31.

¹³ Martos-Vincze, 1920. 38.

¹⁴ N. N., 1920e. 1.

¹⁵ N. N., 1920f. 3.

¹⁶ N. N., 1920g. 5.



Beöthy is szeretné korszakhatárnak látni a produkciót, hisz 100. előadása alkalmából írott cikkében összekapcsolja az Offenbachot a János vitézzel, a kulturális érték közvetítésében határozva meg a zenés színház új küldetését: „És nem közös-e legfőként a két gyönyörű darab sorsa abban, hogy mindegyiknek eredete és diadala, ihlete, győzelemre jutása, szépsége és hatása, egy-egy rég elpihent világszellem új életre keltését jelenti: a mi kis szegény sikerünk tizenhét év előtt a Petőfi, ma az Offenbach örök dicsőségének új sugárvetése.”¹⁷

Újbóli bekapcsolódás a kozmopolita vérkeringésbe

1921-től e külföldi magyar sikerekre való hivatkozások mind gyakoribbá válnak a tömegsajtóban, s a Bécsben élő „monarchia zeneszerzők”, Kálmán és Lehár darabjai újra nagyobb számban kerülnek a pesti színpadokra. A Király Színházban például egy Lehár és egy Kálmán bemutató teszi ki az 1921-es programot. Bár ezeknek ősbemutatói nem Pesten voltak, a produkciókat új magyar operetteként tálalják, szerzőik Magyarországhoz fűződő kapcsolódásai miatt. Mikor a Király Színházban 1921. május 13-án, Péchy Erzszi főszereplésével bemutatott Kék mazúr (zene: Lehár Ferenc, szöveg: Stein Leo és Jenbach Béla, fordította: Zágón István) először kerül szóba a Színházi Élet Intim Pista rovatában, az újságíró nyomatékosítja Lehár fokozott érdeklődését a készülő pesti produkció iránt: „Éppen két amerikai ügynökkel tárgyalt, de folyton hozzám fordult és őszinte rajongással beszélt arról, hogy milyen sokat vár a Blaue Mazur budapesti előadásától. Miközben az amerikaiak szédületes dollárösszegekkel dobálóztak, Lehárt csak az érdekelte, milyen lesz majd az új darabjának pesti előadása, amelyért csak rossz magyar koronákat fog kapni.”¹⁸ Lehárt tehát magyarként identifikálják, jelentős nemzetközi sikerét a nemzeti öntudat erősítésére használják. S a zeneszerző nem tér ki e szerep elől, a pesti bemutatót maga vezényli.

Hasonló retorikai sablonra épülnek a magyar színészek külföldi sikereiről szóló hírek: megtudjuk, hogy Szaszt Bécsben, Hajós Micit, Király Ernőt New Yorkban ünneplik, hogy „tíz milliót kínálnak Rátkainak egy évre Amerikában” de „az árva szegény Magyarországot nem szabad, nem lehet, nem tudja elhagyni örökre.”¹⁹ A sértettségéből fakadó bezárkózás igényt egyre inkább a nemzetközi operett fronton való bizonyítás vágya váltja tehát fel. Évente több cikk jelenik meg az ausztriai ischli „operett börtéről”, mely egyfajta operett-világ központként kerül be a köztudatba, ahol „természetesen” a magyar Lehár és Kálmán a fő istenségek, akik e nemzetközi dicsfényből egyre a pesti színházak, elsősorban a Király Színház felé tekintgetnek: „A világnak talán egyetlen operett börtérje ez, ahol huszonnégy óra alatt milliókra menő partitúrát kötnek le, ahol mindenki librettón tör a fejét, ahol a duettek, a finálékat, a helyzetkomikumot többet emlegetik, mint máshol a tojás árát.”²⁰ Az új magyar operettnek a bécsi magyar zeneszerzők bevonásával történő újbóli felvirágoztatása még Móricz Zsigmond fejében is megfordul A falurossza vígszínházi bemutatójával kapcsolatban: „(...) a Vígszínháznak meg kellett volna csináltatni Kálmán Imrével, ehhez az elsőrangú operettszöveghez az egységes nagy muzsikát. Akkor az egész világot körüljárhatta volna a darab.”²¹

A Király Színház következő, október 21-i bemutatója egy magyar koloritot nem tartalmazó Kálmán operett, a Hollandi menyecske (szöveg: Stein Leo és Jenbach Béla, fordította: Kulinyi Ernő) Péchy Erzsivel a címszerepben. A Stoll Károly főrendező által színpadra állított darab egy kis német fejedelemségben játszódik, melynek hercege megszökött menyegzője elől. De sorsát nem kerülheti el, mert beleszeret a neki kiszemelt menyasszonyba, aki hollandi menyecskének öl-

¹⁷ Beöthy, 1921. 5.

¹⁸ N. N., 1920d. 21.

¹⁹ N. N., 1921. 15.

²⁰ Szomaházy, 1921. 11.

²¹ Móricz, 1921. 2.



tözve hódítja meg. E produkciónak a Blaha Lujza színházban, Honthy főszereplésével játszott Fi-fivel, egy bombasikerű francia operettel kell versenyeznie. A Király Színház azonban hosszú távon továbbra is a bécsi magyar komponisták műveitől remél átütő sikert. 1922 elején Intim Pista hírről adja: „Jelenthetem azt is, hogy Kálmán új operettjét, A bajadért a Király Színház szerezte meg előadásra. Fedák Sári a napokban Lázár Ödön igazgató társaságában, Bécsben járt. Megnézték az új Kálmán operett előadását, amely után együtt vacsoráztak a szerzővel, azután tárgyaltak és éjjel negyednégy órakor a Grand Hotelben, Fedák Sári szobájában megtörtént a végleges megállapodás. Ezzel A bajadér a Király Színházé lett. (...) A kitűnő primadonna is megállapodott a Király Színházzal: olyan szerződést kötött, amellyel magyar színésznő még alig dicsekedhetett: esténként a mindenkor táblás ház bevételenek tíz százalékát fogja kapni fellépési díj fejében.”²² A háború előtti sikerrecept – Kálmán plusz Fedák – tehát továbbra is hatásosnak tűnik.

Zsazsa közben lebonyolít még egy amerikai turnét, mialatt a színház két új magyar operettet tűz műsorába. 1922. február 16-án mutatják be Nádor Mihály zeneszerző, Kardos Andor és Kulinyi Ernő szövegíró Babavásár című darabját, melynek még mindig a Fi-fi sikerével kell felvenni a versenyt. S a lengén öltözött, pajzán dalszövegeket előadó Honthy mellett kissé anakronisztikusnak tűnik a Babavásár színésznő primadonnájának, Péchy Erzsinek a dilemmája: „(...) felöltözködik 16 éves bakfisnak és kimegy a korzóra. Ha senki nem fog ráismerni, akkor tökéletesen a 16 éves lány illúzióját keltette, tehát a színpadon annál inkább eljátszhatja a szerepet,”²³ s újra meghódíthatja férjét. Hiába a hangzatos reklám („Nádor Mihály ezzel az operettjével bevonult a világhíró operett komponisták kevés tagot számláló díszes galériájába.”²⁴), a Babavásár nem lesz maradandó siker. Így – miközben Fedák diadalmasan turnézik az Újvilágban – a Király Színház, Honthyval a főszerepben, május 20-án bemutat egy újabb pesti szerzeményt, a Három a táncot (zene: Komjáthy Károly, szöveg: Szomaházy István és Faragó Jenő). A premier kapcsán Szomaházy az új kor stílusreformáló primadonnájaként ünnepli a főszereplőt: „Honthy Hanna, akit a pesti közönség voltaképp csak a Fi-fi óta ismert, a maga metierjében korszakos dolgot művelt: megbuktatta az eddigi operett stílust. (...) A törekeny és bájos operett anémia helyett a sugárzó erőt és öntudatosságot adja a közönségnek, mely ámulatban és meghódolva tekint rá.”²⁵ A bajadér bemutatója előtt, szeptember 20-án, az amerikai turnéről hazatért Rátkai kedvéért a színház felújítja az export-sikernek bizonyuló Offenbachot, amit időközben már bemutattak Bécsben, s aminek berlini és párizsi előadását is tervezik. A felújítással a produkció eléri a 200-as előadásszámot. A sikerek ellenére, az alakuló pesti show business-t közönsége elszegényedése fenyegeti. Nagy Endre így siratja az egykori nézőket: „Hol vannak-e drága, kedves emberek? Néha az utcán látom őket. Az elmúlt évek borzalmai elnyűtték ruhájukat, testüket, lelküket. Okos szemüket a csúnya, kiábrándító élet-gond homályosítja el, a reménytelen életharc fáradsága nehezedik járásukra.”²⁶

A következő, sokat ígérő premier, A bajadér előkészületeiről nyilatkozó Kálmán elégedett a Fedákot, Rátkait, Honthyt magába foglaló sztár-szereposztással. A darab addigra már világsiker: Bécsben a 250. előadásnál tart, játszzák Berlinben, Baltimore-ban, New Yorkban. A november 10-i pesti bemutató izgalmát növeli Fedák és Molnár Ferenc esküvőjének híre, valamint Fedák és Honthy színpadi párharca, a darabban ugyanis mindketten fellépnek. Személyiségük ereje mellett, az operettprimadonnai szerepkörben elengedhetetlen erotikus vonzerejük is összemérődhet.

Nem véletlenül fogalmaz így a premierről szólván a híres pályatárs, Hegedűs Gyula, Zsazsa című írásában: „A gyönyörű nyak, a vállak már világítanak, fénylenek, mint a márvány, a hajló derék, a

²² N. N., 1922a. 22.

²³ N. N., 1922b. 4.

²⁴ N. N., 1922b. 8.

²⁵ Szomaházy, 1922. 2.

²⁶ Nagy, 1922. 2.



ringó csípő alól kihajlik – a legszebb láb, büszke, kemény egyenes vonalával és előttünk kinyílik és ott ragyog egy gyönyörű, pompázó rózsa – Zsazsa. (...) Nincs előtte nehézség. Minden tud, amit tudni lehet. Szuverén fejedelemnője a művészetének.”²⁷ A darab a színpadi és zenei hatáskeltés eszköztárába beemeli az egzotikumot, s a távoli kultúrák szerelmi történetbe ágyazott találkozását. A Fedák által megszemélyesített Odette, a párizsi művésznő végül Radjamit, az indiai herceget választja párjául. Ezáltal mindketten lemondanak kulturális identitásuk egy részéről. A kultúrák és mentalitások összeegyeztethetőségének témává tétele modern és aktuális, hisz ebben az időben Nyugat-Európában az egzotikus kultúrákat a film, a világkiállítások pavilonjai az átlagember számára is hozzáférhetővé teszik.

A pesti kritika is felfigyel a librettó kultúraközi irányultságára: „(...) összevegyítették Páris finom, mámoros, muzsikától és táncból tobzódó hangulatát a kelet fantasztikumával és misztikumával.”²⁸ Ugyanezen téma egy másik vonatkozását, az interkulturalitás szórakoztatóipari ízlésre gyakorolt hatását elemzi Szász Zoltán Fajok harca a színpadon című cikke: „S különösen most, a világháború után, amikor egy eddig még nem is sejtett faj-és nemzetköziség korszaka kezd kibontakozni – a közlekedés ideiglenes bágyadsága folytán még megakadályozottan – megjósolható a színes ember sohse látott gyakoriságú szereplése a tömegszórakoztatás színterein: a cirkuszban, kabarékban, zenés kávéházakban, bárókban, színpadon és filmen. S már most sejteni lehet, hogy a színes emberek közül e téren a néger és néger-vegyülék fogja elnyerni a pálmát.”²⁹

Bár nálunk az egzotikus kultúrák mindennapi jelenléte, s az irántuk megnyilvánuló érdeklődés korántsem volt olyan átütő, mint a gyarmatokkal rendelkező országokban, a Kálmán-bemutató után a nézők mégis szívesen kapcsolódtak e divathullámhoz: „Fedák Sári olyan kultuszt teremtett a bajadéröltözet számára, hogy ma a jelmezestélyeken azt hiszi az ember, hogy a maharadszák bitoralmában él vagy legalábbis e nagysikerű Kálmán operett második felvonásában, úgy körül van véve bajadérekkel.”³⁰ A közönség tehát a hazai bajokra kevésbé reflektáló tömegkultúra termékek iránt is nyitottnak mutatkozott. A zeneszerző, Kálmán pedig magasztalta a pesti produkció színvonalát: „Örömmel és büszkeséggel állapíthatom meg, hogy ez az előadás talán a legszebb, legművészibb és legtökéletesebb produkciója a Király Színháznak s a legszebb előadása A bajadérnak (...) minden lokálpatriotizmustól menten állapíthatom meg, hogy ennél jobbat a világ egyetlen operettszínháza sem tud produkálni.”³¹ Beöthy továbbra is a bécsi magyar zeneszerzőkre építi repertoárját, megszerezi az ugyancsak kultúraközi szerelmet taglaló Lehár operett, A sárga kabát előadási jogát. Az új sikerformula kidolgozása érdekében nem riad vissza az anyagi áldozatoktól („Eddig már tizenhétmilliót költöttek rá, de hát persze, hol vagyunk még a végéig!”³²) s az előadásmodell részleges átalakításától sem („A zenekart tetemesen ki kellett bővíteni erre a célra, és külön attrakció lesz az eredeti kínai hangszerekkel felszerelt színpadi zenekar, amely népszerű kínai dalokat és indulókat fog játszani”³³).

A téma rendezői problémákat is felvet, s a Stoll Károly örökébe lépő Tihanyi Vilmos még a keleti színjáték-nyelvekkel való konfrontálódástól sem riad vissza: „Az első felvonás elegáns bécsi miliójéből a kínai fantasztikus aranyteremig nemcsak a külső dísz változik, hanem természetesen a játéktípus is.”³⁴ A dramaturgiai átalakítás azonban egyértelműen a helyi elvárás-horizonthoz való maximális alkalmazkodásról tanúskodik. Beöthy „jónak látta a mi közönségünk ízlésének

²⁷ Hegedűs, 1922. 1.

²⁸ N. N., 1922c. 7.

²⁹ Szász, 1922. 5-6.

³⁰ N. N., 1923a. 69.

³¹ Kálmán, 1922. 2.

³² N. N., 1923b. 32.

³³ N. N., 1923b. 32.

³⁴ N. N., 1923b. 32.



megfelelően átdolgozni³⁵ a darabot, mégpedig épp az eltérő kultúrák képviselői közti személyes közeledés lehetőségét visszavonva. Így fogalmaz: „Az elcsuszamlás pszichológia abban rejlik, hogy minden fehér néző idegenkedéssel nézi a színpadon a különböző fajták szerelmi egyesülését. Magamon konstataáltam, hogy a témáknak ilyen irányú idegenszerűségét semmiféle technikai és írói bravúrral nem lehet leküzdeni. (...) Az operett végén így – Béccsel ellentétben – az európai az európaival lesz egy pár.”³⁶ Az egzotikum színpadi megjelenítése Pesten tehát nem jár a konvenció, a status quo megkérdőjelezésével. Az újdonságot a látvány elemek jelentik: „(...) mozgalmas képekben, hatalmas felvonásokban, szenzációs díszletekben és trükkökben nem lesz hiány. A színpadon 130 tagú kórus fog mozogni, olyan hatalmas statisztéria, ami még operettben is szokatlan.”³⁷

Az 1923. május 5-i premiért (szöveg: Victor Leon, fordította: Kulinyi Ernő) követő előadások sikerét azonban gyengíti a darab borús hangolása. Kosztolányi a szomorú operettek megjelenését a háború hatásának tulajdonítja: „Annyi szenvedés és gyász sörpört végig a világon, hogy már az operettben is szívesen vesszük az életet s nem riadunk vissza a halálárnyékától, mely ezekben a sötét években közeli ismerősünké vált. Az ántánt ezen a téren mindenesetre elvesztette a háborút s új operettek keletkeztek, jórészt a régi központi hatalmak területén, melyek ebbe a zenés és könnyed műfajba is beleopnak valamit a drámák romjaiból.”³⁸ E komoly-szomorú operetteknek azonban nem sok babér terem Pesten. Beöthy dicsősége még a fél-siker után is töretlen, direktorsága 25. jubileumát ünneplik. Az országos színészegyesület március 27-29 közgyűlésén, Hídvégi Ernő elnök Beöthy-köszöntője az operett nemzeti műfajként való elismerését is magában foglalja: „A vezér név, a mit oly joggal visel, adjon erőt neki, hogy a jövőben is úgy küzdhessen, mint eddig és a magyar irodalmat és művészetet magasabb fokra vigye, hogy így szárnyalhassanak a kultúrállamok között legelől.”

A Színházi Élet 1923/23. száma tulajdonképpen egy Beöthy-t magasztaló album. Ebben Faragó Jenő a Király Színházat a nemzetközi élvonalba helyezi: „Ott vetette meg az alapját Európa legjobb operettszínházának, amelyet négy hónap alatt építtetett fel, szervezett meg, tett a Művészet igazi hajlékává. El lehet mondani, hogy itt született meg voltaképp a magyar operett. (...) A sikerek színháza volt ez a színház mindig és hogy az volt, és az mai is, az Beöthy László legszemélyesebb sikere.”³⁹ Harsányi Zsolt ugyanitt felveti a pesti szórakoztató színházi ipar ama sajátosságát, hogy a „sikergyártás” döntően a tömegsajtó munkamódszereihez és képviselőihez kapcsolódik: „Az igazi jó színházi embereket – ezt szentül vallom – a sajtó adja a színháznak. Még pedig nem a revü-irodalom, hanem a napisajtó, a riportok, hírek, telefonok, rovatok világa. Beöthy László is onnan hozta a gyors és biztos látást, a közönségre való hatás éles felismerését, a hatásos csoportosítás erényét.”⁴⁰

Az ünnepélyes hangulatba jól illeszkedik Gilbert Miller amerikai színházi vállalkozó Telegraphban megjelent „Budapest a világ színházi fővárosa” című nyilatkozata, melyet a Színházi Élet így összegez: „Gilbert Miller egyenesen azt állítja, hogy Budapestben Ő az egész beteg Európa legragyogóbb és legtöbbet ígérő irodalmi és művészi centrumát ismerte fel. Gilbert Millernek, aki a New York-i színház és irodalmi világban egyike a legnagyobb tekintélyeknek, ez a megállapítása számunkra felér egy diplomáciai győzelemmel.”⁴¹ Ugyanakkor tagadhatatlan, hogy a kulturális, gazdasági környezet nem kedvező a magyar operett export számára. Bárd Ferenc kiadó szerint:

³⁵ N. N., 1923b. 32.

³⁶ N. N., 1923c. 14.

³⁷ N. N., 1923d. 30.

³⁸ Kosztolányi, 1921. 2.

³⁹ Faragó, 1923a. 3.

⁴⁰ Harsányi, 1923. 17.

⁴¹ N. N., 1923e. 1.



„(...) magyar operettel most nehezebb kimenni. Egyik fő oka ennek, hogy rettenetesen sokba kerül egy-egy operett kiállítása. Másik oka az, hogy azok a városok, ahol legnagyobb sikerei voltak az operetteknek: Kolozsvár, Nagyvárad, Kassa, Temesvár, elszakított területen vannak.”⁴²

A Budapestet nemzetközi színházi centrumnak kikiáltó amerikai cikke is megérkezik a kijózanító francia válasz. A La revue contemporaine szerint: „Budapest már földrajzi fekvésénél és politikai helyzeténél fogva sem igényelheti a világ színházi fővárosa büszke címét Páris előtt.”⁴³ Az osztrák-magyar operett hagyomány múltbeli sikereit, s ennek bizonyos magyar vonatkozásait azonban a franciák sem tagadják: „A magyar művészetet elsősorban a bécsi operett tette népszerűvé – mert el kell ismerni, hogy ennek a műfajnak legismertebb művelői Lehár Ferenc, a Víg özvegy szerzője, Kálmán Imre és mások, Magyarországon születtek, és zenéjüket erősen inspirálták a magyar népdal motívumok.”⁴⁴

Az 1920 utáni magyar operett siker-propaganda tehát nem egyértelmű külföldi értékelést és illékony hazai prosperitást takar. Utóbbi abból is látszik, hogy az Elssler Fanny (zene: Nádor Mihály, szöveg: Faragó Jenő) szeptember 20-i premierje sem tudta elnémítani az Unió pénzügyi problémáiról szállongó pletykákat. A „Kohner Willy báró – Beöthy Lászlóról” című írásból kitűnik, az Unió rt. igazgatósági tagja ekkor még kiáll a vezér mellett: „A Király Színháznak tradíciói vannak: a Király Színház operett stílust teremtett és standardja magasán lobog mai is. Ha egy-egy csalódás érte, az nem jelent semmit.”⁴⁵ Az Elssler Fanny – a Honthy által megszemélyesített táncosnő reichstadti herceghez fűződő szerelmi viszonyát taglaló, „történeti ismeretterjesztő” operett – eléri ugyan a 25-ös előadásszámot, de már folynak egy – a János vitéz sikerét megismételni kívánó, külföldi magyar művészeket is csatasorba állító – daljáték előkészületei: „Petrás Sári hazajön Szirmai Albert és Emőd Tamás Mézeskalácsának egyik főszerepét eljátszani.”⁴⁶ A december 13-i premier a Pompadour látványos, Fedákot felvonultató Fővárosi Operettszínházi bemutatójára válasz. Petrás, Honthy, Rátkai mellé, Jóska, a parasztleány szerepére szerződtek a prózai színész Kiss Ferencet. A beharangozó nem fukarkodik a János vitéz-méretű sikert jósoló értékelésekkel: „(...) isten két kiválasztott emberének lelke ez a színdarab, amely nemzeti kincs lett.”⁴⁷ De a néplélekre való apelálás mellett, a „háromszázmilliót felülhaladó” költségű produkció látványban is fel akarja venni a versenyt a Fővárosi Operettbeli előadásokkal. A népies daljáték a virtuális magyar vidéken játszódik, ahol Jóska katona és Örsze szolgálólány szerelmének beteljesedését a Királynő gátolja, aki szeretné a nyalka legényt elhódítani kedvesétől. (Mivel neki „idegen” és nevetséges vőlegénye van.) Végül persze „suba a subához” s Örszéék elindulnak: „Arra, arra. Ahol az a kútgem látszik.”⁴⁸ A Mézeskalács után Robert Stolz Huncut a lánya (szöveg: Grünwald Alfred és Stein Leo, fordította: Verő György) kerül színre 1924. április 19-én. Tihanyi Vilmos rendezése ezúttal is a látványosságra koncentrál: a színen átrobog egy expresszvonat, van rődlipálya és forgó asztal.

Faludi-korszak (1924–1925)

Az egyre nyilvánvalóbb pénzügyi nehézségek miatt az Unió részvénytöbbségét július 22-én a Magyar-Amerikai Bank veszi át, a színházak művészeti vezetője pedig Faludi Jenő lesz. A legendás színi direktor család sarja bemutatkozó nyilatkozatában büszkén jelenti, hogy Kálmán Marica grófnőjét a Király Színház szerezte meg. Hozzáteszi: Fedák elvállalta volna a címszerepet,

⁴² N. N., 1923g. 57.

⁴³ N. N., 1923h. 14.

⁴⁴ N. N., 1923h. 14.

⁴⁵ Faragó, 1923b. 12.

⁴⁶ N. N., 1923f. 13.

⁴⁷ Zs. A., 1923. 8.

⁴⁸ Emőd-Szirmai, 1923. 174.



ha nem köti amerikai szerződése. Faludi pénzügyi problémákról nem beszél, a Király Színházat „Európa legkülönb operettszínházának” nevezi.⁴⁹ Marton Sándor kiadó korabeli nyilatkozatából viszont kiderül, hogy az operettek színre állítása ekkoriban már mindenütt nehézségekbe ütközik. Marton elmondja, vállalkozása 18 magyar darabot helyezett el Amerikában, ezek között azonban mindössze két operett van: az Offenbach és a Lili bárónő. A neves kiadó szerint a magyar operett külföldi visszaszorulásának dramaturgiai okai vannak: „(...) az amerikai operett lényegesen más, mint az úgynevezett „bécsi operett,” vagy ami ugyanaz, pesti operett. A New York-i operett szövegileg a berlini gesangssposéhoz hasonlít, zeneileg pedig önálló jazzband muzsika. Valzer, szeriőz-szám, nagy drámai finálé az ottani „Musical comoedi”-kben nincs. Ezek előadásának leglényegesebb alkatrészei az artista számok.”⁵⁰ Nemcsak a kulturális kontextus kedvezőtlen tehát, de a hagyományos zenedramaturgia, s a primadonna, bonviván, szubrett, táncoskomikus négyesére épülő stilizált előadásforma sem igazán piacképes többé a nagyvilágban.

A Marica grófnő előtt a szezon-indító Három a kislány felújítás a kezdő Alpár Gitta sikerét hozza. Ezután a Budai Színkörből átvett, Árvácska című Bús-Fekete László darabot iktatják a repertoárba. A pesti panoráma díszlet kiemelése arról tanúskodik, hogy a film ekkor még nem igazán veszélyes riválisa színháznak: „Látszik a Margithíd, és Tihanyi Vilmos még a villamosokat is felvezette a hídra.”⁵¹ A Marica grófnő túllép e revü ambícióján, miként az Kálmán alábbi nyilatkozatából is kiderül: „Székely miliőben, Erdélyben játszódik a cselekmény, a szereplők részben magyarok, részben oláhok. A muzsikában még inkább kidomborítottam a magyar elemet, mint azt eddig tettem. Valami szilaj, fanyar hangulat vonul végig a melódiákon Az egész keserű magyar sorsot próbáltam megérzéskíteni benne. Felépítése nagyigényű, mondhatnám daljátékszerű.”⁵² A október 18-i bemutatón Zsupánt Rátkai, Maricát Lábass Juci játssza. A bonviván a Nemzetiből „kölcsonzótt” Kiss Ferenc, akinek szerepét az 50. előadás után Király Ernő veszi át. A Marica grófnőből 30-40 zongorakivonat fogy naponta, a Király Színház csillaga újra fennen ragyog. Tömegkultúrába való beágyazottságát mutatja, hogy a Színházi Élet karácsonyi pályázatán, ahol az olvasók a legismertebb 50 magyar névre szavazhattak, az élmezőnyben jó néhány, a Király Színházhoz köthető művész található. E listán 7. Fedák, 16. Kálmán, 18. Lehár, 35. Beöthy László, 38. Kiss Ferenc, 43. Király Ernő. A Beöthy által kezdett „bécsi magyar vonal” végre beütött: „(...) a századik Marica után az Unió egész vezérkara és művész személyzete ünnepelte Kálmán Imrét.”⁵³

Az 1925-ös év mindazonáltal ízlés fordulatot hoz. Egyre többet beszélnek a revüről, elsősorban Mr. Haskel Fővárosi Operettszínházba szerződött angol girljeiről. A Király Színház ennek ellenére egy hagyományos, filmforgatás az operettben témájú produkciót készít elő. Azonban már A császárnő apródja (szöveg: Faragó Jenő, Harmath Imre, zene: Buttykai Ákos) 1925. március 24-i bemutatójáról szóló tudósítás sem a szokott optimizmussal fogalmazott: „a túlzottan szigorú kritikával és a rosszindulat számtalan megnyilvánulásával szemben azonban meg kell állapítani, hogy A császárnő apródja mégis meg fogja hódítani a közönséget.”⁵⁴ Nem tette. Április 11-én már Jacobi Sybilljének repríze látható, Lábass Jucival a címszerepben. Az előadás a nosztalgia jegyében fogant: „ez az 1914-es remekmű jelenti a békebeli Európát”⁵⁵ Az operett, mint a társadalmi emlékezet egyik terepe és kerete amúgy is aktuális téma akkoriban, hisz a Városi Színház épp az operett történetét feldolgozó matinét készít elő.⁵⁶ Egy effajta, nosztalgikus-ismeretterjesztő

⁴⁹ Faludi, 1924. 8.

⁵⁰ N. N., 1924a. 11.

⁵¹ N. N., 1924b. 33.

⁵² H. Gy., 1924. 31.

⁵³ H. Gy., 1924. 31.

⁵⁴ Endrődi, 1925. 2.

⁵⁵ Lakatos, 1925. 12.

⁵⁶ N. N., 1925b. 8.



vállalkozás egyfelől utal a műfaj elbizonytalanodására, de azt is jelzi, hogy a régi operett melódiák a kollektív emlékezet részei, s ezáltal képesek a múlt megidézésére. A domináns tömegkultúra műfaj eme jellegzetességét a kortársak is konstatálják: „(...) Nincs ember a ma élő embertömegek között, akinek életében ne rezonálna egy-egy szinte vérré-vált, idegekbe költözött operett melódia, mely emléket és életet jelent, amely beköltözött a szívbe öröklakónak s csak néha, az ihletnek, az emlékek ébredésének és szabadjára eresztett kedvnek piros-virágos ünnepi óráiban kel halk és finom táncra, rövid új életre. Most mindezeket a melódiákat, emlékké, vérré és hússá vált melódiákat meghallhatja minden pesti ember.”⁵⁷ A nagyszabású matinén 15 primadonna és 21 férfi sztár lépett fel.

A helyi nosztalgia tár elemei

Ezt az izmosodó nosztalgia hullámot lovagolja meg a termékeny, és a befogadói elvárásokra igen érzékeny librettista, Szilágyi László Régi jó Budapest című darabja, mely a szerző szerint: „(...) nem akar egyebet, mint három órára visszahozni ifjúságunk édes, mulatós Budapestjét.”⁵⁸ A bemutatót kis híján megghiúsította, hogy május 16-án a Király Színházban nem tudták a félhavi gázsit kifizetni. A rövid időn belül immár másodszor nehéz helyzetbe került színház művészei a közönséghez fordultak: „Nem kérünk semmit, csak hogy a közönség ne vonja meg tőlünk szeretetét, hitét és teljes támogatását most, amikor az események keserű kényszere folytán magunk voltunk kénytelenek a magunk művészi igazgatását átvenni.”⁵⁹ A május 20-án színre kerülő Régi jó Budapest (zene: Radó József) jó mentőkötélnek bizonyul. Szilágyi nemcsak a nosztalgia és a Budapest toposz-tár összefüggő elemeinek esztergálásában, hanem a humor-panelek gyártásában is profi. Ars poeticája: „(...) minden tekintetben, mesében, szerepekben és még a sorok között is azt adja, amit a közönség keres.”⁶⁰ A gyorsan ötvenedik előadásához érő darab a millenáris kiállítás idején játszódik. A narrátor megadja a nézőknek a múltértelmezés kíváncsát, nem épp társadalomkritikus alaphangját: „(...) Aztán meg az a gyönyörű millenáris esztendő. Amikor minden nap ünnepnapja volt a magyarnak. A világ minden tájáról megcsodálták a magyar tudást, tehetséget és a mi szép magyar kultúránkat. Az utcán csupa boldog emberek jártak. Kalaplevéve, zsebkendőt lengetve álltak sorfalat az öreg királynak, amikor a Vöröskereszt a szemképráztató díszszemle után felhajtattott a Várba. És a katonaság négy-hat zenekar vidám muzsikája mellett oszlott szerte szét a városban. Hunyjuk le a szemünket és már ott masírozunk mi is a jó 32-esek muzsikája mellett. Fel a szívekkel, hölgyeim és uraim!”⁶¹

E tartósan sikeresnek bizonyuló irányzat operettjei a revíziós retorikához szolgáltatnak érzelmi érveket. A pesti nosztalgia figurák, helyszínek darabról darabra vándorlása a vidékiek számára is lehetővé tette, hogy osztozhassanak a nemzeti büszkeségként szinte egyedül megmaradt virtuális világváros iránti rajongásban, annak kultúrájával, mentalitásával való azonosulásban, a pesti jasszra épülő, ismerős patronokra járó szóviccek beavatott élvezetében. A nosztalgia operettek sorozatában a nézők elsajátíthatták e szentimentális elemekből kreált, mégis döntően ironikus és önironikus előadásforma befogadásának szabályrendszerét. A hatás titka a forma összetettsége volt, a színpad és nézőtér közti folyamatos dialógus: szerző, színész és közönség pillanatonként össze- és kikacsintott, konstatálva az élvezetesen tált nosztalgia múlt kép játékos műviségét. A Régi jó Budapestben Lizinek, az elszegényedett nemes lánynak cukrászakiszonyként kell elhelyezkednie Budapesten. E szavakkal küldi haza az ősi családi fészekbe Tóni lakájt: „(...) mehet

⁵⁷ N. N., 1925b. 8.

⁵⁸ Szilágyi, 1925. 28.

⁵⁹ N. N., 1925d. 8.

⁶⁰ N. N., 1925c. 20.

⁶¹ Szilágyi-Radó, 1925. 116.



vissza, haza, a mi kis falunkba. Köszönöm, hogy olyan kedves volt hozzám. (Meghatottabban) És ha megáll majd otthon a régi udvarház előtt, adja át üdvözetemet a Bodri kutyának.”

Tóni válasza azonnal megtöri a szentimentális hatást:

Tóni: ”Igenis kérem... a Rozi tehénnek nem tetszik üzenni valamit?”⁶²

A tömegsajtóban gyakran kijátszott főváros-vidék ellentét is relativizálódik egy poén segítségével:

Lizi: „Ugyan Tóni! Buda a világ legtisztességesebb helye.

Tóni: Tisztességes hely! Kisgerenda is egy tisztességes hely, mégis baj esett tavaly a Bunkó Rozival.”⁶³

A sváb kispolgár itt nem idegen német, szeretetteljes, befogadó ábrázolásban részesül, hisz a város múltjának része:

Tóni: „Mi az, hogy pesti kérem. Az nem szó! Echt bennszülött Franzstadler vagyok, a Brandhuber család Liliom utcai ágából. Az én tatám a Lojzi bácsi, a híres 77-es fiakkeres, 126 kiló, később szakállas hölgy a Barnum–cirkuszban.”⁶⁴

A Szilágyi által biztos kézzel felvázolt szociális, nemzedéki, etnikus figura-sablonok stabil szóráskoztató színházi sikerét az garantálja, hogy eltűzött típusjellegük, bemondásokban megfogalmazódó önróniájuk következtében törekvésüknek nincs drámai tétje. Adott a közmegegyezés arról, hogy a dolgok a „boldog békeidőkben” sem így mentek, de az ellentmondásokkal a pesti nézők a zenés színpadon nem kívánnak szembesülni. A városi lét szorongásait nosztalgikává oldó előadás záródalában a múltba vágás teremt közös identitást:

Régi jó Budapest, hol vagy már,
Érted ég szívem csupán,
Egyszer úgy szeretnék ülni még
Künn a szép Stefánián! Jaj!
Kocsikorzó, hídpénz, omnibusz
Szívem közétek mindig visszahúz.
Régi jó Budapest, jöjj el már,
Milliók imája vár.”⁶⁵

A sajtó is konstatálja, hogy színházmentő operett változat született: „S itt elsősorban Szilágyi Lászlót illeti a dicséret, a feltörekvő, fiatal szerzőt, aki a perifériákról jutott a centrumba és szabaddítója lőn egy ellenségektől szorongatott kultúrvárnak.”⁶⁶ Az új műfajformák kialakítása tekintetében pedig tanulságul szolgált, hogy a pesti közönség igencsak kedveli a helyi kulturális kódokra, mentalitásformákra, humorizásra építő és reflektáló operetteket.

(Folytatjuk)

⁶² Szilágyi-Radó, 1925. 120.

⁶³ Szilágyi-Radó, 1925. 120.

⁶⁴ Szilágyi-Radó, 1925. 120.

⁶⁵ Szilágyi-Radó, 1925. 154.

⁶⁶ Hajó Sándor, 1925. 15.



Irodalomjegyzék

(b. e.)

1920 (b. e.) A budapesti színészek és a politika. Politikai interjúk színművészekkel. In: *Színházi Élet*, 9. (1920) 5. sz. 34–37.

Beöthy

1921 Beöthy László: Offenbach – János vitéz. In: *Színházi Élet*, 10. (1921) 9. sz. 5–6.

Csáky

1999 Csáky Mórítz: *Az operett ideológiája és a bécsi modernség*. Európa, Budapest, 1999. 242–243.

Endrődi

1925 Endrődi Béla: A császárné apródja. Bemutató a Király Színházban. In: *Színházi Élet*, 14. (1925) 14. sz. 2–6.

Emőd – Szirmai

1923 Emőd Tamás – Szirmai Albert: Mézeskalács. In: *Színházi Élet*, 12. (1923) 52. sz. 136–174.

Faludi

1924 Faludi Jenő Dr.: Marica grófnő. In: *Színházi Élet*, 13. (1924) 25. sz. 8.

Faragó

1923a Faragó Jenő: Huszonöt év. In: *Színházi Élet*, 12. (1923) 23. sz. 2–6.

Faragó

1923b Faragó Jenő: Kohner Willy báró Beöthy Lászlóról. In: *Színházi Élet*, 12. (1923) 42. sz. 12–13.

Hajó

1925 Hajó Sándor: Rátkai Márton. In: *Színházi Élet*, 14. (1925) 29. sz. 14–15.

Harsányi

1923 Harsányi Zsolt: Beöthy, az átdolgozó. In: *Színházi Élet*, 12. (1923) 23. sz. 17–18.

Hegedűs

1922 Hegedűs Gyula: Zsazsa. In: *Színházi Élet*, 11. (1922) 47. sz. 1.

Hemmings

1993 Frederic Williams John Hemmings: *The theatre industry in nineteenth-century France*. Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

H. Gy.

1924 H. Gy.: Kálmán Imre nyilatkozik a Színházi Életnek új operettjéről, a „Marica grófnő”-ről. In: *Színházi Élet*, 13. (1924) 5. sz. 31.



Kálmán

1922 Kálmán Imre: Kálmán Imre levele Beöthy Lászlóhoz. In: *Színházi Élet*, 11. (1922) 49. sz. 2.

Kosztolányi

1921 Kosztolányi Dezső: Az új operett. In: *Színházi Élet*, 10. (1921) 6. sz. 1–2.

Lakatos

1925 Lakatos László: Szibill. In: *Színházi Élet*, 14. (1925) 16. sz. 12.

Martos–Vincze

1920a Martos Ferenc – Vincze Zsigmond : Cigánygrófné. In : *Színházi Élet*, 9. (1920) 14. sz. 40–45.

Martos–Vincze

1920b Martos Ferenc – Vincze Zsigmond : Cigánygrófné. In : *Színházi Élet*, 9. (1920) 15. sz. 30–38.

Martos–Vincze

1920c Martos Ferenc – Vincze Zsigmond : Cigánygrófné. In : *Színházi Élet*, 9. (1920) 17. sz. 28–38.

Móricz

1921 Móricz Zsigmond: Vigyék el a gyerekeket. In: *Színházi Élet*, 10. (1921) 39. sz. 1–2.

Nagy

1922 Nagy Endre: Hol van? In: *Színházi Élet*, 11. (1922) 32. sz. 1–2.

N. N.

1919 N. N.: János vitéz. Fedák Sári a Királysínházban. In: *Színházi Élet*, 8 (1919) 54. sz. 1–5.

N. N.

1920a N. N.: 1920. In: *Színészek lapja*, (1920) 1. sz. 1.

N. N.

1920b N. N.: János vitéz 500. In: *Színházi Élet*, 9. (1920) 4. sz. 5–18.

N. N.

1920c N. N.: A cigánygrófné. In: *Színházi Élet*, 9. (1920) 9. sz. 13.

N. N.

1920d N. N.: Maga csak tudja...Intim Pista. In: *Színházi Élet*, 9. (1920) 27. sz. 20–22.

N. N.

1920e N. N.: Herczeg Ferenc – az Orfeuszról. In: *Színházi Élet*, 9. (1920) 30. sz. 1.



N. N.

1920f N. N.: Az utahi lány. In: *Színházi Élet*, 9. (1920) 39. sz. 3–8.

N. N.

1920g N. N.: Offenbach A Király Színház nagyoperettje. In: *Színházi Élet*, 9. (1920) 49. sz. 3–11.

N. N.

1921 N. N.: Tíz milliót kínálnak Rátkainak egy évre Amerikában. In: *Színházi Élet*, 10. (1921) 23. sz. 15–16.

N. N.

1922a N. N.: Maga csak tudja...Intim Pista. In: *Színházi Élet*, 11. (1922) 4. sz. 20–23.

N. N.

1922b N. N.: Babavásár. Bemutató a Királysínházban. In: *Színházi Élet*, 11. (1922) 9. sz. 3–10.

N. N.

1922c N. N.: Bajadér. In: *Színházi Élet*, 11. (1922) 47. sz. 2–11.

N. N.

1923a N. N.: Minden nő „Bajadér” ma Pesten. In: *Színházi Élet*, 12. (1923) 4. sz. 69.

N. N.

1923b N. N.: Nahát, hogy mi történik a Király színház előcsarnokában? In: *Színházi Élet*, 12. (1923) 16. sz. 32.

N. N.

1923c N. N.: Beöthy László nyilatkozik a „Sárga kabát” pesti átdolgozásáról. In: *Színházi Élet*, 12. (1923) 17. sz. 14.

N. N.

1923d N. N.: Utolsó próbák utolsó percében. Körinterjú a Sárga kabát főszereplőivel. In: *Színházi Élet*, 12. (1923) 19. sz. 30.

N. N.

1923e N. N.: „Budapest a világ színházi fővárosa” – mondja Gilbert Miller. In: *Színházi Élet*, 12. (1923) 33. sz. 1–2.

N. N.

1923f N. N.: Petrász Sári hazajött a „Mézeskalács” főszerepét eljátszani. In: *Színházi Élet*, 12. (1923) 44. sz. 13.

N. N.

1923g N. N.: Riport azokról, akik színdarabokat vesznek és eladnak. Séta a magyar színházi ügynökök irodái körül. In: *Színházi Élet*, 12. (1923) 45. sz. 56–57.



N. N.
1923h N. N.: A „La Revue Contemporaine” vitája a Színházi Élettel a budapesti színházi kultúra fölényéről. In: *Színházi Élet*, 12. (1923) 47. sz. 14.

N. N.
1924a N. N.: Marton Sándor 18 magyar darabot helyezett el Amerikában. In: *Színházi Élet*, 13. (1924) 25. sz. 11.

N. N.
1924b N. N.: Mi az, ami új az Árvácska Király-színházi előadásában? In: *Színházi Élet*, 13. (1924) 25. sz. 32–36.

N. N.
1925a N. N.: Maga csak tudja...Intim Pista. In: *Színházi Élet*, 14. (1925) 5. sz. 30–32.

N. N.
1925b N. N.: Április 19-ikén lesz a Színházi Élet matinéja a Városi Színházban. „Az operett története” In: *Színházi Élet*, 14. (1925) 14. sz. 8.

N. N.
1925c N. N.: Egy operett karrierje az előadás előtt. A „Régi szép Budapest” átvonult a Király Színházba. In: *Színházi Élet*, 14. (1925) 20. sz. 20.

N. N.
1925d N. N.: Az Unio színészeinek szózata a közönséghez. In: *Színházi Élet*, 14. (1925) 21. sz. 2.

Szász
1922 Szász Zoltán:Fajok harca a színpadon. In: *Színházi Élet*, 11. (1922) 42. sz. 5–6.

Szilágyi
1925 Szilágyi László: Régi jó Budapest. Szerző a darabjáról. In: *Színházi Élet*, 14. (1925) 18. sz. 28.

Szilágyi – Radó
1925 Szilágyi László – Radó József: Régi jó Budapest. In: *Színházi Élet*, (1925) 28. sz. 115–154.

Szomaházy
1921 Szomaházy István: Az ischl-i operettbörze. Ahol a jövő szízezon készül. In: *Színházi Élet*, 10. (1921) 32. sz. 10-12.

Szomaházy
1922 Szomaházy István: Honthy Hanna. In: *Színházi Élet*, 11. (1922) 22. sz. 1–2.

Zs. A.
1923 Zs. A.: Két ember lelke. In: *Színházi Élet*, 12. (1923) 58. sz. 6–8.



Bodil Persson

A táncművészet Svédországban¹

A kortárs tánc és balett helyzete

1906 tavaszán a „szabad tánc” úttörő alakja, Isadora Duncan 14 nap alatt mintegy 10 előadást adott a svéd fővárosban, Stockholmban. Az ezt követő évben Anna Behle (1876–1966) énekes és zongoraművész, megalapította az „Anna Behle Színpadi Mozgáskultúra Intézetet” (Anna Behles Plastikintitute). Behle Németországban Duncannél, Émile Jacques Dalcroze-nál, a ritmika atyjánál tanult. Maroknyi tanárkara szintén magániskolákban tevékenykedő pedagógustársaiból állt össze. A 20-as években további tánciskolák alakultak olyan tanárok közreműködésével, akik a Németországban tevékenykedő Mary Wigman tanítványai voltak.

A balett területén végbemenő jelentősebb újítások Rolf de Marré nevéhez fűződnek. Marré, műpártolólként, 1920-ban Szergej Gyagilev orosz balettjének inspiráló hatására, párizsi székhellyel megalapította a Les Ballets Suédois-t (Svenska Baletten, azaz a Svéd Balett). A társulat öt évig működött, táncosai Stockholmból érkeztek, művészeti vezetőjük pedig Jean Börlin volt, aki Franciaország legkiválóbb képzőművészeinek és zeneszerzőinek közreműködésével (pl. Fernand Léger, Francis Poulenc), az elmúlt évszázad néhány legeredetibb, legújzerűbb műveit hozta létre.

A Cullberg-hagyomány és a svéd modernizmus

A svéd táncművészet különállását és önálló tradíciójának kialakulását, meghatározó koreográfus tehetségeinek köszönheti. A kortárs tánc svéd „anyja”, Birgit Cullberg és Brigit Akesson volt. Az ő hatásukra ment végbe a kortárs tánc elterjedése Svédországban.

Birgit Cullberg (1908-1999) a dramatikus tánc egyik legkiválóbb előadója volt. Sok tekintetben megelőzte korát, elsőként rendelkezett saját intézménnyel. 1967 óta viseli nevét a Cullberg-balett (Cullbergbaletten). Teremtője Birgit Cullberg egészen a 80-as évekig vezette, majd fia Mats Ek vette át. A svéd tánc kiindulópontja Birgit Cullberg „Júlia kisasszony” (Fröken Julie, 1950) című táncdrámája. Ma már modern klasszikusnak számító mű, több mint harminc országban vitték színre. A nemzetközi áttörést a „Holdrénszarvas” (Manrenen, 1957) hozta meg számára. Újító elképzelései között fontos szerepet kapott a svéd tánc népszerűsítését szolgáló, a televízió által nyújtott, lehetőségek kiaknázása is. Ennek eredményeként balettjeinek jelentős része már eredetileg a televízió számára készült. Ma a Cullberg Balett a világ egyik leghíresebb turnézó repertoártársulata a modern tánc területén és Svédország egyik legfontosabb kulturális nagykövetének számít. Az elmúlt évtizedben szinte ugyanannyit szerepelt külföldön, mint Svédországban. 2003 nyarán egy fiatal koreográfus Johan Inger vette át az együttes (20 fő) vezetését, aki korábban, 1990-től, a hágai Nederlands Dans Theaterbe (NDT) dolgozott, s koreográfusként is itt debütált.

¹ Az áttekintés az alábbi írás részletei alapján készült: Bodil Persson: Contemporary Dance in Sweden. Stockholm, Swedish Institute, 2003. Bodil Persson: Tánckritikus, kulturális újságíró a Svéd Rádió (Sveriges Radio) munkatársa. Előadó és dramaturg. Tíz éve oktat táncelméletet a stockholmi Táncművészeti Főiskola táncművész-képzésének keretein belül. Korábban színházi rendezőként és mozgáspedagógusként is dolgozott. Az elmúlt években tevékenyen részt vett különböző népművelő, művelődésszervező projekteken a táncművészet területén.



Mats Ek már több mint harminc éve tevékenykedik koreográfusként. 1993-tól szabadúszó. Miután távozott a Cullberg-balettből a világ számos együttesénél megfordult. A klasszikus balett darabok – Giselle (1982), Hattyúk tava (1987), Csipkerózsika (1996) – forradalmi újraértelmezésében vitákat gerjesztett, azonban botrányokkal kísért előadásai sikert arattak. 2002-ben a Cullberg-balett számára készült Fluke című darabjában felfedezhető visszatérő témái: család, otthon, boldogság, hatalom. Az általa alkotott világban a gesztusok és mozdulatok ismerősen mindennapiak, a személyes kifejezőmód az egyidejűség érzésével párosítva mágikus töltést adnak a kompozícióknak. TV-balletteit számos nemzetközi díjjal jutalmazták: Füst (Rök, 1996) és Carmen (1994) című alkotásai Emmy-díjat nyertek.

Birgit Akesson (1908–2001) a svéd táncművészet lírai hangon megszólaló művésze, a svéd tánc modernistája volt: esztétikai szigora keveseknél tapasztalható kíváncsisággal és élénkséggel párosult. Az európai avantgárd táncművészet egyik legjelesebb képviselőjévé vált. A 40-es évek vége felé kapcsolatba került a svéd költői és zenei modernizmus alakjaival Erik Lindegren-nel és Karl-Birger Blomdahl-lal is. Az együttműködésük olyan művek megszületéséhez vezetett, mint a Sziszüphos (1957) és az Aniara (1959). A 60-as évek végén Akesson szakított a balettel, hogy Afrikában kutathasson. Az utazásról szóló tapasztalatait írásban is összegezte, amelyet a negyven év egyéb írásaival együtt könyv formájában is kiadtak.

Margaretha Asberg, Birgit Akesson tanítványaként, a 70-es évek svéd táncéletének irányító személyisége volt. A 60-as évek elején New York-ban folytatott tanulmányokat, majd képzőművészek, zeneszerzők, írók gyakori közreműködésével mintegy harminc művet hozott létre. Az 1979-ben megalkotta az első svéd minimalista színpadi darabot, amely címe után Pyramiderna / Píramisok nevezte el társulatát is.² Művei közül kiemelkedik még a Yucatán, (1986), a Marguerite Duras Kék szemek, fekete haj című művén alapuló Atlanten (1989) is. Néhány évvel később bemutatásra került a német drámaíró, Heiner Müller Képleírás (Bildbeskrivning) című művének Asberg-féle verziója is. Az 1991-ben bemutatott A mutáns Éden (Det muterade paradiset) alkotása pedig egy anti-utópisztikus, bizarr képekkel „élesre töltött” thriller. 1996-ban Asberg hívta életre a svéd főváros első táncszínpadát, a Modern Táncszínházat (Moderna Dansteatern) is. 1992-2002 között Asberg személyében Svédország első koreográfiai kompozíció professzora kezdett el a tanítást a stockholmi Táncművészeti Főiskolán. Itt egy jelentős művészeti program kidolgozásában vett részt, melyben a színpadi munka más tudományágak (pl., filozófia, neurológia) tudásainak tevékenységével párosult.

A 80-as, 90-es évek táncéletének fellendülése

A Margaretha Asberg köréhez tartozó Per Jonsson (1956–1998) számára az első áttörést 1983-ban bemutatott műve az Akna (Schakt) hozta meg, művét a Királyi Opera azonnal megvette. Ezt követően felfelé ívelt pályája. Azon kevesek közé tartozott, aki Svédország mindkét klasszikus együttesének a Göteborg Balett (Göteborgsballetten) és a Királyi Opera megrendelésére dolgozhatott. Őt műben volt alkotótársa zeneszerzőként Sven David Sandström (Nimradot, 1987, A tizennegyedik virradat / Den elfte gryningen, 1988, Aya szeme / Ayas öga, 1992). Koreográfiait többek között műsorára tűzte Londonban a Rambert Dance Company és a Nederlands Dans Theater Hágában. Utolsó munkája a Rivers of Mercury (1998) volt.

Szintén Asberg köréhez tartozott, annak együtteséből vált ki, Efva Lilja, aki saját társulatot is alapított E.L.D. néven. Gyakran dolgozott a színpadon kívül: a szabadban, vízben, hóban vagy jégen. A tánc kommunikációs, nyelvi és emberi kifejezőmódbeli lehetőségeit kutatta. Munkásságának középpontjában a helyspecifikus projektek kerültek előtérbe. 2001-ben például a bilbaói Guggenheim Múzeum táncsal, zenével, fények segítségével történő színpadi térrel alakí-

² 2001 őszén ismét színre vitték a darabot, amelyet mind a kritikusok, mind a közönség az év táncseményének nevezett.



tását kapta feladatul a koreográfusnő. 2003-tól a stockholmi Táncművészeti Főiskolán a koreográfiai kompozíció professzora.

Virpi Pahkinen Finnországban született, 1989 óta dolgozik Svédországban. A 90-es éveket szóló koreográfiai jellemezték, amelyekben a zene, a színpadkép és a világítás egységes egészet alkotott. Bírálói szerint műveiben a meditáció, a rituálé és a misztika visszatérő kifejezések. Cobra Acéphale (1993) című első szólóprodukciójával sajátosan új hangon szólal meg, elkezd kialakítani egyéni stílusát, melyre nem hatottak a kortárs tánc gyorsan tovatűnő divatirányzatai.

A szintén finnországi származású koreográfus, Kenneth Kvarnström, akinek a neve a 80-as évek végén összekapcsolódott „a tánc páncéltörője” jelzővel. Egy évtizeddel később a kritika a „légi-es”, a „töprengő”, az „érett nyugalom” és a „poétikus” kifejezésekkel jellemzi a táncművészetét. Műveinek alapjául mindig is a tudatalatti előcsalogatására, a közönség érzelmi megütköztetésére való törekvés szolgált. Számos művére – így például az ... ez volt minden, amit akartam, így újjammal a szemébe döftem ... (...that was all I wanted, so I stuck my finger in his eyes..., 1991) illetve az ...és az angyalok üvölni kezdtek (...and the angels began to scream, 1995) címűre a nyers és provokatív hangvétel volt a jellemző. Az energikussága töretlen maradt, később azonban a duett került a középpontba trilógiájának három művében, melyek a 325,4 kg (1999) Osztott látás (Split vision, 2000) és a Törékeny (Fragile, 2001) címmel kerültek bemutatásra. 2004 januárjától kezdve a stockholmi Tánc Háza (Dansen Hus) új vezetője.

Az olaszországi születésű Cristina Caprioli azok közé a koreográfusok közé tartozik, akik konokul dolgoznak a táncnak olyan művészeti ágként való elismertetésén, amely nem kizárólag az érzelmekkel áll szoros kapcsolatban. Koreográfiai több értelmet nyernek, a szívnek és az agynak egyaránt kihívást jelentenek. Alkotásai leginkább a test segítségével az adott helyen és időben létrehozott intellektuális párbeszédre hasonlítanak.

Birgitta Egerbladh nevéhez egy újszerű táncszínház létrehozása fűződik, Pina Bausch művészetének svéd változatát hívta életre. 1986 óta kompozícióiban korunk jelenségeivel foglalkozott, melyekben a szöveg és tánc, színészek és táncosok fejük tetejére állítják korunk jelenségeit humorosan, melábusan bemutatva azt. Művei közül kiemelkednek a következők: Miért csókolja meg mindenki Solveig? – táncszínház 17 színészre (Varför kysser alla Solveig? – dansteater för 17 skadespelare, 1996), Titkos szobák I és II (Hemliga rum I och II, 1998), valamint a Királyi Balett megrendelésére készült És aközben (Och daremellan, 2000) című mű. 2003-tól a stockholmi Városi Színházban (Stockholms Stadsteater) tevékenykedik.

Lena Josefsson, a stockholmi Orion Színház (Orionteatern) művészeti vezetőjének koreografikus nyelvében a nyugati és az afrikai kultúra asszociatív, szellemes, gyöngéd táncszerveződése figyelhető meg. A színház egyébként a saját előadások mellett vendégjátékokat is befogad.

Gunilla Witt számára a test nem egyéb, mint az általa választott, mozgással, táncsal és szavakkal felderíthető küzdőtér. A szöveget és a mozdulatot erőteljesen letisztult kijelentésekké szövi össze, helyet adva több különböző, de egyértelműen női kiindulópontú értelmezésnek.

A 2000-es évek óta új formát kap a tánc és a színház közös játéka. Gazdagodik a színpadi nyelv, a nézőtér és a színpad illetve a különböző művészeti ágak közötti határok elmosódnak. Philippe Blanchard koreográfus, a Cullberg-balett egykori táncosa, a lét abszurditását, a tragikumokat keresi alkotásaiban. Légzsák (Airbag, 1998) és Metélt tészta (Noodles, 2001) című műveinek táncnyelve fizikai vitalitásával hívta fel magára a figyelmet. Kockázatvállaló tánc ez, modern cirкус és nézőprovokáció kaotikus áradatban egyesülve.

Örjan Andersson futballista háttérrel, a zene iránti szeretetével, nemzetközi sikereivel szerzett magának nevet. A világ számos országában, valamint több nagy táncegyüttes vendégkoreográfusként tevékenykedő táncművész. (Cullberg-balett, Stockholmi Királyi Balett, hágai Nederlands



Dans Theater (NDT), svájci Berni Balett). Gyakran választja a hagyományoshoz képest új formák keresését, illetve az azokkal való játékot.

Társulatok, vidéki együttesek

A jelentősebb svéd koreográfusok áttekintése után érdemes egy rövid pillantást vetni a legjelentősebb társulatok és a vidéki együttesek tevékenységére is.

A Stockholmi Királyi Balett története szorosan összeforrt a III. Gusztáv svéd király által 1773-ban alapította svéd Opera (Operan) történetével. A Királyi Balett így lett a világ negyedik legrégebb balett-együttese. (a három még régebben alakult együttes Párizsban, Koppenhágában, Szentpétervárott található). A balett tehát kezdettől fogva az Operában folyó tevékenység fontos része volt: 1786-ban 70 tagú együttes működött ott, később Mary Skeaping vezetése alatt (1953–1962) a királyi Balett nemzetközi színvonalú együttesé fejlődött, s ezt a színvonalat, azóta is őrzi. Napjainkban a Királyi Balett Svédország legnagyobb, 73 tagot számláló táncegyüttese:

A Cullberg-balett és a Dans Hus (Tánc Ház) mellett, a Kungliga Balett (Királyi Balett) a harmadik legjelentősebb svéd nemzeti táncszínház. Feladata nem kevesebb, mint négy évszázad (az 1700-tól a 2000-es évekig tartó időszak) tánc- és balettművészetének hű megjelenítése. Csak a 2001-es évben 21 produkciójával összesen 104 előadást tartott a Királyi Balett. A repertoár számos egész estét betöltő balettműből, többek között olyan klasszikusokból áll, mint a Peter Wright által színre vitt Hattyúk tava és Beryl Grey Csipkerózsikája. A modern balettdarabok közül említést érdemel John Neumeier műve, a Szentivánéji álom (En midsommarnattens dröm) és John Cranko Anyeginja (Onegin). Petter Jacobson, 1999–2002 között a balett-társulat vezetőjeként – a már meglévő klasszikus darabok megtartásával – egy kortárs repertoár radikális bevezetésére tett kísérletet.

2002 tavaszán az Entombed nevű hardrock együttes és a balett-társulat találkozását láthatta a közönség, melyet két performansz művész-koreográfus, Bogdan Szyber és Carina Reich állított színpadra. A jelenlegi vezető Madeleine Ohne, az ún: királyi udvari táncművész feladatának tartja, hogy további kihívások elé állítsa táncosait, de hangsúlyozza a Királyi Balett kivételes szerepét a klasszikus remekművek megőrzését, továbbfejlesztését illetően is.

A nagy balettegység mellett létezik egy, a Királyi Balett szolótáncosaiból alakult önálló tánc csoport is, amely a Stockholm 59'North nevet viseli. A csoportot Madeleine Ohne alapította 1997-ben. A Stockholm 59'North egy új, svéd koreográfusok (Örjan Andersson, Kenneth Kvanström) valamint nemzetközi elismerésnek örvendő külföldi koreográfusok (William Forsythe, Ulysses Dove) műveiből összeállított saját repertoár bemutatását tekinti feladatának. Svédországban és külföldön egyaránt turnéznak.

Stockholmhoz közel fekszik, a Drottningholm királyi palotához tartozó Drottningholm Kastélyszínház, amely a világ egyetlen olyan 18. századi színháza, amelynek színházi gépezete eredeti állapotában fennmaradt. Ezt a gépezetet továbbra is használják az előadásokon. 1956-ban Mary Skeaping a fogságba esett Cupido (Then fangne Cupido) előadásával fogott hozzá a historikus balettművek kastélyszínházbéli újrateljesítéséhez. Munkatársai Regina Beck Friis és Ivo Cramér voltak. Az 1921-ben született Cramér musicalrendezői, koreográfusi, pedagógusi és kutatói karriert tudhat maga mögött. Az 1700-as, 1800-as évek balettműveiből készült rekonstrukciói messze az országhatárokon túl is érdeklődést keltettek. A Drottningholm színházon kívül Stockholmban is található egy 18. században épült színház, a Confidencen, ahol a nyári szezonban táncelőadások is zajlanak.

A Göteborgi Opera balettegysége a Göteborgi Nagy Színházban (Stora Teatern) működik. Nem volt ez azonban mindig így: a színházban a balett sokáig mellőzött tevékenységnek számított. A legfőbb feladat éveken keresztül az operák és operettek táncbetéteinek előadása volt. Ulf



Gadd a díszlettervező Svenerik Goude együttműködésével számos különleges színpadi műalkotást hozott létre, amelyek sikert arattak a közönség és a kritikusok körében is. 1994-ben avatták fel az új operaház hatalmas, 1300-férőhelyes színházteremmel rendelkező, hipermodern technikával felszerelt épületét. Az együttes néhány év alatt, Anders Hellström táncművész vezetésével (1999–2001) jelentős fejlődésen ment keresztül. Hellström közvetlenül a Frankfurter Balettnél William Forsythes koreográfus irányítása alatt végzett többéves munka után érkezett a göteborgi társulathoz. 2003 őszétől a Nederlands Dans Theater vezetője. A Göteborgi Opera balettegysége Hellström vezetése idején vált nemzetközi híróvá. Repertoárjukban néhány svéd koreográfus műve is megtalálható. 2002-től kezdve az Egyesült Államokban született Kevin Irving vezeti az együttest, a figyelmet továbbra is napjaink európai táncművészetre és a svéd koreográfusok hatását magán hordozó balettre irányítva. Örjan Andersson és Birgitta Egerbladh is szerepel az elkövetkező időszak repertoárjában.

Malmöben 1944-től folyik aktív színházi élet, ez a Malmöi Városi Színház átadásának éve. Balett-társulat kezdettől fogva működött a színházban, de Göteborghoz hasonlóan a táncosok itt is csak operettekben és operaelőadásokon táncolhattak. A 70-es években Conny Borg vezetése alatt az addig 20 tagú együttes 40 táncosra bővült, és jelentősebb pozícióra is szert tett. 1995-ben Skanei Táncszínház (Skanes Dansteater) néven kisebb (15 táncosból álló), regionális modern táncművészeti csoporttá alakult át az együttes. 1997-től 2000-ig Lena Josefsson koreográfus vezette a társulatot: Ebben az időszakban a tánc csoport sok izgalmas művészeti koprodukcióval keltette fel az érdeklődést otthon és külföldön egyaránt. Más tervek mellett, 14 tanzániai táncos közreműködésével sikerült megvalósítaniuk egy nagyszabású projektet, aminek végeredménye az 1999-es Sziluett (Siluett) című előadás lett. Ma az együttes 14 taggal működik.

1995-ben vált a harnösandi helyi balett-társulat, a NorrDans Norrlandnak, Svédország legészakibb részének első állandó táncegyüttesévé: A NorrDans a Norrland Zenei- és Táncszínháza (Norrlands Musikoch Dansteater) elnevezésű intézmény részlege, napjainkban kilenc táncos alkotja. A NorrDans társulat elsősorban Svédország négy legészakibb megyéjében turnézik, állandó színházuk nincsen. Az együttest indulása óta az Egyesült Államokban született Jeanne Yasko vezeti.

Legutoljára 1998-ban a nyugati partvidék egyik városában, Borasban alakult vidéki táncegyüttes. A gyermekek és fiatalok számára létesített Alvborgi Színház táncegyüttese, ma öt táncművészt foglalkoztat.

A vendégjátékok helyszínei

1991-ben avatták fel a Tánc Házát (Dansens Hus), amelynek létrejöttét közel húsz éves előkészítő munka előzött meg. A Tánc Ház a 830 férőhelyes nézőterű nagyszínpadon és egy kisebb stúdiószínpadon kívül olyan próbatermeknek is helyet ad, melyeket kortárs svéd koreográfusok rendelkezésére bocsátanak. A Tánc Ház a svéd táncélet központi jelentőségű intézménye, részt vesz több európai színház és táncszínház együttműködést serkentő hálózatában. A Tánc Ház egyik legfőbb érdeme, hogy a svéd táncéletet sikeresen bekapcsolta az európai táncművészeti áramlatokkal folytatott dialógusba: A táncelőadásokon kívül a Tánc Ház kapcsolódó rendezvényeket is szervez (kiállítások, előadások, szemináriumok, film- és videóvetítések).

2003-ban született meg a Dansnät Sverige („Svéd Tánc-net”) programszervező hálózata. Hét vidéki művész a Tánc Ház összhangoló munkája segítségével garantálja a minőségi darabokat, a műfajkínálat bőségét a közönség számára. 2004 januárjában Kenneth Kvanström lépett az intézményt az indulástól, 1991-től kezdve a vezető Jan Zetterberg örökébe.

A Modern Táncszínház (Moderna Dansteatern) 1986-ban alakult meg a stockholmi Skeppsholm szigetén. Létrehozója Margareta Asberg, koreográfus és művészeti vezető. Ez a színpad a képzőmű-



vészet közelségének köszönhetően (a Modern Múzeum / Moderna Museet és a Képzőművészeti Főiskola / Konsthögskolan is a Skeppsholmen-szigeten található) a performanszok, installációk és más, a művészeti ágak közötti határmezsgyét átlépő színpadi alkotások helyszínévé vált. Számos újat teremtő koreográfus és táncművész debütált ezen a helyen. Ezen a színpadon fürdött iszapban Bogdan Szyber és Carina Reich performanszpárosa, itt installáltak ládába klasszikus balett-táncosnőket és e helyen állítottak színpadra barokk vendégségeket kávéval és süteménnyel.

A Göterborgi Atlante-t 1987-ben alapította három koreográfus, Eva Ingemarsson, Gun Lund és Gunilla Witt. Később az Atlante az experimentális színpadi művészet gyűjtőhelyévé vált. Az utóbbi években a természetes találkozóhelyeket nélkülöző, „hontalan” művészetek befogadása vált fő arculatává. Ez a folyamat hozzájárult ahhoz, hogy a kortárs képzőművészet közelebb került a színpadhoz.

A malmői Fakír Színház és Táncszínház (Dans and Teaterhuset Fakiren) 1991 és 1996 között tánc – és színházi előadások helyszíne volt. Később ezt az intézményt átalakították és így jött létre a kortárs táncművészet új fóruma a Dansstationen. 1997 óta a koppenhágai Dansescenen közreműködésével rendezik meg a gyermek- és ifjúsági fesztivált, a SALTO!-t. 2004 januárjában a Dansstationen új helységebe költözött, ezeken a Musik Syd-del osztozik. Koncertteremmé, illetve táncszínpaddá alakították át a bezárt Palladium mozit is. A Palladium 500 férőhelyes nézőterén kívül kisebb helyiségekkel is rendelkezik, ahol a művészek szemináriumokon, kísérleti munkában vehetnek részt. 2000 őszén Turnéslingan Tre Scener („Három Színpad Turnétekervény”) néven látott közös munkához az Atlante, a Modern Táncszínház (Moderna Dansteatern) és a Dansstationen egy turnéhálózat megteremtésével. Az ebben résztvevő előadások mindegyike felép valamelyik fent megnevezett színpadon.

A stockholmi Kulturhuset (A kultúra háza) két színpada, az Előadóterem (Hörsalen) és az Ék (Kilen) a 80-as években számos, a zene, a tánc és a színház találkozásával létrejövő produkciót látott vendégül. A Kulturhuset bizonyos előadások létrehozásában maga is részt vett, és jelentős szerepet játszott a nemzetközi táncművészet bemutatásában. Még ma is szabad tánc fontos színpadként működik.

Egyéb intézmények

1971-ben alapították meg a Tánccentrumot (Danscentrum), ami az aktív, még szakmájukban tevékenykedő táncművészeket tömöríti magába. Az évek során az itteni tevékenység egyre konkrétabbá vált: napi tréningeket szerveznek, a próbák idejére stúdió helyiségeket bocsátanak a tagok rendelkezésére, segítséget nyújtanak a produkciók létrehozásában, a közvetítésben. Workshopokat, továbbképzéseket, fesztiválokat rendeznek a vidéki szervezők gyakori bevonásával. A centrum ezen kívül tájékoztatással és véleményformálással is foglalkozik. 2004-től kezdve a Tánccentrum négy regionális részlegről épül fel, ezeket egy hazai szervező tartja össze. A Tánccentrum tánc- és színházi szakértői hálózat kialakítását kezdeményezi Közép- Svédországban, egy olyan hálózatot, mely közös stratégiát dolgozhatna ki a nagyszabású nyilvános és a kisebb, iskolai előadások támogatására.

1985 óta létezik a Svéd Táncbizottság (Danskommittén vid Svenska ITI – ITI = Internationella Teaterinstitutet – „Nemzetközi Színházintézet”), amely gyűjtőkörbe tartozik az ország összes professzionális táncművészete: intézmények, független csoportok, színpadok, szervezetek, képzésformák egyaránt. A Bizottság információs központként és találkozási pontként működik. Munkakörének a kultúrpolitikát és a táncterápiát érintő kérdések egyaránt a részét képezik. 2001 őszétől kezdődően a Svéd Táncbizottság igazgatja a Svéd Táncbiennálét (Svenska Dansbiennalen) is. A biennálé a nyilvános előadások gazdag kínálata mellett szemináriumok keretében, vitákon, műhelyfoglalkozásokon a svéd táncszakma találkozóhelyeként funkcionál.



A Stockholmi Táncműzeum (Dansmuseet) egy régi bank épületében kapott helyet, nem messze a Királyi Operától, a Gustav Adolf téren található. A Táncműzeumot Rolf de Maré műpártoló hozta létre 1933-ban. Húsz évvel később felavatták a Stockholmi Táncműzeumot, mely megszületése után 50 évvel a maga nemében még mindig a világon egyedülálló múzeumnak számít. A kiállítótermen kívül videotéka, könyvtár és levéltár is működik benne. Néhány éve a tánc és a képzőművészet összjátékával kapcsolatos programok is megszervezésre kerülnek a múzeumban.

Regionális táncszakértők

Az utóbbi évek svédországi táncélet törekvéseinek célja egy olyan nagyvárosokon kívüli hálózat kiépítése volt, amely növeli a közönség érdeklődését, a szervezők sorát, és támogatja a pedagógusi munka és a művészeti tevékenység közötti kapcsolatot. A táncszakértők feladata a táncművészet iránti érdeklődés kiszélesítése, a minőség színvonalának emelése, valamint az együttműködés és a művészeti fejlődés feltételeinek megteremtése. Ennek a fejlődésnek egyik állomásaként táncszakértőket helyeztek el az ország különböző pontjain. 1992-ben egy, a messzi északon próbaképpen alkalmazott táncszakértővel kezdődött el a projekt. 2003-ban, tizenegy évvel később, már tizenhárom megyében és régióban dolgoztak szakértők.

A táncszakértők idejük nagy részét a képzésre fordítják, különös tekintettel az iskolába járó gyerekek és fiatalok képzésére. A 80-as évek közepére megalakult a Tánc az iskolában (Dans i skolan) elnevezésű kezdeményezés, amelynek segítségével olyan iskolás gyerekekhez kívántak eljutni a szakértők, akik korábban még nem találkoztak a tánc, különböző kifejezőmódjaival. Ma már az ország 284 önkormányzata közül körülbelül 70-ben folyik állandó táncművészeti pedagógus irányításával. A gimnáziumokban a táncirányultságú esztétikai programok intenzíven gyarapodtak az elmúlt évtizedben.

A táncművészet jövője

Svédországban mind az intézményes, mind a független szektorhoz tartozó táncélet folyamatos átalakuláson megy keresztül. Az utóbbi évtizedekben jelentős változások mentek végbe: a képzés és a szerkezeti bővülés több hullámban hozta meg a változást. A nyolcvanas évek folyamán a kortárs tánc és balett meghódította a közönséget. Azóta is folyamatosan jelentős regionális és országos támogatások segítik elő az oktatást, a turnétevékenységet, s szervezői hálózatot. Ma már „export-áru” is, hiszen számos koreográfus külföldi együttesek megrendelésre dolgozik.

A művészeti ág iránti vidéki, regionális érdeklődés a közönség és a kultúrpolitika részéről is egyre növekszik. A svéd táncművészet ereje a meghatározó művészegéniségek és a műfajok sokszínűségében rejlik. Napjaink svéd táncszínpadain az ország északi csücskétől a déliig megtalálhatóak a flamenco, balett, streetdance, és a kortárs táncformák. Az elmúlt években nemcsak Svédországban, hanem a világ többi részén is megfigyelhető a különböző táncműfajok, valamint a tánc és más művészeti ágak egymást megtermékenyítő találkozása, a közöttük fennálló határvonalak eltűnése. A művészek új generációja készen áll, hogy átrajzolja a művészet térképét és összehatja a tánc mibenlétével kapcsolatos elvárásainkat. A svéd táncművészet egyértelműen kitűnik ebben a fejlődésben.

(A tanulmányt angolból fordította és összefoglalta: Kézér Gabriella)



Doma Kata

**Mozaikok Forgách József
portréjához¹**

Az alábbi rövid összeállításban Forgách József (1941-2006) balettmesterre emlékezünk.

„A világhírű Maurice Béjart társulatához, a XX. Század Balettje együtteséhez szól a meghívásom – nyilatkozta Forgách József. Balettmester leszek az 1981/82-es évadban, Brüsszelben, illetve azokban a városokban, ahol a társulat vendégszerepel. Feladatom az, hogy a táncművészek gyakorlatait vezessem, kondíciótréninget tartsak velük, illetve ügyeljek – táncos nyelven kifejezve – „tartásukra”...

A meghívás segélykérő jelleggel érkezett; eltávozott ugyanis az állandó mester és csak rövid, átmeneti hatállyal vállalta valaki – ugyancsak külföldről – a gyakorlatvezetést. A budapesti Operaház lekötve érzte magát a velünk mindig szolgálatkész Béjart-ral szemben, ezért elengedett: én pedig úgy gondoltam, csak hasznomra-hasznunkra válhat egy ilyen tapasztalatszerzés, és nem szégyellem kimondani: a szakmai renomémat is emeli... Nemrégiben Budapesten járt és az Erkel Színházban fellépett a Béjart társulat egyik vezető művésze, Jorge Donn, aki Csarnóy Katalinnal az Ez lenne a halál?, Tristan és Izolda-részletet, a Tavaszünnepet és a Bolerót adta elő, Donn közvetítette egy évre szóló meghívásomat.

Az Operaház erre az időre szabadságot engem, hasonlóképpen egy esztendei szabadságot kaptam az Állami Balett Intézetétől is. Augusztus közepén utazom Belgiumba.”²

Forgách József később, hazatérés után, a külföldön eltöltött tapasztalatairól így nyilatkozott:

„Nagyon vegyes benyomásaim támadtak. No persze nem Béjart művészi kvalitásait akarnám kérdésessé tenni. Kiváló táncalkotónak tartom és nagy gondolkodónak. Vagyis elragadott híve vagyok ma is.

Mint kiderült, az utóbbi években rengeteg táncos hagyta el (majdnem mind önként) az együttest, mert nem voltak képesek elviselni azt a fizikai és lelki dresszúrát, melyet egy ilyen mozgékony struktúratípus és Maurice Béjart munkastílusa rájuk kényszerít. Többen élnek, azóta is munkanélküli segélyen. Mert meg kell mondanom, még ha az illúzió rombolás vádját vonom is magamra: nem elég felkészült táncosok ahhoz, hogy bárhová leszerződhetnének.

Nagyszerű előadó művészei közül Jorge Donn működik még mindig változatlan vonzerővel (egyáltalán nem változatlan állapotban és kondícióban). Rajta kívül három szocialista országból származó, szovjet kiképzésű táncos képvisel igazán magas színvonalat és legjobb táncosnője kétségkívül Csarnóy Katalin. Megrokkantak a túlterheléstől olyan fiatal tehetségek is, mint a hírneves Patrice Touron. Aki két éve látta, ma rá sem ismerne. A kartáncosok zöme – az említett nagyszámú előd távozása után – a Mudra-iskola 2-3 éves kurzusairól került a társulathoz és bizony már az első gyakorlatokon kiderült számomra, hogy rendkívül egyoldalú képzést kaptak. Béjart mégis akkora művészi megterhelést ró rájuk, amelyet mai alkotói elképzelései megkívnának.

¹ Az írás az alábbi szakdolgozat részlete: Doma Kata: Forgách József, a különleges művész. (Magyar Táncművészeti Főiskola, 2008.)

² Az interjú eredeti megjelenési helye: Esti Hírlap, 1981. július 4.

Együtt jár ezzel a reggeltől éjfélig tartó koncentrált munka: gyakorlás, sok-sok próba, előadás. Esetleg mindegyik napjában többször is. Ráadásul a fizetésük sincs arányban megterhelésükkel, sem pedig a brüsszeli drágasággal: így aztán a „földi javakból” csak igen szerény mértékben részesülhetnek. A kulisszák mögötti negatív tapasztalatokra éppolyan szükségem volt, mint az élményt adó közvetlen színpadi munka rám eső részére.

Maurice Béjart ugyanis megbízott a jelenlegi repertoár próbavezetésével is. Képmagnóról megtanultam a darabjait, melyek közül a Boulez-zenére készült estjét „nekem adta”. Vagyis megengedi, hogy idehaza betaníthassam. Ez magas elismerést és kitüntető bizalmat jelent a mester részéről. Mi tagadás: büszke vagyok rá.

Béjart darabját hoztam tehát tarsolyomba, ezen kívül fiatal táncosaink számára megszívlelendő tanácsát: nem mind arany, ami (másutt) fénylik. Még ha pillanatnyi nehézségeink vannak is idehaza, egy nemzeti repertoár-társulat „vattába ágyazott” körülményei közül nem könnyen lehet átállni a művészi robot síkjára. Könnyen megsínlyi az ember gerince (képletesen is ténylegesen is) és veszendőbe mehetnek képességei.”³

„Mit csinál, ha van egy kis szabadideje?” –kérdezték tőle egy interjúbán.

„Megint csak gyakorolok. Pontosabban gyakorlatot vezetek. Másfél esztendeje az Állami Népi Együttes balettmestere vagyok, minden reggel 9-től 10-ig a klasszikus balett alapelemeit gyakoroljuk a tagokkal. Azt hiszem, észre vehető a fejlődés, amit ez a klasszikus alapozás nyújthat a népi táncosoknak. Természetesen azért másra is jut idő. Majdnem minden verseskötetet megveszek, most például Juhász Ferenc költeményeinek, örülhetek, ha hazamegyek olvasni. A színházat is szeretem, legutóbbi nagy élményem a Marat előadása volt.”⁴

A következő cikkben arról számol be, hogy mekkora felelősséggel tartozik növendékei iránt. Seregi László ekkor kérte fel Forgách Józsefet próbavezető balettmesternek az Operaházba.

„Amikor Kún Zsuzsát kinevezték az iskola igazgatójává (Állami Balettintézet), meghívott, és ezt megtisztelőnek érzem, mert vállalt engem. Azóta minden balett órán, minden egyes növendékem, minden lépésének tisztaságáért felelősnek érzem magam. Ezt a tanítványaim is tudják, mert tisztáztam velük, hogy jobbnak kell lenniük az elődeiknél. Másként ezt nem érdemes csinálni, hiszen a világ, a technika is fejlődik körülöttünk. Ez a fiú évfolyam idén hetedéves. Minden nyáron arra fordítom a kéthónapos vakációm egy részét, hogy előre fölkészüljek a tanévre. Ezért nem vállalom az utóbbi években külföldi fellépéseket sem.

– Az előző évadban az Operaház balettmestere lett. Nem túl korai ez? Nem jelent-e hátrányos helyzetet a további táncosi pályafutására?

– Seregi László felkérése harminchatodik életévemben ért. Ezt én nagyon szerencsés pillanatnak érzem, és születésnap ajándéknak tekintem. Első közös munkánk Bernstein Szerenádja volt. De hivatalosan a Balanchin-est volt az első operaházi balettmesteri ténykedésem. Mindez kellemes meglepetés a számomra, és koránt sem tartom korán érkezettnek.

Mindig abban a tudatban éltem, hogy ha már táncosként nem szerepelhetek a színpadon, akkor balettmesterként folytatom. A darabok próbái során – ami nagyon küzdelmes feladat volt – úgy éreztem sikerült helytállnom.

Ehhez azonban az adott erő, hogy Seregi remek szakembereket kért fel munkatársnak. Ezért merem remélni, hogy talán bennem sem fog csalódni. Persze a további eredmények bizonyítják majd, hogyan váltottam be a hozzám fűzött várakozást. Jelenleg teljes erővel készülünk a májusi balett bemutatóra, amelynek keretében Seregi és Barkóczy koreográfiáinak próbavezető balettmestere vagyok...”⁵

³ Az interjú eredeti megjelenési helye: Gelencsér Ágnes: Egy negyedév Béjart társulatánál. Beszélgetés Forgách József balettmesterrel. In: Magyar Nemzet, 1982. január 6.

⁴ Az interjú eredeti megjelenési helye: Esti Hírlap 1966. január 5.

⁵ Az interjú eredeti megjelenési helye: Magyar Hírlap 1978. május 3.



A Magyar Állami Operaház 1986-ban Milloss-est bemutatására készült. Orosz Adélnak – akkori balettigazgatónak – Milloss Aurél állított össze egy előadás-tervezetet, amelyben Forgách Józsefet nevezte meg asszisztensének, elismerve kiváló munkáját.

„E pontnál azt hiszem az előadás kivitelezésének többi aspektusairól is szó kell legyen.

Elsősorban arról, hogy melyik lenne annak időtartama. Erre vonatkozólag biztosíthatom, hogy az előadás hossza alig haladná meg (beleértve a szüneteket is) a 120 percnyi időt.

Másodsorban az illető próbák megorganizálását illető dolgokról. Erre vonatkozólag mondhatom, hogy telefonon már megkérdeztem egykori bécsi asszisztensem, Richard Nowotny-t, hogy vállalhatja-e a Bolero-koreográfiám budapesti betanítását. Ő ugyanis kitűnően ismeri és nagyszerűen tartotta kézben hosszú éveken keresztül e balettemet a bécsi Staatsoperben. Szerencsémre pozitív választ kaphattam tőle. De miután Nurejev is gyakran szokta órá bízni koreográfiáinak különböző helyeken (legutóbb Japánban, Dél-Afrikában és Kínában) való betanítását és erre a jövőben is gyakran fog még sor kerülni, Nowotny feltétlenül még ez év májusának vége előtt kellene megtudja az esetlegesen Budapesten végzendő Bolero-munkájának dátumát. A másik három balettemet – egy-két operaházi asszisztens (köztükük lehetőleg Forgách József) segítségével – saját magam tanítanám be.

E munkák időpontjairól természetesen Önnek kellene majd megegyeznem.

Közben – várva annak hírért, hogy e propozíciómát egyáltalán el tudta-e fogadni – kérem fogadja legszívélyesebb üdvözteimet és kézsókjaimat, őszinte nagyrabecsüléssel:

Milloss Aurél”



Patrizia Veroli

Milloss Aurél koreográfusi munkássága I. rész (1906–1945)* (folytatás)

II. fejezet (1932–1938)

A németországi koreográfusi tevékenység kezdete – Menekülés Magyarországra – Megérkezés Olaszországba.

A H.M.S Royal Oak (Királyi tölgy), Erwin Schulhoff ötletére és dzsessz-jellegű zenéjére komponált és koreografált színpadi oratórium. A narráció eredetileg színészre bízott feladatának kiiktatásával, Milloss művében a tánc válhatott a lázadó matrózokról szóló történet igazi főszereplőjévé. A zendülés elsöprő erejű, őrjöngő táncba torkolló révületéből, a matrózokat végül a mindenkit egyesítő, boldog örömmujongásban tetőző muzsika menti ki. A balett olyan nagy sikert aratott, hogy Millossnak azonnal két évadra, 1932–34-re szóló szerződést ajánlott az augsburgi Városi Színház. Ebben a pezsgő kulturális életű bajor városban, a 26 éves koreográfus hamarosan megcsillogtathatta alkotói tehetségét. Mintegy 23 balettet vitt színre, köztük teljesen újakat is. „Koncertáns” balettjei¹ közül különösen nagy sikert aratott a Schubert zenéjére alkotott Deutsche Tänze (Német táncok), a Carl Maria Weber műveire írt Silvana és a Richard Strauss szimfonikus költeménye ihlette Tod und Verklärung (Halál és megdicsőülés). Milloss elkészítette számos már létező, népszerű balett új verzióját: a Die Puppenfee-t (Babautündér) és a Coppéliát. Tánc történeti jelentőségű Mozart Les Petit Riens (Kis semmiségek), Beethoven Die Geschöpfe des Prometheus (Prométheusz teremtményei) és Gluck Don Juan című művéhez alkotott koreográfiája, valamint az Orosz Balett repertoárján szereplő modern remekművek, a Der Feuervogel (Tűzmadár), a Pulcinella, a Josephslegende (József legendája), a Der Dreispitz (A háromszögletű kalap) és a Carnaval (Karnevál)² színrevitele, továbbá Max Terpis 1926-os, eredetileg Harald Kreutzberg főszereplésével bemutatott Don Morte-jének feldolgozása. E valóban gazdag, a múlt értékei iránti tiszteletet tükröző programot mélyen áthatotta Milloss hagyományban gyökerező és a Lábán-féle látásmóddal ötvözött, sajátos koreográfiai nyelvezete.

* A fordítás a következő tanulmány alapján készült: Patrizia Veroli: The Choreography of Aurel Milloss. Part one: 1906–1945. In: Dance Chronicle, (1990) 1. sz. 1–46. A tanulmányban szereplő képeket nem közöljük. Az első fejezet fordítása az alábbi számban olvasható: Tánc tudományi Közlemények, 2009. 1. sz. 61–66.

¹ A szerkesztő megjegyzése: A „koncertáns balett” Milloss Aurél saját kifejezése, amelyet a zenei ihletésű balettekre használt. (Major Rita szíves szóbeli közlése alapján)

² Milloss Karneválja Schumann zenéjére készült, a Fokinétól teljesen eltérő szövegkönyvvel. Olga Resnevitch Signorelli így írt az előadásról „Az Orosz Balett valódi értelemben ábrázolta a karnevált: egy igazi tableaux de caractère alakjai elevenedtek meg és táncoltak a színpadon színes sorban egymás után, mindenféle logikus sorrendet nélkülözve. Ezzel szemben Milloss minden egyes táncosnak egyéni, bonyolult lélektani szövevényű mozgásvilágot dolgozott ki, melynek közepében Pierrot tudata állt (e remek ötlet révén a balettet áthatotta valamiféle kísérteties légkör.) A zenével szerves egységet képező koreográfia mind a lélektani, mind a mozgásbeli részletek hihetetlen gazdagságát híven közvetítette.” (Olga Resnevitch Signorelli kiadatlan jegyzetei, Signorelli magánarchívum.)



Egy berlini előadástje alkalmával Milloss megismerkedett Radnai Miklóssal, a budapesti Királyi Operaház igazgatójával, aki meghívta, hogy állítson színpadra egy baletet Budapesten. Az 1933. december 22-i bemutaton maga a koreográfus táncolta Petruska címszerepét – hatalmas sikerrel. Milloss megőrizte ugyan Fokin koreográfiájának szellemét, de arra törekedett, hogy a mimetikus részeket (elsősorban a tömegmozgásokat) táncra fogalmazza, ugyanakkor csiszolt is a Fokin megrajzolta elnagyolt karakterek, pl. a Sarlatán szerepén.³

Az 1934–35-ös évadra Milloss a düsseldorfi operához szerződött. 1935 tavaszán azonban ismét Budapesten találjuk, ahol megalkotta a Kuruc mesét Kodály Zoltán zenéjére, és újból színre vitte a Karnevált. Düsseldorfban nyolc új baletet mutatott be, köztük a Le Fils Prodigue (A tékozló fiú) új, maga alkotta változatát. (E művet többször is bemutatta pályája során és a címszerepet is hatalmas sikerrel táncolta.) Lábán Rudolf 1923-as Gaukelei (Szemfényvesztés) című művének feldolgozása során Milloss részben megváltoztatta mestere eredeti szövegkönyvét és Winfried Zillig-től, Schönberg egyik tanítványától rendelt hozzá zenét. Az eredeti – akkoriban már meghaladott – expresszionista formuláktól mentes, új librettó nagyhatású szimbolikája akár az 1935-ös Németországban vésszen kirajzolódó önkényuralmi rendszerre is vonatkoztatható. A zsarnokság, miként e műben is megmutatkozik, mindig kész arra, hogy erőszakkal rátelepedjen az alkalmas közegre, ám mindenkor felülkerekedik rajta és végül le is győzi az ember szabadság iránti, olthatatlan vágya. A közönség ünnepelte a darabot és a műsorban mélyen érintett Lábán is jól fogadta a változtatásokat. A Gaukelei a Rosario La Tirana című művel együtt került bemutatásra. Milloss az utóbbit Lábán szövegkönyvére és Juan Manén, híres katalán hegedűs és zeneszerző kompozíciójára koreografálta. A düsseldorfi hatóságok is felismerték a Gaukelei-ben a hitleri rezsím kritikáját, és egy jóakarója figyelmeztette Millosst, hogy letartóztathatják. 1935 késő ősze egyik estjén a koreográfus nem tért vissza a színházba, hanem Magyarországra utazott abban a reményben, hogy a következő évadra szóló, Radnai által ígért szerződés tető alá hozható.

Ott azonban kellemetlen meglepetésben volt része. A Horthy Miklós kormányzó nemzeti szocializmussal kokettáló rezsímjétől megfélemlített országban nyomasztó légkör fogadta. Radnai sajnos elhunyt a politikai összeesküvéssel megvádolt Milloss Budapestre érkezése előtt. Az ő támogatása hiányában Millosst nem szerződtették az Operaházba. E helyett azonban váratlanul táncosként és koreográfusként is munkát kínáltak neki a Művész Színházban és a Nemzetiben. Az a feladat is rá várt, hogy ritmikailag felépítse az előadást, továbbá, hogy Mejerhold és Tajrov⁴ szovjet rendezők elveihez hasonlóan módon, afféle színpadmesterként összehangolja a színészek szövegmondását, a színpadi mozgásokat, világítási műveleteket. Munkáját olyan siker koronázta, hogy a Budapesten átutazó Albert Roussel azonnal meghívta, készítsen az Olaszországban hamarosan bemutatandó Aeneas című balettjéhez új koreográfiát. 1937. január 19-én, a nápolyi San Carlo Színházban vitték színpadra Milloss első olaszországi alkotását.

A címszerepet táncoló Milloss partnere a már elismert Bianca Gallizia,⁵ a San Carlo prima-balerinája volt. Joseph Weterings Aeneas mítikus alakját és férfierejét felmagasztaló, ugyanakkor lelkiségére is figyelmező eredeti szövegkönyve kiváló ihlető forrást jelentett Milloss számára. Szertartásosan emelkedett hangulatú, ugyanakkor életteli, átütő erejű balettművet alkotott.

A fiatal koreográfus az 1935 ősztől 1938 ősziig elhúzóódó budapesti tartózkodás idején ismerkedett meg A csodálatos mandarin című művel, mely egész pályáján elkísérte. Ugyancsak megismerkedhetett Bartók Bélával, a mű, általa már régóta nagyra becsült zeneszerzőjével. Milloss elő-

³ Köztudott, hogy Sztravinszkij nagyon csalódott volt amiatt, hogy Fokin mellőzte a tömegjeleneteket. Lásd: Sztravinszkij, 1969. Megjegyzés: az eredeti tanulmányban szereplő műveket, amikor csak lehetett, magyar megfelelőjére cseréltük.

⁴ Ezeket a budapesti produkciókat részletesen tárgyalja Kóvágyó, 1986–87. A szovjet rendezők által elvállalt feladatokat rendszerint egy segédrendezőre ruházták át Magyarországon.

⁵ Bianca Gallizia Nicola Guerra és Cecchetti utolsó tanítványainak egyike. Sikeres táncos pályáját követően, a háború után azzal bízta meg szervezze újjá a San Carlo társulatát, majd hosszú évekig annak balettkoláját vezette.



ször a 30-as évek közepén, Bécsben hallotta a Mandarin Dohnányi Ernő vezényelte szvitváltozatát, melynek végeztével maga Bartók jelent meg a pódiumon és Liszt Haláltáncának zongoraátiratát adta elő. Bartók – a szerény és félénk férfi, ám kiváló zongorista – előadásmódjának intenzitása és ihletettsége olyan hatással volt közönségére – köztük Millossra is –, hogy amint törekény alakja a billentyűk fölé hajolt, lélegzetviasszafojtva hallgatták. Ez idáig Milloss csak zongoraátiratban hallotta a Mandarin zenéjét, ám most rabul ejtette annak már-már érzéksalódsást keltő, hallucinatív jellege és sejtelmesen sziporkázó hangzásvilága. Tudta, hogy a Lengyel Menyhért -Bartókot is inspiráló- szövegkönyvében alapuló Mandarint először pantomimként adták elő 1926-ban, Kölnben. A színészek némajátéka akkor csak a történet sikamlósan vulgáris aspektusait domborította ki, így olyan botrány kerekedett belőle, hogy a zenét azóta is csak koncertformában adták elő.

Milloss biztosan tudta, hogy a Mandarin zenéjét nem csupán el lehet, de el is kell táncolni. A zene szinte kiköveteli ezt. Budapestre visszatérve magániskolát nyitott terve megvalósításához. Hamarosan kapcsolatba lépett Bartókkal is, hogy beavassa koreográfiai elképzeléseibe és a két főszereplő, a Mandarin és a Lány szerepvázlataiba. Bartók ellátogatott Milloss stúdiójába, több próbán is részt vett, javaslatokat, megjegyzéseket fűzött a látottakhoz és végső bejegyzését adta az előadáshoz. Bartók azonban nem tartozott a hatalmon lévő rezsím preferált művészei közé, mindemellett pénzügyi nehézségek is fölmerültek, így a budapesti bemutató megghiúsult.

A Csodafurulya, a magyar népmesehagyományból merítkező, ironikus felhangoktól sem mentes balett viszont színpadra kerülhetett Paulini Béla szcenírozásában, Veress Sándor⁶ magyar komponista zenéjével.

Milloss ekkor váratlan ajánlatot kapott. Tullio Serafin olasz karmester, a római Teatro Reale dell'Opera akkori művészeti igazgatója új koreográfust keresett Borisz Romanov, az öt év után a Metropolitan Operához távozni készülő balettmester helyére. Serafin emlékezett Milloss Aeneas-ára. Vezető táncos és koreográfusi posztot kínált föl Millossnak a római Királyi Operaházban. Pályájának fontos, új fejezete kezdődött el, amikor Milloss 1938 ősztől elfoglalta az állást.

III. fejezet (1938–1942)

Az első római sikerek – Milánói kitérő – „A csodálatos mandarin” megszületése

Az 1930-as években a római Királyi Operaházban a tánc kedvezőbb pozícióban volt, mint Olaszország többi színházában, ahol meglehetősen háttérbe szorult.⁷ Tullio Serafin koncepciózus művészeti igazgatása és Borisz Romanov balettmester és koreográfus 1933 utáni munkálkodása új szintet hozott az elszürkült, provinciális balett műfajba és utat nyitott a megújulásnak. A római társulatban Attilia Radice,⁸ kiváló primabalerina mellett néhány nagyon jó férfitáncos is működött. 1932–38-ig a színház balettkoláját Ettore Caorsi, az egykor dicsőséges itáliai hagyomány utolsó danseur noble-ja igazgatta. Ekkoriban a jó férfitáncosok még ritkaságszámba mentek, mivel az előző század ízlésének megfelelően, még mindig a balerina uralta a színpadot. A II.

⁶ A balettet a Paulini Béla, magyar folklorista vezette Magyar Csopajáték társulat vitte színre. Paulini ekkortájt egy olyan csoport tagja volt, amelyik a magyar hagyománykincs modern újraértékelését tűzte ki célul. Veress nevét Millossnak Bartók ajánlotta.

⁷ 1928-ban, miután Róma városa átvette a Teatro Constanzi-t, Teatro Reale dell'Opera néven működött tovább és balettkolát nyitott. 1945-ben, a köztársaság kikiáltásával a színház neve Teatro dell'Operára egyszerűsödött.

⁸ Attilia Radice (1914–1980) Cecchetti egyik utolsó milánói tanítványa. Miután Anatole Oboukhov partnereként debütált a Romanov-féle Hattyúk tavában Rómában, a társulat primabalerinája lett. Különleges tehetsége sajnos nem tudott teljesen kibontakozni egy olyan városban, mint Róma (és olyan országban, mint Itália), ahová akkoriban nem jutottak el a táncművészet fejlődésének aktuális technikai és esztétikai áramlatai.



világháború után, Milloss érkezéséig még a milánói Scalában sem voltak férfi táncosztályok és a férfiszerepeket en travesti (férfiruhába bújó nők) adták elő.

A koreográfiát illetően Romanov megpróbált javítani a Manzotti-féle látványos ballo-k meghonosította szenzációra éhes uralkodó ízlésén, mely azonban igen mélyen gyökerezett Milánóban. 1932-ben, még Massine-t is arra ihlette, hogy a Belkis, Regina di Saba (Belkis, Sába királynője) című művet, ezt az anakronisztikus, nagyszabású balett-eposzt vigye színre 400 statisztával, 600 jelmezzel. A hatásvadász kivitelezést csak részben ellensúlyozta Attilia Radice és David Lichine főszerepekben nyújtott nagyszerű teljesítménye.

1911 és 1927 között Gyagilev hatszor járt Olaszországban társulatával. Előadásokat tartott Rómában, Nápolyban, Firenzében, Milánóban és Torinóban, mégsem sikerült fölkaparnia a táncélet állóvizét. Teljesen félreértették és csak keveseknek sikerült megragadni az Orosz Balett korai repertoárjának⁹ feltűnő, mesterkelt túldíszítettségé mögött rejtőzködő, forradalmi újdonságát.

Milloss Olaszországba érkezésekor tehát a tánc egyáltalán nem játszott szerepet a kulturális közéletben, legfeljebb a virtuozitás kifejezésére nyújtott alkalmat. Akkoriban nem támasztottak semmiféle elvárást a táncsal szemben, még a kisszámú, középszerű előadásokhoz szokott közönség sem. A legtöbb színházban csak egy-két balettet tűztek műsorra évadonként, majd néhány előadás után ezeket is levették műsorról. Ráadásul, a baletteket rendre, az egyébként operának szentelt est végén, mutatták be, afféle könnyű „desszertként”. A kritikusok sem vártak sokat a táncról: ők elsősorban zenekritikusok voltak, mivel táncra szakosodott kritika nem is létezett akkoriban. Zenészek és muzikológusok egy csoportja – Alfredo Casella¹⁰ zeneszerző, Vittorio Gui, Fausto Torrefranca, Guido M. Gatti és Mario Labroca – azonban megkísérelte, hogy megismertesse az új zenei áramlatokkal Olaszországot és megújítsa a zenés színházat. Riccardo Gualino magánszínháza volt az, amelyik elsőként vett át valamit Gyagilev művészi elképzeléseiből, és a zene és képzőművészet együttműködését szorgalmazta. 1933-ban, a Maggio Musicale Fiorentino megalapításakor, az új intézmény azonnal festőket hívott, akik munkájukkal voltak hivatottak segíteni a zenés színházat. Az intézmény később elévülhetetlen érdemeket szerzett abban, hogy a firenzei Május Fesztivál – kiváltképp a II. világháború után –, kiemelkedő szerepet játszott az olasz táncszínház reneszánszában.

Milloss 1938 nyarán érkezett először Rómába. Kétségtelen, hogy a táncszemlélete nagyon eltérő volt az akkoriban uralkodó felfogástól. Azonnal felismerte, hogy nemcsak saját két balettjén kell dolgoznia, hanem mindenre kiterjedő tevékenységet kell kifejtene annak érdekében, hogy előmozdítsa a balett itáliai fejlődését, hogy az ismét régi, dicsőséges fényében ragyoghasson. Újjá kellett szerveznie az operaház balett-társulatát; fejlesztenie kellett az Attilia Radice melletti táncosok tudását; repertoárt kellett kialakítania; és mindenek előtt korszerűsíteni kellett a balett-produkciók esztétikai vezérelveit, hogy mind a közönség, mind a kritikusok felfigyeljenek a balettra mint autonóm műfajra. A balett művészi erejébe vetett megingathatatlan hite által inspirálva, Tullio Serafin hathatós támogatásával, Milloss elszántan munkához látott. Az 1938–39-es évadban számos operai táncbetét mellett színre vitte a La Tricorne és a Coppélia saját verzióit, utóbbiban kiváló Coppélius-t alakított Attilia Radice Swanildája mellett. Három olasz zeneszerző muzsikájára is balettet írt: a La Boutique Fantasque-t (Rossini zenéjére, Resphigi hangszerezésében), az Antiche Danze ed Arie-t (Resphigi Antik táncok és áriák című zeneművére, melyet elsőként Margarita Wallmann mutatott be a Scala-ban 1937-ben) és a Börlin-Casella-féle La Jarre-t (Párizs, 1929) La Giara (A korsó) címmel. E darab szereplői között Radice mellett nagyszerű fiatal táncosok – Guido

⁹ Nem szabad elfelejtenünk, hogy 1917-ben, a Gyagilev-társulat nápolyi San Carlo-beli vendégszereplésekor Manzotti Excelsiorja egymás után 72 estén volt műsoron.

¹⁰ Miután Casella, Rolf de Maré számára megkomponálta A korsót, elkedvetlenedett 1912-ben írt Couvent sur l'eau c. művének, 1925-ben hosszan elhúzódó milánói színrevitele miatt és szinte minden érdeklődése megszűnt a táncszínház iránt. Milloss lelkesedése és művei hatására azonban újraéledt elkötelezettsége és elsőként tért vissza a balett világába mint komponista.



Morresi, Filippo Morucci és Ugo Dell'Ara – is helyet kaptak. Alfredo Casella zeneszerző és a közönség is lelkesen fogadta a művet. (a Római Opera hosszú időn át műsorán tartotta, majd újra meg újra színpadra állították.) Akárcsak a Petruskában és más cselekményes balettekben Milloss A korsóban is arra törekedett, hogy a mimetikus gesztusokat táncba fogalmazza. Nagy figyelmet szentelt annak, hogy a táncstruktúra kövesse a térbeli tagolódás logikáját.¹¹

A következő 1939–40-es évadot a koreográfus a Les Femmes de Bonne Humeur (Jókedvű asszonyok) című – Rómában először 23 évvel korábban bemutatott – balett saját átiratával indította, majd Rimszkij-Korszakov Aranykakas című operájának balett változata következett.

Fokin Gyagilev számára készített verziójához hasonlóan, Milloss is a zenekari árookban elhelyezett énekesekkel dolgozott és maga táncolta az Asztrológus szerepét. A díszleteket és jelmezeket Alexandre Benois fia, Nicola tervezte. (Apja Franciaországot, ő Itáliát választotta második hazájának és akkoriban telepedett le ott.) Milloss Petruskáját is bemutatták. A koreográfus feledhetetlen alakítást nyújtott a címszerepben, Attilia Radice táncolta a Balerinát, a díszleteket és kosztümöket ezúttal is Nicola Benois tervezte.

Az 1940–40-es évad legfigyelemreméltóbb művei: Milloss Sztravinszkij A katona története című zeneművére komponált táncai (Renato Guttuso festőművész is ekkor debütált színpadi látványtervezőként, s megkezdte hosszú együttműködését a koreográfussal.) és a La Camera dei Disegni című balett. Mindkettőt a római Teatro delle Arti-ban mutatták be. Milloss maga találta ki ennek szellemes szövegkönyvét, mely szerint a darab főszereplői, egy leány színes rajzai életre keltek. Alfredo Casella komponálta a muzsikát, régi darabjait is felhasználva a kizárólag Milloss számára írtak mellett. Orfeo Tamburi festőművész tervezte a díszleteket és jelmezeket.

1940 decemberében Milloss színpadra vitte a Prométheusz teremtményei című művét. A Vigano művére készült, 1933-as első átirata óta eltelt nyolc év alatt Milloss az itáliai mester balettjével kapcsolatos információk után kutatott. A bécsi Hofbibliothekban végül rábukkant az 1801-es premier néhány dokumentumára. Az anyag vizsgálata közben megerősödött abbéli meggyőződése, hogy Vigano teljes mértékben megvalósította Noverre művészi hitvallását és a balett mint színpadi műfaj megújításán túl, megreformálta a táncnyelvet is. Néhány évvel később így vallott kutatásai eredményéről: „Végül rábukkantam néhány korabeli műsorfüzet-lapra melyek röviden leírták a művet. Az a néhány sor bizonyította számomra, hogy elemzésem Beethoven zenéjéről helytálló volt, mivel a mű önmagában véve antimitológikus. Azt a pontot ragadtam meg, hogy mind a zene, mind Vigano balettje tökéletesen absztrakt jellegű. Ez a bizonyosság képezte koreográfusi tevékenységem alapjait.”¹² Vigano munkássága erős inspirációs forrás volt Milloss számára. Ennek nyomán létrehozta a táncelemek egyfajta „lingvisztikai” szintézisét, lehetővé téve a maga számára, hogy egy mű érzelmi túlfűtöttségét szigorúan strukturált formákban fejezze ki.

A Prométheusz teremtményei Attilia Radicéval, Ugo Dell'Arával és Teofilio Giglioval a főszerepekben elsőprő sikert aratott. Fernando Lunghi így írt a premierről: „Milloss műve rendkívül figyelemreméltó. Két alapelv érvényesül benne: egyrészt a pantomim helyét a tánc veszi át, másrészt tiszteli a ballo grande hagyományát. Utóbbi azonban megszabadította a rossz ízlésre valló és a 19. század végén oly divatos, hatalmas felépítménytől (...) Bebizonyította, mily összehangolt módon lehet a térrel és formával bánni a zenekari hangzások és a hangerő interpretációja során. És, hogy a tánc ma is élő hagyomány: megtisztul anélkül is, hogy stilizációba merevülne.”¹³

¹¹ A balett 1957-es új, Renato Guttuso terveivel kivitelezett színpadi bemutatójáról írta Noel Goodwin a következőket: „A balett legvonzóbb jellemzői: a mozgulatok átláthatósága, tisztasága, a szívét melengető érzelmek és a délies humor (...) Milloss figyelemreméltó – más műveiben is érvényesülő – képessége, hogy a balettkar minden egyes táncosát egyedi tulajdonságokkal ruházza föl, nem csupán imitatív szerepet szán nekik.” Goodwin, 1957.

¹² Milloss, 1942. Néhány évvel később Milloss visszatért a témára egy nyomtatásban megjelent előadásában is: Milloss, 1984.

¹³ Lunghi, 1940.



A Teremtmények 1956-os firenzei felújításáról ezt írta Fedele D'Amico: „Milloss látszólag az akadémikus tánc ortodox szabályrendszerén belül marad. (...) Valójában az akadémikus formanyelv használata együtt jár a mozgásnak a közép-európai szabadtánc elméletében gyökerező expresszív jelentéstartalmával (...) Ebből származik az a paradoxon, hogy a látszólag leg-hagyományosabb momentumok a leggazdagabb költői fantáziáról árulkodnak. Gondoljunk pl. Ámor és Psziché elbűvölő pas de deux-jére, vagy a finálé »teremtményeket« összekapcsoló, nagy zárókettőssére.”¹⁴

A Prometheus teremtőmányaival zárult le az 1940-es év. Ugyanebben az évben Olaszország, a hitleri világuralmi törekvések támogatójaként, belépett a háborúba. Milloss tevékenysége azonban töretlen intenzitással folytatódott. 1941 márciusában megalkotta a Le Sacre du Printemps (Tavasziünnep) saját verzióját Nicola Benois színpadi terveivel és Attilia Radicével a Kiválasztott lány¹⁵ főszerepében. Áprilisban, Velencében a Teatro La Fenice-ben, korábban sosem tapasztalt, szenzációszámba menő esemény történt: Milloss egész estés balettet mutatott be. Két évvel később ugyanez megismétlődött Rómában is – Milloss következetes műsorpolitikája eredményeként. Ez volt a kezdete a ma már Olaszországban és mindenütt oly jól bevált gyakorlatnak. Akkoriban viszont nagyfokú elszánás kellett egy ilyen horderejű újítás bevezetéséhez és életben tartásához.

Szintén 1941-ben indult be az olasz-német kulturális kapcsolatok szorosabbra fűzését célzó csereprogram. Ennek égisze alatt Milloss turnéra indult a Királyi Operaház társulatával, berlini célállomással. Amint visszaérkezett Rómába két új balettet is készített a Teatro delle Arti, az Anton Giulio Bragaglia, neves olasz rendező társulatának otthont adó színház számára. Egyik az Apollon Musagete saját átirata volt Enrico Prampolini, olasz futurista festő díszleteivel. A műsortervben újabb turné szerepelt Berlin, Boroszló (Wrocław), Drezda és Bécs állomásokkal. Indulás előtt problémák merültek föl. Milloss tervezett programjában hét balett szerepelt, köztük a Petruska is, melynek zeneszerzőjét a nácik „degenerált művésznek” kiáltották ki, ezért a német hatóságok megtagadták a műsorengedélyt. Milloss közölte, hogy a Petruska nélkül lemondja az egész turnét.

Mussolini magához rendelte, hogy fejtse ki álláspontját. Milloss nyíltan reakciónak nevezte a náci Németországot összehasonlítva Olaszországgal, ahol a Petruskát sohasem parancsolták le a színpadról. A hiú diktátor – felismerve a politikájára nézve hízelgő kritikát –, a koreográfus mellé állt. A legutolsó pillanatban, a pénzügyi katasztrófát elkerülendő – a pénztárak teltházat jeleztek a turné minden érintett városából – a nácik engedélyezték a Sztravinszkij-balett előadását.¹⁶

Amikor végül is a Petruska színpadra került – először – Bécsben, a közönség 45 perces tapsviharral jutalmazta. Milloss három új balettet is alkotott a turnéra. Társulata mindenütt nagy sikert aratott, kiváltképp Berlinben. Fritz Böhme befolyásos tánc-történész és kritikus értékelte a társulat programját, kiemelve „meglepő sokoldalúságát művészi elmélyültségét, elevenességét és eredetiségét, ami az olaszországi táncművészet reneszánszának bizonyítéka és a múlt nagy itáliai művészegyéniségeinek emlékét idézi meg.”¹⁷ Az új baettek közt volt Salome szövegátírája Attilia Radice számára (Strauss Hét fátoly táncára) és a – Boroszlóban (Wrocław) bemutatott – Ungarische Romantik Liszt nagy Magyar rapszódijára.

¹⁴ D'Amico, 1956.

¹⁵ Lásd: Milloss Alfio Agostini-nak adott interjút az Avant-Scène Ballet/Dance 1980. évi számában. A balett későbbi színreviteleinek színpadképeit Renato Guttuso tervezte.

¹⁶ Akárcsak azokban az években Olaszországban dolgozó értelmiségiek és művészek többsége, Milloss is alábecsülte a Nemzeti Fasiszta Párt vehemensen antidemokratikus erőinek Mussolini politikai döntéseit befolyásoló, egyre meghatározóbb szerepét. Akkoriban még úgy tűnt, van némi remény. A zenét illetően – ellentétben „degenerált művészet” című cikkével is alkalmazó német kultúrpolitikával –, az olasz rezsim időnként valóban elnézőnek bizonyult az avantgárral.

¹⁷ „Semmi kétség, hogy Millossban korunk legfigyelemreméltóbb táncpoétáinak egyikét tisztelhetjük.” – jegyezte meg Böhme. Vö. Böhme, 1941.



1942-ben Milloss megkomponálta a La Tarantola című cselekményes balettet, valódi olasz szellemenben, Giuseppe Piccoli neki írt zenéjére és Prampolini színpadi terveivel. Dolgozott Sztravinszkij Mavra című egyfelvonásos operáján is, amit balettként adott elő, énekesekkel a zenekari árookban. Még arra is szakított időt, hogy Budapesten színpadra vigye a Prometheus teremtőmányaival.

Mivel az olasz fasiszta rezsim a zenét illetően ez idő tájt meglepően toleráns (vagy csak egyszerűen szűklátókörű), általában pedig pragmatikusabb volt az ideológiai alapokra épülő náci rendszernél, ez év őszi szezonjában kortárs műveket tűztek műsorra mind a milánói Teatro alla Scala-ban, mind a Római Operaházban. Milánóban Millossot fölkérték, hogy alkosson két modern zenéjű balettet. Mivel a Scala-ban kevés férfiszólista volt, a koreográfus a római társulattól hozott át táncosokat és – immár a tőle megszokott módon – szembe helyezkedett a Scala színpad-tervekben is érvényesülő hagyományos ízlésvilágával: kikövetelte, hogy maga választhassa meg a díszlettervezőként alkalmazott festőművészt is. Október 12-én végre színpadra vihette az öt régóta foglalkoztató Il Mandarino Meraviglioso (A csodálatos mandarin) című darabját Prampolini szcenírozásában, és Arthur Honegger Amphionját Giorgio De Chirico terveivel.

Nincs a 20. századnak A csodálatos mandarinnál vitatottabb, a koreográfusok képzeletét jobban megmozgató, a közönség ízlését erősebb próbának kitévő zeneműve, de más okokból hasonlóan tekinthető a Tavaszünnep is. Nem pusztán véletlen, hogy e két mű alapvető jelentőséggel bír a tánc poétikai és esztétikai fejlődésében. A Tavaszünnep fő problémája, hogy olyan koreográfiát követel meg, ami kellőképpen illeszkedik az egyszerre kérlelhetetlen és rituális ritmushoz. Ami a Mandarin zenéjét illeti, a sejtelmességgel terhes, pattanásig fokozott, ugyanakkor szigorú formai keretek közé szorított feszültség nyilvánvalóvá teszi, hogy sem a Bartókot inspiráló Lengyel Menyhért-féle szövegkönyv szerinti pantomim-forma, sem az Orosz Balett szigorúan stilizált és szerkesztett, de még mindig pantomim-szerű előadásmódja nem adekvát megjelenítője. Szükségszerű volt, hogy valódi táncdráma szülessék. Ahhoz, hogy bemutassa a főszereplő zene által sugallott lélektani fejlődését, a mozgásvilágnak a gesztusok legbelső forrásából kellett meríteni. Mindemellett a mozgásnak szinte szigorúan szerkesztett formai keretbe kellett illeszkedni, hogy közvetítse a Milloss által oly gyakran hangsúlyozott bartóki emberi és művészi üzenet, „az átszellemített klasszicizmus” mibenlétét. A koreográfus hosszú ideig, nagyon komolyan dolgozott a Csodálatos mandarinon és erőfeszítésének eredménye balettalkotói teljesítményének sajnálatosan kevés, fennmaradt műve közé emelkedett. A koreográfia máig élő és a későbbi előadásokat néhány filmfelvétel is őrzi.¹⁸

A balett librettója ma már közhely: egy prostituáltat három csavargó arra kényszeríti, hogy férfiakat csábítson el, hogy kirabolhassák őket. A férfiak egyike a Kínai Mandarin, bús, az egész életén át tartó pénzkuporgatásba belefáradt, komor figura. Érzékei a lány láttán felébrednek, és brutális erővel követelik a beteljesülést. Noha a csavargók szinte agyonverik, csak a beteljesülés eksztatikus megélése után képes meghalni. Milloss szerint a történet annak az alapelvnek a megfogalmazása, hogy a természet törvényeit nem lehet áthágni, s még a halál sem nyújthat megbékélést annak, aki nem élt harmóniában az érzékeivel. A két főszereplő: a Mandarin, rejtélyes, félelmetes, szinte nem is emberi lény; a Lány, szánalmat érez áldozatai, különösen az utolsó iránt; maga is áldozat, az erőszak áldozata, aki képtelen, szerelemtől, részvéttől megfosztva, Rosszként élni. Milloss koreográfiája az expresszionizmus jegyeit viselte különösen a Mandarin szerepének kidolgozásában, de az egész darab mozgásvilágának „táncolhatósága”, valamint a precíz szerkesztettség és szigorúan megtervezett műstruktúra, az érzelmek széles skáláját, s végül is egyfajta mély spiritualitást hordoz. Milloss olyan balettet alkotott, amin átizzik a feszültség – beleértve azokat a pillanatokat is, amikor a főszereplők teljesen mozdulatlanul állnak –, ugyanakkor a szerkezet fenséges, majdnem klasszikusan komponált.

¹⁸ A L'Importanza dell'Opera di Béla Bartók per l'Evoluzione dell'Estetica del Balletto Novecentesco, című esszéje Bartók Béla balett-poétikájának briliáns elemzése. Milloss, 1982.



A balett első színpadi változatában Prampolini díszlettervei jól illeszkedtek mind a zenéhez, mind a koreográfiához. Kavargó városi háttérképei teremtték meg a főszereplőt végül elkerülhetetlenül elnyelő, örvénylő perspektívát. A Lány szerepét Attilia Radice, a főszerepet maga Milloss alakította és ezzel elérte táncos pályája abszolút csúcspontját. Akik látták a milánói premiert, egyetértettek abban, hogy Milloss olyan bámulatos intenzitással azonosult szerepével, hogy valamiféle rejtelmes metamorfózis során magas, szép alakja, sőt még arcvonásai is szinte deformálódtak, eltorzultak.

Toti Scialoja festőművész, az 1945-ös felújítás szcenikai rendezője ezt írta Milloss alakításáról: „Milloss, a kis nyomorult kínai úgy ugrik be a színpadra, mint egy patkány a csatornából. Ott van ő, egy gonosz pók, mozdulatlanul a színpad közepén. Egész teste megremeg, amint elkezd kihúzni a pókfonalat az gyomortájékából. Egyre gyorsabban és gyorsabban tekeri maga köré, és akkor ott van a saját nyálkás, nyúlós hálójába gabalyodott figura. Karjai verdeső szárnyak (...) melyekkel minden egyes redőzetet végigtapogat és visszateker. Körülötte minden tapogatóvá, csápszerűvé válik. A pókfonat szétrohad és cafatokra tépődik akár a féregrágta növény hús. A kör egyre szűkül, de ő csak tapogat, s egyre csomósítja és tépdesi a hálót. Végül fönnakad egy lecsüngő szálon. Görcsös rándulást kísérteties gesztus követ. Meghalni egy sötét, sejtelmes sarokba vonszolja magát, hol végül megbékélésre lel.”¹⁹ A balett hatalmas sikert aratott és számtalan bemutatót ért meg, legutóbb 1987-ben.²⁰

Az Anfione (Amphion) mindig problematikus darab volt. Eredetileg Ida Rubinstein megbízásából készült Paul Valéry szövegére, Arthur Honegger zenéjére és a Párizsi Operában mutatták be 1931-ben, Léonide Massine koreográfiájával. A nagyterjedelmű alkotás szövegmondót, egy bariton énekest, négyféle női énekhangot, kórust és zenekart igényelt. A szerző nem Amphion történetét akarta részletesen bemutatni, hanem Jupiter fia mítoszának sejtelmes bája és kulturális háttere érdekelte. A fiú lantjátéka elbűvölte még a Téba városának falát alkotó köveket is, így egyszerre irányult a figyelem a muzsikára és építészetre. Mivel a címszerepet táncolóknak beszélnie is kellett és hatalmas zenei apparátus működött közre, Millossnak „totális színházi” művet kellett alkotnia. Budapesti segédrendezői tapasztalatai és De Chirico ihletett díszletei²¹ segítségével Milloss a balett élvezetes, új változatát hozta létre pazar vizuális kiállításban, elbűvölő cselekménnyel. A műben Teofilo Giglio alakította a címszerepet.

A római évadban Milloss fontos szerepet játszott kortárs művek bemutatóiban is. Emellett az I Capricci di Callot, Gianfrancesco Malipiero vígoperájának bemutatójára megkomponálta a táncbetéteket. Színpadi rendezőként pedig Alban Berg Wozzeckjében működött közre. (Berg az a másik, a náci által degeneráltnak titulált és betiltott zeneszerző, akinek művét Mussolini meglepő módon nem tiltotta le a színpadról.) Az előadást Serafin dirigálta, a címszerepet Tito Gobbi énekelte.

Egy másik program Luigi Dallapiccola és Ferruccio Busoni két rövid operáját, valamint Milloss Halottak kórusa című, Goffredo Petrassi dramatikus madrigáljára írt új balettjét tartalmazta. Utóbbit Giacomo Leopardi, neves 19. századi olasz költő műve ihlette, melyben a halottak megszólalnak és figyelmeztetik a halandókat az élet örömeitől megfosztott állapotukra, beteljesületlen vágyaikra és kiábrándultságukra.

Milloss darabjában – Mario Mafai, a neo-expresszionista festőiskola tagja tervezte jelmezekben és élénk színű díszletek között –, 15 elmaszkírozott táncos kel életre egy hosszú álom vagy rejtélyes és tragikus mozdulatlanság után és egy lidércnyomásos, érzécsalódásokba vesző, távoli

¹⁹ Scialoja, 1945.

²⁰ Milloss Csodálatos mandarinjának átfogó elemzését és az első németországi bemutatóról, lásd: Wangenheim, 1985.

²¹ De Chirico jelmezei a már a La Bal-ban is alkalmazott stílusjegyeket viselték: a tompa színű kelméket, vastag kontúrokkal fölfestett építészeti motívumok tették izgalmassá. Az Amphion jelmezei így jól illeszkedtek a szövegkönyv második részének eseményeihez, amikor is a főszereplő aranylantján előadott dalának varázsereje emeli föl az épülő thébai városfal köveit.



világról mesél. E kifejezetten drámai, expresszionista stílusú balett, nagy visszhangra lelt és élénk vitát generált nézői körökben, miszerint a szövegkönyv már eleve kizárt minden „koreográfiai többletet” vagy „értelmezést”. E vélemény mögött egyértelműen felismerhető az a meggyőződés, hogy a koreográfia kizárólag másodlagos szerepet tölthet be a zene mellett, mivel a tánc csakis értelmezheti, vagy illusztrálhatja azt.

Petrassinak azonban tetszett a balett és ezzel kezdetét vette hosszan tartó, közös munkája Milloss-sal. Utolsó műveinek sikere ismét Budapestre vezérelte Millosst, de sem a Mandarint, sem a Petruskát nem sikerült színre vinnie. Robert Schumann zenéjére viszont új balettet komponált Álomjáték címmel.

(Benyő Hedvig fordítása)

Irodalomjegyzék

Agostini

1980 Alfio Agostini: Aurel Milloss. In: *Avant-Scène Ballet/Dance*, (1980), augusztus-október.

Böhme

1941 Fritz Böhme: Das roemische Ballett. In: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, (1941) október, 17–18.

D'Amico

1956 Fedele D'Amico: Le Creature. In: *Il Contemporaneo*, (1956) július, 3.

Lunghi

1940 Fernando Lunghi: In: Le Creature di Prometeo. In: *Giornale d'Italia*, (1940) december, 21.

Goodwin

1957 Noel Goodwin: Festival in Florence. In: *Dance and Dancers*, (1957) augusztus.

Kővágó

1986-87 Kővágó Zsuzsa: Milloss Aurél színházi koreográfiái I. rész (1936). In: *Táncstudományi Tanulmányok*, (1986–87) 117–137.

Milloss

1942 Milloss Aurél: Die Geschöpfe des Prometheus-Die Urfassung des Werkes. In: *Pester Lloyd*, (1942) június, 2.

Milloss

1982 Milloss Aurél: L'importanza dell'opera di Béla Bartók per l'evoluzione dell'estetica del balletto novecentesco. In: *Chigiana*, (1982) 18. sz. 185–198.

Milloss

1984 Milloss Aurél: La lezione di Salvatore Vigano. In: *La Danza Italiana*, (1984). 1. sz. 7–19.

**Scialoja**

1945 Toti Scialoja: Danza-pittura. In: *Mercurio*, (1945) január, 17.

Sztravinszkij

1969 Igor Sztravinszkij: *Életem*. Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1969.

Wangenheim

1985 Anette von Wangenheim: *Bela Bartok, - Der Wunderbare Mandarin-Von de Pantomime zum Tanztheater*. Köln, Ulrich Steiner Verlag, 1985.

**Kovács Henrik****Különbözőség és másság a rituáléban¹**

(Egy interdiszciplináris esettanulmány ismertetése)

Az alábbiakban a címben szereplő kötet első, elméleti részének összefoglalását szeretném ismertetni részletesebben.

Már a legelején érdemes leszögezni, hogy e neves szerzőgárda a rituálét a közösségépítés egyik fontos elemeként tárgyalja. Ennek egyik bizonyítéka éppen az, hogy a különbözőség és a más-ság performatív feldolgozása révén jut el céljához, jelen esetben a középkori és a kora újkori moreszkához, amelyet mind rituáléként, mind pedig más rituálék rituális elemeként vizsgál meg. A tanulmányban a test groteszk mivolta valamint a másság és a különbözőség megtapasztalásának kibontása kerül tárgyalásra.

A bevezetőben a rituálé fogalmának meghatározási nehézségeiről olvashatunk. A szerzők a korábbi kutatások által felállított megállapításokat tekintik át. Elsőként azokat a nézeteket ismertetik, amelyek a rituálét a vallásokkal, a mítoszokkal és a kultúrákkal összefüggésben vizsgálják meg (Herbert Spencer, James Frazer, Rudolf Otto, Mircea Eliade). A második egységben a társadalom és a rituálé összefüggéseit hangsúlyozó megközelítést taglalják, ahol a rituálé a társadalom szerkezetének és értékeinek alaposabb megértéséhez segít hozzá. (Emile Durkheim, Arnold van Gennep, Victor Turner). A bevezető harmadik passzusa a rítusra szövegeként tekintő nézeteket foglalják össze, amelyek elsődleges célja a társadalom kulturális és szociális dinamikájának valamint a rituális gyakorlat kulturális szimbólumának és szociális kommunikációjának megfejtése (pl. Clifford Geertz, Marshall Sahlins). Ide kapcsolódik néhány rituálé és ritualizáció gyakorlatára irányuló kutatás is (pl. Catherine Bell, Ronald Grimes, Victor Turner, Hans-Georg Soeffner). Az utolsó részben azon kutatók (Stanley Tambiah, Richard Schechner, Pierre Bourdieu) felfogásáról olvashatunk, akik a rituálé sajátos rendszerező és performatív oldalát hangsúlyozzák. A formális rituális cselekedetek nézőpontját kiemelve azt vizsgálják meg, hogyan képes a rítus a közösség számára lehetővé tenni, hogy magát regenerálja, újra előállítsa és a felmerülő különbségeket feldolgozza. A bevezető végén találóan jegyzi meg a szerzők: "Mindezek alapján hiányzik egy egységes rituálé teória. Ezért fel kell vázolni egy, a rituálé fogalmát továbbgondoló nézőpont kutatását, mely több dimenziót foglal magában, és ennél fogva különféle szociális jelenségeket képes összekapcsolni. A különféle terjedelmű alkalmazásokban a tényektől eltekintve lényegében a rituálé fogalmának egy konstruktív oldala jöhet létre."

Ezt követően a kutatócsoport (Arbeitsgruppe Ritual) kutatási téziseiről olvashatunk, mely az alábbi módon foglalható össze:

1. Performativitás. A rituálé és a ritualizáció megértéséhez az emberi test színpadi megjelenését szükséges megvizsgálni. A rituálékutatásban sokféle különböző kulturális tevékenységtípust kell elemezni (tánc, színjáték zene, kép, film stb.).
2. Közösség. A rituáléra és a ritualizációra úgy kell tekinteni, mint amelyek megteremtik, létrehozzák, visszaigazolják és megtervezik a közösséget. Ezzel kapcsolatosan a fő kérdés a következő: hogyan épül fel a társadalom?

¹ Arbeitsgruppe Ritual: Brigit Althans, Kathrin Audehm, Constanze Bausch, Christof L. Diedrichs, Katja Gvozdeva, Maren Hoffmeister, Benjamin Jörissen, Carolin Quermann, Werner Röcke, Susanne Rupp, Robert Schmid, Has Rudolf Velten, Monica Wagner-Willi, Frank Wittchow, Christoph Wulf, Jörg Zirfas: Praktiken des Performativen. Paragrana Band 13. Heft 1. 2004.



3. Praktikus rituális tudás, mimézis és játék. Ebben a tézisben a gyakorlati rituális tudás vizsgálata kerül előtérbe, amely egyben performatív tudásként is kezelendő. Véleményük szerint ezt a cselekvésformát az ember nagy kiterjedésű mimetikus folyamatokban tanulja meg, és nagy jelentőséggel bír a szociális viselkedésre, szokásokra és fordítva: a szociális szokások erősen ösztönző hatást gyakorolnak a rituálék előadásmódjára. Jellemző a cselekvésformára a megtestesített praktikus tudás, aminek a kialakulásában a mimetikus folyamatok központi szerepet játszanak.

4. Kreativitás és innováció. Ebben a megközelítésben a rituáléra mint művészi előadásra hagyatkoznak a szerzők. Egy egyszeri, időben elhatárolt szociális cselekvésként ábrázolják.

5. A másik – az idegen. A rituálék lényege a másság feldolgozása. Emellett fontos szerepet kap az erőszak és a vágy mederbe terelésében is, oly módon, hogy a rituális előadásokban mindezek játékos módon kerülnek ábrázolásra.

A kötet elsődleges feladatának tekinti, hogy a korábbi vizsgálatok (antropológia, a művészet-, a kultúr-, a színház-, az irodalom- és zenetörténet) egy szemszögű megközelítésével szemben a vizsgálat során mind az öt szempontot egyszerre vegye figyelembe. A kutatócsoport ezzel a módszerrel próbálja meg a moreszka funkcióit felderíteni és megmagyarázni (a testek sajátos elrendezése, a groteszk mint magatartásformát, az erőszak és szerelem megjelenítése, a különbségek kidolgozása).

A szerzők a későbbiek folyamán felvázolja és bizonyítja is, hogy a moreszka témái és formái összetett mimetikus folyamatok során folyamatosan alakultak ki. A harci (keresztények és mórak közötti harc) és szerelmi (a központi női figuráért, a kezében tartott legjobb táncosnak járó díjért zajló tánc) megjelenési formák különbözősége mellett azonban közös a mimetikus folyamat tárgya, a kifejezési formája. Központban mégis a groteszk test és annak rituális megjelenítése áll. Ezek segítségével mutatja meg a moreszka a „hatalmi viszonyokat, vagy azok megfordulását, és a rajtuk való nevetés által a hozzátartozás, a közösség érzetét kelti”.

A szerzők a tanulmány második fejezetében a korábban vázolt elvek és súlypontok mentén a moreszka típusait és antropológiai vetületét tárgyalják, majd részletesen megismerhetjük a moreszka megjelenését az irodalomban, a zenében és a képzőművészetben is.

A szerzők külön kihangsúlyozzák, hogy a „moreszka a rendkívüli vitalitás és alkalmazkodóképesség multifunkcionális poliszemantikus kulturális megjelenésének tekinthető.”

A kötet a témával kapcsolatos legnagyobb módszertani problémának a következő tényezőket tartja: a moreszka kialakulásának pontos ismeretének hiánya (kardtáncok, nyár-tél táncok számtalan tartalmi és szerkezeti variációja, melyek folyamatosan fejlődtek és keveredtek), az előadók változatos minősége (professzionális, amatőr), a változatos társadalmi közegben való megjelenés (népi kultúrában, udvari-városi kultúrában) az ellentétpárok kérdésköre (pogány/keresztény, a szent/profán, a vidéki/udvari, jó/rossz, férfias/nőies). Mindezek a tényezők nagyban megnehezítik a moreszka pontos formáinak, funkcióinak feltárását.

Ebből következően a kötet meglehetősen széles értelemben használja a moreszka fogalmát. Moreszkeként tárgyalja a mórak és a keresztények harcát megjelenítő előadásokat, az udvari kultúrába tovább hagyományozódott intermédiummokként, esküvői bankettek részeként megjelenő színpadi műveket, valamint a zenében önállóan megjelenő moreszka műfajt. Továbbá a moreszka műfajához sorolja a 15. századtól kéziratok illusztrációiban, rajzokban, metszetekben, fametszetekben, freskókban, szobrokban és a mindennapi élet tárgyaiban megjelenő moreszka utalásokat is. Sőt számos irodalmi alkotásra szintén moreszkeként tekint (pl.: Hans Folz farsangfarki játékeit és rigmusait, egy nürnbergi sorjátékot).

A módszertani fejezet után a moreszka tipológiájáról olvashatunk. A tanulmány két alapformát (a harci típust és a szerelmi típust) különíti el egymástól. A források szerint a korábbi, a harci típus jellegzetessége a két sorban álló eredetileg kardokat, később botokat, kasztanyettákat kezükben tartó táncosok harci cselekménye. Ezekben a darabokban a középkori Spanyolországban meglévő keresztények és muszlimok közötti ellentétet és kölcsönös kiűzést mutatták be. A táncosok egyik csoportja befeketített arccal, turbánnal és hasonló attribútumok

segítségével jelenítette meg a szaracénokat vagy mórokat. Innen eredhet a moreszka, a mórtánc elnevezés is.

A tánc a fokozatos átalakulás révén jutott el a szerelmi-csalogató típusig. Ezekben a korábbi harci eszközöket már felváltja a kasztanyetta, vagy a szerelmi típusban megjelenő alma és gyűrű. A tánc harcias mozgáskészlete is egyfajta udvarló, versengő karakterré átalakul át. Fontos azonban kiemelni, hogy a harci típusban meglévő, a mórak kigúnyolását kifejező groteszk mozdulatok a szerelmi-csalogató típusban továbbra is megmaradnak. A moreszka szerelmi-csalogató típusa főként a késő középkori udvari és városi környezetben terjedt el. A források körtáncként jellemzik, melynek középpontjában rendszerint egy női alak áll, akinek a kezében lévő, a legjobb táncosnak járó díjért (alma, gyűrű) a táncosok groteszk bicsaklásokkal, forgásokkal, karlendítésekkel, eljátszott esésekkel, bukfencekkel harcolnak. Ezek a formák leginkább 15-16. században a különféle udvari és városi ünnepségek színpadán (az uralkodó köszöntésekor, ünnepi bankettekben, esküvőkön) jelentek meg. Elsődleges funkciójuk a szórakoztatás és gyönyörködtetés volt, hiszen a táncosok vad és komikus mozdulatai kétségkívül örömet nyújtottak a szemlélőknek. A kötet számos példán keresztül mutatja be a paradigmaváltást a szent háborúktól (pogányok elleni harc) kezdve egészen a szexuális vágy ábrázolásáig.

Az Antropológiai folytonosság és kontextuális variálódás című fejezetben a szerzők rávilágítanak, hogy a moreszka nemcsak a 12-13. századi Spanyolország keresztények és mórak közötti háborúit mutatja meg, hanem az adott kor és társadalmi szerkezetnek megfelelő ellentét és másság feldolgozását is megjeleníti. Erre számos példát hoznak: egy adriai moreszkát, ahol két muszlim hős harcol egymás ellen, a mór királyt fehérnek, a törököt feketének ábrázolják. Egy portugál moreszkában pedig a fehér a portugál, a fekete a spanyol királyt jeleníti meg. Baldasare Castiglione egy 1513-as levelében egy argonautákról szóló balettbetétjét írja le: Jason és utitársainak a más népekkel való harcot a moreszka elemeinek segítségével jeleníti meg. Végezetül egy késő középkori itáliai táncforma elterjedésére utalnak, amelyben férfiak és a mitológiai vad tarantella harcát ábrázolják.

Összességében a szerzők arra a megállapításra jutnak, hogy minden táncforma egy közös elhárító rituálé-komplexitásból eredeztethető. A színpadon a jó és rossz, a saját és idegen, a rend és rendezetlenség, a norma és eltérés harca jelenik meg. „A tánc elhárító iránya tehát az idegenszerűség performatív vitájának középpontjában található. (...) Elképzelhető, hogy az elhárító táncrituálék a muszlimok európai inváziójának idején terjedtek el és a kialakulóban levő moreszka jel és formakészletét használták fel.”

Az Irodalom címet viselő fejezetben a moreszka írásos emlékeiről olvashatunk számos példát. Valamennyi közös vonása az, hogy a másikkal, az idegennel való konfliktusokat viszik a színpadra. A fejezetben helyet kapott Hans Folz és Sebastian Brant műveinek részletes elemzése is. A szerzők végül arra a következtetésre jutnak, hogy ezekben a darabokban „a keresztes háborúk erőszakosságának megjelenítése transzformálódott át oly módon, hogy a férfi saját maga ellen, férfiúi vágyak megfékezésére fordítja az erőszakot.”

Az irodalmi példák után számos zenei darab elemzésével juthatunk közelebb a moreszka mibenlétének megértéséhez. Kifejezetten élvezetes és lényegre törő ismertetés után ismerhetjük fel Orlando di Lasso és Claudio Monteverdi műveiben a moreszka zenéjét és az általuk képviselt ellentét, másság feldolgozást, megjelenítést. Műveik közös jellemzője, hogy mindkettőt a felsőbb körök műértő közönségének ajánlották. Közös vonásuk még, hogy a másság bemutatására sajátos zenei eszközöket alkalmaznak: élénk, rögtönzött szótechnika, hangismétlés, komikus ritmusok, ellentétes hanghatások. Mindezek segítségével Orlando di Lasso mintegy a magas- és migráns kultúra közötti különbséget tette hallhatóvá számunkra. A szubkultúra zenéjének groteszk vonásokat kölcsönzött: az eredetileg háromszólamú dalokat négy illetve hat hangúvá módosította, ami nagyon összetettnek és jelentős hangzásbeli változásnak számított a 16. században.

Monteverdi Tankréd és Klorinda párviadala című művében pedig már szinte egyfajta zenei pszichogrammot hallhatunk. A Monteverdi által kifejlesztett új zenei technika révén a főszereplő felkavart lelkiállapota válik igazán érthetővé, melyre a zenekari tremolo, a félbehagyott frázisok, a heves éneklés, a hirtelen tempóváltás a jellemző. „A moreszka színhelye a „mi és a mások” hely-



zetéből elmozdul az önábrázolás helyzete és a zeneszerzők művészetének helyzete felé, és innentől fogva az esztétikus helyett a rituális ökonómiára vonatkozik.”

A soron következő fejezet a moreszka képzőművészeti forrásait taglalja. Fontos, kiemelni, hogy az első moreszka ábrázolások, különös módon, csak a 15. században jelennek meg. Egy észak-italiai elefántcsont-ládika sorozaton található formák stílusa és típusa (erotikus felhangú, pajkos táncok) udvari kapcsolatot sejtetnek. Egy firenzei játéktábla szélén található reliefen – mely időben nem áll távol a ládika keletkezésétől – egy hatalmas keleti görbe kard utal a moreszka és a kardtánc rokonságára.

Az előző két példa, valamint az 1440 körüli időből származó terrakotta fríz² részletei is azt bizonyítják, hogy mindkét moreszkaforma rendszeresen felbukkant a 15. században. Az ábrázolások közül kiemelt figyelmet szentelnek a szerzők Israel van Meckenem, Erhard Schön és Erasmus Grasser műveinek. Megemlítik, hogy a moreszka ábrázolásokban egyaránt előfordul a szóló és a csoportos forma. Ugyanakkor felhívják a figyelmet arra a tényre is, hogy Grasser frízein az erőfitogtató virtuskodással ellentétben elsősorban a gyors, kecses mozgásfolyamatok dominálnak. Az itt, egyébként jóval ritkábban, felbukkanó mórok motívumai már minden kétséget kizáróan esztétikai igényeket elégítettek ki, „és ebben az összefüggésben a különbözőségeik és máságuk semmi esetre sem a rúttság esztétikumát fejezi ki, ... hasonlóan Monteverdi kicsit korábbi zenéjéhez az emberi test egyre növekvő esztétizálásáról tanúskodnak, beleértve az abszurd és groteszk tartást és mozgást is.”

Külön ki szeretném emelni az alábbi tárgyi emléket, amelyet a szerzők kiváló magyarázattal és értelmezéssel mutatnak be: „Annak, hogy a groteszk szerves része a táncrituáléknak és a moreszka művészi ábrázolásának nyilvánvaló példája Aby Warburg Mnemosyne-atlaszában 32. tablójá, amely jellemző módon a Groteszk címet viseli. A tablón egy asszociáción alapuló, kollázs technikával összeállított, a 15. és 16. századból származó különféle műalkotásokat ábrázoló 26 fotó látható. (...) Warburg Mnemosyne-atlasz projektjével a művészi érzelmkifejezést keresi, a mozgás ábrázolásának pszichológiai interpretációját adja. Az emberi mozgásdinamikát szeretné felmunkánkba ajánlani, a harcot, a nevetést, a táncot, a forgást, mint ahogy azt a reneszánsz művész az antikvitásból és a középkorból kidolgozta és a napvilágra hozta.”

Mindezt Tito Vignoli a mítoszról és a mozgásról készített tanulmányaira alapozta. Eközben a művészi produkciót az emberiség kauzalitás képességének aktusaként fogja fel: a művészet élőként ábrázolja a dolgokat, és ily módon megfosztja őket az idegen és az ijesztő jellegüktől. A szimbólumalkotás a képi rögzítést és ezzel a tárgytól való távolságtartást teszi lehetővé a művész számára. Ez Vignoli és Hermann Usener alapgondolata volt: a rettegés és a káosz a követendő kifejezés módok kiindulópontjai.³

A képek Warburg számára »terjedelem-meghatározások«, azaz a művészet mozdulatban rejlő szimbolikus megrövidülése, a komplexitás redukálásaként értelmezett művészi metaforák. Fel fogásában a moreszka a groteszk viselkedés művészi bemutatása, amely képekben fennmaradva az antik világra és a mítoszokra, és ezáltal a művészetnek a történelmen átívelő folytonosságra utal, és a táncban mindig új formát nyer. Ezekben a mozdulatokban az ijesztő és a nevetséges állandó értékként jelenik meg. A moreszka groteszk mozdulatai azokhoz a kifejezési formákhoz tartoznak, amelyekre Warburg a »pátoszforma« fogalmát alkalmazta, amellyel az érzelmekkel teli mozgás formális ábrázolási típusát jellemezte, mely az emlékezetközösségre figyelmeztet.”

Végezetül a fejezet zárszavából az alábbi gondolatokat emelhetjük ki: „a groteszk kreatív kompetenciákat szabadít fel, bizonytalan és függőben lévő helyzetet teremt, ezáltal pedig innovációt tesz lehetővé.”

A következő nagy egységben, az előző fejezetekben már elemzett, groteszk test színpadra állítását taglalják a szerzők. Külön figyelmet érdemel A groteszk test a szertartásokban című alfejezet. Itt a szerzők rögtön tisztázzák, hogy azt „nem pusztán esztétikai (perem)fogalomként” fogják fel, „hanem sokrétű antropológiai jelentéseit kulturális formációk elemeinek” tekintik. Majd Peter

² A tárgy az alábbi gyűjteményben található: Abegg Alapítvány, Bern-Riggisberg.

³ Tito Vignoli (1829–1914), Hermann Usener (1834–1905).



Fuß kultúrtudományi tanulmányára hivatkozva a groteszk testmegjelenítés három fő kategóriáját nevezik meg:

- fordítottság (bolond világ, karnevál, rangnélküliség/ a hierarchia hiánya/a társadalmi rangok felborult sorrendje);
- eltorzítás (szörnyeteg);
- kiméra (különböző jellegzetességek/határvonalak összemosása/összekeverése).

A megfordítás formái a nemi szerepek felcserélődésében, az udvari táncok bolondtáncá torzulásában ragadhatók meg a legjobban. A moreszkában megjelenő szörny motívuma pedig a test eltorzításában, az extermításban, és a törzs púposságában nyilvánul meg. A groteszk mint rémkép (chimaera) szintén fellelhető a moreszkában. Az összemosás aspektusai jól felismerhetők abban, amikor a moreszka táncosok mintegy komikus bolondokká válva, majomként mozognak, vagy amikor bohócokként egy udvari táncot adnak elő. A kiméra a bennünk lakozó különbözőség vad állapotát testesíti meg: a felkorbácsolt sokféleség maga az egymásra rakódott nézőpontok és a különbözőségben együtt létező pillanatok összességét jelenti.

Végezetül a monográfia lényeges gondolatmeneteként kell megemlíteni a kultúra másság segítségével történő önmeghatározását („Egy kultúra az önmaga által kreált másság létrehozásával a marginalizáción keresztül formálja és rögzíti önmagát.”) és a groteszk fő jellegzetességének tartott lényegi ellentmondását („a kulturális rendbe való egyidejű beletartozását és nem beletartozását”) is.

A fentiekben egy kiváló munka első, módszertani és eleméleti alapokat lefektető részének áttekintését olvashatták. Véleményem szerint érdemes a vázolt módszertani elemeket megszívlelni és az eredményeket a hazai kutatásokban is felhasználni.



Fodorné Molnár Márta

Látogatás a Berlini Állami Balettiskolában

2011 júniusában a Berlini Állami Balettiskola méltó módon ünnepelhette születésnapját. Az iskola, hatvan évvel megalapítása után – hiszen 1951-ben hozták létre, szinte egy időben a budapesti Állami Balett Intézettel – csodálatos, új épületbe költözhetett, s ezt ötnapos rendezvénnyel ünnepelték a növendékek és oktatók, szervezők és építők.

A Berlini Állami Balettiskola – a megalakulás időpontján túl – egyébként is sokban hasonlít a Magyar Táncművészeti Főiskolához. A képzés az 5. osztálytól (10 éves kortól) kezdődik és 9 évig tart. A szakmai oktatás fő alkotó eleme a klasszikus balett (főként a Vaganova-metódus szerint), ezt egészítik ki a modern táncok különböző irányzataival, társastánc-néptánc oktatással, repertoárral, gimnasztikával és improvizációval. A táncképzés mellett közismereti oktatásban is részesülnek a növendékek, amely a megszokott tantárgyakon túl bővül a tánc történet, színház történet és anatómia tanításával, s az iskola elvégzése után BA-szintű diplomát kapnak. Erre 2006 óta van lehetőség, annak köszönhetően, hogy az iskola együttműködik a Berlini Színművészeti Főiskolával. Az iskola az ország egész területéről fogadja a legtehetségesebb gyerekeket, akik számára kollégiumi elhelyezést biztosítanak. Itt a teljes ellátáson túl szakorvosi rendelő, pszichoterápia, fodrászat, könyvtár, videotéka áll rendelkezésre.

Természetesen különbségek is adódnak a két intézmény között, hiszen jóval kevésbé színes és sokrétű az oktatás, mint a Magyar Táncművészeti Főiskolán. Nincs a művészképzésben más szakirány (pl. moderntánc, néptánc), nincs koreográfus- és pedagógusképzés és egyelőre nincs mód az MA fokozat megszerzésére.

Mégis vitathatatlan, hogy a Berlini Állami Balettiskola elit iskola. Átlagosan 220 növendék tanul itt. Ebből kb. 50 az artisták száma, akik az új épületkomplexum másik szárnyában kaptak helyet, a két iskola ugyanis 1991 óta egy vezetés alatt működik. A növendékek és hallgatók egyharmadát a fiúk alkotják. Az iskolában a lemorzsolódás csekély. Egy évfolyamból az iskolát idő előtt átlagban 12 tanuló hagyja el, mert a testük, fizikai adottságaik miatt nem képesek teljesíteni az iskola követelményeit, esetleg pubertás korban nagyon megváltozik az alakjuk, lesérülnek vagy egyszerűen nincs kedvük tovább táncolni. Így évente kb. 10-12 fő végez. Az érettségi vizsgájuk kiemelkedően jó, a többi berlini iskolát tekintve. A szakmai képzés magas színvonalát jelzi, hogy a statisztikák szerint a végzetek 96%-a az iskola befejezése után azonnal szerződést kap. Elsősorban Németországban helyezkednek el, amely 70 együttesével a táncosok paradicsoma, de megtalálhatók a világ más jelentősebb társulatainál is. A külföldi hallgatók – akik mintegy húsz országból érkeznek Berlinbe tanulni – szintén szívesen maradnak Németországban és választják a hozzájuk legjobban illő, számukra leginkább megfelelő német együtteseket.

Ahhoz azonban, hogy mindez megvalósuljon és működjön, elengedhetetlen a jól prosperáló és gazdag Németország. Egy olyan ország és kormányzat, ahol az anyagiak előteremtésén túl kiemelkedően fontosnak tartják az oktatást és a kultúrát.



Az új iskolakomplexum Marg és Partnere által vezetett építészeti iroda tervei alapján, 24 millió eurós beruházásból készült el. A főépületben a 10 különböző nagyságú, teljesen korszerű és minden igényt kielégítő balett stúdió található 2200 négyzetméteren – a hozzá tartozó kiszolgáló helyiségekkel –, továbbá egy kb. 150 személyes nézőterű, hallatlanul korszerű technikával felszerelt színházterem; irodák, iskolai tantermek, valamint étkező. Az artisták képzése a másik épületben folyik, a kollégiumi szárny pedig a közeljövőben készül el. Mindez egy óriási parkban, kiváló megközelítési lehetőséggel.

A Berlini Állami Balettiskola összes tanulója érzi és értékeli is azt a nagyszerű lehetőséget, hogy itt tanulhat. Életük minden percét – még a szünidőkben is – a tánc, a gyakorlás, a fejlődési vágy tölti ki. Mindent ennek rendelnek alá, mert pontosan tudják, hogy csak maximális energia befektetésével érhetnek el megfelelő eredményt, amelynek következtében megnyílhat az út számukra az általuk áhított együttes, együttesek felé.

Az oktatói kar igazán színvonalas. E hatvan évvel ezelőtt alapított intézményben képezték Beatrice Knop, Katja Wünsche, Marian Walter és Prof. Gregor Seyffert (művészeti vezető) balett-mestereket, akik ma az iskola vezető oktatói, az igazgató Prof. Dr. Ralf Stabel. Természetesen más neves, jól képzett mesterekkel is bővült a pedagógusok köre, akik számára szintén első a tánc, és igyekeznek nyitott, felszabadult, mégis teljes művészi alázattal rendelkező táncosokat, embereket képezni. S nem csupán a balettórákon és próbákon (amelyek gyakran szombat este is folynak, s így a kollégistáknak havonta csak egyszer van módjuk hazautazni), de közös színházlátogatásokkal, táncfilmek megtekintésével – most például a Fekete Hattyút elemezték –, beszélgetésekkel is.

Az ünnepségsorozat 2011. június 22-én kezdődött, amikor a Berlini Állami Operaház és a Friedrichstadtpalast professzionális táncosai gyakoroltak együtt az iskola növendékeivel Cynthia Harvey és Irek Mukhamedov vendégmesterek balettóráin. Este az iskola növendékei magas színvonalú előadással kedveskedtek a meghívott vendégeknek. A műsor első részében a Kindermazurkát (Petipa készítette a cári balettiskola növendékeinek) és a Chopiniánát (tulajdonképpen az első szimfonikus, „fehér” balettet) adták elő igazán stílusosan – bemutatva, mennyire őrzik a tradíciókat. A második rész Ravel Bolerójára készített Etűd volt (ahogy ők látják ma a táncot – minden táncnyelvet ötvözve), záró számként pedig (bemutatva jártasságukat a modern balettben is) Robert North Troy Game-ét tekinthették meg a nézők, remek tolmácsolásban. A második nap programja egy közös balettelőadás volt a meghívott vendégiskolák növendékeivel. A Magyar Táncművészeti Főiskola képviselőin (Miura Shino, Molnár Dávid hallgatók és Molnár Márta balettmester) kívül jelen voltak a Poznani Balettiskola, a Stuttgarti John Cranko Iskola, a Finn Nemzeti Operaház Balettiskolája, az Ipswichi Táncakadémia, a Baseli Balettiskola, a Prágai Konzervatórium és a Gdanski Állami Balett Iskola növendékei, hallgatói, illetve mesterei. A következő napon a magán balettiskolák mutatkozhattak be a közös tréning után. A negyedik nap „nyílt nap” volt, amikor bárki betekintést nyerhetett az iskola életébe, a tanórákba, a tréningekbe és a próbákba. A záró napon, június 26-án, a Berlini Állami Balettiskola eddig végzett valamennyi művésze és ott tanított mesterei kötetlen találkozáson vettek részt a jelenlegi hallgatókkal és pedagógusokkal, valamint a meghívott vendégekkel.

Így ünnepelte 60. születésnapját a Berlini Állami Balettiskola, s így köszöntö meg és mutatta be nagyszerű, új iskolaépületét.



Beszámoló a Magyar Táncművészeti Főiskola OTKA-kutatócsoportja első kutatási évének eredményeiről

A kutatócsoport tagjai A magyar színpadi táncművészet történetének forrásai című, K 81672 nyilvántartási számú, négy éves futamidejű kutatás keretében 2010. július 1. és 2011. június 30. között az alábbi feladatokat végezték el:

I. A kutatócsoport tagjai által elvégzett feladatok

Bolvári-Takács Gábor vezető kutató (témája: A színpadi táncművész-képzés magyarországi intézményesülésének első negyedszázada, 1937–1961) a kutatás első három évében forrásfeltárást tervezett. Ennek keretében a téma vonatkozásait kigyűjtve feldolgozta az 1945 utáni táncos szaksajtót: Hungarian Dance News (1974–88), Muzsika (1958–76), Néptáncos (1958–62), Táncművészet (1951–56 és 1976–tól), Táncművészeti Dokumentumok (1976–90), Táncművészeti Értesítő (1956, 1963–76), Táncoló Nép (1949–50), Táncstudományi Közlemények (2009–tól), Táncstudományi Tanulmányok (1959–2003), Zene–Zene–Tánc (1994–tól). A jogi környezet egységes értelmezése végett összegyűjtötte a táncoktatásra vonatkozó jogszabályokat, 1897-től 1950-ig. A kifejezetten 2010-re tervezett kutatás (a Magyar Királyi Operaház Balettiskolája 1937–50) keretében feldolgozta a Magyar Királyi Operaház (1925–44) évkönyveit, továbbá levéltári kutatást végzett a Magyar Országos Levéltárban (operaházi, vallás- és közoktatásügyi minisztériumi, valamint népművelési minisztériumi iratok), és számos levéltári dokumentumról másolatot készített. A levéltári kutatás során más táncművészképző intézményekkel kapcsolatos iratok is előkerültek, amelyekre a kutatás későbbi szakaszában lesz szükség. Interjút készített az operai Balettiskola két egykori növendékével, Éhn Évával és Koren Tamással. Más publikációk mellett az eredetileg 2012-re tervezett Táncművészeti Iskola (1949–50) történetéről forráspublikációt tett közzé.

Fuchs Livia szenior kutató (témája: Az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet egyes leltározatlan és feltáratlan hagyatékainak feldolgozása) 2010-re Ortutayné Kemény Zsuzsa, valamint Dienes Valéria és Dienes Gedeon hagyatékának feldolgozását tervezte.

A forráskutatás keretében megtörtént az OSZMI Táncarchívum gyűjteményéből az 1. számú (Dienes Valéria) és a 36. számú (Dienes Gedeon) rendezetlen hagyatékok leltározása, előrendezése és feldolgozása az OSZMI nyilvántartásba vételi szabályzata alapján. Eredményként részletes hagyatéki nyilvántartás készült mindkét hagyatéki állományról, ezek megtalálhatók az OSZMI Táncarchívumában. A hagyatékok feltárása során előkerültek olyan publikálatlan, illetve csak rövidítve közölt Dienes Valéria kéziratok, levelek, szövegek, amelyeket később publikálni lehet.

Az intézményesülés kutatása keretében a Politikatudományi Intézetben Ortutayné Kemény Zsuzsa hagyatékát nézte át. A hazai táncstudomány első generációját és intézményesülési kísérleteit vizsgálva kiderült, hogy az intézményesülési kísérletekben komoly szerepe volt vagy lehetett



dr. Lugossy Emmának, akiről nemhogy értékelő írás vagy tanulmány nem született eddig, hanem egyetlen publikált életrajza sem létezik. A monumentális méretű Lugossy hagyaték az MTA Zenetudományi Intézetben van, jobbára rendezetlen, részben pedig dobozokba sorolt állapotban. Ennek ellenére átnézte a „rendezett” anyagot, és több doboznyit ő maga rendezett dobozokba és leltározott, hozzájárulva a MTA Zenetudományi Intézet nyilvántartásához. Lugossy pályaképe a talált dokumentumok alapján röviden felrajzolható – bár éppen az első tánc történeti kutatócsoportban való működésének dokumentumai még nem kerültek elő.

Major Rita szenior kutató (témája: A magyar színpadi tánc történet forrásai a korabeli tudósítások, kritikák, esztétikai jellegű viták, értekezések tükrében) 2010-re az 1700-as évek végének sajtójának átnézését és a további időszakok vizsgálандó periodikái pontos listájának összeállítását tervezte. Az első évben egy aktuális évfordulóhoz (Kultsár István születésének 250. évfordulója) is kapcsolódóan a Hazai és Külföldi Tudósítások (1806–1840), illetve a hozzá kapcsolódó Hasznos Mulatságok (1817-től mellékletként jelenik meg) számait nézte át a táncsal kapcsolatos tudósítások, írások tekintetében. Ehhez kapcsolódóan előadást tartott (lásd később). A Kultsár-kutatás hozzájárult a felvilágosodás kori magyar tánc történeti ismeretek bővítéséhez. További kutatási lehetőség: az ún. iskolai (katolikus és protestáns) színjátszás táncos vonatkozásai, táncirodalom az egyházi gyűjteményekben. A kutatáshoz kapcsolódóan átnézte az 1700-as évek végének sajtóját: Magyar Kurír, Magyar Hírmondó, Bétsi Magyar Hírmondó. Ez a munka még folyamatban van (forrástípusok meghatározása, esetleges kiterjesztése stb.).

2010 decemberében részt vett egy módszertani konferencián Párizsban, amelyen egyebek mellett a forrásfeltárás, az archiválás, a hagyatékok feldolgozása tárgyában szerzett tapasztalatokat. A tanulmányútról beszámoló jelent meg a Táncstudományi Közleményekben.

Gara Márk kutató (témája: Az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet egyes leltározatlan és feltáratlan hagyatékainak feldolgozása) keretében 2010-re Pallay Anna és Nirschy Emília hagyatékát vállalta. Feldolgozta az OSZMI Táncarchívumában található Pallay Anna (1890–1970) művészalbumot. Ez a különböző, albumba ragasztott kivágatok adatainak kereshető táblázatba foglalását jelentette. A kivágatokat az alábbi kritériumoknak megfelelően rendszerezte az albumban való elhelyezkedésük alapján: a kivágat helye, ideje, mely sajtóorgánumban jelent meg, rövid tartalmi leírás, esetleges megjegyzés, a hiányzó információk pótlása. Emellett igyekeztem rekonstruálni, hogy Pallay Anna iskolájának év végi vizsgakoncertjein mely növendékek léptek fel. Az excel-táblázat formájú összesítés a Táncarchívumban megtalálható.

A Nirschy Emília-hagyaték az OSZMI belső rendje alapján később lesz hozzáférhető, ezért Hidas Hedvig (1915–2011) táncművész, koreográfus és balettmester szellemi hagyatékát rögzítette oral history formájában. Emellett a mesternő által rendelkezésre bocsátott dokumentumokat archiválta fénymásolat formájában. Ezek között hivatalos iratok (pl. munkakönyv, diploma, egyéb végzettséget igazoló iratok), fellépések rekvizitumai, szerződések, kritikák és néhány levél található. A képeket 300 dpi felbontásban szkennelte, hogy azok későbbi használatra alkalmasak legyenek. Az eredeti dokumentumok sorsa jelenleg bizonytalan, hiszen az azóta elhunyt mesternő lánya Svájcba vitte ezeket. A fenti anyagot a keletkezett hanganyaggal együtt az OSZMI Táncarchívumának adta át. Az elkészített interjúkból két részben jelent meg a publikáció, amely a teljes hanganyag kb. 95%-át tartalmazza, egyúttal a mai napig a legteljesebb Hidas Hedvig életrajz.

Macher Szilárd kutató (témája: Az Állami Balett Intézet 1958–60 között végzett évfolyamai tagjainak művészi pályaképe, dokumentumokban) a 2010–2013 közötti időszakra anyaggyűjtést, forráskutatást, interjúk elkészítését tervezte. Az 1958/59-es évfolyamok tagjaival bármilyen formában kapcsolatos cikkeket kigyűjtötte a Muzsika c. folyóiratból, most készül a Táncművészet c. lap hasonló feldolgozása. Ehhez kedvező kutatási környezetet biztosított a Lőrinc György-em-



létkiállítás (lásd lent), hiszen az 1959-ben végzett évfolyamnak ő volt a balettmestere. Ugyancsak a kutatás eredményeit felhasználva került sor két előadásra (lásd lent) a Magyar Táncművészeti Főiskola egyetemes táncművészeti szerepéről.

Nagy Péter Miklós kutató (témája: A színpadi táncművészet hatása a hazai egyházi kultúrára: a táncról folyó morális vita, 1900–1944) 2010-re tervezett témája a táncról szóló morális késő középkori előzményei voltak. Erre azért volt szüksége, hogy a vizsgálat középpontjában álló 1900–1944 közötti időszak morális vita hazai korpuszát kontextusba tudja helyezni, és hogy a létrehozott modell segítségével az egyes alakzatok, toposzok továbbélését, folytonosságát hangsúlyozván a szövegekben fellelhető érvtípusok előzményeire rámutathasson. A másik követendő alapelv a hazai anyag európai kontextusban történő vizsgálata. Ennek egyik fő oka abban rejlik, hogy már a polémia első hazai megjelenésekor jelentős európai (angol, német, francia) hatásról beszélhetünk. Kutatása során elsőként a táncra vonatkozó diskurzusokat különítette el: táncmesteri, teológiai/morálteológiai, orvosi, pedagógiai. Ezt követően a táncsal kapcsolatos érvek csoportosítását végezte el. Tipológiája alapját egy középkori, a tánc feltételeit számba vevő csoportosítás alkotja, melyet a saját szempontrendszerével egészített ki. A táncolók személye, a táncolás helye, ideje jelentették a táncról szóló disputa korokon átívelő kulcsszavait. Ezek mellett a polémiában a táncolás módjának megvitatására helyeztek különös hangsúlyt, amely a szakrális és „szentségtelen” tánc témakörének elemzését jelentette. Utolsó szempontként a táncosok, a tánc „szándékának”, motivációjának vizsgálata jelentette a vitában résztvevők számára a következő lényeges problémakört. Itt az idő szabad eltöltésének kérdéskörén túl a tánc pedagógiai, egészségügyi, tudományos, művészeti / esztétikai vonatkozásainak megvitatására tettek kísérletet. Mintegy 100 szövegrészletet dolgozott fel excel-táblázatban. E modell alapján fogja megvizsgálni az 1900–1944 közötti táncra vonatkozó vitával kapcsolatos szövegeket.

A félév során a Táncstudományi Közlemények haláltánc tematikus számának (2010/2) anyagát szerkesztette, illetve több publikáció, előadás született a témában.

II. A kutatócsoport tagjainak előadásai és szakmai programjai

1. A kutatócsoport három tagja (Bolvári-Takács Gábor, Macher Szilárd, Major Rita) közreműködött a Magyar Táncművészeti Főiskola és a Magyar Állami Operaház szervezésében 2010. október 18-án, Budapesten megnyílt, Lőrinc György táncművész, balettmester, az Állami Balett Intézet alapító igazgatója, az Operaház balettigazgatója életművét bemutató emlékkiállítás anyagának összeállításában.

2. Major Rita a kutatásához kapcsolódóan Takaros idomához, csinos lábához igen illett a délceg magyar tánc címmel előadást tartott 2010. november 18-án, Budapesten a Petőfi Irodalmi Múzeumban megrendezett Kultsár István Emléknapon, valamint a XVIII. Komáromi Levéltáros Szakmai Napon, 2011. április 27-én, Komáromban.

3. A Magyar Táncművészeti Főiskola fennállásának 60. évfordulója alkalmából Budapesten rendezett jubileumi konferencián, 2011. február 18-án a kutatócsoport két tagja tartott előadást:

Bolvári-Takács Gábor: A Magyar Táncművészeti Főiskola oktatási rendszerének fejlődése, Macher Szilárd: A Magyar Táncművészeti Főiskola szerepe az egyetemes táncművészetben.

4. A tradíció és megújulás kérdései a mai táncvilágban címmel 2011. április 27–29-én Budapesten zajlott le a Magyar Tudományos Akadémia Táncstudományi Munkabizottsága és a Nemzeti Táncszínház közös elméleti konferenciája, amelyen a kutatócsoport három tagja adott elő: Bolvári-Takács Gábor: A táncos képzés hazai intézményrendszerének történeti alakulása és kutatási forrásai, Macher Szilárd: A Magyar Táncművészeti Főiskola szerepe az egyetemes táncművészetben, Major Rita: A táncelméleti képzés eredményei és lehetőségei.



5. Az OTKA-kutatócsoport tagjai két részletben, 2011. június 14-én és június 30-án nyilvános szimpózium keretében ismertették az első kutatási évben elért eredményeit a Magyar Táncművészeti Főiskolán.

III. A kutatócsoport tagjainak publikációi

Bolvári-Takács Gábor: A Táncművészeti Iskola első és egyetlen tanéve, 1950. = *Parallel*, 2010. 18. szám, 27–30. o.

Bolvári-Takács Gábor: A táncművészképzés intézményesülésének művészetpolitikai és pedagógiai tényezői (1948–1950) = *Iskolakultúra*, 2010. 20. évf. 4. szám, 77–83. o.

Bolvári-Takács Gábor: OTKA pályázati eredmény a Magyar Táncművészeti Főiskolán = *Táncstudományi Közlemények*, 2010. 2. évf. 1. szám, 107–108. o.

Gara Márk: Szabálytalan portré két felvonásban 1.: Interjú Hidas Hedviggel = *Parallel*, 2010. 18. szám, 24–26. o.

Gara Márk: Mindenem a tánc volt – Szabálytalan portré Hidas Hedviggel 2. = *Parallel*, 2011. 19. szám, 14–21. o.

Major Rita: Beszámoló a Centre National de la Danse és a Táncos Témákkal Foglalkozó Dokrotanduszok Műhelye által rendezett konferenciáról = *Táncstudományi Közlemények*, 2010. 2. évf. 2. szám, 99–101. o.

Major Rita – Tóvay Nagy Péter: tánc – szócikk. In: *Magyar művelődéstörténeti lexikon XI.*, Balassi Kiadó, Budapest, 2011. 348–354. o.

Tóvay Nagy Péter (bev. és jegyz.): Valentin Wagner: *Imagines mortis* (1557) = *Táncstudományi Közlemények*, 2010. 2. évf. 2. szám, 4–17. o.

Tóvay Nagy Péter: Szentpéteri István – szócikk. In: *Magyar művelődéstörténeti lexikon XI.*, Balassi Kiadó, Budapest, 2011. 127–128. o.

Tóvay Nagy Péter: táncórület – szócikk. In: *Magyar művelődéstörténeti lexikon XI.*, Balassi Kiadó, Budapest, 2011. 354–355. o.

Tóvay Nagy Péter – Hudák Viktória (ford.): James M. Clark: Haláltánc a középkorban és a reneszánszban (részlet) = *Táncstudományi Közlemények*, 2010. 2. évf. 2. szám, 33–63. o.

A Táncstudományi Közlemények, 2010. évi 2. évf. 2. száma teljes egészében az OTKA-pályázat támogatásával jelent meg.

(összeállította: Bolvári-Takács Gábor)



A táncművészet és a tudomány szolgálatában

A Magyar Táncművészeti Főiskola 2011 februárjában indította el „A táncművészet és a tudomány szolgálatában. A Magyar Táncművészeti Főiskola könyvtári szolgáltatásainak fejlesztése” című, TÁMOP-3.2.4-09/1/KMR-2010-0019 azonosító számú könyvtárfejlesztési projektjét, amely az Európai Unió támogatásával, az Európai Regionális Fejlesztési Alap társfinanszírozásával valósul meg. A megvalósítás határideje: 2011. december 31. Az Európai Unió és a Magyar Állam által nyújtott támogatás összege: 23.182.996,- Ft. Köszönet a támogatásért!

Az 1950-ben Állami Balett Intézet néven alapított Magyar Táncművészeti Főiskola speciális képzési rendszerével egyedülálló felsőoktatási intézmény, amelynek legfontosabb célja, szakmai feladata táncművészek, táncpedagógusok, koreográfusok és elméleti szakemberek képzése, akik az egyetemes és a nemzeti kultúra, ezen belül a táncművészet értékeinek birtokában, magas fokú mesterségbeli tudásuk alapján alkalmasak a hazai és a nemzetközi táncéletben előadóművészi, oktató és alkotó tevékenységre.

A táncművész alapképzés (BA) négy szakirányon, többféle tánctechnika elsajátítását foglalja magában. Mesterképzés (MA) két, nagy hagyománnyal rendelkező szakon folyik: klasszikus balettművész és néptáncművész. A pedagógusképzés alapját a szintén több szakirányban véggezhető táncos és próbavezető BA-szak jelenti, amelyre épülve táncanár MA-képesítés szerezhető.

A főiskola központi helyiségei, valamint az általa fenntartott Nádasi Ferenc Gimnázium 2001-ig a VI. Andrassy út 25. szám alatti, volt Dreschler-palotában működtek. 1976-ban, a VII. Kazinczy utcában új balett-termek épültek, majd 1987-ben emelet-ráépítéssel további három terem csatlakozott a meglévő öthöz. A főiskola 2001-ben vehette birtokba a XIV. Columbus utca 87-89. szám alatti, eredetileg is oktatási célra épült ingatlant, a következő évben pedig a 12 vadonatúj balett-termet magában foglaló szakmai épületet. Azóta ez a művészképzés központja, a Kazinczy utcában pedig a pedagógus- és koreográfus-képzés működik. 2004 őszén a főiskola kollégiuma is a campusra költözött, teljessé téve az integrációt.

„A táncművészet és a tudomány szolgálatában. A Magyar Táncművészeti Főiskola könyvtári szolgáltatásainak fejlesztése” projekt célja a főiskola könyvtári szolgáltatásainak fejlesztése, a használók igényeinek figyelembe vételével kialakított új könyvtári terekben.

A főiskola könyvtára fél évszázados múltra visszatekintő, nyilvános könyvtár. 2001-ben, kényserúségből, az alagsorban, egy régebben irattárolási céllal létesített raktárban (83 m²) és a hozzá tartozó folyosón (21 m²) kapott helyet. Feladat körébe a főiskolai képzés, a gimnáziumi oktatás és a tánctudományi kutatások kiszolgálása egyaránt beletartozik, miközben tárolja a főiskola történeti értékű iratanyagát is. A látogatók körét a szakmai képzésben részt vevő 10-19 éves korosztály, a pedagógusképzésben részt vevő felnőtt hallgatók, tanárok és oktatók, táncművészek és más szakemberek, továbbá külső érdeklődők alkotják. A könyvtár állománya közel 30 ezer db dokumentum: 14.000 db könyv, 740 kötet szakmai folyóirat; 2.750 db kotta; 2.200 db hang- és

videofelvétel; 1.600 db szakdolgozat; 1.630 db diaposzítív; 130 db fotóalbum és mintegy 6.100 db jegyzet. Az állomány adatait jelenleg csak papíralapú katalógus tartalmazza.

A projekt keretében a főiskola Columbus utcai campusán belül új épületbe, az ún. Kisházba költözik a könyvtár, ahol olvasótermet, kutatásra, elmélyült munkára alkalmas kutatóhelyeket alakítunk ki, és biztosítjuk az internethasználatot. A könyvtárosok számára is megteremtjük a nyugodt és hatékony munkavégzés feltételeit. A Kisház jelenleg elsősorban az elméleti oktatás célját szolgálja, de a benne rendelkezésre álló terek jobb kihasználásával a könyvtári funkció ellátására is alkalmas.

A pályázat keretében, a táncművészeti terület speciális igényeinek és az országos lelőhely-nyilvántartás elveinek egyaránt megfelelő, az országos könyvtári projektekkel (MOKKA, ODR, NDA) összehangolható nyilvántartást vezetünk be. Ezáltal elektronikusan elérhetővé válik a könyvtár teljes katalógusa. Ehhez első lépésben a könyvtár állományáról készítettük el az adatbázist, cédulakatalógusunk feldolgoztatásával. Speciális gyűjteményeink tartalmi feltárását is elvégezzük. Interaktív könyvtári portált alakítunk ki, amelyen egyes szolgáltatásaink 24 órán át az olvasók rendelkezésére állnak, ezzel növeljük a könyvtárunkat használók körét, segítjük a vidéki kihelyezett képzési helyeink hallgatóinak munkáját, lehetőséget adunk a könyvtár nyilvános szolgáltatásainak bárki általi hozzáféréséhez.

Új módszerekkel és programokkal járulunk hozzá az olvasáskultúra fejlesztéséhez, a könyvtárhasználat népszerűsítéséhez, kiemelt figyelmet fordítva a gimnáziumi tanulóira és az új könyvtárhasználókra. Havonta két alkalommal, az olvasáskultúra fejlesztését célzó foglalkozásokat és további havi két alkalommal könyvtárhasználatot népszerűsítő és adatbázist ismertető foglalkozásokat szervezünk majd.

A TÁMOP pályázat segítségével a Magyar Táncművészeti Főiskola megvalósítja könyvtára teljes szolgáltatási rendszerének megújítását. Korszerű, jól felszerelt szolgáltató egységet nyithatunk – várhatóan 2011 decemberében – a szakemberek, a kutatók, a gimnáziumi tanulóink és főiskolai hallgatóink, valamint – interaktív könyvtári portálunk révén – az érdeklődők széles köre számára. A könyvtár fejlesztésével elérjük, hogy hatékonyabban szolgálja a táncművész- és táncpedagógusképzést, a minőségi oktatást, az egész életen át tartó tanulást.

(összeállította: Bolvári-Takács Gábor)



A főiskolai könyvtár leendő épülete, a Kisház.



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

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

A kézirat szövegét elektronikus formában kérjük eljuttatni a szerkesztőséghez a következő címre: ttkcozl@googlemail.com

Néhány általános megjegyzés a kézíratra vonatkozóan:

- a tanulmányban Times New Roman CE (vagy Times New Roman) betűtípust használjanak,
- a keresztneveket ne rövidítsék, kivéve azoknál a szerzőknél (például E. H. Carr), akik maguk sem tüntetik fel munkáikban,
- egységes jegyzetelési rendszert kövessenek, a szerkesztők által megadott sablon alapján.
- kérjük, hogy a szakmunkákra mindig eredeti nyelven hivatkozzanak, ellenkező esetben jelöljék meg a munka fordítóját is.

Hivatkozások – A Táncstudományi Közlemények hivatkozási rendszerének kiindulópontját a – nemzetközi szabvánnyal egyező – Magyar Szabvány (MSZ ISO 690:1991) képezi. Szerzőinket arra kérjük, hogy kéziratukban az ún. szerző – évszám jegyzetelést alkalmazzák. Ezért minden hivatkozást és megjegyzést lábjegyzetben kérünk feltüntetni. A hivatkozások esetében a lábjegyzetekben csak három adat (szerző-évszám-oldalszám) jelenik meg. (Ez alól egyetlen kivételt a levéltári források jelentenek.) Ezeknek a jelöléseknek a feloldását, a teljes leírást a bibliográfia tartalmazza, amely a tanulmány legvégén, tételes felsorolásban, abc-sorrendben szerepelteti azokat. A bibliográfiát célszerű források (azon belül: levéltári források, interjúk, nyomtatott források stb.) és szakirodalom részre osztani.

A hivatkozások tekintetében az alábbi példák irányadóak:

Levéltári hivatkozások – A hivatkozásoknál szükséges a fond címét is megadni. Tehát nem elegendő például a jegyzetben a MOL E 142 jelölés használata, hanem fel kell oldani az irat-csoportrövidítését is: Magyar Országos Levéltár E 142 Magyar kincstári levéltárak, Magyar Kamara Archivuma. Acta Publica. Többszöri hivatkozásnál az első előfordulás alkalmával zárójelben = jellel megadott rövidítést alkalmazzuk. Például: Magyar Országos Levéltár (= MOL) Magyar kincstári levéltárak, Magyar Kamara Archivuma. E 142 Acta Publica (= E 152 Acta Publica.), tehát MOL E 142 Acta Publica

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

A bibliográfiában a levéltári források a következő módon kerüljenek feltüntetésre:

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

Szakirodalmi hivatkozások – néhány általános megjegyzés:

Az oldalszám után nem használunk „o.” vagy „p.” rövidítést.
pl. a jegyzetben: Körtvélyes, 1999. 55.



az irodalomjegyzékben:

Körtvélyes

1999 Körtvélyes Géza: Művészet, tánc, táncművészet. Budapest, Planétás, 1999.

Amennyiben egy adat nincs feltüntetve a könyvben, a szerzők használják a h. n. (helymegjelölés nélkül), é. n. (év nélkül), k. n. (kiadó nélkül) stb. rövidítéseket a hiány jelzésére.

Idegen nyelvű könyvek esetében is a „szerk.” rövidítést használjuk.

A folyóiratok, napilapok, hetilapok esetében az évfolyam megadása nem kötelező.

a, hivatkozás egy szerző munkájára

Rövidítés

Kiadási év Szerző: A könyv címe [kurzíválva]. Kötet száma. Kiadás száma. Kiadás helye, kiadó, kiadási év. (Sorozatszám sorozati szám), pl.:

Kaposi

1999 Kaposi Edit: *Bodrogköz táncai és táncélete, 1946–1948*. Budapest, Planétás, 1999. (Jelenlévő múlt)

b, hivatkozás egy szerkesztő által összeállított munkára:

Rövidítés

Kiadási év A könyv címe [kurzíválva]. Szerk.: Név. Kiadás helye, kiadó, kiadási év. Pl.:

Szentpéteri

1999-2001 *Magyar kódex. I–VI*. Főszerk.: Szentpéteri József. Budapest, Kossuth Kiadó – Enciklopédia Humana Egyesület, 1999–2001.

c, hivatkozás egy tanulmánykötetben megjelent írásra:

Rövidítés

Kiadási év A tanulmány szerzője: A tanulmány címe. In: A tanulmánykötet címe [kurzíválva]. Szerk.: A szerkesztő neve. Kiadás helye, kiadó, kiadás éve. (Sorozatszám, sorozati szám.) Oldalszám. Pl.:

Felföldi

2000 Felföldi László: Tánc történet. In: *Magyar kódex. I–VI*. Főszerk.: Szentpéteri József. Budapest, Kossuth Kiadó – Enciklopédia Humana Egyesület, 1999–2001. III. 289–294.

Szabolcsi

1959 Szabolcsi Bence: A XVI. század magyar tánczenéje. In: Szabolcsi Bence: *A magyar zene évszázadai. I–II*. Budapest, Zeneműkiadó. 1959. I. 157–183.

Ambrus

1987 Ambrus Katalin: A 16–17. század főúri életmódjának tükröződése két udvari drámában: Szép magyar comoedia, Constantinus és Victoria. In: *Magyar reneszánsz udvari kultúra*. Szerk.: R. Várkonyi Ágnes. Budapest, Gondolat, 1987. 313–323.

d, hivatkozás folyóiratban megjelenő tanulmányra:

Rövidítés

Megjelenési év Szerző: A tanulmány címe. In: A folyóirat címe [kurzíválva], évfolyam (Megjelenési év) Megjelenési szám. Oldalszám. Pl.:

szerzőinknek



Szilágyi

1978 Dienes Gedeon: Reformtörekvések a balett történetében. In: *Táncstudományi Tanulmányok*, (1958) 1. sz. 3–12.

e, hivatkozás napilapban, hetilapban megjelenő cikke:

Rövidítés

Megjelenés éve Szerző: A cikk címe. In: A napilap címe [kurzíválva], évfolyam. (Megjelenési dátum) Megjelenési szám. Oldalszám. Pl.:

Tóth

2008 Tóth Ágnes Veronika: Átjáró. In: *Élet és Irodalom*, 52. (2008) 38. sz. 32.

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

Szerkesztőség

Szerzőink

Benyő Hedvig adjunktus, Magyar Táncművészeti Főiskola

Bolvári-Takács Gábor PhD, habilitált főiskolai tanár, Magyar Táncművészeti Főiskola

Csillag Pál adjunktus, Magyar Táncművészeti Főiskola

Doma Kata táncművész, táncpedagógus

Fodorné Molnár Márta főiskolai docens, intézetigazgató, Magyar Táncművészeti Főiskola

Heltai Gyöngyi PhD, színháztörténész, ELTE BTK

Kézér Gabriella táncművész, táncpedagógus

Kovács Henrik adjunktus, Magyar Táncművészeti Főiskola

Kovács Ilona PhD, egyetemi docens, Magyar Táncművészeti Főiskola

Lőrinc Katalin egyetemi docens, Magyar Táncművészeti Főiskola

Mády Ferenc CSc, főiskolai tanár, Magyar Táncművészeti Főiskola

Ujszigeti Dezső PhD, filozófus, irodalomtörténész



TÁNC TUDOMÁNYI KÖZLEMÉNYEK
