



Forrásközlés

Johann von Münster: Istenes tanulmány az istentelen táncról	4
John Northbrooke: Értekezés a tánc ellen	17
Bogár Richárd: Napló	26

Tanulmány

Tánc történet	
Barbarics Zsófia: Tánc és irodalom összjátéka (Kricskovics Antal Lucidum intervallum című darabjának elemzése)	40
Vera Jung: Testi öröm és fegyelmezés	50
Székely Szilveszter: Az akadémikus balett-technika mint innovatív metódus a versenytáncban	64
Vincze Gabriella: Harc a széthullás ellen. Az Orkesztikai Intézet 1944-es zártkörű háziversenyeiről	67

Recenzió

Hanusz Zsuzsa: Terpszikhoré Pozsonyban	72
Bolvári-Takács Gábor: Nádas Myrtil visszaemlékezései	76

Beszámoló

Major Rita: Emlékezet és örökség	80
---	----

Tudományos hírek

Tánc és irodalom (Az MTF Elméleti tanszékének konferenciája)	82
Táncpedagógiai szimpózium a XI. Országos Neveléstudományi Konferencián	83

Szerzőinknek	84
---------------------	----



Bogár Richárd Napló¹

3. fejezet

„Pesti Broadway”-nek nevezték el az amerikai színházi és mulató negyed után a pestiek – némi öniróniával – a Nagymező utcának azt a darabját, amely a Mozsár utcától a Népköztársaság útjáig terjed mindkét oldalon.²

Itt állt az Operett Színház, mellette a Moulin Rouge orfeum-mulató, szemben vele a volt Rádus mozi helyén játszó Vígszínház és az Arizona mulató. Napközben három eszpresszó: a „Moulin presszó”, az Operett Színház melletti „Canada presszó” (ma Operett presszó) és a Moulinnal szemben az Arizona mellett a Művész eszpresszó terasza volt a különféle színházi emberek tanyája. Zenészek, színészek, táncosok, szövegírók, gagmanek, színházi rendezők és igazgatók, artista és színházi ügynökök és a színházi embereket körülvevő linkek alkották az igencsak „rossz vendég” sereget. Azért írom, hogy rossz vendég, mert itt a fogyasztás ötödrangú szempont volt. Ami a jellemző volt itt: a duma. Itt születtek a pesti viccek, a hatalmas ugratások kieszelése. De fogyasztani? Ugyan kinek jutott volna eszébe? Volt, aki egész délelőtt vagy délután egy szimpla fekete mellett foglalta az asztalát, és még hányan olyanok, akik egy ilyen asztalhoz ülve az odasiető kiszolgálónak odavetették: „Köszönöm, most semmit, várok valakire.” Ma sem értem, miből tudtak fennmaradni ezek a presszók? Talán abból a vibráló nevetésektől hangos vidám hangulatból, amely ezekből a presszókából áradt szét a Nagymező utcának erre a behatárolt részére? A „Pesti Broadway” hatósugarába tartozott azonban még a Nagymező utcában a Népköztársaság útja túloldalán lévő Pódium Kabaré, a Mozsár utca végén, a Jókai téren a Kis Színpad, a Népköztársaság útján az Operaház, szemben a mostani Balett Intézet mögött a mai Gyermekszínház helyén Várkonyi Zoltán Művész Színháza és az Opera mellett a Révai utcai Pesti Színház.³ A Nagymező utca akkor mentes volt még az autóktól, de mégis nagy gyalogosforgalom volt, amely azonban a két oldalon elhelyezkedő három presszó közötti állandó átlós közlekedésből származott. Ismert színészek között szép, fiatal színésznőjelöltek villogtak, egy-egy új viccet vagy színházi pletykát még el sem kezdtek az egyik presszóban, a másikban már befejezték, sőt, kibővítették. A Művész presszó teraszán naponta látható volt Dénes Oszkár remekbe szabott kétsoros szürke öltönyben, vagy máskor egy világos nyersselyem nyári zakóban betétes cipővel; Csikós Rózi, Bársony Rózi szebbnél szebb nyári ruhákban. Pethes Sándor, Dénes György, Rátonyi Róbert, Pataki Jenő, Bárdy György és még sokan mások, Feleki Kamill vagy Várkonyi Zoltán feltűnése mindig szenzá-

ciószámba ment. De a mindennapi törzs: Halász Rudolf, Halmai Imre, Alfonzó, Chappy dzsesszkarmester és még sokan, akiket nem lehet felsorolni, mert több fejezet sem lenne elég hozzá. Itt volt fő attrakció a „Kreola”, egy ütődött – vagy talán mégsem? – alak, aki hívásra mindig hajlandó volt asztalról asztalra járni, és rekedt hangján abszolút blazírt arckifejezéssel elénekelt a Kreola című dalt, amelynek szövegére már nem emlékszem, de rendelésre némi változtatásokat is eszközölt rajta. Szerencsétlen fickót, akit azonban senki sem tartott szerencsétlennak, ő saját maga sem, asztaltól asztalhoz küldözgették tréfából megcélozva valakit, hogy énekelje el a dalát. Ilyenkor pénzt adtak neki, és mondhatom, Kreola naponta sokszor több pénzt énekelt össze bárgyú kis dalával, mint amit egyes „megrendelő” művészek kerestek akkor. A „Pesti Broadway” igazi lelke azonban Halmai Imre volt.⁴ Ő ingyen és bérmentve szórta vicceit és pletykáit, fölényes biztonsággal célozva meg a pestiek humorérzékenységét. Alfonzó, akit én színpadon mindig élvezhetőbb, jobb és sokoldalúbb parodistának tartottam, állandó céltáblája volt Halmai „asztali-társaságbeli” humorának, amiben verhetetlen volt. Halmai volt az első, aki az abszurd vicceket kitalálta, és sokszor esett meg jelenlétemben, hogy nem tudta befejezni a viccet, mert a társaság már hahotázva fetrengett például egy ilyen bevezetésnél: „Egy pepita kalocsni, szemébe tűzött zihherheistüvel találkozok a húslevesben egy sánta ollóval. Kérdezi tőle...” Tovább nem jutott, mert mindenki csapkodta a térdét, egyesek lecsúsztak a székről. Ő ilyenkor abbahagyta, egy rövid nyikorgásszerű nevetést hallatott, majd elkomolyodva legyintett és továbbállt. Ebbe a kavalkádszerű vidám és bohém nyüzsgésbe kerültünk be mi is, mikor a Moulin Rouge próbái megkezdődtek. Úgy éreztük, ez a társaság hamar befogadott minket, mert tehetségesnek tartottak, de mi a sok színházi róka között csak rókakölyköknek számítottunk, akiknek tágra nyitott, csodálkozó szemében minden régi róka a saját csodálatát akarta látni. Akiknek lehetett, és akikről úgy éreztük, így vagy úgy megérdemli, mi meg is adtuk nekik, ami járt, de azokkal sem kerültünk összetűzésbe, akiket nem sokra tartottunk, mert végül is ebben a színházi masszában mindenkinek így vagy úgy megvolt a maga helye. Akinek nem, az előbb-utóbb eltűnt. A romoktól eltakarított, újjáépülő, csinosodni kezdő Budapesten pezsegni kezdett az élet. Az emberek, ha sebzetten is, de magukhoz tértek depressziójukból, újra az életkedv mind több megnyilvánulása látszott, megindult lassan a színházi élet is. Fényes Szabolcs, ez a sokoldalú színházi ember, aki nemcsak mint zeneszerző volt kiváló, de mint színházigazgató is, aki lejárt a próbákra, és ha kellett, egy délelőtt átrendezte a darabot, jobban bírta a színészek bizalmát, mint bármely akkori rendező.⁵ Ez nagy dolog volt, mert olyan egyéniségeknek utasítást adni, mint Latabár Kálmán, Honthy Hanna vagy Feleki Kamill, bizony ahhoz nagy szakmai hozzáértés kellett. Fényes óriási elismertségnek örvendett e tekintetben, és kedves bohém humorával és kifogástalan modorával egyenrangú félként tárgyalt ezekkel az operett szupersztárokkal, és szinte észrevétlenül úgy történt minden, ahogy ő akarta, de az is biztos, hogy maximálisan figyelembe vette hatalmas szakmai tudását, és tulajdonképpen nem csinált mást, csak egyeztetette érdekeiket és ötleteiket a darab érdekében, úgy, ahogy azt ő elképzelte.

Az ő vezetésével nyílt meg az Operett Színház. A másik szenzációszámba menő színházi kezdeményezés Várkonyi Zoltán, az akkor még fiatal, alkotóereje teljében levő színész-rendező egyéniség színházigazgatói debütálása volt a Művész Színházban. De az egész színházi élet megindult.

Közben komoly- és könnyűzenei koncertéletünk is megkezdődött. Erre az időre esik az akkor még ismeretlen amerikai karmester, Leonard Bernstein zeneakadémiai bemutatkozása, nem sejtve, hogy harminc évvel később az ő zseniális zenéjével készült világsikert aratott West Side

¹ A gépirat lelőhelye: Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet, Táncarchívum, jelzet: H-Gy 31. Készült a K 81672 számú OTKA kutatás keretében. A Napló első részét az előző számban közzétük.

² Népköztársaság útja, ma: Andrássy út.

³ Pódium Kabaré: a Nagymező u. 11. alatt működött 1945 és 1949 között. Medgyaszay Színpad: a Jókai tér 10. alatt működött 1945 és 1949 között, a Kis Színpad, az elnevezés nyilván téves. Művész Színház: a Paulay Ede u. 35. alatt működött 1945 és 1949 között. Pesti Színház: a Révay u. 18. alatt működött 1932 és 1935 között, majd 1935 és 1948 között a Vígszínház kamaraszínháza volt.

⁴ Halmai Imre (1913 – ?) színész, táncos, a harmincas években a Royal Revü és a Moulin Rouge, 1945 után a Fővárosi Varieté, a Kamara Varieté és a Vidám Színpad műsoraiban lépett fel, s elsősorban parodistaként aratott sikereket. 1953-tól az USA-ban, Chicagóban élt, a kilencvenes években még hazlátogatott.

⁵ Fényes Szabolcs (1912-1986) zeneszerző, zenés darabjait, operettjeit, szanzonjait, filmzenéit sokfelé játszották. 1942 és 1949, majd 1957 és 1960 között a Fővárosi Operett Színház igazgatója, 1949 és 1957 között a Vidám Színpad zenei vezetője volt.



Story magyar színpadra alkalmazásában jelentős részt fogok vállalni, és életem egyik kimagasló munkája lesz.

A könnyűzenei élet koncertjei élén Chappy nagyzenekari koncertjein kívül a Filc zenekar, Fóthy János zenekara és a nemrég elhunyt Martiny Lajos kitűnő zongorista és zeneszerző zenekara. De híres volt a Kelényi zenekar is. Koncertezett mint dzsessz-zongorista Cziffra György. Turán László, Vécsey Ernő, Solymosi Balu a sok közül az egyik legbriliánsabb zongorista, Beamter Bubival, a kitűnő dobos és xilofon művésszel játszott.

A Chappy zenekar, amely már a háború alatt is a Moulin Rouge házi zenekara volt, mindig a műfaj legjobb zenészeit szívta magához. Most is remek zenekara volt, bár a sok kisebb zenekar némi konkurenciát jelentett, mert sok kiváló zenész választott új utakat.

A háború megtizedelte a színészeket, így a zenészeket is. Weisz Api, a legendás dobos halála pótolhatatlannak látszott. Ő volt a Chappy zenekar egyik csillaga. Most egy fiatal tehetség, Radnóti Tamás bontogatta szárnyait a Chappy zenekarban. De ismert figurája volt a dzsessz-zenészek társadalmának „Hot Klein”, az örökké mosolygós sánta dobos, és a magát szeretettel dilisnek nevező Kovács, aki később a legelismertebb dobosná vált. A revü-tánc műfajában hasonló űrt hagyott a Bobby Gray művésznévén ismert revü-koreográfus, aki nemcsak a szinte összes jelentős magyar revü és revü-operett koreográfusa volt, de az akkor a Hunnia Filmgyárban bémunkában készült külföldi, amerikai és német revüknek a koreográfusa is, megrendítő céltalan halála, amelyet Budapest felszabadulásának utolsó napjaiban, amikor már alig volt lövöldözés, egy eltévedt akna okozott.

Az ő helyét vette most át Nemes György, akit általában Nemes bácsinak hívtunk. Szolid, szerény magatartása – bár még csak negyven év körül mozgott életkora – enyhe kopaszodása és visszahúzódó természete miatt. Nemes Gyuri bácsi soha nem volt jó táncos, de sok mindent tudott a táncról és a színházról. Igen művelt volt, de a műfaj harsányabb művelői között elveszett hangja, és sok esetben láttam, hogy egy-egy szakmai vita során, próbán vagy azt megelőzően vagy utána lehurrogják, és ő bosszankodva ugyan, de szolid természeténél fogva visszavonult, holott előttem sokszor tűnt nyilvánvalónak, hogy neki volt igaza. De mivel ő nem volt link és vagány, élehetetlennek tartották, ami megbélyegezte sorsát minden produkció alkotói hierarchiájában. Pedig ha utánanéznék, akkor világosan kiderült volna, hogy az ismert sztárok és a táncok voltak mindig ezen revük sikerkövacsai.

Nos, Nemes bácsi irányításával kezdődtek meg a Moulin Rouge – akkor Vörös Malomra keresztelték, hogy magyar neve legyen és mégis a régire utaljon – próbái. Ehrenthal Teddy a revü fináléjának egy akkor még újnak számító amerikai revüfilm új táncát, a How Down-t akarta leutánozni. A filmen ezt a táncot Judy Garland és Mickey Rooney táncolták egy csomó fiatal társaságában, ingben és overallban. Tehát ez volt a finálé, de ezt megelőzően kétrészes revü ment, amelyben kabarétréfák, ének- és táncszámok váltakoztak. Emlékezetem szerint sok táncosnő volt, de csak négyen táncosok. Garai Nándi és én általában együtt vagy Magdival táncoltunk, és csak a finálékban a többiekkel, de a fináléban mindenki táncolt, Latabár Kálmánt is beleértve.

A bemutatóra 1946. december 6-án került sor. Mint már említettem, ez volt egyben az átépített, felújított Moulin Rouge nyitása is. Nagy szenzációnak számított, az asztalokat már hónapokkal előtte lefoglalták, de a bemutaton is és azután is szinte egész ápriliséig nemcsak telt ház, de zsúfolásig álló nézőkkel megtömve a bárpult mellett és mindenhol, ahol csak lehetett, ültek és álltak az emberek. Akkor még sok magánkereskedő volt, közülük sokan jártak oda, és nem egy igen komoly összeget költött esténként. De volt földbirtokosok is, sőt arisztokraták is meglehetősen sűrűn látogatták még a helyiséget, már-már rangjuktól megfosztva vagy legalábbis nem dicsekedve azokkal. Nem látszott, hogy a kiváltságosok közé tartoznának, a pincérek általában úgy kezelték őket, mint a többi nézőt vagy vendéget. És rengeteg amerikai katona. A bárpultnál ültek, és



meglehetősen hangosak voltak. Lehetőleg nem a mellettük ülő honfitársukkal beszéltek, hanem a pult túlsó szélén ülővel diskuráltak, elképzelhető, milyen hangerővel. Többször figyelmeztették őket barátságosan, és ők ugyanolyan barátságosan nem értették, hogy miért kell nekik csendben maradniok. Én és a Nándi kedvenceik voltunk. Mindig megszólítottak minket, és szerettek volna barátkozni velünk. Erre az adott módot, hogy a műsor után, amely kb. éjfél után 2 óráig tartott, nem minden esetben tudtunk hazamenni. A közbiztonság akkoriban már javulóban volt, hála az igen aktív „A” csoportnak, de még közel sem olyan, hogy 2-3 óra tájban éjjel az ember nyugodtan sétáljon az Üllői úton, amerre én laktam, de még a körúton sem. Abban az időben volt az éjszakai vetkőztetők virágkora, és nem egy ismerős esett áldozatul nekik úgy, hogy egy szál alsónadrágban, mezítláb hagyták az úton. Így aztán mi is csak akkor tudtunk hazamenni műsor után, amikor hazavitték minket vagy összejöttek egy társaság, aki összeadta a pénzt, és mert egy irányban laktak, többen egy taxival hazamentünk. Akkor a fizetésünk, táncosoknak esti 19 forint volt, ami nem volt sok, de meg lehetett belőle élni. Abban az évben jött ki az új forint, és ez mindenki számára megkönnyebbülés volt. A művészfizetések tükrözték a sztárrendszert. Latabár Kálmán és Feleki Kamill gázsija igen magas volt, de ezt akkor mindenki természetesnek tartotta, mert láttuk, hogy elsősorban az ő nevük hozza be a közönséget, és abszolút sztároknak számítottak. A többiek, bár szintén jó nevű, tehetséges, sőt már akkor népszerű művészeknek számítottak, mint pl.: Rátonyi, Halmai, Bárdy stb., bár jó, sőt igen jó gázsit kaptak, meg sem közelítették a két említett sztárét.

Miután sok esetben kerültünk későn az ágyba, a napjainkat is át kellett rendeznünk. Nem tudtunk minden nap akkor menni a Kamillka iskolájába, amikor mi akartunk, így más lehetőség után is kellett néznünk. A Nándi akkor kezdett el a Nádas mester balettiskolájába járni, amely tulajdonképpen az Állami Balett Intézet elődje volt, mert ide jártak az operai szólisták gyakorolni, és innen került ki az utánpótlás is.

Azonkívül voltak magán tánciskolák, ahol kiadták a termet bérbe, egyes órákra. Ilyen tánciskola volt az Arany János utcában Baross Imrének, az Állami Artistaképző Iskola mostani igazgatójának a tulajdonában. Naponta itt gyakoroltunk a Garai Nándival 2-3 órát. A teremnek a bérét fizetnünk kellett, de ez nem volt olyan sok, hogy ne engedhessük meg magunknak. Nándi itt a Nádas mester óráin tanultakat adta át nekem, és ő maga is tovább fejlesztette magát. Hogy milyen adottságai voltak, arra jellemző, hogy kb. egy évre rá az Operaház tagja lett. Én persze akkor nem is álmodtam arról, hogy a Nándinak ilyen céljai és lehetőségei lesznek. Magam sohasem akartam az Operaház táncosa lenni, mindig azt gondoltam, hogy valakivel vagy valakikkel külföldre tudok menni, és az ottani mezőnyben helytállni és felmérni a tudásom, majd azt továbbfejlesztve már akkor arról ábrándoztam, hogy saját koreográfiáimat egy társulattal fogom megvalósítani. Ez azonban még távlati terv volt, ebben a pillanatban a többet tanulás vágya fűtött.

Éreztük a Nándival mindketten, hogy Finikénél megtanultuk a színpadi táncok minden fortélyát, sőt még ezt tovább is fejlesztettük a filmekben látottak és saját kitalációink által. Azonban minél többet tudtunk, annál jobban éreztük, hogy mennyi minden van még, amit meg kell tanulnunk. Elsősorban a balett-technikai alapunkat kellett erősíteni. Órákat töltöttünk a különböző forgások és ugrások precíz gyakorlásával. Ezek voltak minden nap tulajdonképpen az alapoktól kezdve, majd időnként fokozva a tempót, a napi gyakorlásaink gerince. De rengeteg időt töltöttünk lábaink tágitásával, a hajlékonyság bizonyos elérésével és természetesen különböző balett-kombinációk és variációk gyakorlásával, amelyet szintén a Nándi hozott a Nádas mester óráiról, de saját magunk is készítettünk variációkat. Ezek után az Arany János utcai külön gyakorlások után mindketten mentünk az esti gyakorlatokra, Nándi a Nádas mesterhez, én a Felekiékhez, ahol akkor már inkább mint segéderő működtem, de úgy természetesen, hogy minden gyakorlatot végigcsináltam, és ha a Moulin Rouge-ból korán taxival haza tudtam menni, akkor délelőtt még a Felekiékénél külön egyedül gyakoroltam. De ebben az időben otthon sem



hagytam ki egy pillanatot sem. Ez egyébként a Nándival közösen megbeszélte ügy volt. Ebédnél, de egyáltalán étkezésnél a lábfejeinket úgy feszítettük az asztal alatt a földre, hogy a rüszünk táguljon. Alvás előtt ugyanezt az ágy lábánál csináltuk. De mikor éjjel az ágyba kerültem, ott is úgy feküdtem hasra, hogy térdeim kétoldalt felhúztam, amely mondanom sem kell, nem a legkényelmesebb póz. Sokszor éjszaka úgy ébredtem, hogy ki vagyok feszítve, meg sem tudok mozdulni, és jó időbe tellett, hogy végül is normális helyzetbe kerüljek. Szegény édesanyám teljesen értetlenül állt, mikor ebéd közben felugrottam, mert eszembe jutott valami, amit ki akartam próbálni. De lassan beletörődött, még ha néha felfogtam aggodalmas pillantásait is. Én azonban sajnos nem voltam szakmai zsargonnal mondván „tág, hajlékony” típus, ezért ezeket a gyakorlatokat fokozottan többet kellett csinálnom, hogy olyan táncvariációkat olyan plasztikusan tudjak megvalósítani, ahogy én azt szépnak képzeltem. A Nándi ebből a szempontból szerencsésebb volt, mert mint már említettem, a remek adottságai révén ezt is könnyedén sajátította el. Igen furcsa és ellentmondásos, hogy annyit beszélek a remek adottságairól, amikor is másfelől a hízársra hajlamosságával küszködött. Emberfeletti akaraterőről tett tanúságot, hogy hosszú ideig mindent legyőzve szemmel látható rohamos fejlődés mutatkozott nála. Az ugrásokat illetően az én adottságaim voltak jobbak, sokkal rugalmasabb voltam az átlag táncosoknál, és szerencsém volt érezni azt, amit csak a jó ugrók érezhetnek, hogy ha csak pillanatokig is, de megállok vagy repülök a levegőben. A Nándit ebben a súlya akadályozta meg elsősorban, amelyet ugyan végül is egy elfogadható szintre hozott, de ez nagy erőfeszítésbe került. Minden másban legalább olyan jó volt, mint én, bizonyos dolgokban, főleg ami a „tásgággal” összefüggött, még jobb. Rugalmasságom viszont táncosnak bizonyos „légies” hatást kölcsönzött, amelynek később sok hasznát vettem, és amelyet a kritikák itthon is és külföldön is sokszor megemlítettek.

Ebben az időben történt, hogy Szántó Magdi, aki tulajdonképpen a partnerünk volt, a Moulin Rouge megnyitása utáni harmadik vagy negyedik héten lábát törte a síkos, havas, jeges utcán és több mint két hónapra kiesett a munkából.

A Moulin Rouge februári műsorában már Latabár Kálmán helyett Feleki Kamill volt a sztár. Ez a műsor is nagyszabású revü és kabaréműsor volt. Felléptek még Rátonyi Róbert, Bárdy György, Komlós Vilmos, Pártos Gusztáv, Misoga László, Ács Marietta és Halmai Imre és az egész revütársulat, Szántó Magdi kivételével, aki felgyógyulása után csak az áprilisi műsorban tudott fellépni, velünk.

Szezon közben történt, hogy a műsor készítői terveztek az egyik zenés blokkhoz valami állat táncot. Már nem emlékszem, milyen állatmaskba és kosztümbe kellett volna belebújnom, de olyan irtózást éreztem, hogy kijelentettem, hogy nem vagyok hajlandó rá. Nemes bácsi, aki rendes ember volt, szerintem már el is engedte volna nekem ezt, de felette ott volt a rendező, Lóránth Vilmos és az igazgató, Ehrenthal Teddy, akik megrendelték az egészet, és Vogel Erik – a kitűnő jelmeztervező, rajzoló és festőművész – , aki pályáját Gyarmati Michael-lel kezdte a párizsi Moulin Rouge művészeti vezetőjénél, és akinek idehaza talán nagyobb sikere is volt, mint világhírű barátjának – készítette már számomra a jelmezt.⁶ Tulajdonképpen nehéz helyzetbe kerültem, mert bár Nemes bácsi igyekezett a helyzetet tompítani, Ehrenthal Teddy azonnal ki akart rúgni. Én semmit sem bántam akkor, sőt Szántó Magda lábtörése miatt kicsit el is voltam keseredve, úgy

⁶ Michel Gyarmati, szül. Ehrenfeld Miklós (1908-1996) Balassagyarmatról kerül fel Budapestre, az Iparművészeti Főiskolán keramikus, grafikus és scenikai tanulmányokat folytat. Színházi pályája – rendezés és tervezés – zenés színházakban, mint a Király Színház, majd a Fővárosi Operett Színház bontakozott ki. 1933-tól haláláig Párizsban élt, ahol nevéhez fűződik a híres revűszínház, a Folies Bergère – és nem a Moulin Rouge! – felvirágoztatása.

Vogel Erik szül. Vogel Imre (1907-1996) díszlet és jelmeztervező, aki már 1927-től a Fővárosi Operett Színház zenés darabjai számára tervez jelmezeket, majd sikerei nyomán dolgozik a Magyar, Király, Városi Színháznak is és számos revü-előadás részére tervez színpompás és szellemes jelmezeket. 1944 és 1948 között Romániában élt, majd hazatérve számos színház, kabaré, mulató, revü, cirkusz, a televízió és a jégtáncosok számára is tervezett jelmezeket.



éreztem, hogy a partnerünk nélkül mindenféle hülyeségre fel akarnak most használni. Nándi először nevetett a dolgon, végül már ő is megpróbált rábeszélteni, de én nem engedtem. Nos, a Nemes bácsi végül is elsimította a dolgot, már amennyire lehetett. Nem rúgtak ki, de Ehrenthal Teddy ezek után nem is vett észre, elnézett a fejem felett. Ennek a nagy hatalommal rendelkező varietécézárnak azonban voltak gyenge pontjai is. Néha-néha, udvartartásától kísértve be-benézett az új revü próbákra, és itt sokszor fejezte ki nemtetszését. Egyszer egy alkalommal mesélni kezdett – ilyenkor persze az egész próba leállt, és áhitatot mímelve hallgatott mindenki – elmondta, hogy amikor a King, King et King elnevezésű néger sztepp triót áthozatta Amerikából, Párizsban milyen nagy sikert arattak, és főleg egy bizonyos figurát emlegetett, amelyet meg is próbált mutatni. Valami csoszogós, haladós dolgot csinált ott előttünk egyéni kéztartást alkalmazva hozzá. Mi a Nándival egymást bökdösve alig tudtuk a röhögésünket visszatartani. A végén levonva a tanulságot, valami olyasmire lyukadt ki, hogy az volt ám a művészet, nem ez, amit mi csinálunk, majd az udvartartásától kísértve, megvető arckifejezéssel elvonult. Engem egy cseppet sem izgatott ez a prédikáció, de a Nándinak támadt egy jó ötlete. Léven hogy a makacsságom által Ehrenthalról ránk zúduló harag szele, ha nem is oly megsemmisítően, de őt is érintette, felvetette, hogy enyhíteni tudnánk ezen, ha a legközelebbi alkalomkor a számunkba beépítenénk egy olyan figurát, ami úgy nézne ki, mint amit Ehrenthal mutatott mindenki előtt, és ezzel a hiúságán keresztül talán visszanyernénk, ha jó indulatról nem is beszélhetünk, de legalább a látszat-nagylelkűségét. Úgy is tettünk, megbeszélve a Nemes báccsal a dolgokat, megcsináltuk az új számot úgy, hogy egy pár taktusban hangsúlyosan leutánoztuk az Ehrenthal által bemutatott figurát. Mikor egy más alkalommal belátogatott a próbára, úgy csináltuk, hogy ottléte alatt mi is sorra kerülünk. Így is történt, de a számunk alatt mintha egyáltalán nem érdekelné, mindig elfordult és össze-vissza fecsegett a sameszaival. Mikor az ominózus részhez értünk, amit vele okvetlen láttatni szerettünk volna, én már mérgeződtem, hogy hiába tettük bele, mert észre sem fogja venni, ha nem néz oda, amikor is Nándi egy „hoppá” kiáltást hallatott – ezt egyébként Chappy-től, a dzsesszkarmestertől kopíroztuk le, mert a vezénylés mellett ő maga is sokszor táncra perdült egy pár taktus erejéig, ami egyébként remekül állt neki – szóval Nándi kiáltására mindenki, Ehrenthal is, odakapta a fejét, és már bele is gyömöszöltük az agyába a saját figuráját, amit szerintem semmilyen King, King et King soha nem táncolt, de amit mi most az általa mutatott kéztartással harsány vidámsággal roptunk. Láttuk, hogy kapcsolt, kidülledt szemmel figyelt egy darabig, majd felugrott, és az őt körülvevő bologató táncosokhoz fordult: Ez az! Ez az! Látják, ezt mutattam a múltkor. Majd felénk: Jól van fiúk! Aztán sleppjével jókedvűen távozott. Nándival hátba vágtuk egymást, a drága Nemes bácsi csóvalta a fejét. Én tudtam, hogy azért Ehrenthal nem felejt teljesen, de valamennyire megenyhült.

Volt egy fiatalember barátunk, aki mindezt távolabbról figyelte, és aki a Chappy zenekar szervezési munkáit végezte: Solyom András. Egy alacsony, zömök, szemüveges, kicsit komolykodó arccal járó-kelő fiatalember, akit egyszerűen csak „Samesznak” hívtunk valamennyien. Nem mondhatom, hogy örült ennek, de kezdő létére el kellett viselnie. Mint később kiderült, egy nagyon aranyos, vidám, jó humorú fickó volt, aki a komolyság és a szemüvege árca mögül akarta kivédeni az alacsony termete miatti csipkelődéseket, ami alól pedig ebben a társaságban senki sem volt kivétel.

Nos, mivel aranyos természete volt, és különben is a mi korosztályunkhoz tartozott, hamar felengedtünk egymás iránt, és igazán bizalmas jó barátságba kerültünk azzal a magabiztos, mindent kigúnyoló vidámsággal és elnéző megvetéssel a nálunk idősebbek iránt, ahogy ez csak a fiataloknál tapasztalható.

Bandi Szántó Magdival is összebarátkozott és most már négyen is voltunk, akik legszívesebben együtt csináltuk volna a jövőt. Nándi, Magdi és én lettünk volna a világhírű táncosok és Bandi



az impresszáriónk, mint később kiderült, ha Bandi nem is lett impresszárió, jelenleg a Vidám Színpad közönségszervezési osztályának vezetője. Mindenesetre egyelőre örültünk, hogy egyáltalán szerződésünk volt.

Egy napon ajánlatot kaptam az Arizona mulató igazgatójától, akit Magosnak hívtak. Ötven forint napi gázsit ajánlott, és azt, hogy bizonyos táncképek koreográfiáját is megcsinálhatom. Jó alkalomnak tartottam ezt, hogy Ehrenthal Teddynek megemlítve, gázsit emelést kérjek.

Azon az estén éppen a bárpult mellett itta a pohár tejét, mert szeszesítalt nem fogyasztott, mikor dobogó szívvel megszólítottam, és elmeséltem neki az Arizona ajánlatát. Hozzátettem, hogy természetesen eszem ágában sincs átmennem, mint ahogy valóban nem volt szándékomban, de szeretném megragadni az alkalmat, hogy ha az igazgató úr lenne olyan szíves... esetleg... netalán... valami kis gázsiemelést... stb. Dadogásomat az eddig felhúzott szemöldökkel hallgató Ehrenthal egy joviális gesztussal kezét vállamra téve vágta el. A lehető legbarátságosabb arcot mutatva, amelyet eddig még nem is láttam rajta, és amitől úgy nézett ki, mint egy orrszarvú, aki fagyaltot nyalogat, de közben becsípte a farkát. – Nézd fiam, ez az egész engem egyáltalán nem érdekel, azt csinálsz, amit akarsz, de mivel én jól akarok neked, ezért csak annyit mondok, hogy ha én most megnyomom a falon ezt a gombot – és itt rátette húsos ujját a falon lévő láthatatlan gombra – az Arizona nincs többé. Na, csak ennyit akartam mondani, azt csinálsz, amit akarsz – ezzel elfordult tőlem.

Akkor nagyot nyelve, a kudarcot tudomásul véve elkullogtam. Tulajdonképpen nem is tudtam, mit akar ezzel a gombnyomással mondani. Csak azt éreztem, hogy nincs gázsiemelés.

Egy hónapra rá tudtam meg, amikor egy rövid hír közölte az újságban, hogy az összes éjjeli szórakozóhelynek kettő órákor be kell zárni. Ez alól csak a Moulin Rouge kivétel. Tudvalevő, hogy az éjszakai szórakozóhelyeken kettő óra után csinálták a nagy fogyasztásokat. Az Arizona levonta a tanulságokat, és bezárt.

[...]

5. fejezet

Az országon belül zajló változások a színházi életet sem hagyták érintetlenül. A magánszínházak anyagi problémákkal küszködtek, amit az alacsonyabb művészi színvonalú előadásokkal, a közönség szórakozás utáni vágyát kiszolgálva, szegényesebb kivitelezésben próbálták megoldani. Bukások, botrányos visszaélésektől tarkított látszatsikerek, az állami színházaknál dúló belső viszályok, amely a feltörekvő új tehetségek és a régi sztárok között dúlt és amelyben sok jó művész sérült meg, nagy feszültséget okozott. A „Pesti Broadway” presszóiban mindezt így vagy úgy kitárgyalták. Számtalan új vicc keletkezett, jellemzően a pestiek saját magukat sem kímélő akasztófa humorával. Én úgy láttam, a színészek, a rendezők, szövegírók nagyon érzékenyen reagáltak mindenre, de emlékezetem szerint a táncosok, mint a legaszketább színházművész fajta, szinte tudomást sem véve minderről, megszállottan tették a magukét, azaz gyakorolt, gyakorolt, gyakorolt. Ha a mai szemmel visszagondolok, akkor minden általam ismert akkori táncost, tehetségétől függetlenül, „örömtáncosnak” nevezhetnénk. Ma tulajdonképpen azokat illetjük ezzel a jelzővel, akik a kötelező próbákön és előadásokon túl is törődnek a szakmájukkal, és bármikor készek újabb és újabb feladatokra. Persze ez nem azt jelentette, hogy a táncosok mindent tudomásul vettek és mindenre kaphatóan opportunista lettek volna. Egész egyszerűen a táncon belül új kapukat nyitó bármilyen irányzatot magukba akartak szívni, és még egyet: táncolni, táncolni, táncolni.

Külön gyakorlásaim új színhelye egy másik tánciskola volt az Oktogonnál. Gulyásnak hívták a tulajdonost, aki társasági táncokat tanított, de termét kiadta bérbe óradíjasan artistáknak és táncosoknak. Miután ebben az időben már szakmán belül elég jó hírem volt, mind többen ke-

restek fel a már hivatásosan működő, de még pályakezdő táncosok, táncospárok, hogy számaikat átnézve kijavítsam azokat, vagy újakat állítsak be a számukra. Ezek között volt egy későbbi barátom, Feuer (Fényes) Ervin, akinek egy nagyon szép lány volt a partnere. Fabriczky Marikának hívták, jelenleg Ausztráliában él, és az ottani női divat egyik legismertebb irányítója. Számukra is több számot állítottam be, amivel tudomásom szerint sikeresen dolgoztak. Ervin, mint írtam, jó barátom lett később. Jelenleg Münchenben van balettiskolája. Közben hadifogságból hazaérkezve felhívott egy régi barátom, Vereckei Misi, akivel a Feleki tánciskolában ismerkedtem meg. Nagyon jó modorú, tehetséges fiú volt, akit 1944 karácsonyán mint leventét akartak Nyugatra vinni. De közben a fővárost körülzáró szovjet hadsereg fogságába estek. Rábírtam, hogy újrakezden mindent, de azt is láttam, hogy az éveket, amit mulasztott, szakmailag nem lehet könnyen behozni. És ezt ő is látta. Én mégis csináltam egy számot, és vele mentem vizsgázni egy duettel. Sajnos nem sikerült, és ő, aki eddig is önbizalmát veszítve próbált, most végleg letett arról, hogy szerelmét, a táncot eljegyezhesse.

Ehrenthal Teddy, aki nem felejtett és több mint egy évig nem hívott sehova fellépni, most jelentkezett. Szerintem Nemes Gyuri bácsi beszélte rá, hogy szerződtesse egy műsorhoz a Royal Revüszínházhoz. A revü címe: A 7. osztály. (Főszereplői Kiss Manyi, Lugossy Marietta, Alfonzó, Kazal, Erdődy). Itt egy számban kellettem az akkor nagy divatban lévő énekesnőnek, Vadas Zsuzsának partnernek, de volt két külön számom is: egyedül és egyszer a női táncokkal. A női táncok, vagy ahogy még akkor nevezték: göröcsapat vegyes összetételű volt. A 16 lánynak a fele már a fiatal, képzettebb, a különböző magán balettiskolákból: Trojanoff, Misley Anna, Brada, Lieszkovszky-iskolák növendékeiből kerültek ki. Feltűnt közöttük egy ragyogóan táncoló kislány, aki egyáltalán nem a szokványos görli-típus volt. Feltűnt még, hogy mindig csendes, visszahúzódo, sőt többnyire lehangolt. Beszélgetni kezdtem vele és így tudtam meg, hogy ő a háború előtti filmgyártás nagy gyereksztárja: Pécsi Gizi, aki az Édes mostoha és a Megfagyott gyermek című magyar filmek abszolút főszereplője volt.⁷ Nem vagyok hivatott e filmeket bírálni, különösen nem itt, de kétségtelen, hogy nagy közönségvonzó filmek voltak, amelyeket nemcsak Magyarországon, hanem szerte Európában, de még Amerikában is forgalmaztak. Láttam plakátot, ahol Pécsi Gizi neve kb. tízszeresen nagyítva volt nyomva Csontos, Páger, Tasnády Fekete Mária nevéhez viszonyítva. Filmjével a bemutatókon Európában mindenhol megjelent, Hollandiában turnézott is. Amerikába hívták, és Magyarországon is készen álltak számára a forgatókönyvek, amikor a különböző törvények megjelenésével a mecénások visszavonták a pénzt, és sem a filmből, sem az utazásból nem lett semmi. Ő azonban állandó tánctréninget tartva vészelt át a háborút, de nem tudta átvészelni a felnőtté válás sokkját. A gyereksztár felnőtt nem tudott mit kezdeni magával. A szakma leírta. Sem ő, sem a szakma nem vette észre, hogy egy ragyogóan, igen sokoldalúan képzett táncosnőről mondanak le. Mikor először próbáltunk együtt, még csak úgy szórakozásból, elképedve láttam azt a fölényes tudást, amivel rendelkezik. 32 ronde de jambe fouetté-t forgott, 20 centiméteres átmérőjű körön belül, úgy, hogy a végén 4-5 tourt húzott rá még. Az összes forgásfajta a kisujjában volt, az összekötő lépéskombinációkat pedig éteri könnyedséggel csinálta. Fej és a kézfej tartásában lehetett némi edzés tartást felfedezni, de ez a Trojanoff-iskola sajátja volt. Akrobatikában az összes nőies hajlékony akrobatika elemet a sorozatos handstand bogni-ig mindent magas fokon művelt. Szteppelni nagyon tudott. Az én akkor már saját stílusomban készített legkomplikáltabb variációimat percekben belül sajátította el. Megbűvölt a szakmai tudása, és így

⁷ Pécsi Gizi (1928 –) Eredeti nevén: Porkoláb Gizella. Gyermekszínészként kezdte a pályáját Lakner Bácsi Gyermekszínházában. Amikor Lakner Artúr Édes mostoha című darabjából a Vígszínházi siker után regény és film is készül, az 1935-ös film főszerepét Pécsi Gizi alakítja. Még egy filmszerepet kap, de közben balett tanulmányokat is folytat Trojanoff magánstúdiójában. A háború után főként revütáncosként ér el sikereket. A hatvanas években a Tarka Színpad tagja, de fellép a Béke szálló Kupolájának revüműsoraiban is. A nyolcvanas években még szteppet tanít az Állami Artistaképző Intézet akrobatikus revütáncos képzőjén.



szinte természetesen jött, hogy elkészítettük az első számunkat, amit persze egyelőre sehova sem tudtunk eladni. Közben lejárt a szerződés a Royal Revüben, és újra állás nélkül voltam. A görll-csapat, azaz a női táncok, így Pécsi Gizi is azonban az egész szezonban szerződésben maradt. Mi a Gizivel tovább folytattuk a próbáinkat, a Gulyás tánciskolától bérelt termekben. Itt ismerkedtem meg Kürtössy Ákossal, egy régi táncossal, aki még a felszabadulás előtti táncos generációhoz tartozott, még együtt dolgozott annak idején Óvári Tiborral, Utassy Jenővel, Surányi Győzővel, Sziver Imrével stb. Ő is ott próbált a Gulyás iskolától bérelt egyik teremben Lidloff Évával, aki szintén a Royal tánckarában volt a Gizivel, és rajta keresztül ismerkedtünk össze. Kürtössy szintén hadifogságból érkezett haza, és már nem volt fiatalnak mondható táncos szempontból. De jól szteppelt, sok mindenhez igen jó érzéke volt. Rajta is, mint mindenkin, aki látta Fred Astaire-t táncolni, érződött a hatása. Azonban a sok kihagyást, az elmulasztott éveket már ebben a korban lehetetlenség volt pótolni. Így is jó fantáziája volt, és a már meglevő technikai tudását előnyösen tudta érvényesíteni.

Váratlanul kaptam egy szerződési ajánlatot az Angol Park, később Vidám Park Szabadtéri színpadára. A Művész Szakszervezet szervezésében egy vidám revü-operettszerűséget adtunk elő. A darab címére nem emlékszem, de az első rakéta repülő kísérlettel volt kapcsolatban. A régi világban lejártszódó vidám történetet Fejér István írta, Fellegi Tamás, egy fiatal, új rendező rendezte, azóta az olasz filmekben látni többnyire epizód szerepekben. A táncokat Berczik Sári és Nemes György állította be.⁸ Sárika saját iskolájából alakított együttesel dolgozott és a darabban előforduló népi táncokat koreografálta, Nemes Gyuri bácsi a revü részeket. Ide szerződött még férfi táncosnak Kürtössy Ákos, Fényes Ervin és Szegő Tamás, akinek a papája az Operett Színház nézőtéri felügyelője volt. Tamás minden áron komikus táncos-színész szeretett volna lenni. Táncos alapja elég gyenge volt, de tehetsége sok mindenen átsegítette. Valamit tudott szteppelni, valamit a színpadi táncokból is, de felkészültsége nem volt valami lehangoló. Azonban hallatlanul muzikális volt, szeretett zongorázni, dobolni és rekedt hangon olyan Louis Armstrong-szerűen énekelni. Nagyszerű utánpótlás képessége volt. Szóval ő volt a negyedik fiú. A Berczik csoportban a csupa lány között azonban akadt egy fiú szólista is, a Sándor Laci. Furcsa sima aszkéta arcú, mindig savanyú képpel járó-kelő fiú, akinek még a mosolya is fanyar volt. Emlékszem, ezen a nyáron rengeteget mókáztunk már a próbák alatt is: Sándor Laci tett ugyan tétova barátkozó kísérleteket felénk, mi mégsem tudtunk feloldódni vele szemben, pedig mi négyen a fent említettek közül nagyon összebarátkoztunk még Kürtössy Ákossal is, aki pedig idősebb volt jóval a mi korosztályunknál. Próbák alatt, melyek általában délelőtt voltak, sokszor kitört a botrány miattunk, mert mi elkalandoztunk az elvárászt kastélyban, meg a különféle barlangokban, amelyek így üzenen kívül, kihaltan igen furcsa, bizsergetően kellemes, kicsit borzongató hatást keltettek. Itt ijesztgettük egymást visszarepülve kamaszkorunk hajnalába, önfeledten adtuk át magunkat képzelgéseinknek. Bevallom, a darabot, melynek a főszerepét Hertelendy Hanna, Lantos Olivér és az akkor üstökösként feltűnt új komikus, Pongrácz Imre (aki később az ötvenes években Swing Tónit, az ifjúság elrettentő komikus negatív figuráját országosan népszerűvé tette) játszották, mi egyáltalán nem vettük komolyan. Semmi különleges feladatot nem jelentett számunkra. Volt vagy három-négy jelenésünk, amiben csillogtunk-villogtunk, de nem tartottam különösebben jól sikerültnek. A pénzért vállaltuk, és

⁸ Berczik Sára (1906-1999) Zenei tanulmányai mellett először nevelőanyja, Perczel Karola oktatja balettre, majd Nirschy Emília növendéke lett. Érdeklődése azonban a szabad mozgás felé fordult, így Bécsben a korabeli modern tánc képviselőinél folytatta tanulmányait. Első szólóestjére 1922-ben került sor, de zenei és tánc tanulmányait még a harmincas évek elejéig folytatta, bővítette, majd 1932-ben iskolát nyitott. Növendékeiből 1945-ben alakult meg a Berczik csoport, majd a mozulatművészet el lehetetlenítése után együttese 1951-ig a Fővárosi Varietéhez, majd a Fővárosi Víg-színházhoz szerződött. 1949-től a Testnevelési Főiskola tanára, kiváló edző és pedagógus, aki a ritmikus sport gimnasztika vezető tanára lett. Élete végéig aktív volt, aki még az 1989-ben újrainduló „modern táncpedagógus” képzőn átadhatta mérhetetlenül széles és mély tudását a fiatal táncpedagógus nemzedéknek.



emlékeimben az Angol Park varázslatos világa tartotta meg. A darab azonban nem ment jól, éppen csak vánszorgott. Volt egy jelenet, amikor is egy rakétát a nyílt színen kilőnek, ez valami pirotechnikai trükk volt, olyasmi, mint a tűzijáték. Terv szerint ennek a rakétának ki kellett volna süvíteni a színpadról a szabad ég felé, és valahol szétszórnia a levegőbe. Nos, ez sok esetben rosszul sült el, mert a kilőtt rakéta öt-tíz méter tétova vánszorgás után erőtlenül a nézőtérre esett vissza, nem kis rémületére a nézőknek. Azután egy pár esős nap is beköszöntött, és már egyikünk előtt sem volt titok, hogy bukás előtt állunk. Nem tudom, hány előadást ért meg, de a kitűzött előadásszám felét sem csinálhattuk meg, amikor bejelentették a bukást. A szakszervezet akkori vezetői egyenként fogadták az összes szereplőt egy szobában, hogy megtárgyalják velük a további elmaradt előadásokból származó gázsiköveteléseiket. A színészek és artisták zöme követelte a gázsí kifizetését. A szakszervezet, miután nem volt elég pénze, mindenkinek ajánlatot tett, hogy a jövőben különböző fellépésekkel kártalanítja. Én és a táncosok általában elhatároztuk, hogy nem követelünk semmit, megvárjuk az ajánlatot, amit kapunk. Mikor bementem tárgyalni az irodába, és feltették a kérdést, milyen követelésem van, azt mondtam, csak annyi, amennyit teljesíteni tudnak. Megkérdezték, van-e számom. Én mondtam, hogy van a Pécsi Gizivel. Ők ezt felírták, és megígérték, hogy rövid időn belül szerződést szereznek nekünk. Így történt, hogy öszre szerződést kaptam a Pommery bárba Pécsi Gizivel, és a következő években a pesti lokálok műsoraiban kiélhettem táncos elképzeléseimnek jelentős részét, még akkor is, amikor színházban is dolgoztam, amelyben akkor, bár jó fizetésű szólista lettem, soha nem kaptam a képességeimhez mért feladatot.

Mikor megkaptuk a kéthetes szerződést, a Pécsi Gizi még a Royal [Színház] tagja volt. Voltam olyan merész, hogy rávettem Gizit, bontsa fel a színházi szerződését, ahol mint táncos görll tehetőségéhez és tudásához méltatlan feladatokat kap. Nem kis lelkiismeret-furdalást éreztem, de bíztam, hogy nem csukják be az emberek a szemüket, ha mi táncolunk és felmérve az akkori mezőnyt, vitathatatlanul tudtam, hogy a legjobbak vagyunk, és nem csak a lokál-műsorhoz viszonyítva, ahol akkor nagyon is erős és jó artisták, színészek és táncosok dolgoztak igen kiérlelt, kidolgozott, komoly nemzetközi színvonalú számokkal, de színházi vonatkozásban is. Bemutatkozásunk óriási siker volt, két hét után megint meghosszabbították a szerződésünk, ami akkor abban a lokálban csoda volt. De az első 5-6 nap után már törzsközönségünk lett, és ha megjelentünk, már tapssal fogadtak. Persze kivonult az egész Royal Színház minket megnézni. Ennek kettős oka volt. Egyrészt, hogy hogyan lehet egy kéthetes szerződésért felbontani egy egész szezonra szólót, és kívánni a nagy Ehrenthal haragját, ez imponáló volt mindenki előtt. Másrészt sikerünk olyan nagy volt, hogy futótűzként terjedt el, és erre is kíváncsi volt mindenki. Az egyik este előadás után egy Royal társasággal együtt eljött Kertész Ali is, aki akkor Ehrenthal egyik bizalmasa volt. Megkérdezte utána, hogy helyesnek tartom-e, hogy a Gizit kivettem egy ilyen biztos szerződésből. Én elmondtam a véleményem, amire ő hümmögött, és nem tagadta, hogy el van ragadtatva a számainktól, és személy szerint egyenként mind a kettőnkől is. Majd további szerencsét kívánva elváltunk. Még harmadszor is meghosszabbították a szerződésünket és akkor a Nemes bácsi megkeresett minket, és megkérdezte, nem volna-e kedvünk dolgozni az Emkében, mert őt megbízták, hogy műsort állítson össze, és úgy néz ki, hogy ha beválik, akkor egész évben meg van oldva a megélhetésünk. Boldogan vállaltuk el. Nemes bácsinak valóban szívügye lett az Emke műsor. Itt nem az Ehrenthal volt a főnöke, és nem kellett hallgatni a tanácsait. Bár a Moulin Rouge-ban is dolgozott, ott már jóval szerényebb kivitelű műsorok futottak. A szívügye azonban az Emke lett.

Közben államosították a színházakat. A Royalt Varietének nevezték el, és egy művészeti tanács igazgatta.⁹ A Moulin Rouge-t is vendéglátóipari vállalat vette át, és a Budapest Kávéház

⁹ A Royal Orfeum 1908-ban nyílt meg az Erzsébet krt. 31. alatt, 1933-ig mulató volt, utána különböző neveken (Royal Színház, Varieté, Revüszínház) zenés darabokat játszó színház. Az államosítás után, 1949 őszétől 1951-ig Fővárosi Varieté néven üzemelt.



néven futott, de ugyanazt a műsoros lokál-orfeum-varieté-revü szerepet töltötte be, mint elődje, csak lényegesen kevesebb pénzzel, ami a kiállítást illeti. Ekkor ezek a helyiségek a különböző neves kabaréművészek és a műfajban már sikert elért táncosok produkcióival operáltak. A táncszámok lényegesen színvonalasabbak lettek, miután sem tömegek, sem nagy kiállítás nem volt, szükségszerűen olyan táncprodukciók születtek, amelyek mindezt pótolják. Az Emke műsorában Alfonzó, Kardos Magda, Vértes Klári, a Mikola tánckettős, Gyenes Magda, a Pécsi-Bogár tánckettős, Tarján Panni, Földes Éva volt a műsor gerince, míg a Moulin Rouge átkeresztelt helyiségében, a Budapest Kávéházban Latabár Árpád, Szapáry Gabi, Farkas Vera, Gozmány György, Vay Ilus, Ludmilla Korsakova orosz szolótáncosnő, Judit és André tánckettős, Chappy és a zenekara volt a műsor váza. Mindkét helyen artistaszámok is voltak.

Az Emkében nagy sikerünk volt. A következő műsorokban pl. a Farsang az Emkében Feleki Kamill volt a sztár, aki akkor már a Gáspár Margit vezette Operett Színház legendás gárdájában a vezető sztártriász (Honthy, Latabár Feleki) tagja volt. Fellépett még Galambos Erzs, Pécsi Gizi, Solymossy Edit, a Tóth testvérpár akrobatikus tánckettős, Potassy bűvész, aki később Európa egyik leghíresebb bűvésze lett, és én. A Szabó fivérek hattanagú zenekara kísérte a műsort. Egy ezt követő műsorban az Emkében, a Botrány a Paradicsomban című kétrészes revüben fellépett: Feleki Kamill, Mednyánszky Ági, Galambos Erzs, aki akkor már remekül énekelt és táncolt, és színészi adottságai is meg-megcsillantak, Pécsi Gizi, Gyenes Magda, Solymossy Edit, Tarján Panni, a Tóth testvérek, Hortobágyi Erzs, és én, aki Pécsi Gizivel kötelező és rendszerint a műsor egyik főhelyén álló számunkon kívül Galambos Erzsivel és Mednyánszky Ágival is felléptem.

Feleki Kamill és általában a jó műsorok hírére igen sokan látogatták a műsorainkat a színházi szakmából. Pécsi Gizivel, akivel, mint már említettem, egymás után csináltuk a jobbnál jobb számainkat, az Emke mellett még számtalan más műsoros esten és koncerten felléptünk, kezdtünk egy bizonyos szakmai körön belül ismertté válni.

Közben a Royal Varietében igazgatóváltás történt, és a színház profilja megváltozott. A varieté helyett zenés darabokat tűztek műsorra. Az új igazgató Fejér István, zenei vezető Fényes Szabolcs, karmester Pogány László, rendező Rácz György lett. Az új színház neve: Fővárosi Vígszínház.

Egy nap összetalálkoztam az utcán Lakatos Gabriellával, aki akkor az Operaház legnépszerűbb fiatal balerinája volt. A színpadról ismert temperamentumát privátim még humorbő, szókimon-dó kedvessége színesítette. Megállított és a Garai Nándi felől érdeklődött. Én meglepődtem, mert azt hittem, neki az Operában jobban kellene tudnia róla. Ő meglepődött, hogy én semmit sem tudok. Aztán elmondta, hogy Nándit az Operában nagy tehetségnek tartották, viharos gyorsasággal haladt előre, nagy és komoly szerepeket akartak rábízni, míg egyik napról a másikra eltűnt. Nem jelentkezett, és a megkeresésére tett kísérlet is eredménytelen maradt.

Furcsa érzésekkel váltam el tőle, és nem tudtam, mire gondoljak. Nem próbáltam keresni, mert részben nem tudtam volna mást mondani, mint hogy az Opera keresi. Ezt pedig már nyilván tudta. A rejtély még körülbelül 2 hónapig rejtély maradt. Akkor egy délután váratlanul megjelent a lakásomon. Újra meghívott valamennyit, szemében keseredett, fáradt ember nézését láttam viszont. Anyámat tisztelettel köszöntötte, és megkért, hogy négy szemközt beszéljünk. Mint két igazán jó barát, mely barátság ugyanakkor már elég megtépázott volt, mégis akkor beszélünk úgy utoljára. Elmondta, hogy a nagy megterhelést, ami az operai tréning és a reménytelen hosszan tartó küzdelem, hogy a táncos súlyát megtartsa jelentett, nem tudta tovább elviselni, és földadni kényszerült. Elmondta nekí, amit a Lakatos Gabitól is hallottam, hogy mennyire számítottak rá. Csak kesernyésen mosolygott. Nem tudom elmondani, milyen mély megdöbbenést éreztem. Ha valaki ismerte Garai Nándor nagy tehetségét és hallatlan akaraterjét, úgy az én voltam. Ha van táncos tragédia, úgy ez itt volt előttem. Kb. 6-8 kilón múlott, hogy ma ezt az embert nem mint többszörösen kitüntetett kiváló táncművészt ismerjük.



Beszélgetésünk további része lehangoló volt. Ő ajánlatot tett, hogy folytassuk újra együtt. Én elmondtam, hogy számomra a Pécsi Gizivel való együttműködés úgy művészileg és nem utolsósorban a már aláírt szerződések folytán anyagilag is nélkülözhetetlen. Ezeket a szerződéseket, amelyek két személyre szólnak, nem lehet háromra átírni, és különben is három embernek sokkal, de sokkal nehezebb elhelyezkedni. A Pécsi Gizivel való szakmai kapcsolatam már most évekre perspektívát mutat, és így nem láttam lehetőséget, hogy együtt folytathassuk tovább. Látszólag barátságban váltunk el egymástól, hogy csak évek múltán találkozunk össze véletlenül, szakmailag pedig soha többet. Bár tudtam, hogy nem volt megoldás és mást sem nem mondhattam, sem nem tehettem, mégis napokig nyomott hangulatú voltam. Eszembe jutottak fiatal éveink nagy tervei, és eszembe jutott Szántó Magdi is. Szántó Magdival elutazása után még több levelet váltottunk. Ő biztatott, hogy jöjjenek ki, majd ő mindent intéz, de lassan erről mind kevesebb szó esett mindkettőnk levelében, majd a levelek is ritkultak, végül elmaradtak.

Váratlanul ajánlatot kaptunk a Fővárosi Vígszínházról.¹⁰ Meg kell említenem: ennek a színháznak semmi köze nem volt a régi Vígszínházhoz. Kizárólag zenés darabok játszására alakult. Színészgárdája meglehetősen jó volt: Bilicsi Tivadar, Kazal László, Borvető János, Fejes Teri, Kardos Magda, Kollár Livia, Kovács Ibolya, Peti Sándor, Dékány László, Déry Gabriella, Zentay Ferenc, Petrik József, Serfőző Ilona, Latabár Árpád, Rajz János és még sokan mások, akik hirtelen nem jutnak eszembe, tagjai voltak a színháznak. A tánckar meglehetősen heterogén volt. A legkülönbözőbb tánciskolákból, népi technikával vagy balett technikával és különböző képzettségi fokon. Bármennyire is kedves éveket töltöttem a színháznál, soha nem tartottam – 4-5 táncost kivéve – magát a tánckart igazán jó táncarnak. Mi Pécsi Gizivel a legmagasabb gázsit kaptuk, ha jól emlékszem, kb. 1980 forintot, ami akkor nagy pénz volt a színházi fizetésekhez viszonyítva. Az utánunk következő táncos 1350 forintot kapott, de ezt csak a már több éves szakmai gyakorlatot maguk mögött tudó táncosok kapták. Általában 800- , 1000- , 1200 forint fizetések voltak a tánckarban. Az Operett Színházban pl. a szóló fizetés 1500 forint volt.

Az első darab, amiben részt vettem, A peleskei nótárius volt, amelyben Rajz János, akit csak röviden Jancsinak nevezünk valamennyien, kiugró sikert aratott. Nemcsak nagy karakterformáló ereje, jellegzetes rekedt hangja, hanem igen egyszerű eszközöket alkalmazó stílusa is, amely nélkülözte a harsányságot, a modern színjátszás legújabb alakjává emelte. Ezen kívül, mint ember, példamutatóan szorgalmas és szerény, kedves egyéniség volt, aki maga körül mindig megteremtette azt a hangulatot, amiben jó volt dolgozni.

Nem mondhatom el ugyanezt a tánckarról. Sok fél-tehetség tülekedett és harcolt a szakmai előbbre jutásért, eszközökben nem válogatva, beleértve a politikait is. A politikai viszonyok ekkor kezdtek keményedni, és a vastaps már veszélyesebb színjátékoknál is szólt. Sőt, már csak vastaps volt. Reggel, közös balettgyakorlat után, egy politikailag képzett táncari tag Szabad Nép félórát tartott. Ami annyit jelentett, hogy felolvasott egy aktuális cikket, ahhoz kellett hozzászólni. Utána próba volt, majd a színház épületében saját éttermünkben üzemi ebédet ettünk. Kb. 3-1/2-4-kor politikai szemináriumra jártunk. Szerencsére az én szemináriumvezetőm egy aranyos, kedves kollégám, Ákos Klári volt, akit nagyon szerettem, mert nem a karrierista tülekedők közül került ki. Mindig mindenkiel szemben kedves, emberséges, segítőkész magatartása az igazi embert példázta. Szeminárium után kimentünk az utcára és kb. 1/2-3/4 órát sétáltunk, hogy levegőn legyünk, utána vissza az öltözőbe, és készülődés az előadásra, majd az előadás.

Abban az időben már a városban az üzletek a szó szerinti értelemben is elszürkültek. Jóformán csak szürke szövetet lehetett kapni, és a kalap is kiment a divatból. Mindenki sapkát hordott. Én a svájci sapka mellett döntöttem. Cipőt elvétele lehetett vastag, fénytelen bőrt kapni. Többnyire

¹⁰ A Fővárosi Víg Színház a Royal Orfeum (lásd 8. jegyzet) épületében működött 1951 és 1955 között, főként operetteket játszott.



alig lehetett a bakancstól megkülönböztetni. Szenzáció számba ment tehát, amikor az egyik tán-cos lihegve bejött az öltözőbe, és izgatottan mesélte, hogy a szemben lévő üzletben a körúton csinos barna női mokaszint árulnak 39-es számig. Persze rohantunk, és aki olyan szerencsés volt, hogy 39-40-es lába volt, mint én is, azonnal vásárolt, de még a 41-es lábúak is belegyúrták ma-gukat.

Történt ebben az időben, hogy a körúton járva az egyik kirakatban egy szép drapp halszállkás sportszövetet láttam. Nem volt drága, de pénzre csak két hét múlva számíthattam, így este, mikor bementem a színházi táncos öltözőbe, megpróbáltam kölcsönkérni, de a többi táncos sem volt jobb helyzetben, mint én. Az öltözőmben ekkor a mi öltöztető szabónk beteg volt, és a Latabár Árpád öltöztetője jött kisegíteni hozzánk. Ő hallotta az egészet, és valószínűen elmondta Latabár Árpádnak, mialatt mi a színpadon voltunk, mert amikor jelenésünk után visszafele tartottunk az öltözőfolyosón, Árpád bácsi kikukkantott az öltözőjéből és odakiáltott: – Ricsi! Meglepetten mentem oda: – Igen, Árpád bácsi? – Hallom, már megint pénz kell neked – mondja jellegzetes, kicsit recsegős hangján, kissé huncutul összevont szemöldökkel. – Nekem? – kérdeztem, mert nem tudtam mire akar kilyukadni. – Úgy hallom, 400 forintba lenne szükséged. – Zavaromban hebegtem, habogtam – És szép az a szövet? – kérdez tovább, miközben az öltöztetője adja rá a holmijait. – Hát igen, mondom. Na jó, itt a négyszáz forint – mondja, és akkor láttam, hogy már ki van készítve az asztalára. Na vidd – mondja. – Aztán visszaadod! – búcsúztat még és utánam ki-abál, mikor már a folyosón vagyok: – A sört pedig majd te fizeted! Hát ilyen ember volt. Mesélik, hogy amikor egyszer megkérdezték barátai: – Mondd, Árpád, mire jó ez, hogy fünek-fának köl-csön adsz, még olyanak is, akiről tudod, hogy sohasem adja vissza? – Tudjátok – válaszolta derű-sen – mindig szerencsésnek érzem magam, hogy én adhatok, és nem nekem kell kérnem.

Persze én idejében visszaadtam a kölcsönt, és lett egy csinos zakóm. Ha eszembe jutnak ezek az esetek, én meg úgy érzem, azt mondhatom el, hogy azon szerencsések közé tartozom, akiknek sok ilyen és hasonló emberrel volt dolga, akik a sok intrika és gonoszság, aljasság mellett bízni tanítot-tak, hogy az életben vannak igazán szép és értelmes dolgok is, hogy érdemes ezt nem elfelejteni. A tánckarban azonban nem éreztem jól magam. Nem elégítettek ki azok a feladatok, amelyekkel megbíztak. Egyáltalán nem is éreztem feladatnak. A táncok koreográfiáit általában a tánckarból kikerülő táncosok készítették. Nem voltam elragadtatva tőlük. A koreográfiákat készítőik közül Sándor László koreográfiái képviselték a játékoságot és a humort, de az én képességeimnek, hogy úgy mondjam, ezek sem nyújtottak lehetőséget. Sándor Lacival és Szegő Tamással itt a színháznál kerültem igazán jó barátságba. Szegő Tomi, akinek tánctechnikai tudása nem volt ugyan acélos, viszont igen jó humorérzéssel volt megáldva, ebben a színházban lett ismert, mert – és ez jellem-ző – a koreográfiák szegénységének tömegében egy-egy, az ő személyére alapozott pantomimszerű táncos feladat, amit rendszerint Sándor Laci koreográfiáiban kapott, kiemelkedőnek tűnt a többi táncképhez viszonyítva. Persze voltak még jó felkészültségű táncosok is, ha nem is sokan, azonban az ezek számára készült koreográfiák nélkülöztek minden eredetiséget, sok esetben olyan feladatra vállalkozva, amely úgy a táncos, mint – főleg – a koreográfus képességeit meghaladta.

Ilyen körülmények között mind elégedetlenebbül arra az elhatározásra jutottam, hogy a ben-nem meglévő energiáimat és a tehetségemet jobban kihasználhatom, ha újra éjszakai vendéglátói szerződést vállallok, ahol azt csinálhatom, legalább is részben, amit szeretnék. Gizivel leszerződ-tünk a Budapest Kávéházba, a volt Moulin Rouge-ba. Egy nagyon jó szakmai periódusom kez-dődött ekkor. Mint később kiderült, szerződésemet annak köszönhettem, hogy a Vértess-Mikola táncospár, akik szintén nagyon közkedveltek voltak és a Budapest Kávéház minden műsorában nagy sikerrel szerepeltek, disszidálni akartak, de a határig nem jutottak el, előbb lekapcsolták őket. Emlékezetem szerint nem lett nagy ügy belőle, hiszen nem voltak sem kéme-k, sem „osz-tályellenségek”. Pusztán művészi ambícióik voltak, és ezt még az akkori nehezebb időkben is úgy



látszik, belátták az illetékesek. Így hát az ő helyüket betöltendő szerződtek minket. Már az első bemutatkozásunkat is nagy ováció fogadta, hiszen már, mint említettem, mi is az ismertebb nevű táncosok közé tartoztunk. A már ismert és említett Chappy zenekar kíséretében egymás után csináltuk a számainkat, amit még évek múltán is emlegettek a nézők vagy ismerősök. Chopin: Nocturne, Rhapsody in Blue, Trubadúr-cigánytánc, Stan Kenton zenéjére egy akkor nagyon mo-dernnek számító dzsessz-balet szám, különböző humoros karakterszámok, a Katona álma, amely egy katonáról szól, aki elalszik az őrségen és arról álmodik, hogy tábornok lesz. Egy matróz a kikötőben, Látomás a kirakatban. Ez utóbbi egy enyhén spicces fiatalemberről szólt, aki éjjel az utcán elmegy egy kirakat előtt, és meglát egy bábut, aki rákacsint. Víziójában a kirakatbaba megelevenedik, kiugrik a kirakattól, és ebből az ötletből jön a tánc, amelynek végén, mikor már szerelmes lesz a csinos babába, az visszaugrik a kirakatba, és leereszti a kirakat függőnyt a fiú előtt. De még sok-sok karakterszámot, keleti témában, olasz tarantellákat, vívással, a Mikolával, mikor ők egy év szünet után újra játsszák engedélyt kaptak. Na és különböző szteppszámokat táncoltunk.

Míg az országban a nehéz idők jártak, amelyet a színházban is érzékeltünk néha, az éjsza-kai szórakozóhelyeken viszonylagos szabadsággal valósíthattam meg ötleteimet. Persze meg kell mondanom, külön hangsúlyozva, a látványosságot akkor nem a tollak és a vetkőzés jelentette, aminek egyébként nem vagyok ellene, hanem a produkció. Furcsa, de a Budapest Kávéházban és az Emkében még akkor meg lehetett bukni. Velünk is előfordult és másokkal is, hogy pár nap után elhagytunk vagy kicseréltünk számokat, mert bár sikeresnek mondhattuk magunkat, tőlünk sem fogadtak el akármilyen, és ha nem ütöttük meg az általunk már megteremtett színvonalat, azt minden további nélkül megmondták. Tehát a szakmai színvonalat igen magasra szabtuk és ez másokat is kötelezett.

(Folytatása következik)

(A szöveget közlésezi: Fuchs Livia és Tóvay Nagy Péter)



Barbarics Zsófia

Tánc és irodalom összjátéka: Kricskovics Antal és Silvije Strahimir Kranjčević

Dolgozatomban Kricskovics Antal Lucidum intervallum című darabjának elemzésére teszek kísérletet. A táncdrámát a horvát modernizmus jeles képviselőjének, Silvije Strahimir Kranjčevićnek a verse ihlette. Kranjčević költészetének és Lucida intervalla című versének rövid elemzése után a költemény és a Kricskovics-féle tánckompozíció összehasonlítását végzem el.

Silvije Strahimir Kranjčević: Lucida intervalla¹

Silvije Strahimir Kranjčević 1865-ben született, az irodalomtörténet a horvát modernizmus első jeles képviselőjeként tartja számon. Munkássága az August Šenoa és Antun Gustav Matoš közötti átmeneti időszakra tehető (magyar viszonylatban jelentősége Vajda Jánoséhoz hasonlítható, aki Petőfi Sándor és Ady Endre közötti szakaszt kötötte össze)² Életében tanítóként dolgozott Senjben, Livnoban, Bijeljínában, Szarajevóban, majd állami tisztségviselőként a boszniai Nada folyóirat szerkesztője, mely feladata hírt adni a bosnyák irodalomról, jelentősége irodalmi mozgalomként is felfogható. Szarajevói tartózkodása idején írta meg költészetének legnagyobb és legjelentősebb verseit. Olyan alkotások születtek itt, mint az Andeo bola (Fájdalom angyala) vagy a Zadnji Adam (Utolsó Ádám). Életében napvilágot látott kötetei mellett, alkotásainak utolsó gyűjteménye halála után, posztumusz kötetként került kiadásra Pjesme (Versek) címmel. Sok horvát pályatársához hasonlóan fiatalon halt meg, 1908-ban.

Költészete főként a horvát modernizmus elindításában játszik fontos szerepet, jóllehet indulására még a nemzeti romantika, a Šenoa-hagyomány jellemző. Az ebben az időszakban keletkezett verseiben a fő motívum még a hazaszeretet, a nemzeti elköteleződés. Első kötetei ezekről az érzésekről tesznek tanubizonyságot. Az idő múlásával azonban ezek a hazafias érzések nagyfokú szociális érzékenységgel párosultak, a költőt egyre jobban foglalkoztatta a szenvedő, nyomorúságos emberi élet. Műveiben egyre jellemzőbbé váltak a látomások és a balladisztikus tömörség. Az emberi sors nagy kérdésein kezdett töprengeni, a végleges elmúlás, a világban megjelenő káosz témái kezdték el foglalkoztatni. Kortársaihoz hasonlóan, nála is megjelent a vallással, az Istennel szembeni közömbösség. Úgy vélte, hogy az Édent az emberiség már elveszítette s egy újszerű Krisztus-kép kidolgozásán munkálkodik. Kranjčevićet költészetét ez az újfajta gondolkodásmód, és a modern költői képalkotás tette jelentőssé.³

¹ Jelentése a latin lucidus szóból származik, nyilvánost, nyilvánvalót jelent, valamint ebből származtathatjuk a luciditást, ami világosság jelentéssel bír. A lucida intervalla ilyen értelemben tehát világos időközöket, világos pillanatokot jelent, használata egészen a római korig visszanyúlik, amikor is az elmebeteg büntethetőségének idősznéhány irodalmi megjelenése: Antun Gustav Matoš: Mora (Lidérc, 1907), Petőfi Sándor Az örült (1846). Lukács, é.n.

² Lőkös, 1996. 225.

³ Lőkös, 1996. 225.

A Lucida intervalla című versét 1893-ban írta, majd az 1898-ban megjelenő Izabrane Pjesem (Válogatott versek) kötetben jelent meg – ez éppen az az időszak, amikor a költőnél megjelent a fent említett gondolati változás. A mű attól a Kranjčevićtől származik, akit az emberi sors nyomorúsága, az emberiség általános sorsa, hovatartása foglalkoztat. Ebben a műben már szó sincs nemzeti érzésekről, egy szkeptikus világképet tár elénk hatalmas vízió formájában. Egy halott lázas monológja ez, melyben egymásnak feszül élet és halál. A vers egészét a szembeállított földi és az életen túli értékek kísérik végig. Érdekes megemlíteni, hogy míg például Matoš hasonló témájú versében (Lidérc) az emberi kultúra materiális értékeit veszi számba, addig Kranjčević olyan kézzel nem fogható dolgokat lajstromoz, mint a jog, az igazság, az emberi gondolatok. Kétségbevonja mindazokat a dolgokat, amelyek „fenn” értéknek számítottak, de „lenn” – ahol ő van – már mit sem érnek. Ilyformán megkérdőjelezi a könyvekből tanult bölcsességeket, a munkát pedig – legyen az bármilyen jellegű – elvesztegetett időnek tartja. A sírban a társadalmi különbségek sem számítanak, hiszen a gróf kinek a fejét az életben még ő tartotta, a sírban grófnak kell tartani az övét. A költemény látomásában naturalisztikus lírások is találhatók. Erre példa az afrikai pusztai jelenet, amikor egy emberi koponya latin felirata ejti gondolkodóba. Megtudjuk azt is, hogy valaha latinul is tudott, de már elvesztette a nyelvtudását s szavaiból az is kiderül, hogy már erre a tudásra sincs szüksége odalenn.

A versben megjelenő minden példa, minden gondolat azt hivatott bizonyítani, hogy a Halál előtt mindenki egyenlő. A halál után mindazon értékek megszűnnek létezni, amikért az emberek az életük során mindent megtesznek. Kranjčević szavaival szólva: lenn még a sas hátán is aludhat galamb („Tu spavaju orlo i bijeli golub, / A golub na orlovu perju.”) Itt már egyáltalán nem számít ki mivel foglalkozott életében, illetve milyen pozíciót töltött be.

A költő a halálról mint édes elmúlásról nyilatkozik, fájdalom, vágyak nélküli ernyedett állapotként jeleníti meg. Ez a kép a versben kétszer is megjelenik, mintegy keretes szerkezetbe foglalva a művet. Először a második versszakban olvashatjuk, majd egészen hasonló formában tér vissza az utolsó strófában.

A keret közötti rész szerkezetileg lazán kapcsolódik össze, valójában szabad asszociációként felfogható szövegről van szó. A lírai én a sírból feltekintve logikai kapcsolat nélkül sorolja gondolatait, a költő ezzel is azt erősíti, hogy a halál után nincs többé irány, az ember számára nem létezhet többé cél.

A költeményben gyakran szerepelnek hirtelen képi váltások. Az egyik pillanatban még a sírban van az elbeszélő, és a sír fölött látja – szinte lakodalomként – az éneklő embereket, majd a következő sorokban már az afrikai pusztában vagyunk. Nincs oksági kapcsolat a jelenetek között (ugyanakkor egy jelenet sokszor több versszakot ölel fel). Kranjčević megszünteti az időt is, hiszen halál után az sem létezik. Ezzel a logikai sorrendet mellőző felépítéssel éri el, hogy úgy érezzük, tényleg nem lényeges, hogy mikor és hol vagyunk. Végül az utolsó versszakban visszakanyarodik a vers az elejére, ezzel bezárva a kört, jelezvén, hogy, minden ami közben van múlandó és elkárhozott.

Joggal merülhet fel a kérdés, hogy hol van akkor itt a lucida intervalla, a világos pillanat? Égészen a vers végéig egyszer sem jelenik meg a címben jelölt világos időszak, csak az utolsó versszak képe utal rá. Azt írja: „A tamo na vratima velike noći / neka se prikaza bijeli; / Ja k njojzi padam brzinom munje –”, vagyis: az éj nagy ajtajában fehér látomás várja, hozzá omlik egy villám sebességével. Ez az a kép, amiről gondolhatjuk: itt tisztul ki a tudat. Ekkor ismeri meg a lírai én az igazi értékeket, ebben a pillanatban érinti meg a tiszta tudás, mindarról, hogy valójában az ember számára mi is fontos és mi a lényegtelen.



Kricskovics Antal és Kranjčević

Ahhoz, hogy részletesen megvizsgálhassuk Kricskovics Lucidum intervallumát, feltétlen értenünk kell, hogyan került kapcsolatba a koreográfus a horvát modernizmus költőjével. Kricskovics Antal eddigi alkotói pályáját három szakaszra bontható.⁴ Koreografálásának kezdeti idején témaként a szülőföld szolgált. Célja Gara hagyományának, kulturális értékeinek megőrzése volt. Ezeknek a műveknek a középpontjában az ember, a föld és a természet tisztelete állt. Fontos azonban kiemelnünk, már ekkor megjelent Kricskovics részéről az igény, hogy saját, önálló gondolatait és világnézetét fejezze ki a néptánc segítségével. Ez az a vezérszál, ami a kezdetektől mostanáig jelen van és motiválja a művészt. A szülőföld témájával majdnem párhuzamosan megjelennek az antik, mitológiai, világirodalmi témák: olyan táncjátékokat is készít ebben az időben, mint az Elektra, Antigoné, Oresteia, Skopje 63'. Nem egyszer tehát irodalmi műveket is feldolgoz a néptánc segítségével, s már a kezdetektől túllépve a hagyományos néptánc fogalomkörét, elmozdul a kortárs néptánc irányába.

A hatvanas, hetvenes évek során tematikai váltás történik Kricskovics munkásságában, mely köszönhető elsősorban annak, hogy a hagyományos folklór mellett elkezdte tovább képezni magát. Megismerkedik a korban virágzó mozdulatművészettel, elsősorban Martha Graham technikája ragadja magával. Nem véletlen, hiszen az általa kialakított technika jól alkalmazható a délszláv néptáncokban. Tematikailag elindul a bibliai témák felé, egyre jobban foglalkoztatja a hit és a vallás. Mindez visszavezethető katolikus nevelésére, valamint arra, hogy már gyermekként érdeklődik a zsidó hagyományok és kultúra iránt. Ebben az időben kerül bemutatásra többek között a Carmina Burana, valamint a Relációk. Ki kell emelnünk a Relációkat, hiszen ebben már sokat használja a graham technikát. A zenei világ is megváltozik, sok benne az elektronikus háttér, műfaját tekintve pedig minimal dance.⁵

A rendszerváltás környékére tehető a harmadik alkotói periódus, melyre a visszatérés a kezdetekhez, valamint egy jóval magasabb művészi igény a jellemző. Saját elmondása szerint: „Tudtam, hogy a tánc típus alaplépései mennyire mozgathatják meg a teljes testet, s azt is tudtam, hogy milyen nagy segítség egy etnikum nyelvének, mentalitásának megismerésében és elsajátításában a nyelvvel-zenével szorosan összefonódó tánc testélménye.”⁶ Láthatjuk tehát, hogy ismét visszatért a gyökerekhez, azok erősítéséhez és megőrzéséhez a művész. Foglalkoztatja, hogy a hat magyarországi horvát régió (gradistyei, Mura menti, Dráva menti, sokác-, bunyevác, Duna menti horvátok) miért él elszigetelten és hogyan lehetne megismertetni őket egymással. Ebben az időszakban a bibliai, mitológiai, világirodalmi témák után először fordul a klasszikus horvát irodalmi felé.

⁴ Kricskovics Antal 1929-ben született a bácskai Gara nevű falu melletti tanyák egyikén. Bácskában a lakosság összetétele igen színes képet mutat, laknak itt magyarok, svábok, bunyevácok (a horvátországi Dinári és Svilja hegység mentéről, valamint Nyugat-Hercegovinából származó a XV-XVII. században betelepült horvátok). Így a művész nagyon sokrétű környezetben nőtt fel. Maga Kricskovics is bunyevác családból származik, hamar megismerkedett a bunyevác táncokkal és népdalokkal. Elmondása szerint a szülőhelye mindig meghatározó maradt életében. Későbbi munkásságát tekintve fontos még kiemelni a katolikus nevelést, melyben gyermekként része volt, ebből merítette első témáit. A életnek következő meghatározó állomása Budapest volt. A falusi környezetből a nagyvárosba került Kricskovicsot magával ragadta a város nyüzsgő élete, monumentalitása, a kulturális élet pezsgése. Itt ismerkedik meg olyan alkotókkal, akik aztán nagy hatással lesznek munkájára. Bekerült táncosként a SZOT együttesbe, itt találkozott egyszerre az opera, zene, színpad és balett világával. Ismeretséget kötött Vujicsics Tihamérral, akivel aztán falvakat járva együtt gyűjtötték a folklóranyagot; Kricskovics a táncokat, Vujicsics a népdalokat jegyezte fel. Az életében jelentős szerepet játszó horvát néptáncgyűjtéssel, a Ladoval 1956-ban tolmácként ismerkedett meg, azonban hamarosan már, mint táncos és koreográfus vett részt az együttes életében. 1959-ben Magyarországon megalapította a Központi Délszláv Táncgyűjtést, a mai „Fáklya” Horvát Művészgyűjtés elődjét. Első tematikus alkotása Kilencen voltak címmel 1964-ben látott napvilágot. Ez egy ballada feldolgozás volt, a rigómezei csatának hivatott emléket állítani

⁵ Lukács, 1999. 26.

⁶ Lukács, 1999. 28.



Nyugdíjas éveinek munkája során egyre gyakrabban készít táncjátékokat, szívesen fordul a gyermek-táncok világa felé.

Silvije Strahimir Kricskovics ebben, az imént említett harmadik alkotói szakaszban találkozott Kranjčević költészetével. A közvetítő szerepét az Eötvös Loránd Tudományegyetem professzora dr. Lukács István töltötte be. Valójában tehát hármójuk „találkozása” révén született meg a táncdráma. Dr. Lukács István szinte a kezdetektől nyomon követi Kricskovics Antal munkásságát, tanúja volt egyes pályaszakaszainak. Így érett meg benne a gondolat, hogy „intellektuális” inspirációval (ez konkrétan Kranjčević és alkotása volt) valami új és izgalmas szakasz kezdődhetne el a művésznél. Innen indult tehát az ötlet, mely később a forgatókönyvhöz valamint a táncdrámához vezetett.⁷ Célja a művészi tisztelgés volt a horvát irodalom három nagy alkotója előtt, olyan gondolatok hozzáadásával, melyek „általánosabb egzisztenciális kérdéseket érintenek”.

Kricskovics Antal egyedülállósága egyrésztől abban rejlik, hogy – mint azt már pályája kezdetén is – a néptáncot eszközként használja konkrét gondolatok, témák kifejezésére, másrésztől pedig mesterien ötvözi a néptáncot a modern tánc technikákkal. Kiválóan építi bele a különböző modern elemeket a balkáni néphagyományba, mindezt teszi szintén különböző zenei stílusok felhasználásával (a népzenei az elektronikus zenén keresztül akár a távol-keleti láma énekig).

Lucidum Intervallum: táncstílusok, tánctechnikák

A Kricskovics-mű jeleneteit sorra nézve elmondható, hogy az általuk kifejezni kívánt létállapot szoros kapcsolatban van a művész által használt mozgásanyaggal. Rögtön a danse macabre menet érkezése, a statikus mozgás, a feszes, mozdulatlan felsőtestek Graham stílusáról árulkodnak, ugyanakkor a lépések a folklór anyagából táplálkoznak. Keverve jelenik meg, s érdekesen, de ugyanakkor tökéletes harmóniában működik együtt a két stílus. Kiemelendő a jellegzetes kartartás, a kontrakció, melyek mind a modern technika stílusjegyei. Amint a menet lakodalmas sokaságba vált, egyre erőteljesebben dominál a folklór. Ez a kép és mozgásanyag tér majd vissza a záró jelenetben is. A visszaemlékezés jelenetei is arról tesznek tanúbizonyságot, hogy Kricskovics igyekszik vegyíteni a táncelemek, akár egy mozdulaton belül egyszerre használni a népit és a modern. Megfigyelhető ugyanakkor, hogy bizonyos érzelmeket, létállapotokat az egyik stílus hangsúlyozásával fejez ki. A jellegzetes horvát kóló például abban a jelenetben a legdominánsabb, amikor a társadalom és egyén viszonyát feszegeti a koreográfus. Egymás után következik a körtánc több típusa, a nyílt, a zárt, a párokban történő. Kricskovics nem tér el a hagyományos Graham ábrázolástól, vagyis akkor válik a stílus erőteljessé, amikor érzelmileg is a negatívum dominál, amikor az emberi élet szenvedésein van a hangsúly, például a mély konfliktusokat okozó családtól való búcsúzás, a szerelemi tévelygések, vagy éppen az elmúlás elfogadása.

A táncnyelvek szerkesztési elve elsősorban tehát a vegyítés, a modern összetételalkotása a hagyományossal. Ez egészül ki a különböző lelkiállapotok kifejezésének érdekében eltolódó hangszívekkel.

A darab zenei világa szintén változatos képet mutat. A jelenetek, az őket kifejezésre juttató táncstílus, valamint a zene a táncdráma egészében szoros kapcsolatban áll egymással. Ahol egyszerre vannak jelen a néptánci elemek és a Graham-technika, ott a zenében is egyszerre jelentkezik a népzenei motívumok és a modern lüktetés (pl. a danse macabre menet). Egymást váltják a 4/4-es, 6/8-os és a 2/4-es zenék, melyeket a népi ének, a kórus, a különböző hangszerek (cselló, dob, fúvósok) kísérnek. Mindig attól függően mit kíván kifejezni az alkotó. A születés, és öntudatra ébredés hangja az éneklő női hang, melyet a 6/8-os zene pengetős és vonós hangszerei tesznek

⁷ A mű eredetileg egy olyan három horvát alkotó (Silvije Strahimir Kranjčević, Antun Gustav Matoš, Miroslav Krleža) műveiből álló trilógiának készült.



meghitté, intimmé. Említhetjük aztán a férfitől való megjelenítésként a kortárs tánc dinamikus 2/4-es zenéjét, melyet a táncosok ritmizált lábdobogása tesz teljessé, s mely szintén tökéletesen igazodik a megjeleníteni kívánt érzelmi állapothoz. Az elmúlás felfogásának pillanataiban pedig szinte megszűnik a valós zenei kíséret, inkább zaj van, mint zene, mely csak akkor szűnik meg, amikor visszatér a menet.

Mind tánctechnikailag, mind zeneileg tehát a mondanivalóhoz igazított és precízen megkomponált kompozícióról van szó. Minden, ami a felszínen; a testen, a zenében történik a mélyebb gondolatok kifejező eszközéül szolgál.

Tánc és irodalom kapcsolata

Egy költeményt táncdrámaként való megragadása, feldolgozása sokféleképpen módon történhet. Bár Kricskovics nem törekszik teljes megfeleltetésre a kompozíció bizonyos tekintetben követi a vers szerkezetét. Ilyen elem például a keretes szerkezet, az elme utazása a múltba, hiszen mindkét mű esetében egy hatalmas vízióról, visszatekintésről beszélhetünk.

Ugyanakkor a keret által közbezárt jelentetek, a helyszínek a verstől eltérő szisztémát követnek. A versben egy afrikai pusztából indul el a vízió, majd az ott látott koponya latin feliratán keresztül a tudás megkérdőjelezéséig jut el. Majd annak bemutatása következik, hogy mi fontos lenni a sírban és fenti világban, az életben. Kranjčević felhívja a figyelmet a társadalmi különbségek életen túli eltűnésére, majd ezáltal ráébred a földi élet elvárhatóságára, és ezen gondolatokkal tér vissza a sír nyugalomába. A költemény szabad asszociációk sora, nincs logikai sorrend a képek között.

Ezzel ellentétben a Kricskovics-mű követ bizonyos rendszert, átgondolt jelenetek követik egymást. A Művész alteregója által olyan állomásokat járunk be, amelyek valójában minden emberi élet főbb állomásai is egyben, így a születés, család, szerelem, társ, hatalom, hit és elmúlás kérdései kerülnek a jelenetek középpontjába. Ezek a jelenetek ugyanakkor jól elkülönülnek, akár elválaszthatóak is lehetnének, de azáltal, hogy az emberi élet bizonyos életszakaszait mutatják be, mégis megkövetelnek egy meghatározott egymásutániságot.

Érdekes összevetésre ad lehetőséget a két mű dinamikai elemzése, összevetése. Mindkét esetben hasonló vonást mutat a kezdő kép statikussága, lassúsága. Ahogyan a költemény, úgy a táncdráma is lassan, szinte mozdulatlanul indít. A kezdő kép mozdulatlan, csupán a füstölő suhogása töri meg némiképp ezt az állapotot, ahogyan a lírai én a sírban, úgy a Művész a színpadon mély révületben, rezzenéstelen tekintettel van jelen. A táncdráma esetébe a danse macabre menet megjelenése indítja el az események mozgását, azonban még ezt is leginkább a statikusság, képszerűség jellemzi. Mintha a koreográfus célja az lenne, hogy hű maradjon a középkori freskóábrázolásokhoz, és az egész menetet szinte képként akarja megjeleníteni. A születést követő öntudatra ébredés már mozgalmasabb, de még mindig csak a szárnypróbálgatások óvatosságával halad előre. A tulajdonképpeni dinamikai váltás a szerelem megjelenítésekor történik meg, amikor az alteregó párját keresi, amikor a szerelmi tévelygések, a vágyak jelennek meg a színpadon. Megváltozik a mozgás, intenzitása majdnem a tetőfokra kerül. Azonban a dinamika csúcspontja a hatalom kérdésének tárgyalásakor következik be, ekkor ugyanis olyan elsöprő erejűvé válik a kompozíció, hogy egyértelműen érezhető, a koreográfus ezt az életszakaszt tartja a legdinamikusabbnak, legmeghatározóbbnak. Annál is inkább egyértelmű ez, mert ez az a pont, ahol aztán az egész táncdráma mozgalmassága visszafordul.

Ennél a pontnál kezdődik el a visszaépítkezés, vagyis a következő jelenet már alulmúlja az előző intenzitását. A hit, vallásosság tárgyalása már önmagában is egy letisztultabb, bölcsebb gondolkodást igényel. Mindezt pontosan követi a koreográfus, lelassítja a mozgást, megfontoltabbá teszi a lépéseket, azt az elgondolást megerősítendő, hogy az emberi élet eme korszakában az ember már



nem heves, a tapasztalatok megfontoltá teszik, mely szükségszerűen lelassulással is jár. A menet visszatérése után visszavezeti a kompozíciót a kezdethez, valamint a Kranjčević vershez. Újra a statikusság a jellemző, a még néha ellenálló, de végül megnyugvó emberi élet kerül a középpontba.

Összegezve tehát a vers és a táncdráma dinamizmusát, megállapítható, hogy a mű elejét és végét hasonló statikusság jellemzi. Vannak azonban eltérések is, hiszen a táncdrámában a lassúság egyre intenzívebb mozgásba csap át, mely valahol a darab közepén éri el tetőpontját, végül a záró képben nyugszik meg újra – parabolászerűen haladva, jól megkomponált ívet alkotván. A táncműben a dinamikai tetőpont és a gondolati tetőpont nem esik egybe. Ez utóbbi a mű végére kerül, míg a költemény esetében a gondolati csúcspont nem határozható meg egy pontban, hanem inkább több gondolati elembe ragadható meg.⁸

Végezetül érdemes áttekinteni a táncdrámában szereplő szimbólumokat és képeket is, amelyek közül az első és legfontosabb szimbolikus szerkesztő elem, a színpadon helyet foglaló Művész, aki már a nyitóképben felbukkan. Az, hogy maga Kricskovics Antal jelenik meg először a színen hihetetlen fontossággal bír, hiszen ily módon hűen követi a vers felütését is. A koreográfus mozdulatlan szemlélődéssel uralja a színpadot, félelmetes nyugalommal ül székében és mereng. Ez az indítás az, ami aztán meghatározza az egész alkotást, és a keretes szerkezet szerves része. Merengő elgondolkodása megegyezik a vers indításával, ahol a lírai én ugyanezt teszi. Elindul a visszaemlékezés, mintha a Művész gondolataiba férkőznénk be. Ugyanakkor míg a lírai én a sírból tekint vissza, a darabban egyértelműen nem az élet utáni összegzés az indító gondolat. A Művész mozdulatlansága jelentős, nem tükröződik rajta semmilyen érzelm, csupán az látszik rajta, hogy távol helyezkedik minden földi történetstől, a gondolat síkján mozog, pontosan úgy, mint Kranjčević lírai énje.

Az indítóképet követően Kricskovics aztán észrevétlenül távozik a színpadról. Távozásán nincsen hangsúly, hiszen fizikai távozása ebben az esetben lényegtelen. Valójában az egész darab, mint egy vízió, mint a Művész hatalmas látomása, életére való visszaemlékezésnek fogható fel. Ezért is fontos az, hogy angolosan távozik a színpadról. Visszatérni csak a záróképben tér vissza, ezzel a keretes szerkezetet erősítve, valamint azt az érzetet keltve, hogy minden ami közben lezajlott, az mintegy csupán az elméjében létezik, emlékezés, nem valóság. A mozdulatlanság ami körülveszi a színpadon merengő Kricskovicsot, és a távozásával kialakított látomás jelleg az, ami igen szorosan kapcsolódik az inspirációul szolgáló Kranjčević vershez. Közös tehát a mozdulatlansága, mellyel ott is és a darab esetében is szembeszegül az elme dinamizmusa, pontosan az a paradox helyzet, ami az öregkor sajátja, amikor a test már lassú és fáradt, de az elme még friss, szabad és szárnyaló. Ezt a kezdeti mozdulatlanságot kíséri a háttérben folyamatosan ide-oda ingázó füstölő, mely metronóm gyanánt szolgál: a könnyörtelenül múlt időt hivatott megjeleníteni. Folyamatos, szünet nélküli suhogása az élet előrehaladásának jelképe. Emlékezteti az embert arra, hogy az idő senkin nem könyörül, erősebb az embernél. Ez a metronóm aztán majd – szintén a keretes szerkezet miatt – a táncmű végén tér vissza. Az emberi elmúlás és a folytonos idő jelképeként a Halál egy pillanatra megállítja, majd továbbblik, jelezvén, hogy egy-egy emberélet – bármilyen könnyörtelenül hangzik is – nem jelenheti a mindenség végét, hiszen az idő rendületlenül halad tovább.

A második képben találkozunk aztán a danse macabre menettel. Csakúgy, mint a művész színpadi jelenléte, ez a menet is a keretes szerkezet része, tehát a zárójelentben visszatér. A menet valós halottas menetből lakodalmi menetbe vált, mint a versben, hiszen ahogy ott a lírai én kitekint a sírból azt mondja, hogy ahogyan fekszik ott lenni fölötté a halottas tömeg, mintha násznép volna („Kroz tromračni drijemež slade ih slušam, / Neg vesele svatove, pjane...“). Olyan kép ez tehát, ahol a vers és a táncjáték szinte pontosan találkozik egymással. Ebben a menetben felvo-

⁸ A táncdráma gondolati tetőpontja valójában azért kerülhet a mű végére, mert itt található az egyik legmarkánsabb jelenet, amikor a menet magával ragadja az alteregót, majd a Halál egy pillanatra megállítja az ingát, jelezvén: minden emberi élet egyenlő, egyenlősége pedig múlandóságában rejlik.



nul minden táncos, aki majd a későbbiekben megjelenik a darab során. A sort a Halál vezeti, őt követi a Művész alteregója, aki először jelenik meg a színen. Statikus mozgásuk, az egység, melynek mindenki a része, szinte arctalanná teszi a szereplőket, ezzel jelezve, hogy a Halál előtt mindenki egyenlő. tulajdonképpen személytelen. A középkori freskók mozdulatlanságát idéző haláltánc-menet. váratlanul vált át a mozgára és a zene lakodalmi jelleget kölcsönöz a jelenetnek. Egymásnak feszül itt élet és halál, mely szintén szoros kapcsolatot mutat fel a verssel, hiszen ott ez a szembenállás az, ami végigvonul a művön. A menet aztán magára hagyja a főhőst, az alteregót s ahogy volt már róla szó, a menettel majd a záróképben találkozhatunk újra. Ez a keretesség egyben a hiábavalóságot is jelképezi, mely minden emberi sors sajátja: elindulni valahonnan és ugyanoda megérkezni. Olyan motívum ez, mely szintén, mind a vers, mind a táncdráma sajátja. Ahogyan azt Kranjčević is érzékeltetni akarja, úgy Kricskovics is megjeleníti a kezdet és vég közötti, az emberek többsége számára fontosnak tűnő, de a végelszámolásnál hiábavaló földi értékeket.

A danse macabre menetét maga a kaszás Halál vezeti, úgy a kompozíció elején, mind pedig a zárójelenetben. Jóllehet a költeményben, a táncdrámától eltérően, a Halál ilyen formában, megismerésített alakban, nem jelenik meg, azonban jelenléte a szövegben is áttételesen érezhető. Ahogy azt a menet is, középkori freskó módjára, valamint Kranjčević versében a lírai én sírbeli találkozási a gróffal, úgy itt a Kricskovics darabban is a Halál legfontosabb jelentése az egyenlőség, melyben mindenkit, társadalmi helyzetétől, rangtól, nemtől, foglalkozástól és kortól függetlenül elér és magával ragad. Jelenléte egy, az embernél felsőbb erő jelenlétét bizonyítja. Ennek bizonyítéka a legutolsó kép, amikor a Halál egy pillanatra megállítja a mindaddig mozgásban lévő ingát, majd újra elindítja azt; ezzel mintegy megmutatva mindenhatóságát az ember és az élet felett.

A Halálhoz hasonló szimbolikus karakter a táncdrámában a Művészt a színpadon megjelenítő Alteregő. Amíg a látomást a versben az elme utazásaként láttatja velünk a szerző, addig erre Kricskovics az Alteregőt használja ebben a funkcióban. A lényeg azonban cseppet sem változik, hiszen mindkét esetben – mind az alteregő, mind az elme – a visszaemlékezés, a számadás eszköze. Az alteregőt helyezi el azokban a léthelyzetekben, amiket a darab során érint a koreográfus. A Művész az alteregőt vezeti keresztül az őt foglalkoztató problémákon, amelyek között pszichológiai-filozófiai kérdések (pl. Carl Gustav Jung anima-animus elmélete) is megjelennek. Ez a kérdéskör többször is előkerül a műben, így például az ifjú alteregő öntudatra ébredésekor, valamint a szerelmi keresgélés időszakában. Jung elmélete az ősállapot visszavezetése kapcsán kerül elő, abban az állapotban amikor még férfi és nő egyenlő arányban, egyszerre van jelen az emberi belsőben.⁹ Olyan állapotot ábrázol ezzel, ami aztán kiveszik az emberből, és csak a párkereséssel kerülhet ismét felszínre. Megtapasztalni magunkban az ellentétes nemet nagy ajándék, és sok bölcsességgel jár, ezért is kerülhetett bele hangsúlyosan, többször is a kompozícióba. Erősíteni hivatott azt az hitet, hogy ennek a bennünk lakó (de már elveszett) másik nemnek a megtalálása nagyon fontos állomás lenne az emberi élet során. Így van, hogy a művészi Alteregőt a koreográfus egyszerre táncoltatja egy női és egy férfi táncossal. Ez az a pont ugyanakkor, ami teljességgel hiányzik a Kranjčević-versből, vagyis itt nagyon eltér egymástól a két alkotás. A költeményben nyomait sem találhatjuk a szerelemnek, szó sem esik róla. Annak a magyarázata, hogy Kricskovics kompozíciójába ez a motívum belekerül, elsősorban szerkezeti okokkal magyarázható: az emberi élet fő állomásai kerülnek a középpontba, így tehát a szerelem nem maradhatott ki.

A következő motívum közös: a társadalmi hierarchia kérdése mindkét műben megjelenik. Mindkét alkotás hangsúlyosan foglalkozik az emberek közötti különbségekkel. Sőt lényegében a táncdráma dinamikai csúcspontja valójában az ezzel foglalkozó jelenet alkotja. Természetesen különbségek is kimutathatók, hiszen Kranjčević költeménye a halál után eltűnő társadalmi különbségeket hangsúlyozza, mondván, hogy a gróf kinek a fejét „fenn” a lírai én tartotta, most ott

⁹ A nemek eredetének eme gondolata alapvetően platonikus eredetű.



„lenn” a sírban a gróf fogja az ő fejét, („Ja sam ti držao glavu; / sada mi vrati ljubav za ljubav, / De, pa ti moju podrži”). Szintén ugyanerre példa, amikor arról szól, hogy „odalenn” a sas hátán galamb alszik („Tu spavaju orlo i bijeli golub, / A golub na orlovu perju.”). A táncdráma pedig inkább az egyén a társadalom ellen vívott harcával foglalkozik: amikor az Alteregő megpróbál kitörni a korlátok közül, olyan korlátok közül, melyeket emberek alkotnak.

A végső szimbolikus elem a Buddha-motívum megjelenése. Míg a versnek a zárómondatában jelenik meg Buddha alakja, addig Kricskovics kompozíciójában korábban, még a befejezés előtt kerül elő. A modernizmus gyakran járt együtt egyfajta vallástól való elfordulással, amely sokszor új istenképek keresésével párosult. Kricskovics kompozíciója, valamint Kranjčević költeménye bővelkedik tehát szimbolikus jelentésű képekben, melyek bizonyos pontokon még össze is találkoznak egymással, valamint biztos szellemi alapot adnak mindkét alkotásnak.

Mind a kompozíció, mind pedig a vers keserűes szájízzel hagyja magára a nézőt, s az olvasót. Mindkettő az emberi élet mulandóságára kíván emlékeztetni, és minden ember azon közös tulajdonságára, hogy a Halál előtt mindenki egyenlő. A Halál könyörtelenül elragadja az embert, tekintet nélkül mindarra, ami az életben fontosnak számított. Az életet mindkét alkotás a születés és halál között eltöltendő időnek tekinti, vagyis nem magát az életet veszik alapul, hanem a kezdetet és a véget. Eltérnek egymástól ugyanakkor abból a szempontból, hogy a Kranjčević-vers az élet túloldaláról, a földi lét értékeit elveti, értéktelennek, feleslegesnek tartja. Ezzel szemben a táncdráma nem a feleslegességgel érzésével hagyja magára a nézőt, hanem inkább a mulandóságra igyekszik felhívni a figyelmet, és ezzel együtt emlékeztet azokra az értékekre, melyek meghatározóak minden ember életében.

Irodalomjegyzék

Szakirodalom

Kričković

1994 Kričković Antun: *Tanci i jačke gradišćanskih Hrvatov u Ugarskoj*. Kemlje, 1994.

Lőkös

1996 Lőkös István: *A horvát irodalom története*. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1996.

Lukács

é. n. Lukács István: *Lucidum intervallum – Hommage a Silvije Strahimir Kranjčević*. (kézirat).

Lukács

1999 *A csend relációi*. Szerk.: Lukács István. Budapest, Budapesti Horvát Önkormányzat, 1999.

Lukács

2003 Lukács István: Quo vadis, Kricskovics? In: *Táncművészet*, (2003) 3. sz. 16-17.

Lukács

2004 Lukács István: Kricskovics Antal új produkciója elé. In: *Táncművészet*, (2004) 1. sz. 37.



Mazo

1995 Joseph H. Mazo: *A modern amerikai tánc története*. Planétás Kiadó, Budapest, 1995.

Novak

2007 Novak, Cynthia S.: „A mozdulat mint a kultúra része.” In: *Száz év tánc*. Szerk.: Fuchs Livia. Budapest, L'Hartmann, 2007.

Internetes forrás

<http://www.culturenet.hr/default.aspx?id=23041> Letöltés dátuma: 2010. április 17.

Melléklet

Lucidum intervallum

Hommage a Silvije Strahimir Kranjčević

1. versszak

A lírai én azt kérdi, hogy hol is van valójában. Felismeri, hogy valójában a sírba helyezik, felette lóbálják a füstölőt. Feje úgy hanyatlik, mint egy jégdarab a semmibe.

2. versszak

Újabb kérdés következik: hát ez volna a halál. Azt mondja, angyalok helyezik őt a sírba, vágyai és fájdalma nincsen, ernyedti tagjai a nedves földet érintik. Ilyen kellemes ernyedtséget még sohasem érzett.

3. versszak

Látja maga felett a játszadozó szelet és a síró, halotti éneket daloló embereket. De ő üdvözlőként fekszik ott lent, s úgy tűnik neki, mintha e fenti halottas tömeg valójában itt lakodalmi tömeg volna.

4. versszak

Hirtelen képi váltás történik: afrikai pusztaságban vagyunk, egy koponyán az van írva, hogy Benedictus! (Áldott lény!). A lírai én egykor tudott latinul, de most hallgat és hallgat. Az a felirat ott a koponyán a világ legszebb kézírása, állítja ő.

5. versszak

Ugyanezt mondta ma reggel a papnak, de annak emlékezete kihagy, s csak azt hajtogatja, hogy bölcsességét könyvekből szerezte. Ám itt a sírban nincsen véleménykülönbség. S azt kérdi, vajon melyik gróf koponyája fekszik mellette.

6. versszak

Csodálkoznátok ti ott fent, hogy én milyen társaságban fekszem itt lent – mondja. Itt lent más



a klíma, s különösek a világnézetek. A grófhöz fordul ott mellette, s azt mondja neki, ott fent én tartottam a fejedet, most pedig te tartsd az enyémet.

7. versszak

Cinikusan azt mondja neki, hogy bizony a gróf úr gyenge építmény, képtelen az ő fejét megtartani. Azt állítja magáról, hogy mégis szilárd káoszából épül fel ő maga.

8. versszak

Egykor fent e «porfátyol» kovácsa volt. Mindenfélét csinált, ami időpocsékolás volt. Amit csinált, valójában szappanbuborék volt, vagyis mulandó.

9. versszak

De mégsem ő találta ki mindezt, hanem az emberek. A történelem könyvében van megírva, amelyet két istennő, az Igazság és a Jog írtak. De a Jog istennője elaludt a történelem könyve felett.

10. versszak

S azóta is horkol felette. S ide le a sírba nem hallik a horkolása, ahol áldott békeesség uralkodik, s ahol galamb alszik a sas hátán.

11. versszak

Ő is így feküdt ide le, vágyak, szenvedély és fájdalom nélkül. Nem hallja a madarakat, nem látja a világot, egyre inkább süllyed a homályba. De ott a nagy éj kapujában egy hófehér látomás várja. Villámként omlik eléje és köszönti: «Üdvözlégy, ó nagy Buddha!»

(dr. Lukács István tartalmi összefoglalása)



Székely Szilveszter

Az akadémikus balett-technika mint innovatív metódus a versenytáncban

Az orosz nyelvterületen az akadémikus balett különböző sportágak és a professzionális táncművészképzés alapjaként is régóta használatos. A ritmikus gimnasztika, a talajtorna, a jégtánc és a szinkronúszás szférájában is alkalmazott technika adekvát alapként szolgál az izmok megfelelő fejlesztésében, a test szisztematikus és globális kidolgozásában egyaránt. Magyarországon a külföldön szerzett tapasztalatok, eszmecserék következményeként történt azon innováció, hogy a balett, mint kiegészítő technika részese lett a növendékek, sportolók versenyekre való felkészítésében, melynek oka – legnagyobb részben – a versenyképesség fenntartásában keresendő.

Kutatásom hipotézise szerint e több évszázados technika megjelent és forradalmasította a mai versenytánc életét explicit és implicit hatásai által. Az 1980-as években kezdett beszivárogni, első sorban orosz nyelvterületen, ahol közismert a klasszikus balett magas szintű, kiegészítő technikaként történő alkalmazása a fent említett sportágak területén is. A hazai versenytánc életben nem igazán jellemző a klasszikus balett alkalmazása, holott a nemzetközi mezőnyben természetes a balett felhasználása többek között a technikai tudás és a kifejezőképesség fejlesztése érdekében is.

Az akadémikus balett-technika befolyása – eddigi kutatásom alapján – két irányban következik be: megfigyelhető közvetlen és közvetett módon egyaránt. Explicit hatása az integrált balett-lépésekben, tehát a klasszikus balett mozdulatainak a latin-amerikai táncok soraiba való beillesztésében mutatkozik meg. Implicit következménye pedig a lábvezetésben nyilvánul meg.

Jelen közleményemben először az implicit hatás egyik következményeként létrejövő lábtechnikai újdonságot, a – latin-amerikai táncok kivitelezésébe új szintet hozó – battement tendu-helyzetet szeretném definiálni.

A kifejezés megértéséhez a klasszikus balett szótárához kell nyúlnunk. A tradicionális balett több évszázadon át alakuló tréningorozatának – melynek gyakorlatai egyre nehezedő sorrendben követik egymást – második gyakorlata a battement tendu¹. A szókapcsolat – franciából magyarra fordítva – nyújtott, feszes ütést jelent, de ez inkább a gyakorlat zenei jellegét mutatja, mintsem a végrehajtandó munka leírását. A gyakorlat során a csípőízületből kiforgatott és átnyújtott lábak távolítása és közelítése történik meghatározott időn belül (ez a szóban forgó idő a zene, mely korrelációban áll a battement tendu gyakorlat során végrehajtható közelítések és távolítások tempójával). A szabadláb súlylábtól történő távolítása – a gyakorlat szabályainak megfelelően – addig történhet, amíg a szabadláb spiccel érinti a talajt, innen indul visszafelé a mozdulat valamelyik lábpozícióba (közelítés).

A távolítás maximumát (tehát amikor a legnagyobb távolságot érjük el a két láb között – szem előtt tartva a csípőízületből kiforgatott, átnyújtott lábakat és azt, hogy addig történhet ez a nyújtás, míg a talajt érinti spiccel a szabad láb) – neveztem el battement tendu-helyzetnek.

Ezek a lábpozíciók a klasszikus balett hatása által megjelentek a latin-amerikai táncokban is. Részeseivé váltak a cha-cha-cha, a samba, a rumba és a paso doble sorainak is. (1.kép)

¹ Koegler, 1977. 709.



1. kép: Nyújtott battement tendu-helyzet oldalt tartott lábakkal

További megfigyeléseim során azt a következtetést vontam le, hogy nem csak nyújtott battement tendu-helyzetek figyelhetők meg a mozdulatok, lépések részeként, hanem hajlítottak is. A különbség az állóláb (vagy súlyláb) állapotában fejezhető ki, amely vagy nyújtva, vagy hajlítva tartja a testsúlyt.

Közvetlen hatás – integrált balett-lépések a sorokban

Az akadémikus balett lépéseinek integrálására először a paso doble karaktere bizonyult megfelelő talajnak a latin-amerikai táncok közül. Itt jelent meg az ún. jeté entrelacé, mely napjainkban is meghatározó eleme a magas osztályokban versenyző párosok sorainak. Ez az ugrás a két nyújtott láb ollószerű váltását jelenti a levegőben. Valószínűsíthető, hogy innen terjedt el az „ollóugrás” kifejezés használata, azonban a szókapcsolat valójában más jelentéssel bír.² A mozdulatsor végrehajtása a balett metodika szerint félfordulattal történik,³ viszont a paso doble-ban, mint alkalmazott koreográfiában ez a fordulatmennység változhat. Erre az ugrásra egy 1983-as felvétel⁴ analízisa során figyeltem fel. Donnie Burns és Gaynor Fairweather sorában és technikai kivitelezésében a balett hatásai határozottan jelen vannak. Az implicit hatás mellett – mely a lábvezetésben, a lábak csípőízületből való kiforgatottságában, továbbá a battement tendu-helyzetekben jelenik meg –, több integrált balett-lépés is helyet kap a koreográfiában. A jeté entrelacé mellett tour chaîné-t⁵ is illesztettek a sorba. Ennek végrehajtása – egyszerűsége miatt – a legkönnyebb a többi forgáshoz képest és tempója is alakítható a különböző táncok ritmikai sajátosságai szerint, ezek adhatnak

² Vaganova, 1951. 82.

³ Vaganova, 1951. 81-82.

⁴ Forrás: http://www.youtube.com/watch?v=llcg9UgELU&feature=results_video&playnext=1&list=PL9FA3C6248F4B9EB0

⁵ Vaganova, 1951. 126., Koegler, 1977. 157.



okot arra, hogy a forgásokat tekintve ez fordul elő legnagyobb arányban a különböző sorokban. Mind az öt latin-amerikai tánc kedvelt integrált mozgáselemévé vált.

Miért lehet hasznos egy versenytáncosnak a klasszikus balett alapú tréning gyakorlása?

Felhasználása hasznosságában rejlik: a klasszikus balettben és a latin-amerikai táncokban ugyanazon elv alapján történik a lábfej vezetése. További közös műfaji sajátosság a lábak csípőízületből való kiforgatottsága, az ún. en dehors.⁶ Tehát az akadémikus technika tréningezése megtanítja a versenytáncost a mívés lábvezetésre, továbbá forgásai, ugrásai és az egyéb itt gyökerező elemek a magasabb osztályokban később eredményesen használhatók fel a sorokba való beépítés által.

Fontosnak tartom a balett és a latin-amerikai táncok közötti kapcsolat további kutatását, videó anyagok analizálását, mivel az akadémikus technika olyan mértékben van jelen napjaink versenytánc-szférájában – mely jelenleg inkább a külföldi területre koncentrálódik –, hogy ennek hatásáról szükséges beszélni. A versenyképesség és az információkövetítés fenntartása érdekében szintén meghatározó a kutatás és az eredmények prezentálása. A versenytánc világa is folyamatosan változik. Mindig van egy uralkodó trend, melyet – az eredményesség érdekében – érdemes követni. Itt a lépésanyag megváltozott kivitelezésének követésére gondolok, melyre a klasszikus balett, mint technika az 1980-as évektől kezdve döntő hatásokat gyakorolt.

Irodalomjegyzék

Gyetvai- Szatmári

2008 Gyetvai György – Kecskeméti Petri Adrien – Szatmári Zoltán: *Testkultúra-elméleti és kutatás-módszertani alapismeretek*. Szeged, Szegedi Egyetemi Kiadó, 2008.

Koegler

1977 Horst Koegler: *Balettlexikon*. Budapest, Zeneműkiadó, 1977.

Laird

1998 Walter Laird: *Technique of Latin Dancing*. Brighton, International Dance Publications, 1998.

Vaganova

1951 A. J. Vaganova: *A klasszikus balett alapjai*. Budapest, Művelt Nép Könyvkiadó, 1951.

⁶ Koegler, 1977. 201.



Vincze Gabriella

Harc a széthullás ellen

Az Orkesztikai Intézet 1944-es
zártkörű háziversenyeiről

Az Orkesztikai Intézet, folytatva a Mozdulatkultúra Egyesület tehetséggutató versenyeinek hagyományát, 1944-ben zártkörű mozdulatművészeti bemutatókat rendezett, ahol az egymástól elzártan működő, fellépési lehetőséghez ritkán jutó táncosok előadhatták rövid, szóló vagy duó koreográfiájukat. A bemutatók azon túl, hogy az alkotók megismerhették egymás munkáit, magukban hozták a későbbi szakmai együttműködések lehetőségét is. Késői, mondhatni megkésétt kísérlet volt ez a közös érdekek és táncspecifikumok alapján csoportba szerveződő hazai mozdulatművészet megteremtésére, amely azonban a második világháború árnyékában már nem valósulhatott meg.

A magyarországi mozdulatművészet kapcsán soha nem beszélhettünk egységes irányzatról. Az egymás mellett élő és alkotó iskolák eltérő filozófiák, művészeti ideák és mozgásművészeti előképek mentén működtek. Egy-egy mozdulatművészeti műhely tanítványának lenni egyben egy adott életmódmozgalom melletti elköteleződést is jelentett. Még a műfaj megnevezése sem volt azonos: Dienes Valéria mozdulatművészetnek, Szentpál Olga mozgásművészetnek, Madzsar Alice többnyire női testkultúrának nevezte.¹ Nagyon ritkán akadt példa arra, hogy egy kívülről érkező táncos más társaságnál is szerephez jusson. A legnyitottabb e téren a Madzsar Alice tánccsoport bizonyult, ahol a vezető táncos szerepét, egy korábbi Szentpál tanítvány, Róna Magda látta el.² A széthúzó erők a műfajon belül olyan erők voltak, hogy az iskolák közötti összefogásra többnyire már csak akkor kerülhetett sor, ha a létük forgott kockán. A megszűnés réme pedig nemegyszer ott lebegett a fejük fölött. Amikor 1928-ban a Belügyminisztérium előírta, hogy mozdulatművészetet csak végzett testnevelő tanárok oktathatnak,³ az iskolák jogaik megvédése érdekében egy szervezetbe a Mozdulatkultúra Egyesületbe tömörültek, amelynek sikerült elérnie, hogy a mozdulatművészetet külön kezeljék a ritmikus tornától, oktatása pedig, a többi tánchoz hasonlóan az Országos Táncmesterképző Tanfolyam keretein belül történjen. A mozdulatművészet széleskörű elfogadtatását szolgálta az egyesület elnökének gróf Zichy Géza Lipótnak a rokonságába tartozó Karátsónyiak palotájában,⁴ Bethlen István miniszterelnök feleségének, Bethlen Margitnak írása-

¹ 1929-et követően, amikor Madzsar Alice Palasovszky Ödönnel és Róna Magdával társulva, új, a szabadi képzésre nagyobb hangsúlyt fektető iskolát alapított, általában a műfajt Dienes Valériához hasonlóan, mozdulatművészetnek nevezte.

² Magyar Tudományos Akadémia, Művészettörténeti Kutatóintézete (=MTA MKI) Palasovszky Ödön hagyatéka (=107), Szabó Júlia interjúja Róna Magdával, gépelt változat, (=436) 41–44. Lásd még: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Táncarchívum (=OSZMI-TA), Tiszay Andor hagyatéka (=2), R. Szentpál Olga Dalcroze-tanfolyama (=50/1). A dokumentum számozatlan, a vonatkozó rész a 4. oldalon található. R. Szentpál Olga növendékei az 1918/19-es évben (Róna Magda neve a felnőtt kezdő tanfolyam növendékei között szerepel) Róna Magda Szentpál Olgan kívül Lotte Wilkétől is tanult. A csoport alkalmilag más táncosokkal, egyebek mellett Viraág Ilussal (Cikk-Cakk estek), Förstner Magdával (Új Föld) illetve Edwin Denbyvel (említve a Rendkívüli Színpad második estjének plakátján) is együttműködött. A Szentpál iskolával a Prizma esteken belül közös estet is rendeztek.

³ A magyar királyi belügyminiszternek a magyar királyi vallás- és közoktatásügyi miniszterrel egyetértőleg kiadott 1928. évi 252.098. számú rendelete a nyilvános tornatanítás szabályozásáról. 1928. június 27.

⁴ A palota tulajdonosa Karátsónyi Jenő, Gróf Zichy Lipót édesanyjának, Karátsónyi Melániának a testvére volt.



iból megrendezett meseest is. A Madzsar-, Szentpál-, Dienes- iskola által előadott est bevételeit az a Magyar Máltai Lovagrend kapta, amelynek a palotatulajdonos maga is alapítója volt. Míg az 1929. június 28-ai Bethlen Margit meseest a jobboldalt illetve a (jobbaldali) arisztokráciát szólította meg, addig a pár hónappal később a Margitszigeten egyszerre bemutatott lerövidített Bethlen Margit meseest és a Csongor és Tünde már a szélesebb néprétegeknek szólt. Ezek a közös darabok, noha a Madzsar-iskola betiltását pár évvel kitolták, a várva várt társadalmi elismerést nem hozták meg. A Mozdulatkultúra Egyesület sem váltotta be hosszú távon a hozzá fűzött reményeket: az áhított egységet nem sikerült megteremtenie. Még 1934-ben is az egyesület ülésén Dienes Valéria, társelnök, az alábbi kéréssel fordult a tagokhoz: „Az eddigi széthúzó tendencia helyett, mely egyesületünk erejét gyengítette, az egységnek a harmónia megteremtésének kell következnie. Új atmoszférát kell teremtenünk, mely kölcsönös megértésen, nem pedig rivalitáson alapul.”⁵ Tovább nehezítette a helyzetet a nagy gazdasági világválság begyűrűzése Magyarországra és a világháború alatt meghozott zsidótörvények. Jóllehet a mozdulatművészeti iskolák látszólag zavartalanul működtek a háború első éve alatt, a nyilvános bemutatók száma 1942-től jelentősen megcsappant. A táncosok gyakran arra kényszerültek, hogy szűk körben, háznál mutassák be legújabb műveiket.⁶ 1942 nyarán pedig, amikor a zsidótörvények következtében számos iskola bezárt, mozdulatművészet helyzete ellehetetlenülni látszott.⁷ A teljes elszigetelődés veszélye fenyegette a műfajt, a csendes elhalás.

Dienes Valéria, aki a már a fentebb idézet beszédében is a szemtől-szembe nézés fontosságát hangsúlyozta, a közös, minden iskolára kiterjedő előadások és gondolatcserék tartásában látva a kölcsönös megértés első lépését, 1944-ben a tettek mezejére lépett.⁸ A különböző iskolák növendékei számára, hogy azok összeismerkedhessenek és bemutathassák egymásnak új vagy kevésbé ismert munkáikat, zártkörű bemutatokat szervezett.⁹ A hangsúly nyilvánvalóan nem azon volt, hogy a növendékek új koreográfiákkal álljanak elő, hiszen számos itt előadott darab már évekkal előtte repertoáron volt.¹⁰ Ezt az egyes bemutatók közötti rövid szünet – az első két bemutatót csupán öt nap, a második és harmadikat egy hónap választotta el egymástól – sem tette volna lehetővé. Mintha a magyar mozdulatművészet kutyafuttában, néhány hét alatt próbálta volna meg bepótolni másfél évtizedes elmaradását. Az egymáshoz rendkívül közel eső időpontokkal magyarázható, hogy ritkán vett részt ugyanazon személy több versenyen, ha mégis, ami az első és második bemutatón fordult elő, akkor a korábbival megegyező koreográfiával indult.¹¹ A versenyszámok kiválasztásában úgy tűnik, hogy a Berczik-, Kállai-, Szentpál-, Dienes- és Nádas- növendékek szabad kezét kaptak, hiszen igen eltérő hangulatú és típusú táncok – lírai táncok, klasszikus mozdulatművészeti tanulmányok, karaktertáncok és mozgáshumoreszkek – kerültek repertoárra. A zenei aláfestés is változatos képet mutatott: a Dalcroze-alapú táncokra jellemző csak ritmust

⁵ Névtelen, 1934a. 15. Az 1934. január 8-ai rendkívüli közgyűlésen új vezetőket kellett választani. Még ekkor sem volt rendezett a tanerőképzésre való jogosítás kérdése. Névtelen, 1934b. 6.

⁶ Egyebek mellett Kovács Éva 1943-as Elemek című munkája is már csak házi bemutatón lett előadva. Ugyanakkor Szentpál Olga Kiűzetés a Paradicsomból című 1942-es koreográfiája bár a szakirodalom (Merényi, Dienes, Lenkei) gyakran úgy említi, hogy nem lett nyilvánosan bemutatva, látható volt nyilvánosan is 1942. 03.25-én a Táncosok és artisták első előadói estjén a Vigadóban. Vö. OSZMI-TA 2, Tiszay Andor gyűjtése a hazai táncbemutatókról (=886) 216-219.

⁷ A zsidótörvények áldozata lett a Szentpál Táncintézet is, amely 1942. július 1-ével szűnt meg. Vö. OSZMI-TA 2 – 886 – 271. A hír az utolsó stúdió-előadás (1942. június 26-29.) programján szerepel. A fennmaradt iskolák helyzete sem volt sokkal szerencsésebb, hiszen az Orkesztikai Intézetet leszámítva, a tanítványaik jelentős része zsidó származású volt.

⁸ Névtelen, 1934a. 15.

⁹ A program leírásokat lásd: Orkesztika Alapítvány (=OA), DVH (=Dienes Valéria hagyatéka), P (=Programok), 158 (=A második Zártkörű mozdulatművészeti bemutató 1944.február 12-i programja). 159 (=Az első Zártkörű mozdulatművészeti bemutató 1944. február 17-i programja) és DVH-P- 00160.

¹⁰ Kovács Éva Elemek című műve 1943-ban, A Tudós nők és a Metamorphosis 1942-ben már elő lett adva.

¹¹ Kétszer is szerepelt a versenyen az Ideális piccolóval Kovács Éva, az Őszi levelekkel Egri Zsuzsa és egy kendős számmal Szentpál Mónika.



szolgáltató ütőhangszerektől a klasszikus zenén át, a népdalokig illetve kortárs dzsessz zenéig terjedt. Az egyetlen megkötés az volt, hogy a jelentkezők az első bemutatón csak szólót, a másodikon és harmadikon szólót vagy duót, esetenként triót táncolhattak. A mintegy tucatnyi darabot eszmecsere és értékelés követte, amely során a résztvevő iskolák képviselői kiválasztották a számukra legjobbnak ítélt három számot. Az sem kizárható, legalábbis a fennmaradt iratok ezt sugallják, hogy a verseny értékelési rendszere csak a harmadik bemutatóra forrott volna ki: az elsőn csak bemutató, a másodikon már szóbeli értékelés, a harmadikon pedig szóbeli értékelés és rangsorolás is lett volna, ám ennek a Szentpál Mónikával készített riport ellentmond.¹²

Szembevetendő a programok alapján az a változás viszont, hogy míg az első kettő mozdulatművészeti bemutató néven futott, a harmadik már az egész táncszakmát érintő párbeszéd igényével felépve, táncművészeti háziversenyként lett meghirdetve. Így meglepő módon, a korábbi két esküdt ellenség – a balett és a mozdulatművészet – képviselői egy térben, hasonló szempontok alapján mérhették össze tudásukat. A negyvenes évek elejére a magyar mozdulatművészet már eltávolodott a műfajra jellemző balett-tagadástól: a legtöbb helyen balettot is oktattak. Egyesekben, mint Szentpál Olgában, aki mozgásművészet szót igencsak tágan értelmezte,¹³ ez, a balettal a szembeni ellenérzés soha nem is volt meg. A másik műfajjal, a néptáncsal való viszony korántsem volt ilyen szövevényes: a mozdulatművészet számára nem volt rivális, hiszen a karaktertánccon túlmutató színpadi néptánc még gyermekkorát élte, ráadásul a néphagyomány és tánc – mint felfedezésre váró egzotikum – egyfajta ihlető forrást jelentett, amelynek motívumaihoz és mozdulatkincséhez alkalomadtán a mozdulatművészet előszeretettel nyúlt. A múlt és a népi, nemzeti felé fordulás amúgy is korszak levegőjében volt: a 30-as évektől Európa szerte így Magyarországon is a figyelem egyre inkább a néphagyomány felé terelődött, önálló néptáncesteket is szerveztek.¹⁴ Szentpál Olga 1930 után keletkezett számos koreográfiája, mint Júlia szép leány (1930), Mária-lányok és Magyar halottas a magyar folklórból táplálkozott. Ezzel pedig nem volt egyedül: hogy csak Pásztor János Legényesét, a fiatalon elhunyt Nagy Etel táncait vagy a rövid időn át az Orkesztikai Intézet berkeiben alkotó Molnár István nevét említsük. Így semmi szokatlan nem volt abban, hogy Farczady Renée egy magyaros táncot ad elő vagy Geguss Kornélia a Jönnek a katonákat népdalra táncolja.

Összehasonlítva az egyes esték előadásait, az első, 1944. február 12-ei műsorból jól láthatóan hiányoznak a paródiák.¹⁵ Az előadások többsége vagy klasszikus mozdulatművészeti tanulmány (Egri Zsuzsa: Allegretto és allegro, Szentpál Mónika: Kendővel),¹⁶ vagy, mint a Berczik-növendék Egri Zsuzsa nagy sikerszáma az Őszi levelek, egy hangulat, érzelm köré font darab. Ez utóbbihoz sorolható Lőrinc György négy tételből álló lírai tánca, a Metamorphosis is, amelyből az este folyamán csak a második rész, a szóló lett bemutatva. Az eredeti mű különféle csoportkombinációkon keresztül – először egy csoporttánc volt, ezt követte egy szóló, majd trió és szóló jött, végül pedig két ellentétes irányba mozgó csoport lépett színre – egy tisztán érzelmi jelenséget a harmónia és diszharmonia harcát ábrázolta a lélekért. Az ártatlanság elvesztését, feláldozását a tapasztalatok

¹² Névtelen, 1934a. 15. Az első programon semmi sem, a másodikon eszmecsere, a harmadikon már a „mindenki jelölje meg 1.2. 3. sorszámmal a legjobbnak tartott számokat. Kiértékelés után táncművészeti eszmecsere felírat” szerepel. Ezzel ellentmondóan Szentpál Mónika az első és második alkalommal előadott táncáról mint győztes darabról beszélt. Az pedig, hogy szóló táncversenyként említette a zártkörű háziversenyt, azt valószínűsíti, hogy emlékei az első bemutatóról származnak.

¹³ „És hogy mennél határozottabban mutassunk rá a „tánc” és a „táncművészet” közötti különbségre, nevezzük ez utóbbit „mozgásművészetnek”. Mozgásművészet alatt mindig a művészi táncot értjük. Szentpál-Rabinovszky, 1928. 14.

¹⁴ Székely néptánc és balladaest, 1935. 03. 31, Zeneművészeti Főiskola. OSZMI-TA 2 – 886 – 233.

¹⁵ OA –DVH – P 158.

¹⁶ A kendőtáncok a Szentpál-iskola tananyagában (is) szerepeltek. Lásd: 1935.06.04-ei, az elmúlt 15 év tananyagát előadó évről előadását a Szentpál iskolának, ahol a II. és III évesek a Variációk a kendő témára címmel adtak elő egy táncot. Vö. OSZMI-TA 2 – 886 – 234.



oltárán.¹⁷ A korabeli leírás szerint a mű egy érdekes, elvont kísérlet (volt) a legtisztább mozdulatművészet felé. Valószínűleg az első háziverseny győztese volt Szentpál Mónika, aki így emlékezett vissza a zártkörű mozdulatművészeti bemutatóra: „Meghirdetett a Dienes Vali ott a tánciskolában egy táncversenyt szóló táncra. És az anyukám (Szentpál Olga) csinált nekem egy szóló számot. Ő nagyon szerette az ilyen lepleket. Az is jellemző, a mozgásművészek általában szerették az ilyet... Ez nem fátyol volt. Akár fátyollal, akár nem, akár csak szépen mozgó anyag(gal) vagy szalag(gal) vagy szóval hát ez egy gyönyörű, ilyen türkíz lila, fényes anyag (volt)... A két kéz, erre is volt, meg arra is, lebegtetni lehetett... Na, szóval ezt nekem csinálta a táncot, és hát az összes iskolából jöttek ugye. És mit tesz Isten, én lettem az első. Nahát ott aztán nem lehetett, na de hát mindenki a maga tanítványait vitte. Én lettem az első. Halál boldog voltam, mondanom se kell... Na hát most mentünk haza... Azt mondja: ide figyelj, a nyolcadik taktusnál, mikor az van hogy, akkor azt azért nem jól csináltad. Mert ott tudod, nem úgy kellett volna, hanem emígy.”¹⁸

A második, 1944. február 17-én sorra kerülő műsorban már megjelentek, sőt túlsúlyba is kerültek a humoreszkek.¹⁹ Igaz, az iskolák részvételi aránya megváltozott: míg az előző esten főként a Berczik- és Szentpál-növendékek szerepeltek, addig a másodikon, amelyen részt vettek a Kállai-tanítványok is, az orkesztikai irány dominált. Embertípusok kerülnek itt pellengérre: Halmy Lujza a revüasztár mellett, talán Karinthytól megihletve az iskola stréber, szeleburdi tanulója és a tanárnőt figurázta ki. Ugyancsak karakterparódiát táncolt a kállais Szekeres Zsuzsa Az örök gavallérban vagy a Geguss-Hirschberg-Várhegyi hármas a Tudós nők című szemüvegben előadott darabban, amely a „ferdére sikerülő női tudálékosság bokrok (sic!) esetlenségeivel mulattatott”.²⁰ A lírai táncok már nem ilyen népszerűek, habár az előző estén egy Hanna Berger adaptációval, a Gótikus korállal és az Őszi levelekkel is szereplő Egri Zsuzsa most is eltáncolja a melankolikus őszbe fordulást. A klaszszikus mozdulatművészeti tanulmány, – elsősorban a kállaisoknak köszönhetően – Sass Mariann és Szekeres Zsuzsa Ritmusszólások illetve Karikával című munkájában változatlanul népszerű.

A harmadik 1944. március 18-ai est legnagyobb újdonsága kétségkívül a balett megjelenése: Ákos Edit példának okáért Anna Pavlova híres és itthon is jól ismert szóját A hatyú halálát mutatta be.²¹ Az előadások rendkívül változatosak voltak: Egri Zsuzsa most egy újságárust alakított Szenzáció humoreszkiájában. Balló Judit dinamikai tanulmányában a kissé lábánosnak ható az Elfojtott erőt és Kitérő erőt imitálta. A szentpálós Radnai Éva, Hoffmann Marika és Bodó Zsuzsa ismét egy mitológiai témával hozakodott elő: Danaosz király lányainak tragikus történetével, a Danaidákkal. A látszólagos historikus keret ellenére azonban ez a darab, hasonlóan Kovács Éva Könyörgéséhez, Ákos Edit Rabszódijához, Brack Éva Feltörő fiatalágához vagy Éhn Éva Eső után címet viselő táncához szintén lírai tánc lehetett, amelyben a dráma csak ürügyül szolgált az érzelmek színrevitelére. A harmadik, egyben az utolsó bemutató is volt. Az Orkesztikai Intézet zártkörű háziversenyei az előadás után pár órával tragikus váratlansággal véget értek. Ma már eldönthetetlen, mi lett volna Dienes Valéria versenyeinek sorsa, sikerült-e volna megteremtenie a tartós és békés együttműködést, ha a németek az országot másnap nem szállják meg, évekre felfüggesztve ezzel a magyar mozdulatművészeti iskolák működését.

¹⁷ A tánc leírása a Táncosok és művészek II. estjének (1942. 04. 06, Zeneakadémia) programjában szerepel. OSZMI-TA 2-886-222.

¹⁸ MTA MKI, Rabinovszky Máriusz hagyatéka (=64), Vincze Gabriella és Detre Katalin riportja Szentpál Mónikával, 2010. jelzet nélküli, rendezetlen (=j.n.). A Kendővel (appassionato, largo, scharzo) című darabot Szentpál Mónika az első és a második esten is előadta, ám a második már nem csak szóló volt, hanem szóló és duó is. A programon koreográfusként Szentpál Mária van feltüntetve.

¹⁹ OA – DVH – P 159.

²⁰ Korábban Várhegyi Gizella szerepét Beöthy Olga alakította. Előadva a Táncosok és művészek második estjén, 1942.04.06-án a Zeneakadémia nagytermében. OSZMI-TA 2 – 886 – 222.

²¹ OA – DVH – P 160.



Irodalomjegyzék

Levéltári források

MTA MKI

107 –436 Magyar Tudományos Akadémia, Művészettörténeti Kutatóintézete, Palasovszky Ödön hagyatéka, Szabó Júlia interjúja Róna Magdával, gépelt változat.

MTA MKI

64 j. n. Magyar Tudományos Akadémia, Művészettörténeti Kutatóintézete, Rabinovszky Máriusz hagyatéka, Vincze Gabriella és Detre Katalin riportja Szentpál Mónikával, 2010.

OA

DVH P 158 Orkesztika Alapítvány, Dienes Valéria hagyatéka, Programok, Az első Zártkörű mozdulatművészeti bemutató 1944.február 12-i programja.

OA

DVH P 159 Orkesztika Alapítvány, Dienes Valéria hagyatéka, Programok, A második Zártkörű mozdulatművészeti bemutató 1944. február 17-i programja

OA

DVH P 160 Orkesztika Alapítvány, Dienes Valéria hagyatéka, Programok, A harmadik Zártkörű mozdulatművészeti bemutató 1944. március 19-i programja.

OSZMI-TA

2 – 50/1 Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Táncarchívum, Tiszay Andor hagyatéka, R. Szentpál Olga Dalcroze-tanfolyama

OSZMI-TA

2 – 886 Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Táncarchívum, Tiszay Andor hagyatéka, Tiszay Andor gyűjtése a hazai táncbemutatókról

Szakirodalom

Névtelen

1934a Névtelen: A Mozdulat-kultúra Egyesület közgyűlése. In: *Mozdulatkultúra*, (1934) 1. sz. 15.

Névtelen

1934b Névtelen: A Mozdulat-kultúra Egyesület újja alakulása. In: *Indulás*, (1934), 2. sz. 6.

Szentpál-Rabinovszky

1928 Szentpál Olga – Rabinovszky Máriusz: Tánc, *A mozgásművészet könyve*. Budapest, 1928.



Hanusz Zsuzsanna

Terpszikhoré Pozsonyban

(Vojtek Miklós: Terpsichora Istropolitana. Tanec v Prešporku 18. storočia. Bratislava, Edícia Slovenské divadlo, 2009. 250 oldal)

A Pozsonnyal foglalkozó, a város gazdag kulturális hagyományait feltáró és bemutató szak- és ismeretterjesztő irodalomnak – mind magyar, mind pedig szlovák viszonylatban – valóságos felvirágzása figyelhető meg az új évezredben. Ennek a törekvésnek egyik legnagyobb igényű alkotása Vojtek Miklós Terpsichora Istropolitana, Tanec v Prešporku 18. storočia címmel 2009-ben megjelent könyve, mely a város 18. századi táncéletének bemutatását tűzte ki központi témájául. A könyv egyelőre sajnos csak szlovák nyelven jelent meg, témájának számos magyar vonatkozása és példaértékű kidolgozottsága miatt azonban így is érdekesnek és bemutatásra érdemesnek tartom, illetve éppen ezen okból tartalmát a szokásosnál kissé bővebben tárgyalom.

A könyv szerzője, a magyar származású Vojtek Miklós (szül. 1947), a szlovákiai balettművészet jelentős képviselője. 1968 és 1991 között a Szlovák Nemzeti Színház szólótáncosa volt, illetve 1978 óta a pozsonyi Eva Jaczová Tánckonzervatórium tanára. Színpadi és pedagógiai munkássága mellett Pozsony tánc történeti múltjával foglalkozó szlovák és magyar nyelven írt publikációi¹ szintén figyelemre méltóak. Részt vett továbbá a 2008-ban megjelent Magyar táncművészeti lexikon címszavainak kidolgozásában is.

Vojtek Miklóst a téma feldolgozására – táncos képzettsége, történelmi érdeklődése és Pozsony szülőtteként a városhoz való érzelmi kötődése mellett – elsősorban az indította, hogy bár a város kultúrtörténetét feldolgozó irodalom meglehetősen gazdag hagyománnyal rendelkezik, hajdani virágzó táncéletéről azonban még a zene- vagy színház történettel foglalkozó irodalom keretén belül sem olvashatunk. A mű ugyanakkor egy vitairat is, mellyel Ján Boornak, a neves szlovák színház történetésznek azt az állítását szeretné megcáfolni, miszerint 1920-ig Pozsonyban, illetve Szlovákiában a színpadi táncművészetnek nem volt semmilyen tradíciója, s annak a Szlovák Nemzeti Színház keretein belül kellett „megszületnie”.

Mindenekelőtt a könyv kissé rendhagyó címe szorul magyarázatra. A főcímben megjelölt Terpszikhoré mint a tánc múzsája, az antik görög hagyományt éleszti fel, az Istropolitana szó pedig a város latin nevét idézi. A tetszetős, ám inkább csak hangulatteremtő főcím után az alcím – általam fordítva Tánc a 18. századi Pozsonyban – már határozottabban körülírja a könyv tárgy körét. Az itt olvasható tánc megjelölés nem hanyag általánosítás, mivel a könyv – a szerző balett-táncos múltja ellenére – valóban nem korlátozódik pusztán a színpadi hagyományokra, a város mindennemű táncos megnyilatkozását figyelemmel kíséri. Ugyanez a tág szemlélet jellemzi a könyv vizsgált időkeretét is. A monográfia elsősorban a 18. századra összpontosít, ugyanakkor számos tánc történeti adattal és érdekességgel szolgál korábbi és azt követő évszázadokból is. Ugyanígy a vizsgált helyszínt sem korlátozza szorosan csak Pozsonyra, hiszen az itt folyó táncos



események szinte végig a környékbeli főúri rezidenciák, illetve a két közeli metropolisz, Bécs és Pest-Buda táncos eseményeivel kiegészítve és ezekkel párhuzamba állítva kerülnek bemutatásra.

A könyv a téma szerteágazó, sokfelé kitekintő volta ellenére mégis összefogott, ami a tartalom jól követhető, logikus rendben való aprólékos elrendezésének köszönhető. Az írás tizennyolc fő tartalmi egységből áll, melyek további alfejezetekre oszthatók. Mindezeket bevezető előzi meg, illetve zárszó és mellékletek gazdag sora követi.

A bevezetőt követő fejezet (2.) mintegy szélesebb kontextusba helyezi a könyv témáját, felvázolva a Pozsony számára mintául szolgáló bécsi színpadi tánc történetét, illetve kultúrtörténeti hátteret nyújtva a város 18. századi tánc történetéhez.

A következő négy fejezet (3-6.) a legfelsőbb társadalmi osztályok táncalkalmait dolgozza fel, azokat elsősorban a táncos helyszínek alapján rendszerezve. Ezek közt első helyen szerepel a Mária Terézia uralkodása alatt fénykorát élő pozsonyi vár, mely a koronázások és országgyűlések városának reprezentatív épületeként évszázadokon keresztül számos jelentős táncos esemény helyszínéül szolgált. A várbéli események után a pozsonyi főúri rezidenciák táncéletét mutatja be a szerző. A korabeli arisztokrata családfák jó ismerőjeként és azok egyes ágain pontosan eligazodva valóságos nyomozást folytat az egyes családok táncához fűződő viszonyának felderítésében. Végigvezet bennünket az itt székelő nádorispán, illetve a Pálffyak, Esterházyak, Grassalkovichok és Erdődyek palotáinak táncterméin, majd számos érdekességgel szolgál a főpapi rezidenciák meglehetősen világias társasági életéről, végül a főúri családok saját palotáikon kívül megrendezett táncalkalmaiba és egyéb szórakozási szokásaiba nyerhetünk mélyebb betekintést, helyszínről helyszínre haladva. E virtuális séta során jól érvényesül a szerző módszere, melyet az egész művön keresztül következetesen alkalmaz. Eszerint az egyes hiányzó adatokat, felderítetlen részleteket nem pusztán konstatálja (és nagyon helyesen nem is helyettesíti őket saját képzelete szerint), hanem párhuzamokat keres, és azokból következtet. Így találhatja magát az olvasó egyszer csak a Pálffyak vöröskői kastélyának fogadótermében, a cseklési Eszterházi-kastély zenekarának koncertjén, a gödöllői Grassalkovich-kastély magánszínházában, az Erdődyek galgóci rezidenciájának színháztermében, vagy éppen Batthyány József hercegprímás nagy pompával megrendezett, népi mulatsággal s a kor divatjának megfelelően vízizenével és hajókirándulással egybekötött nyári ünnepségein. Mindezeket azonban pusztán kiegészítésként, Pozsonyhoz fűződő viszonylatukban tárgyalja, végig nem veszítve szem elől a könyv témájának fő helyszíneit, melyeket művészettörténeti alapossággal és igényességgel tárgyal.

A szerző a könyv következő két fejezetét (7-8.) az alacsonyabb társadalmi rétegek, a jobbágy-ság és a városi polgárság táncéletének szenteli. A rendelkezésre álló források ezúttal már sokkal szerényebbek, azonban így is számos egyedi érdekességgel szolgálnak. Így például a nemzeti öntudatosodással párhuzamosan kialakuló verbunk megjelenéséről és annak legelső színpadi feldolgozásairól, a városon végigsöprő járvány idején hatályba lépő tánc tilalmakról vagy éppen egy váraljai vendéglő táncterméről. A könyv külön alfejezetben kitér a táncalkalmakhoz zenét szolgáltatókra és a tánchoz használt öltözetre is. A jobbágy-ság és a városi polgárság táncalkalmait után következő fejezet (9.) a táncnak az egyházi iskolák tanrendjében betöltött szerepét kutatja.

A könyv legerjedelmesebb részét, a következő kilenc fejezetet a szerző a színpadi táncművészetnek szenteli. Ismét sétára invitál minket (10.), végigkalauzolja a 18. században működő pozsonyi színpadokon, a Halász-kapu előtt álló kezdetleges faszínpadtól, a híres Zöld ház kissé szűkös színháztermén keresztül egészen a mai Szlovák Nemzeti Színház helyén álló városi színházig. A legnagyobb figyelmet nem véletlenül ez utóbbi színházépület kapja, mely a később hozzá épített és nagyobb események során vele egybenyitott, egy belső teret alkotó Redout épületével európai viszonylatban is igencsak modern épületkomplexumnak számított. A szerző az egykori épületnek mind külső megjelenését, mind pedig belső tereinek kialakítását, ezek küllemét és funkcióját

¹ Vojtek, 1999., Vojtek, 2009.



egészen részletekbe menően tárgyalja. Nemcsak a korabeli színpad működése érdekli, de ugyanúgy utánnyomoz a próbák helyszínének, az öltözők elhelyezkedésének, sőt olyan mindennapi problémáknak is, mint például a fűtés vagy a tűzvész elhárítása. Mindezeket még izgalmasabbá teszik a tájékozódást nagyban segítő korabeli építési tervek, illetve a könyv hátsó borítójának belső részén található tervrajz. A szerző külön alfejezettel tisztaleg az épület építtetője, gróf Csáky György előtt, akit Terpszikhoré művészetének legfőbb támogatójaként, a tánc legjelesebb pozsonyi mecénásaként mutat be.

A színház épületén belül zajló előadások szintén komoly teret kapnak a könyvben, így külön fejezetekben (11–12.) tárgyalja a kor két legjelentősebb balettreformátorának, Noverre-nek és Angiolininak a Pozsonyban bemutatott balettjeit. Szintén egy különálló fejezetben (13.) hívja fel a figyelmet arra, hogy a korban hallatlanul nagy sikert arató Goethe-mű, Az ifjú Werther keservei balettváltozatának egyik legelső bemutatója – sőt talán világpremierje? – szintén a pozsonyi városi színházban valósult meg 1794-ben, ami kortárs szerző saját korában játszódó darabjaként, a korban divatos mitológiai és pásztori témájú előadásokkal szembeszállva ugyancsak a helyi színház haladó szellemiségéről tanúskodik. A könyv továbbá foglalkozik még a pantomim műfajával (14.), a színházi előadások keretén belül megjelenő táncsal (15.), a pozsonyi színpadokon fellépő s a korban még sokkal kevésbé számontartott táncosokkal (16.), illetve mindezeknek rendszerező összefoglalását (17.) is adja. A könyv tánc történeti témája ellenére azonban nemcsak a múltat idézi meg, de egyben a jelenrel való kontinuitást keresve kis kitérőt (18.) tesz az elmúlt évtizedek azon Pozsonyban bemutatott táncos produkcióira is, melyek valamilyen módon a 18. századi táncgyományhoz kapcsolódnak.

A könyv utolsó, terjedelmes és egyben sok új adattal szolgáló fejezete (19.) a pozsonyi „tánckritika” kezdeteibe avat be minket. A szerző, feldolgozva a helyben megjelenő Pressburger Zeitung 18. századi számainak táncsal kapcsolatos írásait, ezúttal már nemcsak a pozsonyi és a városhoz közel eső rezidenciák és nagyvárosok táncos eseményeiről, illetve az ezekről szóló tudósításokról számol be, de az újság hasábjait követve Európa számos színház- és tánctermén végigvezet bennünket.

Mindezeket mellékletek sora (20.) követi: a Pozsonyban bemutatott balettelőadások librettói, a városban bemutatott táncos előadások címeinek pontos jegyzéke, táblázat a Pressburger Zeitung más európai városokra kiterjedő táncos beszámolóinak mennyiségi statisztikai adatairól, a könyvben használt képanyag pontos forrásjegyzéke, a könyvben szereplő helyszínek és földrajzi nevek mutatója (a ma már különböző országokhoz tartozó város- és falunévek, illetve az utcanévek magyar, szlovák és német nyelven is szerepelnek) és végezetül a könyv négy nyelvű (angol, német, magyar és szlovák) tartalmi összefoglalója.

A könyv összegezve igen pozitívan értékelhető. Legnagyobb erényeként talán az az egészen széles látókör emelhető ki, mellyel a szerző a témára tekint. Szeretnénk azonban mégis igen alapos műveltségének köszönhetően nem pusztán az általa felkutatott tánc történeti adatokat sorakoztatja fel (ami egyébként önmagában is igen hasznos és tiszteletreméltó vállalkozás lenne), de azokat minden lehetséges – így például családtörténeti, zenei, építészeti, képzőművészeti, irodalmi – szálal megragadva helyezi el a korban, illetve kapcsolja jó pár esetben saját korához is. Ezt a széles látókört továbbá az teszi lehetővé, hogy a szerző a szlovák, a magyar és a német forrásokat és szakirodalmat egyforma mértékben ismeri és használja, így a könyvben számos esetben találkozhattunk olyan jeles magyar kutatók munkáira való utalásokkal is, mint például Réthei Prikkel Marián, Vályi Rózsi, Kaposi Edit, Martin György, Pesovár Ernő, Kodály Zoltán, Bárdos Kornél vagy Falvy Zoltán, vagy éppen olvashatjuk egy-egy Gvadányi- vagy Bessenyei-vers részletét. A mű filológiai szinten alapos és következetes, ami természetesen tudományos mivoltának előfeltétele és mércéje. A könyvet ugyanakkor a szerző egyszerű, világos és jól követhető stílusa nemcsak



a táncos szakma, de egyben a város kulturális élete iránt érdeklődő nagyközönség számára is élvezetes olvasmánnyá teszi. A könyv külalakja esztétikus, minőségileg kiváló kivitelezésű. Külön dicséretes az előlő borító belső oldalán elhelyezett, az egykori illetve ma is létező táncos helyszíneket pontosan jelölő korabeli várostérkép, mely nagyban segíti az olvasó tájékozódását.

Vojtek Miklós művének érdemeit elismerve egy tekintélyes szlovák szakfolyóirat (Pamiatky a múzeá) 2009-ben ennek a kiadványnak ítélte díját. Reméljük, hogy a könyv a magyar közönség számára is mihamarabb hozzáférhetővé válik.

Irodalomjegyzék

Vojtek

1999 Vojtek Miklós: A magyar-szlovák színpaditánc-művészeti kapcsolatok 1918–1998. In: *A (cseh)szlovákiai magyar művelődés története (1918–1998). III.* Szerk.: Filep Tamás Gusztáv, Tóth László. Budapest, Ister Kiadó, 1999. 321–336.

Vojtek

2009 Vojtek Miklós: Lábán Rudolf pozsonyi gyökerei. In: Lábán Rudolf: *Táncnak szentelt élet.* Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2009. 177–196.



Bolvári-Takács Gábor

Nádasi Myrtil visszaemlékezései¹

Nádasi Ferenc (1893 – 1966) balettmesteri munkássága meghatározó jelentőségű a hazai balettművészet történetében. 1937. szeptember 1-jei belépése az operaházi balettiskola történetének minőségi fordulópontját jelentette. Nem véletlen, hogy az 1965-ig Kossuth-díjjal kitüntetett balettművészek – a koreográfus Harangozó Gyula kivételével – valamennyien Nádasi-növendékek voltak.²

Nádasi életútja jól dokumentált. Pályájának önálló tanulmány formájában történő méltatása, Vályi Rózi tollából, már életében megtörtént.³ Lugossy Emma 1977-ben tette közzé róla szóló közleményét.⁴ Körtvélyes Géza életrajzi összefoglalása 1993-ban látott napvilágot.⁵ A mester pályaképéhez fontos adalékokkal szolgáltak a feleség, Nádasi Marcella visszaemlékezései. Ezek több részletben, illetve formában jelentek meg 1966-ban, 1979-ben, 1984-ben, illetve 1986-ban.⁶

Az összképet jól kiegészítették leányuk, Nádasi Myrtil 1993-ban közzétett gondolatai.⁷ A rövid visszatekintés az évek során terjedelmes memoárrá bővült, amelyet a szerzője először Angliában publikált. A sokak által várt magyar kiadás, Piruettek és ábrándok. Felnöttem a függöny mögött címmel, 2012 tavaszán jelent meg.⁸

A kötet célja csak kisebb részben a szülők előtti tisztelgés. Nádasi Myrtil emlékirata alapvetően szubjektív, néhol kifejezetten intim és érzelmes pályakép, de emellett tudományos elemzésre is alkalmas társadalmi-művészetpolitikai korrajz, reális történelmi háttérábrázolással, ok-okozati összefüggéseket feltáró eseteírásokkal, kiegészítve mindezt a pályatársak portréival. A szöveghez számos fénykép társul. Nem meglepő tehát, hogy a kötet 2012. május 10-ei, vígszínházi sajtóbemutatóján, a méltatásra felkért kor- és pályatársak (Bálint András színművész, rendező, Halász Judit színművész, Marton László rendező és Szakály György balettművész) más-más dimenziókat ragadtak meg, más-más részeket tartottak érdekesnek, illetve figyelemre méltónak.

Nádasi Myrtil 1944-ben született. Életének indulására a családi környezet meghatározó befolyást gyakorolt, nyolcévesen az Állami Balett Intézet növendéke lett, ahol – édesapja tanítványaként – 1961-ben diplomázott. (Ez volt a mester utolsó évfolyama.) A tízfős osztályban végzett Aradi Mária, Bognár Ildikó, Farkasházy Klára, Imre Zoltán, Handel Edit, Nagy Katalin, Nagy Zoltán, Pártay Lilla és Sterbinszky László is. Myrtilt azonban erősebben csábította a prózai színpad. Már növendékként fellépett a Vígszínházban, amely később le is szerződtette. Szerepeiről, színházi élményeiről a kötetben bőségesen olvashatunk. E szűk egy évtizedes színházi periódusát

¹ Készült az OTKA K81672 számú kutatás keretében.

² Bolvári, 2009.

³ Vályi, 1956.

⁴ Lugossy, 1977.

⁵ Körtvélyes, 1993.

⁶ Körtvélyes, 1966., Nádasi, 1979., Nádasi, 1984. Nádasi, 1986.

⁷ Nádasi M, 1993a.

⁸ Nádasi M, 2012.



a hazai színháztörténet meglehetősen mostohán kezelte, Myrtil sem az 1969-es Színházi kislexikonban, sem az 1994-es Magyar színházművészeti lexikonban nem szerepel.⁹

Sokkal jobban odafigyelt rá a filmszakma: önálló szócikkei, szerepei megtalálhatóak az 1973-as Új filmlexikonban, az 1983-as Ki kicsoda a mai magyar filmművészetben című kötetben, és a 2005-ös Magyar filmlexikonban.¹⁰ Ennek oka az, hogy 1959-től 1965-ig hat mozifilmben és négy tévé- illetve rövid játékfilmben játszott. Közülük is kiemelkedik a sematikus hagyományokkal szakítani próbáló, Gertler Viktor által rendezett, 1960. január 7-én bemutatott Vörös tinta, amelynek gyerek-főszereplője az általa alakított Ács Kati. A film az ő szemszögéből mutatja be az osztályfőnöke (Vass Éva), és a szintén ebben az általános iskolában rajztanárkodó apja (Pálos György) között kialakuló szerelmet. A film csúcspontján Ács Kati Nyilas Misit idéző monológgal fakad ki a hazug iskola ellen – nem nehéz felismerni a forgatókönyvíró Szabó Magda debreceni kötődését. A tanárnő végül a gyermek érdekében átlépi saját árnyékát, vidékre távozik. A döntésében szerepet játszik a diszkrét és humánus igazgató, miközben a filmben sem a pártról, sem a szakszervezetről nem esik szó. A szereplők hús-vér emberek, s nem stilizált embertípusok, mint az ötvenes évek korábbi filmjeiben. A rendező fontos szerepeket osztott a kifejezetten polgári gyökerű Makay Margitra, Tímár Józsefre és Apáthy Imrére. A film nem valamiféle szocialista realista erkölcsi példázat volt, hanem a konszolidálódó Kádár-rendszer jelképe, ahogyan az egyik filmbeli szereplőt jellemzik: „azt mondja, amit kell, és azt hiszi, amit akar”. A Vörös tintát a mozikban 1976-ig két és fél millióan látták. Myrtil utolsó hazai közönségsikerét Várkonyi Zoltán 1965. április 1-jén bemutatott szuperprodukcijában, A kőszívű ember fiaiban aratta, Lánghy Aranka szerepében.

Nádasi Myrtil 1965-ben férjhez ment a Londonban élő Sásdy Péter tévéfilm-rendezőhöz és Angliába költözött. Ezután Mia Nardi néven épített új színészkariert. Közel harminc évvel később lépett újra magyar színpadra: a Játékszín 1993-ban tűzte műsorra A macska és a kanári című angol krimi-vígjátékot, amelyben főszerepet kapott, mások mellett Gábor Miklós és Szakály György partnereként. Pár évvel korábban a hazai filmvásznon is feltűnt: András Ferenc 1991. október 4-én bemutatott, Az utolsó nyáron című filmjében játszott.

A kötet szerkezete leképezi a szerző belső világát. Az előszó címe Bemelegítő, a szülők származásáról, indulásáról az Előkészítő című fejezet szól. A könyv két „felvonása” közül az első a memoár angol változatának magyar fordítását tartalmazza, a jóval rövidebb második pedig kifejezetten a magyar kiadás számára készült, életút-epizódokat felvillantó kiegészítés. Szemléletesek az első „felvonás” fejezetcímei is: Pas de deux, A rúdtól a középre, Grand jeté a hírnévhez, Sasszé jobbra és leköszönés stb.

Nádasi Myrtil memoárja a Magyar Táncművészeti Főiskola A magyar táncművészet nagyjai című sorozatának harmadik kötete. A széria első darabja 1993-ban éppen az általa szerkesztett ún. Nádasi-emlékkönyv volt, ezt követte 1994-ben a Harangozó Gyula emlékkönyv.¹¹ A mostani kiadvány megjelenéséhez a főiskola munkáját támogató Noverre Táncművészeti Alapítvány is hozzájárult.

⁹ Hont, 1969., Székely, 1994.

¹⁰ Ábel, 1973. II. 192. Papp, 1983. 258., Veress, 2005. I. 739–740.

¹¹ Nádasi M, 1993b, Szűdy, 1994.

**Irodalomjegyzék****Ábel****1973** *Új filmlexikon.* Szerk.: Ábel Péter. Budapest, Akadémiai, 1973.**Bolvári****2009** Bolvári-Takács Gábor: Kossuth-díj tánclépésben. A magyar táncművészet kiválóságai. In: *Táncművészet*, (2009) 1. sz. 27 – 29.**Hont****1969** *Színházi kislexikon.* Szerk.: Hont Ferenc. Budapest, Gondolat, 1969.**Körtvélyes****1966** Körtvélyes Géza: Nádas Ferencről – Nádas Marcellával. In: *Táncművészeti Értesítő*, (1966) 3. sz. 59 – 63.**Körtvélyes****1993** Körtvélyes Géza: Nádas Ferenc helye és szerepe a magyar balettművészet történetében. In: *Tánc tudományi Tanulmányok*, (1992 – 1993) 5 – 16.**Lugossy****1977** Lugossy Emma: Nádas Ferenc, a balettmester. In: *Tánc tudományi Tanulmányok*, (1976–77) 82 – 118.**Nádasi****1979** Nádas Marcella: Életem és a balett. In: *Táncművészeti dokumentumok*, (1979) 20 – 49.**Nádasi****1984** Nádas Marcella: Így volt, jól emlékszem... In: *Táncművészeti dokumentumok*, (1984) 61 – 71.**Nádasi****1986** Nádas Marcella: Jegyzetek Nádas Ferenc tanítási módszeréről. In: *Táncművészeti dokumentumok*, (1986) 47 – 49.**Nádasi M****1993a** Nádas Myrtil: Apám. In: *Nádas Ferenc 1893 – 1966. Emlékezések a mester születésének 100 éves évfordulójára.* Szerk.: Nádas Myrtil. Budapest, Magyar Táncművészeti Főiskola, 1993. 19 – 29.**Nádasi M****1993b** *Nádas Ferenc 1893 – 1966. Emlékezések a mester születésének 100 éves évfordulójára.* Szerk.: Nádas Myrtil. Budapest, Magyar Táncművészeti Főiskola, 1993.**Nádasi M****2012** Nádas Myrtil: *Piruettek és ábrándok. Felnöttem a függöny mögött.* Budapest, K.u.K., 2012.**Papp****1983** *Ki kicsoda a mai magyar filmművészetben.* Szerk.: Papp Sándor. Budapest, Mafilm-Mokép-MFI, 1983.**Székely****1994** *Magyar színházművészeti lexikon.* Szerk.: Székely György. Budapest, Akadémiai, Budapest, 1994.**Szúdy****1994** *Harangozó Gyula emlékkönyv.* Szerk.: Szúdy Eszter. Budapest, Magyar Táncművészeti Főiskola, 1994.**Vályi****1956** Vályi Rózsi: Nádas Ferenc, a magyar balett érdemes művésze. In: *A magyar balett történetéből.* Szerk.: Vályi Rózsi. Budapest, Művelt Nép, 1956. 286–308.**Veress****2005** *Magyar filmlexikon.* Szerk.: Veress József. Budapest, Magyar Nemzeti Filmarchívum, 2005.



Major Rita

Emlékezet és örökség

Nemzetközi Delsarte-konferencia Párizsban

2011. november 18-20.

2011 novemberében Francois Delsarte (1811 – 1871) születésének kétszázadik évfordulója alkalmából háromnapos konferenciát rendeztek Párizsban. A korábban leginkább Amerikában zajló Delsarte-kutatások után, az utóbbi években Franciaországban is megélénkült az érdeklődés a francia zenepedagógusnak a modern tánc-, színház- és filmművészetre gyakorolt hatása iránt. Fontos szerepet játszott ebben a Francois Delsarte Baráti Társaság (L'Association des Amis de Francois Delsarte) és a Nemzeti Táncközpont (Centre National de la Danse), amely a mostani konferencia rendezését is magára vállalta. A lebonyolításban Christophe Damour a strassbourgi egyetem professzora és Franck Waille történész vett részt, utóbbi 2009-ben az első francia nyelvű doktori disszertációt írta Delsarte munkásságáról. A konferenciának a Párizs második kerületében, egy csodálatos régi épületben található Nemzeti Művészettörténeti Intézet (Institut National d'Histoire de l'Art) és a 21. századi atmoszférájú Nemzeti Táncközpont adott helyet.

Számomra is újdonságnak tűnt, hogy a delsarte-i örökség, amelyről mindenki beszél, de a konkrétumokat vele kapcsolatban általában nem szoktuk mélyebben ismerni, milyen sokfelé ható és milyen megkerülhetetlen a 20. századi modern színpadról, a korszerű előadóművészetről való gondolkodásban. Számos olyan kérdésre kaptam választ, más területeken pedig új ismereteket, amelyek a modern tánc történetének alapjait is érintik.

A nemzetközi (francia, svájci, olasz, orosz, amerikai) előadógárda az elméleti előadások mellett koncerttel és gyakorlati bemutatókkal illetve kurzussal idézte fel Francois Delsarte munkásságát. Minden program nyilvános volt, a kurzusokért és a koncertekért valamint a csatlakozó programokért fizetni kellett.

Mivel csak a második napon tudtam részt venni az eseményen, sajnos nem minden előadót hallgathattam meg. Lemaradtam például azokról az első napi előadásokról, amelyek a Delsarte zenei működésével foglalkoztak. De a második nap programja is nyújtott fontos és érdekes ismereteket. Ez alkalommal olyan előadások hangzottak el, mint például Christian Viviani-nak, a Caen-i Egyetem Filmtudományi tanszéke professzorának „MacKaye és a delsarte-izmus” című előadása, amelyből kiderült, hogy a 20. századi amerikai színház megújítója, Steele MacKaye (1842 – 1894) színész, drámaíró terjesztette mesterének Delsarte-nak a tanait Amerikában, olyan hatásosan, hogy az még a ma szín- és filmművészeinek iskolázottságában, például Jack Nicholson, vagy Johnny Deep művészetében is tetten érhető. Azt is világossá tette, hogy a klasszikus amerikai mozi nem létezne a delsarte-izmus hatása nélkül. Ugyanakkor megmutatta, hogy a kapocs, amely az amerikai modern táncot és a filmet a későbbiekben is sokszor összekapcsolja, talán éppen ebből a mester és tanítványi viszonyból és a belőle fakadó látásmódból eredeztethető.

Odette Allard, a Szabad tánc Európai Egyesületének tagja, Isadora Duncan munkásságának kutatója, előadásban azt taglalta, hogy Isadora táncszemléletében a törzs elsőbbsége a lábakkal szemben szintén Delsarte-tól ered. Beszült a cseh származású, Franciaországban otthonra találó Francois Malkovsky-ról is, aki Isadora nyomdokain indult el és az európai szabad tánc egyik



– nálunk alig ismert – jeles és érdekes képviselője lett. Malkovsky (1889 – 1982) művészetéről 2012 januárjában egyébként kiállítással és konferenciával is megemlékeztek a Centre National de la Danse-ban, A természetes gesztustól a szabad táncig címmel.

Nagyon izgalmas volt a továbbiakban Jean-Marie Pradier színháztudós, a Sorbonne professor emeritusá-nak előadása, aki Delsarte, Sztanyiszlavszkij és Grotovszkij kapcsolatát vizsgálta elegánsan átfogó színháztörténeti panorámát nyújtva. A népszerű professzor ráadásul előadóként is ritka briliáns szónoki képességeket csillogtatott meg.

Marie-Christine Autant Mathieu az orosz-szovjet színháztörténet specialistája Delsarte-nak az orosz-szovjet színházra gyakorolt hatását vizsgálta az 1910-es és 20-as években. Előadásban részletesen kitért a tánc történetéből is ismert Szergej Volkonszkij herceg (1860 – 1937) jelentős tevékenységére, aki egyébként 1913-ban könyvet írt Delasarte-ról A kifejező ember címmel. További izgalmas összefüggéseket tárt fel a forradalom utáni orosz avantgard, a forradalmi pantomim, az expresszionista színház kapcsolatában. Megmagyarázta a „taylorizált” gesztus fogalmát is, amelyről a legutóbbi konferenciánkon Forgács D. Péter is beszélt. (Kár, hogy Forgács előadásából éppen a táncos-színházi összefüggések hiányoztak.)

Szó esett ebben az előadásban az itthon Dohnányi Ernő zenéjével némajátékként megismert Pierrette fátyola című előadásról is, amelyet 1916-ban, éppen a delsarte-i mozgáselmélet felhasználásával Alexander Tairoff orosz rendező is színpadra vitt Moszkvában.

A délutáni programban az amerikai Joe Williams Delsarte-rendszer kurzusa vonzott sok érdeklődőt nem csak a tánc, de a színház, a film területéről is. Williams világszerte terjeszti a Delsarte-módszer mai alkalmazhatóságát.

Az egyes előadásokat hosszas és izgalmas viták és hozzászólások követték. A hallgatóság soraiban olyanok is helyet foglaltak, akik egykor maguk is gyakorolták a Delsarte-módszert, illetve annak hatásait használták munkásságukban. Ugyanakkor sok érdeklődő és buzgón kérdező fiatal – egyetemisták, színinövendékek, modern táncosok – is részt vett az előadásokat követő beszélgetésekben. Az már csak színesítette a nap hangulatát, amikor egy-egy előadó és kérdező „egymásra találásából” ígéretes együttműködés lehetősége csillant fel. Igen, erre is jó lehet egy ilyen nyitott konferencia!

A konferencián való részvétel a K-81672 számú OTKA kutatási pályázat keretében valósult meg.



Műhely-konferencia sorozat az Elméleti Tanszék szervezésében

Tánc és irodalom

A Magyar Táncművészeti Főiskola Elméleti Tanszéke műhelykonferencia sorozatot indított „A tánc és a társművészetek” témában. Első alkalommal 2012. március 2-án „Tánc és irodalom” címmel rendeztünk konferencia-napot a megújult Könyvtár tárgyalójában. A programban hét előadás szerepelt: Dr. Gelenczey-Miháltz Alirán: A ritmus bűvöletében: görög tánc és görög líra, Dr. Tóvay Nagy Péter: A tánc a prédikációirodalomban, Dr. Mády Ferenc: A tánc az orvosi irodalomban, Kővágó Zsuzsanna: Lorca és a tánc – a tánc és Lorca, Benyő Hedvig: „Táncol a csend”. Táncos motívumok Nagy László költészetében, Almássy Balázs: „Ez a kezek tánca volt...” Adalékok Babits Mihály és a tánc kapcsolatához, Major Rita: A szövegből előbukkanó koreográfus: Maurice Béjart és az irodalom.

Az előadók a tánc irodalmi inspirációit kutatják, illetve az irodalomban megjelenő táncos témák, vonatkozások legkülönbözőbb megnyilatkozásait vizsgálják. A fél nap alatt elhangzott előadások egymásra reflektáló, izgalmas beszélgetésekkel kiegészülve, megteremtették a műhelyjellegű, hangulatot. Mert a konferencia célja elsősorban a gondolatébresztő eszmecsere volt. Egy-egy téma „körüljárásakor” lehetőséget kívántunk teremteni konkrét kérdések megvitatására és továbbgondolására. Az elhangzott referátumok beszámoltak a kutatási eredményekről, illetve azt is megmutatták, milyen lehetőségek rejlenek még az egyes témák feldolgozásában, továbbfejlesztésében. Az előadók kicserélték gondolataikat a szakirodalomra vonatkozó kérdésekben, a szövegek feltárásának problematikáját illetően. A szélesebb körben, tágabb és szerteágazóbb témákban rendezett „tudomány-napi” konferenciákhoz képest ezúttal bensőségesebb, koncentráltabb, a kérdésekre, vitára több időt hagyó, valódi „műhely-munka” érvényesülése a főiskola kutatási aktivitásának élénkítését is szorgalmazni szeretné.

A műhelykonferencián elhangzott előadások számára a Táncstudományi Közlemények megjelenési lehetőséget biztosít.

A minden kolléga és a hallgatóság érdeklődésére továbbra is számító konferencia-sorozat következő rendezvényének témája A tánc és a zene lesz 2012. szeptemberében.

Major Rita
az Elméleti Tanszék vezetője
a konferencia-sorozat szervezője



Táncpedagógiai szimpózium a XI. Országos Neveléstudományi Konferencián

A Magyar Táncművészeti Főiskola Újabb kutatások a táncpedagógiában címmel önálló szimpóziummal vett részt a 2011. november 3–5-én Budapesten megrendezett XI. Országos Neveléstudományi Konferencián.

A program a főiskolán folyó alapkutatásokból, illetve az oktatásfejlesztés sajátos problémáiból mutatott be néhány témát, oly módon, hogy a kutatási eredmények közvetlen visszacsatolást biztosítsanak a köznapok oktatási gyakorlat számára.

Bolvári-Takács Gábor (MTF) Művészképzés mint „belügy”. A táncoktatás igazgatásrendészeti szabályozásának fél évszázada (1897–1951) című, az OTKA K81672 számú kutatás keretében készült történeti jellegű előadásának célja annak a folyamatnak bemutatása volt, amelynek során Magyarországon megeremtetek és kialakultak a nyilvános intézményes táncoktatás állami feladatai. A magyar táncművészet a 20. század első felében az intézményesedés hiánya jellemezte, állami felelősségvállalás sem ideológiai, sem finanszírozási szempontból nem létezett. A tánciskolák működése nem oktatási, hanem rendészeti ügynek minősült.

Fügedi János (MTF) A táncos írásbeliség és a mozdulat-gondolkodás komplex képességének összefüggései című előadásának témája a mentális reprezentációk egy sajátos formája – amely Paivio kettős kódolási elméletének kiterjesztése, a logogének és imagének mintájára – a kinégének és ezek külső megjelenése, a notáció vagy táncjelírás volt.

Bernáth László (MTF–ELTE) – Deák Anita (PTE) – Séra László (PTE) Kinek segít a tükör a tánc-tanulásban? című előadása egy speciális táncpedagógiai eszköz – a tükör – szerepét vizsgálta. A hagyományos táncoktatás része a tükör, amely a vizuális visszacsatolás segítségével hozzájárul a mozdulatok elsajátításához, finomításához. Az utóbbi néhány év kutatásai ellentmondó eredményeket hoztak abban, hogy valóban segít-e a tükör a tánc-tanulásban vagy éppen gátol. Az előadás egy empirikus munkát mutatott be, amelyben táncos (több éve tanulja heti több órában) és nem táncos serdülők tükörrel, illetve tükör nélkül tanultak egy koreográfiát. A nem táncosok teljesítményét javítja a tükör használata, a táncosokét inkább rontja. Ez arra is utal, hogy a szakértők és a kezdők másként tanulnak.

Mizerák Katalin (MTF) Komplex művészetpedagógiai módszerek kiválasztási szempontjai és hatékonyságuk vizsgálata előadása azt mutatta be, miként szolgálhatják a nemzetközi oktatási gyakorlatban már bevált komplex művészetpedagógiai módszerek a magyar táncoktatás gyakorlati és elméleti tananyagának fejlesztését, helyet adva a kooperatív, kreatív, fejlesztő tanulási technikáknak, s hogy az elért eredmények, a módszer integrálásával, milyen mérhető előrelépéseket hoznak a képzés gyakorlatában. Emellett egy kérdőíves felméréssel (kontroll csoportokkal) azt is elemezte, hogy ezek az új tudástartalmak, illetve aktivizáló módszertani megoldások, milyen többletet jelentenek a mindennapi iskolai munkában.

A szimpózium levezető elnöke és az előadások opponense Németh András (MTF–ELTE) volt.

(összeállította: Bolvári-Takács Gábor)



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 hivatkozáskor 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

