



# TÁNC TUDOMÁNYI KÖZLEMÉNYEK



2022/1.

A Magyar Táncművészeti Egyetem folyóirata XIV. évfolyam 1. szám

# Fodor András

## A múzsák szövetségéhez

Tárulj ki kert a tiszta déli égnek!  
Az emlékezet istenasszonya  
áldja meg újra vállalt szövetséged,  
foganjon benned tánc és muzsika.

Játszó kezet nyújtva a szenvedésnek,  
hited el, hogy a líra logika,  
hited el, addig értelmes az élet,  
ameddig él a művészet maga.

Míg forma, szín az anyagból megébred,  
amíg a hangon átsajdul a lélek,  
míg szól a földi madarak szava,

maradjon ég, maradjon égi fészek,  
erezze csillámporral a sötétet  
bolygó reményünk örök udvara.

Szerkesztőség:

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

Lapterv, tördelés:  
Tellingner András

A borítón Wolfgang Kilian  
*Terpszikhore hárfával* című  
metszete látható (17. sz. közepe,  
Braunschweig, Herzog Anton Ulrich  
Museum).

### Tánc tudományi Közlemények

A Magyar Táncművészeti  
Egyetem lektorált, tudományos  
folyóirata

A szerkesztőség címe:  
MTE Művészetelméleti Tanszék  
1145 Budapest,  
Columbus u. 87-89.  
Tel.: 273-3430, fax: 273-3433  
e-mail: [ttktnp@gmail.com](mailto:ttktnp@gmail.com)

[www.mte.eu](http://www.mte.eu)  
ISSN 2060-7148  
Lapnyilvántartási szám:  
CE/14319-3/2016.  
Megjelenik évente kétszer.

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

tartalom



A Magyar Táncművészeti Egyetem folyóirata XIV. évfolyam 1. szám



### Forrásközlés

Tóvay Nagy Péter: Magyar Csupajáték – Újságkivágatok a Paulini Béla hagyatékban V. 4

### Tanulmány

Ujvári Hedvig: Álom, álom, édes álom. Újabb utazás az operett körül 6  
Kovács Iлона: Claude Debussy „játékai” Jeux című táncműveiben 17

### Szakedolgozat

Kovács Márk Jenő: A klasszikus balett képzés szerepe a néptánc perspektívájából 32

### Bibliográfia

Tóvay Nagy Péter: Fuchs Livia műveinek válogatott bibliográfiája 47

### Szerzőinknek

86



Tóvay Nagy Péter

## Magyar Csupajáték

*Újságkivágatok a Paulini Béla hagyatékban V.*

### Ráskay László: A Csupajáték londoni sikere és tanulságai<sup>1</sup>

London május 1. (A Magyarország londoni szerkesztőségétől)

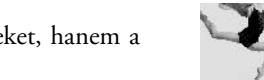
Kényelmessé tehetnők feladatunkat. Csak meg kellene állapítanunk, hogy a Csupajáték londoni bemutatkozását az Adelphi Theatre ragyogó közönsége nagy szeretettel és tetszéssel fogadta. Hozzátehető, hogy az angol sajtó szinte egyhangú elismeréssel, sőt itt-ott egyenesen lelkesedéssel köszöntötte a magyar társulat produkcióját. Még csak a magyar szolidaritás önkéntelen túlzása sem volna szükséges az örvendetes beszámolóhoz, hiszen itt fekszenek előttünk bizonyítékul a nagy angol lapok, melyekből könnyűszerrel idézhetjük a jóleső dicséretet.

A Times rangjához méltó komolysággal foglalkozik a magyar premierrel, kiemeli a zene szépségeit, a díszlettervezők nagy tehetségét, a magyar népművészet örök értékeit. A Daily Telegraph egyenesen megható jóakarattal karolja fel a vendégeket, reméli hogy a „magyar zamat” hosszú ideig meg fogja ízesíteni a londoni színházi idényt és azzal végzi cikkét, hogy a kis magyar társaság mindenképpen megérdemli, hogy Angliában barátokat találjon. A News Chronicle élénknek, szórakoztatónak, eredetinek és mindvégig élvezetesnek jellemzi a magyar show-t, melynek főszereplője Bordy Bella és Csányi László a „leglelkesebb fogadtatásra” találtak. A Daily Express az előadás szín pompáját és báját, a zene értékét és eredetiségét emeli ki, a Daily Herald a magyar igézettről cikkeznek és költői szavakat talál a Csupajáték magával ragadó varázsának méltánylására. A Daily Mail a kitűnő táncról, a még jobb zenéről és a kosztümök tüneményes tarkaságáról ír. Az Evening Standard néhány kritikai megjegyzés mellett a jelenetek ízlésességét és művésziességét hangsúlyozza.

Épp ez a nagyszerű fogadtatás kötelez bennünket arra, hogy ne elégedjünk meg a külsőségek ismertetésével és a londoni visszhang tolmácsolásával. Valahogy mi londoni magyarok úgy éreztük, hogy éppen a mai időben ez az angol részről megnyilvánuló rokonszenv és szeretet túl-emelkedik az érdekes művészi teljesítmény méltatásán és a magyar művészet küldöttein keresztül valóban egész Magyarországnak szól. Mintha az angol sajtó és az angol közönség tüntetőleg bizonyítani szeretné, hogy a politika mulandó hullámveréseinél többre értékeli az angol-magyar barátságot és változatlanul őrzi szívében a messzi Duna-menti ország iránt érzett vonzalmát.

A londoni fogadtatás reményt nyújt, hogy a Csupajáték nemes programú külföldi szereplése sikeresen folytatódni fog. Épp ezért nem szabad elhallgatnunk néhány kritikai megjegyzést sem. Mindenekelőtt jóval nagyobb elővigyázatosság szükséges a konferanszié megválasztásánál. Nem tudjuk kinek tanácsára, a szebbnél-szebb számok bevezetésére a londoni night clubok világából szerződtettek a rendezők egy modoros, frakkos urat, aki kőkorszakbeli bűvészmutatványai kö-

<sup>1</sup> A megjelenés adatai: Magyarország, 1939. május 2. [ 8. ] . Megjegyzés: Ez az újságkivágat csonka, így a kritika teljes szövege nem olvasható az albumban. A mostani szöveget a folyóiratból kerestem vissza.



zette oly fölényes leereszkedéssel szellemeskedett, mintha nem magyar művészeket, hanem a zsiráfnyakú négereket mutatná be a londoni közönségnek.

Nem is szólva arról, hogy öntetszelgő monológjai közepette teljesen megfélemezett tulajdonképpeni feladatáról, a magyar népjelenetek az angol közönség részére gyakran érthetetlen cselekményének megértő ismertetéséről. Vajon olyan nehéz-e egy nyelvtudással rendelkező magyar művészt vagy művésznőt találni, aki a Csupajáték művészi rangjához méltó módon valamilyenféle ízléses keretben hivatkozva az angol közönség és a magyar vendégek között?

Azt sem kutatjuk kinek hibája volt, hogy heteken keresztül a Magyar Királyi Operaház balettjeként hirdették a Csupajáték bemutatkozását. Ez a reklám nem csak szükségtelen, hanem káros is. Csak az lehet a következménye, hogy a külföldi közönség egy balett-társulatot várt, és ehelyett egészen mást kap, kevesebbet viszont jóval többet is. Nem ártana azonban épp a táncos elem erősebb kihangsúlyozása. Hiszen a zene mellett a tánc a Csupajáték produkciói mögött fel-tároló magyar népművészet legközvetlenebb tolmácsa. A társulat kitűnő táncosainak jóval több alkalmat kellene adni tudásuk csillogtatására.

Ezzel szemben a jelenetekbe beszótt hosszadalmas magyar társalgások csak fárasztó és érthetetlen abrakadabráknak hatnak az angol közönség előtt. Az egyik angol lap kifogásolja, hogy a társulat nem hozott énekest magával. Ez nem áll. De a jóhangú Járay József aligha érvényesülhet, amikor egy zenetörténelmileg bizonyára értékes, de az angol közönség számára melódiában és ritmusban szegényes 16. századbeli strófákat dalol hosszadalmasan.

Egyáltalában az egész előadásnak javára szolgálnának rövidítések, a magyar művészet kiapadhatatlan kincsesházából Paulini Béla, a Csupajáték megalkotója bizonyára bőségesen pótolni tudná a tempógyorsító kihagyásokat.

Remélhetőleg a Csupajáték, mely az angol közönség kedvéért a Magyar Rapszódia címet kapta, bemutatkozásának sikere után hosszú időre otthonra lel az angol színpadokon. Szereplőinek, zeneszerzőinek és tervezőinek hosszú névsorából talán fölösleges egyes neveket kiemelniük. Hiszen frakkos, nagyestélyi ruhás közönség, melynek soraiban Magyarország sok előkelő angol barátja volt jelen, tapsaival nem is annyira az egyéni teljesítményeket ünnepelte mint a magyar művészet lelkének szívesen látott londoni vendégjárását.



Ujvári Hedvig

## Álom, álom, édes álom

Újabb utazás az operett körül

A közép-európai régió történelmének és kultúrájának kutatója, Csáky Móric 1996-ban jelentette meg nagyívű kultúrtörténeti tanulmányát az 1900-as évek bécsi operettjéről,<sup>1</sup> amely hamarosan magyarul, oroszul, szlovénul és románul is hozzáférhetővé vált. Az operett ideológiája és a bécsi modernség címmel megjelent munkát<sup>2</sup> bő két évtizeddel később ismét elővette a szerző, és szerkesztileg átdolgozva, idézetekkel kiegészítve, naprakész szakirodalmi hivatkozásokkal aktualizálva jelentette meg *Das kulturelle Gedächtnis der Wiener Operette: Regionale Vielfalt im urbanen Milieu* cím alatt.<sup>3</sup> Noha a szövegkorpusz csak kiegészítésekre szorult, többek között egy Franz Kafka és az operett kapcsolatát taglaló alfejezettel, a címadás<sup>4</sup> markánsabb, jobban kifejezi – alcíménél fogva is – a szerző intencióit, gondolati vezérlőelvét, mivel a kulturális emlékezet, a regionális sokszínűség és a városi környezet mind az operett meghatározó tényezői. Jelen írás a klasszikus könyvrecenzió helyett a könyv gondolati ívének esszészerű összefoglalására vállalkozik.

### Miért éppen az operett?

A történetírás, a történeti kutatások a múlt feltárásakor elsősorban politikai, gazdasági és társadalmi vonatkozásokra fókuszálnak, kevesebb figyelem vetül azokra a területekre, amelyekről a klasszikus értelemben vett forrásokból alig nyerhető ki információ. A marginálisan vizsgált területekhez tartoznak többek között azok a kultúrtörténeti, kulturanropológiai szempontok, amelyek az egyes emberek, társadalmi csoportok mindennapjait befolyásolták, tudatára, életfel-fogására, szellemi és esztétikai viszonyaira és mindennapi tevékenységeire hatással voltak („zones de silence”).

A kultúra komplex rendszere azt vizsgálja, hogyan lépnek interakcióba az élet legkülönbözőbb területeiről származó kódok. Az életmód teljessége felöleli az eszmék, gondolatok, ideológiák, magatartásformák, tárgyak, intézmények meglétét, de a kultúra történeti szemlélete lehetőség ad arra is, hogy a politikai eseményeket a múlt szélesebb kontextusában vizsgálja. A tudatot tükröző területhez kapcsolódik többek között a szükségszerűen végzett munkafolyamat, azonban jellemzőbb képet adnak a tudatról az önkéntesen választott tevékenységek, például a szórakozási formák.

Clifford Geertz ennek feltérképezése kapcsán a „szoros leírást”, azaz a gazdasági, társadalmi, politikai és kulturális jelenségek egyidejű figyelembevételét ajánlja. A kultúra komplexitásához, sokféle forrásaihoz azonban hozzátartozik az is, hogy a marginális, perifériára szorult jelenségeket

<sup>1</sup> Moritz Csáky, *Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay zur österreichischen Identität*, Wien, Böhlau Verlag, 1996, majd 1998.

<sup>2</sup> Csáky Móric, *Az operett ideológiája és a bécsi modernség. Kultúrtörténeti tanulmány az osztrák identitásról*, ford. Orosz Magdolna, Pál Károly, Zalán Péter, szerk. Gángó Gábor, Budapest, Európa Kiadó, 1996.

<sup>3</sup> Moritz Csáky, *Das kulturelle Gedächtnis der Wiener Operette. Regionale Vielfalt im urbanen Milieu*. Wien, Hollitzer Verlag, 2021, 351 l.

<sup>4</sup> A bécsi operett kulturális emlékezete. Regionális sokszínűség a városi közegben – saját ford., U.H.



szintén bevonja a feltárásba. Ebbe a „járulékos” vonalba illeszkednek a filozófiai, irodalmi szövegek, művészi alkotások, s nem utolsósorban a mindennapi művészi szórakozás különféle formái, így az operett is.

A 19. század végén a kikapcsolódás egyik legkedveltebb formája az operett volt. A korszak bécsi operette azonban szórakoztatási értékén jóval túlmutatott, ezen összefüggések viszont csak akkor válnak világossá, ha a műfaj visszakerül abba a társadalmi-kulturális összefüggésbe, amelyből ered, ami túlhaladja a csak a belső jegyekre fókuszáló működésű értelmezést. A vizsgálódás így óhatatlanul ki kell hogy térjen a bécsi modernség, a közép-európai, valamint az osztrák történelem és kultúra kapcsolódási pontjaira, mivel a művészi alkotás része annak a szövetnek, amit kultúra alatt értünk. A kutatás lényege tehát a műfaj újrakontextualizálása, vagyis visszahelyezése a maga társadalmi, politikai és kulturális összefüggésébe, majd így vonhatók le következtetések a vizsgált régió életét meghatározó tudati tartalmakra.

Ausztria a közép-európai térségben jelentős pozíciót foglalt el, kiterjedt kapcsolati hálójával rendelkezett, amire a történeti kutatásoknak a legkülönbözőbb szinteken reflektálniuk kell. Az osztrák történelem pluralisztikusan meghatározott, az osztrák kultúrának sokrétű vonatkozásai, többszörös kódjai vannak. Ebben a vonatkozásban az operett is történeti forrás, mivel a városi lakosság kulturális, társadalmi és politikai tudatáról hordoz információt.

A kultúrtörténeti tanulmány kilenc fejezetben mutatja be az operett szerepét az Osztrák–Magyar Monarchia aranykorától az összeomlásig. Az első rész a műfaj ellentmondásos esztétikai megítélését tárgyalja, majd a következő három fejezet az operett műfaji jellegzetességeit tárja fel. Az ötödik fejezet az operett és a modernizáció kapcsolatával foglalkozik, majd két fejezet – hosszabb kitérőként – a közép-európai régió történelmének és etnikai-kulturális pluralizmusának a századforduló bécsi operettjéhez kapcsolódó vonatkozásait emeli ki. Az utolsó rész a műfaj hanyatlását, létjogosultságának megszűnését, illetve revüszzerű megjelenési formáit tárja fel. A kötet nem operett-történet, s nem is az 1900 körüli időszak történelmi, kulturális kontextusának részletes bemutatására vállalkozik, így bizonyos dolgokat csak utalásszerűen, de kompakt módon összefoglalva érint.

### A bécsi operett – (m)értékek mentén

Az operett Bécsben Jacques Offenbach darabjaival jelent meg, műveit 1850 után évtizedekig sikerrel játszották a császárvárosban. A bécsi operett műfaji sajátosságai közé tartozik, hogy az opera buffa, a daljáték, valamint a népszínmű elemei is visszaköszönnek benne. Csáky Móric azonban rámutat arra, hogy egyrészt a műfajon belül jelentős különbségek voltak, másfelől meggondolandó az operettet leegyszerűsítve a könnyűzenével, az alacsonyabb rendűnek tartott művészi alkotásokkal azonosítani. Kutatás szempontjából pedig nem elhanyagolható, hogy ezekre bizonyos társadalmi csoportokban nagy igény mutatkozott (népszerűbb volt, mint az opera), így ezen réteg kulturális öntudatának vizsgálatakor ezt figyelembe kell venni.

A tánczene a könnyűzene szinonimája volt, melyet fenntartásokkal kezeltek, mivel legfőbb attribútumai közé tartozott a sikerorientáltság és az eladhatóság. Ennek megfelelően határozott követelményeknek, azaz a közönség aktuális szórakozási igényeinek kívánt megfelelni, a befogadók ízlését, elvárásait tartotta szem előtt. Zenei nyelve is ehhez igazodott, nagyban különbözött a komolyzenétől (muzsikától), a hétköznapok banalitását adta vissza. Az eladhatóság szempontja, egy produkció anyagi érdeke mindent felülírt, mivel egy egész operettipar (zeneszerzők, szövegkönyvírók, színházak stb.) épült rá s élt az operett-termelésből, így a szórakozás és a gazdasági érdekek jelentősen összefonódtak.

Az operett iránt megnövekedett kereslet miatt operettgyárak, „termelőműhelyek” jöttek létre, azaz a kultúra más területeihez (irodalom, tárcaregény, képzőművészet) hasonlóan bedol-



gozók, kollektívák álltak egy-egy produkció mögött. A szövegekönv és a zenei részek (dallam, harmonizálás, hangszerelés) is több szerzőtől származhattak, csapatmunkában készültek (pl. ifj. Johann Strauss és Genée).

Mivel az operett a korabeli szórakoztatóipar egyik leglényegesebb formája volt, előállítói elsődlegesen azt tartották szem előtt, hogy a produktumaik közönségükre gazdasági hasznot hozzon, pénzt fialjon, a művészi szempontok primátusa elsikkadt. Az eladhatósággal, a közönség szórakozási igényével függött össze az operett-termelés rohamos növekedése is, ami ugyancsak a minőség rovására ment. A Monarchia városaiban, így Budapesten is ez a tendencia érvényesült, a bemutatott darabok 70–80 %-a volt szórakoztató darab. Kedvelt toposzaik közé tartozott, hogy a cselekmény „jobb”, felsőbb körökben játszódott, adott volt a miliöváltás, és a boldog végkifejlet sem maradhatott el. Kortárs íróink, Heltai Jenő, Szomory Dezső, Molnár Ferenc, Bródy Sándor, Rákosi Jenő, Herczeg Ferenc mind foglalkoztak operettszövegekönv-írással is.

Noha az operett a városi közönség preferált szórakozási formája volt, a művelt polgári réteg nyilvánosan nem vállalta fel a műfaj iránti rajongását, mivel az ellentétben állt a polgári zenei kánonnal. A magánszférában azonban hódoltak a könnyű műsának, többek között még Gustav és Alma Mahler is. (A víg özvegy keringője nagyon tetszett mindkettőjüknek, de szégyellték volna megvásárolni a kottáját. Jobb híján elmenetek egy zeneműboltba, ahol még Mahler elterelte az eladó figyelmét, Alma gondosan átnézte a kottákat és memorizálta a keringőt.)<sup>5</sup>

Az operett keletkezése és zajos sikere társadalmi, illetve kulturális okokkal egyaránt magyarázható. A zeneszerző és a librettista a kortárs nyelvi és zenei kódokat, valamint tartalmakat használta, melyeket a közönség is ismert, így a létrejövő kulturális termék a kor hű lenyomatát, társadalmi-kulturális tudatát tükrözte. Az operett az alkotóit és a befogadóit egyaránt jellemezte; az elfogadottság, a siker a mentális összhang eredményeként jött létre.

A középíretek mellett az operett műfajának mindig voltak közismert támogatói és ellenzői is. Utóbbiak közül Karl Kraus a századforduló operettjét a kulturális hanyatlással azonosította, amit hevesen támadott úgy az irodalomban és újságírásban, mint a politikában és a képzőművészetben. Míg Offenbachnál még tetten éri a francia zenét „voltaire-i szellemmel”, némi gúnyval és pajkossággal, de beteges érzékiség nélkül, addig a bécsi operettben nem érzi az atmoszférát, s felrója a világnézet elvesztését.

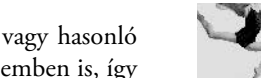
Az operett, a szórakoztató zene kapcsán Friedell, Kracauer, Broch és Adorno számára is Offenbach bizonyult zsinórmértéknek. Utóbbi szerint míg a francia operetthez eredetiség, képzeletlőerő és adekvát szövegek párosulnak, addig Johann Strauss esetében már a hanyatlás jelei mutatkoznak, mivel kiváló zenéjéhez nem megfelelő librettók társulnak.

A kultúrpresszímista Hermann Broch Bécs és Párizs között a provinciális vs világvárosi opozíciót látja, amihez értékvákuum vs értékmozgás párosul, s ez visszaköszön a művészetükben is. Johann Strauss operettjeit vákuumterméknek nevezi, amiben jól megfér az erkölcsstelenség és a pusztá szórakoztatás. A bécsi, zeneszámokkal megtűzdelt népszínmű legjobb hagyományai, a Raimundnál és a francia vaudeville-nek elkötelezett Nestroynál még jelen lévő szatirikus vonások, valamint az ironia eltűnt, ami maradt, az a nyelv megcsúfolása.

### Az operett társadalmi kontextusa

Csáky Móric tézise szerint az operett, a tökéletes szórakoztató színház nem tárható fel, nem értelmezhető a műfaj társadalmi-kulturális háttere, kontextusa figyelembevétel nélkül. Az operett társadalmi közegét a polgárság jelentette. A bécsi operett kezdetei a Monarchiában a polgárság létrejöttéhez és megerősödéséhez kapcsolódnak, ami a 18. század végétől együtt járt a városi lakosság bővülésével, gyors növekedésével. A polgárság alatt nem egy homogén, sokkal inkább egy

<sup>5</sup> Csáky, 2021. 25.



heterogén társadalmi csoportot kell érteni, azonban közös bennük, hogy azonos vagy hasonló politikai, társadalmi és gazdasági célokat követtek. Mindez kihatott kulturális értelemben is, így az azonos kulturális kódokat mindannyian értették, azonos vagy hasonló gondolkodási mód, kulturális hatások, azonos befogadási módok, hasonló olvasási szokások, művészi és zenei ízlés jelentette a közös nevezőt. Mindez az analóg kulturális, illetve művészi, zenei tartalmak létrehozását is elősegítette.

A Monarchia operett-történetének kezdetén Offenbach nagyvárosi, nemzetközi léghőrt árasztó darabjait (pl. Eljegyzés lámpafénynél) egyidejűleg és lelkes fogadtatás mellett játszották úgy Bécsben, mind Budapesten és a nagyobb városokban. A monarchiabeli operett is kezdetben hasonló tartalmi és stílusbeli elemekre épített, így jelentős mértékben kapcsolódott a nép- és külvárosi színházakhoz, azaz kedvelte a népszerű, olykor a szabadszájúan komikus témaválasztást, a népies dallamvilágot. Suppé, Allaga Géza, Jakobi Jakab, Konti József darabjai jelentik a korszak kezdetét.

A sikereket látva egyre több városi színház számára jelentett az operett vonzerőt, a műfaj pedig tartalmi-tematikai és zenei nyitottsága révén alkalmasnak bizonyult arra, hogy szélesebb közönséghez szóljon. Az elmozdulás fontos kulturális-társadalmi változásra is utal, hiszen az operett befogadói a városi középrétegekből kerültek ki, akik nem voltak azonosak a külvárosok kevésbé művelt, mentalitásban zártabb, népiesebb elkötelezettségű, a nagyvilágra kevésbé nyitott közönségével.

A szórakozás a Monarchia lakosai számára gyakran a világ előli menekvést is jelentette, ami szorosán összefügg a katolikus-barokk mentalitással, ami e társadalom sajátja volt. A hierarchia, a tekintélyelvűség nagyban meghatározta a felsőbbeségtől függő, abszolutista, központosított államalakulatban uralkodó tudatot. A haza fogalma gyűjtőfogalom volt, nemzeti-ideológiai színezettel bírt. A hazaszeretet alapvetően engedelmességet, a fölrendelt központi politikai uralom, az állami érdek elfogadását jelentette a szeparatista törekvésekkel, a nemzeti különérdekekkel szemben.

Noha a 18. század folyamán különböző felvilágosult intézkedésekkel igyekeztek ezen javítani, a korszakosító intézkedések (pl. cenzúra enyhítése, türelmi rendelet) nem alulról jöttek, hanem felülről kezdeményezték azokat, így csak „funkcionális felvilágosodás” ment végbe, ami az abszolutista rendszer lényegét nem érintette.

A társadalmi-gazdasági felemelkedés esélyei is ehhez voltak hasonlatosak. A szabadságjogok csökkentésére a polgárság válasza a biedermeier mentalitás volt. A feltétel nélküli engedelmisség, a továbbjutás erősen korlátok közé szorított lehetőségei a világ előli menekvést, a politikai nyilvánosságtól való visszahúzódotást vonták maguk után. Ami maradt, az a magánszféra nyugalma, illetve az a belenyugvó melankólia, hogy a nyilvánosan kimondhatatlant csak a zene, költészet, színház nyújtotta keretek között lehetett kifejezésre juttatni.

A magánszféra nyugalma, az 'édes otthon' toposza a biedermeier óra élt, a magánélet és a nyilvánosságtól való visszavonulás után a biztos menedéket, a nő számára a védelmet jelentette. Itt számíthatott az egyén harmóniára, tapasztalhatta meg a boldogság illúzióját, felejthette el a polgári társadalom problémáit és visszasságait. Ugyanakkor a visszavonulás egyet jelentett a társadalmi érdektelenséggel, a politikai passzivitással.

A melankólia az államalakulatra jellemző modernizációs folyamat kísérő jelensége volt. Tekintve az osztrák birodalom politikai, társadalmi, kulturális sokféleségét, ez egy összetett, érzékeny hálózatot eredményezett, amelyben az egyes részek megváltoztatása mindig az egész felbomlásának veszélyét hordozhatta magában. A politikai, társadalmi, kulturális cselekvés szintjein ezért a legcélravezetőbbnek a pragmatikus magatartásminták kialakítása bizonyult, hogy rendszerszintű változáshoz vezető újítások ne következzenek be. A birodalmi politikát tehát a radikális



változásoktól való félelem hatotta át, a rendszer egyensúlyának a fenntartása volt a cél, avagy Rober Musil megfogalmazásában: „Kákánia az is-is és a sem-sem állama”. Az ésszerűség, a realitásérzés és pragmatizmus diktálta csekély reformáló kedv a politikai kultúra és a mindennapi élet és mentalitás szerves részévé vált, ennek tudatában kell értelmezni az operettbe becsempészett „Boldog, aki feledni tudja a megváltoztathatatlan”. A felejtés terepe pedig a színház volt, mivel a valóságot a színpad könnyedsége, vidámsága, a darabok komikuma, szatirikus töltete kiválóan egyensúlyozta.

### Operett és urbánus miliő

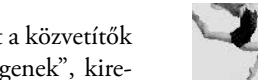
Az operett műfaja tehát annak a társadalmi kontextusnak a terméke és leképezése, amelynek keletkezését és létezését köszönhetette. A zenei ízlés is ehhez idomult, azaz a társadalmi körülményekhez és a zenei produktum befogadóihoz, mivel a közönség is „terméke” volt a társadalmi változásoknak. Míg az aranykor operettközönsége (A denevér) inkább az előkelőbb, liberális városi polgárság köréből került ki, addig az ezüstkorbán a városi középosztály szélesebb rétegei jelentették a műfaj befogadói bázisát (A víg özvegy).

Az új városi középréteg a külvárosi bevándorlók révén kibővült, de a felsőbb rétegekhez, az asszimilált zsidókhoz képest gyengébb gazdasági alapokkal és szerényebb műveltségi horizonttal rendelkezett. Ez a réteg a nagypolgárságra hamarosan versenytársként tekintett, és politikailag sem tudott a liberalizmussal azonosulni. A változás megmutatkozott a librettók politikai idézeteiben is.

Az új réteg kettős funkcióval bírt: egyszerre volt az új műfaj tükörképe és címzettje is, azaz a bécsi operett mind a liberalizmus virágkorában, mind 1900 körül befogadónak társadalmi, politikai és kulturális a mentalitását tükrözte, széles urbánus rétegek szórakoztató műfaja volt. Ennek megfelelően kritikája a vidám, mulattató színház jelentette keretek között mozgott. Alapvető kellékei voltak a tréfás, szellemes szövegek, a sok csattanó, igyekezett tompítani a fennálló viszonyokkal szembeni fenntartásokat. Nem törekedett a valós állapotok hű bemutatására, ami találkozott a közönség igényeivel, aki a színházban szórakozni akart, vidámságra, akár illúziókra vágyott. (Például A cigánybáró a kiegyezés utáni osztrák–magyar viszony, a megbékélés szórakoztató megjelenítése, nem feltétlenül a politikai valóság hű ábrázolása.) A színház ehhez biztosított egy olyan fiktív szabad teret, amely menekvést jelentett a mindennapok valósága elől. Az operett sajátossága, hogy a valóságból merített, és kritikus, de vidám hangon utalt a társadalmi állapotokra. Nem akart társadalmi problémákat megoldani, csupán szórakoztató műfaj volt kritikus, ugyanakkor vidám, ironikus, gúnyos elemekkel.

Az operett az etnikai és kulturális, vagyis az elválasztó tényezőket is tematizálta, például a személyek tipizálása – származás, kulturális kontextus, nyelv, foglalkozási szokások, vallási meggyőződés stb. – alapján. Ezáltal könnyen érthető módon identitásokat teremtett, ami ugyancsak a szórakoztató színház egyik célja volt.

Az operett címzettjei és befogadói egyaránt a városi középrétegek voltak, akik etnikai és kulturális értelemben a Monarchia egész területéről vándoroltak be a nagyobb városokba. Bécsben a bevándorlók aránya a művelt polgárság, az értelmiség körében jelentős volt, a kreativitást igénylő foglalkozásokban pedig kifejezetten magas volt a zsidó arány, számos operettkomponista és librettista (Leo Fall, Oscar Straus, Kálmán Imre, Victor Léon, Felix Dörmann) volt zsidó származású. A kultúra esetében nemcsak az alkotói, hanem a befogadói oldalon is jobbra asszimilált vagy asszimilálódni akaró zsidó polgárok álltak. Nyelvi, kulturális tekintetben többirányú lojalitást mutattak (tk. Hevesi Lajos, Lukács György, Balázs Béla, Kálmán Imre). Csáky azonban óva int attól, hogy a bécsi vagy osztrák kultúrában a zsidók részarányát csupán etnikai szempontok alapján vegyük figyelembe; a századforduló zenéjénél inkább az „idegen” kulturális kódoknak a



bécsi zenei kultúrában való megjelenése, befogadása az elsődleges elemzési szempont a közvetítők származásával szemben. Az asszimilációs és emancipációs törekvések ellenére „idegenek”, kirekesztettek maradtak.

Az antiszemitizmus előretörése ellenére az operett távol tartotta magát az antiszemita megnyilvánulásoktól, aminek több oka volt. Egyrészt a librettisták zöme és számos komponista zsidó volt, akárcsak a befogadók egy része, akiket az ilyen tartalmak érzékenyen érintettek volna, a közönség nem zsidó részének antiszemitizmusa pedig közel sem volt annyira radikális, mint a politikai szereplőké. Természetesen az operettben is jelen voltak az idegenekről alkotott sztereotípiák, de inkább pozitív kontextusban. Lehár két operettje, A drótostót, valamint a Rosenstock und Edelweiß kedvező képet fest a zsidókról.

### A bécsi operett és az irónia

Az ironikus osztrák önreflexió a 18. századtól kezdve az irodalmi paródiában, a szatírban, a travesztiaiban jutott kifejezésre. A szórakoztató színháznak velejárója a cselekmény, a személyek, a helyzetek humoros, vicces kezelése. Az irónia, a szarkasztikus-vicces hang a bécsi operett elmaradhatatlan jellemzője, a feszültséglevezetést, a fojtogató társadalmi, politikai jelen kikapcsolását szolgálta (pl. A denevérben az ötnapi fogda, amiből nyolc lesz, az elnyomással való együttélést neveti ki).

Az eredeti, offenbachi párizsi operett erőssége, az irónia azonban a századforduló bécsi darabjaiban már úgy módosult, hogy a valóság kipellengérezése mellett megjelentek a mindennapokból merített realiztikus idézetek. Például A víg özvegyben oly módon mutatkozik meg az ironikus szál, hogy Pontevedro (Montenegro) a Monarchia valós politikai és társadalmi állapotaira utal, de közben nem az idegen válik nevetségessé, hanem a hazai állapotok kifigurázása a darab valódi funkciója, amit a közönség pontosan értett. A napi aktuálpolitika tehát megjelent a színpadon, többek között a Ferenc József-i szövetségi politikával szembeni fenntartások, ami találkozott a városi középrétegek, azaz a befogadók ellenérzéseivel. Ez a tendencia 1918 után majd úgy változik, hogy a szórakoztató darabok happy end helyett komoly véget érnek.

Ugyancsak ennek a célnak a szolgálatában állt a paródia is: mivel a realista társadalmi regény az ismert történelmi okok miatt (josefinizmus kudarca itél felvilágosodása, abszolutizmus, tekintélyelvű politikai rendszer, aktív közéleti szerepvállalás, politikai megnyilvánulás, társadalomkritika lehetetlensége) nem tudott kifejlődni, a paródiába, a szatírába menekülés lett az irodalom rejtett tiltakozásának a bevett formája. A bécsi nagyoperett alapvetően a társadalmi különbségek parodisztikus feldolgozására épített, de a felemelkedés lehetőségét, a különbségek feloldását is magukban hordozták, például A denevérben egy álarcosbál keretében.

A vicchez identitásteremtő funkció is társul. A zsidó önirónia többek között önreflexív vicceket eredményezett, mivel olyan dolgokon, emberi tulajdonságokon nevetnek, amiket a köztudatban is hozzájuk társítanak. Az obszcén vicc hátterében a – leginkább szexuális töltetű – elfojtás áll. Amikor a házasság intézményét állítják pellengérré (és kigúnyolják a polgári házasság intézményét, illetve a szexuális szabadság utáni vágyat tematizálják), az obszcén vicc gyakran kap cinikus töltetet (A denevér, A cigánybáró, A víg özvegy, Luxemburg grófja).

### Bécsi operett és modernség

A 19. század utolsó évtizedeiben leáldozóban volt a nagyoperett műfaja. Az okok sokrétűek voltak. Megszűnt többek között a Strauss–Genée-féle zeneszerző- és hangszerelő műhely, a librettók eltávolodtak a meseszöveg dramaturgiájától, az egyszerű történetektől, a vígjátékszerű cselekményektől. A szerzők nem nyúltak már vissza a régi bécsi népszínmű hagyományaihoz, a szórakoztató mitológiai és társadalomszatíra helyét a történelmi események vették át, így a humor, a



kedélyesség mindinkább veszített jelentőségéből. A színpadra állítás is nehézségekbe ütközött, valamint a közönség hagyományos elvárásai sem kedveztek az operaszerű zenei stílusnak; az operett az operával kelt versenyre.

A társadalmi kontextusban is változás állt be, elsősorban a városok szerkezetének átalakulása révén, mivel Bécshez és Budapesthez egyaránt hozzácsatolták a külterületeket. A nagyvárosi lakosság számának a növekedése mentalitásváltozáshoz, valamint a szórakoztató színház közönségének átalakulásához vezetett. Az új befogadói réteg új tartalmakat, a saját generációjának témáit akarta viszontlátni a színpadon, illetve modern miliőbe helyezni. Az új elvárások közé tartozott többek között a nemek viszonyának nyílt tematizálása a korábbi burkolt, polgári, eszményített ábrázolás helyett, valamint ugyanilyen közvetlenséggel jelent meg az erotika is. A nyitottság, házasság és a szexualitás új megjelenítése érhető tetten A víg özvegyben. Míg A denevérben csak bizonyos célzások, finom utalások kaptak helyet, a századforduló környékén eluralkodott a „párizsi nyitottság”, a füledt erotika, az ideges életérzés, Párizs az erotikus szabadság szinonimájává vált. Az idegesség megjelent az operett zenéjében is a hagyományos és modern táncok gyors váltakozása, valamint dūr-moll-váltások („lebegő tonalitás”) révén. Ezek a gyors váltások, a felgyorsulás, a mozgás a modernség ismertetőjegyei. Ugyanakkor a modernség és a szexuális szabadság ellenére az erkölcsi előírások megkérdőjelezhetetlenek voltak, ami kettős morálhoz, végső soron elfojtáshoz vezetett.

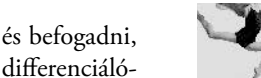
A századforduló körüli Bécsben is szívesen használták a zaklatott életérzés megnevezésére a *décadence* fogalmát. A szimbolisták, antinaturalisták saját korukat a hanyatló és végnapjait élő Római Birodalomhoz hasonlították, s e letűnt korszak művészetével, irodalmával azonosultak. Csáky kiemeli, hogy a bécsi modernség társadalmi, intellektuális kontextusához hozzátartozik, hogy a jelenség összeurópai és tipikus regionális feltételekre egyaránt visszavezethető.

A bécsi modernség szélesebb, európai kontextusban számos jelenséggel hozható összefüggésbe. Ide tartozik a modernizáció, az iparosítás, az új technológiák révén az életfeltételek változása, a mobilitás, a társadalom differenciálódása, a kulturális javak bővülése, de a kollektív és individuális fragmentáltság, a bizonytalanság, valamint az identitásválság is.

A modernség és az etnikai-kulturális heterogenitás összefüggéséhez hozzátartozik az a folyamat, hogy heterogén vidékekről érkeztek bevándorlók a centrumokba. Ezáltal a (nagy)városokban etnikai és kulturális hagyományok sokfélesége jelent meg, majd lépett kölcsönhatásba egymással, ami a kulturális javak átvételéhez, állandó áramlásához vezetett. Ez a kulturális sokszínűség ösztönzően hatott az egyéni kreativitásra is, mivel a különböző kulturális elemek akár szokatlan módon is összekapcsolódhattak.

A folyamatnak volt azonban egyéb következménye is, főleg az egyén szintjén. A másság, az idegenség érzetének megtapasztalása gyakran elbizonytalanodáshoz, idegességhez vezetett. Alapvető problémának bizonyult a társadalmi és egyéni elbizonytalanodás, mivel nem lehetett csak a hagyományos kulturális értékek mentén orientálódni, hanem addig idegen, ismeretlen értékeket is az identitás részévé kellett tenni. Az idegen hatások előli menekülés hozadéka volt a nyelvi-kulturális uniformizálás és/vagy a másik tudatos kirekesztése. A Monarchia urbánus miliójének nemzeti sokfélesége válságok és konfliktusok melegágya volt (nacionalizmus, idegengyűlölet, antiszemita mozgalmak), azaz a régió etnikai és kulturális pluralitása a kollektív és individuális kulturális tudat differenciáltságának és fragmentáltságának egyik leglényegesebb előfeltételének bizonyult. A berlini és párizsi modernséghez képest az egyén identitáskrizise a legszembetűnőbb eltérés a bécsi századforduló esetében.

Az identitásválság, illetve az összeurópai modernizációs folyamat menekülési útvonalak keresésébe torkollott, elsősorban a mindennapok kellemetlenségei, valamint az unalom elől. Az unalom megjelenése is kortünet, mivel a szenvedélyes szórakozásvágy, a szórakozásba való menekvés a kultúra területén is egyre több, gyorsan előállított és differenciált árukínálatot eredményezett.



A széles kínálatból azonban választani kellett, s mivel nehéz volt mindent észlelni és befogadni, mindez gyakran bizonytalanságot, döntésképtelenséget vont maga után, így a tudat differenciálódása és töredékessége az unalom kiváltója lett. Az unalom és a szubjektív válság ellen a szórakozási lehetőségek még gazdagabb kínálata jelent meg.<sup>6</sup>

A bécsi modernség egyéb ismérvei közé tartozik, hogy nem fogalmazott meg hivatalos programot, hiányzik belőle a naturalista vonás, továbbá Berlinnel és Párizssal ellentétben nem forradalmár, a múltat romboló, hanem a múlthoz kötődő, azt felvállaló irányzat. Jelen–múlt oppozícióban a modernnek tisztelettel viseltettek a múlt, a hagyományok iránt, az előző korok alkotásait nem eltiporni kívánták, hanem a saját korukra átszabni, a jelenhez igazítani. A hagyományokhoz való hűség a kulturális örökség, a történelmi tradíciók, az emlékek megbecsülését, ápolását jelentette, ami azonban nem a régi mesterek utánzásába, csupán a kulturális értékek aktualizálásához vezetett. (Például Hofmannsthal A rózsalovagban finom ironiával mutatott rá a jelen beszűkült polgári világára.) A kultúra lényegében az önazonosság részévé vált, identitásteremtő funkcióval bírt. A múlt kultúrája, kulturális öröksége azért is örvendhetett ekkora megbecsülésnek, mivel az osztrák államiság esetében az állam, a nemzet – az ismert történelmi okok miatt – nem bírt jelentős vonzerővel, közösségösszetartó funkcióval.

Mindezek mellett a bécsi modernség számos közös vonást mutat a közép-európai modernséggel is. Kapcsolódási pontot jelentett a fiatal bécsi generáció találkozási a nyugat- és észak-európai filozófiai, irodalmi és művészeti újításokkal, elsősorban Hofmannsthal, Bahr, Klimt, Adolf Loos és Freud közvetítő szerepe révén. A bécsi modernség esetében a régió etnikai-kulturális befolyása, pluralitása határozta meg a köztudatot és a kultúrát is. Ez megmutatkozik a Monarchia városaiban is, pl. Zágráb, Krakkó, Budapest összehasonlítása képzőművészetben, zenében.

Az operett és a „Jung Wien” kapcsolatát illetően látható, hogy a librettisták között volt többek között Felix Salten, Felix Dörmann, Victor Léon, de az irodalom színe-java sem riadt vissza a szöveggönyvírástól (Schnitzler, Theodor Herzl). Léon volt az, aki szövegeiben, a cselekményszövegszerűen érthetően meg tudta jeleníteni a modernizmust, ismerte a színházlátogatók igényeit, életérzéseit.

A fin de siècle korának művészei, zenészei, írói közül Mahler, Schönberg, Alban Berg, Zemlinsky, Hofmannsthal és Franz Werfel pártolták az operettet, akárcsak Hanslick, Zuckerkandl, Korngold és L. Karpath, akik önálló műfajként határozták meg. Schnitzler, Felix Salten, Herczeg Ferenc vagy éppen Heltai Jenő tevékenységükkel hozzájárultak a műfaj sikeréhez ellentétben Brochhal és Karl Krausszal, akik kifejezetten elítélték a jelenséget. Hofmannsthal A rózsalovagot és az Arabellát opera és operett közé pozicionálta. Az operett esetében azt méltányolta, ami a kortárs operában nem jelent meg, azaz a zene, cselekmény és társadalom szerves kapcsolódását. Az operettnek a korszerűsége, az aktuális jellege fogta meg, az, hogy a közönség vágyaira, hangulataira reflektált, ismerte a korszak, a jelenkor mentalitását. Nem zavarta, hogy zenéjében nem vetekekedhet az opera intellektuális, művészi zenéjével, viszont közelebb állt a társadalomhoz, a szélesebb néprétegekhez, annak műveltségi fokának, felfogóképességének megfelelően nyújtott szórakoztatást, kikapcsolódást.

A századforduló körüli operettek különös kapcsolatban álltak a modernizmussal. A víg özvegy esetében a közönség teljesen azonosulni tudott a mondanivalójával, témájával, ami a modern kötetlenség, a normák felrúgása – pl. a kapitalizmus elutasítása – körül forgott. A gazdag özvegy legfőbb vonzereje a pénze, de nőként ezt visszautasítja. A házasság megítélése már összetettebb: noha párizsi mintát követve a szabadság, nyíltság, modernség jegyében elvetendő, polgári intézményként csak megmutatkoznak a benne rejlő értékek is. (További példák: Luxemburg grófja, Leo Fall: Az elvált asszony, Oscar Straus: Varázskeringő.)

<sup>6</sup> Csáky, 2021. 285–287.



### A közép-európai régió: heterogenitás és politikai komplexitás

Csáky Móric rámutat arra, hogy az internacionalitás, valamint a nemzeti (folklorisztikus) stílus-elemekre való utalás többletjelentést kapott a Habsburg Birodalomban, amely a soknemzetiségű állam pluralitásán és a szubregiók (egy-egy országok) kulturális és zenei nyitottságán alapult. Bartók példáján szemlélteti, hogy a közép-európai népek dalai és dallamai nem homogének, hanem több nemzet, elsősorban a szomszéd népek kódrendszeréből (dallamkincséből) merítenek. Eszerint vizsgálni kell a zenei asszimilációs és akkulturációs folyamatokat és kölcsönhatásokat, mivel a kereszteszűrés és visszakereszteszűrés révén intenzív zenei interakció alakult ki.

Elsőként arra az ellentmondásos koherenciára mutat rá, ami a régió etnikai, nyelvi, kulturális sokféleségéből eredt; ez a pluralizmus volt a kulcsa a Monarchia egységének és koherenciájának. Mivel a Monarchia népei és kultúrái egymással szoros közösségben éltek, el kellett fogadniuk egymást, valamilyen szinten együtt kellett élniük, ami bizonyos pragmatizmust kívánt meg. Ez az etnikai, társadalmi, kulturális vonatkozások mellett a politikai, gazdasági életre is hatással volt (pl. az 1335-ben tartott visegrádi királytalálkozó: az „első nemzetközi gazdasági konferencia”).

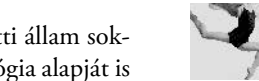
Másodsorban ki kell emelni a Monarchia komplexitását, amely három szinten mutatkozott meg: politikai-kormányzati, általános kulturális és a nyelvi különbözőség szintjein. A politikai-kormányzati szint a centrum és periféria meglétére utal, azaz az örökös tartományok alkotta kicsiny magra, valamint a nagy országok által határolt peremterületekre, amelyek óhatatlanul magukban hordozták az egyenlőtlenségeket, az etnikai sokféleséget, s nem utolsósorban a lehetetlen asszimilációt. Mivel az egymáshoz lazán kapcsolódó részekből álló állomalakulatban politikailag kivitelezhetetlen volt az egységesítés, inkább a kultúra területére tolódnak át ezek a törekvések (és a hatalmi harcok is).

Az általános kulturális szint esetében az alapvető ellentmondások a kormányzati nyelv vs soknyelvűség, illetve a nemzeti nyelv vs latin, valamint a nyelvi nacionalizmus mentén húzódtak. Ezzel szorosan összefügg a nyelvi különbözőség szintje, amelynek kapcsán a nyelv és nemzetiségi hovatartozás, a nemzetállam(ok) problematikája, valamint a többirányú lojalitás (kiszármegoldás – nagynémet megoldás), a kultúrnműzethez tartozás kérdésköre, s nem utolsósorban a német / osztrák irodalom és történelem oktatása (német birodalmi történet részeként vs önálló osztrák identitás) igényel beható vizsgálatot.

A Monarchia esetében a pluralitás és politikai lokalitások is kiemelt szereppel bírtak. A politikai abszolutizmus tartópillére az állami bürokrácia volt, amelyben a centralizáció, az egységesítési törekvések elengedhetetlenek voltak a pluralista, heterogén rendszer fenntartásához. Az egyéni kezdeményezéseknek kevés teret engedtek, a fennálló rendszer kritikája csak indirekt módon, elsősorban esztétikai, kulturális területen, pl. paródia, önreflexió formájában juthatott kifejezésre. Mindemellett a többirányú politikai lojalitás, azaz a több centrum iránti elkötelezettség természetes, sőt kívánatos volt. Ez azt jelenti, hogy többféle politikai identitás létezett, de a 19. század nemzeti ideológiája megkövetelte a kizárólagos politikai identitást. (A kulturális emlékezet, valamint számtalan történelmi helyszín megőrizte a kollektív tudatban a többszörös társadalmi, politikai lojalitás meglétét.)

A politika mellett az etnikai sokszínűség, a többnyelvűség és a kulturális különbségek is a monarchiabeli léthez tartoztak. Az ellentétek, melyek regionális (belső, endogén) és régió kívüli (külső, exogén) kódokban mutatkoztak meg, leginkább a városlakókban, főleg a bécsiekben tudatosultak. A nemzeti öntudat, a nemzettudat azonban nem jelentett egyet a nacionalizmussal: míg előbbi az összetartozás szükségességét hangsúlyozta, az utóbbi a kényszerből, az erőszaktól sem riadt vissza céljai elérése érdekében.

A nemzeti ideológia meghatározott társadalmi rétegekhez kötődött, elsősorban a művelt polgársághoz. Ez volt az a réteg, amely fontosnak tartotta a nemzeti identitást. A szélesebb népréte-



gek tudatára a környezetük, a sokszínű közeg volt hatással. A közös, nemzetek fölötti állam sokrétűsége, a pluralisztikus kulturális emlékezet képezte egyben az összbirodalmi ideológia alapját is a politikai fensőség, a közös dinasztia mellett. A sokrétű, mégis közkinccsnek tekintett kulturális örökség az összetartozás tudatát erősítette, vagyis identitásteremtő funkcióval bírt. (Kritikaként megfogalmazható azonban, hogy a kulturális érvek, a közös múlt, a pluralisztikus háttér mellett elsikkadtak a társadalmi konfliktusokra kevesebb figyelem jutott.)

A régió népeinek tudatát a kulturális elemek sokszínűsége határozta meg, nem az egyetlen nemzethez való kötődés, vagyis a közös tudatot formáló elemek. Ez a viszonyrendszer nem plurietnikus és plurikulturális, mivel ez a kapcsolatrendszer feltételezi ugyan a kölcsönhatásokat, de a népcsoportok elkülönülését is. A Monarchia jellegét a multikulturalitás, multietnicitás határozta meg, azaz az etnikai, kulturális és/vagy regionális sajátosságok együtthatása. Noha megmaradt a kulturális kódok „idegensége”, ezek mégis összeolvadtak, a kulturális hagyományok keveredtek.

### A kulturális emlékezet tere és etnikai-kulturális háttér

Az operett egy komplex rendszer, a műfaj sikere több tényezőre vezethető vissza. Mindenekelőtt fontos a közös, befogadható zenei és irodalmi kód, a közös régió zenei és tematikus idézetgazdagsága. A színpadon bemutatott nemzeti táncok (keringő, polka, csárdás, mazurka) mind olyan zenei jelzéssel bírtak, amelyekkel a hallgató azonosulni tudott, mivel megjelenítette azt a közeg, amelyből származott. Ezek a tartalmak egymás mellett és egymással keveredve jelentek meg, szinte hálózatot alkottak, majd a megismert idegen világ a kulturális cserefolyamat révén lassan a befogadó saját kultúrájának részévé vált. Ezzel a pluralisztikus élethelyzettel az operettszerzők is tisztában voltak, és építettek is rá. A bécsi operett bővelkedik néprajzi elemekben is, de ezek már erősen stilizált népzenei kifejezési formák. Noha a városi közönség számára a hamisítatlan népiességet akarta bemutatni, a zenei elidegenítés révén hamis képet közvetített.

A bécsi operett a kulturális emlékezet tere lett, amely megőrizte és továbbvitte az Osztrák–Magyar Monarchia kulturális sokféleségéből eredő kódjait. A műfajhoz ezáltal identitásteremtő funkció is kapcsolódik, mivel a zenéje és szövege állandóan utalt a régió multikulturális jellegére. Hobsbawn ugyanakkor rámutat arra, hogy a kulturális emlékezet vs kitalált hagyomány, kulturális múlt hogyan segítheti a hamis tudat létrejöttét, azaz azt a folyamatot, amikor mesterséges tudati kritériummá értelmezik át. A folyamat lényege, hogy bizonyos tartalmakat eredetinek, réginek, a múltból eredőnek állítanak be, ezáltal egy kitalált hagyományt hívnak életre, majd a történetiségük állandó sulykolása, erőltetése révén a köztudatban történelmi tartalommal válik a valójában mesterséges képződmény (pl. a cigány-ábrázolás változásai Jókainál, Schnitzlernél, majd Lehár Cigányszerzem és Kálmán Imre Cigányprimás című operettjeiben).

A szöveg mellett a zenei tartalmak is képesek voltak hamis tudatot kialakítani, pl. amikor a cigány stílusban előadott magyar népdalokat eredetinek nevezték. Mivel ez az operettben is megjelent, tehát a műfaj zenei közvetítővé vált, ezáltal megfosztotta magát az eredeti zenei nyelvi változatosságtól.

Az operett zenei sokszínűségéhez hozzájárult a szerzők pluralisztikus etnikai-kulturális háttere is. Ez azzal magyarázható, hogy az alkotók gyakran katonazenekarokban tevékenykedtek, és a csapatmozgások következtében gyakran kényszerültek helyváltoztatásra. Ennek következtében a különböző tartózkodási helyeken megismerkedtek a régió kultúrájával, népzenejével, majd az adott helyen gyakran saját szerzeményeiket is az adott stílusban komponálták. Lehár Ferenc tízenkét évig szolgált ilyen pozíciókban mielőtt a Theater an der Wienhez került, és ebből a fajta munkásságból rengeteget profitált. Egyrészt gazdag repertoárt sajátított el, mivel a katonazenekaroknak mindent tudniuk kellett játszani, másfelől megismerte a Monarchia dallam- és ritmus-



kincsét, valamint népzenei anyagát, amelyből operettszerzőként is meríteni tudott. A praktikum diktálta, hogy megtanult harmonizálni, hangszerelni, és az általában több hangszeren játszó zenészeket beosztani, vagyis a hivatásbeli mobilitás lényegében zenei mobilitást is jelentett.

### Kitekintés: a bécsi operett helyzete 1918 után

A könyv utolsó fejezete nem annyira összefoglalást, sokkal inkább kitekintést nyújt az Osztrák–Magyar Monarchia összeomlása után következő időszakról. A megváltozott politikai környezetben a műfaj elvesztette társadalmi bázisát, a régi típusú operett poénjait egyre kevésbé értették, így a nosztalgizálás, a múltba való emlékezés, a letűnt boldog világ utáni vágyakozás lenyomatává vált. Ugyanakkor az új politikai rendszer, amely teljes mértékben elhatárolódott a múlt államformájától, felismerte és saját pozíciója erősítésére használta ki a műfajhoz társuló nosztalgikus érzületet. (Egy példa: Kálmán Imre Marica grófnője az akkori magyar revizionista ideológia tematizálása miatt vált népszerűvé.) Az instrumentalizáció következtében a műfaj funkciója jelentősen módosult, egyik legfontosabb jellegzetessége, a szellemes csipkelődés, a persziflázs tartalma megváltozott, múltba tekintő, múltba forduló, azt kifigurázó műfajjává vált.

Vonzereje, népszerűsége azonban nem változott: továbbra is a legfontosabb szórakoztató műfaj maradt. Míg azonban a századforduló bécsi operettje mind zenéjében, mind témaválasztásában a Monarchia eszméjét képviselte, valamint a modernitás tartalmait is megjelenítette, addig a birodalom felbomlása után megingott a régió politikai, társadalmi és kulturális kohéziója, és a modernitás helyébe más, olykor egymással is ellentétes irányzatok léptek (expresszionizmus, avantgarde, prefasiszta eszmék). Kulturális téren a nyugati, elsősorban az amerikai kulturális hatások mind jobban éreztették hatásukat, így az operett is reagált ezekre a változásokra, elsősorban a revüoperett megjelenése révén (pl. Kálmán Imre: A csikágói hercegnő, 1928). E műfajnak sajátja, hogy már sem a tartalma, sem a zenéje nem fordult a historizmus felé, a jelennek és a jelenben élt, a múlttal nem foglalkozott. Tartalmatlan látványossággá vált, amely nem a hétköznapi társadalmi, politikai viszonyainak a kritikáját nyújtotta, hanem csupán feledtetni akarta a mindennapok valóságát.

Ugyancsak ennek a kornak voltak a termékei az ún. szomorú operettek. Lehár, aki alapvetően mindig operát szeretett volna írni, egyre inkább olyan librettók alapján komponált, amelyek az operairodalom jelentősebb alkotásait követték. Ezek a művei azonban ellentmondást hordoztak magukban, mivel megmaradt a korai művek könnyed dallamvezetése és hangszerelése, ugyanakkor nem érték fel az operák zenei színvonalát, komolyak voltak, cselekményük tragikus véget ért, azaz hiányzott belőlük az operetthez szervesen hozzátartozó happy end, valamint az ironia és a persziflázs. Lehár dallamvilága sokféle kultúrából származott, de 1918 után átalakult a közönség, és a sokféle kultúra együtthatása is eltűnt. Utána már csak a „lemondás operettjei” jelentek meg, amelyek a különféle társadalmi, etnikai, kulturális szituációk összeegyeztethetlenségéről szóltak. (Például A mosoly országa a regionális diverzitást csak az európai–kínai viszonyra adaptálja.)

Csáky az operett és kulturális önazonosság kapcsán rámutat arra, hogy az operett 1918 után is jelentősen formálta egyének és társadalmi csoportok tudatát, változatlanul a kulturális emlékezet egyik szegmense maradt, és az irodalomhoz, illetve egyéb művészeti ágakhoz hasonlóan különböző tartalmakat volt képes egyesíteni magában. A Monarchia felbomlása után írt operettek is gyakran merítettek még a politikai értelemben felbomlott soknemzetiségű és multikulturális világból.



Kovács Ilona

## Claude Debussy „játékai” Jeux című táncműveiben

### Történelmi háttér

1912 nyárelőjén még nem sok esély mutatkozott arra, hogy 1913-ban két jeles balettbemutatója lesz az Orosz Balett társulatának Párizsban. Mikor ugyanis Szergej Gyagilev felvetésére, vajon Claude Debussy írna-e balettenetét Vaclav Nyizinszkij<sup>1</sup> előzőleg már elküldött szüzséjére, a komponista választáviratában lakonikus tömörséggel a következőt üzentte: „Idióta történet. Nem érdekel.” Pedig az Orosz Balett kiváló üzleti érzékkel rendelkező impresszáriójának, „a francia muzikusnak”,<sup>2</sup> valamint a Ballets Russes legzseniálisabb táncosának alkotói trióját a zene- és tánckritikusok többsége a legnagyobb elismeréssel emlegette az Egy faun délutánja zenéjére koreografált balett bemutatója óta.<sup>3</sup> A fentebb idézett üzenet megírása előtt néhány héttel, 1912. május 29-én a francia főváros patinás színházában, a Théâtre du Châtelet-ben lezajlott Faun-koreográfia premierje egyszerre hozott megérdemelt sikert, de borítékolható botrányt is az alkotóknak. Sokan kritizálták az orosz társulat produkcióját – köztük a zeneszerző is –, mivel megbotránkoztatónak tartották a koreográfia provokatívan erotikus mozdulatsorait. A balett cselekménye szerint miután a félig ember-félig kecske faun hiába vágyakozik a nimfák után, a balett végén megelégszik az egyik nimfa elejtett kendőjével és azt félreérthetetlen mozdulatokkal gyűri maga alá.<sup>4</sup> Bár a közönség egy része felhőrdült, mégis, nem volt kétséges, hogy a koreográfus Nyizinszkij olyan művet alkotott, mely nemcsak a táncművészetben, hanem a 20. század más művészeti ágaira is inspirálóan hatott.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Jelen tanulmány első formájában előadásaként 2019. november 16-án a Magyar Táncművészeti Egyetem VII. Nemzetközi Táncudományi Konferenciáján (Tánc és kulturális örökség) hangzott el „Idióta történet. Nem érdekel» – Claude Debussy »játékai« Jeux című táncműveiben” címmel, az OTKA NKFIH K115675 számú kutatás keretében. Második alkalommal 2020. november 26-án a Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézetének konferenciáján (A kiválasztott – A magyar balett Nyizinszkij-hagyományára), „Nyizinszkij, a koreográfus Claude Debussy Jeux című táncműveiben” címmel, utóbbi tematikájához igazodva. Dolgozatom ezek kibővített, szerkesztett változata.

<sup>2</sup> A Nyizinszkij név leírásának a különböző forrásoktól és nyelvi sajátosságoktól függően sokféle változata létezik. A főszövegben az orosz nevek magyarban használatos fonetikus átírását használom.

<sup>3</sup> Debussy nevezte magát így. Utolsó befejezett műveiben (g-moll hegedű-zongoraszonáta – 1916), az 1. világháború idején németellenességét kívánta hangsúlyozni a kotta végén aláírásával: „Claude Debussy, musicien français”.

<sup>4</sup> A premiert követő kritikák túlnyomó része meleg hangon dicsérte a produkciót. Az elenyésző kivételek egyike a Le Figaro szerkesztője, Gaston Calmette által jegyzett recenzió. A kritikus meglehetősen vihart kavart a bemutató másnapján megjelenő újság első oldalán publikált cikkével, de ezzel csak még jobban felkeltette az érdeklődést a balett iránt. Calmette, 1912., Buckle, 1993, 225–228.

<sup>5</sup> Igor Sztravinszkij szerint a balett végének szexuális túlfűtöttsége Gyagilev ötlete volt. Craft–Stravinsky, 1981. 36. A balett Rudolf Nurejev előadásában: <https://www.youtube.com/watch?v=Ncz-D1Vf13M> (utolsó letöltés: 2022. 06. 07.)

<sup>6</sup> Charlie Chaplin 1916-ban, Los Angelesben látta Nyizinszkij a Faun szerepében. Az előadás életre szóló, mély benyomást tett rá: 1919-es Sunnyside című filmjének egy rövid jelenetében felidézti az élményt. Lásd: <https://www.youtube.com/watch?v=lmsR8eR2-MI> 15.55–17:06 (utolsó letöltés: 2022. 06. 07.). Ikonikussá vált Faun-kosztümjét Freddy Mercury, a Queen együttes leghíresebb, nagy botrányt kavart videoklipjében, az I Want to Break Free című számában használja, az orosz balett táncosához hasonló üzenetet hordozva: <https://www.youtube.com/watch?v=f4Mc-NYPHaQ> 2.10–3.12 (utolsó letöltés: 2022. 06. 07.). A balett vegyes fogadtatásában az egyre erősödő francia nacionalizmus is



A bemutatóra rendkívül nagy gonddal készült a társulat: az alig tíz perces balett első előadását Bronyiszlava Nyizinszka (Nyizinszkij testvére) szerint kilencven, Dame Marie Rambert emlékezte szerint százhusz próba előzte meg.<sup>6</sup> Gyagilev a zenével persze biztosra ment, hiszen Debussy akkor már majd' húsz éves darabja a kezdetektől fogva sikert aratott. A kockázati tényezőzt Nyizinszkij személye jelentette. Nem táncművészi képességei miatt, noha testfelépítése nem mondható éppen ideálisnak: nem nőtt elég magasra, a lábai meglehetősen zömökek és túl izmosak voltak,<sup>7</sup> mégis, elképesztő táncosi kvalitásokkal rendelkezett. A Faun címszerepének megformálásával eksztázisba kergette a nézőket. Kétdimenziós tablóképein mintha egy antik görög váza figurája elevenedett volna meg. Fekete foltokkal tarkított, azóta emblematicussá vált Faun-trikója a konvenciókkal való szakítás, a kitörési vágy, a szabad(os)ság szimbólumává vált. Nyizinszkij táncosként zseniális alakított, mozdulatsorok megtervezőjeként azonban még tapasztalatlan volt: a Faunnal debütált koreográfusként.

Pár héttel a Faun zajos bemutatója után Gyagilev úgy döntött, hogy eredeti, teljesen új művet rendel társulata számára Debussytól, amit – a Fauntól eltérően – a kezdetektől balettzenének szántak az alkotók.<sup>8</sup>

Az Orosz Balett korábbi produkcióihoz képest újdonságként hatott, hogy a korábbi, sikerre vitt előadásoktól eltérően az 1912-ben tervbe vett tematika ezúttal nem az antik mitológiából vagy az orosz folklórból táplálkozott, pogány rítusokat sem idézett, hanem saját korának emberét állította színpadra. Ami az 1920-ban<sup>9</sup> játszódó szüzsét illeti, az az első látásra valóban egyszerű, már-már semmitmondó: alkonyodik, fiatal férfi szalad elrepült teniszlabdája után egy kertbe, ahol rövid flört alakul ki közte és a kertbe szintén belépő két lány között. A szerelmi köztáncnak egy újabb labda betévedése vet véget. A fiatalember és a két barátnő a labda után ered, és eltűnnek a park homályában.

Debussy kezdeti ellenállása nem törte meg Gyagilevet. Éppen ellenkezőleg, meglehetősen elszánt volt, mindenképpen – még melegebben – ki akarta használni a Faunnal elért sikert. Újabb tárgyalások eredményeként Nyizinszkij és – a vélhetően szintén alkotótárs – Gyagilev számos engedményt tett a zeneszerzőnek: elvetették azt a kezdeti tervet, hogy a színpad háttérében egy fekete szárnyú repülőgép suhanjon el. A darab végén megjelenő, félelmet keltő Zeppelin ötletéről is letettek, mely az eredeti elképzelés szerint megijesztette volna a szereplőket és így ért volna véget a táncművészi. <sup>10</sup> Debussy e helyett egy sokkal prózaibb beféjezést javasolt: <sup>11</sup> felhőszakadással fejezte volna be a történetet. <sup>12</sup> Nyizinszkij emlékei szerint attól az – eredetileg Gyagilevtől származó bizarr – ötlettől is elláttak, hogy három (homoszexuális) férfi flörtjét mesélik el a vég-

közrejátszhatott, egy kritika szerint a szláv Nyizinszkij képtelen volt megérteni Debussy és Mallarmé civilizált francia művészetét. Lásd Camille Mauclair kritikáját a *Le Courrier Musical*ban (1912. június 15.) idézi: Järvinen, 2009a. 31–32. <sup>6</sup> A Dalcroze-növendék Marie Rambert lengyel táncművészt Gyagilev szerződtette a Ballets Russes társulatához nemsokkal a Faun premierje előtt. Scheijen, 2010. 241–242.

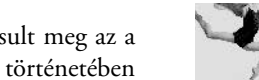
<sup>7</sup> Nyizinszkij testét két szobrász is meg akarta örökíteni. Először – 1911-ben – Aristide Maillol. Szándéka komolyságát bizonyítja, hogy tervezett munkájához már néhány aktrázlatot is készített. Ő a következőket írta a legendás balettművész alkotóról: „Nincs mellizma, hatalmasak a combjai és darázsdereka van. Rendkívül vonzó, de meg kell változtatnom, hogy megfeleljen az ideálnak.” Kessler, 2005. 719. Egy évvel később Auguste Rodin műtermében is modellt állt Nyizinszkij. Maillol tervezett alkotása nem, Rodin szobra azonban megvalósult

<sup>8</sup> Gyagilev és Debussy már évekkal a Faun előtt is tárgyalt egy lehetséges együttműködésről. Ismeretségük és munkakapcsolatuk 1909-től, az Orosz Balett első párizsi szezonjától datálható, mikor Gyagilev felkérte Debussyt, hogy írjon zenét a társulat számára. A tervezett balett – a *Masques et bergamasques* – a 18. századi Velencében játszódott volna, a szövegkönyv megírásával eredetileg Louis Laloyt bízták meg. Annak ellenére, hogy Debussy végül maga írta meg a balett cselekményét (1909. július 24–25-én), a balett zenéjét mégsem komponálta meg. Orledge, 1982. 152–154. A tervezett balett ötlete feltűnő hasonlóságot mutat Sztravinszkij *Pulcinella* című balettjével, mely Gyagilev felkérésére született 1920-ban. <sup>9</sup> Néhány forrás szerint 1925-ben játszódik a balett. Järvinen, 2009b. 200.

<sup>10</sup> Scheijen, 2010. 269.

<sup>11</sup> Orledge feltételezése szerint Gyagilev mellett Debussy is részt vett a szüzsé alakításában. Orledge, 1987. 72.

<sup>12</sup> Scheijen, 2010. 260–261.



1. kép: A *Jeux* egy jellegzetes mozdulata

leges két női és egy férfi szereplője helyett,<sup>13</sup> és nem valósult meg az a Nyizinszkij-gondolat sem, hogy a férfiszereplő a balett történetében példa nélkül álló módon en pointe – női balettcipőben – táncoljon.<sup>14</sup> Gyagilev 1912. július 18-án Londonban kelt levelében arra is ígéretet tett, hogy a koreográfia stílusa nem lesz hasonló a Faunéhoz.<sup>15</sup> Ennek ellenére Nyizinszkij a *Jeux* koreográfiájában a Faunhoz mégis nagyon hasonló mozdulatokat alkalmazott: alaphelyzet volt a hajlított csukló, a félig összeszorított ököl, hogy a Faunból már ismert szögletes és szaggatott vonalakat hozhasson létre (1. kép).<sup>16</sup> A koreográfus kérésére a táncosok nem mosolyoghattak táncolás közben, hanem érzelemmentesnek kellett maradniuk.<sup>17</sup> A cselekményre vonatkozó ígéretek mellett Gyagilev talán leghatásosabb érve az volt az ekkortájt (is) pénzzavarral küzdő Debussy számára,<sup>18</sup> hogy duplájára emelte a tiszteletdíjat.<sup>19</sup> Az anyagiakon túl pedig kétségkívül komoly művészi kihívást és rangot jelentett Debussynek a világhírű orosz balettművészekkel együtt dolgozni, akik ekkorra már olyan új művek ihletői és előadói voltak, mint a Tűzmadár, a Petruska, valamint a Daphnis és Chloé.

Nem szabad figyelmen kívül hagynunk azt a tény sem, hogy Debussy ebben az időszakban egyre intenzívebben fordult a színház felé. Mindig izgalmas feladatnak tekintette a színpadi zene komponálását, bár több esetben is csak terv, esetleg torzó maradt a kezdeti lelkesedés. 1910-től azonban feltűnően megsaporodtak a látvánnyal összekapcsolódó alkotások. Ezeket alapul véve megkockáztathatjuk azt a feltevést, hogy ha az 1. világháború és végzetes betegsége nem akadályozta volna Debussyt – még ha nem is Gyagilevvel (és főleg nem Nyizinszkijjal) együttműködve –, akkor bizonyára több színpadi mű is elhagyta volna alkotói műhelyét. A feltételezést egy 1914-ben készült interjú is bizonyítja, melyben színpadi műveiről, köztük a *Pelléas és Melisande* című operájáról, A játékdoboz című balettéről, valamint a tervbe vett, de be nem fejezett „opera-balettéről” a *Fêtes Galantes*-ről beszélt.<sup>20</sup>

A kutatások adatai szerint Debussy és Gyagilev 1912. június 18-án írta alá a *Jeux* komponálásával kapcsolatos szerződést.<sup>21</sup> Annyi bizonyos, hogy 1912. júliusának közepén már De-

<sup>13</sup> Nyizinszkij, 1991a, 206–207.; Lásd még: Buckle, 1998. 250–291.; Pasler, 1982. 60–75.

<sup>14</sup> Pulszky, é. n. 184.

<sup>15</sup> A levelet teljes terjedelmében, angol fordításban közli Scheijen, 2010. 261.

<sup>16</sup> Peter Oswald pszichiáter-író Nyizinszkij-biográfiájában nem kevesebbet állít, mint hogy a *Jeux*-ben gyakori hyperextendált és flectált csuklómozdulatok neurológiai betegségek (choreo-athetosis vagy cerebralis paresis) lehetséges emlékképei, melyeket Nyizinszkij még gyermekkorában, bátyja, Sztanyiszlav intézeti látogatásakor láthatott. Oswald, 1991. 58.

<sup>17</sup> George, 1993, 716–719.

<sup>18</sup> A Párizs egyik legelőkelőbb részén, a Bois de Boulogne 80. szám alatt házat bérlő Debussy éves költsége kb. 20.000 frank volt, bevétel pedig nem mindig fedte kiadásait. Hatalmas adósságot halmozott fel kiadójával, Jacques Durannal szemben is: 1911-ben közel 43.000 franknyi adóssága halálakor már 66.000 frankot tett ki Wheeldon, 2009, 5.; Charle, 2001. 286–287. Vélhetően átmeneti pénzzavar lehetett az oka annak is, hogy 1917-ben a zeneszerző egy zongoradarabjával fizette ki szénzállítójának a szállítást. A nemrég felfedezett mű címe „Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon”, Charles Baudelaire *Le balcon* című költeményének egy sora. A teljes verset Debussy 1888-ban megzenésítette, az énekhangra és zongorára komponált darab a *Cinq poèmes* de Baudelaire no. 1-es darabja. Devoto, 2009. 293.

<sup>19</sup> A szerződés szerint 10.000 frank volt a teljes honorárium, melynek fele az 1912. augusztus 31-ig elkészítendő zongorakivonat, a maradék pedig a 1912. március 31-i határidejű zenekari letét elkészültékor volt fizetendő. Orledge, 1987. 68.

<sup>20</sup> Fazekas, 2017. 373–374. Az interjúban többször említett A játékdoboz című balettet Magyarországon is előadták, 1936. március 6. és 1941. március 20. között összesen húsz alkalommal játszották: [http://digitar.opera.hu/www/c16operadigitar.01.01.php?bm=1&as=43889&kr=A\\_10\\_%3D%22A%20%3C%3A1t%3C%3A9kdoboz%22&mt=0](http://digitar.opera.hu/www/c16operadigitar.01.01.php?bm=1&as=43889&kr=A_10_%3D%22A%20%3C%3A1t%3C%3A9kdoboz%22&mt=0) (utolsó letöltés: 2022. 06. 07.).

<sup>21</sup> A Debussy által megőrzött dokumentum a Bibliothèque Nationale de France (Paris) gyűjteményében található: Chiménes, 1997. 3.



bussynél volt a szövegek könyve. A zeneszerző e hónap 23-án arról írt kiadójának, Durannak, hogy megszakította a zenekarra írt Images sorozat első tételének, a Gigue-nek hangszerelését,<sup>22</sup> azért, hogy a Jeux partitúráján dolgozhasson. A szerződésben Debussy vállalta, hogy augusztus végéig elkészíti a mű zongorakivonatát. (Ennek elsősorban gyakorlati oka volt, nevezetesen, hogy a koreográfus-Nyizsinszkij megalkothassa a balettet, és a táncosokkal mihamarabb elkezdhesse próbálni. Szintén praktikus okok miatt a zeneszerző részletesen bejegyezte a zongorakivonatba a színpadi cselekmény mozzanatait.) A megállapodás szerint 1913 áprilisára kellett elkészülnie a zenekari partitúrával.<sup>23</sup> Ebben szöveges utalást már nem találunk, a textúra, a ritmika, a metrum és az előadói utasítások változásai jelzik a színpadi történéseket.



2. kép: Gyagilev és Nyizsinszkij (Jean Cocteau rajza)

Debussy bevallotta nem volt gyorsan komponáló zeneszerző. Egy – a The New York Timesban 1910-ben megjelenő – interjúban<sup>24</sup> arról beszélt, hogy vannak napok, hetek, gyakran hónapok is, mikor nem jön számára az ihlet. Ilyenkor hiába próbálkozik, nem képes olyat produkálni, amivel elégedett lenne. Előfordult, hogy erőltette a munkát, és az eredmény sem mutatkozott rossznak. Hagyta néhány napot pihenni a kompozíciót. Aztán rájött, hogy ezek a darabok csak a szemetes kosár számára voltak jók. Egyetlen operáján, a Pelleas és Melisandon tíz éven keresztül dolgozott, igaz, remekművet alkotott. A Jeux is remekmű, ám a fentiekkel ellentétben meglepően könnyen ment a komponálás.<sup>25</sup> Mikor 1912. augusztus elején Gyagilev és Nyizsinszkij meglátogatták a zeneszerzőt Párizsban (2. kép), hogy néhány részletet megbeszéljenek, a kompozíció már eléggé előrehaladott állapotban volt. Azonban az oroszok kérését, hogy játsszon részleteket a készülő műből, Debussy megtagadta: „Nem kívánom, hogy ezek a barbárok beleüssék az orrukát személyes vegykonyhám kísérleteibe.” – írta egy levelében.<sup>26</sup> Augusztus 25-én a zeneszerző már arról tájékoztatta André Caplét, hogy befejezte a balettet. Nagyvonalakban valóban elkészült már a mű, azonban még számos finomítást kellett az első megfogalmazáson végezni. Debussy legtöbb kompozíci-

ós problémája a darab csúcspontjával, a három szereplő közös csókjelenetével adódott. Gyagilev többször is változtatást kért ezen a ponton a zeneszerzőtől,<sup>27</sup> végül a jelenet harmadik megfogalmazása lett a végleges A hangszerelés 1913. március 28. és április 24. között készült, amivel Debussy életműve utolsó, saját maga által befejezett zenekari partitúráját alkotta meg.

## Bemutató

Míg Debussyt elégedettséggel töltötte el elkészült kompozíciója, addig Nyizsinszkij második koreográfiáját is éppoly ízléstelennek találta, mint az egy évvel korábban színpadra vitt Faunét. A bemutató napján, 1913. május 15-én a Le Matin hasábjain a zeneszerző ártatlannak tűnő cikkben írta le a baletthez, valamint Gyagilevhez és Nyizsinszkijhez fűződő viszonyát. Ebben

<sup>22</sup> A Gigue hangszerelését végül Debussy tanítványa, André Caplet fejezte be.

<sup>23</sup> Chiménes, 1997. 3.

<sup>24</sup> 1910. június 26., idézi Orledge, 1987. 68. Debussy-höz hasonlóan Dohnányi Ernő is tett hasonló vallomást az ihlet nehezen megragadható fogalmáról, lásd Kovács, 2009. 11–13.

<sup>25</sup> A hírhedten lassan komponáló Debussy-ről tesz említést többek között Järvinen, 2009b. 219. 10. lábjegyzet.

<sup>26</sup> Debussy levele feltehetően Durannak, Párizs, 1912. augusztus 9. Duran Archivum, kiadatlan levél. Idézi Orledge, 1987. 68.

<sup>27</sup> Orledge, 1987. 68–69.



– bár nyíltan nem kritizálta a balett-táncost, sőt, egyedülállóan nevezte Nyizsinszkij, akinek veleszületett, vagy talán elsajátított spontaneitása oly sokszor ragadta meg, ám – a sorok mögött felsejlik Debussy szarkazmusa.<sup>28</sup> A Le Matin-ben megjelent írás különösen egy Robert Godet-nak írt levél ismeretében tűnik kissé gúnyosnak, ahol barátjának a táncművész „perverz zsenialitását” elemzi.<sup>29</sup> Annyi bizonyos, hogy Debussy cikke nem segítette az amúgy is baljós előjelekkel induló premiert.

A bemutatóhoz vezető próbafolyamat során a táncosok felkészülését több dolog is nehezítette. Például az, hogy a mintegy tizenhét perces műben szinte minden második ütemben új tempóváltozáshoz kellett alkalmazkodniuk: a kottában ugyanis több mint hatvan tempójelzés olvasható.<sup>30</sup> Nyizsinszkij ugyan már 1912. szeptember végén elkezdte a próbákat Monte Carlóban, ám akkor még nem azzal a két táncosnővel, akik végül partnerei voltak a bemutatón.<sup>31</sup> Az első próbán ráadásul sem zongora, sem korrepetitor nem állt rendelkezésre. Debussy az említett látogatás után talán mégis játszhatott valamit a készülő balettzenéből a „két barbár orosznak” egy másik találkozó alkalmával, mert az első próbákon még részt vevő Bronyiszlava Nyizsinszka emlékei szerint testvére ekkorra már kidolgozott koreográfia-szeleteket azokra a részekre, amiket Debussytól hallott.<sup>32</sup> A táncos-koreográfus sem akkor, sem a végleges szereplőknek nem magyarázta a librettót, csupán a táncmozdulatokat mutatta meg. Hogy minél autentikusabb legyen a mozgásuk, gyakorlás helyett gyakran a teniszpályára mentek, hogy tanulmányozzák a teniszjátékhoz szükséges mozdulatokat.<sup>33</sup> Az első próbákat követő hónapokban azonban Nyizsinszkij elhanyagolta a Jeux-t, mert ugyanebben az időszakban egy másik, jóval hosszabb darabon is dolgozott párhuzamosan, ez pedig nem kisebb feladat volt, mint a Le Sacre du printemps koreográfiájának megalkotása.

Gyagilevnek ugyanis az 1913-as tavaszi szezonra minden eddiginél nagyobb szabású, tervei voltak: a Ballets Russes ötödik párizsi évadjának<sup>34</sup> nyitó estjére Muszorgszkij Borisz Godunov című operájának párizsi előadása, Fjodor Saljapinnal a főszerepben, majd május 29-ére Sztravinszkij Tavaszi áldozatának premierje, és valamikor júniusban a Jeux. Ám a tervezettel ellentétben az orosz operaénekesek május 20-a – az oroszországi színházi évad befejezése – előtt nem tudtak Párizsba menni, ezért változtatni kellett az eredeti elképzeléseken: a Borisz helyett a Jeux került műsorra. A balett az előre hozott időpontra azonban még nem volt készen, és ez is közrejátszott abban, hogy a bemutató nem hozott átütő sikert. A két női szerepet végül Tamara Karszavina és Ludmilla Schollar táncolták a premieren (3. kép) – a kevés próba ellenére – kiválóan. Mégis, kevesen értették meg a zene és a táncmozdulatok finomságait, azt, ahogy Debussy a történet minden rezdülését megmutatta a zenében. Sokaknak a Léon Bakst által készített díszletek is túl

<sup>28</sup> A cikket közli Fazekas, 2017. 370–371.

<sup>29</sup> „Nyizsinszkij perverz zsenialitása teljesen alárendelt a különös matematikai folyamatoknak. Összadja a harmincketteket a lábával és az eredményt a karjaival ellenőrzi. Aztán mintha hirtelen részleges benuálás sújtaná, megáll, hogy vészjósló szemekkel hallgassa a zenét. ... Ez szörnyű. Tulajdonképpen Dalcroze-ra utaló.” A Godet-nek írt levél részletét közli Lockspeiser, 1944. 93; Buckle, 1993. 251.

<sup>30</sup> Berman, 1980. 226.

<sup>31</sup> Az első próbákon még Bronyiszlava Nyizsinszka és Alexandra Vasziljevicska táncoltak, utóbbi vélhetően Tamara Karszavinát helyettesítette az első próbákon. Nyizsinszkij húga végül nem tudott részt venni a további munkában, mivel ebben az időszakban vált bizonyossá számára, hogy várandós. Nyizsinszka, 1992. 441.

<sup>32</sup> Nyizsinszka, 1992. 444. Nyizsinszkij távirati stílusban ugyan, de rendkívül aprólékosan jegyzetelt kéziratot partitúrájába, mely nem is a koreográfiát, mint inkább a történetet rögzítette. McGinnes, 2005. 558.

<sup>33</sup> McGinnes, 2005. 558. Az egyik főszereplő, Karszavina is arról panaszkodott, hogy nem értette, miről van szó, ezért minden mozdulatot rögzítenie kellett. Mikor a próbák során megkérdezte Nyizsinszkij, most mi következik, a válasz: „Már régen tudnod kellene. Nem mondom meg!” Karszavina Emlékirataiból idézi Nyizsinszka, 1992. 465–466.

<sup>34</sup> Gyagilev a 1909-es évadot valójában már 8. párizsi szezonjának tekintette, mivel 1906-ban képzőművészeti kiállítás szervezett, 1907-ben és 1908-ban pedig hangszeres művészeket és operaénekeseket vitt Párizsba. Järvinen, 2009b. 218., 5. lábjegyzet.

3. kép: A *Jeux* táncosai

kopárnak tűntek. A kosztümöket is Bakst<sup>35</sup> tervezte, ám Nyizsinszkij jelmeze a premier előtti első ruhapróbán éles vitát váltott ki Gyagilev és a tervező között. Nyizsinszkij a bemutatón végül egy Gyagilev ízlésének megfelelő teniszruhában lépett színpadra, az előzetes ruhatervekből pedig csupán a piros nyakkendő és az ing maradhatott. A hölgyek teniszruhái mindenki tetszését elnyerték, sőt, hatása volt a későbbi teniszruhadivatra is.

A *Jeux* elismerőinek és értőinek nem volt sok idejük a látottak feldolgozására és megbeszélésére, hiszen napra pontosan egy évvel a *Faun*, és két héttel Debussy táncműveinek bemutatója után ugyanennek a társulatnak az előadásában a 20. század egyik legnagyobb zenei botrányát provokálta a *Sacre*. A bukás ellenére Gyagilev mégis örült, mert egész Párizs a Tavaszai áldozatról beszélt. Jó üzleti érzékét mutatta, hogy nem sokkal az emlékezetes premier után újra előadatta a darabot, mely meghozta a sikert a később „a zene atombombájának” nevezett Sztravinszkij-mű számára.<sup>36</sup> A *Jeux*-vel viszont nem törődött többet, vélhetően elsősorban magánéleti okok miatt hagyta sorsára a darabot.<sup>37</sup> Debussy természetesen nem bánta, hogy a Gyagilev-féle társulat már nem táncolt a *Jeux* zenéjére, pedig – a kéziratok alapján bizonyíthatóan – jelentős munkája feküdt a zeneszerzőnek a cselekmény, a koreográfia és a zene minél precízebb illeszkedésben.<sup>38</sup> A muzikálisan képzetlen Nyizsinszkij<sup>39</sup> – Debussy szerint – mesterként mozgólatai nem szolgálták a zene finom utalásait. Ahogy egy levelében fogalmazott, Nyizsinszkij „kegyetlen és barbár koreográfiájával úgy taposta el talpa alatt szegény ritmusaimat, mintha gyomnövények lennének”.<sup>40</sup> Debussy a bemutatás után egy évvel kisebb korrekciókat végzett a partitúrán és zenekari darabként adta ki a művet.<sup>41</sup> Egyik legmerészebb, legmodernebb alkotása pedig – ha nem is „atombomba”, de mindenképpen – „időzített bomba” lett, melynek igazi értékeit csak az 1950-es években fedezték fel, elsősorban Pierre Boulez nagyszerű interpretációinak köszönhetően.<sup>42</sup>

<sup>35</sup> Míg a díszletet illetően megegyeznek a források abban, hogy az Leon Bakst munkája, a kosztümöt illetően Pulszky Romola szerint a „jelmezeket ezúttal nem színpadi festő, hanem Páris legelső divatos szabója, [Jeanne] Paquin tervezte”. Pulszky, 1935. 185., és Kessler is őt említi naplójában, Kessler, 2005. 879–880. Ezzel szemben Buckle, 1993. 249.; Scheijen, 2010. 268. szerint, valamint Rambert úgy emlékezik, hogy a kosztümöket is Bakst álmodta meg. Rambert, 1972. 70.

<sup>36</sup> Arthur Honegger évtizedekkel a premier után nevezte így Sztravinszkij kompozícióját. Honegger idézi Fodor, 1976. 62.

<sup>37</sup> Ebben bizonyára a Gyagilev és Nyizsinszkij közötti viszony megromlása, Nyizsinszkij házassága is nagy szerepet játszott.

<sup>38</sup> Debussy vázlatai közül a *Jeux*-nek maradt fenn a legteljesebb forráslánc, mely hű képet ad az alkotói folyamatról. A kéziratok leírását lásd: Orledge, 1987.

<sup>39</sup> Nyizsinszkij zenei tájékozatlansága Sztravinszkijt is megriasztotta: White, 1976. 192., Fodor, 1976. 56–57.

<sup>40</sup> Levelérszlet Gabriel Piernének, 1914. február 4. Idézi Orledge, 1987. 72.

<sup>41</sup> A mű hangversenytermi változatát 1914. március 1-jén mutatták be, melyhez Debussy saját kezűleg írt magyarázó szöveget, melyet részleteiben közöl Pasler, 1982. 60.

<sup>42</sup> Pierre Boulez a *Jeux*-ről: [https://www.youtube.com/watch?v=R\\_m788t0VXY&t=131s](https://www.youtube.com/watch?v=R_m788t0VXY&t=131s) (utolsó letöltés: 2022. 06. 07.). A *Jeux* korabeli visszafogott recepciójának, későbbi negligálásnak több oka is lehetett: a kevés próba miatti éretlen bemutató-előadás, a történet szexuális kétértelműsége és túlfűtöttsége, a túlságosan modern koreográfia és zene, és nem utolsósorban a *Sacre* bemutatójának időbeli közelsége. McGinnes, 2005. 573–574.



### Zenei „játékok” – Hangszerelés

A szerző elégedett volt a végeredménnyel. Bár a kéziratokban meglehetősen sok a javítás-húzás, ez nem a sietség vagy a gondolatok hiányának jele, sokkal inkább a *Jeux* fontosságának és összetettségének testamentuma. Valószínű, hogy már a munka kezdete előtt sok mindent fejben is kidolgozott. Például az első gondolatok felvázolásakor már határozott elképzelése volt a hangszerelésről. Caplénak így írt erről: „Olyan zenekari hangzásra gondoltam, melynek »nincs lába«. Ne olyan együttesre gondoljon, mely csupa lábatlankodó félnótásból áll! Nem! Olyan zenekari színre gondolok, mely mintha hátulról lenne megvilágítva, s amelyre csodálatos példákat találunk a Parsifalban.”<sup>43</sup>

A *Jeux* légi hangzása, a transzparens szólamok, a melodikus írásmód átláthatósága, a dal- és kíséret között szinte megszűnő kontraszt, mind a „hátról megvilágítást” szolgálták. A hangszer kiválasztása is rendkívül tudatos koncepcióra épült. Az alábbi hangszer szerepel a partitúrában: 2 piccolo, 2 fuvola, 3 oboa, angolkürt, 3 klarinét, basszusklarinét, 3 fagott, szarruszofon, 4 kürt, 4 trombita, 3 harsona, tuba, üstdob, csörgődob, triangulum, cintányér, cseleszta, xilofon, 2 hárfá, és a vonósok. Ezek közül a szarruszofon mára már kuriózzummá vált, szólamát a modern zenekarokban a kontrafagott vette át. A Debussy által megálmodott színvágban takarékosan szerepelnek a mélyhangszerek. A nagybőgők például csak az 515. ütemtől játszanak folyamatosan, előkészítve a dramaturgiai csúcspontot; a tematikus anyag nagy részét a fafúvósok exponálják, amit a vonósok és a Debussy számára oly kedves hárfák áttetsző hangzása ölelnek körül. Az ütőszólamokat a fentiekhez igazította a szerző, ezek csak a hangszerelés utolsó fázisában kerültek be a partitúrába.<sup>44</sup>

A Debussy-összkiadás *Jeux*-kötetének<sup>45</sup> egyik közreadója, Myriam Chiménes a mű hangszerelésének kidolgozását vizsgálva vont le fontos következtetéseket a zeneszerző munkamódszerét illetően. Többek közt arra figyelmeztet, hogy a legnagyobb óvatossággal kell kezelni azokat a dátumokat és információkat, melyekkel a zeneszerző egy-egy művének „elkészültéről” ad hírt. Az, hogy Debussy 1912. augusztus 25-én már arról számolt be André Caplénak, hogy kész a *Jeux*, valójában nem a mű teljes kidolgozását jelenti, ekkor még csak a particellát fejezte be.<sup>46</sup> Egy november 12-én keltezett levél további adalék arra nézve, hogy még később is munkában volt a darab. Ebben Debussy arról ír Sztravinszkijnek, amint kézhez kapja a zongorakivonat korrekcióját, küld neki egy példányt, hogy mielőbb megismerhesse kollégája véleményét alkotásáról. Ez arra enged következtetni, hogy Debussy fejében a mű lényegi elemei már elkészültek a kezdeti vázlatlaltal vagy a zongorakivonattal, következésképpen a hangszín és a hangszerelés nem jelentett többet számára, mint kiegészítő elemet, dekoratív funkciót, amit a munka egy későbbi szakaszában tett hozzá alkotásához. Ez annál is inkább meglepő, mert a *Jeux*-ben Debussy példátlan módon integrálta a hangszínt a zenei szövetbe, és tette annak fontos alkotóelemévé.<sup>47</sup>

A komponálási folyamatot végigkövetve nyilvánvaló, hogy a particellában megjelenő hangszerelési ötletek nem minden esetben véglegesek, és változhatnak a hangszerelés és a definitív munkálatai során. Például (a végső változat ütemszámozását alapul véve) a 74–75. ütemben – a cselekmény szerint ekkor repül be a teniszlabda a színpadra – Debussy a particellában világosan jelzi az oboákat, angolkürtöket és kürtöket, valamint a két klarinétot.

<sup>43</sup> Orledge, 1987. 72.; Chiménes, 1997. 4.

<sup>44</sup> A komponálás szempontjából figyelemre méltó, hogy a vonósok és a kürt szólama készült el először, a fafúvósok (az oboát, a fuvolát és a piccolót) később jegyezte be a partitúrába Debussy, legkésőbb pedig az ütősök anyaga került be a kottába, melyet az 535. ütemtől ceruzával jegyzett be (míg a partitúra többi részét tintával). A hangszerelés részleteiről lásd Orledge, 1987. 72–73.

<sup>45</sup> Debussy, 1988.

<sup>46</sup> A particella (partitúra-vázlat) egy tervezett zenekari mű vázlatos lejegyzése, a partitúra előkészítője.

<sup>47</sup> Chiménes, 1997. 8.



1. kotta: *Jeux* – definitív verzió (72–78. ütem), Paris, Editions Durand & Cie, 1914. lemezszám: 8958.

A 75. ütem lefelé tartó futama ugyanakkor a hangszerezésre való utalás nélkül jelenik meg. A zongorakivonat a partitellát követi, a 75. ütemben ott is lefelé futó passzázs olvasható. A hangszerezéskor a 74. ütemben Debussy megtartotta az oboa motívumát, ugyanakkor az angolkürt szólamát immár a fagott játszhatja. A 75. ütemben a vonósoknak adja a klarinétok szánt zenei anyagot, cserébe a klarinétok kapják a lefelé futó passzázszt. Ugyanerre az ütemrészre a hárfák felfelé haladó futamot játszanak. A végső verzió (1. kotta) 74. ütemében Debussy megtartja oboákat, fagottokat és kürtöket, de elhagyja a 75. ütem lefelé haladó passzázsát, ami eddig minden előző forrásban benne volt. Megtartotta a hárfák felfelé menő futamát is, amit a hangszerezés fázisában adott hozzá a zenei anyaghoz, csakúgy, mint a 2. hegedűk és a brácsák pizzicatóit. Debussy tehát a végső változatban csak egy részét tartotta meg a vázlatban leírtaknak, és a komponálási folyamat minden új stádiumában változott és finomodott a kottakép.<sup>48</sup> Chiménes látványos táblázattal mutatott rá arra is, hogy a zeneszerző az évek előrehaladtával egyre kevésbé érezte szükségét, hogy partitelláiban bejegyezze hangszerezési szándékait.<sup>49</sup>

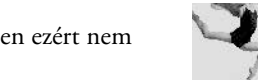
### Zenei „játékok” – Forma és motivika

Debussy a legapróbb részletekig a történethez és a szereplők karaktereinek ábrázolásához igazította kompozícióját. Előbbit a táncművelemény formája, utóbbit motivikus kidolgozottsága mutatja. A forma már eddig sem periódusok, vagy egyéb klasszikus építőkövek összekapcsolását jelentette számára. Korábbi műveiben is sokkal inkább meghatározó egy-egy hangulat, szín megfestése vagy éppen egy rész jellemző ritmikai sajátossága, hogy aztán majd ezek változásai határozzák meg az új formai egységek létrejöttét. Késői kompozíciói – különösen táncműveleménye – mintha korának izgalmas felfedezését, a mozgó film gyorsan változó jeleneteit imitálná. Egy 1913-as írásában Debussy konkrétan utalt arra, hogy talán nagyobb kedvet kapna a klasszikus zenét elutasító kortárs hallgatóság, ha a „tisza zenéhez” a mozgókép eljárását alkalmaznák: „A számtalan hallgató, aki elunja magát Bach Passiójának vagy D-dúr miséjének [= J. S. Bach: h-moll mise] hallgatása közben, rátalálhatna a megfelelő figyelemre és saját érzelmeire, ha a vetítívászon megkönnyörülne gyötrelmeim.” – írta a zeneszerző.<sup>50</sup> A *Jeux*-ben ezt a pillanatról pillanatra változó, új ingert adó mozt valósítja meg a komponista, ahol a képi élményt a színpadi történések adják, ezek aláfestése

<sup>48</sup> Chiménes, 1997. 8–9.

<sup>49</sup> Chiménes az alábbi művekben számszerűen megadta a zeneszerző hangszerezési jelzéseit és százalékos arányát is, ami meggyőzően mutat rá a hangszerezéssel kapcsolatos szerzői bejegyzések csökkenésére: Egy faun délutánja: 38 jelzés 109 ütemre, 35%; Noktürnök: 60 jelzés 523 ütemre, 13%; A tenger (La mer): 64 jelzés 681 ütemre, 9%; Rondo de printemps: 21 jelzés 235 ütemre, 9,5%; Gígues: 35 jelzés 221 ütemre, 15%; *Jeux*: 12 jelzés 678 ütemre, 1, 6%. Chiménes, 1997. 23–24.

<sup>50</sup> Közli Fazekas, 2017. 263.



pedig a zenei mozgóképek sora. Klasszikus értelemben vett szimmetriáról tehát éppen ezért nem beszélhetünk a *Jeux* formaalkotásában.<sup>51</sup>

A fentieket figyelembe véve a táncműveleményt egy előjáték (nyitány) elhangzása után öt kisebb-nagyobb formai egységre bonthatjuk (1. ábra).

	Előjáték (nyitány)	I.		II.		III.	IV.	V.
		Megjelenik a teniszlabda; a főszereplők bemutatása	A fiatalember és az 1. lány tánc	A fiatalember és a 2. lány tánc	A két lány kibékülése	A fiatalember és a két lány tánc	A hármascskók	Epilógus
Próbaszám	5	6 — 26	27	50		51 — 77	78 — 79	80
Ütemszám	1 — 46	47 — 223	224	454		455 — 679	680 — 704	705 — 712
Ütemszám összesen	46	177	231		225	25	8	
Ütemmutató	4/4 3/8 4/4	3/8	3/4 3/8	2/4 3/8	3/4	3/8	3/4	3/8 4/4 3/8

1. ábra: A *Jeux* szerkezete

A mű egyik elemzője, Jann Pasler rámutatott, hogy a balett minden része sajátos hangzást és időkezelést mutat. Elsősorban azzal éri ezt el Debussy, hogy minden részhez különböző motívumokat társít. A metrikai, dallami, sőt, harmóniai alakzatokat hordozó motívumok megjelenésének fixálásával e sablonok sűrűn ismétlődve átszövik azt a részt, melyet a motívumok jellemeznek. Ezek az ismétlődések nem a dallamépítkezést szolgálják vagy a formát építik, hanem ráirányítják a hallgató figyelmét arra a hangszerezés és időbeli szöveggörnyezetre, amiben a motívumok megjelennek. Mivel a *Jeux* motívumai rövidek – általában kétütemes, vagy két együtemes elemek – Debussy arra használja ezeket, hogy a dallam szintjéről a zene nagyobb szegmensének mozgására irányítsa a figyelmet. Ily módon a motívum ritmusa a forma ritmusává növi ki magát.<sup>52</sup>

A zeneszerző már rögtön a mű kezdetén ízelítőt ad a hirtelen hangszín-, karakter- és tempó-váltásokból, melyek az egész művet átszövik. Az előjáték első nyolc üteme (Trés lent) cselekmény nélküli, hangulati bevezetésként szolgál. A zene kezdete gomolygó, formálódó, meglehetősen alakatlan. Rövid, sóhajszerű motívumokkal indul. Álomzenéje hangulatában hasonló, mint a Faun kezdete, ráadásul cselekményükben is felfedezhető párhuzam: a *Jeux* éppúgy szimbolikus és erotikus történések sora, mint a Faun. A két mű közötti hasonlóságokra hivatkozva joggal mondta Boulez, hogy „a *Jeux* sportruhába öltözött Faun”.<sup>53</sup> Ám míg a Faun története álom és valóság határán lebeg, addig itt nagyon is hétköznapi történetbe csöppenünk majd. Ezt persze itt még nem tudjuk, a függöny egyelőre zárva van.<sup>54</sup>

Három hangzó anyag található e rövid szakaszban: a hegedűk és a brácsák h orgonapontjával egyidőben a kürtök, és a hárfák, majd a később csatlakozó cseleszta által megszólaló motívumok indítják a darabot (2. kotta).<sup>55</sup> A kürtök és a hárfák első két motívuma „pseudo-szólóban” – egyelőre még az egész műben meghatározó szerepet betöltő fafúvósok nélkül – kisszekundon-

<sup>51</sup> Lásd például Herbert Eimert megállapítását: „Annak ellenére, hogy a *Jeux*-ben a témák és a motívumcsoportok legtöbbször négy- és nyolcütemesek, nem felelnek meg a hagyományos formai előírásoknak. Az olyan fogalmak, mint előzmény és következmény, nem alkalmazhatók többé. Ha megpróbálnánk alkalmazni őket, azt kellene mondanunk, hogy a *Jeux* témái teljes egészükben előzményekből épülnek fel.” Eimert, 1961. 5., idézi: Devoto, 2018. 427.

<sup>52</sup> Pasler, 1982. 61.

<sup>53</sup> Boulez, 1968. 352.

<sup>54</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=0esY1veyEFE> az elejétől 0.45-ig (utolsó letöltés: 2022. 06. 07.).

<sup>55</sup> A teljes partitúrát lásd: [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/2a/IMSLP15762-Debussy\\_-\\_Jeux\\_\(orch.\\_score\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/2a/IMSLP15762-Debussy_-_Jeux_(orch._score).pdf) (utolsó letöltés: 2022. 06. 07.).



2. kotta: A *Jeux* kezdete,  
Paris, Editions Durand & Cie, 1914.



3. kotta: A *Scherzando* szakasz kezdete,  
Paris, Editions Durand & Cie, 1914.

ként lépeget felfelé, a harmadik-negyedik megemelkedésnél pedig a kisszekund után nagytercet emelkedik a szólamuk. Ezek is és az ezekkel egyidőben az 5. ütemtől induló, fafúvók által interpretált, egész hangú, lehajló harmóniák tonális bizonytalanságot sugallnak, amit a kromatikus belső szólamok és a biztos metrumérzet hiánya tesznek még izgalmasabbá. Voltaképpen előjátékként<sup>56</sup> szolgál ez a szakasz a kilencedik ütemtől induló Scherzando szakaszhoz, mely a darab alaptempóját (Tempo initial) adja. Az előadás szempontjából Boulez szerint a Scherzando tempójához kell viszonyítani a műben megjelenő összes tematikus idea kifejtését.<sup>57</sup> A Scherzando váratlan kontrasztot mutat az előzményekhez képest (3. kotta). Változik a hangszín: megszólalnak az eddig hiányzó csellók és nagybőgők, mi több, a dallam a fafúvóktól a brácsákhoz és a csellókhoz vándorol. A tempóváltás már az első percekben feszültséget okoz. A váratlanul berobbanó, kopogó, száraz motívumok figyelmeztetnek, itt nem álomról, hanem nagyon is a való világról lesz szó a következőkben. Az ehhez hasonló ritmikai, hangszínbeli gyors váltások a darab egészére jellemzők lesznek. A Scherzando kezdeti energiája hamar kifulladás, és ismét a művet indító álomszerű zenét halljuk. A gyakori tempóváltások nem elkalandozások vagy kitérők: a kontrasztok tudatos szerzői koncepció részei. A meg-megtorpanások előkészítik, sőt eltéveszthetetlené teszik a darab vége előtti csúcspontot, ahol a három szereplő majd közös csókban egyesül. A Scherzando szakasz két fontos motívumot mutat be: az egyik egy határozott, kopogó motívum, míg a másik szorosan követi ezt, annak ellentéte: dallamos, tagolt, könnyed (4. kotta).

A 47. ütemtől (a 6. próbaszámtól) indul az első nagyobb formarész: egy klarinét exponálta két új motívummal (49. ütem 5. kotta)<sup>58</sup> gördül fel a függöny, és berepül a színpadra a cselekményt elindító teniszlabda. Ebben a részben ismerjük meg a három főszereplőt – a fiatalembert és a két lányt, akik itt még semleges viszonyban vannak egymással.

<sup>56</sup> Maga Debussy is prelude-nek nevezi a lassú bevezetőt a mű hangversenytermi változatának bemutatójára (1914. március 1. – Párizs, Concerts Colonne) írt programfüzetben.

<sup>57</sup> Berman, 1980. 233.

<sup>58</sup> A különböző motívumok permutációjáról lásd: Pasler, 1982. 70.



4. kotta: a és b motívum



5. kotta: c és d motívum



4. kép: A féltékeny lány

egyre nagyobb féltékenységgel figyeli a másik kettő közt kialakuló kapcsolatot (4. kép). Azonban nemcsak a színpadi látvány mutatja meg a történéseket: a zene a szereplők belső érzelmeire is ráirányítja a hallgató figyelmét. A fiatal fiút a vonósok és a 3/4-es lökület (224–225. ütem), míg az eleinte húzódozó lányt a fafúvós tremolók és a 3/8-os metrum jelképezi (226–229. ütem). A kettejük között kibontakozó összhang már a 230. ütemtől nyilvánvaló, hiszen a fiút szimbolizáló vonósok 3/4 helyett immár 3/8-ban szólunk. Kettejük legszenvedélyesebb pillanataira nemcsak az előadói utasítás (Passionnément, 32. próbaszám, 276. ütem) utal, hanem a hangszerelés is: forte dinamikával kapcsolódnak egybe a fúvós trillák/tremolók és a vonósok.

A formarész második harmadának kezdetén (a 284. ütemtől – 33. próbaszám) az eddig elhanyagolt másik lány ironikus, furcsa tancba kezd. Itt is azt a beékelő technikát alkalmazza Debussy, mint a formarész elején, ahol a vonósszólamok közé illesztette be az első lányt szimbolizáló fafúvókat. A beékelés most a második lányt szimbolizálja, az először megjelenő 2/4-es metrummal, a fuvola-fagott-kürt szinkombinációval és a staccato előadásmóddal, melyet a másik kettő Passionnément zenei anyaga keretéz. A Jeux 2. lányának tánca hangulatában közeli rokona a Daphnis és Cloé egyik jelentének, melyben Daphnis és Dorcon mérik össze tánc tudásukat: a győztes jutalma Chloé csókja lesz. Maurice Ravel balettjének egyik látványos, és egyben humoros részlete Dorcon groteszk szólója, amit Debussy bizonyára jól ismert. Debussy balettjében a



fiatalember egyre fokozódó érdeklődéssel nézi a másik lányt, figyelme csakhamar kizárólag felé irányul, és vele kezd táncolni. (A fiú két táncot lejt mindkét lánnyal, a középrész koreográfiája pedig összesen három pas de deux-re ad alkalmat a táncosoknak.<sup>59</sup> A formarész utolsó harmadában (429. ütem, 48<sup>+8</sup> próbaszámtól) a két lány kibékülésének lehetünk tanúi. A partitúrában látványosan mutatják meg az „ölelkező” hegedűk és a párhuzamosan mozgó klarinétszólamok a barátnők újbóli egymásra találását.

Az utolsó előtti formarész (a 455. ütemtől – 51-es próbaszám) a legnagyobb egyetértésben mutatja meg a három szereplőt. Miután a két lány között elsimultak az ellentétek, a fiú is csatlakozik társaságukhoz. A vonós tremolók felett egy újabb hangszer, az angolkürt játszik szólóban. A zeneszerző konstans „játéka”, hogy a mű során folyamatosan emlékezteti a hallgatót a már korábban felhangzott motívumokra, csak más köntösben: a most angolkürt által interpretált motívumot is vélhetően ismerősként üdvözlí a hallgató: ezekkel a hangokkal nyílt szét ugyanis a függöny a második formarész kezdetén, ott és akkor a klarinét hangjára. Az üzenet eltéveszthetetlen: ismét a kezdeti béke és harmónia jellemzi a három szereplő kapcsolatát. Ez a szakasz (a 77. próbaszám végéig) óriási fokozás. Debussy hatalmas energiákat mozgat meg, vad effektusokkal varázsol sajátos hangfreskókat. Minden bizonnyal egyedi az életműben az itt alkalmazott „violent” [erőszakosan] előadásmód, ami kétszer is szerepel rövid egymásutánban e szakaszban (a 74. és 75. próbaszámnál).



6. kotta: 78. próbaszám: „A három csók”, Paris, Editions Durand & Cie, 1914.

A darab a 78. próbaszámnál éri el csúcspontját, mind cselekményben, mind pedig a zenében. Minden eszköz a hármójukat összekötő szenvedélyt mutatja: a zenekar az egész műben itt szól a lehangosabban; a tempó lelassul, a metrum 3/8-ról 3/4-re vált, és megszólal mindhárom szereplő: ugyanaz a négyhangos motívum (doux et expressif), mely a cselekményt indító klarinét előadásában szólalt meg (6<sup>+2</sup> próbaszám), most a hegedűk, majd a fuvolák és az oboák által is felhangzik – augmentáltan. A szövegkönyv szerint a fiatalember egy szenvedélyes mozdulattal egyesíti a három fejet, hármas csókkal ekstázisban olvadnak össze (6. kotta és 5. kép).

A Jeux banális cselekménye akár komédiaként is értelmezhető, mely a középrész konfrontációi után happy enddel, a szereplők hármas csókjával zárul. Csakhogy nem itt ér véget a történet és a darab. A szenvedélyes csókot egy újabb teniszlabda megjelenése szakítja meg, ami szétrebbenti a triót. A két lány és a fiú szinte megrettennek és eltűnnek a kert homályában. Így a történet vége valami másnak, valami még ismeretlennek a kezdetét jelenti. Ezt mutatja a befejezés is. Az utolsó formarész (a

80. próbaszámtól) kezdetén ismét 3/8-ossá válik a lökötés. Először a teniszlabda berepülését, majd pattogását imitálja a zene. Nem hagyományos a lezárás: a mű kezdetének felidézésével és a kurta-furcsa befejezéssel az utolsó pár taktus a történet újrakezdését sugallja. A 81. próbaszámtól visszatér a művet bevezető előjáték, hogy aztán a vonósok által megszólaltatott két halk pizzicatóval, majd – a hárfák kivételével – a teljes zenekar egy előkés A-dúr akkorddal intsen búcsút a nézőknek és a hallgatóknak.

<sup>59</sup> Pasler, 1982. 68.



5. kép: A hármas csók

\*\*\*

A Jeux a forradalmian modern darabokat bemutató Ballets Russes repertoárjában is az egyik legkülönlegesebb, mely homályos, többféleképpen interpretálható szexuális tematikájával, meghökkenítő koreográfiájával, a zene és tánc folyamatos dialógusával, rendkívül szoros komplexitásával jóval kora előtt járt. Azonban nemcsak 1913-ban, hanem még évtizedekkel később sem foglalta el az őt megillető helyet a művészetek Pantheonjában. Korunk művészeire hárul a feladat, hogy kibontsák, értelmezzék és megmutassák a közönségnek Nyizinszkij és Debussy alkotását, kettejük közös „játékait”.

## Irodalomjegyzék

- Berman, Laurence D (1980): „Prelude to the Afternoon of a Faun and Jeux. Debussy's Summer Rites“. In: *19th-Century Music*. (3. sz.), 225–238.
- Boulez, Pierre (1968): *Notes of an Apprenticeship*. New York: Alfred A. Knopf.
- Buckle, Richard (1993): *Diaghilev*. London: Orion Publishing Group.
- Buckle, Richard (1998): *Nijinsky*. London: Phoenix Giant.
- Calmette, Gaston (1912): „Un Faux Pas“. In: *Le Figaro*. (május 30.).
- Calvocoressi, Michel-Dimitri (1910): „Debussy discusses music and his work“. In: *The New York Times*. (június 26.), 5. (Az interjú Claude Debussy párizsi otthonában készült 1910. június 17-én.)
- Charle, Christophe (2001): „Debussy in Fin-de Siècle Paris“. In: *Fulcher, Jane F. (szerk.): Debussy and His World*. Princeton and Oxford: Princeton University Press. 271–295.
- Chiménes, Myriam (1997): „The Definition of Timbre in the Process of Composition of Jeux“. In: Smith, Richard Langham (szerk.): *Debussy Studies*. Cambridge: Cambridge University Press. 1–25.
- Craft, Robert; Stravinsky, Igor (1981): *Memories and Commentaries*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.



- Debussy, Claude (1988): „Jeux, poème dansé“. In: *Boulez, Pierre, Chimènes, Myriam (szerk.): Critique des Œuvres Complètes de Claude Debussy. Série V, vol. 8.* Párizs: Duran-Costallat.
- Devoto, Mark (2009): „Bookreview on Marianne Wheeldon’s Debussy’s Late Style“. In: *Notes.* (2. sz.), 293–295.
- Devoto, Mark (2018): „A Debussy-hangzás: szín, textúra, gesztus“. In: *Magyar Zene.* (4. sz.), 411–430.
- Eimert, Herbert (1961): „Debussy’s Jeux“. In: *Leo Black (szerk.): Die Reihe.* Bryn Mawr: Theodore Presser Company. 3–20.
- Fazekas, Gergely (2017): *Claude Debussy: Összegyűjtött írások és beszélgetések.* Budapest: Rózsa-völgyi és Társa.
- Fodor, András (1976): *Sztravinszkij.* Budapest: Gondolat.
- George, Rodsaline (1993): „Jeux“. In: *Martha Bremser (szerk.): International Dictionary of Ballet.* Detroit, London, Washington: St. James Press. 716–719.
- Järvinen, Hanna (2009a): „Dancing without Space – On Nijinsky’s L’Après-midi d’un Faune“. In: *Dance Research.* (1. sz.), 28–64.
- Järvinen, Hanna (2009b): „Critical Silence: The Unseemly Games of Love in Jeux“. In: *Dance Research.* (2. sz.), 199–226.
- Kessler, Harry Graf (2005): *Das Tagebücher, 1906–1914. IV. kötet.* Stuttgart: Cotta.
- Kovács, Ilona (2009): *Alkotói folyamat Dohnányi Ernő zeneszerzői műhelyében. A kamarazene-vázlatok vizsgálata.* Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem. (PhD-disszertáció). [http://lfze.hu/netfolder/public/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/kovacs\\_ilona/disszertacio.pdf](http://lfze.hu/netfolder/public/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/kovacs_ilona/disszertacio.pdf)
- Lockspeiser, Edward (1944): *Debussy.* London: J. M. Dent and Sons Ltd.
- McGinnes, John (2005): „Vaslav Nijinsky’s Notes for Jeux“. In: *The Musical Quarterly.* (4. sz.), 556–589.
- Montabre, Maurice (1914): „A Pelleas-tól a Fêtes Galantes-ig. Claude Debussy színházi terveiről beszél“. In: *Comoedia.* (február 1).
- Nyizsinszka, Bronyiszlava (1992): *Early Memoirs.* London: Duke University Press.
- Nyizsinszkij, Vaclav (1991): *The Diary of Vaslav Nijinsky.* United Kingdom: Quartet Books.
- Nyizsinszkijné Pulszky, Romola (1935): *Nizsinszkij.* Budapest: Nyugat Kiadó és Irodalmi R. T.
- Orledge, Robert (1982): *Debussy and the Theatre.* Cambridge: Cambridge University Press.
- Orledge, Robert (1987): „The Genesis of Debussy’s Jeux“. In: *Musical Times.* (1728. sz.), 68–73.
- Ostwald, Peter (1991): *Vaslav Nijinsky: A Leap into Madness.* New York: Carol Publishing Group.
- Passler, Jann (1982): „Debussy, Jeux: Playing with Time and Form“. In: *19th-Century Music.* (1. sz.), 60–75.
- Rambert, Marie (1972): *Quicksilver.* London: Macmillan.
- Scheijen, Sjeng (2010): *Diaghilev.* London: Profile Books.
- Wheeldon, Marianne (2009): *Debussy’s Late Style.* Bloomington: Indiana University Press.
- White, Eric Walter (1976): *Stravinsky.* Budapest: Zeneműkiadó.

**Elektronikus hivatkozások:**

Operadigitár:

[http://digital.opera.hu/www/c16operadigital.01.01.php?bm=1&as=43889&kr=A\\_10\\_%3D%22A%20;%C3%A1r%C3%A9kdoz%22&mt=0](http://digital.opera.hu/www/c16operadigital.01.01.php?bm=1&as=43889&kr=A_10_%3D%22A%20;%C3%A1r%C3%A9kdoz%22&mt=0)

Faun:

<https://www.youtube.com/watch?v=Ncz-D1Vf13M>

Boulez-interjú:

[https://www.youtube.com/watch?v=R\\_m788t0VXY&t=131s](https://www.youtube.com/watch?v=R_m788t0VXY&t=131s)

Hangzó *Jeux* kottával:

<https://www.youtube.com/watch?v=0esY1veyEFE>

Jeux-kotta:

[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/2a/IMSLP15762-Debussy\\_-\\_Jeux\\_\(orch.\\_score\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/2a/IMSLP15762-Debussy_-_Jeux_(orch._score).pdf)

Kovács Márk Jenő

## A klasszikus balett képzés szerepe a néptánc perspektívájából\*

Tanulmányunk célja, hogy megtalálja a klasszikus balett módszertan és a magyar néptánc kivitelezéséhez szükséges technikai szempontok lehetséges kapcsolatait, és konkrét példákkal támassza alá e két műfaj közötti összefüggéseket a néptáncművész képzés szempontjából.

A klasszikus balett logikusan felépített, organikus rendszerének tanulása és használata több mint ötven éve megkérdőjelezhetetlen a néptáncosok oktatásában. 1971-ben, az akkor még Állami Balett Intézetben kezdődött el a professzionális, iskolarendszerű néptáncművész képzés, melynek a kezdetektől része volt a klasszikus balett oktatása. Ezen a rendszeren keresztül elsajátítható a testrészek és izmok tudatosan irányított használata, a magas szintű koordináció és a térben való elhelyezkedés. Mindezek következményeként kialakul a mozgás plasztikussága és a szükséges színpadi megjelenés. A néptánc szempontjából ezen kívül az ugró – és forgótechnika hasznosítható elsősorban. Meglátásunk szerint az átfogó, intézményi keretek között folyó táncos képzés és nevelés meghatározó részét jelentő klasszikus balett legalább alapszinten való ismerete elengedhetetlen eszköz nem csak a hivatásos táncos pályára való felkészülés szempontjából. Ezért a klasszikus balett rendszere szerint kívánjuk vizsgálni a néptáncot tanulók fejlesztésének módját, mely a balett technika alapvető gyakorlatainak célzottan történő speciális alkalmazásának gondolatán nyugszik.

A klasszikus balett fejlődése több száz éves múltra tekint vissza. Az ókori görög kultúra újjá-születése, a művészetek emberközpontúvá válása és a tudományok iránti érdeklődés mellett a kor-szak sajátossága a táncot, mint hivatást űző szakemberek – maestro di ballo-k – megjelenése. Az ő munkájuk által született meg a mai értelemben vett táncelmélet. Amit a táncmesterek elértek, azt a humanista gondolkodásmódnak köszönhetően azonnal lejegyezték, így a XV. és a XVI. századból összesen nyolc tánckönyv maradt ránk (hét olasz, egy francia nyelven). A kor leghíresebb táncmesterei Domenico da Ferrara, Antonio Cornazano, Fabrizio Caroso, Cesare Negri valamint Thoinot Arbeau voltak. A lombardiai születésű Domenico da Ferrara volt közülük az első, aki alapkövetelményeket állított fel a táncossal szemben.

- ritmus- és tempó-érzék (misura)
- test- és karmozdulatok összehangolása (maniera)
- lépések észben tartása (memoria)
- a terület beosztása (partire del terreno)
- a táncos megjelenési módja (aere)
- testmozgás (movimento corporeo)

\* A tanulmány a Fülöp Viktor Táncművészeti Ösztöndíj támogatásával készült.

A cinquecentoban olyannyira előrehaladottá vált a ballo technikája és formája, hogy Domenico da Ferrara tanítványa Fabrizio Caroso de Sermoneta 1584-ben könyvet jelentetett meg *Il ballerino* címmel, amiben hatvan, majd 1600-ban egy újabb kiadásban – *Nobilità di Dame* címen – hatvanhét féle balettlépést, köztük forgások és ugrások szakkifejezését írta le. Például:

- intracciata = entrechats
- capriol = cabriole
- salto tondo = tour en l'air
- perlotto = pirouette
- zopetto = pas boiteux
- piombo = aplomb

A műfaj kialakulásakor a terminológia olasz nyelvű volt. Csak később, miután Medici Katalin Franciaországba „importálta” a balettet, vált általánossá francia terminológia használata. A fent felsorolt lépések és ugrások elnevezésének eredete, mind itáliai néptáncokra és a gyerekjátéokra vezethető vissza. Akkoriban a tánc - akárcsak hazánk néptáncai egészen a XX. század elejéig - a társas érintkezés egyik, talán legkiemeltebb formája volt. Vitányi Iván így ír róla könyvében (1963): „A reneszánsz táncművészetet leghelyesebb volna talán városi népművészetnek nevezni. Nemcsak azért, mert szervesen nőtt ki a paraszti hagyományból, hanem azért is, mert lényegében hasonló funkciót töltött be: a városi lakosság közösségének birtokában állott és szervesen kapcsolódott annak életéhez.”<sup>1</sup> Látható tehát, hogy a balett kialakulása szoros kapcsolatban áll a parasztság hagyományos táncával, (1. ábra) melyek mozdulatai a táncmesterek munkájának köszönhetően váltak a klasszikus balett alaplépéseivé.<sup>2</sup>



1. ábra: Itáliai saltarello

<sup>1</sup> Vitányi, 1963. 98.

<sup>2</sup> Köpeczi és mtsai, 1963.



Az évszázadok alatt összegyűlt tudást Agrippina Jakovlevna Vaganova táncművész és táncpedagógus foglalta rendszerbe 1934-ben (Vaganova módszer), hogy a jövő táncos nemzedékét a legmagasabb szintre emelhesse. Az ő technikája és pedagógiai módszere a legelterjedtebb, hazánkban is ezt a módszert alkalmazzák és tanítják mestereink. A kezdetekre így emlékszik vissza könyvében: „Állandó összehasonlítások, megfigyelések közepette és a további fejlődés új lehetőségeit keresve magamban, színpadi működésem második szakaszába léptem; ekkor már kialakult technikám volt, amelyet a magam technikájának nevezhetek, minthogy eltekintve a sok irányból jövő hatástól, egy iskolát sem ismételt meg és egyik iskolát sem utánozta. Ez a technika a klasszikus tánc orosz hagyományainak folytatását és tovább fejlesztését jelenti.”<sup>3</sup>

Csakúgy, mint a fent említett XVI–XVII. századi itáliai néptáncok, a magyar néptánc is a paraszti kultúra alkotóeleme, mely énekes vagy hangszeres zenére végzett mozdulatsor. Hazánkban a paraszti világ táncgyógyománya iránti érdeklődés a két világháború közötti időszakban vált a legintenzívebbé. Paulini Béla vezetésével 1931-ben megalakult a Gyöngyösbokréta mozgalom (1931–1947), majd fokozatosan létrejöttek hazánkban a hagyományörző csoportok, valamint az amatőr néptáncgyűttesek. Az első táncfilm rögzítése Gönyey Sándor néprajzkutató nevéhez fűződik, aki 1932. augusztusában gyűjtött először Nagykállón.<sup>4</sup> Az itthoni hivatásos néptáncgyűttesek megalakulása az 1950-es években kezdődött, ez a magyar színpadi néptáncművészet létrejöttét eredményezte. A professzionális együttesek megfelelő szakmai tudással rendelkező utánpótlásának céljából 1971-ben kezdődött meg a hivatásos néptáncművész képzés Rábai Miklós javaslatára a Kulturális Minisztérium támogatásával az Állami Balett Intézetben.<sup>5</sup> A négyéves képzés folyamán a növendékek megtanulták a magyar néptánc különböző tájegységeinek stílusát és egyéb technikákat, például klasszikus balettet – mely a második legmagasabb óraszámú volt jelen – emelés technikát, gimnasztikát.

„A néptánc tagozat tantárgyai és óraszámjai

6×80 perc	Klasszikus balett (I, II, III, IV év)
10×50 perc	Néptánc (I, II, III, IV év)
1×50 perc	Gimnasztika (I, II, III év)
1×80 perc	Népzene (II, III év)
1×50 perc	Táncírás (III, IV év)
1×50 perc	Évfolyam vezetői óra (I, II, III, IV év)
2×50 perc	Társas tánc (III, IV év)
1×50 perc	Emelés (IV év) <sup>6</sup>

A Magyar Táncművészeti Egyetem – mely az Állami Balett Intézet jogutódja – hivatásos táncosokat képző intézményének minden szakirányán a tantervi háló tartalmazza a mindennapi balett gyakorlatot. A klasszikus balett szakirányon tanuló növendékek kilenc, míg a néptánc szakra járók, immáron öt éves képzés keretén belül foglalkoznak naponta a klasszikus balett technikájával. E két szakirányra felvételiző növendékek életkora is különbözik, hiszen a klasszikus balett szakirányra 9–11 éves, a néptánc szakirányra 14–15 éves tanulók nyerhetnek felvételt, így a klasszikus balett oktatási programja és időtartama különbözik, de illeszkedik a képzés idejéhez és az életkori sajátosságokhoz. (1. táblázat)

<sup>3</sup> Vaganova, 1951. 6.

<sup>4</sup> Dóka, 2011.

<sup>5</sup> Vadasi, 2001.

<sup>6</sup> Fodor, 2001. 22.



KLASSZIKUS BALETT	NÉPTÁNC
<p><b>I. évfolyam</b> megfelelő testtartás, a lábizomzat és az en deors helyzet kidolgozása, kartartások, fejfördítések, pózok és a térirányok megtanítása, ugrás és spicctechnika alapjai</p>	<p><b>I. évfolyam</b> megfelelő izomhasználat kialakítása, tudatosítása, az alaplépések megtanítása és a fejkar koordináció megalapozása</p>
<p><b>II. évfolyam</b> a metronómszám emelkedik, a rúdgyakorlatok többségét féltalpra emeljük, minden gyakorlatot pózokban végeztetünk, balance féltalpon sur le cou-de-pied-ben tartott szabadlábbal, közepén kis-és nagy pózok par terre, 45-és 90°-on, a kis allegrók tempója gyorsul, tour 1 fordulattal</p>	<p><b>II. évfolyam</b> a pózok elsajátítása a legfontosabb feladat közepén és a rúd mellett, a rúdgyakorlat nagyrészt féltalpra emeljük a lábizomzat kidolgozásának céljából</p>
<p><b>III. évfolyam</b> minden rúdgyakorlatot féltalpon és plié-relevével végeztetünk a súlyláb megerősítése a cél, a középgyakorlatok fő feladata a féltalpra emelkedés, az en tournant gyakorlatok megjelenése, tour-ok minden pozícióból indítva és a diagonál tourok egy része, allegróban egyes gyakorlatok 1/2 és 1 fordulattal, megjelenik az első 90°-ra nyitott nagy ugrás, a legfontosabb új technika: a battu</p>	<p><b>III. évfolyam</b> megköveteljük a 90°-os lábemelést, mely alapfeltétel a nagyugrások kivitelezését tekintve, a középgyakorlatok egy részét féltalpon végeztetjük</p>
<p><b>IV. évfolyam</b> elvárás a magasabb szintű munka, közepén megjelennek a tour lent-ok és a fouetté-k, a gyakorlatok többségét 1/2 fordulattal és féltalpon végeztetjük, allegróban megkezdődik a nagy ugrások tanítása</p>	<p><b>IV. évfolyam</b> elsődleges feladat a nagy ugrások kidolgozása, féltalpon végzett gyakorlatok és pontos lábmagasságok megkövetelése mely a grand tour-ok biztonságos kivitelezését biztosítja</p>
<p><b>V. évfolyam</b> • a súlyláb izomzatának fejlesztése, közepén a tour sur le cou-de-pied-k minden formája, valamint tour lent-ok minden pózban, megkezdődik a grand tour-ok tanítása, allegróban az ugrások magassága emelkedik, új 90°-os ugrások jelennek meg és fejlődik a battu, • fiúk számára a tour en l'air-ek különböző formái 2 fordulattal • lányok számára magasabb szintű spicctechnika</p>	<p><b>V. évfolyam</b> a tanulak összegzése, intenzív gyakorlás és felkészülés a képesítő vizsgára, új gyakorlatok a nagy ugrásoknál lehetségesek</p>
<p><b>VI. évfolyam</b> az évfolyam legfontosabb feladata a színpadi minőségű táncos mozgás és előadói készség elérése a technika gyakorlásán keresztül</p>	
<p><b>VII. évfolyam</b> az egyetemi tanulmányok első évfolyama, a technikai tudás és a mennyiségek növelése a cél, a közép adagio, a fondu-és a grand battement elemeinek nagyrészt féltalpra emeljük, az allegróban végzett feladatok összetettebbé válnak és növekszik a battu-k jelentősége, hosszabb gyakorlatokat állítunk össze az állóképesség fejlesztése érdekében</p>	



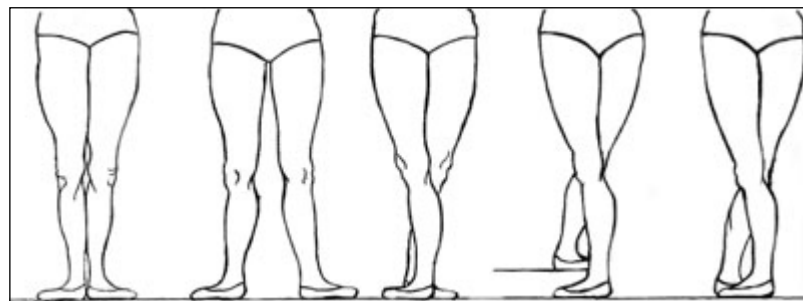
KLASSZIKUS BALETT	NÉPTÁNC
<p><b>VIII. évfolyam</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• a tananyag ebben az évfolyamban befejeződik, a gyakorlatok összeállítása a professzionális szinthez közeledik</li> <li>• a fiúk számára a nagy ugrások 2 fordulattal és nehezített battu-vel kombináljuk</li> <li>• a lányok számára a dupla grand tour, a diagonál tour-ok duplán és en suite az új kihívás</li> </ul>	
<p><b>IX. évfolyam</b></p> <p>a tanultak tökéletesítése és a vizsgakoncertre való felkészülés a cél</p>	

1. táblázat: A klasszikus balett szakirány és a néptánc szakirány balett programjának évfolyamokra történő lebontása (Bretus, 2009.)

## A TESTTARTÁS

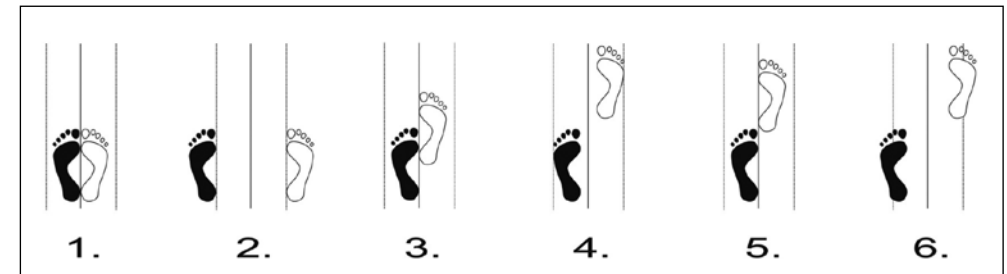
Rendkívül fontos, hogy a néptáncosok rendszeresen találkozzanak a klasszikus balett technikával és azon keresztül sajátíthassák el a megfelelő koordinációt. A táncos mozgás elsajátításához szükséges legelső feladat, a stílusnak megfelelő helyes testtartás megéreztetése, ez természetesen a tánc széles spektrumának köszönhetően rendkívül változó.

A klasszikus balett öt lábpozíciót különböztet meg (2. ábra), ebből négyet használunk, I., II., IV., V. „Az I. és II. pozícióban a két lábfeő egyvonalban van, míg a IV. és V. pozícióban pontosan fedi egymást. Megtanítjuk a III. pozíciót is, bár azt a klasszikus balettben ritkán inkább a történelmi társastáncban használjuk. A III. pozícióban a lábakat az V. pozíció szerint tartjuk, de a két lábfeő csak félig fedi egymást. Ezért ezt az V. pozíció előkészítésére is tanítjuk. Valamennyi pozíciót teljesen nyújtott és 180°-os szögben kifordított lábbal végeztetjük. Teljes talpon kell állni, a testsúly mindkét lábon egyenlően helyezkedik el. A bokák ne dőljenek be és a lábujjak a földön legyenek.”<sup>7</sup> A bokákat a fent írt módon tartjuk, a térdet a combizom összehúzásával átnyújtjuk. A hátat egyenesen tartjuk úgy, hogy a deréktáji szakaszt nem engedjük előre billenni megőrizve ezzel a gerinc anatómiai helyzetének megtartását. A bordák közti izmok segítségével zárjuk a bordakosarat, a vállakat lehúzzuk, a karokat a választott kartartásnak megfelelő pozícióba vezetjük. A fejet egyenesen tartjuk úgy, hogy a nyaki szakasz a gerinc folytatása legyen.



2. ábra:  
A klasszikus  
balett lábpozíció

<sup>7</sup> SebesténySebestény, 1997. 10.



3. ábra: A néptáncban használt alaphelyzetek

A néptánc módszertana az archív táncfilmek elemzésén keresztül hat különböző alappozíciót határoz meg. (3. ábra) A természetes tartáshoz közelítve a lábfejek párhuzamosak, ellenben a klasszikus balett pozícióinak képétől, melyek a csípőízületből történő nyitottság miatt en deors irányúak.

A hagyományos tánc eredeti közege a falu, egy közösség, ahol a tánc különféle társasági alkalmakkor jelent meg. A parasztember soha nem tanulta iskolai keretek között a mozgás ezen fajtáját, teljesen önállóan tanulta el a közösség, valamint a családja idősebb tagjaitól a lépéseket és a testtartást. Tudta jól, hogy tánca által ítélik meg a faluban, ez alapján van lehetősége akár a párválasztásra is. Ennek okán a néptáncoktatásban elvárt testtartásnak a mai napig egyfajta büszkeséget és eleganciát kell sugározni. Fontos, hogy a hát egyenes legyen, ezzel egyidőben a bordákat ne engedjük szétnyílni, a vállak pedig ne emelkedjenek fel. Természetesen a helyzetet nem lehet folyamatosan tartani, de ügyelni kell arra, hogy tánc közben a testtartás megőrizze eleganciáját. A balettben alkalmazunk különféle hajlásokat és döléseket, melyeket a rúdgyakorlat és a középgyakorlat során egyaránt használunk. Dőlés közben a hátat vízszintes helyzetig teljesen egyenesen kell tartani, csak azután hajolhat a felsőtest a lábakra. Hátrahajlásnál a felsőtest felfelé irányú mozdulatot tesz, csak aztán kezdődik a tényleges hajlás. Ügyelni kell rá, hogy hajlás közben a vállak és a csípő egyirányba nézzenek, ne forduljanak el egymástól. A hajlásokat és döléseket a rúdnál és középen is gyakoroljuk. Ezek a gyakorlatok segítik a test ezen részeinek pontos és tudatos használatát, melyek a néptáncban is hasznosíthatók.

A táncos karjaival végzett munkája a koordináción kívül nagyban hozzájárul a művészi kifejezéshez is. A balett terminológiában négy karpozíciót használunk: előkészítő helyzet, I., II., és III. karpozíció. Az összes többi helyzetet a négy variációjának tekinthetjük. A karok helyzeteinek és a pozícióknak a rúdnál és középen is nagy jelentősége van, ugyanis nemcsak segíti a gyakorlat megvalósítását, hanem szép vonalat biztosít a testnek. A karokon kívül a kézfeő tartásának módja is meghatározott. A legtöbb lépéshez, mozdulathoz meghatározott karpozíció tartozik. A karhasználat alapja a port de bras – azaz a karvezetés – ugyanis a lábak és a törzs munkáját külön-külön képezzük. Összesen hat port de bras-t különböztetünk meg (+ fél port de bras). Fontos megemlíteni, hogy a port de bras-kat középen kezdjük tanítani és csak az első kettőt végezzük kizárólag a karokkal. Az I., II. és a fél port de bras kivételével a többi összetettebb koordinációt igényel, mivel ezek kivitelezésében a teljes test részt vesz. A kar munkáját hajlással, döléssel, a vállöv elfordításával és lecsúszással kötjük össze. A VI. port de bras-t, melyben az egy lábon történő lecsúszás szerepel, a magasabb évfolyamokban grand tour preparáció-jához is használjuk.



- I. port de bras (I. évfolyam)
- II. port de bras (I. évfolyam)
- III. port de bras (I. évfolyam)
- IV. port de bras (II. évfolyam)
- V. port de bras (III. évfolyam)
- VI. port de bras (III. évfolyam)
- fél port de bras (I. évfolyam)

A klasszikus balett port de bras-in keresztül számos nélkülözhetetlen technikai tudást szerzünk meg. Megtanuljuk a felső végtagok minden részének a pontos és tudatos használatát, különböző részeinek egymástól független artikulációját, elsajátítjuk az egyensúlyi helyzetek magabiztosabb kivitelezését és a különböző lendületet igénylő és segítő mozgások lelassítását is, melyek az ugrásoknál és forgásoknál szükségesek. A technikai szempontokon túl a karok pontos, tudatos használata díszíti a táncos mozgását és összhangba helyezi, erősíti a mozgás kifejező erejét. Bár a néptáncban túlnyomó részt csípőre vagy derékra helyezett kezét használunk, azonban a lassú és friss csárdásokban, ugrós közben, valamint a szolisztikus módon előadott táncokban – csalogatás, külön táncolás, verbunk, legényes – jellemző a szabad kar használata. Ekkor a karok helyzete lehet mellmagasságban vagy teljesen felemelve, de előfordulhat egyszerűbb forma is, ebben az esetben a karok a test mellett helyezkednek el. A legényes táncok alatt történő mellmagasságban tartott karok fontos szerepet töltenek be, mert munkájuk segít a táncosnak az egyensúlyozásban, a szükséges csípőhasználat és az ugrások lendületvételében. Általános hibának tekinthető, hogy a táncosok gyakran nem tudják szépen tartani karjaikat, amikor a tánc jellege a szabadon, ízlés szerinti használatot követeli meg. Klasszikus balett képzésben részesülők bátran és magabiztosan tudják használni karjaikat tánc közben, mivel a port de bras-k és a különböző karpozíciók gyakorlása megfelelően plasztikussá tették azokat. Megerősítették a hát-és vállizmokat, melyek segítségével hosszú időn át is képesek tartani karjuk egészét.

### KIEMELT HASZNOSSÁGÚ GYAKORLATOK

Kiemelten hasznos minden olyan gyakorlat, mely a klasszikus balett rendszerén keresztül specifikusan képes fejleszteni a magyar táncdialektusok figuráinak kivitelezését. A gyakorlatokat érdemes beépíteni a néptánc óra bemelegítő részébe, figyelembe véve az aktuális táncanyag fejlesztést igénylő területeit. Nemcsak a rúd mellett végzett gyakorlatokkal lehet pozitív eredményeket elérni, a közép- és allegro gyakorlatok között szintén számos feladat megtalálható, melyek eredményesen hatnak az egyensúlyhelyzetek fejlesztésére és a különböző forgások elsajátítására. A cél egy olyan módszer kialakítása, melynek tudatos és rendszeres alkalmazásán keresztül lehetőség nyílik a néptánc technikai kihívásainak specifikus fejlesztésére.

### DEMI- ÉS GRAND PLIÉ

„Az exercise az öt pozícióban végzett pliével kezdődik. Itt engedjenek meg egy kis kitérést. – Az, hogy a pliét az első pozícióval kezdve sorjában tanítjuk nem véletlen és nem üres hagyomány. Noha e kérdés körül megoszlanak a vélemények és vannak, akik azt tanácsolják, hogy II. pozícióban történő pliével kell kezdeni a gyakorlatot, ezt a nézetet nem tudom osztani.”<sup>8</sup> A plié a bokaízülettől kezdve a térden át a csípőízületig mindent átmozgat, amennyiben intenzíven történik a munka erősíti a combizomzatot és nyújtó hatást biztosít az Achilles-ín számára. „A demi plié-nél a térdet folyamatosan hajlítjuk addig, amíg a sarkat a földön tudjuk tartani. A térdet a lábfeje irányába nyitjuk. A medencét nem engedjük hátra, a gerincoszloppal együtt egyenesen

tartjuk. A térdnyújtás is folyamatosan történik.”<sup>9</sup> A grand plié pontos megvalósítása azonos a demi plié-jével, a számottevő különbség azonban a sarkak megfelelő időben történő felemelkedése. Kivételes eset a II. pozícióban végzett grand plié, ugyanis ekkor a sarok nem emelkedhet el. A rendszeresen végzett plié erősíti a combizomzatot.

A Nyugati vagy Dunai táncdialektus ismérve a motívumkészlet sokszínűsége. Jellemző táncok az ugrós, az eszközös táncok, a verbunk, a leánykarikázó, illetve a lassú-és friss csárdás. A lassú csárdás ezeken a vidékeken többnyire lenthangsúlyos, a motívumokat tekintve szegényes figurakészlettel bír. A friss csárdás ezzel szemben gazdag, egylépéses, buktatós, lippentős, aprózó lábfigurákból és játékos csalogatásokból áll. Somogytól, a Mezőföldön át egészen Sárközig a friss alapmotívumai a tánc lenthangsúlyos jellege miatt nagy és intenzív plié-eket követelnek meg. A tánc szerves részét képező aprózó lépések a férfiak részéről staccato jellegűek, a nők lépései ezzel ellentétben valamivel lágyabbak. Megvalósításuk szempontjából fontos, hogy a gyors tempójú zenére tökéletesen illeszkedjenek a figurák. Ehhez szükséges a lábak gyorsasága és a figurák leszerítése, ami fejlett combizomzatot követel és a plié gyakorlattal kiválóan fejleszthető.

### BATTEMENT FONDU

A fondu egy összetett gyakorlat, mely folyamatos térdhajlításból és térdnyújtásból áll. Az egy lábon végzett plié, a súlyláb intenzív folyamatos használata megerősíti az izmokat és felkészíti a testet az egy lábon történő ugrásokra. A súlyláb plié-be ereszkedik, mialatt a szabadláb hajlít oly módon, hogy közben sur le cou-de-pied helyzetbe kerül. E helyzetnek a plié legmélyebb pontján kell megszületnie. Ezután a két láb nyújtása egyidejűleg történik, de csak talpon. Relevével végzett fondu esetén a súlyláb térde előbb nyújt, hogy a szabadláb nyújtásával egyidőben megtörténjen a féltalpra emelkedés. A boka nem dőlhet be, plié helyzetben a térd erőteljesen kiforgatott, a medence és a gerinc egyenes. Az en dehors folyamatos megtartása érdekében az előre fondu-t sarokkal, a hátra fondu-t térdrel nyitjuk. Az á la seconde-ba történő nyitáshoz arra kell ügyelni, hogy a súlyláb és a szabadláb pontosan egyvonalban legyen. Több formája is létezik a gyakorlatnak például a double fondu. Mindezt végezhetjük talpon és féltalpon.

A fondu gyakorlat az izomerő fejlesztésén kívül remekül használható a végtagok összehangolt munkájának finomítására is. Ez nem csak a koordinációra van jótékony hatással, hanem magas fokú koncentrációt is igényel. Az erdélyi páros-és forgató táncok fő jellegzetessége, hogy a párviszony rendkívül gyorsan változik a tánc figuráinak köszönhetően. Nem csak az együtt táncolásra kell összpontosítani, hanem a kar-láb koordinációra is, hiszen míg a férfi karjával meghatározott módon forgatja a lányt, lábaival különböző ritmikájú figura-sorozatokat végez. Általános hibának mondható, hogy amennyiben a táncosnak sikerül elsajátítania a lépéseket, azt a karmunkával igen nehezen vagy akár egyáltalán nem tudja összehangolni. Ennek okán a – port de bras mozdulatain kívül – a fondu gyakorlat a koordináció magabiztos elsajátításához kitűnő eszközként szolgálhat, illetve az említett combizom kidolgozására a plié-n kívül a fondu gyakorlat is kiváló eszköz.

### BATTEMENT FRAPPÉ

A battement frappé két staccato jellegű mozdulatból áll, amely a szabadláb térdének hajlítását és nyújtását foglalja magába. A gyakorlatot a legtöbb esetben féltalpon végezzük, a kezdő forma viszont talpon, lábujjhegygel a földet érintve történik, mindkét esetben 35°-ra nyitva a szabadlábát. A frappé-nál a behajlított szabadláb úgynevezett sur le cou-de-pied helyzetben van, melyet már a fondu gyakorlatnál említettünk. Elöl sur le cou-de-pied helyzetben a szabadláb kisujja a súlyláb bokacsontja előtt helyezkedik el úgy, hogy a lábfejet közben erőteljesen lefeszítjük, a térdet pedig oldalra húzzuk. Hátról tartott helyzetnél a spicc a súlyláb bokacsontja mögött helyezkedik el oly

<sup>8</sup> Vaganova, 1951. 14.

<sup>9</sup> Bretus-Zórándi, 1998. 13.



módon, hogy a lábfejt a bokaízület előre nyomásával íveljük hátrafelé. A gyakorlat sajátossága a kizárólag frappé gyakorlatban használt átfont sur le cou-de-pied. Ekkor a szabadláb lábfeje előlről átfonja a súlyláb bokáját.<sup>10</sup> Az ezt követő fázis a térd nyújtása, ahol a láb sur le cou-de-pied-ből pontosan 35°-os magasságra emelkedik. A láb nyitása erőteljes és hirtelen történik. Abban az esetben, amikor a la seconde-ban dolgozunk fontos, hogy a szabadláb combját teljesen mozdulatlanul és kifelé forgatva tartsa a tanuló. Az elől és hátul frappé-nál viszont nem tudjuk mozdulatlanul tartani a combot, de az en dehors szabályait itt is be kell tartanunk. Talpon és féltalpon, esetleg a két lehetőség kombinálásával is végezhető a gyakorlat, így a vádli nagymértékben fejleszhető. A gyakorlat közben lényeges az erősen tartott törzs és feszített állóláb. A törzs és a derék tartására, az állóláb átnyújtására mindig hívjuk fel a figyelmet. Ez a gyakorlat különösen nagy feladat elé állítja a táncost, mert a rendkívül gyors és dinamikus staccato mozdulatok közben a törzset és a medencét mozdulatlanul kell tartani.

A battement frappé legfontosabb kiegészítő gyakorlata a petits battements sur le cou-de-pied. „Kiindulás sur le cou-de-pied helyzet. Innen végzünk a jobb lábbal egy sor rövid, gyors ütést a balsarok előtt sur le cou-de-pied helyzetben. Az ütést a lábujjakkal végezzük, az alsólábszár szabadon mozog. Ezt a gyakorlatot rendszerint csak akkor vesszük, ha a lábak már jól fejlettek.”<sup>11</sup> A legfontosabb, hogy a lábszárát kizárólag függőleges helyzetig nyitjuk oldalra a gyakorlat folyamán. A lábszár fűrgeségének fejlesztésére ez a gyakorlat a legmegfelelőbb. Nemcsak fejleszti a mozgás sebességét, hanem segít a dinamikus megfogott lábfigurák kivitelezésében is.

A Békés megyei Eleken gyűjtött anyagok számos lábfigurát tartalmaznak. A lunga olyan párban, vagy akár férfiszóló jelleggel előadott tánc, amely közben a lábszár dinamikus munkája meghatározó. Az egyik legvirtuózabb figura, az úgynevezett „nagytekerő” rendkívüli mértékben igényli az intenzív csípőmunkát, megvalósításához mégis elengedhetetlen a lábszár útjának tudatos és dinamikus irányítása. A tánc tartalmaz koppintásokat, melyeket a talp teljes felületével, illetve lábujjhegygel kell végezni. A koppintások után a lábszár dinamikus változtatja helyzetét. Bizonyos helyzetek nagymértékben hasonlítanak a klasszikus balettben fellelhető rendkívüli sur le cou-de-pied és passé helyzetekre, természetesen azzal a különbséggel, hogy csípőízületből nem történik kiforgatás és a lábfejt sincs lefeszítve. A lunga egyes figurái a csípő használata nélkül és elmozdulása kivitelezhetetlenek, de a tanulási folyamat részét kell képeznie a lábszár helyzeteinek és robbanékonyságának megtanítása. Aki tisztában van a battement frappé kivitelezésének módjával, a sur le cou-de-pied helyzetekkel, lábszárát képes a comb elmozdulása nélkül használni, akadálytalanul el fogja sajátítani az eleki táncanyag összes fortéját.

## ROUND DE JAMBE EN L'AIR

„A rond de jambe en l'air rendkívül fontos mozdulat, amely igen komoly szerepet játszik a test további klasszikus képzésében. Rendkívül pontosan kell végezni és a térdízület legkisebb rángását sem szabad megengedni, mert ebben az esetben az izmok nem tudják teljes mértékben kiaknázni a gyakorlat hasznát. A jól gyakorolt rond de jambe en l'air a felsőlábszárát (sic!) erőssé és keménynyé teszi, az alsólábszár (sic!) pedig minden forgató mozdulatban engedelmessé válik (...) Ezenkívül a jólképzett alsólábszár (sic!) engedelmes és hajlékony eszköz, amely minden lábmozdulatnak szint tud adni.”<sup>12</sup>

A rond de jambe en l'air valójában egy levegőben leírt félkörív szerű mozdulat térdízületből, mialatt a comb teljesen mozdulatlan. A lábat á la seconde helyzetben tartjuk 45 vagy 90°-on. A kiindulási helyzet után a térd behajlik és a spicc hegyével oldalról érintjük a vádli közepét úgy, hogy a mozdulattal egy ívet írunk a levegőbe. Fontos tudnivaló, hogy az érintés után nem áll meg

<sup>10</sup> SebesténySebestény, 1997.

<sup>11</sup> Vaganova, 1951. 35.

<sup>12</sup> Vaganova, 1951. 41., 42.



a mozdulat, hanem egy dinamikus nyújtással – akcentus – vezetjük vissza a lábat á la seconde-ba és a lábszár nem mehet a comb mögé, csak előtte rajzolja meg az ívet. A csípőízület nem mozdulhat el, a comb is mozdulatlan, csak a lábszár végzi a munkát. Rendkívüli precizitást igényel a gyakorlat, a térdízület legkisebb elmozdulása sem megengedett.

A néptáncban is kitűnően hasznosítható minden olyan tájegység táncában, ahol megjelennek a lábtekerések. Mezőség és Kalotaszeg falvaiban a lassú- és sűrű magyarok, legényesek és verbunkok rendkívüli mennyiségben tartalmaznak lábköröket. A szabad láb – melyet a néptánc olvasztásban gesztuslábnek nevezünk – munkája az erdélyi férfitáncok lábkörzéseinek irányát tekintve lehet befelé vagy kifelé történő, mely a balett metodikát követve en dedans vagy en dehors irányú. A magyar néptánc sokszínűségének köszönhetően a kivitelezés módja a tájegység, falu, esetleg az adatközlő stiliztikai jegyeit figyelembe véve változhat. Esetenként a combizom és a csípő tartott, a körzést csak a lábszár végzi úgy, hogy a gesztusláb a test előtt helyezkedik el, máskor csípőízületből, az egész lábszár munkáját igénybe véve egy úgynevezett „kanalazó” mozdulat történik, így létrehozva a „facsarást”. Széken és a Mezőség nagyrészen a lábkörzések túlnyomó részben en dedans irányúak, míg Kalotaszeg vidékén, Erdőalja – mely a Mezőséget és Kalotaszeg elválasztó kistáj – leghíresebb településén Györgyfalván, valamint néhány erdélyi-román táncban már megjelenik a kifelé történő, en dehors lábkörzés. Mivel e táncípusok nagy technikai felkészültséget igényelnek, a lábszár mozgásának ilyen célú fejlesztésére a legjobb módszer a rond de jambe en l'air gyakorlat megismerése. Fontos megjegyezni, hogy a rond de jambe en l'air kivitelezésekor a klasszikus balettben meghatározott szempontoknak – mely szerint a lábszár csak kis mértékben mehet a comb vonala mögé anélkül, hogy a comb előre fordulna – fontos élettani szerepe is van. Nem megfelelő dinamika vagy izomhasználat a térd keresztzalagjának sérülését okozhatja. A néptáncban ezzel ellentétben a lábkörzések sokkal közelebb vannak a teljes körívhez, mely nem megfelelő vagy nem tudatosan vezetett mozdulat esetén porckorong, vagy keresztzalag sérülést okozhat, tehát ebben az esetben is segítség lehet az adott mozdulatsor tudatos előkészítése, megtanulása a sérülés megelőzése érdekében.

## GRAND BATTEMENT JETÉ

A szabadláb útját vizsgálva megállapíthatjuk, hogy magába foglalja a battement tendu és jeté valamennyi szempontját, azzal a különbséggel, hogy a láb legalább 90°-os magasságba lendül. A gyakorlat formáját és útját tekintve megegyezik a relevé lent-nal, különbség a tempó és dinamikai különbségében van. A feldobás és zárás minden esetben tendu helyzeten keresztül áthaladva történik. A láb fellendítése erőteljes, lendületes, míg a lezárás mozdulatának dinamikai megoldása a 45°-os magasságot elérve enyhén visszatartott.<sup>13</sup> A gyakorlat alatt a medence teljesen mozdulatlan. „Ha a láb önállóan képes mozogni anélkül, hogy más izmokat is belevonna a munkába, akkor a törzs teljesen nyugodt tud maradni.”<sup>14</sup> Az állóláb térdízülete átfeszített, gyakorlat közben az egész testtel történő felfelé törekvés érzete dominál, amit az V. pozíció zárásának pillanatában is meg kell őrizni. Meg kell említeni, hogy az V. pozíció zárásának és nyitásának pillanatában a szabad láb talpizomzatának intenzív munkája nélkülözhetetlen, hiszen a két fázis tökéletes megvalósítása nagy szerepet tölt be a nagy ugrások előkészítésének folyamatában. A zárásnak és az indításnak mindig hangsúlyosnak kell lennie, ahogy a tendu-nél és a jeté-nél is. A derekat a grand battement jeté alatt végig erősen kell tartani, a testsúlyt a jeté zárásának pillanatában sem szabad teljes mértékben ráereszteni a szabadlábba. Lényegét tekintve segít a lábak és a törzs izomzatának megerősítésében, valamint a szabadláb lendületességének és független használatának fejlesztésében, ami a nagy ugrások lendületvételét, ennek okán a megfelelő magasság elérését eredményezi.

<sup>13</sup> Bretus–Zórándi, 1998.

<sup>14</sup> Vaganova, 1951. 31.



Az erdélyi férfitáncok nemcsak lábköröket, hanem olló motívumokat is tartalmaznak. Az ugrást az egyenes úton fellendített láb és az adott tájegységnek megfelelő felsőtest munka segíti. Ezután a lábak cseréje lehetőleg a legmagasabb ponton történik. Lendítéskor és a levegőben nem minden esetben követelmény a térd és a lábak átfeszítése, kinyújtása. A lényeg a láb lendítése és a súlypont emelkedése.

## TOUR

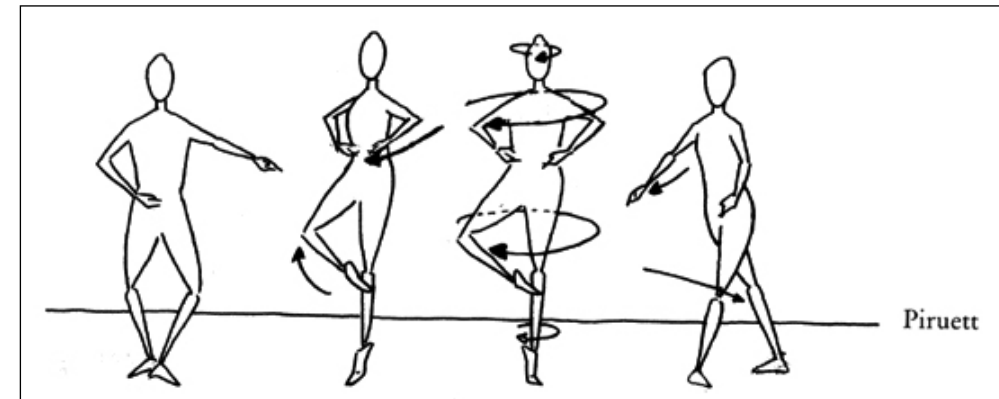
A tour kifejezést akkor használjuk, amikor a test egy lábon állva fordulatot végez a saját tengelye körül.<sup>15</sup> A forgás irányát tekintve a tour lehet en dehors vagy en dedans. Indíthatjuk II., IV. vagy V. pozícióból, a lezárás pedig IV. vagy V. pozícióban esetleg térdelő helyzetben befejezve valósulhat meg (4. ábra). Másik nagy csoportot alkotnak a grand tour-ok. Ebben az esetben a szabadláb sur le cou-de-pied vagy passé helyzet helyett a levegőben tartva 45° vagy 90°-on helyezkedik el. Ilyenkor nagy pózban befejezve is megállítható a forgás.

A tour elsajátításának folyamata a preparáció tanításával kezdődik. Feladata, hogy előkészítse azt a helyzetet, melyben majd a tour-t végezzük, kidolgozza a talpról féltalpra történő felpattanás technikáját. A felpattanás pillanatában a súlylábát teljes mértékben átfeszítjük és a legmagasabb féltalpra emelkedünk. A szabadlábát dinamikusan felkapjuk rendkívüli sur le cou-de-pied helyzetbe, a térdet kihúzzuk oldalra. A forgás elsajátításának kezdetekor a sur le cou-de-pied helyzet az en dedans tour-nál is elől van, magasabb technikai szinten a szabadláb előre és hátra is húzható. Preparációnál a karokat nem feszítve, de tartva előkészítő helyzetből I. pozícióba lendítjük. Amennyiben a lapockát és a vállakat lehúzzuk a karok könnyen a tour-nak megfelelő magasságba kerülnek kellő lendületet adva a felfelé törekvésnek és segítik az egyensúlyi helyzet megtalálását. Már a preparáció alatt rendkívül fontos, hogy a test „központját” felhúzzuk, a bordakosarat pedig igyekezzük összeszorítani, hogy a test egyenes tengelyt képezzen. A derék ne legyen homorú, a hasfal pedig ne mozduljon előre. Ezután a kívánt induló pozícióba leengedve a szabadlábát demi plié-be ereszkedünk, majd a plié-t, mint egy rugót összenyomva felpattanunk a forgáshoz, közben minden izmot aktívan használunk. A tour gyakorlat befejezésekor a szabadlábát a lezáráshoz választott pozícióba vezetjük és demi plié-be ereszkedünk úgy, hogy közben a felsőtesttel felfelé törekszünk. Ez segít lefékezni a forgás lendületét. A karokat folyamatosan nyitjuk I. pozícióból, hogy 135°-os szélességben alacsonyan tartott II. karpozícióba kerüljenek a lezárás pillanatában, a fejét pedig az elől lévő láb irányába fordítjuk.<sup>16</sup>

A tökéletes tour megvalósítása szempontjából nagyon fontos a fejkapás. A fejét aktívan forgatni kell, de nem szabad engedni, hogy billenjen, elmozduljon a függőleges tengelyéből. A tekintettel egy pontra kell összpontosítani anélkül, hogy közben másfelé néznénk. A fejkapás mellett fontos a karok által adott lendület és a szabadláb térdének oldalra történő kihúzása, ami en dehors tour esetén szintén segíti a fordulatot. A súlyláb sarka a tour indításakor sem csúszhat hátra, en dehors helyzetben kell maradjon végig a tour-ok alatt. Ezzel ellentétben az en dedans tour-nál a súlyláb sarkának erőteljes tolása szükséges. A tour-ok kivitelezése alatt minden átfeszített súlylábban, magas féltalpra emelkedve történik. A forgás alatt a testben egy folyamatosan fölfelé törekvő érzésnek kell megszületnie. A lezárás előtt szintén meg kell emelkedni és törekedni kell arra, hogy féltalpon fékezzük le a tour-t.

<sup>15</sup> Vaganova, 1951.

<sup>16</sup> Bretus-Zórándi, 1998.



4. ábra: Tour sur le cou-de-pied V. pozícióból IV. pozícióba érkező

A forgások másik típusát képezi a diagonálisan végzett haladó fordulatok csoportja. Ezek közül a néptáncosoknak legalább kettőt ismerniük kell, melyek a tour pas de bourrée és a tour chainé. A tour pas de bourrée fordulata V. pozícióban történik. Ennek előkészítő gyakorlata lehet a féltalpon végzett glissade 1/2 fordulattal, melyet először oldalra haladva, majd diagonálban is megtanítunk. „A glissade kilépése magas féltalpra történik és a másik lábat hirtelen, szoros V. pozícióba zárjuk”<sup>17</sup> A magas féltalpon történő V. pozíciós zárás megegyezik a tour pas de bourrée fordulata alatt létrejövő V. pozícióval, így a glissade gyakorlat felkészíti a táncost a fordulat kivitelezéséhez szükséges megfelelő koordinációra. A chainé közben a lábakat párhuzamosan tartjuk alacsony féltalpon kétszer 1/2 fordulatot teszünk. Míg a tour pas de bourrée esetében magas féltalpon 3/4 fordulatot végzünk – a helyes kivitelezést elősegítve a tanítási folyamat során egy teljes fordulat megtételét hangsúlyozzuk. A fejet mindkét esetben a haladás irányába nézve egy pontra kapjuk. A diagonál forgásokat végezhetjük körben haladva is. Ez a forma nagyon hatékony a lányok képzetését tekintve például a kalotaszegi vagy székelyföldi táncok helyes elsajátításához.

Amennyiben a néptánc olvasatában forgásról beszélünk, olyan formára kell gondolni, mikor a férfi és a nő összekapaszkodva bizonyos fogásmódok szerint forog, esetleg a férfi forgatja a nőt, illetve összekapaszkodás nélkül a pár férfi tagja figurázik, csapásol miközben a nő a saját tengelye körül végez pördületeket, melyekkel adott esetben ívet írhat le a párja körül. A forgástengely eshet a páros viszony középpontjába, ám a legtöbb esetben a férfi helyzete meghatározóbb, így ő válik tengellyé. Mezőségen és Kalotaszegen számos kar alatti forgatás és a nő saját tengelye körül történő pördülése díszíti a párostáncot. Kalotaszegen, mikor a férfiak csárdás vagy szapora közben csapásolnak, megbonthatják a páros formát, a nőket elengedik, így ők önállóan variálhatnak csárdáslépéseket és fordulatokat. Párjuk figurázása alatt akár tizenhárom saját tengely körüli fordulatot is végezhetnek ugyanabba az irányba. A fordulat teljesen egyenletesen, két lábon történik, melyek közben nincsenek teljesen kinyújtva. Fejkapás nincs, ellenben a zene tempójának megfelelően igen sebesen, egyenes testtartással kell végrehajtani a forgást. Ebben a lábak szűk pozíciója, a lapockák és a vállak lehúzása, illetve a forgás irányával ellentétes oldalon tartott kar, esetenként mindkét kar segíti a forgást. Nyárád mentén, a Kisküküllő völgyében és a Felső-Maros vidékén élő székelyek figurálisan gazdag tánca a forgatós, melyet marosszéki vagy vármegyesi néven is ismernek. Eredete egészen a reneszánsz korig vezethető vissza. Legjellegzetesebb motívumai a „össz-szerző” és a „vármegyesi”. A tánc fő részét a nő forgatása, pördülése alkotja, mely lenthangsúlyos és sokkal hirtelenebb történik, mint Kalotaszegen, tehát joggal nevezhetjük pördülésnek. Külön-

<sup>17</sup> Sebestény, 1997. 91.



legessége, hogy a nő forgás közben a párját tekinti frontiránynak. Mindezek alapján a diagonál tour-ok által elsajátított szempontok nagymértékben segíthetik a forgatók táncok technikájának megértését és kivitelezését.

## ALLEGRO

Az ugrások összetett koordinációs feladatok számos variációs lehetőséggel, ezért a balett legnehezebb elemei közé tartoznak. Egy ugrás folyamata négy részre bontható, a preparációra, az emelkedésre, a levegőben megtartott pózra és az érkezésre. Az ugrások előkészítését minden esetben demi plié-be ereszkedéssel kezdjük, és annak szempontjait megtartva végezzük. Rugóként használjuk a demi plié-t és a legmélyebb pontjából indítjuk az ugrást. Az emelkedésben nagy erő kifejtéssel részt vesz a lábfő is, így azt minden esetben le kell feszíteni, amint elhagyjuk a talajt. A karok összehangolt munkáját a lendülevétel fokozására használjuk. A karokkal belégzést végzünk, majd a demi plié-be ereszkedéskor nyitjuk a karokat lefelé. A felugrás pillanatában lendületesen indítjuk a port de bras-t ezzel adva lendületet az egész testnek. A levegőben a karok és a fej használta határozza meg a mozdulat vonalát. Az ugrásból történő megérkezés szintén nehéz feladat. Az első mozzanat, hogy lábujjhegyen át talpra gördülünk, majd az érkezés után folyamatosan mélyítjük a demi plié-t. A mozdulat a plié legmélyebb pontján sem áll meg, a mélyítés a következő ugrás indítását készíti elő.<sup>18</sup> A különféle ugrásokat battirozással nehezíthetjük. Ilyenkor az erősen kiforgatott lábakat próbáljuk egymással combtőben „összeütni”. „Az ütések a táncba ragyogást, virtuozitást visznek, mert a battirozás nem tűr meg semmiféle hanyagságot, sem felületes előadást, sem leegyszerűsítést, másképpen elveszti értelmét”<sup>19</sup>

A balett technika ugrásait két csoportba sorolhatjuk. Az elmozdulást tekintve beszélhetünk csak felfelé, vagy felfelé- és haladó gyakorlatokról. Ezen felül az alábbi négy csoportot különböztetjük meg:

1. két lábról két lábra történő ugrások
2. két lábról egy lábra történő ugrások
3. egy lábról két lábra történő ugrások
4. egyik lábról a másik lábra történő ugrások<sup>20</sup>

Az ugrás magasságát, dinamikáját és a gyakorlat zenei beosztását tekintve megkülönböztetünk kis, közepes-és nagy ugrásokat. A különböző tánc típusok – például ugrós, lassú- és friss csárdás, leánykarikázó, férfi táncok – figurái, melyekkel a táncos mindkét lábával elhagyja a talajt szintén nagy dinamikai spektrumon mozognak. Ezt meghatározza a zenei kíséret és a tánc, valamint a tánc közben használt figurák jellege. Így az ugrások magassága és dinamikai megvalósítása egy adott tánc típuson belül is folyamatosan változhat. A kis ugrások és azok kombinációi fejlesztik a lábak fűrgeségét és koordinációját, a közepes ugrás technikája által a táncosok megtanulhatják irányítani testüket a levegőben, a nagy ugrások pedig erősítik az izomzatot és elősegítik a test súlypontemelkedésének növelését. A megfelelően végzett gyakorlatoknak köszönhetően a táncosok képesek lesznek összehangolni a karok mozgását az ugrásokkal, megfelelően átfeszíteni lábukat, valamint segítik a lábfők kidolgozását.

A klasszikus balett és a néptánc összefüggéseit vizsgálva megállapítható, hogy a balett technika ismerete nagy mértékben megkönnyíti a néptánc mozdulatainak magasabb szintű elsajátítását. Ez a gondolat készítette a tanulmány létrejöttét. Célja, hogy a gyakorlatok hatékonyságának elméleti

<sup>18</sup> Bretus–Zórándi, 1998.

<sup>19</sup> Vaganova, 1951. 102.

<sup>20</sup> Sebestény, 1997.



vizsgálatán túl felállítson egy, a néptáncosok számára a mindennapi gyakorlatban is alkalmazható fejlesztési módszert.

Egy példa a széki ritka tempó magas szintű technikai felkészültséget igénylő lábköreinek fejlesztésére az alábbi rond de jambe en l'air gyakorlattal, mely speciális fejlesztési lehetőséget biztosít.

## ROND DE JAMBE EN L'AIR

16 ütem 3/4

Kiindulási helyzet:	I. pozíció, bal kéz a rúdon, jobb kar előkészítő helyzetben, fej jobbra
4 bevezető ütem:	4. ütem temps relevé féltalpra emelkedéssel, 45°-ra emelt szabaddalbal
1. ütem:	rond de jambe en l'air en dehors
2. ütem:	letesz, relevé-be zár hátra féltalpon
3. ütem:	oldalra nyitjuk a lábat 45°-ra
4. ütem:	rond de jambe en l'air en dehors
5. ütem:	rond de jambe en l'air en dedans
6. ütem:	rond de jambe en l'air en dedans
7–8. ütem:	rond de jambe en l'air en dedans plié-n keresztül
9. ütem:	rond de jambe en l'air en dehors
10. ütem:	rond de jambe en l'air en dehors
11–12. ütem:	rond de jambe en l'air en dehors plié-ben befejezve
13. ütem:	féltalpra emelkedés, jobb láb tart 45°-on
14. ütem:	szünet, tart a póz
15. ütem:	talpra ereszkedés, tendu helyzet
16. ütem:	zár az V. pozíció

A módszer leginkább abban az esetben lehet hatékony, amennyiben a gyakorlatot összeállító mester tisztában van a tájegység, a tanult falu esetleg a táncos személyiség táncának stilisztikai kihívásaival. A szigorú értelemben vett klasszikus balett oktatás nem teszi lehetővé a gyakorlatok összeállításának ilyen jellegű szerkesztési módját. Először minden esetben en dehors – azaz előrefelé –, a gyakorlat második felében pedig en dedans – azaz visszafelé – irányba dolgozunk. Ezen módszer esetében az összeállított gyakorlatra eszközként kell tekinteni, mely a ritka tempó – például Tamás Márton „Kántor” – figuráinak fejlesztését teszi lehetővé. A szerkesztési módnak minden esetben azonos képet kell mutatnia a tájegység táncának képével, ám a gyakorlathoz tartozó módszertani szempontokat szigorúan kell megkövetelni. A fenti gyakorlatot abban az esetben érdemes alkalmazni, mikor a táncosok már megértették a balett technika alapvető szempontjait és tisztában vannak a rond de jambe en l'air kivitelezésének minden kritériumával. „Kántor” táncára jellemző a dinamikus lábtekerés, illetve testének vertikális mozgása, mely a tekerések megvalósításának elősegítése vagy éppen következményeként figyelhető meg. Ennek okán a gyakorlatot összeállíthatjuk rendhagyó módon úgy, hogy az en dehors és en dedans irányokat kombináljuk, így a rond de jambe en l'air-t végző láb koordinációja, dinamikája és izomzata fejleszthető. A súlyláb szempontjából a feladatot végeztethetjük talpon vagy féltalpon, a rond-okat pedig plié-n keresztül vagy demi plié-ben befejezve. Érdekesség lehet egy-egy rond de jambe en l'air sauté beillesztése is.

A klasszikus technika néptáncosoknak szánt felhasználását a Duna Művészegyüttes tánckarának – melynek magam is tagja vagyok – állandó balett tréningjén alkalmaztam először. Hivatásos



együttes lévén valamennyi táncos találkozott már a klasszikus balett szabályaival és gyakorlataival, azonban a technikára monoton munkaként, mintsem értelmezhető és felhasználható eszközként tekintettek. A leglényegesebb, hogy az oktatási intézményekben és a hivatásos életben egyaránt, a táncosok megkapják a lehető legtöbb információt a gyakorlatok kivitelezését illetően. Ennek alapfeltétele a helyes testtartás elmagyarázása, a koordináció és a megfelelő izommunka megéreztetése. Kizárólag így érhető el, hogy a technika beépüljön a táncos testébe és az állandó tréningeken keresztül kapcsolatokat fedezzen fel saját területét illetően.

## Irodalomjegyzék

- Bretus, Mária (2009): *Magyar Táncművészeti Egyetem belső jegyzet, a táncművész szak néptánc szakirány részére kialakított klasszikus balett programja*. Budapest.
- Bretus, Mária; Zórándi, Mária (1998): *A balett technika alapjai*. Budapest: Planétás.
- Dóka, Krisztina (2011): *A magyar táncfolklor átalakulása 1896–1945*. Budapest. (Doktori értekezés – ELTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskola)
- Fodor, Antal (2001): *Mozaikok a Magyar Táncművészeti Főiskola első ötven évéről*. Budapest: Planétás.
- Köpeczi, Béla (1963, szerk.): *A zene – A tánc – A színház – A film. A kultúra világa, III*. Budapest: Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó.
- Ónodi, Béla (2017): *Molnár István, a magyar néptáncművészet egyik iskolateremtője*. Budapest. (Doktori értekezés – Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola)
- Sebestény, Katalin (1997): *A klasszikus balett módszertana, I. évfolyam*. Budapest: Planétás.
- Vadasi, Tibor (2001): *Szálljatok fiókáim...* Budapest: Hagyományok Háza.
- Vaganova, Agrippina (1951): *A klasszikus balett alapjai*. Budapest: Művelt Nép.
- Vitányi Iván (1963): *A tánc*. Budapest: Gondolat.

## ÁBRÁK JEGYZÉKE

1. táblázat: Saját szerkesztés
1. ábra: Itáliai saltarello, táncoló parasztok Róma szomszédságában, kép: Bartolomeo Pinelli, 1807–08. Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum. URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Drawing,\\_%22Saltarello\\_Romano,%22\\_Dancing\\_Peasants\\_In\\_The\\_Neighborhood\\_of\\_Rome,\\_1807-08\\_\(CH\\_18329615\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Drawing,_%22Saltarello_Romano,%22_Dancing_Peasants_In_The_Neighborhood_of_Rome,_1807-08_(CH_18329615).jpg), letöltés dátuma: 2021. 04. 26.
  2. ábra: A klasszikus balett lábpozíciói, kép: ismeretlen, URL: <https://tanccsillag.eoldal.hu/cikkek/balett/balett-szotar-es-tanc-szakkifejezesek-magyarazata.html>, letöltés dátuma: 2021. 04. 26.
  3. ábra: A néptáncban használt alaphelyzetek, kép: ismeretlen, URL: <https://mtasz.hu/wp-content/uploads/2014/12/Pontozói-alapok-páros1.pdf>, letöltés dátuma: 2021. 04. 26.
  4. ábra: Tour sur le cou-de-pied V. pozícióból IV. pozícióba érkezve, kép: ismeretlen, URL: <https://karolinakowalska.blogg.se/2013/january/tip-top-grunder-i-balett-2.html>, letöltés dátuma: 2020. 04. 26.

## Fuchs Livia műveinek válogatott bibliográfiája\*

(összeállította: Tóvay Nagy Péter)

### 1976

- „A Martha Graham Dance Company bécsi vendégjátéka”. In: *Muzsika*. (10. sz.), 47–48.
- „Balett és néptánc kapcsolata az európai színpadi tánc történetében”. In: *Táncművészeti Értesítő*. (1. sz.), 52–63.
- „Balettfesztivál Lodzban”. In: *Muzsika*. (8. sz.), 47–48.
- „Gondolatok a nemzetközi fesztiválokról”. In: *Táncművészet*. (1. sz.), 14–15.
- „Kamaratánc fesztivál Bulgáriában”. In: *Táncművészeti Értesítő*. (1. sz.), 36–38.
- „Kamaratánc: Ami most is tetszett”. In: *Táncművészet*. (2. sz.), 24–26. [társ szerző: Bokor Roland]
- „Palucca iskola–Drezda”. In: *Táncművészet*. (2. sz.), 9–10.

### 1977

- „A Budapest Táncegyüttes kamaraműsora”. In: *Táncművészet*. (4. sz.), 10–13.
- „A Kékszakáll, ki „asszonya mellett sző-fon szelíden”. In: *Táncművészet*. (4. sz.), 14.
- „A Tékozló fiú”. In: *Táncművészet*. (3. sz.), 30–32.
- „Az 1976/77-es évad színházi bemutatói”. In: *Táncművészeti Dokumentumok*. 81–92.
- „Bayanihan”. In: *Táncművészet*. (5. sz.), 14–15.
- „Beszélgetés Pásztor Jánossal”. In: *Táncművészeti Dokumentumok*. 60–61.
- „Beszélgetés Pekáry Istvánnal”. In: *Táncművészeti Dokumentumok*. 62–64.
- „Contemporary Dance System”. In: *Táncművészet*. (5. sz.), 29–30.
- „Kinek táncolunk? Ne csak szórakoztassunk...”. In: *Táncművészet*. (4. sz.), 27–28.

\* Alkalmanként szögletes zárójelben jeleztem a cikkek, tanulmányok témáját. Az ÉS cikkek esetében az eredeti megjelenésben is feltüntetésre került az adott esemény a kritika végén.



- „Kitüntetettjeink“. In: *Táncművészet*. (6. sz.), 12–13.
- „Repertórium az 1976/77-es évad táncbemutatóiról“. In: *Táncművészeti Dokumentumok*. 81–92.
- „Summer Dance Events“. In: *Hungarian Music News*. (3–4. sz.) X.
- „Szakszervezetek Táncszínháza“. In: *Pesti Műsor*. (46. sz.). 52.

## 1978

- „A mozgás öröme“. In: *Táncművészet*. (11. sz.), 27–28.
- „A szarajevói balett vendégjátéka“. In: *Táncművészet*. (5. sz.), 6–7.
- „A Varsói Nagyszínház balettegyüttese 1“. In: *Táncművészet*. (3. sz.), 15–17.
- „A Varsói Nagyszínház balettegyüttese 2“. In: *Táncművészet*. (4. sz.), 10–13.
- „A VIII. Zalai Kamarafesztivál: Szerb szvit és Keménykalapban“. In: *Táncművészet*. (6. sz.), 1–5.  
[társszerző: Böjte József, Maác László]
- „Balett '77“. In: *Táncművészet*. (1. sz.), 19–22.
- „Castor és Pollux ne birkózzék. Beszélgetés Kricskovics Antallal“. In: *Táncművészet*. (11. sz.), 19–24.
- „József és elődei“. In: *Táncművészet*. (7. sz.), 28–32.
- „Koncertest a Margitszigeten“. In: *Táncművészet*. (10. sz.), 7–8.
- „Le développement progressif de folklore: les danses thématiques modernes“. In: *Les Europeens* (84. sz.), 37–38.
- „Lódzi fesztivál helyett...“. In: *Táncművészet*. (8. sz.), 23–25.
- „Magyar szerzők baletttestje...az Erkel Színházban“. In: *Táncművészet*. (8. sz.), 1–6. [társszerző: Dienes Gedeon]
- „Szerintem a táncszínház...“. In: *Táncművészet*. (1. sz.), 1–3.
- „The First Hungarian Ballet Encyclopedia“. In: *Hungarian Music News*. (1. sz.), X
- „Új együttes születőben“. In: *Táncművészet*. (6. sz.), 27–31.

## 1979

- „A Budapest Táncgyüttes új műsora“. In: *Pesti Műsor*. (45. sz.). 15.
- „A Beethoven szimfóniák felújítása Pécsen. Csakugyan szintézis?“. In: *Táncművészet*. (3. sz.), 6–8.  
[társszerző: Maác László]



- „A Bolsoj vendégjátéka: Koncertest“. In: *Táncművészet*. (6. sz.), 1–4. [társszerző: Maác László]
- „A fesztivál vendége: ...a Vadrózsák Táncgyüttes In: Pesti Műsor (Szegedi különszám), 66–67.
- „A fesztivál vendége: ...A Bartók Béla táncgyüttes In: Pesti Műsor (Szegedi Különszám), 68–69.
- „A nyári szezon utolsó vendége“. In: *Táncművészet*. (11. sz.), 1–2.
- „A romantikus balett A szilfid és a Giselle tükrében“. In: *Tánctudományi Tanulmányok 1978–1979*. 189–237.
- „Böngésző“. In: *Táncművészet*. (9. sz.), 9–10.
- „Belgiumi mozaik: Flamand táncosok estje“. In: *Táncművészet*. (1. sz.), 17–18.
- „Esztonia, Tallinn“. In: *Táncművészet*. (5. sz.), 11–13. [társszerző: Königer Miklós]
- „Harmincéves a Néphadsereg Művészegyüttese: Az első évek“. In: *Táncművészet*. (7. sz.), 4–7.  
[társszerző: Maác László]
- „Húszéves a Nemzetiségek Központi Táncgyüttese“. In: *Pesti Műsor*. (46. sz.). 21.
- „Interbalett: Arabeszk Balettstúdió“. In: *Táncművészet*. (5. sz.), 2–5. [társszerző: Bokor Roland]
- „Kritika helyett“. In: *Táncművészet*. (9. sz.), 1–5.
- „Minden csepp vérnek tengernyi könny lesz az ára“. In: *Táncművészet*. (1. sz.), 4–5.
- „Mindenkinek szóló és – mindenkinek való. Bemutatkozott a Győri Balett“. In: *Kisalföld*. (264. sz.), 5.
- „Molnár István születésnap műsora: A küzdőtárs szemével“. In: *Táncművészet*. (3. sz.), 14–17.  
[társszerző: Göncz Árpád, Lelkes Lajos, Kurucz István, Göncz Dániel]
- „Néptáncfesztivál Szegeden“. In: *Táncművészet*. (10. sz.), 4–6. [társszerző: Kővágó Zsuzsa]
- „Párizs vendégei“. In: *Táncművészet*. (6. sz.), 8–12.
- „Párosan és pár nélkül. A Budapest Táncgyüttes jubileumi műsora“. In: *Táncművészet*. (2. sz.), 1–4.
- „Repertórium az 1978/79-es évad táncbemutatóiról“. In: *Táncművészeti Dokumentumok*. 133–154.
- „Táncosok dicsérete“. In: *Táncművészet*. (4. sz.), 27–29.
- „Táncvizsga itt és ott: Zeng a lélek“. In: *Táncművészet*. (8. sz.), 11–13.
- „Tavaszi szemle a Szovjetunióban“. In: *Táncművészet*. (8. sz.), 18–21.
- „Two Graduation Concerts“. In: *Hungarian Dance News*. (5. sz.), X
- „Vásár, avagy nemzetközi unadalom a Dóm téren“. In: *Táncművészet*. (10. sz.), 6.
- „Viva la Vita“. In: *Hungarian Dance News*. (2. sz.), X



## 1980

- „Abházia követe: a Saratin táncegyüttes“. In: *Új Tükör*. (18.sz.), 26.
- „A Camagüey Balett a Parkszínpadon“. In: *Új Tükör*. (32. sz.), 26.
- „A IX. Zalai Kamaratánc Fesztivál“. In: *Táncművészet*. (6. sz.), 8–10.
- „Alkotói vonulatok“. In: *Táncművészet*. (6. sz.), 8–10.
- „Amatőr Néptáncosok Országos Tanácsa“. In: *Táncművészet*. (5. sz.), 10–12, 14.
- „A szerelem pillanatai“. In: *Új Tükör*. (47. sz.), 2.
- „A tánc virtuózai“. In: *Új Tükör*. (47. sz.), 28.
- „A téli évad vendégei: A stuttgarti Anyegin, A Giselle moszkvai szólistái“. In: *Táncművészet*. (3. sz.), 1–3.
- „A Vasas Központi Művészegyüttes tánckarának története 1“. In: *Táncművészeti Dokumentumok*. 61–92.
- „Az Állami Népi Együttes“. In: *Pesti Műsor* (Szegedi különszám), 47–50.
- „Az igazság pillanata. Balettbemutató a Kisfaludy Színházban“. In: *Kisalföld*. (299. sz.), 5.
- „Balett '80. Tóth Sándor táncestje“. In: *Új Tükör*. (19. sz.), 29.
- „Balett és néptánc. Magyar Táncforum 80“. In: *Új Tükör*. (48. sz.), 26.
- „Egy táncosnő metamorfózisai. Dóri“. In: *Táncművészet*. (5. sz.), 4.
- „Évadnyitás Párizsban, folytatás az Erkelben“. In: *Táncművészet*. (12. sz.), 1–3.
- „Gondolatok a balett korszerűségéről 1“. In: *Táncművészet*. (3. sz.), 15–19.
- „Gondolatok a balett korszerűségéről 2“. In: *Táncművészet*. (4. sz.), 21–27.
- „Gyermekgyászdalok“. In: *Táncművészet*. (2. sz.), 1–4.
- „Harmincéves az ÁBI: Befejezetlen jövő“. In: *Táncművészet*. (9. sz.), 4.
- „Külföldi és magyar táncmozgalom – baráti szemmel“. In: *Táncművészet*. (9. sz.), 19–22.
- „Küzdelmek“. In: *Táncművészet*. (7. sz.), 1–5.
- „Küzdelmek“. In: *Új Tükör*. (21. sz.).
- „Magyar koreográfusok táncművei Bartók zeneműveire“. In: *Musicleben*. (X. sz.), X
- „Magyar néptáncagyományok“. In: *Táncművészet*. (12. sz.), 11.
- „Matiné Győrben“. In: *Táncművészet*. (4. sz.), 7–9.



- „Milánó, Osaka, Kuopio“. In: *Táncművészet*. (8. sz.), 19–22.
- „Múzsák találkozója“. In: *Új Tükör*. (33. sz.), 36–37.
- „Műelemzések az Interbalett konferenciáiról“. In: *Táncművészet*. (1. sz.), 28–32.
- „Negyedszázados a Bihari János táncegyüttes“. In: *Táncművészet*. (5. sz.), 1–3.
- „Néptáncest“. In: *Új Tükör*. (20. sz.), 2–3.
- „Repertórium az 1979/80-as évad táncbemutatóiról“. In: *Táncművészeti Dokumentumok*. 140–150.
- „Találkozó Almádiban“. In: *Táncművészet*. (7. sz.), 32.
- „Táncosok Mekkája: Várna '80“. In: *Táncművészet*. (10. sz.), 18–20.
- „Téli évad vendégei. A stuttgarti Anyegin és a Giselle moszkvai szólistái“. In: *Táncművészet*. (3. sz.), 1–3.
- „The Ninth Zala Chamber Dance Festival“. In: *Hungarian Dance News*. (3–4. sz.), X
- „Változatok egy munkásmozgalmi dalra“. In: *Táncművészet*. (1. sz.), 20–25.

## 1981

- „Afrikai varázslat. A szenegáliak vendégjátéka“. In: *Új Tükör*. (32. sz.), 28.
- „A Magyar Néphadsereg Művészegyüttesének Tánckara“. In: *Táncművészeti dokumentumok*. 106–133. [A Magyar Táncművészek Szövetsége néptánctagozatának vitája a Fészek Klubban az együttes működéséről. Fuchs Livia hozzászólása a 122–123. oldalon olvasható.]
- „Antonio Gades és együttese a Parkszínpadon“. In: *Magyar Nemzet*. (193. sz.), 4.
- „Átírás és felújítás. Bartók táncjátékok az Erkel Színházban“. In: *Új Tükör*. (15. sz.), 28.
- „A szerelem pillanatai“. In: *Táncművészet*. (2. sz.), 1–3.
- „Az újjászületett Lódzi Balett fesztiválon“. In: *Táncművészet*. (9. sz.), 30–32.
- „Balettverseny Moszkvában. Interjú Forgách Józseffel“. In: *Új Tükör*. (15. sz.), 29.
- „Bartók jegyében – Bemutató és felújítás Pécsen“. In: *Táncművészet*. (5. sz.), 1–3.
- „Befogadni minden értéket. Beszélgetés Tímár Sándorral“. In: *Új Tükör*. (17. sz.), 28.
- „Béjart táncosai és Petit együttese“. In: *Új Tükör*. (26. sz.), 28–29.
- „Budai Táncforum: Pécsi Balett és Premier!“ In: *Táncművészet*. (6. sz.), 5–9. [társ szerző: Kővágó Zsuzsa]



- „Évadzárás a Budai Parkszínpadon. Népművészeti Ünnepi Napok, Örömmünk és szerelmünk Bulgária“. In: *Táncművészet*. (11. sz.), 1–4. [társszerző: Maác László]
- „Évadzáró vendégjátékok: Roland Petit egyfelvonásosai“. In: *Táncművészet*. (8. sz.), 3–5.
- „Jegyzetek az Erkel színházi repertoárról“. In: *Táncművészet*. (7. sz.), 8–10.
- „Két hét Svédországban 1“. In: *Táncművészet*. (2. sz.), 28–32.
- „Két hét Svédországban 2“. In: *Táncművészet*. (3. sz.), 22–26.
- „Két hét Svédországban 3. Balettest Göteborgban“. In: *Táncművészet*. (4. sz.), 31–32.
- „Két hét Svédországban 4. Távol-keleti együttesek“. In: *Táncművészet*. (5. sz.), 30–32.
- „Két hét Svédországban 5. Balettestek a Svéd Királyi Színházban“. In: *Táncművészet*. (6. sz.), 30–32.
- „Kricskovics Antal: Relációk I–II“. In.: *Sípval dobbal*. (1. sz.) 49–52.
- „Mindenütt Chicago“. In: *Táncművészet*. (5. sz.), 10–12.
- „Mozgásszínházak találkozója a Műegyetemen“. In: *Táncművészet*. (12. sz.), 1–8. [társszerző: Kövágó Zsuzsa, Urbán Mária, Fábry Zsuzsa]
- „Múlt, jelen és jövő egységében – beszélgetés az Állami Népi Együttes új vezetőivel“. In: *Táncművészet*. (6. sz.), 18–21.
- „Nyugtalan látomások“. In: *Táncművészet*. (7. sz.), 1–6.
- „Nyugtalan látomások. Győri Balett“. In: *Új Tükör*. (18. sz.), 2–3.
- „Örömmünk és szerelmünk: Bulgária“. In: *Táncművészet*. (11. sz.), 3.
- „Pécsi Nyár 1981“. In: *Táncművészet*. (10. sz.), 1–7. [társszerző: Kövágó Zsuzsa, Maác László]
- „Repertórium az 1980/81-es évad táncbemutatóiról“. In: *Táncművészeti Dokumentumok*. 280–296.
- „Ritmus, dinamika, plasztika. Beszélgetés Antonio Gades-szel“. In: *Új Tükör*. (35. sz.), 29.
- „Roland Petit egyfelvonásosai, Flamandok Pozsonyban“. In: *Táncművészet*. (8. sz.), 3–5.
- „Seregi-balett Svájcban“. In: *Új Tükör*. (2. sz.), 26.
- „Szabadtéri táncetek. A lengyelek Mandarinja Pécsen“. In: *Új Tükör*. (33. sz.), 28.
- „Táncantológia '80“. In: *Új Tükör*. (8. sz.), 26.
- „Táncfórum a Budai Vigadóban“. In: *Új Tükör*. (5. sz.), 28.
- „Tisztelet a géniuszoknak. Interjú Seregi Lászlóval“. In: *Új Tükör*. (12. sz.), 27.
- „Újszegeden és a Dóm téren. Gálaest“. In: *Táncművészet*. (10. sz.), 11–13. [társszerző: Szúdy Eszter]



## 1982

- „A 150. Pécsi Nemzeti Színház“. In: *Új Tükör*. (10. sz.), 3.
- „A Permi balett vendégjátéka“. In: *Szovjetunió*. (11. sz.). 14. (A Szovjetunió melléklete)
- „A Próba“. In: *Rádió és Tévé Újság*. (48. sz.). 5.
- „A Zöldruhás lány“. In: *Új Tükör*. (45. sz.), 27.
- „Az kaphat, aki ad is – tervek és elhatározások a Népművelési Intézetben“. In: *Táncművészet*. (1. sz.), 26–28.
- „Az kaphat, aki ad is – tervek és elhatározások a Népművelési Intézetben“. In: *Táncművészet*. (2. sz.), 18–20.
- „Balerina és színésznő“. In: *Új Tükör*. (18. sz.), 27.
- „Balettbemutatók Csehszlovákiában: Hoffmann meséi Prágában, A Notre Dame-i toronyőr Pozsonyban, Prágai Tavasz: Nederlands D. T.“. In: *Táncművészet*. (8. sz.), 36–40. [társszerző: Szabó G. László]
- „Balettest Kubából. Beszélgetés Alberto Mendezzel“. In: *Új Tükör*. (2. sz.), 28.
- „Balettfilmek hónapja“. In: *Rádió és Tévé Újság*. (45. sz.) 2.
- „Cuba en el Ballet“. In: *Táncművészet*. (9. sz.), 31–33.
- „Budai Táncfórum 1981/1982. Kricskovics három egyfelvonásosa – Koreográfiai kalandok – Foltin portréműsora“. In: *Táncművészet*. (7. sz.), 20–23.
- „Dokumentumok – táncban“. In: *Új Tükör*. (20. sz.), 27.
- „Don Juan árnyéka rajtunk. A Győri Balett új bemutatója“. In: *Kisalföld*. (32. sz.), 5.
- „Don Juan árnyéka rajtunk. Győri Balett“. In: *Új Tükör*. (9. sz.), 3.
- „Félúton“. In: *Új Tükör*. (13. sz.), 27.
- „Holland balettek. Bemutató az Erkel Színházban“. In: *Új Tükör*. (49. sz.), 26.
- „Interbalett '82“. In: *Szovjetunió*. (7. sz.) 13. (A Szovjetunió melléklete)
- „Jegyzetek az operaházi repertoárról“. In: *Táncművészet*. (4. sz.), 7–11.
- „Koreográfiai kalandok. Variációk táncszínházra“. In: *Új Tükör*. (19. sz.), 28.
- „Közterek és következtetések. A Próba az Erkel Színházban“. In: *Új Tükör*. (25. sz.), 29.
- „Lakodalmas. Az Állami Népi Együttes bemutatója“. In: *Új Tükör*. (37. sz.), 2.
- „Lausanne után – vizsga előtt“. In: *Táncművészet*. (5. sz.), 4–6.
- „Mendez és balettjei“. In: *Táncművészet*. (3.sz.), 1–6.



- „Mesebalettek. Fővárosi Operettszínház“. In: *Új Tükör*. (7. sz.), 3.
- „Moszkvai Klasszikus Balett“. In: *Táncművészet*. (6. sz.), 28–31. [társ szerző: Bokor Roland]
- „Műelemzések az Interbalett ,82 konferenciáin“. In: *Táncművészet*. (10. sz.), 23–28.
- „Néptáncmatiné az Interbaletten“. In: *Táncművészet*. (6. sz.), 22–23.
- „Nyári táncok. Szabadtéri műsorok Budapest“. In: *Új Tükör*. (35. sz.), 29.
- „Őszi szemle Szovjetunióban“. In: *Táncművészet*. (2. sz.), 29–31.
- „Pekáry István“. In: *Hungarian Dance News*. (1–2. sz.), X
- „Repertórium az 1981/82-es évad táncbemutatóiról“. In: *Táncművészeti Dokumentumok*. 295–311.
- „Szólista – társulat nélkül“. In: *Új Tükör*. (40. sz.), 27.
- „Tánc, szerelem, komédia. Pécsi Balett“. In: *Új Tükör*. (21. sz.), 2–3.
- „Táncra lábam! Állami Népi Együttes“. In: *Új Tükör*. (12. sz.), 3.
- „Társlapjaink a nagyvilágban: Cuba en el Ballet“. In: *Táncművészet*. (9. sz.), 31–33.
- „Titkok átadója“. In: *Új Tükör*. (5. sz.), 27.

## 1983

- „A ma balettszínháza“. In: *Új Tükör*. (20. sz.), 27.
- „A táncban rohan az idő“. In: *Új Tükör*. (26. sz.), 27.
- „Beszámoló a Szövetség könyvtárának és archívumának tevékenységéről“. In: *Táncművészeti Dokumentumok*. 178–182.
- „Caracasi balett. Az Új Világ együttes műsora“. In: *Új Tükör*. (26. sz.), 26.
- „Emlékek és látomások. Pécsi Balett“. In: *Új Tükör*. (15. sz.), 3.
- Fejezetek az angol balett XX. századi történetéből*. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége. [szerkesztett kötet]
- George Balanchine emlékére*. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége. [Külföldi Szemle különszám, szerkesztett kötet]
- „Izzó planéták. Győri Balett bemutatója a BP Sportcsarnokban“. In: *Kisalföld*. (174. sz.), 5.
- „Koreográfiai tendenciák a hetvenes évek néptáncművészetében“. In: *Tánc tudományi Tanulmányok 1982–1983* (12. sz.). 79–102.
- „Lobogva, táncolva, dalolva. Budapest Táncegyüttes“. In: *Új Tükör*. (1. sz.), 3.



- „Mozdulatokká komponált látomások. Markó Iván három koreográfiája“. In: *Kisalföld*. (297. sz.), 5.
- „Nemzeti táncokkal a nemzetközi pedagógiában“. In: *Táncművészet*. (11. sz.), 18–20.
- „Pantomimestek a Tavaszi Fesztiválon: 1. Dominó Pantomim Társaság, 2. Waste of Time Színház, Hollandia, 3. Wroclavi Pantomim Színház: Arthúr király lovagjai, 4. Némajáték – több nyelven“. In: *Táncművészet*. (6. sz.), 8–13. [társ szerző: Várnagy Ildikó]
- „Párhuzam“. In: *Magyar Ifjúság*. (43. sz.), 36–37.
- „Passió Pécsen“. In: *Új Tükör*. (29. sz.), 29.
- „Pillanatképek az NDK-ból“. In: *Táncművészet*. (9. sz.), 36–37.
- „Reminiscences and Visions“. In: *Hungarian Dance News*. (3–4. sz.), X
- „Repertórium az 1982/83-as évad táncbemutatóiról“. In: *Táncművészeti Dokumentumok*. 251–266.
- „Szolnok, XI. Országos Néptáncfesztivál: Koreográfiai iskoláért“. In: *Táncművészet*. (8. sz.), 1–5. [társ szerző: Kövágó Zsuzsa]
- „Tánc és televízió“. In: *Táncművészet*. (3. sz.), 20–22.
- „Táncantológia '82“. In: *Táncművészet*. (3. sz.), 4–6.
- „Türelmetlenül“. In: *Új Tükör*. (3. sz.), 27. [Interjú Szakály Györggyel]

## 1984

- „A 34. Berlini Ünnepi Hetek 1. A Denishawntól az újhullámig“. In: *Táncművészet*. (12. sz.), 36–40.
- „A képernyő előtt“. In: *Táncművészet*. (7. sz.), 16–18.
- „Az 1983/84-es évad Magyarországon“. In: *Táncművészet*. (11. sz.), 5–8.
- „Az 1984/85-ös táncévad Magyarországon“. In: *Táncművészet*. (11. sz.), 5–8.
- „Balett 84. Fiatal koreográfusok estje“. In: *Dunántúli Napló*. (69. sz.), 8.
- „Bemutató Pécsen. Balett '84“. In: *Film-Színház-Muzsika*. (11. sz.), 5.
- „Budapesten először...“. In: *Táncművészet*. (10. sz.), 29.
- „Első Budapesti Új Tánc Verseny és Nyári Táncanfolyam“. In: *Dance News*. (X sz.), X
- „Győri balett-est“. In: *Film-Színház-Muzsika*. (1. sz.), 4.
- „Jön a cirkusz! Markó Iván táncszínháza“. In: *Kisalföld*. (294. sz.), 7.



- „Jubiláló Bartókosok a Táncfórumon“. In: *Táncművészet*. (2. sz.), 12.
- „Jubileumi Honvéd-bemutató“. In: *Táncművészet*. (7. sz.), 6–8.
- Különszám Martha Graham tiszteletére*. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége. [Külföldi Szemle különszám, szerkesztett kötet]
- „Our Choreographers: Foltin Jolán“. In: *Hungarian Dance News*. (3–4 sz.), X
- „Our Choreographers: Györgyfalvy Katalin“. In: *Hungarian Dance News*. (1–2. sz.), X
- „Our Choreographers: László Péter“. In: *Hungarian Dance News*. (5–6. sz.), X
- „Párizs vendégei 1. New York City Balett“. In: *Táncművészet*. (1. sz.), 34–36.
- „Párizs vendégei 2.“. In: *Táncművészet*. (2. sz.), 26–29.
- „Pécsi Nyári Színház“. In: *Film-Színház-Muzsika*. (31. sz.), 4–5.
- „Premiere of the Győr Ballet“. In: *Hungarian Dance News*. (1–2. sz.), X
- „Premier Pozsonyban: Kapcsolatok“. In: *Táncművészet*. (3. sz.), 35–36.
- „Repertórium az 1983/84-es évad táncbemutatóiról“. In: *Táncművészeti Dokumentumok*. 165–172.
- „Report: Hungary“. In: *Ballett International*. (11. sz.) 40–41.
- „Táncarchívum Budapesten“. In: *Dance News*. (X. sz.), X
- „Tánc – színház – pantomim“. In: *Film-Színház-Muzsika*. (41. sz.), 16–17.
- „Táncszínház Brémából“. In: *Film-Színház-Muzsika*. (5. sz.), 13.
- „Társlapjaink a nagyvilágban: Arabesque“. In: *Táncművészet*. (10. sz.), 16–18.
- „Új hivatással. Találkozás: Ugray Klotild“. In: *Film-Színház-Muzsika*. (42. sz.), 10.
- „XX. századi misztériumjáték. A Győri Balett bemutatója“. In: *Kisalföld*. (104. sz.), 7. [Totem, Tabuk és fétisek ]

### 1985

- „A 34. Berlini Ünnepi Hetek 2“. In: *Táncművészet*. (1. sz.), 30–32.
- „A Bihari Táncgyűttes jubileuma. Jókedvünk tele“. In: *Film-Színház-Muzsika*. (22. sz.), 15–17.
- „A Diótörő a Pécsi Nemzeti Színházban“. In: *Dunántúli Napló*. (50. sz.), 3.
- „A megújuló tánc kultúráért“. In: *Táncművészet*. (11. sz.), 12–15.
- „A párizsi G.R.C.O.P. együttese“. In: *Táncművészet*. (6. sz.), 2–5.



- A szovjet-magyar balett-kapcsolatok négy évtizedéről*. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége. [Külföldi Szemle különszám, szerkesztett kötet]
- „Akinek élete a tánc. Maurice Béjart: Életem a tánc“. In: *Műhely*. (5. sz.). 77–78.
- „Balett-est Győrött és Pécsen“. In: *Film-Színház-Muzsika*. (4. sz.), 4.
- „Balett – körkép“. In: *Film-Színház-Muzsika*. (16. sz.), 12–13.
- „Buongiorno, Signor!“ In: *Film-Színház-Muzsika*. (23. sz.), 5.
- „Ez az Élet öröme?“ In: *Táncművészet*. (10. sz.), 9–10.
- Fejezetek a balettpedagógia történetéből: szemelvények Blasis, Cecchetti és Tanaszov műveiből*. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége. [szerkesztett kötet, társszerkesztő: L. Merényi Zsuzsa]
- „Jutalomjáték“. In: *Film-Színház-Muzsika*. (13. sz.), 6.
- „Jutalomjáték. Búcsú a színpadtól“. In: *Dunántúli Napló*. (43. sz.), 3.
- „Két hónap, két színházban“. In: *Táncművészet*. (3. sz.), 5–13.
- „Kiss János“. In: *Hungarian Dance News*. (2. sz.), X
- „Látomások/Visions“. In: *Hungarian Dance News*. (1. sz.), X
- „Memento“. In: *Hungarian Dance News*. (2. sz.), X
- „Néptánc és balett“. In: *Film-Színház-Muzsika*. (36. sz.), 12–13.
- „Repertórium az 1984/85-ös évad táncbemutatóiról“. In: *Táncművészeti Dokumentumok*. 192–206.
- „Szívvel és fejjel“. In: *Magyar Ifjúság*. (32. sz.), 28–29.
- „Tánc: Játékok és figurák“. In: *Film-Színház-Muzsika*. (31. sz.), 5.

### 1986

- „A Csodálatos mandarin a magyar színpadokon“. In: *Hungarian Dance News*. (3. sz.), X
- „A Csodálatos mandarin a magyar színpadokon 1956–1985“. In: *Színháztudományi Szemle*. 73–110. [Fuchs Livia szerk.]
- „A New Dance Course and Competition in Budapest“. In: *Hungarian Dance News*. (1. sz.), X
- „A születés állapotában“. In: *Táncművészet*. (11. sz.), 1–5.
- „A Thai Binh-I Cheo Színház“. In: *Magyar Nemzet*. (129. sz.), 7.
- Az amerikai zenés színház: krónika*. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége. [Külföldi Szemle különszám, szerkesztett kötet]



- „Boldog vagyok“. In: *Film-Színház-Muzsika*. (13. sz.), 2.
- „Eredetiség és hitelesség“. In: *Film-Színház-Muzsika*. (20. sz.), 23.
- „Harminc év után“. In: *Film-Színház-Muzsika*. (28. sz.), 15.
- „Hogyan szolgálhatjuk? Beszélgetés Rolf Garske szerkesztővel“. In: *Táncművészet*. (4. sz.), 36–40.
- „Holland baettek Budapesten“. In: *Film-Színház-Muzsika*. (43. sz.), 5.
- „Hullámhosszok“. In: *Film-Színház-Muzsika*. (20. sz.), 6.
- „Hullámhosszok utasa. Találkozások Imre Zoltánnal“. In: *Film-Színház-Muzsika*. (12. sz.), 9.
- „Jegyzetek a televízió táncműsoráról“. In: *Táncművészet*. (3. sz.), 29–31.
- „Jegyzetek a televízió táncműsoráról“. In: *Táncművészet*. (6. sz.), 26–27.
- „Jegyzetek a televízió táncműsoráról“. In: *Táncművészet*. (9. sz.), 22–25.
- Jesus, Son of Man“. In: *Hungarian Dance News*. (3. sz.), X
- „Jézus, az ember fia“. In: *Film-Színház-Muzsika*. (14. sz.), 14–15.
- „Két verseny – két bronz“. In: *Film-Színház-Muzsika*. (36. sz.), 23.
- „Kontraszt és szintézis. Beszélgetés Imre Zoltánnal 1“. In: *Táncművészet*. (7. sz.), 36–40.
- „Kontraszt és szintézis. Beszélgetés Imre Zoltánnal 2“. In: *Táncművészet*. (8. sz.), 37–40.
- „Kontraszt és szintézis. Beszélgetés Imre Zoltánnal 3“. In: *Táncművészet*. (9. sz.), 29–31.
- „Macbeth“. In: *Film-Színház-Muzsika*. (22. sz.), 3–4.
- „Magyar premier Klagenfurtban“. In: *Film-Színház-Muzsika*. (26. sz.), 22.
- „Mesterember vagyok, de nem ihlet nélküli. Beszélgetés Seregi Lászlóval“. In: *Film-Színház-Muzsika*. (7. sz.), 8–9.
- „Milloss Aurél 80 éves“. In: *Film-Színház-Muzsika*. (20. sz.), 23.
- „Nézd komédiának...A Népszínház Táncegyüttesének bemutatója“. In: *Film-Színház-Muzsika*. (46. sz.), 18–19.
- „Our Teachers: Katalin Sebestény“. In: *Hungarian Dance News*. (1. sz.), X
- „Pécsi Balett: Don Juan“. In: *Film-Színház-Muzsika*. (10. sz.), 3–4.
- „Pekingi kacsa“. In: *Film-Színház-Muzsika*. (49. sz.), 22.
- „Repertórium az 1985/86-os évad táncbemutatóiról“. In: *Táncművészeti Dokumentumok*. 169–179.
- „Tróféák két kontinensről“. In: *Táncművészet*. (11. sz.), 35–40.



- „Új együttes – régi műsorral“. In: *Film-Színház-Muzsika*. (3. sz.), 23.
- „Újra lesz balettegyüttes Szegeden?“. In: *Film-Színház-Muzsika*. (41. sz.), 22.

## 1987

- „A 36. Berliini Ünnepi Hetek“. In: *Táncművészet*. (1.sz.), 28–32.
- „A Huszárballadától az Optimista tragédiáig“. In: *Film-Színház-Muzsika*. (12 sz.), 22.
- „A Terror“. In: *Film-Színház-Muzsika*. (13. sz.), 6.
- „A wuppertáliak Drezdában“. In: *Táncművészet*. (10. sz.), 28–32.
- „Balett-egyfelvonásosok Győrött és Pécsen“. In: *Film-Színház-Muzsika*. (3. sz.), 4.
- „Egyfelvonásosok Győrben és Pécsen“. In: *Táncművészet*. (3. sz.), 1–7.
- „Első csend“. In: *Film-Színház-Muzsika*. (7. sz.), 3.
- „Évadkezdés az Operaházban“. In: *Táncművészet*. (1. sz.), 1–4.
- „Kísérletezők bemutatói / Experimenting...“. In: *Hungarian Dance News*. (2. sz.), X
- Különszám Milloss Aurél tiszteletére*. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége. [Külföldi Szemle különszám, szerkesztett kötet]
- „Liszt Ferenc emlékére – Baletttest Debrecenben“. In: *Táncművészet*. (7. sz.), 15–16.
- „Madarak voltunk...“. In: *Műhely*. (4. sz.). 63–65.
- „Repertórium az 1986/87-es évad táncbemutatóiról“. In: *Táncművészeti Dokumentumok*. 173–182.
- „Summer Courses in Budapest“. In: *Hungarian Dance News*. (1. sz.), X
- „Szemelvények a századelő tánctudósításából: vendégszereplők 1900 és 1914 között“. In: *Táncművészeti Dokumentumok*. 83–111. [forrásközlés]
- „Szerelem, szerelem“. In: *Film-Színház-Muzsika*. (10. sz.), 14.
- „Táncfantáziák“. In: *Táncművészet*. (10. sz.), 1–4.
- „Tánc-körkép“. In: *Film-Színház-Muzsika*. (16. sz.), 4.
- „Táncnapok“. In: *Délmagyarország*. (119. sz.), 5.
- „The Győr Ballet Abroad“. In: *Hungarian Dance News*. (1. sz.), X



## 1988

- „A Joffrey Balett Bécsben“. In: *Táncművészet*. (6. sz.), 36–40.
- „Antológia '87“. In: *Táncművészet*. (3. sz.), 1–3.
- „Balettest – lépéshátrányban“. In: *Táncművészet*. (1. sz.), 6–10.
- „Bemutató a szegedi Kisszínházban: Találkozások“. In: *Táncművészet*. (12. sz.), 1–4.
- „Fent és lent. Beszélgetés Lőcsei Jenővel“. In: *Film-Színház-Muzsika*. 10–11.
- „Frederick Ashton“. In: *Táncművészet*. (11. sz.), 17–21.
- „Gyulai Nyár '88“. In: *Táncművészet*. (9. sz.), 1–3.
- „Hat évtized távlatából. Beszélgetés Albert Gaubier-val“. In: *Táncművészet*. (4. sz.), 20–23.
- „Jugoszláv alkotók Pécsen“. In: *Táncművészet*. (8. sz.), 4–5.
- „Kamaratáncok“. In: *Film-Színház-Muzsika*. (16. sz.), 16–17.
- „Modern? Klasszikus? – Taylor a 37. Berlini Ünnepi Heteken“. In: *Táncművészet*. (2. sz.), 38–40.
- „Oscar Schlemmer színházi kísérlete“. In: *Táncművészet*. (7. sz.), 18–20.
- „Repertórium az 1987/88-as évad táncbemutatóiról“. In: *Táncművészeti Dokumentumok*. 129–140.
- „Varázssital, avagy a halászkok háborúsága“. In: *Film-Színház-Muzsika*. (27. sz.), 4.
- „Vonzódások“. In: *Táncművészet*. (10. sz.), 1–3.

## 1989

- „A dán alternatíva“. In: *Táncművészet*. (6. sz.), 31–34.
- A színpadi tánc története Magyarországon*. [Budapest] : Múzsák Közművelődési Kiadó. [Szerk.: Dienes Gedeon és Fuchs Livia]
- Derby*. Budapest: Magyar Állami Operaház.
- „OSZMI Táncarchívum“. In: Hungarian Dance News. (X. sz.), X
- „Isten bohóca – Töredékek Nizsinszkij életéből 1“. In: *Táncművészet*. (2. sz.), 16–21.
- „Jan Cieplinski munkássága a budapesti Operaházban“. In: *Táncművészet*. (10. sz.), 22–28.
- „Jan Cieplinski munkássága a budapesti Operaházban“. In: *Táncstudományi Tanulmányok 1988–1989*. (15. sz.) 39–82.
- „Mást másképp Dunaújvárosban“. In: *Táncművészet*. (5. sz.), 10–13.



- „Nyerni? Veszíteni?“. In: *Táncművészet*. (1. sz.), 13–16.
- „Repertórium az 1988/89-es évad táncbemutatóiról“. In: *Táncművészeti Dokumentumok*. 87–96
- „Táncaláka“. In: *Dance News*. (X. sz.), X
- „Tanulom az életet“. In: *Film-Színház-Muzsika*. (36. sz.), 10–11.
- „Újdonságok a Pécsi Balettnél/Novelties in the repertoire of B. Sophiane“. In: *Hungarian Dance News*. (1. sz.), X
- „Új fesztiválon Hágában 1“. In: *Táncművészet*. (12. sz.), 36–40.

## 1990

- „Bécs: Tanz '90“. In: *Táncművészet*. (6. sz.), 27–35. [társszerző: Szúdy Eszter]
- Coppélia*. Budapest: Magyar Állami Operaház.
- „Egy elfelejtett egyesület dokumentumaiból“. In: *Táncművészeti Dokumentumok*. 67–93. [forrásközlés]
- „Homage á Milloss Aurél“. In: *Kritika*. (6. sz.) 41–42.
- „Hungary“. In: *World Ballet and Dance 1990–1991*. 88–92.
- „Kállai Lilli 90 éves“. In: *Táncművészet*. (11.sz.), 19–24.
- „Lélekből kell szólani...“. In: *Magyar Nők Lapja*. (49. sz.) 9–10.
- „Nem sokat, inkább jól! Beszélgetés Fáy Máriaival“. In: *Táncművészet*. (12. sz.), 20–25.
- „Repertórium az 1989/90-es évad táncbemutatóiról“. In: *Táncművészeti Dokumentumok*. 123–140.
- „Tánc '90“. In: *Kritika*. (5.sz.), 43.
- „Új fesztiválon Hágában 2“. In: *Táncművészet*. (1. sz.), 38–40.
- „Valami más“. In: *Film-Színház-Muzsika*. (40. sz.), 14–15. [Interjú Angelus Ivánnal]

## 1991

- „A táncnak sok arca van“. In: *Szellemkép* (2.–3. sz.)<sup>1</sup>
- „Anna Karenina a balettszínpadon. Pártay Lilla készülő balettjéről“. In: *Új Magyarország*. (37. sz.), 7.
- Csipkerózsika*. Budapest: Magyar Állami Operaház.

<sup>1</sup> A lapban nem volt oldalszámzás.



- „Emlékezés Milloss Auréla”. In: *Új Magyarország*. (13. sz.), 7.
- „Gulliver úr utazásai. Premier a Győri Balettnél”. In: *Új Magyarország*. (194. sz.), 9.
- „In memoriam Martha Graham” In: *Kortárs Csíra* (5.) 7.
- „Jubilál a Szegedi Balett. Beszélgetés Imre Zoltán igazgatóval”. In: *Új Magyarország*. (202. sz.), 9.
- „Megállni a Niagara előtt”. In: *Magyar Nők Lapja*. (11.sz.) 6.
- „Merre tovább Győri Balett? Szent Margit legendája”. In: *Új Magyarország*. (95. sz.), 11.
- „Modern Hungarian Dance – Caught Between Heritage and New Begining”. In: *Ballett International*. (12. sz.). 40–41.
- „Nurejev az Operaházban”. In: *Új Magyarország*. (133. szám), 9
- „Tánc '91” In: *Indie '76*. (1. sz.) 13.
- „Tánc és szerelem. Balettbemutató a Párkszínpadon”. In: *Új Magyarország*. (83. sz.), 6.
- „Tánc – zene – színház”. In: *Új Magyarország*. (40. sz.), 9.
- „Teljes erővel és hittel táncolni. Beszélgetés Szakály Györggyel”. In: *Új Magyarország*. (144. sz.), 7.
- „Új tánc, új nemzedék”. In: *Tánc tudományi Tanulmányok. 1990–1991*. (16. sz.), 73–83.
- „Vágy és varázslat. Budapest vendége: a Szegedi Balett”. In: *Új Magyarország*. (28. sz.), 9.

## 1992

- „A XV. Balettverseny Várnában. Iskolák és stílusok seregszemléje”. In: *Új Magyarország*. (215. sz.), 10.
- „A világutazó táncosnő. Újra itthon Ladányi Andrea”. In: *Új Magyarország*. (302. sz.), 9.
- „Az ösztönzések műhelye. A Kreatív Mozgás Stúdió hét évének története.” In: *Várszegi Tibor (szerk): Fordulatok – Hungarian Theatres, 1992. II. h. n. k. n. 493–497.*
- „Az új tánc nemzedéke.” In: *Várszegi Tibor (szerk): Fordulatok – Hungarian Theatres, 1992. I. h. n. k. n. 189–206.*
- „Bemutató a Veszprémi Táncműhelynél. Volt egyszer... s megint”. In: *Új Magyarország*. (283. sz.), 11. [Lőrinc Katalin koreográfia, Gabriel García Marquez Száz év magány]
- „Brit kortárs fesztivál. Hullámverés”. In: *Új Magyarország*. (110. sz.), 11.
- „Comedia tempio. Magyarok Párizsból”. In: *Új Magyarország*. (260. sz.), 11.
- „Csak a minőség! Balettesemények a Tavaszi Fesztiválon”. In: *Új Magyarország*. (66. sz.) 11.
- „Díjátadás az Operaházban. Az első kitüntetett: Volf Katalin”. In: *Új Magyarország*. (4. sz.), 9.



- „Egy szárítókötél... és a többiek. Táncest Szegeden”. In: *Új Magyarország*. (88. sz.), 11.
- „Én nem tanítom a gyerekeket, hanem örömet adok nekik. Isadora Duncan emlékére”. In: *Iskolakultúra*. (21. sz.), 72–75.
- „Flamand művészek seregszemléje”. In: *Új Magyarország*. (233. sz.), 11.
- „Három helyszín – tizenhárom előadás”. In: *Új Magyarország*. (128. sz.), 10.
- „Hittel, de illúziók nélkül!. Beszélgetés az operabalett új igazgatójával”. In: *Új Magyarország*. (270. sz.), 10. [Beszélgetés Szakály Györggyel]
- „Hungary”. In: *World Ballet and Dance 1992–1993*. 120–124.
- „Idők. Táncbemutató a Rock Színházban”. In: *Új Magyarország*. (52. sz.), 10.
- „Négyen Amerikából. A tradíciótól az új hullámig”. In: *Új Magyarország*. (81. sz.), 9.
- „New York és Tokió között. Találkozó a Petőfi Csarnokban.”. In: *Új Magyarország*. (45. sz.), 9.
- „Repertórium az 1990/91-es évad bemutatásáról.” In: *Tánc tudományi Tanulmányok. 1990–1991*. 192–211.
- „Okos testek mestere. Beszélgetés Lőrinc Katalinnal”. In: *Új Magyarország*. (34. sz.) 8.
- „Öt éves a Szegedi Balett. Az Idő maszkjai”. In: *Új Magyarország*. (22. sz.) 8.
- „Pólusok”. In: *Új Magyarország*. (102. sz.), 9.
- „Rózsák Flandriából”. In: *Új Magyarország*. (238. sz.), 11.
- „Sokoldalú? Izgalmas? Eleven? Első Magyar Kortárs Táncszemle”. In: *Új Magyarország*. (269. sz.), 8.
- „Tánc a fesztiválon. Együttetek Lyonból, Londonból.” *Új Magyarország*. (75. sz.), 9.
- „Ünnep – némi örömmel. Rómeó és Júlia – századszor”. In: *Új Magyarország*. (89. sz.), 11.<sup>2</sup>

## 1993

- „A József-legenda és a Salome Veszprémben”. In: *Magyar Hírlap*. (244. sz.), 15.
- „A Kassák Klubtól a londoni Place-ig. Az év díjazottja: a Tanz Danz”. In: *Magyar Hírlap*. (154. sz.), 17.
- Az 1991/92 és 1992/93 évad repertóriumára”. In: *Tánc tudományi Tanulmányok 1992–1993*. (17. sz.) 147–191.
- „Coming Back to Past Traditions”. In: *Ballett International*. (4.sz.). 32–33.

<sup>2</sup> Ebben az évben született még egy írás Egy vállalkozás premierje címmel az Új Magyarország, amit nem tudtam viszkerezni.



- „Csillagok lennének – ha volna égbolt. A Budapest Balett premierje“. In: *Magyar Hírlap*. (265. sz.), 17.
- „Duna Balett – Kelet és Nyugat egy színpadon“. In: *Magyar Hírlap*. (144. sz.), 19.
- „Filozófus és szemfényvesztő“. In: *Új Magyarország*. (117. sz.), 8.
- „For the fifth and last time?“ In: *The Hungarian Observer* (7.) 32–33.
- „Görcsös újítások. Bartók-trilógia az Operaházban“. In: *Magyar Hírlap*. (258. sz.), IV.
- „In Memory of Nureyev“ In: *The Hungarian Observer* (11.–12.), 41–43.
- „Interfolktánc – először“. In: *Új Magyarország*. (84. sz.), 9.
- „Jel. Három találkozás Nagy Józseffel, a JEL Színház vezetőjével“. In: *Iskolakultúra*. (10. sz.), 87–88.
- „Más stílusban, fiatalokkal“. In: *Új Magyarország*. (96. sz.), 9.
- „Másvilág – Szegeden“. In: *Új Magyarország*. (100. sz.), 9.
- „Mindhalálíg tánc. Balettbemutató az Operaházban“. In: *Új Magyarország*. (108. sz.), 11.
- „Mozdulattörmelékek és testáriák“. In: *Magyar Hírlap*. (136. sz.), 16.
- „Mozgásban. Pillanatkép a főváros táncéletéről.“ In: Kállai Katalin (szerk.): *Budapest kulturális évkönyv*. Budapest: Budapest Főváros Önkormányzata Főpolgármesteri Hivatala. 23–32.
- „Nádasi Ferenc emlékére. Centenáriumi az Operaházban és a Táncművészeti Főiskolán“. In: *Magyar Hírlap*. (240. sz.), 15.
- „Nurejev halálára“. In: *Új Magyarország*. (6. sz.), 10.
- „Ősbemutatók és vendégjátékok“. In: *Új Magyarország*. (62. sz.), 1993.
- „Tánclelésben. beszélgetés Nyakas Lászlóval“. In: *Új Magyarország*. (48. sz.), 10.
- „The Dance at the Spring Festival“. In: *The Hungarian Observer* (3.), 31.
- „Útlevel“. In: *Transek* (95. sz.) 103.
- „Világstárok az Operában“. In: *Új Magyarország*. (73. sz.), 8.

## 1994

- „A Csapos legújabb varázslata“. In: *Magyar Hírlap*. (149. sz.), 15.
- „A Gulbenkian balett Budapesten“. In: *Magyar Hírlap*. (80. sz.), 15.
- „A Kék hétfő Skopjébe indul. Mándy Ildikó: mindenki színházba jár, nem előadásokra“. In: *Magyar Hírlap*. (223. sz.), 15.



- „A kortárs táncmozgalom egy évtizede“. In: *Várszegi, Tibor (szerk.): Félúton. Contemporary Theatre and Dance in Hungary*. Budapest: Új Színházért Alapítvány. 16–19.
- „Balettbemutató az Erkel Színházban. Schubert, Shakespeare és Pártay“. In: *Magyar Hírlap*. (72. sz.), 21.
- „Egy modern ortodox“. In: *Várszegi, Tibor (szerk.): Félúton. Contemporary Theatre and Dance in Hungary*. Budapest: Új Színházért Alapítvány. 60–63.
- „Emlékezés Nizinszkij művészetére“. In: *Magyar Hírlap*. (136. sz.), 15.
- „Gyászmise és misztériumjáték. Táncost Szegeden“. In: *Magyar Hírlap*. (25. sz.), 13.
- „Hungary“. In: *World Ballet and Dance*. 81–84.
- „In Memory of Viktor Róna“ In: *The Hungarian Observer* (4.), 30–31.
- „Lelkes balett – középiskolás fokon. Delibes Coppéliája a Miskolci Nemzeti Színházban“. In: *Magyar Hírlap*. (96. sz.), 15.
- „Levél J. G. Noverre-nek a tánc világnapja alkalmából“. In: *Magyar Hírlap*. (99. sz.), 15.
- „Mozdulatok történése“. In: *Magyar Hírlap*. (299. sz.), 15.
- „Nagyapáink s asszonyaink“. In: *Magyar Hírlap*. (231. sz.), 15.
- „Négy lány, négy mű és az ötödik“. In: *Várszegi, Tibor (szerk.): Félúton. Contemporary Theatre and Dance in Hungary*. Budapest: Új Színházért Alapítvány. 66–69.
- „Számokra koreografálva“. In: *Magyar Hírlap*. (263. sz.), 17.
- „Táncoljak? Ne táncoljak? A balettdíj idei nyertese: Juronics Tamás“. In: *Magyar Hírlap*. (277. sz.), 25.
- „Táncművészeti szócikkek“. In: *Székelgyörgy (szerk.): Magyar Színházművészeti Lexikon*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- „Újítók és megújulók a bécsi táncfesztiválon“. In: *Magyar Hírlap*. (57. sz.), 13.
- „Változatok balettcipőre“. In: *Horizon* (4.), 34–39.
- „Világstárok az Operaházban“. In: *Magyar Hírlap*. (197. sz.), 13.
- „Virtuozitás és kecsesség. Véget ért az első Nurejev balettverseny“. In: *Magyar Hírlap*. (13. sz.), 13.

## 1995

- „A Kígyó és az eredendő bűn“. In: *Magyar Hírlap*. (107. sz.), 17.
- „Alig nemzetközi, alig kortárs. Interbalett 95“. In: *Magyar Hírlap*. (85. sz.), 15.



- „A táncos magányossága. Mu-napok: lehetőség a kitekintésre“. In: *Magyar Hírlap*. (261. sz.), 15.
- „Az 1993/94 és 1994/95 évad repertóriumai“. In: *Tánc tudományi Tanulmányok 1994–1995*. (18. sz.) . 198–230.
- „Bemutató előtt a Hattyúk tava“. In: *Magyar Hírlap*. (262. sz.), 15.
- „Bevezetés az amerikai és európai modern tánc történetébe“. In: *Tánc tudományi Tanulmányok 1994–1995*. (18. sz.). 23–41.
- „Egy alig ismert tudós halálára. Szentpál Mária, a kinetográfia mestere“. In: *Magyar Hírlap*. (64. sz.) 23.
- Fejezetek a modern tánc történetéből*. Budapest: [Magyar Művelődési Intézet].
- „Igazi értékek“. In: *Magyar Hírlap*. (214. sz.), 14.
- „Jótkony táncgála az Operában“. In: *Magyar Hírlap*. (209. sz.), 8.
- „Junior táncvirtuózok és halovány etüdök. Nemzetközi balettkonkurzus Helsinkiben“. In: *Magyar Hírlap*. (166. sz.), 17.
- „Kétes válogatás a brit balettből“. In: *Magyar Hírlap*. (118. sz.), 17.
- „Kulcs a tánciskolához. Berger Gyula: hagyok teret az intuíciónak“. In: *Magyar Hírlap*. (9. sz.), 14.
- „Majdnem végállapot“. In: *Magyar Hírlap*. (73. sz.), 17.
- „Négyen sokfelől“. In: *Magyar Hírlap*. (23. sz.), 19.
- „Siegfried és a hattyúlány felemás átigazításban“. In: *Magyar Hírlap*. (267. sz.), 15.
- „Új korszak köszönt a Bolsojra. A korszerűsítő törekvéseken átsüt a tradíció“. In: *Magyar Hírlap*. (84. sz.), 17.

## 1996

- „A balettherceg nyomdokain“. In: *Horizon* (3–4. sz.), 50–53.
- „A Bécsi Operabalett első vendégjátéka“. In: *Magyar Hírlap*. (196. sz.), 8.
- „A Csodálatos Bartók“. In: *Magyar Hírlap*. (236. sz.), 8.
- „A test nem hazudik. A Martha Graham Dance Company Budapesten“. In: *Magyar Hírlap*. (83. sz.), 19.
- „Balettkonkurzus – másodszer“. In: *Magyar Hírlap*. (72. sz.), 8.
- „Harangozó ragaszkodik saját táncrendjéhez. Késik a balettkonkurzus kinevezését“. In: *Magyar Hírlap*. (15. sz.), 1.



- „Illékony illúziók“. In: *Magyar Hírlap*. (271. sz.), 8.
- „Jel és játék“. In: *Magyar Hírlap*. (38. sz.), 8.
- „Kiűzetés az Operaházból. Szakály György a Szentivánéji álomban táncolt utoljára“. In: *Magyar Hírlap*. (113. sz.), 15.
- „Lincoln Kirstein halálára“. In: *Magyar Hírlap*. (7. sz.), 14.
- „Martha portréja. A Martha Graham Táncgyűttes vendégjátéka“. In: *Muzsika*. (6. sz.), 41.
- „Mozgásmámor és iskolás báj“. In: *Magyar Hírlap*. (259. sz.), 8.
- „Nem csak a testemet. Beszélgetés Juronics Tamással“. In: *Ellenfény*. (1. sz.), 3–4.
- „Nincs pénzük cipőre. A Közép-Európa Táncszínház tagjai falat bontanak, mezítláb táncolnak“. In: *Magyar Hírlap*. (162. sz.), 8.
- „Tánc és elektronika“. In: *Magyar Hírlap*. (244. sz.), 8.
- „Táncestek Bécsben: kortárs balettek Amerikából“. In: *Magyar Hírlap*. (95. sz.), 8.
- „Tökéletesség életre-halálra“. In: *Magyar Hírlap*. (195. sz.), 8.

## 1997

- „A jóindulattól függ minden? Beszélgetés Harangozó Gyulával“. In: *Ellenfény*. (4. sz.), 6–7.
- „A szabad táncról a posztmodernig. Századunk hazai táncművészetéről“. In: *Alföld*. (12. sz.), 69–88.
- „A tagadás táncai“. In: *Magyar Hírlap*. (226. sz.), 16.
- „Az 1995/96 és az 1996/97 évad repertóriumai“. In: *Tánc tudományi Tanulmányok 1996–1997*. (19. sz.) 136–173.
- „Csipkerózsika, a lázadó“. In: *Magyar Hírlap*. (156. sz.), 8.
- „Dacból: beszélgetés Farkas Zoltánnal“. In: *Ellenfény*. (4. sz.), 32–33.
- „Egy új díj és egy alapítvány“. In: *Magyar Hírlap*. (136. sz.), 8.
- „Hívni fog az élet...“. In: *Magyar Hírlap*. (11. sz.), 8.
- „Megpróbálni a lehetetlent“. In: *Magyar Hírlap*. (182. sz.), 8.
- „Nemzedékváltás. Figyelek, miközben létezem. Beszélgetés Bozsik Yvette-tel“. In: *Ellenfény*. (1. sz.), 15.
- „Nemzedékváltás. Bekapcsolódni a jelenbe. Beszélgetés Imre Zoltánnal“. In: *Ellenfény*. (1. sz.), 14–15.



„Pazar táncok két pergő felvonásban“. In: *Magyar Hírlap*. (224. sz.), 11.

„Pongor Ildikó táncünnepe“. In: *Magyar Hírlap*. (104. sz.), 8.

### 1998

„A jövő század balettje“. In: *Magyar Hírlap*. (122. sz.), 11.

„Aki lelket ad a formának. Hágai Katalin életművének elismerése“. In: *Magyar Hírlap*. (63. sz.), 8.

„A sötét lélek tánca“. In: *Magyar Hírlap*. (223. sz.), 8.

„Az ember változik. Frenák Pál és együttese a Petőfi Csarnokban vendégszerepel“. In: *Magyar Hírlap*. (24. sz.), 8.

1. *Forog a tánc, forog... : A Vasas Művészegyüttes Tánckarának története 1927–1997*. Budapest : Vasas Szakszervezeti Szövetség. [Társszerző: Szilágyi Gábor].

„Gondolatok a tánc világnapján“. In: *Magyar Hírlap*. (24.sz.), 8.

„Irány Amerika, a Broadway“. In: *Magyar Hírlap*. (262. sz.), 8.

„Kényszerpályán a MU Színház“. In: *Magyar Hírlap*. (231. sz.), 8.

„Közös kockázat. Beszélgetés Szabó Györggyel“. In: *Ellenfény*. (4. sz.), 5–7.

„Lépések a mindenségben“. In: *Magyar Hírlap*. (244. sz.), 14.

„Miniatűr csemegék ingyencseknek“. In: *Magyar Hírlap*. (209. sz.), 8.

„Orfeo feltámad“. In: *Magyar Hírlap*. (62. sz.), 16.

„Pillanatkép a máról“. In: *Magyar Hírlap*. (116. sz.), 8.

„Sorozatlovás – lábbal. Lippai Andrea: a flamenco lényege az improvizálás“. In: *Magyar Hírlap*. (180. sz.), 8.

„Titokzatos hullámok bódulatában“. In: *Magyar Hírlap*. (103. sz.), 13.

„Változatok a test színházára. Kerekasztal-beszélgetés táncos-koreográfusokkal“. In: *Ellenfény*. (5. sz.), 2–6. [társszerző: Sándor L. István]

### 1999

„A Bőség öröme“. In: *Magyar Hírlap*. (19. sz.), 13.

„A jelen táncai“. In: *Magyar Hírlap*. (242. sz.), 12.

„A kultúra elfoglalja a gyárat. Angelus Iván új birodalma“. In: *Magyar Hírlap*. (217. sz.), 8.



„Az 1997/98 és az 1998/99 évad repertóriumai“. In: *Tánc tudományi Tanulmányok 1998–1999*. (20. sz.) 161–203.

„Láthatóvá tenni a láthatatlant. Beszélgetés Egerházi Attilával“. In: *Ellenfény*. (2–3.).

„Nekem itt dolgom van“. Beszélgetés Gold Beával“. In: *Ellenfény*. (4. sz.) 48–49.

„Nem akartam történetet mesélni. Beszélgetés Mándy Ildikóval“. In: *Ellenfény*. (2–3) 30–31.

„Örök versenyben az élő múlttal. Harangozó-est az Operaházban – Felújítják a Furfangos diákokat, a Seherezádét és a Térzenét“. In: *Magyar Hírlap*. (29.sz.), 8.

„Ösztön és intellektus“. In: *Magyar Hírlap*. (61. sz.), 13.

„Tánc? Színház? – Országos fesztivál Veszprémben“. In: *Színház*. (8.sz.), 7–10.

„Világstárok hetedszer“. In: *Magyar Hírlap*. (215. sz.), 8.

### 2000

„A tánc luxusa a Trafóban. Fekete Hedvig visszatérése“. In: *Magyar Hírlap*. (25. sz.), 8.

„A tánc mesterének születésnapjára“. In: *Magyar Hírlap*. (38.sz.), 8.

„Holtodiglan a Trafóban. A független művészet krízise“. In: *Magyar Hírlap*. (8. sz.), 8.

„Identitást keresve. (Győri Balett: Orfeo)“. In: *Színház*. (12. sz.), 34–36.

„Kortársunk Sztravinszkij – Tavaszünnepek“. In: *Színház*. (1. sz.), 34–36.

„Láncok és körök“. In: *Magyar Hírlap*. (19. sz.), 8.

„Megközelítések. Kerekasztal-beszélgetés a kortárs táncfesztivál alkotóival“. In: *Ellenfény*. (5–6 sz.), 42–45.

„On Hungarian Dance“. In: *Andree, Grau; Stephanie Jordan (szerk.): Europe Dancing Perspectives on Theatre Dance and Cultural Identity*. Routledge. 79–99.

„Szabad kísérletek“. In: *Magyar Hírlap*. (31. sz.), 8.

„Teatralitás és látványosság. (Szegedi Sztravinszkij-est)“. In: *Színház*. (6. sz.), 38–39.

### 2001

„A harmadik C. TranzDanz: Coda“. In: *Színház*. (5. sz.), 42–43.

„Álmodógyár“. In: *Élet és Irodalom*. (40. sz.), 27. [Álom – L. A. Dance Company, Millenáris Teátrum, aug. 28]



- „Az 1997/98 és az 1998/99 évad repertóriumá”. In: *Tánc tudományi Tanulmányok 2000–2001.* (21. sz.) 151–214.
- „Célállomás a frankfurti balett”. In: *Intercity Magazin* (9.) 26–27.
- „Egy eltűnt táncműhely nyomában: Molnár Gál Péter: Eck Imre és a Pécsi Balett”. In: *Jelenkor.* (6. sz.), 733–736.
- „Hat tánc négyszer”. In: *Élet és Irodalom.* (44. sz.), 28. [2000 mozdulat – Magyar Állami Operaház, október 20., 25. Jiří Kylián]
- „Kontraszt”. In: *Élet és Irodalom.* (47. sz.), 26. [Pólusok – Ladjanszki Márta: Kettő; Hód Adrienn: Képregény; Ladjanszki Márta: Szuka – Trafó, nov. 14.]
- „Libikóka – Budapest Táncszínház: három egyfelvonásos”. In: *Színház.* (3. sz.), 29–30.
- „Mandarin – Bartók nélkül? A Közép-Európa Táncszínház előadása”. In: *Színház.* (7. sz.), 35–37.
- „Pas de stars”. In: *Élet és Irodalom.* (38. sz.), 27. [Világ sztárok az Operában, szeptember 15.]
- „Sokféle hűség. Beszélgetés A csodálatos mandarin koreográfusaival, Bozsik Yvette-tel, Horváth Csabával, Juronics Tamással”. In: *Ellenfény.* (3. sz.), 16–20.
- „Utazás a bűvöleték birodalmába”. In: *Horizon* (12. sz.), 14–17.

## 2002

- „A bölcsesség iróniája”. In: *Élet és Irodalom.* (8. sz.). 28. [Béjart Ballet Lausanne – Vígszínház, 2002. február 12–14.]
- „A jövő, a múlt és a jelen”. In: *Élet és Irodalom.* (47. sz.). 32. [Isadora Duncan Nemzetközi Emlékfesztivál – Nemzeti Táncszínház, november 8–10]
- „A modern tánc története”. Budapest : Magyar Táncművészeti Főiskola.
- „Dilettánc”. In: *Élet és Irodalom.* (18. sz.). 26. [Carolina Balett: Messiás – Erkel Színház, április 23–24]
- „Évad végén. A Pécsi Balett 2001/2002-es repertoárjáról”. In: *Jelenkor.* (6. sz.), 631–635.
- „K. O. öt menetben”. In: *Élet és Irodalom.* (13. sz.). 27. [Carmen a Budapesti Tavasz Fesztiválon – Trafó és Thália Színház, márc. 21–25.]
- „Largo barbaro”. In: *Élet és Irodalom.* (23. sz.). 26. [Barbárok – Közép-Európa Táncszínház és Nyíregyházi Móríc Zsigmond Színház, 2002. május 31.]
- „Mentés – másként”. In: *Élet és Irodalom.* (31. sz.). 15.
- „Mozdulatok miriádja. A Nederlands Dans Theater vendégjátéka”. In: *Színház.* (5. sz.), 15–17.
- „Művészetgyártók”. In: *Élet és Irodalom.* (4. sz.) 28. [Casanova – Győri Balett, 2002. január 12.]



- „Terra latina, terra incognita”. In: *Színház.* (12. sz.). 36–38.
- „...varázsmérgét a vágynak...”. In: *Élet és Irodalom.* (19. sz.). 28. [Anyegin – Magyar Állami Operaház, április 27–28.]

## 2003

- „Angol – magyar”. In: *Élet és Irodalom.* (42. sz.). 28.
- „Három a tánc! “. In: *Élet és Irodalom.* (10. sz.). 32. [Romantiáda – Magyar Fesztivál Balett, Nemzeti Táncszínház, 2003. február 28]
- „Hova tovább? Az MNBA Stúdió”. In: *Színház.* (9. sz.), . 25–27.
- „Robotok és angyalok”. In: *Élet és Irodalom.* (6. sz.) 26. [Pólusok – Fejes Ádám: Femina; Nagy Andrea: Kinesphere – Angyaltér, Trafó, január 28.]
- „...szerelem harmatán, kínok tuskóin át...”. In: *Élet és Irodalom.* (49. sz.). 26. [Horváth Csaba: Szindbád – Hommage `a Krúdy Gyula – a Nyíregyházi Móríc Zsigmond Színház és a Közép-Európa Táncszínház koprodukciója.]
- „Tánc hét után”. In: *Élet és Irodalom.* (21. sz.). 27. [A Tánc fesztiválja, VI. Országos Kortárs Összművészeti Találkozó, Veszprém, május 13–18.]
- „Táncimpulzusok Bécsből. ImPulsTanz Fesztivál”. In: *Színház.* (11. sz.), 42–45.
- „Ünnep felhőkkel “. In: *Élet és Irodalom.* (4. sz.). 27. [Hommage á Imre Zoltán – Szegedi Nemzeti Színház, 2002. december 1. – Tüzmadar és Boleró – Szegedi Kortárs Balett, Thália Színház, 2003. január 9.]

## 2004

- „Amélia, Martha és a többiek”. In: *Élet és Irodalom.* (30. sz.). 26. [39. Karlovy Vary Filmfesztivál, július 2–10. – Dance for the Camera]
- „A tánc forradalmárai: vendégszereplők 1898 és 1948 között”. [Budapest] : OSZMI.
- „Európa, a patchwork. 11. Tánc Biennále Lyonban”. In: *Színház.* (12. sz.), 31–33.
- „Hagyma és csokoládé”. In: *Élet és Irodalom.* (25. sz.) 31. [Csajkovszkij-Ejfmán: Csajkovszkij – Borisz Ejfmán Balettszínház; Bartók+ Csajkovszkij, Miskolci Nemzetközi Operafesztivál]
- „Harmadik nekifutás”. In: *Élet és Irodalom.* (46. sz.) 28. [Stravinsky-Egerházi: Börleszk; Bizet-Scsedrin-Egerházi: Carmen – Debreceni Balett]
- „Határok nélkül.”. In: *Élet és Irodalom.* (33. sz.) 27. [R. Nova-A. Khan: Ma, ImPulsTanz, Bécs; M. Gordon-W. McGregor: AtaXia, Sziget Fesztivál]



- „Helyi szín/t/“. In: *Élet és Irodalom*. (4. sz.) 26. [2 Bartók – Pécsi Balett]
- „Leltár. Vendégjátékok a Tavaszi Fesztiválon“. In: *Színház*. (6. sz.), 28–31.
- „Premier a múltból“. In: *Élet és Irodalom*. (19. sz.) 30. [Mateking – Magyar Állami Operaház, április 24–25.]
- „Új világ, régi klisék“. In: *Élet és Irodalom*. (29. sz.) 26. [Ágens–Boundy–Dvořák–Jurónics: Új világ – Szegedi Kortárs Balett a Szegedi Szabadtéri Játékokon]
- „Varázslónő az óceán túlfeléről“. In: *Élet és Irodalom*. 17. sz. 30. [Az Óperencián túl... – Marie Chouinard együttese: Cantique 1. – Chorale. Trafó, április 15–17.]

## 2005

- „Az Operaház balettműsora“. In: *Gajdó Tamás (szerk.): Magyar Színháztörténet III. 1920–1949*. Budapest: Magyar Könyvklub. 375–414.
- „Európai táncminták“. In: *Gajdó Tamás (szerk.): Magyar Színháztörténet III. 1920–1949*. Budapest: Magyar Könyvklub. 79–107.
- „Merre tovább?“. In: *Élet és Irodalom*. (6. sz.) 26. [Kovács Ferenc–Kovács Gerzson Péter: Tranzit – Trafó.]
- „Ravel és a Majomkirály“. In: *Élet és Irodalom*. (14. sz.) 26. [Budapesti Tavaszi Fesztivál, Thália Színház.]
- „Sírkövek zenéből és táncból“. In: *Élet és Irodalom*. (48. sz.) 28. [Dmitrij Sosztakovics–Alfred Schnittke–Horváth Csaba: Forte [Hymn], Közép-Európa Táncszínház a Nemzeti Táncszínházban, november 16.]
- „Szokatlan és merész“. In: *Élet és Irodalom*. (4. sz.) 27. [Kun: Search for Better; Kun–Glass: Visible Shape; Kun–Virgács: Fétis. Trafó, január 21.]
- „Táncimpulzusok Bécsből“. In: *Élet és Irodalom*. (31. sz.) 26. [Párizsi Nemzeti Opera Balettegyüttese; Rosas Anne Teresa De Keersmaeker & Salva Sanchis; Marie Chouinard Együttes – ImpulsTanz, Bécs]
- „Test – Tér – Kép: EDIT: – először“ In: *Filmkultúra* (11.) [online kiadvány]

## 2006

- „A színház határesetete: a dance pure“. In: *Látvány/színház*. 99–110.
- „Bartók: kipipálva“. In: *Élet és Irodalom*. (14. sz.) 31. [Bartók–Román: A fából faragott királyfi; Bartók–Lőcsei: A csodálatos mandarin, Magyar Állami Operaház, Budapesti Tavaszi Fesztivál]



- „Honnan hová?“. In: *Echo*. (1. sz.) 12–13.
- „Kis semmiségek“. In: *Élet és Irodalom*. (5. sz.) 30. [Mozart–Fodor Zoltán: Kis semmiségek; Mozart–Jurónics Tamás: Szabadkőműves gyászzené; Mozart–Barta Dóra: Púder, Szegedi Kortárs Balett; Mozart–Egerházi Attila: Mirabell, Debreceni Balett, Művészetek Palotája, 2006. január 28–29.]
- „Óh, Yes!...“. In: *Élet és Irodalom*. (13. sz.) 30. [Queen – Mozart: Ballet For Life, Béjart Ballett Lausanne – Erkel Színház; Eyal: Love, Naharin: Deca Dance, Batsheva Dance Company – Művészetek Palotája]
- „Tanulság...? : Évadáttekintés“. In: *Színház*. (9. sz.), 10–18.
- „Üzenet a múltból. Merce Cunningham Dance Company“. In: *Színház*. (8. sz.), 36–38.

## 2007

- „A koreográfusok esetleges állapotáról“. In: *Élet és Irodalom*. (5. sz.) 30. [Kun Attila – zenei montázs: Mindegy – PR-Evolution D. C.; Horváth Csaba–Pusztai Gábor: A testek felszínének esetleges állapotairól – Fortedanse; Nagy Andrea–Terebessy Tóbiás: Éneklő ízületek; Trafó]
- „Bécsi balettetek“. In: *Élet és Irodalom*. (3. sz.) 30.
- „Frenetikus táncolás“. In: *Élet és Irodalom*. (45. sz.) 32. [Lock–Bryars–Hargreaves: Amjad, LaLaLa Human Steps, Művészetek Palotája, november 1–3.]
- „Helyben járás“. In: *Élet és Irodalom*. (23. sz.) 32. [Kortárs csillagaink – Lépésről lépésre, Kortárs koreográfusok estje IX., Erkel Színház]
- Száz év tánc: bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe*. Budapest : L'Harmattan
- „Válts nézőpontot!“. In: *Élet és Irodalom*. (38. sz.) 32. [Trisha Brown: Korai munkák – Trafó Kortárs Művészetek Háza, 2007. szept. 14–15.]
- „Zenészek és egyéb emberfajták“. In: *Élet és Irodalom*. (13. sz.) 32. [Maria Serrano és Balogh Kálmán: A flamenco találkozása a balkáni cigányzenével, Jövő Háza Teátrum; Prokofjev–Maillot: Rómeó és Júlia, Monte-carlói Balett, Művészetek Palotája.]

## 2008

- „Cári ékszer – másodkézből“. In: *Élet és Irodalom*. (47. sz.) 30. [Minkusz–Petipa–Csabukiani–Ponomarjev–Zubkovszkij–Muhamedov: A bajadér, Magyar Állami Operaház Balettegyüttese, 2008. nov. 15. és 16.]
- „Egy évszázad táncművészete“. In: *Zempléni Múzsá*. (2. sz.), 41–43.
- „Legenda – dicsfény nélkül. A Jósé Limón Dance Company vendégjátéka“. In: *Színház*. (6. sz.), 49–52.



- „Levelek a táncról és a balettekről. Budapest: L'Harmattan, [szerkesztett kötet]
- „Próféta a múltból“. In: *Élet és Irodalom*. (39. sz.). 30. [Tisztelet Molnár Istvánnak – Művészetek Palotája, szeptember 16.]
- Táncpoétikák: szöveggyűjtemény a reneszánsztól a posztmodernig*. Budapest: L'Harmattan. [szerkesztett kötet]
- „The folk-show must go on...“. In: *Élet és Irodalom*. (48.sz.). 31. [Mojszejev Balett – Papp László Budapest Sportaréna, 2008. nov. 23.]
- „Új impulzusok Bécsből“. In: *Élet és Irodalom*. (31. sz.). 32. [Bécs: ImPulsTanz, 2008. július 10. – augusztus 14.]

## 2009

- „A ma ünnepe.“. In: *revizoronline.com* (dec.15.)
- „A magyar tánc történeti kutatás úttörő személyiségei I. rész“. In: *Parallel*. (13. sz.), 22–29.
- „A magyar tánc történeti kutatás úttörő személyiségei II. rész. Dr. Rabinovszky Máriusz“. In: *Parallel*. (14. sz.), 17–23.
- „Amerikaiak Bécsben“. In: *Élet és Irodalom*. (41. sz.). 30. [Anderson, Brown, Rauschenberg. Válogatás Trisha Brown és Robert Rauschenberg közös műveiből – Tanzquartier, Bécs, 2009. okt. 2–3.]
- „Ékkövek – balerinákból“. In: *kultura.hu*
- „Főhajtások“. In: *Élet és Irodalom*. (40. sz.) 32. [Franz Schubert–Bozsik Yvette: A halál és a lányka, Igor Stravinsky–Bozsik Yvette: Menyegző; Művészetek Palotája, 2009. szept. 25.]
- „Hattyúk és tűzmadarak“. In: *kultura.hu* (aug. 3.)
- „Járatlan vidéken – Isteni vidékeken“. In: *kultura.hu* (ápr. 23.)
- „Kacat a múltból“. In: *Élet és Irodalom*. (47. sz.). 32. [Rahmanyinov–Muszorgszkij–Wagner- orosz cigányzene–Boris Ejfman: Karamazov testvérek, Magyar Állami Operaház, 2009. nov. 12.]
- „Kettősben“. In: *revizoronline.com* (máj. 28.)
- „Nulla a háromban – három az egyben“. In: *kultura.hu* (május.9.)
- „Sztárok – távolból“. In: *Élet és Irodalom*. (19. sz.). 32. [Lado Néptáncgyűttes: Pannóniától az Adriai-tengerig – Nemzeti Táncszínház; Cloud Gate Dance Theatre: Moon Water; Cullberg Balett: Empty House, Negro con Flores, Walking Mad – Művészetek Palotája]



- „Tánc? Nem tánc?“. In: *Élet és Irodalom*. (32.sz.) 32. [Maguy Marin: May B. és Umwelt; Boris Charmatz: 50 Years of Dance; Xavier le Roy: Le Sacre du Printemps; Michael Schumacher és Jiøi Kylian: Last Touch First – ImPulsTanz, Bécs.]
- „Tavaszi bukta“. In: *Élet és Irodalom*. (15. sz.). 30. [Budapesti Tavasz Fesztivál – Művészetek Palotája: Prágai Nemzeti Színház Balettegyüttese – Trey McIntyre Project – Bangarra Táncszínház; Thália Színház: Honvéd Táncszínház.]
- „Tranzit“ In: *revizoronline.com* (szept.22.)
- „Ünnep és búcsú“. In: *Élet és Irodalom*. (51–52. sz.) 48. [Holland Táncfesztivál: 50 éves a Nederlands Dans Theater, Hága.]
- „Ünnepi K. O.“. In: *Élet és Irodalom*. (50. sz.) 30. [Gilles Gauvin–Frenák Pál: Seven, Művészetek Palotája, 2009. nov. 28.; Fred Bigot–Frenák Pál: KáOsz, Trafó, 2009. dec. 4.]
- „Vegyes vágott – habbal“. In: *kultura.hu* (júl. 18.)

## 2010

- „A magyar tánc történeti kutatás úttörő személyiségei III. rész. Vályi Rózsi“. In: *Parallel*. (15. sz.), 12–17.
- „A magyar tánc történeti kutatás úttörő személyiségei IV. rész. Vályi Rózsi, a kutató“. In: *Parallel*. (16. sz.), 8–11.
- „Bausch – utoljára?“. In: *Élet és Irodalom*. (10. sz.). 23. [Kontakt Hof. Mit Teenagern ab '14'. Ein Stück von Pina Bausch – Tanzquartier Wien, 2010. febr. 27.]
- „Fél évszázad kihívása. A 12. Holland Táncfesztivál“. In: *Színház*. (1. sz.), 57–60.
- „Frida és Lucinda.. In: *Élet és Irodalom*. (45. sz.). 22. [Glass – Childs: Dance – Tanzquartier, Bécs]
- „Gyerekeknek és ínyenceknek.“ In: *revizoronline.com* (dec. 22.)
- „Hibaigazítás“. In: *Élet és Irodalom*. (1. sz.). 2.
- „Kezdet vagy vég?“. In: *Élet és Irodalom*. (40. sz.). 22. [IV. Pécsi Nemzetközi Tánc Találkozó, szeptember 20–27.]
- „Mintha“. In: *Élet és Irodalom*. (25. sz.). 23. [Schubert–North: A halál és a lányka; Mahler–Naisy: A szerelem és a lány; Weill–Pastor: Még meddig?; Richter–Dawson: A napfény természete; Glass–Lukács: Örvény, Magyar Állami Operaház, jún. 6. és 10.]
- „Őszi mustra“. In: *Élet és Irodalom*. (42. sz.). 24. [Budapesti Őszi Fesztivál: Trafó, Thália, Madách és MU Színház]
- „Szegényes“. In: *Élet és Irodalom*. (5. sz.). 24. [Népzenei válogatás – Juronics Tamás: Homo Hungaricus – Szegedi Kortárs Balett, Nemzeti Táncszínház, január 30.]



„Szórákozunk?“. In: *Élet és Irodalom*. (14. sz.). 23. [Dán Királyi Balett – Operaház és Művészetek Palotája; Bill T. Jones/Arnie Zane Dance Company és Györi Balett – Művészetek Palotája; Ballet Flamenco de Andalucía – Thália Színház; Inbal Pinto és Avshalom Pollack Dance Company – Nemzeti Színház]

*Tamara Karszavina: Színház utca*. Budapest : L'Harmattan. [szerkesztett kötet]

## 2011

„Átírat és másolat“. In: *Élet és Irodalom*. (8. sz.). 24. [Magyar Balett Színház és South Bohemian Ballet: Cseh táncmozaik, Művészetek Palotája, febr. 13.; Bozsik Yvette Társulat: Menyegző és Tűzmadár, Művészetek Palotája, febr. 18.]

„Bogár Richárd: Napló“. In: *Tánc tudományi Közlemények*. (2. sz.). 4–10. [forrásközlés, társszerző: Tóvay Nagy Péter]

*Dance profile Hungary*. Budapest : L'Harmattan [társszerzők: Halász Tamás, Péter Márta, Péter Petra, Szúdy Eszter, Tóth Ágnes Veronika]

„Glamour nélkül“. In: *Élet és Irodalom*. (31. sz.). 22. [Napkirályok – RAM Kolosszeum, 2011. aug. 2.]

„Jeles napok“ In: *revizoronline.com* (ápr. 7.)

„Másutt, máshogy“. In: *Élet és Irodalom*. (13. sz.). 23. [Beethoven–Crossman–Hecht–Stuck–Willems–Forsythe: Impressing the Tsar – Flamand Királyi Balett, Festspielhaus, St. Pölten]

„Mit nevezünk fizikai színháznak?“. In: *Színház*. (4. sz.), 38–41.

„Nem elfelejteni!“. In: *Élet és Irodalom*. (26. sz.). 22. [Pina Bausch: Sweet Mambo – a Tanztheater Wuppertal vendégjátéka a Nemzeti Színházban, 2011. jún. 13–14.]

„Nézd komédiának?“. In: *Élet és Irodalom*. (37. sz.). 22. [Maurice Ravel–Lola Greco: Bolero, Lola Greco Ballet Ensemble – Magyar Állami Operaház]

„Nyár + Tánc = Bécs“. In: *Élet és Irodalom*. (33. sz.). 23. [Akram Khan Company és Compagnie Marie Chouinard vendégjátéka a Bécsi Nemzetközi Táncfesztiválon – 2011. július/augusztus]

„Pró és kontra“. In: *Élet és Irodalom*. (46. sz.). 24. [Art Balett, Százhalombatta: Testek éneke – Nemzeti Táncszínház]

## 2012

„A rózsza az rózsza“. In: *revizoronline.com* (máj. 25.)

„A Trafó mint táncszínház“. In: *Színház*. (3. sz.), 29–33.



„Állócsillag“. In: *Élet és Irodalom*. (21. sz.). 23. [Sylvie Guillem: 6000 miles away – St. Pölten, Festspielhaus, május 19.]

„Áthidalhatatlan távolságok“. In: *Élet és Irodalom*. (39. sz.). 24. [Sidi Larbi Cherkaoui–Szymon Brzóška: Sutra – TAO Dance Theatre: Weight x 3 – St. Pölten, Festspielhaus]

„Bogár Richárd: Napló“. In: *Tánc tudományi Közlemények*. (1. sz.). 12–22. [forrásközlés, társszerző: Tóvay Nagy Péter] 26–39

„Bogár Richárd: Napló“. In: *Tánc tudományi Közlemények*. (2. sz.). 12–22. [forrásközlés, társszerző: Tóvay Nagy Péter]

„Dienes Valéria, Dienes Gedeon hagyatékok a Táncarchívumban“. In: *Tánc tudományi Közlemények*. (2. sz.). 23–33. [forrásközlés]

„Egy pálya emlékezete I. Beszélgetéssorozat Györgyfalvy Katalinnal“. In: *Parallel*. (25. sz.), 24–35.

„Egy pálya emlékezete II. Beszélgetéssorozat Györgyfalvy Katalinnal“. In: *Parallel*. (26. sz.), 26–42.

„Ha kedd, akkor“. In: *Élet és Irodalom*. (48. sz.). 24. [Én haiku, Pataky Klári Társulat, www.ustream.tv/channel/pataky-klari-tarsulat, november 20.]

„Ideje a táncnak“. In: *Élet és Irodalom*. (11. sz.) 23. [Temps d'Images Fesztivál – Trafó, Kortárs Művészetek Háza, febr. 22–márc. 18.: ARTE filmek a Művész moziban.]

„Rossz közérzetek“. In: *Élet és Irodalom*. (4. sz.). 23. [Badora Társulat: Kodály Zoltán–Kun Attila: Bestia, Trafó; Prokofjev, Csajkovszkij, Zandonai, Gounod – Koreográfus: Barta Dóra: Rómeó és Júlia, Nemzeti Táncszínház]

„Szépség és szörnyűség“. In: *Élet és Irodalom*. (15. sz.). 22. [Hajas Attila–Frenák Pál: Hymen – Trafó, március 29–31.]

## 2013

„3 in 2“. In: *Élet és Irodalom*. (40. sz.). 23. [Bozsik–Heritier: Préda, Bozsik Yvette Társulat; Velekei–Kodály, Kodály, Mujic–Vitali–Glass–Schubert: Az üvegház, Györi Balett]

„Aszinkronban – A neoavantgárd tánc“. In: *Jákefalvi Magdolna (szerk.): Színészképzés – neoavantgárd hagyomány*. Budapest: Balassi. 119–162.

„Dienes Valéria: A nyolc boldogság, Szent Imre misztérium, Rózsák szentje, Hóféherke“. In: *Tóvay Nagy Péter (szerk.): Források a magyar színpadi táncművészet történetéhez I. Magyar Táncművészeti Főiskola: Budapest. 103–184.* [forrásközlés]

„Egy pálya emlékezete III. Beszélgetéssorozat Györgyfalvy Katalinnal“. In: *Parallel*. (26. sz.), 26–33.



„Egy pálya emlékezete IV. Beszélgetéssorozat Györgyfalvy Katalinnal“. In: *Parallel*. (28. sz.), 12–19.

„Ketten kétfelől“. In: *Élet és Irodalom*. (18. sz.) 24. [Lajkó Félix–Kun Attila: Horda, Közép-Európa Táncszínház–Nemzeti Táncszínház, április 24.; Egyed Beáta–Újvári Milán: A szerelem természete, Radiobalett, Mu Színház, április 26.]

„Párhuzamosak?“. In: *Élet és Irodalom*. (51–52. sz.) 46. [Compagnie Marie Chouinard: Henri Michaux: Mouvements és Gymnopédies; Angelus Iván: Tükörszoft – Trafó]

„Rákmenetben“. In: *Élet és Irodalom*. (45. sz.). 23. [Liszt–Wagner–Berlioz–Pártay: Aranyecset – Magyar Állami Operaház]

„Üres és teli“. In: *Élet és Irodalom*. (42. sz.). 24. [Ohad Naharin és a BDC táncosai: Sadeh 21, Batsheva Dance Company, Bécs, Tanzquartier]

#### 2014

„A giccses, a trendi és a konceptuális“. In: *Élet és Irodalom*. (32. sz.) 22. [Wien Welt Wettbewerb: Gálaest; Dada Masilo/The Dance Factory: Swan Lake; Meg Stuart/Damaged Goods: Sketches/Notebook – ImpulsTanz, Bécs]

„Bogár Richárd: Napló“. In: *Táncstudományi Közlemények*. (2. sz.). 4–14. [forrásközlés, társszerző: Tóvay Nagy Péter]

„Egy pálya emlékezete V. Beszélgetéssorozat Györgyfalvy Katalinnal“. In: *Parallel*. (29. sz.), 13–22.

„Hátraforgó“. In: *Élet és Irodalom*. (16. sz.) 22. [Budapesti Tavasz Fesztivál táncelőadásai: Thália Színház, Művészetek Palotája, Vígyszínház, Nemzeti Táncszínház]

„Két jubileum“. In: *Élet és Irodalom*. (9. sz.) 24. [Bozsik Yvette–Philippe Heritier: Az estély, Bozsik Yvette Társulat, Nemzeti Táncszínház; Pataky Klári: Csendélet, Pataky Klári Társulat, Átrium Film-Színház]

„Lásd és halld“. In: *Élet és Irodalom*. (46. sz.) 22. [Massenet–MacMillan: Manon, Royal Balett; Adès–McGregor, Armitage, Whitley, Pite „See the Music, Hear the Dance“, Sadler’s Wells; Khan–Galván: Torobaka, Sadler’s Wells]

„Margón“. In: *Élet és Irodalom*. (51–52. sz.) 48. [Maurice Ravel–Lukács András: Bolero, Győri Balett, Művészetek Palotája; Pataky Klári: Jegyzetek, Pataky Klári Társulat, Bethlen Téri Színház; Fülöp László: Emese és Emil, MU Színház]

„Merre nyílik?“. In: *Élet és Irodalom*. (22. sz.) 24. [Bob Downes–Robert North: Trójai játékok, Herman Lovenskjoöld–August Bournonville: A szilfid, Magyar Állami Operaház]

„Mostantól merre?“. In: *Élet és Irodalom*. (26. sz.) 23. [Kortárs Koreográfusok XV. Jubileumi Gálaestje, Művészetek Palotája]



„Ortutayné Kemény Zsuzsa, Palasovszky Ödön hagyatékok a Táncarchívumban“. In: *Táncstudományi Közlemények*. (1. sz.). 21–53. [forrásközlés]

„Tánc/Színház?“. In: *Élet és Irodalom*. (43. sz.). 23. [Antonio Vivaldi–Max Richter–Barta Dóra–Andrej Petrovič: Az ötödik évszak; Fabián Barba: A Mary Wigman Dance Evening; Ivana Müller: In Common – CAFé Budapest]

„Váratlan leletek két hagyatékban. Madzsar Alice: Bilincsek. Tervek és nehézségek – Harangozó Gyula kézirat“. In: *Tóvay Nagy Péter (szerk.): Források a magyar színpadi táncművészet történetéhez II. Magyar Táncművészeti Főiskola: Budapest. 91–134.* [forrásközlés]

#### 2015

„Bogár Richárd: Napló“. In: *Táncstudományi Közlemények*. (1. sz.). 55–60. [forrásközlés, társszerző: Tóvay Nagy Péter]

„Háborúk kísértetei“. In: *Élet és Irodalom*. (14. sz.). 23. [Eszter Salamon MONUMENT 0: Haunted by wars (1913–2013) – Tanzquartier Wien]

„Homok és gyöngy“. In: *Élet és Irodalom*. (51–52. sz.). 48. [Csajkovszkij–Eagling–Solymosi: A diótörő, Magyar Nemzeti Balett; Szántó–Földi: Kislányom, Anne Frank, Budapest Táncszínház.]

„Két generáció“. In: *Élet és Irodalom*. (45. sz.). 24. [Pina Bausch: ...como el mosquito en la piedra, ay si, si, si..., Tanztheater Wuppertal – Festspielhaus St. Pölten; Hans Peter Kuhn–Sasha Waltz: Körper, Sasha Waltz & Guests – Tanzquartier, Bécs]

„Két géniusz“. In: *Élet és Irodalom*. (9. sz.). 23. [Forsythe–Berio: Workwithinwork, Forsythe–Morrow: Rearray, Forsythe–Willems: One Flat Thing, reproduced; Sylvie Guillem és a Lyoni Balett, St. Pölten, Festspielhaus]

„Meglepetés nélkül“. In: *Élet és Irodalom*. (22. sz.). 24. [Tennessee Williams–Kulcsár Noémi: A vágy villamosa – MU Színház]

„Monsieur!“. In: *Élet és Irodalom*. (18. sz.). 22. [A Tánc Világnapja – Nemzetközi Táncnap, április 29.]

„Szív és energia“. In: *Élet és Irodalom*. (41. sz.). 23. [Sharon Eyal és Gai Behar: Sara – Killer Pig, L-E-V, Trafó]

„Testalkotás. Beszélgetés Karczag Évával“. In: *Parallel*. (33. sz.) 22–31.

#### 2016

„Akárcik“. In: *Élet és Irodalom*. (4. sz.). 22. [Jérôme Bel: Gala – Tanzquartier Wien]

„A rend ígézetében. Lucinda Childs: Available Light / St. Pölten“. In: *Színház*. (2. sz.), 39–41.



- „A testem nélkül a tér sem létezik. A 10. velencei nemzetközi kortáránc-fesztivál“. In: *Színház*. (11. sz.), 45–47.
- „Az élet diadala. Tünet Együttes: Sóvirág“. In: *Színház*. (2. sz.), 4–8.
- „Doctrines and Laban Kinotography in a Hungarian Modern Dance School in the 1930's“. In: *Journal of Movements Arts Literacy*. (3. vol. 1. sz.). [online kiadvány, Társszerző: Fügedi, János]
- „Egy elfeledett emigráns“. In: *Élet és Irodalom*. (27. sz.) 24. [Milloss Aurél]
- „Egy évad hordaléka – Fókuszban a Nemzeti Balett“. In: *Színház*. (10. sz.), 31–34.
- „Elmúlik?“. In: *Élet és Irodalom*. (17. sz.). 24. [Dubrovay László–Vincze Balázs: Faust, az elkárhozott, Pécsi Balett; Philip Glass–Barta Dóra: Megbolydult bolygó, Solaris–Földi Béla: Marsbéli krónikák, Magyar Nemzeti Balett; Borbély Mihály–Sipos Mihály–Farkas Zoltán Batyu: Násztánc, Állami Népi Együttes; Kiss Ferenc–Foltin Jolán: Elmúlik.]
- „Élőben“. In: *Élet és Irodalom*. (21. sz.). 24. [Royal Ballet– Live Cinema Season 2015/16.]
- „Évadzárás Drezdában“. In: *Élet és Irodalom*. (30. sz.). 22. [Csajkovszkij–Balanchine: Thema und Variationen, Händel–Bach–Berio–Forsythe: Neue Suite, Górecki–Ek: Sie war schwarz, Semperoper Ballett ]
- „Fogaskerekek között. Megfigyelések, szervezések és szervezési kísérletek a hatvanas-hetvenes évek táncművészetében – három történet“. In: *Színház*. (6–7. sz.), 78–85.
- „Hirschberg Erzsébet hagyatéka az OSZMI Táncarchívumában“. In: *Tánc tudományi Közlemények*. (2. sz.), 10–39. [forrásközlés]
- „Koncert/Színház. A Forte Társulat Bartók-estje. Többhangú kritika Rényi András kommentárjával“. In: *Színház*. (12. sz.), 30–33.
- „Újratervezés helyett“. In: *Élet és Irodalom*. (10. sz.). 22. [Budapest Táncfesztivál – Művészetek Palotája és MOM Kulturális Központ]
- „Vesztesek“. In: *Élet és Irodalom*. (40. sz.). 24. [Gryllus Ábris és Farkas Miklós – Frenák Pál: Lutte, Frenák Pál Társulat, Trafó.]

## 2017

- „30/25“. In: *Élet és Irodalom*. (46. sz.). 24. [30 éves a Szegedi Kortárs Balett –Gálaest Imre Zoltán emlékére–Művészetek Palotája]
- „A képek beszédessége. Horváth Csabát Fuchs Livia kérdezte“. In: *Színház*. (5. sz.), 16–18.
- „Első fejezet: Marie Chouinard első évada a Velencei Táncbiennálé élén“. In: *Színház*. (12. sz.), 42–44.



- „Garázsból csillogásba“. In: *Élet és Irodalom*. (49. sz.), 24. [Harlemi Táncszínház, Színpompás Harlem–Ritmusperspektívák, Művészetek Palotája]
- „Hajszálereken át.“ In: *Színház*. (12. sz.), 34–36.
- „Innen és túl a narratíván. A fából faragott királyfi Gergye Krisztián és Frenák Pál olvasatában. Többhangú kritika Fuchs Livia és Török Ákos kommentárjával“. In: *Színház* (7. sz.) 53– [társszerzők: Rényi András, Török Ákos]
- „Képek beszédessége. Horváth Csabát Fuchs Livia kérdezte“. In: *Színház*. (5. sz.), 16–18.
- „Kint és bent. Páros interjú Rózsavölgyi Zsuzsa és Fülöp László koreográfusokkal“. In: *Színház*. (2. sz.), . 23–27.
- „Kitekintő“. In: *Élet és Irodalom*. (10. sz.). 23. [Budapest Táncfesztivál: Nederlands Dans Theater 2, Scottish Dance Theater, La Veronal – Művészetek Palotája.]
- „Lejárt és friss“. In: *Élet és Irodalom*. (16. sz.) 23. [Budapesti Tavasz Fesztivál: Manuel de Falla–Antonio Gades: Tűz, Művészetek Palotája; Ori Lichtik–Sharon Eyal: OCD Love, Trafó]
- „Nagyok és kicsik, mi és ők, párhuzamosságok és törésvonalak“. In: *Színház*. (10. sz.), 28–34. [Bálint Orsolya, Fuchs Livia, Králl Csaba és Török Ákos a hazai táncművészet jelenéről]
- „Next“. In: *Élet és Irodalom*. (5. sz.). 24. [NextFeszt–Trafó]
- „Nincs másik“. In: *Folkmagazin*. (3. sz.), 21.
- „Sok snitt“. In: *Élet és Irodalom*. (21. sz.). 24. [Szerpentin – Táncfilm Fesztivál, Kino Mozi]
- „Táncrevíziók. Variációk és olvasatok táncszövegekre“. In: *Színház*. (3. sz.), 12–16.
- „Terek és táncok“. In: *Élet és Irodalom*. (40. sz.). 24. [Tánc-Tér, 11 éves a MODEM, 5/ Body Radical, Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum]
- „Világtrendek nyomában : XIV. Belgrádi Táncfesztivál“. In: *Színház*. (6. sz.), 46–48.

## 2018

- „Ahol a magánélet sem tabu : Táncosnőportrék filmen“. In: *Színház*. (3. sz.), 40–41.
- „Alkalmi együttlétek“. In: *Élet és Irodalom*. (46. sz.) 24. [Szegő Dávid–Góbi Rita: Tátikák, Bethlen Színház; Gryllus Ábris–Farkas Miklós– előadók: W\_all, Trafó]
- „A semmitől a mindenig. Száz éve született Jerome Robbins“. In: *Élet és Irodalom*. (51–52. sz.), 48.
- „Búcsú“. In: *Élet és Irodalom*. (25. sz.). 23. [Vincenzo Lamagna–Akram Khan: Xenos, Akram Khan Company, St. Pölten, Festspielhaus]



- „Egy fecske nem fecske?!: Fuchs Livia, Králl Csaba és Megyeri Léna kommentlánca a Magyar Nemzeti Balett Triple Dance című estjéről – Müpa“. In: *Színház*. (11. sz.), 29–32.
- „Élő múzeum“. In: *Élet és Irodalom*. (28. sz.), 24. [A Bolsoj Balett 2017/18-as évada – Uránia Nemzeti Filmszínház]
- „Fel, le?“. In: *Élet és Irodalom*. (3. sz.), 24. [Moha – Mozdulatművészek Háza és MU Színház: 19. SzólóDuó Nemzetközi Táncfesztivál]
- „Hímnem, nőnem“ In: *színház-net* (ápr.)
- „Különféle placcokon“. In: *Élet és Irodalom*. (38. sz.), 24. [Ex Nihilo: Shakers; Ziggurat Project: Légszükséglet – PLACCC Fesztivál; Horváth Nóra–Oberfrank Réka: AfterEverAfter; Horváth Nóra–Ivanov Gábor: Beat – MU Színház]
- „Lebutított klasszikusok: Prózaadaptációk balettszínpadon: Fuchs Livia, Horeczky Krisztina és Králl Csaba levelezése“. In: *Színház*. (4. sz.), 6–8.
- „Meccsek“. In: *Élet és Irodalom*. (15. sz.), 23. [Raphaëlle Delaunay–Sylvain Prudhomme: It's a match, Francia Intézet; Louise Lecavalier–Antoine Bertiaume: Battleground, Trafó]
- „Rick és Hester“. In: *Élet és Irodalom*. (9. sz.), 24. [Montázs – Kozma Attila: Casablanca, Miskolci Balett; montázs – Velekei László: A skarlát betű, Győri Balett]
- „Szentpál Olga hagyatéka a Táncarchívumban“. In: *Tánc tudományi Közlemények*. (1. sz.), 15–56. [forrásközlés]
- „Töredékek Milloss Aurél hagyatékából“. In: *Tóvay Nagy Péter (szerk.): Források a magyar színpadi táncművészet történetéhez III*. Magyar Táncművészeti Egyetem: Budapest. 128–157. [forrásközlés]
- „Tánc- és házünnep“. In: *Élet és Irodalom*. (42. sz.), 23. [Könczei Árpád: Kiáltó szó, Udvarhely Néptáncműhely; Könczei Árpád: Mundruc, Háromszék Táncgyűttes; Varga János–Sára Ferenc: Tegnap a Gyimesben jártam, Maros Művészgyűttes – Hagyományok Háza]
- „Tojásbéj“. In: *Élet és Irodalom*. (19. sz.), 24. [Ifjú Koreográfusok Fóruma: Bethlen Téri Színház; Imre Zoltán Projekt Estek: MU Színház]

## 2019

- „1 in 2“. In: *Élet és Irodalom*. (45. sz.), 24. [Szentpáli Roland–Feledi János: Orfeusz, zenei montázs – Feledi János: Revenge / Elektra, Feledi Project; Mádi László–Mészáros Máté: Ketten, Mádi László–Juhász Péter: Sinni, Közép-Európa Táncszínház]
- 10 év emléke : [1978–1988]*. Budapest: Közép-Európa Táncszínház Közhasznú Egyesület.
- „A sokféleség ünnepe“. In: *Élet és Irodalom*. (50. sz.), 22. [Iva Noto és Ryuichi Sakamoto – Richard Siegal: New Ocean, Ballet of Difference, Festspielhaus, St.Pölten]



- „Imre Zoltán hagyatéka a Táncarchívumban“. In: *Tánc tudományi Közlemények*. (2. sz.), 40–52. [forrásközlés]
- „KGP“. In: *Élet és Irodalom*. (4. sz.), 24. [Kovács Jeromos–Kovács Gerzson Péter: Noir, TranzDanz–Mu Színház]
- „Lány, strandon“. In: *Élet és Irodalom*. (41. sz.), 24. [Philippe Heritier–Bozsik Yvette: Nyaralás, Bozsik Yvette Társulat, Nemzeti Táncszínház]
- „Lerohasztás versus kitartottság : Az új generáció lehetőségeiről – kommentlanc“. In: *Színház*. (7–9. sz.), 10–14. [Társ szerző: Králl Csaba, Lőrinc Katalin]
- „Londoni pillanatképek“. In: *Színház*. (7–9. sz.), 77–80.
- „Örömtelen tánc“. In: *Élet és Irodalom*. (37. sz.), 24. [Út a Királyi Operába – eredeti cím: Yuli, rendezte: Iciar Bollain]

## 2020

- „A besorolhatatlan: Merce Cunninghamról“. In: *Színház*. (3. sz.), 44–47.
- „A hagyományok újjáélesztése.“ In: *színház-net* (november)
- „Beszédés testek birodalma. Vertigo: Leela és Batsheva Táncgyűttes: 2019 – Tel Aviv“. In: *Színház*. (4. sz.), 45–48.
- „Csontvázak, démonok, kaszások: A haláltáncmotívum a világháborúk árnyékában“. In: *Színház*. (5–6. sz.), 30–32.
- „Dokumentumok a magyar tánc tudományi kutatás kezdeteiről. In: *Tóvay Nagy Péter (szerk.): Források a magyar színpadi táncművészet történetéhez IV*. Magyar Táncművészeti Egyetem: Budapest. 126–141. [forrásközlés]
- „Édes és keserű“. In: *Élet és Irodalom*. (51–52. sz.), 48. [nem kritika]
- „Homage“. In: *Élet és Irodalom*. (48. sz.), 24. [Eck Imre]
- „Ketten“. In: *Élet és Irodalom*. (5. sz.), 24. [Or Marin: Like a Sex Machine, Fehér Ferenc: The Station, Mu Színház; Kovács Balázs – batarita – Shin Eunju: Virág, Nemzeti Táncszínház; Gryllus Ábris – Cuhorka Emese – Molnár Csaba: Mestermunka, Jurányi Produkciós Ház]
- „Megnyitóra várva“. In: *Élet és Irodalom*. (19. sz.), 24. [Herceg a vasfüggöny mögött – a Bajor Gizi Múzeum később megnyíló kiállítása]
- „Retro“. In: *Élet és Irodalom*. (11. sz.), 24. [Alekszandr Krejn–Vahtang Csabukiani–Mihail Messzerer: Laurencia, Magyar Nemzeti Balett]
- „Rettegve, gátlástalanul, vakon? : Szeplők életműveken: Jerome Robbins, Agrippina Vaganova, Serge Lifar, Lábán Rudolf“. In: *Színház*. (1. sz.), 12–15.



- „Sem, sem“. In: *Élet és Irodalom*. (7. sz.), 23. [Montázs – Barta Dóra – Katonka Zoltán: Anna Karenina, Kecskemét City Balett]
- „Színházban és utcán“. In: *Élet és Irodalom*. (44. sz.), 24. [Hámor József: Agora II., Gangaray Dance Company; You are the Flow, Flying Bodies & Collective Dope – Café Budapest, Kortárs Művészeti Fesztivál]
- „Szűrős“. In: *Élet és Irodalom*. (39. sz.), 24. [Haydn–Beethoven–Schubert–Ekman: Cacti, Magyar Nemzeti Balett]
- „Tiszay Andor hagyatéka a PIM-Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Táncarchívumában“. In: *Táncstudományi Közlemények*. (1. sz.), 31–54. [forrásközlés]
- „Új korszak (f)elé“. In: *Élet és Irodalom*. (24. sz.), 24. [nem kritika]
- „Újratervezés“. In: *Élet és Irodalom*. (15. sz.), 22. [Sadler’s Wells: Digital Stage]

## 2021

- „Eck Imre koreográfiai kísérleteinek nemzetközi párhuzamai“. In: *Táncstudományi Közlemények*. (1. sz.). 46–50.
- „A tékozló“. In: *Élet és Irodalom*. (34. sz.), 24. [Kirill Richter–Yuka Oishi: Raszputyin, Polunin Ink., Margitszigeti Szabadtéri Színpad, augusztus 13.]
- „Bartók ürügyén“. In: *Élet és Irodalom*. (22. sz.), 24. [Bartók Béla–Juronic Tamás: Concerto; Bartók Béla–Leo Mujia: A fából faragott királyfi, Riederauer Richárd–Vincze Balázs: Vasarely-etűdök, Bartók Tavasz, Müpa-stream]
- „Bezárkózás, kooperáció, nyitottság.“ In: *Színház* (11. sz.) 52–56.
- „Egy hídember. Robert Cohan, 1925–2021“. In: *Élet és Irodalom*. (4. sz.), 24.
- „Fekete, fekete, fekete“. In: *Élet és Irodalom*. (47. sz.), 24. [Zenei montázs – Nagy József/Joseph Nadj: Omma, Hangvilla, Veszprém, november 21.]
- „Másképp“. In: *Élet és Irodalom*. (27. sz.), 24. [Gustavo Ramirez Sansano: Recortes – Közép-Európa Táncszínház]
- „Megválaszolatlan kérdések“. In: *Élet és Irodalom*. (17. sz.), 22. [Liam Scarlett]
- „Még egy“. In: *Élet és Irodalom*. (12. sz.), 24. [Hodworks: Önök kérték! Még egy online előadás – e-Néző # 15, Trafó]
- „Műhelyek“. In: *Élet és Irodalom*. (8. sz.), 24. [Willany Leó Improvizációs Táncszínház: Felwillanyozva; Sztrájktevő: Hány élete van egy kérésznek?]
- „Művek és modellek“ In: *színház-net* (november)



- „Robbanó és lüktető energiák“. In: *Élet és Irodalom*. (44. sz.), 24. [Kon-takts – Baletttest három részben, Magyar Nemzeti Balett, Eiffel Műhelyház]
- „Veszprém reloaded“. In: *Élet és Irodalom*. (38. sz.), 24. [Tánc – XXIII. Nemzetközi Kortárs Fesztivál. Legjobb előadás: Szólók, Agora, Work, Mestermunka; legjobb szólóelőadás: Tofu P. Potter, Reptében; különdíj: Molnár Csaba, Méhes Csaba]
- „Vidám dekonstrukció“. In: *Élet és Irodalom*. (51–52. sz.), 48. [Silvia Gribaudi: Graces, Trafó]
- „Visszatekintés“. In: *Táncstudományi Tanulmányok 2020–2021*. 9–19.



Tóvay Nagy Péter

## Beszélgetések Körtvélyes Géza tánc történetével\*

**KALOT, leventemozgalom, regöscserkészet, Muharay Elemér, Molnár István**

Én nem voltam Érden, ahol a KALOT-féle népfőiskola volt, amit a jezsuiták csináltak. Azonban több osztálytársam ott volt a jezsuiták között – a jezsuiták voltak az igazán rátermett fickók! Ott aztán népdalokat, néptáncokat és mindenfélét tanítottak, szóval akkoriban ott egyfajta katolizált színeztű tanítás volt jellemző. A jezsuiták mindig nagyon progresszívek voltak, tudvalévő, hogy a jezsuiták „hivatalból” mindig a kiátkozás szélén tántorogtak a történelem során. (...) Nagy Töhötöm és volt egy másik személy, akinek most nem jut az eszembe a neve, tanították ott a néptáncokat.

Molnár István, aki a néptáncoknak kiemelkedő mestere volt, eredetileg modern expresszionista táncos volt, és így került ki Franciaországba. És akkor Párizsban egyszer felkérték, hogy egy ottani magyar esten mutasson be magyar táncokat, és rádöbrent, hogy nem tud ilyet. Később, hazaérkezése után, elkezdte a magyar táncokat megismerni, gyűjteni, egy nagy nehéz filmfelvételével a hátán, mint egy próféta, mint egy megszállott. Járt a magyar vidéket, hogy gyűjtse a magyar táncokat. Erdélyben is járt, meg mindenfelé az országban. A másik fontos név Muharay Elemér, aki a népi színjátéknak volt az apostola, aki egy időben együtt dolgozott Balla Péterrel, Nagy Istvánnal és Molnár Istvánnal is. De Muharay volt az az ember, aki a népi kultúra és a népi progresszió végett az ördöggel is összefogott. Ez azt jelentette, hogy Muharay tanított gyárban munkásyerekeknek, tanított a Levente Központi Művészegyüttesben, majd később egy olyan együttest hozott létre, aminek végül történelmi szerepe lett a hazai táncéletben. Molnár csinálta a táncokat, Balla a népdalokat és a Muharay a népi játékokat. Muharaynak voltak feldolgozásai, nagyon eltalálta a hangvételt, hogyan lehet átranzponálni a népmesét népi játékká, színjátékká. Később a Levente Központi Művészegyüttest az akkori (Horthy-féle) kormányzat kiküldte Firenzébe, ahol gyakorlatilag magyar népművészetet adtak elő. Népdalokat, népi játékokat meg néptáncokat, mert ez volt az, amit a magyarok tudtak vinni. (...)

A balatonszárszói táborban 1943-ban már Muharay köré gyűlt egy csoport fiatal és azok ott kvázi kultúrműsort adtak elő a politikai táborban este megrendezett tábortűznél. Úgyhogy ott a balatonszárszói táborban a Muharay Együttes föllépett. Tehát én itt kerültem velük kapcsolatba, csak még nem kerültem be az együttesbe, amely létezett már, hivatalos levente felügyelet alatt, melynek ugyan jobboldali vezetője volt, de ezalatt egész komoly baloldali áramlatok is léteztek, mivel a gyárakból is hoztak be ifjúságokat – ez volt Muharay Elemérnek a trükkje. Jöttek lányok a református fertályról, másokat pedig a Csonka Gépgyárból hoztak be, akik között voltak kommunisták és szociáldemokraták is. Úgyhogy a Muharay Együttes az ellenállásnak az egyik bázisa és résztvevője lett, akciókat is bonyolítottak le.

\* A fájlok kb. 37 órányi beszélgetést tartalmaznak Körtvélyes Géza tánc történetével, kritikussal. A 2006. októberre és 2007. májusra között készült interjúkat átírva, az élőbeszéd sajátosságait elhagyva, szerkesztett formában közlöm. A lábjegyzetben Megjegyzés címszóval a saját kiegészítéseimet jeleztem, a külön nem jelzett részek a vonatkozó Körtvélyes-interjúból származnak.



Mielőtt tovább folytatnám, beszéljünk egy kicsit a gimnáziumi időszakomról.<sup>1</sup> Mi, akik 1943–44-ben a táncal kezdünk foglalkozni a teljes népművészetet éltek: az életformánkhoz tartozott. Például ha egy ideológiai előadás volt a földkérdéséről, akkor utána a szünetben népdalokat énekeltünk. Ugyanígy csináltunk a cserkész táborokban, hiszen akkor ott is volt tábortűz, ami a cserkész élet szerves része volt: az esti tűz mellett valaki székely népballadát olvasott fel, népdalokat énekeltünk, és akik tudtak bemutattak táncokat. Én például 1943–44-ben a II. kerületben a levente ifjúsági-csoportnak lettem a vezetője, azután, hogy elvégeztem a kurzust.<sup>2</sup> Közben azonban részt vettem a Csipkés Közösségben, amely az ideológiai magja volt az egésznek, ott komolyabban foglalkoztunk mindennel.<sup>3</sup> Ekkor már Molnár István is tanított, mindenhova elment ahova csak hívták, vagy lehetett. A Szent Imre Kollégium Pesten volt valahol,<sup>4</sup> és oda mentek olyanok, akik máig tartósan részesei a néptánc mozgalomnak, művészetnek. (...) 1943-ban a szentimrések tartottak egy nagy népi estet a Városi Színházban, oda persze mindenki elment, aki a népi dolgokkal foglalkozott, ez nagyon nagy élményt adott akkor és mi gimnazisták elhatároztuk, hogy mi is csinálunk a gimnáziumban ilyet 1943-ban. Ebben az évben tőlünk ifjúsági-csoport közül, jónéhányan elmentek az Érdi Katolikus Főiskolára, a KALOT-hoz a tánc tanulás végett. És mint említettem, mi is elmentünk a katolikusokhoz táncot tanulni meg a kálvinistákhoz is, táncot tanulni: mindenki, akit megérintett a dolog, a prófétája volt akkor a népművészetnek. Mi például bevonultunk az iskolai ifjúsági szervezetekbe, részt vettünk és terjesztettük a népi irodalom és népi kultúra eszméit, vagy tanításait.

Történt egy érdekes esemény 1944-ben, amikor is egy Albert Vilmos nevű ember volt a szervezője a gimnáziumi estnek, amiben volt Muharay-féle népi játék is: Mátyás király és a gyevi bíró volt a címe. Ezután mi népdalokat énekeltünk, összeálltunk kórusba és utána előadtunk azokat a néptáncokat, amiket korábban a KALOT-ban, vagy a reformátusoknál tanultunk. Ezeknek az előadásoknak nagy sikere volt a gimnáziumban. Az előadás azonban majdnem botrányba fulladt, mert mi politikai dalokat is énekeltünk. Volt egy kiugrott jezsuita papunk, aki egyébként a magyartanárnak volt, azt mondta, hogy ne énekeljünk politikai dalokat, mert botrány lehet belőle, ugyanis ez az előadás március 15-én, a német megszállás küszöbén volt. Szerencsére végül az előadásunk nem fulladt botrányba. Igen hatásosak voltak ezek a műsorok, terjesztettük mindenütt, még az osztályban is táncoltuk, összetoltuk a padokat, ez már kicsit skandalum volt, ezért az igazgató be is rendelt bennünket megfenyítésre. (...)

A Regöscserkészet az a cserkészetben belül egy népi művelődéssel foglalkozó réteg, amely kicsit protestáns, református színeztű volt. Azt hirdette, hogy a népművészetet meg kell tanulni és magunknak elsajátítani, és terjeszteni. Erre utal a regös kifejezés is. Azonban a regöscserkészek inkább cserkészek maradtak, körükben nem tapasztaltam olyan aktív néptáncos tevékenységet, mint az ifjú vezetőknél a levente mozgalomban. (...) Nekem például a II. kerületben volt olyan ifjúvezető levente hallgatóm, aki székelyfiú volt, és tőle akkor én gyűjtöttem nagyon sok néptáncot. Például tőle tudtam csürdögölőt tanulni.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Megjegyzés: Körtvélyes a budai Érseki Katolikus Reál gimnáziumba (II. kerület, Keleti Károly u. 37. sz.) járt 1936–1944 között.

<sup>2</sup> Megjegyzés: Körtvélyes visszaemlékező írása (Bekötő út, Táncművészeti Dokumentumok. 1985. 19. oldal.) szerint a levente ifjúvezető képzés „egy adott időponttól kezdve nem volt más, mint a népi írók mozgalma illetve a Horthy-rendszer hivatalos mozgalma ellenmondásos találkozása.”

<sup>3</sup> Megjegyzés: A levente ifjúvezető képzésben részt vevő, majd a német elkötelezettségtől való ódkodása miatt öngyilkosságba hajszolt Csipkés-Clement György (1916–1942), a „református cserkész” szellemiségéből kinövő mozgalom 1942-ben alakult meg. (Bekötő út, Táncművészeti Dokumentumok. 1985. 20–22. oldal., Laurenszky Ernő: Dr. Csipkés-Clement György, a karizmatikus ifjúsági vezető. Neveléstörténet, 2008. 1–2. sz.)

<sup>4</sup> Megjegyzés: A Kollégiumot 1900-ban Glattfelder Gyula hívta életre a lakáshiánnyal küszködő, Budapesten tanuló egyetemi ifjak számára. A Pesti Kollégium végleges épülete a Ráday u. 43–45. sz. (IX. kerület) volt.

<sup>5</sup> A beszélgetés dátuma: 2006. 10. 01.



## Gyöngyösbokréta

A Gyöngyösbokréta egyszerűen a népművészet szempontjából érdekes, hogy tudniillik, a Paulinyi Béla nevű impresszárió-szervező rájött, hogy a parasztokból lehet műkedvelő együtteseket formálni, amelyek Szent Istvánkor a Városi Színházban (tehát az Erkel Színházban) a falvakban lévő, élő tradíciót élő vagy felelevenített népviseletben bemutatják. Nagy csomó ilyen parasztegyüttes létezett, ezek alkalmi együttesek voltak, tehát arra jöttek létre, hogy majd Szent Istvánkor fellépjenek. A próbákon kaptak valami pénzt is, azért, hogy a próbákra eljőjenek, meg az volt nekik a nagy ügy, hogy feljöhettek Pestre és felléphettek a színpadon. Szóval ők büszkék voltak, hogy ilyen megmutatni való, ápolni való tradíciójuk van. Azonban ez gyakorlatilag a népművészet konzerválását jelentette, és azt, hogy a népművészet érték, testvére annak, amit Kodály és Bartók a népzenevel csináltak. Egy biztos: a Gyöngyösbokréta funkciója az volt, hogy a vidéki parasztság segítségével a néphagyományt a városi közönségnek színpadon bemutassa. Ezt Paulinyi Béla jól megszervezte és csinált belőle egy szövetséget, s ezzel folyamatosan prolongálta, hogy ez egy létező mozgalommá váljék. Általában a helyi tanítók, vagy valami helyi értelmiségi volt, aki szervezte, csinálta a próbákat, Paulinyi csak lement megnézni, hogy színpadképes állapotban vannak-e. Ezek után a néprajzos Gyórfy Istvánnak kellett vagy kellett volna hitelesíteni, hogy ez néprajzilag is abszolút hiteles népművészet legyen. Itt ugyanis a hitelességen, az eredetiségen volt a hangsúly. Akkoriban a Gyöngyösbokréta számított magyarosnak, hitelesnek, szemben a népieskedéssel, ami a régi, reformkori, elkopott néptáncokat jelentette, amelyeket általában iskolai évszázadokon mutattak be. Hiszen ezek nem paraszti táncok voltak, hanem reformkori mű-néptáncok – árvalányhajjal, meg nemzeti pántlikával. Tehát ez nem paraszti, nem originál volt, hanem népieskedő. Ezt Bartók pontosan elválasztotta, hogy mi a népieskedés és mi a népi ezzel szemben. Szóval a népi az paraszti volt és a Bokréta ilyen értelemben akárki is táncolta, eredeti néphagyományt művelt, ami testvére volt a népdal- és a néptánc-kultusznak, amit már nem parasztoz csináltak.<sup>6</sup> (...)

Az volt a lényeg, hogy a két világháború között Magyarországon gyakorlatilag a nyugaton működő Gyagilev vezette orosz balett példájára, külföldi és hazai szakemberek próbálkoztak meghonosítani ennek az eredményeit, s ezt valamiképpen összefonni az aktuális, megkésített hazai feladattal a nemzeti, a hazai táncművészet, kibontakoztatásával, nemzeti karakterének a megerősítésével. Úgy lehet mondani, hogy ez volt a két világháború közötti, főleg a Harangozó nevével fémjelzett, koreográfiai tehát előadóművészi törekvések tengelyében. Ezek – nemzetközi relációban is – modern zenék alapján készült művek voltak, amelyeket aztán a hazai balettművészet egyetlen bázisa – az Operaház – bemutatott. A tematikája, ha úgy tetszik, jórészt internacionális volt, ellenben erőteljesen ösztönözve volt – a Horthy-rendszer vállalt nemzeti jellegéből is fakadt –, hogy a nemzeti oldal, nemzeti jelleg, karakter erősödjék meg a táncművészetben, ami viszont a gyakorlatban, inkább a balett esetében, népies tematikájú, tehát magyaros, népies jellegű darabok színrevitelében manifesztálódott. (...)

Ehhez az inspirációt koreográfiai tekintetben egy nagyhírű, érdekes mozgalom, az ún. Gyöngyösbokréta adta. Mi volt ez? (...) Egy olyan kezdeményezés, amiben tanítók, falusi értelmiségiek, egy-egy olyan magyarországi helységben, községben ahol még élt a népi tradíció, alkalmi parasztcsoportokat hoztak össze, amelyek a saját tradíciójukat színpadra viszik és a nagy nemzeti ünnepen, Szent Istvánkor, Budapesten, a Városi Színházban (tehát a mai Erkel Színházban) több napon át bemutatják. Itt gyakorlatilag néprajzi értelemben is autentikus paraszti, nemzeti táncokat lehetett látni, eredeti viseletben, eredeti népzenevel vagy népdalokkal.

<sup>6</sup> A beszélgetés dátuma: 2006. 10. 01.



Azt kell mondani, hogy aki táncművészetet művelt akkoriban az a magyar népművészettel, magyar néptánc anyaggal nem úgy ismerkedett meg, mint Bartók, Kodály, Lajtha (akik elindultak magnóval vagy fonográffal a paraszti udvarokba és gyűjtötték a paraszti kultúrát), hanem az ilyen alkalmi csoportok előadása révén mint például a Gyöngyösbokréta. Ezek az alkalmakon ui. a falusi néptánc kvázi fölött egy frekvenciált budapesti színpadra. Tehát akár egy Cieplinski,<sup>7</sup> akár Harangozó – népművészetet az Erkel Színházban látott. Vagy a másik lehetőség az volt, hogy a koreográfus esetleg elment Mezőkövesdre vagy Karádra.

Az érdekes még, hogy a Gyöngyösbokréta célja a Horthy-rendszerben a nemzeti nagylétnépi alátámasztása volt, az eszköz viszont eredeti néptánc és népzene, ami tényleg autentikus volt, mert azt a parasztság megőrizte. Egyébként a Gyöngyösbokréta adott fogódzót, inspirációt a balettszínpad számára is hogyha magyar nemzeti, vagy népi tematikáról volt szó. Azonban ilyenkor – a balettszínpad esetében – a muzsika nem a bartóki, kodályi értelemben vett nemzetinek nevezhető zene volt, hanem kortárs műzene. Ez egy ellentmondás.<sup>8</sup>

## Ukrán Állami Együttes, Alekszandrov Együttes

Megemlítendő, hogy volt egy táncsicosos<sup>9</sup> összejövetel valahol a Városmajor utcában, ahova én elmehettem mint meggyőződéses parasztpárti [Nemzeti Parasztpárt]. Volt rajtam egy jelvény, egy parasztpárti jelvény, fekete mezőben egy vörös sarló volt, ez magára vonta a figyelmet, kiderült, hogy a volt táncsicosoknak a túlnyomó többsége a Kisgazdapárt támogatója volt. Ezen én akkor megdöbbsentem, mert számomra nem volt magától értetődő, hogy ez lesz a választás. Ehhez képest én kiríttam ebből a társaságból, nem egy ember rákérdezett, hogy itt a sarló és hol a kalapács, én csak azt tudtam hirtelen mondani, hogy az a szociáldemokratáknál van, ámde nem csapnak le vele. Ezzel aztán én a kisgazdapárti barátaimtól elbúcsúztam, hogy nekem másfele megy az utam.

Mint parasztpárti tag 1945 nyarán kaptam ingyenjegyet a Városi Színházba.<sup>10</sup> Itt lépett fel az első nagy szovjet állami népi együttes, az Ukrán Szövetségi Köztársaság Népi Együttes,<sup>11</sup> ami kiütő hatású élménnyel volt rám.<sup>12</sup> Az Ukrán Állami Együttesnek énekkara, tánckara és zenekara volt, a vezetője egy Pavel Virszkij (Virsky) nevű koreográfus. Ez az együttes teljesen profi volt, nagyon szép színes jelmeztárral, remek táncosokkal, és nagyon intenzív, erőteljes,

<sup>7</sup> Megjegyzés: Jan Cieplinski (1900–1972), lengyel származású táncos, koreográfus, balettpedagógus. A budapesti Operaházban 1931–1934 és 1943–1948 között volt koreográfus.

<sup>8</sup> A beszélgetés dátuma: 2006. 12. 12.

<sup>9</sup> Megjegyzés: Táncsicos-zászlóalj: egyetemi hallgatók antifasiszta ellenálló csoportja, akik több akciót is végrehajtottak Budapest környékén (például Vecsésen) a nyilasok ellen. A zászlóalj tagjai közül Göncz Árpádot és Klaniczay Tibort említi Körtvélyes.

<sup>10</sup> Megjegyzés: Egyébként ekkor más pártok tagjai is kaptak ingyenjegyet.

<sup>11</sup> Korábban is láttam már szovjet katonaegettest, de az egy kicsi, teljesen vegyes összetételű együttes volt, ami a Déli Front parancsnoksághoz tartozott és mint szórakoztató egység járta a katonai alakulatokat. Még a régi Váci utcai tiszti házban tekintettem meg őket, és számomra azért volt érdekes, mert a műsorukban szerepelt klasszikus balett, néptánc, tangóharmonika szám, zsonglőr mutatvány és egyebek, amikkel a frontkatonákat szórakoztatták. Ezek jók voltak, ámde mi, akik a néptánc elhivatottjai voltunk, viccesen azt mondtuk egymás között, hogy ebből a műsorból már csak a kardnyelők hiányoznak. Tehát ezeket az orosz együtteseket nem tartottuk példaértékűnek. Megjegyzem, hogy az viszont nagyon érdekes volt, hogy a táncszámok nagyon akrobatikusak voltak. Az esemény konferanسیéja egy Oldner Vlagyimir nevű ember (egy emigráns szülő, Kassai Géza gyereke) volt, aki tökéletesen beszélt magyarul, nagyon jó kiállítású fickó volt, szovjet egyenruhában. Ez teljesen lenyűgözte az embert, hogy egy szovjet táncelőadón a konferanسیé magyarul konferált. Megint az élethez tartozik, mintegy a sors iróniája, hogy ez a srác ebben a frontegyettesben épségben végigharcolta az egész háborút, majd a háború után egy vagy két évvel később Ausztriában egy autóbalesetben meghalt fiatalon, mert ittasan vezettek a baráti társasággal.

<sup>12</sup> Ekkor még nem voltam a Muharay együttes tagja, mert ez a műsor nyáron volt.



akrobatikus felkészültséggel. A műsorban a koreográfiai rész nagyon domináns, látványos volt. Ez teljesen meglepett engem, mert itt találkoztam először a profizmussal, hivatásos táncművészekkel. Ez a műsor gyakorlatilag azt mutatta meg, hogy Magyarországon az amatőr néptánc kezdeményezésekből – professzionális körülmények és előképzés után – mivé fejlődhet ki a táncművészet. Tehát a műsor kvázi egy mintát mutatott számomra, egy teljesen meggyőző és követendő példát. Ehhez fontos hozzátenni, hogy az akrobatika mellett különösen az ukrán néptáncokban nagyon erőteljes az akrobatikus karakter, akár a guggoló lépéseknél, akár a hatalmas ugrásoknál. Itt tehát azt lehetett látni, hogy a néptáncban benne van az energia és a lehetőség, hogy magas szintű profi művészetet lehet létrehozni a népművészetből. Ez volt a nagy találkozás a szovjet hivatásos néptáncosokkal.

Pavel Virszkij személyéhez még egy fontos dolgot kell hozzáfűznöm, hogy ti. ő korábban a nagy szovjet állami katonaegyüttes, az Alekszandrov Együttesnél dolgozott. Az Alekszandrov Együttes főleg a kórusáról lett világhírű, a nagy orosz kórusoknak volt az utódja, csak férfiakból állt.<sup>13</sup> A kórus mellé szerveztek egy kisebb táncsoportot is, amelynek szintén volt saját karaktere, hiszen nagyon erős balett felkészültséggel rendelkező táncosai voltak, hihetetlen akrobatikus tudással. Ebben persze az az ideológia testesült meg, hogy a szovjet katona mennyire ügyes, tetre kész, hármat forog a levegőben stb. Áttételezése volt annak a ténynek, hogy a katonának tüzesnek, lelkesnek, ügyesnek kell lennie, tehát kvázi követendőnek mutatták be a katona ruhába öltözött táncosokat.

## A Muharay Együttes

Úgy gondoltam, hogy nem politizálgatok tovább a Parasztpártban, mert egyetemre megyek. Azonban a tánc továbbra is izgatott, stimulált engem. Bementem hát a Parasztpárt székházába, ahol volt egy kulturális osztály, amiben ott volt Muharay Elemér, aki egy történelmi méretű személyiséggé fejlődött a hazai néptánc, a feldolgozott hazai népművészet ügyében. A felszabadulás előtti kezdeményezések után Muharay folytatta a népi együttes szervezését. Tette ezt azzal a félig titkolt reménységgel, hogy ebből a kezdeményezésből később egy hivatásos együttes fejlődhet ki. Számomra ezen a találkozón derült ki, hogy ez a népi együttes már megvan, újra együtt vannak, hiszen még 1944 tavaszán jöttek össze és jelenleg is gyakorolnak a Parasztpárt valamelyik helyiségében. Ezeket mondta nekem akkor Elemér bácsi, aki egy nagybajuszú, őszesedő ember volt. Muharay sajtóságos képlet volt, mert nem volt paraszti származású, de úgy nézett ki, mint egy bölcs, öreg paraszt és arra is vette a figurát, úgy is beszélt. (...) A találkozás után elmentem a próbára, ahol azt kérték, hogy mutassam meg mit tudok. Én el is táncoltam egy-két Molnár koreográfiát (hiszen én korábban, még a gimnáziumi próbálkozások idején áttételesen Molnár István koreográfiákat tanultam meg). Erre a Muharay-tanítványok mindjárt összenéztek, hogy na ez a fickó a molnárosoktól jött, mert úgy csavargatja lépéseket. A lényeg az, hogy 1945 őszen ott maradtam köztük és a Muharay Együttes tagja lettem. Általában az Andrassy úton lévő helyiségben próbáltunk. Később aztán lett egy bemutató, 1946 március közepén, amely a Városi Színházban zajlott le. A csatlakozásom idején az együttes tulajdonképpen erre az együttes számára sorsdöntő bemutatkozásra készült. Tehát én éppen a munka dandárjába csöppentem bele. Gyorsan kellett tanulni, de én szorgalmas voltam, nem annyira tehetséges, inkább szorgalmas. Tanultam, tanultam és igyekeztem fölzárkózni a többiekhez. Nagyon lényeges, hogy ebben az együttesben két dolog egészen speciális volt, ami a későbbiekben mintává is lett. Az egyik az volt, hogy mindenki mindent csinált. Tehát énekelünk,

<sup>13</sup> Megjegyzés: A kórust 1928-ban Moszkvában alapították Vörös Hadsereg Kórus néven.



ha énekkari számot adtunk elő, volt ehhez karvezető. Táncoltunk, mert mindenkinek kellett táncolni és valamilyen szinten mindenki tudott is. Ebből választották ki, hogy ki fogja a számot a színpadon előadni. A harmadik az, hogy énekeltek sőt néhányan balladát is mondtak, akinek erre különös tehetsége volt. Legfőképpen népballadákat és népi játékokat játszottunk, amelyek zömében paraszti hangvételű, népmesei alapú – Muharay Elemér által írt – játékok voltak. Ezek a művek olyanok voltak, hogy teljesen a paraszti hagyományból származónak hatottak. Mondok egy példát erre. Az egyszeri király kenyere című mű, aminek az volt a lényege, hogy a királynál tékoznak és szétfolynak minden gazdagság, ami van. A végén sorban adják egymásnak az emberek a maradék lisztet, az utolsó nap már semmi nincs. Akkor a király elbocsátja a rossz embereit és a népből vesz valakit tanácsadónak maga mellé. Tehát ilyen népmesei hangvételű műveket írt Muharay Elemér.

A másik fontos dolog a Muharay Együttesrel kapcsolatban az, hogy a társulat tagja volt Szabó Iván, szobrászművész, aki székely egyetemi hallgatóként, korábban, még a háború előtt, a Székely Egyetemista és Főiskolai Hallgatók Egyesülete (SZEFE) nevű szervezet tagja volt. (Én is láttam akkoriban a Budai Vigadóban, valamelyik műsorban, hogy SZEFE tagok székely néptáncokat mutatnak be.) Tehát fontos volt, hogy Szabó Iván tudta ezeket a táncokat sőt együttműködött a Csupajáték nevű együttesrel, ami mintegy az ő példája volt a Magyar Állami Népi Együttesnek. A Csupajátékot Milloss Aurél koreográfus, nemzetközi hírnévű magyar koreográfus szervezte fiatal színészekből, táncosokból, énekesekből és muzikusokból. Itthon 1939-ben volt a bemutatójuk, sőt fölléptek Londonban is és csak a háború miatt szakadt meg ennek az angliai turnéja. Tehát a Csupajáték lényegében egy stúdió volt, amiben Milloss fiatal művészeket fogott össze arra, hogy megpróbálják transzponálni a színpadra, de immáron profi módon, a magyar népművészet különböző ágaiba rejlő művészi értékeket.<sup>14</sup> Milloss készítette a koreográfiát, Veress Sándor, Pongrácz Zoltán stb. a muzsikát. A Csupajátékban volt Millossnak egy táncjátéka, egy bábtáncolat, ami azért érdekes, mert később folytatása lesz a Muharay Együttesben. Ennek a néptáncal megformált műnek az volt a sztorija, hogy hogy van két vetélkedő fiatalember, egy leány és egy furulyás. A két fiú megpróbálja a lányt elseretni, a furulyás táncára táncolnak, végül a furulyás viszi el a lányt. Tehát ezt a darabot – nem különösebben hivatkozva a Csupajátékra és Millossra – a Muharay Együttes előadta például a fentebb már említett 46-os színházi bemutatón. Valójában Milloss művén Szabó Iván változtatott egy-két apróságot és így a mű Szabó Iván száma lett.<sup>15</sup> Nagyon lényeges, hogy Vásárhelyi Zoltán<sup>16</sup> (aki az egyik legkiválóbb magyar karnagy volt, és később a Honvéd Együttesnek az Alekszandrov Együttes példájára megszervezett férfi karát nemzetközi szintre felfejlesztette) volt a kórusvezető a Muharay együttesben. Ő tanított be nekünk Bartók biciniákat, Kodály és még valami más kórusművet is. Úgyhogy mi elég szép, nívós kórusművet is tudtunk produkálni, annak tudatában, hogy ez nem egy profi társaság, de tehetséges emberkéek vannak, akik nagyon szorgalmasan és szakszerű irányítással ezeket megtanulták.

Ezen kívül volt még két érdekes személyiségű előadója a Muharay Együttesnek. Az egyik a balladamonddásnak kiemelkedő tehetségű képviselője, Haden Edit, aki egyébként később Vi-

<sup>14</sup> Megjegyzés: Milloss a már korábban létrehozott stúdiójának táncosaival és a produkcióhoz meghívott professzionális előadóművészekkel állította színpadra a koreográfiákat. (Kövágó Zsuzsa szíves szóbeli közlése)

<sup>15</sup> Megjegyzés: Körtvélyes itt összekeverte két koreográfiát a Magyar csupajáték programjából. (Csodafurulya, Enyém a vőlegény) Az előbbiből a furulya muzsikájára történt játékos évődés lehetett a példa. Az utóbbiból pedig az eredeti népdal hangulatát idéző zenei anyag, illetve bizonyos tájegységekhez köthető dallamok szolgálhattak mintaként Szabó Iván számára, aki a Bábtáncolat című koreográfiájában egyetlen somogyi kanásztánc dallamot használt. Tehát Körtvélyes állítása igaz abból a szempontból, hogy Szabó valóban Milloss-tól kapott szellemi intenciókat. Nem egyetlen mű intonálta azonban a Bábtáncolatot, hanem a szellemiség, a szatirikus látásmód, a folklór tiszteltteljes kezelésének példája. (Kövágó Zsuzsa szíves szóbeli közlése)

<sup>16</sup> Megjegyzés: Vásárhelyi Zoltán (1900–1977), Kossuth-díjas karnagy, zenepedagógus.



tányi Iván felesége lett, majd később az Állami Népi Együttes kórusába került be. Haden csodásan tudott balladákat mondani, tudniillik, szép kiejtéssel, nagy átéléssel és teljesen egyszerűen. Számunkra nagyon fontos volt az egyszerűség, tudniillik a népi jellegű vállalkozásokban, művekben nekünk leginkább a stilizálással voltak vitáink. Azt vallottuk, hogy közelebb kell maradni a népművészethez, mert az úgy, a maga egyszerűségében is nagyon jó. Ezt vallotta egyébként Kodály is.

Lényeges még, hogy csatlakozott az együtteshez egy olyan személy is, aki zeneakadémista és Vásárhelyi-tanítvány volt. Vass Lajosnak hívták<sup>17</sup>, későbbi időben ő lett a Páva bácsi, amikor létrejött a Páva mozgalom. Úgyhogy Vásárhelyi után már ő, a fiatalabb erő, vette kézbe a zenei felkészülés apró munkáit. Nagyon lényegesnek tartom, hogy a tánctanulásnak mi volt a módja. Az egészet Szabó Iván tanította be, ő koreografált számokat.

Volt egy tagunk a Muharay Együttesben, aki festő volt: Papp Oszkárnak hívták, ma is létező elég jó festő.<sup>18</sup> Ez azért érdekes, mert a Csupajáték együttes díszleteit, jelmezeit Pekáry István festőművész<sup>19</sup> tervezte. Tehát a művészek, képzőművészek is érdeklődtek a táncművészet iránt. Mivel a Képzőművészeti Főiskolára járt Papp Oszkár így onnét is kapcsolódtak fiatal képzőművészek a Muharay Együtteshez. Például csináltunk egyszer egy kiállítást a Hermina úton, kimondottan fiatal festők munkáiból. Volt egy olyan emberünk, aki nagyon jó szobrász volt, egy dalmát, aki tökéletesen tudott már magyarul, mert Tito elől átémigrált Magyarországra. Később Angliában kötött ki és ott lett valamely nagy város képzőművészeti iskolájának a szobrászati tanára. Ő is ott volt a kiállításon, kiállította a szobrait, amiben az amatőrség legjobb vonásai testesültek meg.<sup>20</sup>

Említettem már, hogy két dolog volt fontos az együttesben, az egyik, hogy mindenki mindent gyakorolt, a másik, hogy gyakorlatilag az együttes egy baráti egyesületté vált, fiúk-lányok együtt, nagyjából hasonló életkorúak. Így természetesnek tekinthető, hogy fiú-lány párok kapcsolatok is kialakultak, több házasság is született ebből. Később, a bemutatás után, kaptunk valahol egy helyiséget a Hermina úton és azután mindig ott jöttünk össze.<sup>21</sup>

Megvolt tehát 1946 márciusában a táncbemutató, ami vízvázlatzó lett. A magyar művész és értelmiségi körök kellő érdeklődést tanúsítottak az esemény iránt; kíváncsiak voltak, hogy vajon mire vitte az együttes. Korábban, 1943-ban, a balatonszárszói táborban is fellépett a Muharay Együttes, csak akkor még Levente Központi Együttes néven. Szóval volt már ennek az együttesnek behatolása a hivatásos művészet világába. A bemutatkozásnak, aminek kb. az volt a kritikai visszhangja, hogy ez egy nagy lépés előre, de látszik, hogy az első lépés. Tehát támogatandó, rokonszenves, nincsen különösebb kifogásolnivaló rajta, de a további úthoz komolyabb, professzionális felkészülés kell. Körülbelül ez volt a korabeli kritikáknak a summája. Annyi mindenesetre következett belőle, hogy a Fővárosi Művelődési Tanács (nem emlékszem a pontos elnevezésére) ezek után megszerezte nekünk a Hermina úti próbatermet, mert ugye ezt megelőzően a Nemzeti Parasztpárt helyiségében voltunk. A Nemzeti Színházban lévő bemutatás előtti utolsó időben, vendégként, a Városi Színház, főnti, emeleti próbaszínpadán próbálgat-

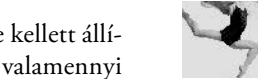
<sup>17</sup> Megjegyzés: Vass Lajos (1927–1992) Erkel-díjas magyar zeneszerző, népzenekutató, karnagy, a magyar kórusmozgalom jelentős alakja. Neve országosan a Röptűl Páva tévés vetélkedő révén vált ismertté.

<sup>18</sup> Megjegyzés: Papp Oszkár (1925–2011), Kossuth-díjas festő, tűzománcművész, művészszerző.

<sup>19</sup> Megjegyzés: Pekáry István (1905–1981), festő, grafikus, textiltervező. Jellegetes egyéni stílusában népművészeti témák jelennek meg, melyek némileg a naiv művészetre emlékeztetnek. Milloss-sal élénk levelezést folytatott.

<sup>20</sup> Amit nem lehet elhatározni – vagy kifejlődik, vagy nem jön létre. De hallatlan kohéziót biztosít egy együttes számára.

<sup>21</sup> Például a már említett Vitányi Iváné vagy Kaposi Edit, aki a Vass Lajos felesége lett. Létrejött egy házasság, amiben a későbbben említendő Pálfi Csaba, nagyon jó táncos, ugyancsak az együttesből házasodott. Volt egy virtigli munkágyerek a Ganz gyárból, az is nagyon érdekesen tudott balladát mondani, főként vidám balladákat. Ő elvette Pálfi Csabának a nővérét. Szóval én is udvaroltam ott, létrejöttek személyes kapcsolatok, tehát ott éltünk. Az volt az életünk, hogy ki-ki csinálta a dolgát, diák volt vagy munkás, délután pedig mentünk a próbára.



tunk, hogy a premier előtt legalább mégis valami színpadot „szagoljunk”. Hiszen be kellett állítani a színpadra a számokat. Szóval ezek után kaptuk a Hermina utcai helyiséget, és valamennyi támogatást is, mert ott egy zongorakísérőt is fizetni kellett illetve a helyiségért is fizetni kellett.

Aztán onnét is kikerültünk és egy új helyiséget kaptunk a mai Kilián laktanyában. Egy nagy üres termet, mellette volt valami tanoncotthon. A nagy helyiséget elválasztotta egy kis kápolna, ott volt a tanoncotthon, oda jártunk mi próbálni. Fűtés nem volt, úgyhogy a próbákat úgy oldottuk meg, hogy minden együttes tag hozott egy hasáb fát. Akkor ily módon gyújtottunk be a próbateremben. Tehát ez is rávilágít arra, hogy milyen mentalitás kötötte az embereket a Muharay Együtteshez: csak a lelkesedés.

Időközben az előadás után az érdeklődés még jobban feléledt az együttes iránt, úgyhogy a legkülönbözőbb emberek jöttek el hozzánk és bekérdzkedtek megnézni a próbákat. Kezdték a néptánc érdekessé válni és divatba jönni. Valahogy úgy lehet ezt felfogni, hogy az „új idők új dalai” tehát a demokrácia körülményei közé került magyar nép, a művészetét átadja az új társadalomnak és ebben az átadási folyamatban a terjesztő és a hittérítő szerepét töltötték be a sorra alakuló, elég kezdetleges körülmények között létező amatőr népi együttesek. (Akkor hivatásos néptánc együttes még nem volt.) Tehát jöttek hozzánk a legkülönbözőbb emberek nézelődni, így került be például Seregi László, aki ugye később azzá lett, aki: a Seregi. Ő is először néptáncot ismert meg, mert dolgozott valami gyárban, erre most külön nem térek ki. A lényeg az, hogy az első benyomásokat a táncról, sőt az első kvázi stúdiumokat Muharay Elemértől kapta. (Sokszor, úgy hogy elleste a próbákon és azt elvitte a gyárba, mert ott is kellett Sereginek „kulturkodni”). Tehát így alakult az 1945-ös, 1946-os évad a számunkra és ez olyan lendületet adott az együttesnek, hogy – kis támogatással – együtt tudott maradni még mostoha körülmények között is.

Keresztury Dezső<sup>22</sup> volt akkor a kulturális miniszter, parasztpárti politikus, úgyhogy ő már a párt ideológiai beállítottságából adódóan is támogatta a Muharay Együttesben folyó munkát. Ebből a támogatói légkörből aztán egy olyan fejlődött ki, hogy például Béres Ferenc<sup>23</sup> (1922–1996), kialakított egy furulyatípust. Kapóra jött, hogy a közművelődésben akkoriban az volt a tendencia, hogy a népdalokat, a néptáncokat terjeszteni kell, sőt ha lehet, akkor népi hangszerként még a furulyát is. Így Béres közreműködésével elkezdtek egy szériát kihozni a furulyából és terjesztették, hogy ez is kerüljön be a fiatalok körébe – ha úgy tetszik ez egy kiindulási köre lett a Kodály-programnak. Mert így akkor már nem csak énekelni meg szolmizálni lehetett, hanem furulyázni is, meg könnyed táncokat csinálni.

Az is nagyon lényeges, hogy ekkoriban egyre-másra alakultak szerény összetételű és tudású népi együttesek. Ugyanis a különböző pártok egymás után vették a lapot és végül alig volt olyan párt, amelyik nem támogatta a népművészet alapú amatőr színpadi kezdeményezéseket. Nemcsak a régi munkásmozgalmi dalárdák voltak, kvázi az új progresszív hagyomány, hanem új, friss működési terepként bejött a néptánc is. Talán a szociáldemokraták voltak az egyetlenek, akik inkább a dalárdák felé fordultak, mert eredetileg az volt a munkásmozgalmi hagyomány. Azonban ahol kommunista befolyás volt, ott a néptánc fontossá vált, sőt talán még Rákosi is mondott valamit a néptáncról, hogy a néptánc fontos nekünk, mert ez a munkás-paraszt szövetséget erősíti. Ha pedig Rákosi mondott valamit abban az időben, akkor az lendítő erőt tudott jelenteni.

<sup>22</sup> Megjegyzés: Keresztury Dezső (1904–1996), író, költő, irodalomtörténész, könyvtáros, aki 1945–47 között a Nemzeti Parasztpárt tagjaként vallás- és közoktatásügyi miniszter volt.

<sup>23</sup> A későbbi híres népdalénekes, aki kitűnően furulyázott, azon a furulyán, amit maga faragott. Egy Nógrád megyei parasztfiú volt egyébként, aki Sárospatakra járt főiskolára.



Ehhez azonban oktató kellett... Honnan lettek az oktatók? Két területről: a legkülönbözőbb helyeken felbukkantak a Muharay Együttes tagjai, szóval mentünk oktatni, terjesztettük a dolgot. Mi tudtunk viszonylag a legtöbbet, bár nem tudtunk túl sokat, de még mindig sokkal többet, mint bárki más. Közben volt olyan is, hogy Kaposi Edit néprajzos volt, aki elment a Bodrogekbe gyűjteni, abból csinálta a néprajzos doktori disszertációját, de a táncokat betanította a Muharay Együttesnek is. Erdélyből jött egy Király Ernő nevű fiatal fiú, aki ugyanazon mozgalom, a cserkészmozgalom révén került kapcsolatba a néptáncal Erdélyben, mint amiről már beszéltem a saját budapesti életutam kapcsán is. Király például a Szilágy megyei Székről gyűjtött széki csürdöngölőt hozta. Betanította a Muharay Együttesnek – még az előadás előtt – így mi már akkor eredeti széki, székelynek mondott autentikus néptáncot tudtunk bemutatni. Úgy mond bárkitől szívesen vettünk, ha tudott hozni valami új anyagot. Ez aztán a széki csürdöngölő alaptípusa lett a mozgalomnak, részben azért, mert a muharayisták terjesztették. Látványos volt, hatásos volt és nem volt olyan nehéz. Nem volt olyan nehéz, hogy ne tudták volna csupa amatőrök letáncolni.

Egy másik érdekesség, ez már a 1946-ra, a koalíciós időkre vonatkozik, amikor minden koalíciós párt rendelkezett ifjúsági szervezettel és minden ilyen szervezetben „kultúrkodtak” is. Ez a gyakorlatban pedig azt jelentette, hogy a rendezvényeken ott volt a népművészet és néptánc. A pártoknak össze kellett egyeztetniük a tevékenységüket a politika meg műsorszórás tekintetében. Például május 1-jén Budapesten különböző színpadok voltak szerte a Városligetben, a Margitszigeten stb., ahol a különféle pártok táncegyüttesei léptek föl. Amikor a szervezés miatt összeült egy ilyen összeegyeztető „haditanács”, mi, a résztvevők, nevetve konstatáltuk, hogy amikor a négy politikai párt kulturális felelőse leült a megbeszélésre az asztalhoz –, mind a négy a Muharay Együttes tagja volt. – Szevasz haver! – így ültünk körbe, mert mi voltunk a szakemberek. Ez a kis epizód nagyon jellegzetesen tükrözte az akkori időszakban a művelődés és a politika összefonódását, annak trükkjeit és ellentmondásait.

A fentiekből az is kitűnik, hogy az együttesben politizáltunk is, ahol lényegét tekintve kétféle alapállás volt. Abban, hogy a demokráciára meg a népművészetre szükség van, nem volt semmi vita közöttünk. Abban már, hogy valaki világnézetileg, ideológiailag hogy látja a világot és azt ami Magyarországon van, abban már világosan jelentkezett, hogy létezik Magyarországon jobboldal és baloldal. Különösképpen ebben a vízvonalasítást, nem kis mértékben, a vallásosság játszotta. A baloldaliak nem voltak vallásosak, a jobboldaliak viszont igen. Ez abból adódott, hogy Muharay a fiúkat főleg a gyárakból és egyetemekről hozta be az együttesbe, míg a női tagokat, a lányokat a Soli Deo Gloria nevű kálvinista ifjúsági szervezetből. Muharayval és Szabó Ivánnal korábban Balla Péter<sup>24</sup> neves népdalgyűjtő működött együtt, aki egyébként valamilyen kálvinista kántor, vagy talán félig pap volt. Mindenesetre nagy kálvinista, a szociális kérdések iránt az egyházak eleve érdeklődtek, a reformátusok különösen. Úgyhogy a lányaink azok javarészt kálvinisták voltak és ahogy az a fiataloknál gyakran történik, kemény kíméletlenséggel szavazás történt az együttesben, hogy ki baloldali és ki jobboldali, és ki a vallásos és ki nem. Úgyhogy akkor kettéhasadt a Muharay Együttes. Ez a bemutató után történt. Érdekes, hogy létezett Molnár István, akiről ugye már beszéltem, aki a háború előtt együtt dolgozott a Muharayval meg a KALOT-tal. Később Molnárék leváltak a Muharayból és a jobboldalnál, a Parasztszövetségnél – ami a Kisgazdapártnak volt a parasztszervezete – találtak helyet, alakítottak egy együttest, amit Csokonairól neveztek el és ide jöttek össze a volt vallásos tagjaink meg

<sup>24</sup> Megjegyzés: Balla Péter (1908–1984) népdalgyűjtő, hegedűtanár. 1938 és 1945 között a Soli Deo Gloria diákszövetség országos énekgyűjtő titkára, majd 1952-ig a református Egyetemes Konvent országos énekgyűjtő titkára volt.



a Molnár-növendékek. Ez azért lényeges, mert a Molnár-növendékek, egyrészt a Molnár ideológiája alatt is voltak, tehát romantikusabb, misztikusabb felfogásuk volt a táncról a Muharay-növendékekhez képest, akiknek a másik része két lábbal a földön álló, materialista beállítottságú volt. A Csokonai Együttesben tehát Molnár István lett a vezető, a koreográfus vezető, Balla Péter pedig a népdalokat tanította be. Ez a szakadás a Muharay Együttesben 1946–47 fele ment végbe, párhuzamosan azzal, ahogy a politikai életben is egyre jobban kiéleződött a helyzet.

A Csokonaiban az volt inkább jellemző, hogy a néptánc népi romantikus jellege maradt meg. Jómagam például egyszer átmentem Jancsó Miklóssal – aki a Muharay együttes titkára volt – a Csokonaiba. (Csak két ifjúsági vezetője volt a Muharay együttesnek: Jancsó Miklós filmrendező és Vitányi Iván.) Elmentünk látogatába a volt barátokhoz, akik éppen együtt ültek a Csokonai próbatermében és nagy misztikus összefonódásban Sinka balladákat olvastak.<sup>25</sup>

Egyébként máskor is találkoztam velük. Egyszer (1947–48-ban?) egyedül látogattam meg őket Balatonszárszón, ahol a Soli Deo Glóriának volt egy tábora, ahol helyet kaptak a csokonaisták táborozásra a vízparton. Ott tanulták be éppen a saját népi műsorukat: tehát egyszerre volt nyaralás meg munka is. Ők is tartottak bemutatót, ami főleg táncban igen színvonalas volt. Ez azért volt érdekes, mert ez a körülmény rávilágít az egésznek a mentalitás és felfogásbeli különbségére. Az történt, hogy a csokonaisták éppen a táborútznél ültek és beszélgettek. Közben a háttérből, a településről valahonnan behallatszott a dzsessz – számomra misztikusnak tűnt az egész. A csokonaisták ezt meghallván arról kezdtek el beszélgetni, hogy ez a romlott városnak a muzsikája, nekik azonban küldetésünk van. Mindenki, aki családhoz majd létre, teremtse meg gyermekében a népművészet folytatását, mert rossz irányba haladnak a dolgok az országban. Erre azt mondtam, hogy én ezt nem így látom, (és ők tudták, hogy a muharayisták nem így látják,) mi úgy gondoljuk, hogy ez a rendszer pártolja a népművészetet, mi meg pártoljuk a rendszert. Hát ezen felhördültek, hogyan lehet ezt a rendszert pártolni, ami az ilyen ellenséges kultúrának (dzsessz) a bázisa. Jellemző volt, hogy aki akkor mellettem ült, erre elhúzódott mellőlem. Én meg ott ültem a padon, mint egy renegát, vagy egy kommunista ügynök (pedig nem voltam az!) a többiek meg lent ültek a földön mint valamiféle misztikusok. Ezt jellemzőnek tartom, ti. népművészetet csináltunk, de a népművészetnek a felfogása, hogy miként tekintjük magunkhoz a viszonyát, abba világnézet is és a politikai dolgok, tulajdonképpen belejátszottak.

Később írtam egy cikket, ez a táncház idején volt, azt a címet adtam neki (erre a régi emlékeim is inspiráltak), hogy A néptánc türelmes.<sup>26</sup> Ti. akármilyen felfogással lehet néptáncot táncolni, mert annak nincs ideológiai töltete, lehet romantikus is, lehet materialista, lehet vallásos is, lehet munkásmozgalmi felfogással, hiszen a néptánc – türelmes. Tehát a néptáncnak ez az összetartó ereje, pótlékként kapott ilyen eresztékeket, ahol már az ember és közeg is mögé került.

A csokonaistáknak viszont jellemzője volt, hogy igen jól megtanultak táncolni Molnártól, mert erre Molnár nagyon figyelt. A következő években, a későbbi mozgalomban, sőt a néptánc tudományos kutatásában is és az amatőr mozgalom tekintélyes részében ez a Molnár-féle tánc-csal kapcsolatos attitűd honosodott meg. Tehát az alapos tanulmányozása az eredeti táncoknak, minél több tánc megtanulása és egy speciális Molnár-féle technika. Molnár ui. kidolgozott egy technikát, ami eltért a balettől, annak részben az elemeit hasznosította, de az volt Molnár felfogása (mert ő egész világnézetet dolgozott ki), hogy balett maga stílust ad, s az kvázi megha-

<sup>25</sup> Megjegyzés: Sinka István (1897–1969) költő, író. Egyik leghíresebb balladája: Anyám balladát táncol.

<sup>26</sup> Megjegyzés: A néptánc türelmes. A bemutatott néptánc jelentéshordozó szerepéről. Valóság, 1980. 2. sz. 65–69.



misítja a néptáncot. Tehát az eredetihez kell visszanyúlni, ennek természetesen az volt a lényege, hogy az is stilizálva volt, csak Molnár módra. Minden ami színpadra kerül a stilizált. Egy lakodalom tart három napon át, tehát ha egy órás számot csinálnak, akkor mi lehet más mint stilizálás. A Csokonai együttes nem volt hosszú életű, mert a Kisgazdapárt és a Parasztszövetség a baloldal előre nyomulásával szorult kifelé. Állítólag az ÁVH-nak, de a belügynek biztos, volt szerepe abban, hogy egyszer csak a Csokonai Együttes feloszlott.

A Muharay Együttesnél pedig az került előtérbe, hogy közben a Népi Kollégiumok Országos Szövetsége (NÉKOSZ) a munkájába erősen bevonta a népművészetet. Oly módon, hogy próbát kellett a jelentkezőknek letenni, hogy mennyi népdalt tudnak, pontozták őket, mennyi néptáncot, mennyi népmesét tudnak. Ennek vezéregyénisége – jellegzetes módon – a NÉKOSZ központban Benedek Árpád (1925–2008) volt, a Muharay Együttes táncosa, aki balladákat is mondott. Később ő lett az a bizonyos színházi rendező, akit szerintem mindenki ismerhet a József Attila Színházból. Benedek később kikerült a Szovjetunióba és filmes akart lenni, de színházi rendezővé lett. Úgyhogy úgy került vissza a magyar nemzeti életbe mint színházi rendező. Tehát Benedek is a Muharaytól szárnyalt ki. Tehát Muharaytól sok tehetséges ember származott, hiszen később önálló művészként dolgozott Vass Lajos, Béres Ferenc, Jancsó Miklós.

Muharay úgy gondolta, hogy úgy lehetne továbblépni, ha szerveznénk egy kollégiumot. Ehhez nagy felhajtást csapnánk, hogy sokan jelentkezzenek és ott általános kulturális szakértőket kellene kiképezni, akik tudnak betanítani dalokat, kiskórusműveket, táncokat, népi játékokat, sőt népi gyermekjátékokat is. A népi gyermekjáték is haladó hagyományunk, ráadásul ott kezdődik a tánc megalapozása a népművészetben.<sup>27</sup> A Muharay Együttes történetét később Vitányi Iván dolgozta fel.<sup>28</sup>

## Jan Cieplinski

Jellemző, hogy az Operaházba nem jutottam el, ez azért érdekes, mert később talán ha a színházzal egyáltalán szoros kapcsolatom volt és lett, az teljes mértékben kizárólagosan az Operaházra összpontosult. Egyetlen egyszer voltunk egy osztálytársammal 1944-ben az Operaházban egy balett előadáson, ahol is érdekes módon, épp Jan Cieplinski egy később átdolgozott darabját láttuk, amit én az eredeti cím alapján, még a Jókai novella nyomán, Debreceni história néven ismertem, amiből később, átdolgozott zenével, Farkas Ferenc muzsikájával lett a Furfangos diákok. Ezt a műsort azért szűrtük ki, mert operaházi és magyar témájú volt, sajnos azonban nem váltotta be a hozzá fűzött reményeket és nem nyerte el a tetszésemet. Ennek alapvetően két oka volt: az egyik, hogy itt a magyar téma, a magyar zene, tánc előtérbe került ugyan, de ez valahogy nem kvadrált azzal a nemzeti értelemben vett, folklorikus magyarsággal, amit én már a népzene és néptánc vonalon megismertem, tehát ahhoz képest kevesebbet nyújtott. A mű nem tudott ebbe a népi világba elmerülni, csak úgy kószolt a témát. A másik problémám abból eredt, hogy a háború előtt az operaházi balettakar viszonylag alacsony létszámú volt, ezért bizonyos férfi táncokat is beöltöztetett nők lejtették. Ez a megoldás nekem nem nagyon tet-

<sup>27</sup> A beszélgetés dátuma: 2006.11.15.

<sup>28</sup> Megjegyzés: Népi táncok 1947? az amatőr művészeti mozgalomról 1974 Valóság 7. sz. (1974), p. 7–17., Viták egy mozgalom körül Kritika (7. sz.), 1974. 19–20., Közösség – közönség. Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1971., Az amatőr művészeti mozgalom ideológiai-politikai helyzete és feladatai. Művészetpolitikánk időszzerű kérdései : Tanulmányok. Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1977. 223–245.



szett. Az előadáson azt tapasztaltam, hogy a pödört bajusz csak oda volt festve a táncos arcára. Valamint számomra a női test mozgása egy verbunkos vagy pásztor táncban anakronisztikusnak tűnt. Azt mondanám, hogy ilyen értelemben a háború előtt a balettel való első találkozás nem volt a legszerencsésebb, utána pedig többet nem is jutottam el az Operaházba. Arra még emlékszem, hogy aznap az Operában valami más is lehetett műsoron, mert közben légiriadó volt, úgyhogy a végén még előadás közben le kellett menni a pincébe is.<sup>29</sup>

<sup>29</sup> A beszélgetés dátuma: 2006. 11. 27.

## **szerzőinknek**



### **A kézirat**

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

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

A kézirat szövegét elektronikus formában kérjük eljuttatni a szerkesztőséghez a következő címre: [ttktnp@gmail.com](mailto:ttktnp@gmail.com)

Néhány általános megjegyzés a kézíratra vonatkozóan:

### **Hivatkozások**

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

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

A levéltári hivatkozások tekintetében az alábbi példák irányadóak:

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

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

A bibliográfiában a levéltári források a következő módon kerüljenek feltüntetésre:

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

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

Szerkesztőség

### **Szerzőink**

**Kovács Ilona,**  
PhD, habilitált egyetemi docens,  
Magyar Táncművészeti Egyetem

**Kovács Márk Jenő,**  
hallgató,  
Magyar Táncművészeti Egyetem

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

**Ujvári Hedvig,**  
habilitált egyetemi docens,  
PPKE BTK Kommunikáció- és Médiatudományi Intézet



**TÁNC TUDOMÁNYI KÖZLEMÉNYEK**

---