

Auróra 3-4.

A magyarországi balett születése

**A Magyar Királyi Operaház megnyitásától Guerra Miklós érkezéséig
Magyarországi balettművészet Nicola Guerra alkotói munkásságának idején**

Auróra 3-4.

A magyarországi balett születése

**A Magyar Királyi Operaház megnyitásától Guerra Miklós érkezéséig
Magyarországi balettművészet Nicola Guerra alkotói munkásságának idején**

Impresszum

Műhelytanulmányok V. évfolyam / 1.

Auróra 3-4.
A magyarországi balett születése

Szerkesztő:
Bólya Anna Mária

Olvasószerkesztő:
Buzás Boglárka
Soltész-Kákay Viola

© Magyar Művészeti Akadémia
Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet, 2024

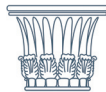
© Szerkesztő, 2024

© Szerzők, 2024

ISBN 978-615-6669-03-2
DOI: https://doi.org/10.56235/MuTa.2024_V_1

MMA MMKI
1121 Budapest,
Budakeszi út 38.

A kiadásért felel dr. Csáji László Koppány, az MMA MMKI igazgatója.



MMA•MMKI

Tartalomjegyzék

Előszó.....	7
-------------	---

A Magyar Királyi Operaház megnyitásától Guerra Miklós érkezéséig

Pónyai Györgyi: Az Operaház balettbemutatói 1884–1903 között a korabeli beszámolók és kritikák tükrében.....	11
---	----

Bólya Anna Mária – Györfly Ágnes: „Les petits rats” – a művészettől a szórakoztatás felé: a „balettpatkányok” korszaka és hatásuk a mai balett-termek világára.....	65
--	----

Dani Erzsébet – Bólya Anna Mária – Pónyai Györgyi – Györfly Ágnes: A Z generáció számára alkalmazható tánc történeti tananyag.....	93
---	----

Magyarországi balettművészet Nicola Guerra alkotói munkásságának idején

Pónyai Györgyi: A klasszikus balettművészet helyzete, premierek és sajtóreflexiók a budapesti Operaházban Nicola Guerra munkássága idején (1902–1915).....	121
---	-----

Bólya Anna Mária: Vaclav Nizinszkij – a művész és az ember.....	169
--	-----

Windhager Ákos: A Kodály-életmű elfelejtett területe: a táncdráma.....	181
---	-----

Bólya Anna Mária: A Guerra-tanítvány Nádasi Ferenc képe Péter László visszaemlékezései alapján.....	215
--	-----

Lévai Péter: Konstruktivizmus a (nép)tánc élményalapú tanításának pedagógiájában.....	221
--	-----

Bólya Anna Mária – Dani Erzsébet – Pónyai Györgyi – Lévai Péter – Windhager Ákos – Rakovszky Gyöngyvér: Tudáskapszula 5.0.....	229
---	-----

Abstract	263
-----------------------	-----

Előszó

Az *Auróra* 1. és 2. publikációk után az *Auróra* 3. a magyar balett történetének századforduló körüli korszakát mutatja be. Ez az időszak különösen termékeny volt balettek szempontjából. Kialakult egy sajátos repertoár, amely a korszak nemzetközi balett-trendjeihez hasonlóan formálódott. A balettformanyelv romantika utáni kiüresedésével a balett szórakoztató jellegű, technikai bravúrokat bemutató műfajjá kezdett válni. Igen érdekesek ugyanakkor a monumentális kiállítású balettek és az eklektikus szövegkönyvek. Az időszak rövidsége ellenére izgalmas repertoárt, számos új, a balettművészettel kapcsolatos kérdést hoz. Ebben a periódusban az előzőnél is erősebben jellemzi a hazai balettéletet az itáliai befolyás. Jelentős itthoni balettktatás híján a táncosnők elsősorban itáliai iskolákban képezik magukat. Később az első orosz vendégjátékok révén a szigorúbb cári balettklasszikával is megismerkedik az Operaház gárdája. Az egyedi, kissé külsőséges, mégis igen érdekes balettrepertoárt termő korszak zenéjéről, balettjeiről, táncosairól és a balett sajátos kérdéseiről ad átfogó képet az *Auróra* 3.

Pónyai Györgyi írásában a balettkritika szemszögéből kapunk szemléletes képet a balett-történet e szakaszáról. A szöveg Smeraldi, Mazzantini és Severini működését és a korszak vendégjátékait tekinti át. Külön rész foglalkozik az orosz táncművészek bemutatkozásával.

Bólya Anna Mária és Györfly Ágnes írása a balettszakma problematikus kérdéseit tekinti át. A századforduló teszi nemzetközileg is ismertté a „ballets rats” („balett-patkány”) elnevezést, amely a balettszakma alacsony presztízsét mutatja. Ennek okait, gyökereit és következményeit veszi górcső alá a táncosi pálya megbecsültségéről szóló fejezet.

Az egész publikációhoz készült egy Z generáció számára alkalmazható kész tananyag és tanári segédanyag, amelyet Dani Erzsébet olvasáskutató és Bólya Anna Mária tánckutató alkotott meg a HY-DE modell táncörténeti tananyagokra való adaptációjának keretében.

A magyar balett-történet kezdeteit művészetelméleti szemmel vizsgáló *Auróra*-sorozatot Windhager Ákossal, a magyar zenét eszmetörténeti módszerekkel vizsgáló kutatóval együtt indítottuk el. A sorozat befejező része, az *Auróra* 4. elnevezésű kutatási projekt a magyar táncművészeti élet jelentős fordulatát veszi górcső alá. Ez Nicola Guerra (Guerra Miklós) balettmester Magyar Királyi Operaházhoz való szerződésének 1902-ben. Guerra meghívása a táncművészeti életben hosszan tartó olasz-magyar kapcsolatok folytatása. Guerra azonban Campillinél és Mazzantinénél is jelentékenyebb balettmester: megalapozza a magyar balettiskolát, és több kiváló szólótáncost nevel, koreográfusként húsz balettet jegyez. Nem kifejezetten újító szellemű alkotó, ugyanakkor 1902-től 1915-ig tartó magyarországi munkásságának korszaka az Operaház balettéletének kiemelkedő időszaka.

A Guerra-korszakhoz két jelentős táncművészeti esemény is kapcsolódik. Az egyik a Dohnányi Ernő zenéjére készült, *Pierrette fátyola* című balett (táncos némajáték) bemutatása, amely abban a korban kifejezetten modernnek számított. A másik Gyagilev együttesének budapesti bemutatkozása, amely érthetően felbolydítja a magyarországi

táncéletet. Az együttes összművészeti produkcióinak hatására készülnek is hasonló szellemben megírt balettek. A korszakról Pónyai Györgyi a korabeli sajtókritikák alapján ad részletes tánc történeti áttekintést.

A korszak művészileg jelentős és mély tragédiát hordozó eseménye a zseniális táncos és koreográfus Vaclav Nizsinszkij Pulszky Romolával kötött házassága. Nizsinszkij kiváló művészetének megítélése számos anomáliát hordoz a hozzátapadt legendák és félreértelmezések, valamint az életmű sajátos nehézségei miatt. Nizsinszkij művészetének egyes pontjaira világít rá Bólya Anna Mária a kortárs sajtórecepció és szakirodalom, valamint a recens nemzetközi szakirodalom tükrében.

Windhager Ákos olyan egyedülálló szemszögből közelíti meg Kodály életművét, amellyel eddig a zenetörténeti kutatás adósunk maradt. Egyes művek genezisének, a korszak művészeti kapcsolatainak feltárásával bemutatja Kodály balettkonceptióját, amely valójában tanítványai révén vált igazán explicitté. A magyar balett történetével foglalkozó kötetekben már megjelent, Kodály balettkonceptióját körvonalázó írásainak összefoglaló fejezete került az Auróra-sorozat utolsó részébe. Az *Auróra 4.* a Kodály zeneszerzői repertoárjának alapját adó szemlélet kialakulása körüli időszakokkal foglalkozik, így a zeneszerző táncdráma-konceptióját a korai életmű korszakának szakirodalmában helyezhetjük el.

A magyar táncoktatás didaktikája a mai napig számos feladatot ad az elemző megközelítés hiánya és az írásbeliség alacsony foka miatt.¹ Az olaszországi Guerra-hagyaték és a magyar táncoktatás oral historyjának egy speciális anyaga alapján Bólya Anna Mária a táncoktatás módszertanának jelenlegi kihívásait és lehetséges megoldásait járja körbe Guerra és Nádasi Ferenc személyiségéhez, munkásságához kapcsolódva.

E témához kötődik Lévai Péter írása is, amely a magyar néptáncoktatást a konstruktivista pedagógia szemszögből közelíti meg. A táncfolklorisztika, a táncantropológia és a pedagógiatudomány módszereit ötvözve a táncolás élményének fontosságát emeli ki a bemutatási szerepkörökkel szemben.

Az Auróra-sorozat eddigi részeihez hasonlóan a publikációhoz Dani Erzsébet olvasáskutató HY-DE modelljén alapuló tananyag és tudománynpszerűsítő anyag is kapcsolódik. A HY-DE tananyaghoz ebben a záró részben csatlakozik a módszer tesztelését követő, reprezentatív, statisztikai elemzésen alapuló eredmények bemutatása.

A kutatást a Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézete támogatta. E helyen szeretnénk köszönetet mondani a kutatóintézetnek, Csáji László Koppány igazgató úrnak, Soltész-Kákay Viola és Buzás Boglárka olvasószerkesztőknek, valamint Kocsis Miklós néhai igazgató úrnak és Kuczor Orsolya egykori projektmenedzsernek.

¹ Vö.: *Tánc és módszer. Táncmódszertani kutatások.* Szerk. BÓLYA Anna Mária - WINDHAGER Ákos, Bp., MMA MMKI, 2021. Farkas Attila: *A tánc filozófiája = Az idő kuszójában: A magyar balett története.* Szerk. BÓLYA Anna Mária - WINDHAGER Ákos, Bp., MMA MMKI, 2021, 13-22.

**A Magyar Királyi Operaház megnyitásától
Guerra Miklós érkezéséig**

Pónyai Györgyi

Az Operaház balettbemutatói 1884–1903 között a korabeli beszámolók és kritikák tükrében

Az első évek: 1884–1886

Az Operaház megnyitása után a balett különleges lehetőségekhez jutott. Nagyobb létszámmal, korszerű díszletezési, nagyszabású szcenikai és rendezési adottságok között, majd a villanyvilágítás bevezetésével mint „szemképrázató”, „fényűző” műfaj szinte újjászületett. A nagy táncprodukciók méltó kiállításához rendelkezésre állt a hatalmas, tágas színpad és az akkori legfejlettebb technika. A Nemzeti Színházból áthozott baletteket pompás, új jelmezekkel és díszletekkel mutatták be. Ugyanakkor a díszes keretek közül hiányzott a tartalom, a műfajnak a szórakoztatáson túl nem volt mondanivalója.¹

Az operai balettrészleg vezetője ugyanaz a Campilli Frigyes lett, aki már 1847-től a Nemzeti Színház balettjét is irányította. A társulat élén, mint „első magántáncosnő”, a velencei Fenice Színházból még 1880-ban szerződtetett Coppini Zsófia (Sofia) állt. Férfi magántáncos egy volt, Pini Henrik, ő vitte a férfi főszerepeket, míg az összes többi a táncosnők, ami továbbra is fenntartotta a korban táncszínpadon megszokott traveszti szereposztás gyakorlatát. „Magántáncosnő” rangban volt Müller Katalin, „másodmagántáncosnők” Ferenczy Paula, Kürthy Hermin, Maruzzi Fanni és Sarkady Mari voltak. Mivel a Nemzeti Színházban töltött utolsó évek során az operaházi létre készülve a balettkar létszámát folyamatosan emelték, így az a nyitáskor már hatvanfős volt. A magántáncosnőket harminc, quadrille-okba osztott kartáncosnő követte (közöttük a később – főként fiúszerepekben – szép karriert befutó Zsuzsánits Emíliaával). A rangsort a balettnövendékek zárták (huszonhárom ösztöndíjas és hét ösztöndíj nélküli), közöttük a későbbi évek neves szolistái: Gaszner Borbála, Balogh Szidónia és Schmidek Gizella.

A balett – a nagy létszámnak és a több, képzett szolistának köszönhetően – immár önálló, nagyobb lélegzetű táncműveket is bemutatathatott. Ez megfelelt a kor látványosságigényének, és rendszerint nagy bevételt is biztosított a színháznak. Bizonyos balettek a nagy közönségérdeklődésnek köszönhetően ugyanis kifejezetten jövedelmezőnek bizonyultak. A nagyformátumú, többfelvonásos művek (pl. *Excelsior*, *A baba-tündér*) játszásának divatja ezért is futott fel. A balettrészleg ugyanakkor még mindig sok kiegészítő feladatot is ellátott, mivel az operákat jellemzően táncbetéttel játszották. Még balettpremierek esetén is gyakorinak számított, hogy a táncművek előtt rövidített, többfelvonásos operákat is adtak. Hosszabb operák mellé pedig a baletteknek

¹ A hetvenöt éves Állami Operaház, 1884–1959. Bp., Magyar Állami Operaház, 1959. GELENCSÉR Ágnes: *Balettművészet az Operaházban 1884–1919* = GELENCSÉR Ágnes – KÖRTVÉLYES Géza – STAUD Géza – SZÉKELY György – TALLIÁN Tibor: *A budapesti Operaház 100 éve*. Szerk. STAUD Géza, Bp., Zeneműkiadó, 1984. PÓNYAI Györgyi: *A klasszikus balettművészet magyarországi történetéből. 1. rész*. Bp., Magyar Táncművészeti Főiskola, 2004.

csak egy-két felvonását társították. Mivel a közönség részéről nagy igény volt a műfajra, nem volt ritka, hogy egy este egy operával akár két balettet is műsorra tűztek.²

Az 1884. szeptember 27-i megnyitót követően az év végéig összesen csak öt balettelőadást tartottak. A következő hónapok során a táncrepertoár a Nemzeti Színházból egymás után átvett korábbi Campilli-művekből (*Renaissance, Rococo, Satanelle, Naila, Coppélia, A kísértés, Sylvia*) épült fel. A sajtóban ezekről a felújításokról csak a megemlékezés szintjén olvashatunk, hosszabb cikkeket nem szenteltek az előadásoknak. Mivel a szereposztások nem vagy alig változtak, a rövid, híradásszerű beszámolók elsősorban a pazar, új jelmezekkel, „fényes” díszletekkel és a nagy színpad nyújtotta szcenikai újításokkal foglalkoztak.

Az első valódi operaházi balettpremier az 1885. május 16-án nagy sikerrel bemutatott, később szép szériát befutó divertissement³-fűzér, a *Bécsi keringő* volt Zsuzsanits Emília, Maruzzi Fanni, Kürthy Hermin, valamint Campilli főszereplésével és betanításában.

Campilli 1887 tavaszán átvette a munkássága elismeréséül kapott aranykeresztet, és visszavonult posztjáról. Hosszú, több évtizedes működése során sok változást megélt a balettből, látva és végigdolgozva a romantikus nagybalettek korszakát, majd a műfaj művészi hanyatlásának és kiüresedésének fázisát. Dicséretére legyen mondva, munkáiban ehhez az átalakuláshoz többé-kevésbé alkalmazkodva fenntartotta a Nemzeti Színházban a balett iránti érdeklődést, még azokban az években is, amikor a műfaj szinte egyet jelentett a divertissement fogalmával. Amikor ő kezdte a pályáját, a balett csillaga Európa-szerte magasan állt, sőt a romantikus éra vezető művészeti ágának számított. Mire Campilli visszavonult, a balettből már kiveszett a szívvel-lelket melengető romantikus tartalom, csak a technika és a látvány éltette, és csupán szórakoztató műfajnak tekintették. Campilli – iskolázottságának megfelelően – a „romantikus iskola” neveltjeként alkotott, de művei felett eljárt az idő. A Nemzeti Színházban, majd az Operában töltött évek alatt végig következetes volt, mert munkássága során alkotásaiban mindvégig szigorúan őrizte az akadémikus balettstílust. Az Opera megnyitása után az ő műveiből épült fel a balettrepertoár. Ezeknél a betanításoknál a kritikák sokszor dicsérték a rendezést, így valószínű, hogy Campilli – saját keretein belül – még mindig képes volt egyfajta megújulásra, kihasználva a nagyobb színpad adta előnyöket és kezelve a megemelt táncoslétszám adta feladatokat.

Visszavonulása valóban lezárta a hazai balett addigi, 1847-től tartó, első nagy korszakát. Utolsó operaházi munkája, *A májusi ünnepély* 1886. december 18-i bemutatója már egyáltalán nem keltett érdeklődést. Ekkor ugyanis már minden sajtófigyelem a nagy hírveréssel beharangozott, újszerű monstre-produkcióra, az *Excelsiorra* irányult, mely tartalmában és formanyelvében is jelentősen eltért az addig megszokott balettektől.

² *A magyar királyi Operaház 1884–1909.* Bp., A m. kir. Operaház igazgatósága, 1909. *A magyar királyi Operaház 50 éve 1884–1934.* Bp., A m. kir. Operaház igazgatósága, 1934. GELENCSÉR Ágnes: *Balettművészet az Operaházban 1884–1919* = GELENCSÉR Ágnes – KÖRTVÉLYES Géza – STAUD Géza – SZÉKELY György – TALLIÁN Tibor: *A budapesti Operaház 100 éve.* Szerk. STAUD Géza, Bp., Zeneműkiadó, 1984.

³ Kőzjáték, táncbetét.

Cesare Smeraldi, Luigi Mazzantini, Cesare Severini (1886–1902)

A Campilli távozását követő mintegy tizenöt évben az itáliai gyökerű táncművészeti hatás változatlan, a balettmesteri poszton ugyanis három, szintén olasz mester váltotta egymást. Cesare Smeraldi 1886 és 1889, illetve 1895 és 1902 között, Luigi Mazzantini 1889 és 1894 között, közben pedig egy évad erejéig, 1894–1895-ben Cesare Severini állt a balettegyüttes élén.⁴

A korábbi évtizedekben Campilli – akár nagy, többfelvonásos művekről, akár kisebb balettbetétekről volt szó – mindvégig akadémikus stílusú baletteket és balettbetéteket állított színpadra. Munkásságát – és ezáltal operai balettünk stílusát – ennek révén egyfajta kiszámíthatóság és művészi állandóság, ugyanakkor az újítás és a jó értelemben vett kísérletezés hiánya is jellemezte. Az őt követő olasz mesterek idején azonban változott a helyzet: egy-egy újabb bemutató kapcsán gyorsan, olykor hirtelen és szinte átmenet nélkül változtak a műfaj jellegzetességei, kifejezőeszközei és formai megjelenése is. A Smeraldi, Mazzantini és Severini nevével fémjelzett másfél évtizedes időszakban a repertoár változatossága, színessége, a különféle zenés műfajok (operett, revü, orfeum) irányába történő elmozdulások és hullámmzó sikerű színpadi kísérletek jellemezték a balettet. Ezek a próbálkozások azért is voltak jelentősek, mert a balett alapvetően nagyon kötött keretek között létezett, a balettmesterek nem függetleníthették magukat az aktuális kultúrpolitikai irányvonalaktól, illetve az operai vezetés és a közönség elvárásaitól.

A művekben általában jellemző volt a nagy csoportok változatos, látványos mozgatása, amihez az opera hatalmas színpada kellően tágas teret is biztosított. A koreográfusok emellett a prímabalerinák számára készített technikás variációk készítésében jeleskedtek. A témák változatossága, az újdonságkeresés feltűnő, és bár ezeket a műveket – jobb híján – továbbra is balettnak nevezték, már nem sok közül volt a romantika korának műveihez, de sokszor még a technicista irányzat alkotásaihoz sem.

Cesare Smeraldi első korszaka (1886–1889)

Cesare Smeraldi (Nápoly [?], 1846 – Budapest, 1924) két ízben vezette az operai balettegyüttest, működésének első időszaka 1886. október 6-tól 1889. április 30-ig tartott.⁵

Smeraldi, hasonlóan Campillihez, a bécsi és a milánói Opera mintáját követte, nagy hangsúlyt helyezett a látványos, nagycsoportos koreográfiákra és a darabok pazar, sőt excentrikus kiállítására. Nevéhez az első működési időszakában leginkább az *Excelsior* köthető. Ennek budapesti premierjét csak két évvel előzte meg a bécsi, és öt évvel a milánói, tehát „kortársnak”, izgalmas aktualitásnak számított.

⁴ A magyar királyi Operaház 1884–1909. Bp., A m. kir. Operaház igazgatósága, 1909. A magyar királyi Operaház 50 éve 1884–1934. Bp., A m. kir. Operaház igazgatósága, 1934. A hetvenöt éves Állami Operaház 1884–1959. Bp., Magyar Állami Operaház, 1959. PÓNYAI: i. m. (2004)

⁵ PÓNYAI: i. m. (2004). GARA Márk: *Cesare vagy Cézár? – Smeraldi mester magyarországi működése = Tánc-tudományi Közlemények*, 2017, 1. sz., 4–10.

A hazai premiert – táncművek esetében addig példátlan – hírverés, az Operában pedig szokatlanul nagy készülődés előzte meg. Minden más balett lekerült a műsorról, a társulat maratonis, 6–8 órás színpadi próbákat tartott, ami a hatalmas előadólétszám (több mint háromszáz fő) ismeretében nem is volt túlzás. Az egyéb táncelőadások száma gyakorlatilag a felére csökkent, 1888 novemberéig nem is volt újabb balett-premier. Az *Excelsior* bemutatója után viszont jelentősen megnőtt az előadásszám, mivel a táncműsört ezután hosszabb ideig jellemzően ez a darab alkotta. Az *Excelsior* ment egész estés változatban is, kísérő opera nélkül, de előfordult, hogy egy-két felvonását valamilyen daljátékkal párosították. Jelentőségét bizonyítja, hogy Ferenc József születésnapján három egymást követő évben is ezt adták elő.⁶

A sajtó már 1886 decemberében részletesen tudósított az előkészületekről, ekkor javában folyt a háromemeletes díszletállvány építése. A díszletek között volt egy görög templom, ami a híradások szerint önmagában akkora volt, mint a Nemzeti Színház színpada. A kosztümök Pierre Caffi, az ismert „párisi jelmezmeister” tervei alapján készültek, aki korábban az *Aida* kosztümjeit tervezte az opera kairói előadásához.

A „szemkáprázató” előadás a külföldi tapasztalatok alapján jelentős haszon ígéretével kecsegtett, hiszen cél volt, hogy a várhatóan nagy érdeklődés révén „felizgassa az operaszínházak iránt beállt közönyt”, és nagy bevételt hozzon, mivel „égető volt a jövedelmezőség az opera színpadán”.⁷

Az 1887. január 22-én bemutatott táncjáték alap gondolata a korban külsőségeiben és ahhoz szorosan kapcsolódó „mondanivalójában” nagyon aktuális volt: „a magasra törő emberiség allegóriája, a sötétség démonának küzdelme a felvilágosodás ellen [...] A sötétség démona hiába küzd, mert a lángész és a tudomány egymás után hozza alkotásait: gőzt, vasutakat, villamosságot, távírót, áttöri az alagutat, csatornát épít, városokat alkot”⁸ – foglalta össze a darab lényegét a *Vasárnapi Újság* január 30-i száma. Ez a koncepció akkoriban, az elektromosság bővületében rendkívül modern volt, és a keretet adó balett műfajt is azonnal kiragadta a romantikus, tündéres-szilfides-villis lomtárból.

A darab összességében a civilizáció és a századvég technikai fejlődésének, tudományos vívmányainak diadalát próbálta megjeleníteni. Ennek megfelelően az ehhez szükséges számtalan kellék és helyszín szerepelt benne: gőzhajó, elektromosság, távíró, hídépítések, sivatag, hegyek és a Szezei-csatorna, valamint Széchenyi István fénylő glóriában feltűnő szobra, végül pedig a budavári királyi palota díszlete alatt az emberiség népeinek testvéri egyesülése és a béke apoteózisa. A darab – e „magas eszmei tartalom mellett” – bizonyos szempontból a balettműfaj egyfajta újrafogalmazását tűzte ki célul. A végeredmény azonban a korabeli kritika szerint is sok helyen karikatúrisztikusan hatott, mert a szökdécselve, ugrándoza feltűnő „génuszok” és a különféle történelmi, tudományos, valós és allegorikus alakok igen anakronisztikusan mutattak.

⁶ A magyar királyi Operaház 1884–1909. Bp., A m. kir. Operaház igazgatósága, 1909. A magyar királyi Operaház 50 éve 1884–1934. Bp., A m. kir. Operaház igazgatósága, 1934. PÖNYAI: i. m. (2004)

⁷ *Vasárnapi Újság*, 1887. január 30.

⁸ Uo.

A négyfelvonásos, háromórás, tizenkét képből (!) álló „ballet” szövegét Luigi Manzotti írta, zenéjét Marenco Romualdo szerezte, a táncokat Smeraldi tanította be. A darab táncai „a hír”, „a polgárosodás bevonulása”, „az ébredés”, polka, mazurka, „távirtdai sürgönykihordók tánca”, „kozmpolitikai” tánc, kínai tánc, angol tánc, indus tánc, „adagio d’azione e passo a due”, „Lesseps megünneplése” és „az egyetértés” voltak.⁹

Az előadásnak szokatlanul nagy volt a sajtóvisszhangja. Jelentőségére utal, hogy a *Pesti Napló* 1887. január 23-án címlapon (!) foglalkozott a bemutatóval, Harrach József hosszabb, elemző cikket írt róla. A legnagyobb elismerést arató képek „a géniusz és tudomány palotája” és a New Yorkot „hatalmas távlattal” ábrázoló jelenet voltak. Kitérőnek tartották a Szezei-földszorost, a Mont-Cenis-alagút utolsó aknájának mechanikai munkáját, valamint Buda várának idealizált, hatalmas palotáit mutató képeket is.

A táncjáték zenéje („minősített tolvajlások egész tömkelege”) nem kapott jó kritikákat („idegeket fárasztó”, „banális”, „vaskos hangszerezés”, „még a legenyhébb kritikát sem állja meg”). A darab pompóz, nagyszabású kiállítására azonban elbűvölte a közönséget, és hatalmas sikert aratott: „A legszebb képek tarka változatossága... A szín- és fényhatások hatalmas ereje és a plasztikus alakok ragyogó képei, az élettelijs ensemble gyönyörű harmóniája ellenállhatatlan varázst fejtenek ki... szebben alig lehetett volna színrehozni. Sok tényező is működött benne közre: sok külföldi szakember, balletmester, festő, szabó, impresszárió, tánczosok s mindenképp bőséges pénzüsszeg. A kosztümök és dekorációk a legszebbek, mit e nemben kívánni lehet: a szereplők száma valami négyszázra rug s mindezek szép harmóniában összevágóan szerepelnek. E dekoratív pompa kifejtésére felette alkalmas operaházunk nagy színpadja” – írta tárcájában Harrach.

Hasonló elismeréssel szólt január 23-án a *Budapesti Hírlap* referense is, nemcsak a darabról részletekbe menően beszámolva, de rávilágítva a balett látványos „fejlődésére” is: „Az én időmben még csak abból állott a ballet, hogy több mosolygó kisasszony táncoló sora előtt, egy még mosolygóbb kisasszony táncolt. Aztán előugrott valahonnan egy gondosan fésült fiatal ur, derékon ragadta a legmosolygóbb kisasszonyt, átnézett a bal vállán és pirouettezett a jobb lábával, átnézett a jobb vállán és pirouettezett a bal lábával. De azért mindig csak elszalajtott a nyájas leányzót. [...] emberséges szívünk őszintén örvendett, mikor végre nagy trombitálás és gőrgütüzetés között a szépfrizurás fiatal ember valahára el bírta fogni epedő keblének választottját... Ezóta az olasz khoreográfia nagyot lendített a balleten. Ma már társadalmi és tudományos témákat bolygat a zenére rugdalódzó emberláb. [...] Eltáncolódik bámuló szemek előtt hogyan török össze a barbár németek Monsieur Papin gőzhajóját. Ellentétül aztán a Hudson-öbölben kevélyen füstölög végig a Great-Eastern és villámvonatok robognak végig a brooklyni goliát-lánchidon. Látjuk hogyan experimental néhai Volta, [...] miközben a világosság istenasszonya egyre biztatja, a sötétség ördöge azonban incselkedik vele... Föltárul irigy szemek előtt a washingtoni telegráfpalota előcsarnoka, a hol tiz quadrille táviratkihordó táncol, oly átkozottul csinosak, hogy nem is haragszik meg rájuk az ember, a miért annyit balleteznek, a helyett,

⁹ *Pesti Napló*, 1887. január 22.

hogy a telegrammokat gyorsan és pontosan a címzettek kezéhez juttatnák. [...] a Zarahában, vörhenyes Számum zivatar között, arabus zsványok hurcolnak rabszolgaságba jámbor karavánokat. Szerencse, hogy a következő függőnyfelhuzás után már a felszabadulás örömtáncát járhatják, Izmaila város szép piacán s a háttérben húzódik a [...] szuezi csatorna... Meglátjuk hogyan diadalmaskodott az emberi szellem az alpok alatt [...] megnyitva [...] a moncénisi alagutat. Széchenyi István szobra tűnik föl egy pompás függőnyön fénylő glóriában: a démon legyőzöttén rogy össze s végül a budavári új királyi palota alatt minden népek és nemzetek katonái és polgárai testvéresednek, míg a fenékszínen felragyog a magyar szent korona. [...] Ily csillogó látványosságot még nem nézett a főváros közönsége. [...] A milánói kreáló előadások csakis tánc dögében voltak jobbak, [...] a bécsiek még csak nagyobb tömegeikkel hatottak... a párisi Éden-színház »Excelsior«-ját nem láttam, de megbízható barátoktól tudom, hogy nyomába se léphet a budapestinek.”¹⁰

A premieren a főszerepeket Zsuzsanits Emília (a felvilágosodás nemtője), Coppini Zsófia (a polgárosodás nemtője) és Smeraldi (a sötétség démonja) táncolták.

A kritika szerint Coppini és Zsuzsanits kisasszonyok „bravourral lejtettek és ábrázoltak” és „nagy tüzzel baletteztek”. Az ezzel a darabbal bemutatkozó Smeraldit kifejező mimikusnak tartották, a táncművészet „hivatott” mesterének, ki „izléses előadási képességgel bír, miként ezt a démon jellemző ábrázolásával bebizonyította”.¹¹ A *Pesti Napló* beszámolója szerint az új balettmester koreográfijában a változatos csoportosításokban izlés és szellem nyilvánult s a rendező szigorú keze, mely minden „mozdulatot harmónikus egyöntetűséggel tervezett s egybevágó összműködésre be is gyakoroltatott...”¹²

A *Budapesti Hírlap* is dicsérte Smeraldi rendezését és betanítását: „nagy elevenség-gel van rendezve a gőzhajóbontás jelenete, s ebben nagyon kitűnik a jó iskola, melyben Cesare Smeraldi, a Milanoból idejött khoreográf a szereplőket részesíté. Ily tökéletes drámai némajátékot nem igen láttunk egyhamar.” Sőt, még egy apró karakterjellemzést is kapunk róla: „Természetesen az olasz iskolát követi: mikor más ember csak kis ujját emelné, ő két karjával az egeket veri... sokat tapsolta a közönség, kár hogy a derék mester minden tetszésre elősietett a színpalak közül, akár illet a jelenetbe, akár nem és köszönte az elismerést, olaszosan csókot is hányva...”¹³

Az *Excelsior* monstre szereplőgárdája mintegy háromszáz fős volt, a tizenkét képben a szólistákon kívül számtalan egyéb szereplő is színre lépett (pl. hindu, egyiptomi, görög és asszír nők, odaliszkok, portások, táviratkihordók, néger fiúk és mór zenészek). Ezt a létszámot az Opera balettkara önmagában természetesen nem tudta biztosítani, ezért férfitáncosokat szerződtettek a fővárosi mulatókból, fellépett az operai énekkar és még a balettnövendékek is.

A koreográfia éppen erre a hatalmas tömegre és a nagy létszámú csoportok fantáziadús, változatos mozgatására épített. Az egyes elemek ugyanakkor nem voltak

¹⁰ *Budapesti Hírlap*, 1887. január 23.

¹¹ *Uo. Vasárnapi Újság*, 1887. január 30.

¹² *Pesti Napló*, 1887. január 23.

¹³ *Budapesti Hírlap*, 1887. január 23.

mindig bonyolultak, de amikor több tucat szereplő járt egyszerre fel-alá, vagy emelte a kezét-lábát, az még így is impozáns látványt nyújtott: „Festőnél festőbb csoportok, felvonulások, mindig csillogó élénkségekben. Legmeglepőbb, mikor egy óriási bokrétába áll össze ez a temérdek tarkaság és a derék, kar és fej hajló mozdulatával, hol kinyílik, hol összezárul, mint egy hihetetlen nagyságú keleti virág ezerszínű szirmai.”¹⁴

A nagy csoportos mozgások adta látványosság az operai balettbetétekhez szokott közönségnek ugyan nem volt új, de a nagy létszám, valamint a színpadi megjelenítés szokatlansága és változatossága miatt mégis revelációként hatott. A színpadon már önmagában a tömegjelenlét, valamint a szereplők és a kellékek dekoratív elhelyezése is lehengető volt: „Mikor az első jelenet sötét romvárosa elsüllyedt s egyszerre előtűnik ragyogott a géniusz palotája s benne kétszáz bársonnyal, selyemmel, ékszerekkel, fegyverekkel csillogó alak, igazán a meglepetés kiáltása hangzott föl az egész nézőtérén és dörgő taps tört ki. Ötven táncosnő kék, bordeaux-vörös, sárga, fehér és tűzpiros ruhákban, közel negyven amorett fehér és kék selyemben, hajporos fővel, mozgolódva egy tündérvár lépcsőin, huszonnégy énekesnő aranyhímzésű leplekben, ezüst harsonákat fuvó egyiptomi alakok, feketébe és aranyba öltözött becsületes ördögök, fönt pedig a világosság istenasszonya, kezében elektromos fáklyával, melynek ezer gyertya fényével felérő lángja vakító izzással árasztja el az egész káprázatos képet”¹⁵ – idézte érzékletesen az egyik jelenetet a *Budapesti Hírlap* január 23-án.

Az utolsó jelenet aratta a legnagyobb elismerést: „A fenékszínen emelkedik Budavár új királyi palotája. Alatta áll egy internacionális hadsereg, kétszáz táncosnő és táncos tizenhatféle nemzet viseletében mindenik selyemzászlóval. Az arcélen a magyar testőrök (nyolc ballerina vörösben, ezüsttel, kucsmásan, tigris-kacagánnyal), mellettök az oszt-rák testőrség, aztán a régi magyar huszárok kék dománnyal, mentével, kalpagosan, a régi dsidások, francia köztársasági vértések, porosz katonák, orosz lovasok lengő fekete tollas kalapokkal, aztán görögök, törökök, lengyelek, skandinávok, spanyolok, egyiptomiak és perzsák. A zene harsog, vakító elektromos fény árasztja el az egész színpadot, ekkor ütemben hullámzani, lengeni kezd a kétszáz tarka lobogó, s a tündöklő sereg rohamos galoppban járja körül a színpadot. [...] Alig tesz rajta túl a végső apoteozis, mikor a Magyar szent korona tűnik föl, alatta a világosság nap-fáklyás istenasszonyával. Szinte megpihennek a szemek és az idegek, mikor a végső függöny eltakar mindent.”¹⁶

A jelmezek közül kiemelték a táviratkihordók fehér és kék selyemöltözégeit, valamint azt, hogy jelenetük végén fejükön kis elektromos lámpácska gyulladt ki a sötétben.

Az Operaház megnyitása óta (a *Bécsi keringőt* kivéve) az *Excelsioron* kívül még nem volt „valódi” balettpremier. Mindent egybevetve pedig ez a mű volt a Delibes-művek bemutatása óta az első jelentősebb, ráadásul igen különleges táncesemény.

A monumentális, nagy léptékű színpadi megoldások, a hatalmas és mégis ügyesen, kreatívan mozgatott táncoslétszám, a balett fogalmának újraértelmezését ígérő meg-

¹⁴ Uo.

¹⁵ Uo.

¹⁶ Uo.

valósítás az újdonság varázsával hatott. Az előadás a nagy közönségsiker mellett igencsak felélénkítette a kritikusokat is, hiszen egyszerre volt új méreteiben, „mondanivalójában” és külsőségeiben is. Így a beszámolókból – a konkrét előadás részletezésén kívül – általában magáról a balettről is találunk néhány gondolatot: „Jó ballettől ma már sokat várunk s mindennekfölött úgy, mint az operaszövegénél: drámai alapot, azaz a mesében expozíciót, konfliktust és megoldást, tartalmas zenét, mely drámai hangfestéssel fejezze ki a költői eszméket, illetőleg amaz érzelmi alapot mely azokban nyilvánul. A zenének benső összefüggésben kell állni az indulatokat és szenvedélyeket magyarázó mimikával, mozdulatokkal, gesztusok és tánczokkal. [...] Az újabb ballettek inkább látványosságokra és pusztá külsőségekre irányuló veszedelmes szelleme ellen hatalmasan küzd Delibes, műveivel szerencsés fordulatot adva a nemes zenei tartalomhoz. [...] Kivánjuk, hogy az Excelsior fényes anyagi sikert arasson, mert rengeteg pénzbe került. De most már jó lesz, ha az opera teljes buzgósággal komolyabb feladatra fordítja figyelmét...komolyabb célra törjön művészetével.”¹⁷

Az *Excelsior* szép szériát futott, Európa más nagyvárosaihoz hasonlóan nálunk is évekig nagy közönségfigyelem övezte. Példátlanul nagyszámú szereplőgárdája, változatos képei, grandiózus előadása elkápráztatta a nézőket, de valódi tartalom hiányában később már nem tudta fenntartani az érdeklődést. Mivel hatását kizárólag a megalomán kiállításnak köszönhetette, a balettnak ez a fejlődési iránya végül is művészi értelemben zsákutcának bizonyult. Az *Excelsior* hosszú távú hatása azonban mégis jelentős volt, mert ez a darab nyilvánvalóvá tette, hogy a balett negédes meséken kívül szólhat másról is, és színpadi megjelenítésben túlszárnyalhatja akár a legpompásabb színdarab- vagy operarendezést.

Időközben, 1887 májusában változott a primabalerina személye. Coppini Zsófia egy *Naila*-búcsúelőadás főszerepében elköszönt az operától, a szerepkörét pedig Müller Katica vette át.

Müller Katalin – Katica – (1860. május 1. – 1929. május 25.) már hatévesen balettnövendék volt a Nemzeti Színházban Campillinél, és 1879-ben kezdte meg balettművészi pályafutását. Olaszországban is tanult, később a megnyíló Operaházhoz szerződött, 1887-től lett primabalerina. Kiváló, precíz technikájú és a karakterábrázolásban is jeleskedő táncosnő volt. 1897 májusában, harminchét évesen vonult vissza a színpadtól.¹⁸

A jókora anyagi áldozattal és komoly szervezéssel bemutatott, nagy tömegekkel kiállított és sokszor játszott *Excelsior* egy időre komolyan lekötötte a balett energiáit. Új alkotásként még a bemutató után egy évvel is csak egy kis táncjelenetre futotta Smeralditól. A „budapesti önkéntes mentő egyesület javára” 1888. március 5-én adott estélyen – melyet a király is megtisztelt jelenlétével – az est egyik számaként játszották a *Neversi Máriát*. Ezt a rövid, két képből álló darabot balettbemutatóként, illetve némajátékként is említik. Mivel színészek és énekesek is szerepeltek benne, valószínűleg inkább egyfajta kevert műfajú alkotás lehetett.

¹⁷ *Pesti Napló*, 1887. január 23.

¹⁸ *Magyar Színművészeti Lexikon*. Szerk. SCHÖPFLIN Aladár, Bp., Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézet, 1931. KOEGLER, Horst: *Balettlexikon*. Szerk. KÖRTVÉLYES Géza, Bp., Zeneműkiadó, 1977.

A következő évadban, néhány hónappal később, 1888. november 22-én zajlott le *A négy kérő* című egyfelvonásos balett bemutatója. A művet csekély sajtóérdeklődés övezte, alig írtak róla. A rövidke darab arról szól, hogy egy francia, egy spanyol, egy cseh és egy magyar kérő verseng a „szép Leontine kezéért”, akik közül ő a magyart választja.

A balett leginkább az operákhoz társítható egyfelvonásos táncművek számát növelte, zenéje (Corradi Kázmér) nem aratott különösebb sikert („vaskos banalitások”), de a látvány kellemesen szórakoztató lehetett: „hat-hét szám, csinos tarkaságok és pompás komédia Müller kisasszony és Smeraldi úr bohótánca hollandus karikatúrás jelmezekben”.¹⁹ A főszerepeket Müller Katica, Zsuzsanits Emília, Smeraldi, Pini Henrik és Maruzzi Fanni táncolták. A koreográfiában a „magyar motívum” itt is jól bevált: a darab sikerszáma a Müller és Zsuzsanits kisasszonyok által táncolt csárdás volt, mely annyira megnyerte a közönség tetszését, hogy „hatalmas tapsok” között meg kellett ismételni. A mű hatása összességében azonban nem volt átütő: „előadását egyedül az indokolja, hogy más jobbat nem találtak”²⁰ – vélekedett az *Egyetértés*.

A nyolcvanas évek végén, a kilencvenes évek legelején az évadok magas balett-előadás-száma részben az *Excelsior* sorozatának volt köszönhető, másrészt annak, hogy 1888. december 13-án bemutatták az időszak egyik legkedveltebb és leggyakrabban játszott balettjét, *A babatündért*. Ez az új kasszadarab hosszú időre repertoáron is maradt.

A balett egy játékboltban játszódott, ahol a darab kezdetén boltossegédek sűrögnek-forognak, és állandóan érkeznek a vevők, például egy angol lord is népes családjával válogat a bemutatott babák között. A nap végén a kereskedő bezárja a boltot, és mindenre csend borul. Amikor az óra éjfél üt, megjelenik a babatündér, és a boltban lévő babákat életre kelti. Japán, tiroli, kínai, spanyol, szerezsen és dobverő babák, valamint különféle „zsinóron ránduló jószágok”, „skatulyából, fiókból különböző rejtékhelyekről tódulnak szemkápráztató összevisszaságban a színpadra villámgépek ragyogó, izzó fényében” és „táncolnak, forognak, ugrálnak egymás után”.²¹ A megelevenedő babák multságának újabb óraütés és a kereskedő megjelenése vet véget, aki a zajra felébredvén bosszúsán jelenik meg az immár ismét csöndes és sötét boltban.

A beharangozó hírekben a sajtó már jó előre jelezte, hogy az új darab „fényes ballet újdonság, mely vetekedni fog az *Excelsior*val”.²² A koreográfus, Joseph Hassreiter – a bécsi udvari opera balettmestere – Budapestre utazott, hogy felügyelje a betanítást és a premiert. A darab nem is okozott csalódást: „nagyon kedvesnek, multságosnak és pikánsnak” bizonyult. A zeneszerző, Joseph Bayer muzsikáját „kedvesnek, diszkrétnek” minősítették, bár a kritika szerint jócskán elmaradt Delibes mögött: „De ha magasabb mértéket veszünk (legalább is olyan magasat, mint egy primaballerina horizontális vonalban kitarított lábszára egy-egy »érzékeny magányban«) akkor a Babatündér Delibes Coppéliájánál még – szobaleány sem lehet.” Annál jobbnak ítélték a librettót,

¹⁹ *Budapesti Hírlap*, 1888. november 23.

²⁰ *Egyetértés*, 1888. november 23.

²¹ *Pesti Napló*, 1888. november 16., *Budapesti Hírlap*, 1888. december 14.

²² *Pesti Napló*, 1888. november 16.

a szövegírók (Hassreiter és Gaul) már sokkal inkább felvették a versenyt a legjobbakkal is: „a librettó pompa, ragyogás, spektakulum tekintetében Coppélia egyszerű, agyszolván, falusias effektusait roppantul felülmulja”.²³

Meséjének és babaszereplőinek köszönhetően a balett igen nagy sikert aratott a legkisebbek körében is, és a további években is elsősorban gyermekdarabként tartották számon: „Eltáncolt dajkamese, a melynek egyaránt hálás publikuma lesz a földszinten Terpsychore kopasz tisztelőserége és a páholyokban a legifjabb színházlátogatók... Már ma este is olyan volt egypár páholy, mint egy virágoskosár: tele rózsás kis arcokkal, bámuló, nagy kék szemekkel, a párkányra támaszkodó gömbölyű karocskákkal. Rengeteg játékosbolt a szinpad, a legnagyobb és legfényesebb, a melyről valaha gyermekszív álmodhatott. A hová csak a szem lát, mindenütt tarka barka bábuk az állványokon, Paprika Jancsik, kék és rózsaszín babák, tiroli leánykák, szerecsenek, dobot verő fehér nyulak, kínai és japán babuk és száz mindenféle csillogó játék... bukfcencet hány a négyszögletű ládikából kipattanó kis pojáca, landlert táncol a tiroli bábu, mikádós legyezős táncot jár a japáni, bohóskodik a kínai és a többi, és a többi. Kit hordár hoz a hátán, rengeteg skatulyában, kit állványon gurítanak elő, kacagató pompás bolondság ez. Kinálkozik később alkalom az igazi tánkra is. Mikor éjfélre jár az óra, az angol familia meg a többi vevők elmennek s a fürge kalmár bezárja boltját. Sötétség és csend uralkodik a bábuk országában. De mikor a tizenkettesre ér a két mutató, megnyílik a nagy szekrény és előtűnik benne a babatündér. Lassankint életreébred, aztán lelibben a polcra, int és felgyulnak a lampionok. A bábuk soraiban pedig mozgalom támad, szemöket dörzsölve, támadnak fel az apró menyasszonykák, a pierrottok, polichenellek, fehér nyulak, japániak, kínaiak, és egy perc múlva valószínű boszorkány-lakzi van a boltban: a megelevenedett száz bábu mulat kedvére. Gyönyörű a tarkaság az elektromos fehér fényében. Ragyognak a selymek, a himzetek és főképp valósággal szenzáció a japáni és kínai lányoknak öltözött két quadrill ruhája, mely mint halljuk, igazi keletázsiai termék. [...] még a bábuállványok oszlopai is rózsaszín fényben izzanak a varázslat órájában. De im az óra eltelt, a perc lejára. A bábuk visszaszöknek a szekrényekbe, a polcokra, a bolt megint sötét lesz s a bosszus kereskedő hálókabátban ront elő: micsoda zaj volt az a mely őt nem hagyta aludni? A szinpad órája pont egyet, a mienk pont tíz és felet mutatott, mikor a függőnyt leeresztették.”²⁴

A bemutatón a játékkereskedőt Smeraldi, a japán babát Müller Katica, a kínait Zsuzsaniits Emília, a tirolit Kürthy Hermin táncolta. A kritika kiemelte, hogy a balerinák milyen jó érzékkel jelenítik meg a babák kezdetben darabos mozgását, majd milyen ügyesen pörögnek-forognak saját szólóvariációikban. A kedves, jól követhető cselekményű, látványos, mesébe illő díszes kiállítású darab nagy közönség- és sajtósikert aratott. A „villámgépek ragyogó, izzó fényében” fürdő szinpad, a „csillogó kosztümök szinpompás keveréke”, a kifogástalan, pergő ritmusú rendezés és a különleges világítás kitűnő fogadtatást eredményezett. A sajtó már a premier után nagy jövőt jósolt a produkciónak, és valóban: 1894 szeptemberében el is érte századik előadását, később pedig összességében több mint háromszázat ért meg.

²³ *Pesti Napló*, 1888. december 14.

²⁴ *Budapesti Hírlap*, 1888. december 14.

Luigi Mazzantini balettmesteri működése (1889–1894)

Az olasz táncoscsaládból származó Luigi Mazzantini (Róma, 1857 – Budapest, 1921) tanulmányait Milánóban Carlo Blasisnál folytatta, majd 1876-ban meghívták a Bécsi Udvari Operaházhoz, ahol tíz éven át szerepelt szólótáncosként. A budapesti Operaház először 1886 novemberében szerződtette, de néhány hónap múlva már meg is vált a színháztól. Két évvel később visszahívták, és 1889. január 1. és 1894. december 31. között ő volt a ház balettmester-koreográfusa.²⁵

Mazzantini operaházi munkásságának jelentősége többértű. Kiváló olasz Blasis-iskolájának és a bécsi évek szolístatapasztalatainak köszönhetően nagy technikai biztonsággal és változatosan dolgozott az akadémikus formanyelvvvel. Emellett sok és sokféle bemutató fűződik a nevéhez, ami egyrészt kísérletező kedvét mutatja, másrészt arra utal, hogy akadémikus iskolázottsága nem kötötte gúzsba fantáziáját, hiszen élénken kereste a műfaj kifejezési lehetőségeit, sőt (olykor akár igen merészen) tágította határait. Hosszú évtizedek alatt ő volt az egyetlen balettmester, aki (olasz létére) legalább részben magyaros témájú balettek, sőt autentikus néptáncok színpadra vitelével próbálkozott, nem is sikertelenül. Első munkáiban azonban még nem ez a tendencia tükröződött, inkább – különösen a témaválasztás tekintetében – biztosra ment, a már bevált klisék mentén dolgozott.

Első operaházi munkáját, az *Új Rómeó* című balettet 1889. április 16-án mutatták be. A Hoffmann elbeszélésén (*Majomvőlegény*) alapuló egyfelvonásos darabhoz Steiger Lajos és Sztójanovics Jenő írtak zenét. Ugyan a sajtó „szép sikerrel, pazar fényű kiállításal bemutatott újdonságként” harangozta be, valójában inkább egy, a korban megszokott zsánerű balett volt, mely a koreográfia megalkotása mellett Mazzantini-nek a fő karakterszerepben jelentett bemutatkozási lehetőséget.²⁶

A darab Stelláról, a párizsi Opera prímabalerinájáról szól, aki álarcosbált ad pompás kerti szalonjában. Ezen megjelennek a párizsi élet képviselői, a nagypolgárság nevezetes és jellegzetes figurái. A hölgyek „legező táncot” járnak, majd megérkezik maga Stella is, akit körülrajonganak vendégei. Közülük Marco, az ismert utazó, aki az estélyen felajánlja „pénzét és szívét” Stellának, de az elutasítja. Erre a kérő megsértődik, és megtévesztve a lányt, saját majmát, Milót beöltözteti a legutolsó párizsi divat szerint, és betanítja az elegáns mozdulatokra. Stellának bemutatják a majmot, aki annyira elnyeri a prímabalerina tetszését, hogy végül már úgy vezeti be a társaságba, mint régóta keresett „ideálját”. A majom, szerepéből kiesve, végül botránnyosan kezd viselkedni, és leleplezik. Stella a felfedezés hatására elájul, és magához térve korábbi döntését megbánva kezét és szívét Marcónak nyújtja.²⁷

A darab zenéje a korabeli igényeknek megfelelően fülbemászó és izléses volt – különféle, balettcipő alá való számok („programmuzsikák”) váltották egymást –, bár a kritika megjegyezte, hogy az operareminiscenciák sem hiányoztak belőle.

²⁵ *A magyar királyi Operaház 1884–1909.* Bp., A m. kir. Operaház igazgatósága, 1909. *A magyar királyi Operaház 50 éve 1884–1934.* Bp., A m. kir. Operaház igazgatósága, 1934. KOEGLER, Horst: *Ballettlexikon.* Szerk. KÖRTVÉLYES Géza, Bp., Zeneműkiadó, 1977. GELENCSEI: *i. m.* (1984)

²⁶ PÓNYAI: *i. m.* (2004)

²⁷ *Pesti Napló*, 1889. április 16., *Vasárnapi Újság*, 1889. április 21.

A cselekményről már akkor is megoszlottak a vélemények, hol „mulattatónak”, hol „sértően abszurdnak” minősítették. A *Budapesti Hírlap* a bemutató másnapján jogosan élcélódhatott azon, hogy „miképpen utasíthat vissza Stella kisasszony, az okos ballerina egy jól berendezett indiai utazót és miképpen választhat helyette vőlegényül egy otromba álarcú majmot”. Hiszen – tették hozzá a hiányzó realitást reklamálva – „a mai szkeptikus világban hinni akarunk... és akár kothurnus akár balletcipő kopjék a színpadon, lehetetlenségeket nem fogadunk el”.

A darab vegyesen megítélt története elsősorban a pantomimban igen jó Mazzantininek biztosított ziccerszerepet, mivel ő játszotta-táncolta Millót, a majmot, alakításával igen nagy sikert aratva. Stellát, a női főszereplőt pedig Müller Katica adta, aki „könnyűen és kecsesen táncolva tűnt ki és érdemlett sok tapsot”. A koreográfiában volt keringő, legyezőtánc, mazurka, gavotte, német, angol, cseh, japán és lengyel tánc, de a sajtó reklamált, mert magyar táncot nem tartalmazott a darab. A koreográfiát ettől eltekintve egyébként kitérőnek tartották, Mazzantini erényeként a „csoportok eredeti elrendezését”, a „folytonos élénkséget”, az „evolúciók sokféleségét” és a látványlók „folytonos crescendoját” említették. A betanítás is jól sikerülhetett, mert dicsérték a tánckart is: „pompásan működött közre a balletnek egész csinos hada is”.²⁸

A kiállítás most is „pazar fényű” volt, a kritikák szerint még látványosabb, mint az *Excelsioré*. A balettnek teret adó Renaissance-terem pompás, mély perspektíváját az Opera egyik legszebb díszletének tartották. A szivárványszínekben ragyogó és azokat váltogató, hat méter magas szökőkút, a kilencven elektromos lámpát villogtató rengeteg csillár, a süllyesztőből kiemelkedő, piros-zöld-sárga fényű, táncosnőkből („eleven karatidákból”) felépülő, óriási váza pedig szín- és fényárba borította a színpadot. A szénaboglyányi Makart-bokrétás dekorációkról és a bársonyok, keleti szövetek, selymek alkotta jelmezkavalkádról már nem is beszélve. A bírálók az elismerő szavak mellett ugyanakkor tisztában voltak azzal, hogy e pompóz, káprázatos kiállítás jótékonyan fedi el a darab logikai buktatóit: „Szerencse, hogy a logika élességét mindnyájunkban meglehetősen eltompította a fényes látványosság és a kelletős, fülbemászó, izléssel és készültséggel írott zene... Az előadást sokszor szakította meg nagy örvendő taps és ottmaradt a máskor oly siető publikum, háromszor-négyszer hívni ki a szerzőket és Mazzantini mestert.”²⁹

Közben az 1888-as év végén a műsorszerkezet kezdett átalakulni. A „két opera – egy balett” vagy „két balett – egy opera” beosztás mellett gyakorivá vált – és a műfaj töretlen, sőt növekvő népszerűségére utal –, hogy egy este két vagy három balett is műsorra került, kísérő opera nélkül. Az egyik ilyen leggyakoribb trió a *Babatündér – Új Rómeó – Bécsi keringő* volt.³⁰

Az *Új Rómeó* örvendetes sikere után nem sokkal ismét Mazzantini-bemutatót tartottak: 1889. október 20-án került színre *A párisi festők* című, két képből álló táncgyelege, mely tulajdonképpen a *Bécsi keringőt* váltotta a repertoárban – lényegileg egy hasonló, divertissement-sorozat volt.

²⁸ *Budapesti Hírlap*, 1889. április 17., *Vasárnapi Újság*, 1889. április 21., *Pesti Napló*, 1889. április 17.

²⁹ *Budapesti Hírlap*, 1889. április 17.

³⁰ *A magyar királyi Operaház 1884–1909*. Bp., A m. kir. Operaház igazgatósága, 1909. *A magyar királyi Operaház 50 éve 1884–1934*. Bp., A m. kir. Operaház igazgatósága, 1934. PÖNYAI: *i. m.* (2004)

A tetszetős, mozgalmas alkotás zenéje és cselekménye sem volt magasabb igényű. Sikerében a látvány és a nagy csoportos mozgások dominálhattak, mivel a színlap szokatlanul sok, mintegy tizenhat főbb szereplőt sorolt fel. A darab tartalma szerint festősegédek és álarcosok jobbára ismeretlen szerzők muzsikájára „keringőt, lengyel mazurkát, spanyol táncot, galoppot és más egyebet táncolnak... az egyveleg, bár semmi új nincs benne, igen változatos és mulatságos”.³¹

A koreográfiában itt már megnyilvánult Mazzantini kísérletező kedve: a közönség nagy meglepetésére az első képben a balettkar – élén Mazzantinivel (!) – „szilaj” kánkánt (!) járt. A második kép nemzeti táncokat tartalmazott, és egy „cirkuszi stílusú” galoppal ért véget.

A kánkán – éppen az elegáns, arisztokratikus Opera színpadán – előzmény nélküli és rendkívül szokatlan volt, így nem meglepő, hogy vegyes érzelmeket váltott ki. Egyes bírálók megengedők voltak, szerintük a balettkar ezt a „diszkreditált» táncot olyan szilajon, ízléssel, változatosan lejtette, hogy a közönséget is elragadták”.³² Mások nem örültek ennek az újításnak, ezt a táncot nem tartották ide valónak, és azt vallották a darabról a „frivol kánkán” miatt, „ha soha színre sem kerül az operaházban – az sem lett volna baj”.³³

A darab iránti érdeklődés azonban (talán pont emiatt) igen nagy volt, a nézőtér a premierre zsúfolásig megtelt. Ráadásul éppen a kánkán aratta le a legtöbb tapsot: „ami fővárosi közönségünk kiváló ballet-kultuszáról tanúskodik”³⁴ – állapította meg némi éllel a *Pesti Napló* október 21-én. Nem maradt el az egyéb szenzáció sem, mert az előadáson még baleset is történt: Pini Henrik, aki a darab jelmezbájlajátékában egy szöcskét alakított, olyan szerencsétlenül ugrott, hogy kifecamította az egyik lábát, és mentő vitte el az előadásról.

Az 1889-es év utolsó táncbemutatója december 21-én a *Nap és Föld* című, négy képből álló balett volt. A szöveget Gaul és Hassreiter, zenéjét Joseph Bayer jegyezte, a táncokat Hassreiter koreográfiája alapján Mazzantini tanította be.

Ez a divertissement Bécsben már régóta repertoáron volt, és népszerűsége vetekedett *A babatündérével*, így nálunk is nagy reményt fűztek a bemutatásához. Sikerét főleg az impozáns, szemet gyönyörködtető kiállításnak, a leleményes színváltásoknak és a fantáziadús rendezésnek köszönhetette, mely tény a *Pesti Napló* szerint „a mai viszonyok között bővebb magyarázatra nem szorul”.³⁵ Ez a „kis és nagy gyermekeknek színre vitt leggyönyörűbb, legkáprázatosabb játékszer az Opera karácsonyi ajándékául” került műsorra. „Egyhangú a vélemény, hogy ezt a gyönyörű bohóságot szülővárosa, Bécs sem hozta színre ily pompásan” – értékelte elismerően a produkciót a *Budapesti Hírlap*.³⁶

³¹ *Budapesti Hírlap*, 1889. október 21.

³² Uo.

³³ *Pesti Napló*, 1889. október 21.

³⁴ Uo.

³⁵ *Pesti Napló*, 1889. december 22.

³⁶ *Budapesti Hírlap*, 1889. december 22.

A darabot egy, a Napot dicsőítő allegória vezette be, a szürke, gomolygó fellegek eloszlanak, kiderül az ég, középen pedig vakítóan süt a nap. Sugarai alatt négy alak látszik: a négy évszak. Az első kép a Tavasz („Az *orgona ligetben*”). Ebben egy lánynevelő intézet orgonás kertjében zajló vidám majális láthatunk, kurta szoknyás lányok kergetőznek, labdáznak, „pillefogó természetbúvár, holdkóros poéta és szép kertészfiú elegyednek bele ebbe az aranyos ifjúságba, s oly gyorsan táncolnak, bohóskodnak végig egy negyedórát, hogy alig egy percnak gondoljuk”.³⁷ Egy „amorozo” (Pini Henrik) udvarolgat Malvina kisasszonynak (Zsuzsanits Emília), ki a „tavasz kellemét” képviseli. A második kép a Nyár („*A tengerparton*”). Olasz tengeri fürdő sétatere a szín, benne vagyunk a kánikulában. „Ez a tabló – ámbár a szereplők nagyon kevés ruhát hordanak benne – costume dolgában a legtarkább és legérdekesebb.”³⁸ Fényes hotelek, kávéházak, nyüzsgő sokaság hömpölyög fel és alá, evezős fiúk és fürdőző leányok táncolnak, majd egy „spanyol” és három gigerli tánca következik. „Mindez nagyon merész, de még erősebb a negyven-ötven Niniche, a ki érdekes modern nimfának vetkőzve, ugyanannyi nyalka hajóslegénnyel viharos galoppot táncol... Kigalloppozván magát ez a jókedvű fürdőnépség, egyenest nekirohan a sötétkéek tengernek, s az ugródeszkáról egyenkint belebukfencezik a hős habokba.”³⁹

A harmadik kép az Ősz („*Hegyről völgybe*”). Német parasztok szüreti mulatsága és hajtóvadászat (vörös frakkos rókavadászok robognak át a színen), majd vincellérek és szüretelők tánca következik. A tablót záporosó és nagy felvonulás fejezi be. Ebből a szép őszi képből alakul ki a negyedik, havas és ragyogó téli kép („*A fenyves erdő télen*”). Szállingózik a hó, orgona szól egy erdei kápolnából karácsony éjszakáján. Az óra tizenkettőt üt, ekkor a sötét rengetegből sok kis „hőselyembe és jégkristály bundába” öltözött tündér jön elő apró karácsonyfákkal a kezükben. Ezek a kis fák a színpad háttérében felállított „két emelet nagyságú” nagy karácsonyfával együtt „tündérelig” mind egyszerre világítani kezdenek.⁴⁰

Érdekes, hogy bár a látványosan kiállított nagybalettek általában sikert arattak, ez a – leírások szerint – igen változatos koreográfiával, számos érdekes színváltással élenkített darab egyes sajtóorgánumoknál éppen hogy nemtetszést váltott ki.

„Az újabb ballettek évek óta egyenesen a kiállításra spekulálnak és szabadon mellőznek mindent, a mit belbecsnek, nemesebb tartalomnak, költőibb felfogásnak, finomabb izlésnek és több efélének nevezünk. Azelőtt a ballettől is megkívántunk bizonyos logikát (igaz, hogy nem sokat) legalább a cselekvény külső összeállításában, kívántunk valamelyes történetet, vigat vagy szomorut, romantikust vagy idillit, kívántunk valami mesét vagy ötletet, most teljesen megelégszünk a tablókkal, akármily eszeveszett sorrendben következnek is egymásután, csak legyen minden tabló pompásan kiállítva, hogy a szem káprázzék belé. A Nap és föld ennek az igénynek megfelel”⁴¹ – adott hangot véleményének kissé távolságtartóan a *Pesti Napló* december 22-én,

³⁷ *Pesti Napló*, 1889. december 22.

³⁸ Uo.

³⁹ Uo.

⁴⁰ *Budapesti Hírlap*, 1889. december 22., *Pesti Napló*, 1889. december 22.

⁴¹ *Pesti Napló*, 1889. december 22.

a premier után. Mazzantini betanítását azonban megdicsérték, ő maga mint spanyol táncos Müller Katicával együtt nagy sikert aratott: „valóságos diadalt aratott és háromszoros kihívásban részesült”.⁴²

Az *Egyetértés* élesebben fogalmazott, e szerint a koreográfia „szánalmas ügyefogyottsággal” volt összeállítva, a zene pedig „szörnyű silányság”.⁴³

A *Budapesti Hírlap* referense ugyanakkor elismerően szólt a minden igényt kielégítően pazar kiállítás csúcspontjáról, a darab záróképéről: „Szípkázik, ragyog, fénylik minden és a publikum ujjong, mint abban a boldog időben, amikor még igazi karácsonyfát kapott. [...] Ez a balet az ő egy órás rövidségében is több fényeset, változatos, színes, meglepőt nyújt, mint az opera eddigi összes koreográfiai látványosságai, beleszámítva magát az Excelsiort is.”⁴⁴ Ezzel szemben a balett zenéjét itt is silánynak, sőt „legsúlyosabban büntetendőnek” ítélték. A helyzetet némileg mentette, hogy a tablóközöket a *Naila* és a *Sylvia* részleteivel töltötte ki a zenekar, és ez valamelyest emelte a kísérőzene művészi színvonalát.

Egy hónappal később, a következő év elején egy felújítás következett. 1890. január 26-án a hosszú évekkel korábban a Nemzeti Színházban már játszott *Robert és Bertram* című balett (azaz csak két felvonása és előjátéka) került színpadra. A táncokat Mazzantini tanította be. Ez a felújítás vélhetően elsősorban ismét Mazzantini pantomimikus tehetségét volt hivatott igazolni (ő táncolta az egyik tolvajt), mert egyébként nem nagyon volt indokolható ennek a több évtizedes darabnak az elővétele. Már nagyon eljárt felette az idő, csak az első felvonás ért valamit, amelyben a kritikák szerint a jó humorú és kiváló mimikus Mazzantinié volt a főszerep. A közönség sem fogadta kitörő örömmel az „újdonságot”, a bemutató után meg is jegyezték: „Robert és Bertram került színre, melyet évekkal ezelőtt adtak már a nemzeti színházban, de akkor se több szerencsével mint ma este. A közönség ma nem tudott mulatni a két derék táncos tolvaj (Mazzantini és Pini) bohóságain, s ha tapsolt is, úgy ez Müller Katalin asszony pompás tánczának szólott.”⁴⁵

Valószínű, hogy a balett ezután sem lehetett túl népszerű, mivel – bár összességében ötven feletti előadásszámot hozott – sokszor fordult elő, hogy egy opera és egy balett vagy két másik balett mellett adták egyes részeit „harmadikként”.

A balettműsorban az 1890-es évek elején még mindig jellemző volt a „két balett” vagy „két opera – egy balett” összeállítás, de a következő években ezek aránya csökkent, és stabilan uralkodóvá vált az „egy opera – egy balett” kombináció. Az előző korszak utolsó nagy darabjait, a *Coppéliát*, a *Sylviát* és a *Nailát* feltűnően ritkán tűzték műsorra, fokozatosan ki is kerültek a repertoárból, csak egy-egy előadás erejéig bukkantak fel újra.⁴⁶

A balettet ekkor már több évtizede látványműfajként tartották számon, a műveknek mondanivalója nem nagyon volt (legfeljebb laza cselekményszál volt jellemző).

⁴² Uo.

⁴³ *Egyetértés*, 1889. december 22.

⁴⁴ *Budapesti Hírlap*, 1889. december 22.

⁴⁵ *Pesti Napló*, 1890. január 27., *Budapesti Hírlap*, 1890. január 27.

⁴⁶ PÓNYAI: i. m. (2004)

A divertissement-ok pedig egyáltalán nem szóltak semmiről, színességük, változatoságuk és kellemes hangulatuk, valamint a prímabalerina technikás variációi biztosították a zavartalan szórakozást. A romantikus nagybalettek kora óta már nagyon beszűkültek a műfaj kifejezési korlátai. A balett nem váltott ki megrendülést, nem nyugtázta le a közönséget és a kritikásokat, mint hajdan a romantikus érában. A táncjátékok témája felszínes, egyszerű volt, a hangsúlyt a kiállításra helyezték, és ebbe beletartoztak nemcsak a pompás kulisszák, de – a korszak normáihoz képest – a lengően öltözött táncosnők is. „Komoly” zeneszerzőket is inspiráló irodalmi, költői igényű librettók nem voltak. A kritika is jórészt a technikát, a látványt emelte ki a táncosnők produkciójából, feltűnően ritkán tért ki művészi szempontokra, lényeg a prímabalerina virtuóz produkciója volt. Adott pillanatban közönség és kritika tehát valamilyen dekoratív, élvezetes produkciót értett a „balett” fogalma alatt.

Amikor Mazzantini ebben a közegben – ráadásul itáliai születésű létére – magyar jellegű balettet akart alkotni, több évtizedes berögződéseket kellett (volna) megváltoztatnia. A mintegy negyvenéves Campilli-korszak egyrészt konzerválta a balett arisztokratikus karakterét, az ezután következő „újítások” között pedig egyáltalán nem szerepelt a „nemzeti”, „magyaros” balettstílus irányába történő próbálkozás.

A magyar nemzeti táncok és az akadémikus balett teljesen külön formanyelvvel léteztek egymás mellett, nem volt magyaros balettzene, és nem voltak olyan témák, melyek hitelesen jelenhettek volna meg egy ilyen keretben a színpadon. Emellett a közönség is hosszú évek óta megszokta, elfogadta a látványközpontú, mondanivá-lótól mentes táncműveket.

Ekkor, ebben a közegben került sor az új balett, az egész estés *Csárdás* bemutatójára 1890. december 7-én. A zenét Sztojanovics Jenő írta, a szövegkönyvet és a koreográfiát Mazzantini készítette.

A darab hamar meghódította a repertoárt, 1891 októberében már elérte huszonötödik előadását. Ez az első témájában, koreográfiai megoldásaiban magyar jellegű balett igen eklektikusra sikeredett, de szerencsére a nemzeti jelleg igényének korhangulata kedvezett bemutatásának. A sikert részben megelőlegezte az *Excelsior* nagy sorozatának kedvező tapasztalata, mely szerint a közönség a magyar vonatkozású (tánc)részeket lelkes ovációval, a kritika pedig nagy elismeréssel fogadja, különösen, ha mindez nagy létszámú szereplőgárdával és attraktív keretben kerül bemutatásra.

A *Csárdás* három egymástól független felvonásból állt, melyeket – bár különböző korokban és helyszínen játszódnak – összekötött a nemzeti téma. A műnek összefüggő cselekménye nem volt, történelmi alakok, különféle magyaros „típusok” éppúgy színre léptek benne, mint „internacionális” tündérek, nemtők és hasonló jellemző balettszereplők.

A darab négy képből állt:

1. kép (*A cigányok bevándorlása*): A Kárpátok fennsíkján látjuk felvonulni az ősi hazájukból érkező cigányokat. „Egy cigánylegény Kálmán, szereti a szép Ciprát s kudarcot vallván busan elalszik az egész sátoralja néppel együtt. Ekkor az éjszakában internacionális tündérek jelennek meg és balleteznek.”⁴⁷ Hungária és a zene nemtője

.....
 47 Budapesti Hírlap, 1890. december 9.

allegorikus alakjának védnöksége alatt a vidám és szomorú nóta tündérei hegedűt ajándékoznak a cigányoknak, és Magyarország felé vezetik őket.

2. kép (*Rákóczi táborában*): A képen szerepeltek francia főurak, egy lengyel követ és huszárok. A katonai fegyvertáncot a koronát hozó lengyel követ érkezése követi. Ezután fiatal leventék és hölgyeik palotást járnak, majd „nagy magyar solo” következik. A képet Rákóczi ünnepélyes bevonulása zárja.

3. kép (*Parasztlakodalom Erdélyben*): Ebben a képen lakodalom keretein belül bemutatott nemzeti táncokat látunk, végül egy tizenhat huszár által előadott „tüzes csárdást”, melybe a színpadon lévő összes szereplő bekapcsolódik.

4. kép (*Allegória*): A darabot egy nagy élőkép zárja, melyben Hungária allegorikus alakjának és a tündéreknak vezetésével a szereplők eléneklék a Szózatot.⁴⁸

A darab fogadtatása kitűnő volt, annak ellenére (és itt például élénken megnyilvánultak az évtizedes berögződések), hogy az első kép némi megütközést keltett, mert nagy része éjszakai sötétben játszódott, ami a kivilágított balettek után elég szokatlan volt a közönségnek. A színes, változatos második kép – melyben mintegy kétszáz főnyi sokaság (kurucok, leventék, pártás hajadonok) volt színpadon – viszont annál nagyobb sikert aratott. A lengyel küldöttség nagymazurt, a kurucok fegyvertáncot adtak elő, két quadrill pedig palotást járt – „nyalka apródok talpig selyembe öltözött szép leányokkal... Elragadó minden: az öltözetek, a zene, a daliásan előkelő tánc, a környezet. Végül megzendül a Rákóczy induló és a zászlólengető csapatok örömdiadala között belovagol a fejedelem – képzelhetik önök, hogy micsoda éljenzés van lámpákon innen is!”⁴⁹

A harmadik felvonás parasztlakodalomán a szerbek, oláhok, szászok eljárják saját táncukat, majd „megharsan a trombita és falrengető taps között előterem tizenhat nyalka huszár. Eltáncolják, mégpedig remekül a toborzót, aztán általános csárdásra kerekedik a színpad kétszáz embere és – ujjongás, taps, tombol az egész ház. Lámpákon innen és túl még mindig hallatszik ez a vig zaj, mikor hirtelen felhő ereszkedik le, megszólal az orgona és néhány preludiumos akkord után intonálja a Szózatot, melyet aztán az egész kar énekel és szétoszolván a köd, ott fényeskedik Hungária, lábánál a különböző nemzetiségekkel”⁵⁰ – számolt be lelkesen a látottakról a *Budapesti Hírlap* referense. A hosszabb cikkben tanulságot is levont: „Igen jó gondolat, a balletmesék együgyű hagyománya: a rugdalozva szerelmet valló göndör urfiak és bokázás közben elhalálózó kisasszonyok helyett a tánc történetét vinni színpadra. A Rococo, a Renaissance és a Bécsi keringő jeles példái után indulva Mazzantini és Sztojanovics urak beállottak a csárdás historiografusainak, az egyik táncudományát, a másik zenei talentumát vivén csatába. Sikerük, sőt diadaluk teljes, mert az operának alig volt egyhamar olyan igazi örömjazzal teli estéje, mint tegnap, a Csárdás bemutatóján. Azt hiszem, akkor járunk az igazsághoz legközelebb, ha azt mondom, hogy ez a fényes nagy ház örvendett annak, hogy a sok szépség, a mit látunk és hallunk, mind a miénk: ezek a daliás alakok, ezek a gyönyörű nóták mind magyarok. A hatvanas évek ma

⁴⁸ *Budapesti Hírlap*, 1890. december 9., *Vasárnapi Újság*, 1890. december 14.

⁴⁹ *Budapesti Hírlap*, 1890. december 9.

⁵⁰ Uo.

már lemosolygott, naivnak ítelt, de hiába, mégis csak tiszta és ifju lelkesedése viharzott végig e közönségen, új bizonyosságául annak, hogy mi még nem vagyunk egészen kozmopoliták. A magyar tánc és tánczene szinte határtalan nagy tündérország. Gazdagsága és bősége akkora, hogy nehéz a sok kincs közül úgy markolni, hogy az ember keveset ne fogjon. Mazzantini és Sztojanovics urak nem estek ebbe a hibába, igen sok szöveget kerestek össze. [...] Jobb szerettük volna, ha az első felvonásban egy kicsit kevesebb internációnális, keletieskedő muzsika, de hát ez már a mesével járt.”⁵¹

A kritika a sikert „párját ritkítónak” ítélte: Sztojanovics csárdásait, Mazzantini „zseniális” koreográfiáját, betanítását, a kitűnő rendezést és a dekoratív, pompás jelmezeket mind kiemelték a beszámoló. A kritikusok azonban nem ide valónak vélték a *Szózat* eléneklését: „nem e percbe való, mikor a fülünk még tele van ropogós csárdásokkal... csak nagy ünnepeknek van joga ahhoz, hogy e hangoktól kérjen magasztosságot”⁵² – róttá fel minden dicsérete mellett a *Budapesti Hírlap* is.

A *Pesti Napló* beszámolt arról, hogy a színház a bemutatóra egészen megtelt, a közönség a darabot mindvégig „élénk tetszéssel kísérte”, a szerzőket pedig az egyes képek után többször is kihívták, és koszorúkkal díjazták őket. A nagy siker fényében – egészen szokatlan módon – már a darab külföldre történő utaztatásának eshetőségét is felvetették. „Az újdonság [...] nem mondható balletnek a szó megszokott értelmében, mint inkább ügyesen színrehozott különféle magyar és más nemzeti táncok és csoportulatok tetszetős egymásutánjának, míg a némajáték, az arcz és plasztika művészetére – ballet főkövetelményeire – a szerzők kevés súlyt fektettek... Mindezt élénken és korhíven állították a néző elé s így kivált a magyar közönség előtt mindig hatásra számíthat, mert a magunkét természetesen mi magunk érezhetjük át legintenzívebben... Más kérdés, vajjon e balletnek nevezett három magyar nemzeti tableau képes lesz-e túllépni a magyar határt és nemzetközi repertoire-darabbá is válni? Mert hát az lenne már egyszer a kívánatos, hogy nem csak mindig importáljunk hanem exportáljunk is.”⁵³ A *Vasárnapi Újság* a koreográfiát és a képeket „hangulatteljesnek” ítélte, és külön kiemelte az első képben a tündérek táncát.⁵⁴

Három hónappal később, 1891. március 14-én került színre az operában egy újabb, magyaros elemekkel dúsított táncmű, Szabados Károly *Vióra* című balettje. A zeneszerző – korábban Erkel-, Liszt-, Volkmann- és Ábrányi Emil-tanítvány – a színház segéd-karmestere és énektanára volt. A *Vióra* partitúráját még évekkel korábban nyújtotta be, de a darabot hosszabb ideig nem mutatták be, csak ekkor, gróf Zichy Géza intendánsi működésének egyik első intézkedéseként. Szabados a bemutató idején, 31 évesen, elborult elmével már nem örülhetett a sikernek. Zenéjét egybehangzóan pozitívan ítélték meg a kortársak: gondolatgazdagnak, kifejezőnek, ugyanakkor finomnak és poétikusnak is tartották. Fülbemászó, romantikus, a népies jelenetekben magyaros, választékos, izlés, dal és lendület jellemzi – dicsérték több helyen. Ugyan sok helyen

51 Uo.

52 Uo.

53 *Pesti Napló*, 1890. december 9.

54 *Vasárnapi Újság*, 1890. december 14.

Delibes-et idézte, de – mint mondták – nem utánozta, mert „felbukkant benne olyan drámai erő, mely Delibes-nél hiányzik”. Kiválónak tartották a hangszerelést is.⁵⁵

A balett terjedelme miatt egész estés alkotás volt, premierjén kísérő nélkül játszották, később is csak rövidebb dalművekkel adták együtt. A bemutatót nagy várakozás előzte meg, a *Pesti Napló* már a főpróbán látottak alapján „minden tekintetben fényesnek” értékelte az előadást.⁵⁶

A háromfelvonásos darab cselekménye egységes, szövegekönyvének alapja Jókai Mór egy székely regén alapuló regénye, a *Tengerszem tündére* volt. A balett tartalma ennek meséjét követte:

I. felvonás: „A Székelyföld hegyei között játszódik a Szent Anna tónál. A tó melletti kis kápolnában »csodazengésű« harang van, melyet meg akar szerezni a vízi tündérkirály, ezért aranyat ad egy oláh pásztornak, hogy lopja el, majd dühösen kitépi a harang nyelvét. A pásztor meg is bűnhődik a szentségtörő cselekedetért, nagy ézengés kíséretében a vízi tündérek magukkal rántják a mélybe. Változás után ismét a csendes, nyugodt tavat látjuk. A tündérkirály lányai csalogatják áldozataikat, két ifjút el is csábítanak és magukkal viszik őket a mélybe. A harmadik királylányt, Viórát azonban rabul ejti a szerelem, amikor Gergővel, a fiatal székely vadással találkozik. Nem ragadja magával a mélybe, sőt vele tart a szárazföldre. Hiába jönnek a tündérek, hogy Viórát erővel visszavigyék apjuk birodalmába, a székely ifjú ellen nincs hatalmuk.”⁵⁷

II. felvonás: „A tó melletti székely faluban esküvőre és a kápolna új harangjának felszentelésére készül a nép. Folyik a szertartás, de Vióra, ki időközben »parázsszemű« székely lány lett, még nem lehet Gergőé, mert a harangszentelés közben az új harang hamuvá ég és a nép nagy rémületére a hamuból »vampyr« röppen ki. Egy öreg remete szerint a gonosz varázslatot csak úgy törhetik meg, ha a régi harangot visszaszerzik. A tette Vióra és Gergő vállalkozik. A remetétől kereszt végű botot kapnak és elindulnak a tengerszem örvénylő mélye felé.”⁵⁸

III. felvonás: „A tó mélyén, a vízi király tündérbirodalmában vagyunk. Vióra és Gergő szembeszáll a vízikirályal. A tündérek mindenféle cselhez folyamodnak, hogy megtarthassák a harangot, a kereszt végű bot hatalmának azonban nem tudnak ellenállni. Gergő és Vióra végül megtöri a gonosz varázslatot, a tündérbirodalom összeomlik, a király békává, a tündérek hallá változnak. A két fiatal visszahozza a faluba a régi harangot és vele együtt a tündérek életre keltett korábbi áldozatait is.”⁵⁹

A koreográfia részben hagyományos balettelemeket vonultatott fel: sok nagy csoportos táncot, valamint szólókat tartalmazott. Vióra magántánc, mazurka, gnómtánc, tündérkeringő, vízitündérek csábtánc, bolygótüzek tánca, lakodalmas induló, csárdás, a harmadik felvonásban pedig nagy „víz alatti” divertissement-táncsorozat követte egymást.

⁵⁵ *Vasárnapi Újság*, 1891. március 22., *Budapesti Hírlap*, 1891. március 15.

⁵⁶ *Pesti Napló*, 1891. március 14.

⁵⁷ *Pesti Napló*, 1891. március 13., *Vasárnapi Újság*, 1891. március 22.

⁵⁸ *Vasárnapi Újság*, 1891. március 22.

⁵⁹ Uo.

A premieren a vízi királyt Pini Henrik, Viórát Müller Katica, a királyi leányait Maruzzi Fanni és Ferenczy Paula, Gergőt Zsuzsanits Emília, az oláh pásztort Kürthy Anna táncolták-játszották. Az öreg remete és a vízi király udvari bolondjának szerepében Mazzantini lépett fel. Az autentikus hatás kedvéért Mazzantini a Székelyföldre utazott, és ott tanulmányozta a magyar táncokat, és a Viórában a hitelességre törekedve két székely gazdával (Tóth György és Péter Mózes) járatta el a híres erdélyi borica táncot.

A közönség és a sajtó is nagy tetszéssel fogadta a produkciót, mint írták: „Mazzantini csodákat művelt a gyönyörű tánczokkal és csoportozatokkal”.⁶⁰ Kiemelték a mazurkát, a tündérek és a gnómok táncát, a csábtáncot, a bolygótüzek táncát és a címszereplő, Müller Katica finom poentírozását is.

A székely gazdák tánca akkora sikert aratott, hogy számukat a közönség megisméltette. A balettkar és a szólisták teljesítményét is dicsérték: „régén kaptak ennyi tapsot”. „A balettkar, Mazzantini vezetése alatt, kitett magáért. Viórát Müller Katica asszony kellemmel tánczolta és kifejezéssel ábrázolta”⁶¹ – tudósított a *Vasárnapi Újság*.

A cselekmény fantasztikus fordulatai, a mesebeli helyszín egyaránt lehetőséget adtak az ámulatba ejtő szcenírozásra. A díszletet és a rendezést „káprázatos, fényes” jelzőkkel illették – és valóban: a víz alatti tündérpalota színes, valódi vizes zuhatagai, vagy a székely lakodalom pezsgő forgataga is impozáns látványok lehettek.⁶²

Mint arról a *Vasárnapi Újság* beszámolt, a darab kiváló fogadtatása, illetve zeneszerzőjének szomorú állapota egész mozgalmat indított művészi körökben. Ennek hatására a király Szabados Károly nyugdíját évi 200 forint kegydíjjal megemelte a hazai művészet terén szerzett érdemeinek elismeréséül. Az Opera művészei pedig március 18-án gróf Zichy Géza tiszteletére még lakomát is adtak a balett nagy sikere alkalmából. A darab hosszú ideig volt műsoron, 1895 januárjában érte el ötvenedik előadását.⁶³

A következő egy évben három operához társítható, rövidebb kis balettdarab került bemutatásra. Még ebben az évadban kettő, közülük az első, a *Nivita* 1891. november 15-én. A két képből álló „fantasztikus balett” fiatal komponistája, Rieger Alfréd zeneszerzést és gordonkajátékot tanult az akadémián. Sajtóértesülések szerint csupán néhány héttel azelőtt nyújtotta be művét gróf Zichy Gézának. Az intendáns pedig rögtön a bemutatás mellett döntött, addigi alig egyéves működése során már a negyedik magyar művet hozva színre, mely törekvését a sajtó is igen méltányolta.

A librettót és a koreográfiát is Mazzantini jegyezte. A darab cselekménye igen egyszerű volt: „Egy hatalmas erdőségben lakik egy tündérr királynő (Nivita), akinek tündérek, nimfák, koboldok, boszorkányok állnak a szolgálatában. A királynő beleszeret egy közelben lakó hercegbe, aki éppen az erdőben vadászik és egy szarvas nyomában van. A tündérr királynő elrendeli, hogy hívei igézzék meg, és altassák el az ifjút. A herceg fáradtan elalszik az erdő gyepén, és »tündérierket álmodik«. Egyszer csak felriad egy kürt szavára, maga előtt látja az űzött szarvast és nyílával elejti. A szarvas azonban

⁶⁰ *Egyetértés*, 1891. március 15., *Budapesti Hírlap*, 1891. március 15.

⁶¹ *Vasárnapi Újság*, 1891. március 22.

⁶² *Budapesti Hírlap*, 1891. március 15.

⁶³ PÓNYAI: i. m. (2004)

átváltozik a tündérkirálynővé, a herceg hódol neki és táncra kel vele. A boldog szerelem apoteozisa zárja a képet”⁶⁴ – közölte a darab tartalmát a *Pesti Napló* november 12-én.

A kritikák a zenét dicsérték – ami egyébként ritkaságnak számított –, és kiemelték a nyitányt, a Nivita-keringőt és a boszorkányok táncát. Noha helyenként a nagy elődöket (Strauss, Delibes) idézte a szerző, mégis ízléses, kellemes táncmuzsikának ítélték, mely „szerencsésen elkerüli a triviális balett-ritmikát”. A cselekmény igen egyszerű volt, Mazzantini nem bizonyult túl nagy fantáziájú, sziporkázó szövegírónak. Alakítását (ő táncolta a herceget) és koreográfiáját viszont elismerték, mivel „betanítása gondos” és „rendezése igen ügyes volt”. A „pazar és fényes” kiállítás és a tündérkirálynőt táncoló Müller Katica remek teljesítménye jól leplezték a darab hiányosságait, így a balett alapvetően igen kedvező fogadtatásban részesült.⁶⁵

Még ennek az évnek a végén, csupán egy hónappal később, 1891. december 18-án egy újabb egyfelvonásos mű, a *Danza Esotica (Egy álom választottja)* premierje következett. Ez a darab annyira rövid volt (15 percig tartott), hogy már nem is balettnek, csak „táncjelenetnek” nevezték. Kiemelték, hogy másutt még sehol nem került színre (tehát ősbemutatónak számított). A zene, mely Pietro Mascagni munkája volt, eredetileg nem balettmuzsikának készült. A szövegíró inkognitóba vonult, a színlapon csupán +++ jelöléssel szerepelt.

A táncjelenet tartalma szerint egy pasa megálmodja „ideálját”, akit nem tud elfelejteni. Bár szebbnél szebb rabnőket hoznak elé, mindet elutasítja. Végül elé táncol „ideálja” is, szépségének behódol és nagy pompával beviszi a szerájba. A pasát Pini Henrik, szerelmét Müller Katica táncolta.

A produkció nem aratott nagy sikert, a kritikák összességében igen gyöngének tartották, és a sajtóhírek szerint a közönség is rendkívül fagyosan fogadta. Alig tapsolt valaki, és az előadás közben a nézőtéren „bizonyos humoros hangulat” terjedt el.

A műélvezetet komolyan gátolta, hogy a táncjelenet – különösen a nagybalettekhez, de még az egyfelvonásos művekhez képest is – rendkívül rövid volt. Ráadásul, hogy egyáltalán valamit lehessen koreografálni, az eredeti (mintegy ötperces) zenedarabot háromszor egymás után játszotta el a zenekar. Amellett, hogy ismételtetni kellett a muzsikát, az már önmagában sem volt túl magával ragadó, „keleties ritmusa... felolvadt a keringő-stílusban”, így végül „keleti közhelyekből és meglehetősen triviális keringőkől, galoppokból összeállított tánczene-mozzaioknak” minősítették.⁶⁶

Az ismételtetett zenére készült Mazzantini-koreográfia („odaliszk lejtések és táncok”) leginkább csak komikusnak hatott: „a ballet 10 perc alatt eltáncolja... miként választ háremébe új virágszálat egy basa”.⁶⁷

A darab kedvezőtlen fogadtatásának okát és lényegét kiválóan összefoglalta a *Magyar Hírlap*ban Márkus Miksa tollából december 19-én megjelent frappáns vélemény: „török pasa, odaliszk, háremhölgyek csupa olyan rekvizitumok, melyeket a 19-ik szá-

⁶⁴ *Pesti Napló*, 1891. november 12.

⁶⁵ Uo.

⁶⁶ *Pesti Napló*, 1891. december 19., *Budapesti Hírlap*, 1891. december 19.

⁶⁷ *Budapesti Hírlap*, 1891. december 19.

zad végén a balletkekből ki kellene szorítani... Mikor a függöny felgördül a színpadon alszik egy pasa, és amikor legördül a színes vászon, akkor a közönség alszik. Az alvó pasa álmában egy bájos alakot lát... fölébred és török lelkesedéssel támolyog ide s oda... Fekete kávé hoznak neki, visszautasítja... két leányt hoznak be, kikergeti őket s ekkor megjelenik az álmában látott alak és a pasának eltáncolja a jobb sorsra érdemes keringőt. A pasa erre kardot ránt (elég furcsa neme a szerelmi lelkesedésnek) és a hölgyet kivont karddal háremébe kíséri. Dícsérni csupán azt a merészséget lehet, hogy a +++ ilyen balletszöveget be mert nyújtani. Az intendáns helyesen cselekedett volna, ha visszautasítja és ügyesebb ember után néz..."⁶⁸ A lap másnap ugyanakkor érdekes hírről szól: információi szerint a *Danza Esotica* +++ alá rejtőzött, kifigurázott szövegírója éppen maga az opera intendánsa, gróf Zichy Géza volt...

Nem aratott nagyobb sikert a következő évad első bemutatója, az 1892. október 29-én színre vitt *Tous les trois* sem. Az előző két táncjelenethez hasonlóan ez is az operákhoz és más balettekhez párosítható, egyfelvonásos balettek számát gyarapította. Zenéjét és szövegét Sztojanovics Jenő írta, a koreográfiát Mazzantini készítette. A darab a kártyák birodalmában, a Coeur király udvarában játszódik. Skiz és XXI-es egyaránt a király lányáért, a szépséges Pagat-ért verseng. Pagat Skiz javára dönt, ezért a XXI-es Skiz ellensége lesz, és az ünnepségen, ahol az hivatalosan is megkérné a királylány kezét, ő is előáll a kérelmével. A király nem tudja eldönteni, hogy kihez is adja a lányát, így a kérők között egy 9 ütésből álló játszma dönt, melyben Skiz győz, így végül övé lehet Pagat.

A *Danza Esotica*hoz hasonlóan ez is nagyon rövid darab volt, mindössze húsz percig tartott. Sztojanovicsnak ez már a harmadik balettje volt az Operában, a két korábbi nagy siker, az *Új Rómeó* és a *Csárdás* után. Munkája most azonban igen vegyes fogadtatásban részesült. Tíz kis számból álló kísérőmuzsikáját hol közönségesnek, eredeti gondolatot nélkülözőnek, hol dallamosnak, kellemesnek és szórakoztatónak ítélték a bírálók.

Mazzantini rövidke, „igénytelennek” minősített koreográfiája sem aratott sikert. A *Budapesti Hírlap* beszámolója szerint a premierközönség „gyér és kedvetlen” volt, a táncok pedig „a legrégebbi baletthagyomány alapján” készültek, „a csoportozatok a lomtárból” kerültek elő.⁶⁹ A Magyar Hírlap beszámolt arról, hogy a zenekar „kritikán alul” játszott, és az előadás rossz volt.⁷⁰ A Pesti Napló szerint pedig a darab mindössze „ügyesen kezelt, jórész reminiscenciákra támaszkodó tánc és szentimentális részletek egymás mellé állítása”.⁷¹ A premieren Pagat-t Müller Katica, Skizt Mazzantini, a XXI-est Pini Henrik táncolta. Az előadókkal kapcsolatban a főszereplők teljesítményét ugyan dicsérték, de a „tánczkar nem erőtette meg magát”.

Összességében tehát sem a zene, sem a librettó nem váltott ki elismerést, sőt még a darab legfőbb „vonzerejének” szánt, igen pikáns jelmezeket is fenntartással fogadták. A *Magyar Hírlap* referensének beszámolójából ugyanis kitűnik, hogy mi is volt hivatva

⁶⁸ *Magyar Hírlap*, 1891. december 19.

⁶⁹ *Budapesti Hírlap*, 1892. október 30.

⁷⁰ *Magyar Hírlap*, 1892. október 30.

⁷¹ *Pesti Napló*, 1892. október 30.

igazából „eladni” ezt a darabot: „a zenészek kiváló érdeklődéssel nézték a tarokk-kártyákat személyesítő ballerínákat, akiknek kosztümje csak annyiban különbözik Éva ósanyánkétól, hogy az ősi fügefalevelet kártyalapokkal helyettesítik.”⁷² A lenge jelmezek tehát most nem terelték el a figyelmet a gyenge produkcióról, a háttérbe állított, színeit változtató szökökút pedig többször is kellemetlenül belecsörgedezett a zenébe.⁷³

Talán éppen e két utóbbi rövid táncjelenet kedvezőtlen fogadtatásán okulva, 1893. január 21-én végre ismét egy kétfelvonásos nagybalettet tűztek műsorra az Operában.

A *Korrigán* szövegkönyvének alapja egy bretagne-i monda volt, melyet Coppée és Mérante írt át balettlibrettóvá. A három feledhető kis darab után nagy volt a várakozás, ezt mutatja, hogy több lap is leköszölte az újdonság részletes cselekményét.

A *Korrigán* a szegény kocsmárosleányról, Yvonne-ról szól, aki a falu legszebb legényét, Lilez-t szereti. A lány szomorú, mert szép ruha híján nem tud részt venni a falu ünnepségén. A nép vidáman mulat, Lilez egy árustól rózsafüzért vásárol, ami megvéd a korrigánok (gonosz tündérek) hatalmától. A korrigánok királynője álruhás öregasszony képében kér segítséget Yvonne-től. Cserébe ad a lánynak egy szép ruhát, azzal a feltétellel, hogy mire az óra nyolcat üt, meg kell esküdnie a szeretőjével, különben a tündérek magukkal viszik, és belőle is korrigán lesz. A falu harangozója – aki viszonzatlanul szerelmes Yvonne-ba – meglesi őket. Ellopja Lilez rózsafüzérét, és elállítja az órát, így a szerelmesek elkésnek az esküvővel. A korrigánok magukkal viszik a lányt birodalmukba. A második felvonásban kietlen tájékon korrigánok és egyéb szellemek lejtik táncaikat. Erre téved a gonosz harangozó, aki időközben berúgott, és fáradtan elalszik. A korrigánok azonban rátalálnak, királynőjük elé hurcolják, még szármáfüleket is varázsolnak rá. Megérkezik Lilez, de a korrigánkirálynő csak úgy adja vissza neki Yvonne-t, ha a fiú a sok korrigán között ráismer. A lány eltáncolja a giguetáncot, melyről vőlegénye ugyan felismeri, de a korrigánok mégsem akarják a lányt elengedni. Végül egy jószívű pásztor rózsafüzérrel elijeszti a korrigánokat, és megmenti a szerelmeseket.⁷⁴

A darab zeneszerzője, Charles-Marie Widor (Vidornak is említik) a „párizsi konzervatórium tanára”, részt vett a próbákon. Maga vezényelte a két első előadást és dirigensként sem vallott szégyent, az első felvonás után a közönség ötször is kihívta, és ezüst babérkoszorút kapott. Zenéjével kapcsolatban azonban megosztottak voltak a kritikusok. Bár a muzsikában egyértelműen Delibes hatását vélték felfedezni, azt nem tudták eldönteni, hogy Widor a nagy előd újításait jól vagy rosszul használta fel. „Finom, trivialitásoktól mentes, a szituációkat találóan festő, ritmusokban gazdag, színpompás hangszerelésű tánczene” – dicsérte munkáját a *Pesti Napló*.⁷⁵ A *Vasárnapi Újság* szerint is választékos a zene, a jelenetek frappánsak, a csoportozatok vidámak.

⁷² *Magyar Hírlap*, 1892. október 30.

⁷³ PÓNYAI: i. m. (2004)

⁷⁴ *A Hét*, 1893. január 22., *Magyar Hírlap*, 1893. január 22., *Budapesti Hírlap*, 1893. január 22., *Pesti Napló*, 1893. január 21.

⁷⁵ *Pesti Napló*, 1893. január 22.

Kiemelték a facipő- és a breton táncot, és azt, hogy Müller Katica „kellemmel és szilajon perdül”. Nehezményezték azonban, hogy a cselekmény túlzásúfolt, időnként egyszerre több minden is történik a színpadon, és nem lehet mindent pantomimmal elmutogatni.⁷⁶

A *Budapesti Hírlap* is dicsérte a zenét: „gyönyörű... tele van finom szellemes árnyalatokkal... egyszerű és szép”, a szöveggönyvet azonban „vékonydongájúnak” minősítette.⁷⁷ A *Hét* ugyanakkor úgy vélte, hogy a darab „nemesebb stílű balett, mely törekszik némileg drámai tartalomra és színezetre”.⁷⁸

Mások viszont kritikusabban fogalmaztak és inkább magyar darabok bemutatását sürgették: „...nyomasztólag hat az a tudat, hogy egy harmadrendű francia ballet tartja bevonulását opera-színházunkba, mikor mi elsőrendű tetteket várnánk... a magyar szerzők művei, mint megannyi hamupipókék sorban állnak, előadnak egy balletet, talán azért, mert szerzője nem egyszerű V-vel hanem dupla W-vel írja nevét... a mese eléggé egyszerű és közönséges, de a színpadon érthetetlen. A nézők a legmerészebb kombinációkat csinálhatják, a nélkül, hogy a valósághoz közel járnának... Játsszik a zene, táncolnak is reá, szépek a ballerínák, csillogók a kosztümök, de a fül csak hiába vár arra a zeneszámra, melyért érdemes volt két hónapi munkát pazarolni erre a műre... Mennyivel több finomság van a sajnós olyan korán elhunyt Szabados Viora zenéjében... és Jókai székely tündérmeséje is mennyivel érdekesebb, költőib, mulattatóbb...” – fejtette ki véleményét a *Magyar Hírlap* hasábjain Márkus Miksa január 22-én.⁷⁹

A koreográfiát Mazzantini tanította be, és egységesen jó kritikákat kapott a fantáziadús, szemet gyönyörködtető koreográfiáért és a leleményes szcenírozásért, sőt, még alakításáért is, mert ő táncolta a gonosz harangozót a darabban. A beszámolók a koreográfiából a legjobbnak a Bretagne-i bottáncot és a papucstáncot, valamint a szóló gigue-et tartották, ami annyira jól sikerült, hogy Müller Katicának az előadáson ismételnie is kellett.

A főszereplőket külön kiemelték: „Müller Katica minden gráciáját, kifejező képességét s egész táncstudását adta kölcsön Yvonne szerepének. Feladatának minden apróságára terjeszkedett ki figyelme, a nehezebb és hatásosabb részeket meg épenséggel utolérhetetlen bravurral táncolta végig” – adta hírül a *Budapesti Hírlap*.⁸⁰ Dicsérték a Lilez-t adó Robertine Fernanda alakítását, Sarkady Mariska feltűnő dekorativitását, eleganciáját. A korrigan királynőt Zsuzsanits Emília táncolta „kifejező arcjátékkal, királynői méltósággal”. A balettkar teljesítménye is feltűnően jó volt, így Márkus Miksától nekik is jutott egy néhány mondatos elismerés: „A mű hatása teljesen megfelelt értékének. Tapsoltak az egyes tánczok után, hanem e taps véleményünk szerint... inkább a tánczoknak szólt, amely ma este igazán kitüntette magát, [...] és miért ne dicsérenék meg a többi közreműködőt is? Hiszen oly ritkán van részük a nyilván-

⁷⁶ *Vasárnapi Újság*, 1893. január 29.

⁷⁷ *Budapesti Hírlap*, 1893. január 22.

⁷⁸ *A Hét*, 1893. január 22.

⁷⁹ *Magyar Hírlap*, 1893. január 22.

⁸⁰ *Budapesti Hírlap*, 1893. január 22.

nosság elismerésében, pedig igazán arcuk verejtékében keresik meg a mindennapi kenyeret.”⁸¹

A szcenírozás ismét gyönyörű volt, a pompás, „etnografikus” jelmezek és az új, „festői” hatású dekorációk szavatolták a pazar kiállítást.

Közben az 1892–1893-as évadtól csökkenni kezdett a balettelőadások és -bemutatók száma. 1891–1892-ben nincs premier, 1892–1893-ban három, 1893–1894-ben kettő, 1894–1895-ben kettő, 1895–1896-ban egy új bemutatót tartottak. Egész estés darab csak az 1891 márciusában színre vitt *Vióra* és az 1893 októberében bemutatott *Dárius kincse* volt. Később ezekből a művekből is csak egy-két képet adtak le valamilyen opera mellett. A csökkenő előadásszám a milleniumi ünnepségeknek köszönhetően átmenetileg emelkedett.⁸²

Az 1893–1894-es évad legjelentősebb balettprodukciója egy újabb, magyaros vonásokkal és tematikával dúsitott, háromfelvonásos táncjáték, a *Dárius kincse* volt, melyet 1893. október 4-én mutattak be. A „magyaros” jelleget a kerethelysín, egy erdélyi falu és Bálint, a főhős képviselte, a darab egyéb részei pedig az ókori Babilonban játszódtak.

A hét képből álló, látványos nagybalett cselekménye egységes, szövegét Ábrányi Emil és Marcell Géza írták, a zenét Szabó Xavér Ferenc szerezte. A darabot szokatlan terjedelme miatt önmagában játszották, később pedig jellemzően egy-egy képét tárították különféle operákkal. A darab tartalma:

1. kép: Pünkösdi búcsú zajlik egy erdélyi faluban. Megjelenik Anikó édesanyjával és vőlegényével, Bálinttal. A fiú nem akar bemenni a templomba, mivel nem érzi rá magát méltónak, mert a hegyekben aranyat talált, s most „kincsszomj” gyöttri. Végül bemegy, de feldúltan kirohan, ezért, amikor a nép kijön a templomból, a pap viselkedése miatt megfeddi Bálintot. A nép mulatozni kezd, de Bálint képtelen részt venni a vidámságban, és elrohan.

2. kép: Bálint hazaér, és régi papírok között kutat, hogy a kincs nyomára bukkanjon. Fénycsóva esik a polcra, megvilágítva egy könyvet. Bálint leveszi, egy papírlap röppen ki belőle, melyen le van írva, hogyan lehet eljutni a kincshez. Bálint az éppen akkor megérkező Anikót félrelökve azonnal a keresésére indul.

3. kép: Bálint sziklák közt bolyong, és keresi a kincset. Elé toppan a kincset őrző szellem, jogarából tűz csap ki, Bálint eszméletét elvesztve elterül.

4. kép: Egy csodaszép kertben vagyunk. Roxána, Dárius leánya éppen fürödni indul szolgálóival. Roxana (akinek a külseje azonos Anikóéval) azonnal megbabonázza az érkező Bálintot, és az rögtön szerelmet vall neki. A rabszolgák meg akarják ölni a fiút, de Roxana megvédi, sőt viszonzszereti őt. A közben megérkező Dárius szintén meg akarja öletni Bálintot vakmerőségéért, de lánya kérésére az ítéletet száműzetésre változtatja. Ezután Dárius az országát veszélyeztető ellenség ellen hadba vonul.

5. kép: Nyílt tér Babilon előtt. Roxana előtt nemes ifjak vívnak. Hirtelen betántorog Dárius, akinek seregét szétverték. Kihirdeti, hogy aki az országot megmenti, azé Roxana

⁸¹ *Magyar Hírlap*, 1893. január 22.

⁸² *A magyar királyi Operaház 1884–1909*. Bp., A m. kir. Operaház igazgatósága, 1909. *A magyar királyi Operaház 50 éve 1884–1934*. Bp., A m. kir. Operaház igazgatósága, 1934. PÓNYAI: i. m. (2004)

keze és minden kincse. Ekkor riadó hallatszik, megjelenik a győzedelmes Bálint mint hadvezér, és elbeszéli, hogyan fordította meg a csatát és futamította meg az ellenséget. Övé lesz Roxana és Dárius kincse.

6. kép: Győzelmi tivornya. Bálint csak kincseiben gyönyörködik, még Roxana is elfordul tőle. Hirtelen minden elsötétül: az ellenség visszatért, és lerohanja a várost. Káosz, általános pánik tör ki, Bálint megöli magát.

7. kép: Bálint feleszmél a sziklán. Jön Anikó, anyja és a pap. Bálint Anikó elé térdel, és bocsánatot kér.⁸³

A darab – bár a *Csárdás* és a *Vióra* után harmadik „eredeti” balettként értékelték – nagyon vegyes fogadtatásban részesült, amit leginkább a zene, Szabó Xavér Ferenc munkája és az általa kiváltott viták indokoltak. A Zeneakadémia elmélet- és hangszereléstanárnak nagyszabású, „lázás, önmagát emésztő muzsikáján” ugyan meglátszott a technikai magabiztosság, de ez volt egyben hátránya is, mert szinte tobzódott a különféle zenei megoldásokban. A kritikák paradox módon éppen a hangszerelés terén kértek több önmérsékletet a szerzőtől.

„A zene hanyatt-homlok zuhan egyik drámai szituációból a másikba... Meglátszik, hogy a külsőségek szuverén mestere rötta egészé ezt a tömérdek sok muzsikát, de mintha elfelejtette volna a fokozás, csoportosítás, az ellentétek titkát... majd rikitó, majd pedig köznapias. A mellett folyton lármás fűrésztó” – értékelt a *Budapesti Hírlap* a bemutató másnapján.⁸⁴ „Hét hosszú képre terjedő zenéjének túlságos tömörsége okozza egyszersmind a mű fogyatékoságát is” – állapította meg a *Pesti Napló* ugyanakkor.⁸⁵

A darab – a tipikus balettbemutatók tükrében – összességében mégis annyira szokatlanul újszerűnek bizonyult, hogy a premier kapcsán még egy új műforma („pantomimikus zenedráma”) születése is szóba jött: „Ide és tova tíz éve annak, hogy a magyar királyi Operaház megnyílt és ez idő alatt három eredeti nagy operánál nem láttunk többet... A ballettermés még gyéreb volt, mert e téren csak a *Csárdás* és a *Vióra* ballet vehető számba. A többi koreografikus megnyilatkozások inkább az alkalmi látványosságok, mint az önálló alkotások számát szaporították. Annál nagyobb elismerés illeti tehát a mai premiért, mely a közönséges nyelven balletnek nevezett műformát – zenészeti tekintetben – a szokottnál magasabb színvonalra igyekezett emelni és olyan magas stylú művet alkotott, hogy inkább pantomimikus zenedrámának, mint balletnek lehet nevezni”⁸⁶ – vélekedett id. Ábrányi Kornél a *Pesti Napló* hasábjain.

A *Budapesti Hírlap* ugyanakkor kétségbe vonta e „szimfónikus pantomimika” „reform” jellegét, felvetve, vajon haladásnak számít-e egy antik műfajt, a némajátékot összekapcsolni a „legmodernebb” muzsikával. A korízlés tükrében nem váratlan a joviális tanulság: „Tartsuk meg a balletet annak, a mi mindig volt, graciózus, könnyed műfajnak. Tükrözze a zenéje vissza azt a kecses játékot, mely a táncban ingerli sze-

⁸³ *Budapesti Hírlap*, 1893. október 4.

⁸⁴ *Budapesti Hírlap*, 1893. október 5.

⁸⁵ *Pesti Napló*, 1893. október 5.

⁸⁶ Uo.

műnket és szívja a zene is magába azt az illatot, mely egy sereg fiatal leánynyal mintegy végigcsapkod a színpadon.”⁸⁷

A balettprodukciónak mindig is inkább fenntartásokkal viszonyuló *Magyar Hírlap* referense, Márkus Miksa viszont kifejezetten kritikusan értékelt: „Programzene ez a legrettentőbb fajtából... A zenéhez kapcsolt ósdi, ügyefogyott szöveg, ritkán felbukkanó táncok... egy friss, egészséges gondolatot, egy finom szellemes zeneszámot mutassanak nekem és kapitulálok... Szabónak tánczenéről, balletritmusról fogalma sincs... valóságos unikum: balletszöveg, a mely tánczokra alig ad alkalmat. Nagyon szép, hogy valami mély filozófiai gondolatnak akartak kifejezést adni a szerzők. Az arany csábjá, a gazdagság, a hatalom mulandósága... az eszményi szerelem győzelme. Csakhogy ezt drámai költeményben és ne balletszövegben írják meg.”⁸⁸

Mazzantini a háromfelvonásos darabhoz nagyon sok számot koreografált: többek között csárdás, oláh, abesszin, núbiai, perzsa, néger, arab és rabnótánc, polka, keringő és pas de deux, sőt, énekkel kísért görög táncsoportozat és amazon feyvertánc is előfordult a balettben. A hét képből álló cselekmény azonban igen túlzúfolt volt, sok volt a szereplő, és nem mindent lehetett eltáncolni vagy akár pantomimmal elmutogatni. Nem véletlen, hogy a *Pesti Napló* és a *Budapesti Hírlap* referensei is javasolták a darab rövidítését. A közkedvelt és rendszerint nagy tetszést arató csoporttáncok most nem sikerültek túl eredetire: „Az utolsó előtti kép vad orgiája Mazzantini talentumát tette próbára, hogy mi ujat tud csoporttáncok dolgában kitalálni. Bezzeg az nem volt sok... forgó napkerekeknek, táncosnők fején nyíló-csukódó legyezőknek kellett pótolnia a balletmester hiányzó fantáziáját.”⁸⁹

A sajtó tisztában volt az előadók hatalmas teljesítményével, Mazzantini betanítását, a főszereplőket (Müller Katalint és Sarkady Marit), sőt az egész tánckart mindenki dicsérte, a tudósítások szerint „zajos tapsokban és többszörös kihívásokban részesültek... és a legkomplikáltabb evolúciók is katonai pontossággal s eleganciával sikerültek”.⁹⁰

Az 1893–1894-es évad másik bemutatója 1894. május 8-án az *Északi fény* című, egyfelvonásos „fantasztikus” balett volt. A zeneszerző Poldini Ede, a librettista Viktor Leon volt, a koreográfiát itt is Mazzantini készítette.

A darab egy grönlandi hóvidéken játszódik. Egy dán felfedező és felesége eltéved a kietlen tájon, hajójuktól heves hóvihár szakítja el őket. A házaspárt az eszkimók találják meg, a felfedezőt megkötözik, feleségére pedig a főnök tartana igényt. A hölgy megszerzéséért nagy huzavona alakul ki, ekkor azonban a háttérben megjelenik az Északi Fény. Miközben az eszkimók a csodás tüneménynek hódolnak, elfeledkeznek a foglyokról. A sarkutazó és neje megszökik, hajójuk is előkerül, a legénység pedig megmenti őket. A darabot vidám ösztánc zárja, pezsgőbontással.⁹¹

⁸⁷ *Budapesti Hírlap*, 1893. október 5.

⁸⁸ *Magyar Hírlap*, 1893. október 5.

⁸⁹ *Budapesti Hírlap*, 1893. október 5.

⁹⁰ *Pesti Napló*, 1893. október 5.

⁹¹ *Magyar Hírlap*, 1894. május 9.

A kritika Poldini zenéjét ugyan helyenként ötletesnek, ügyesen hangszereltnek minősítette, a bírálók azonban most is kihallották Delibes dallamait. A sekélyes cselekmény láttán viszont ajánlották, hogy a zeneszerző legközelebb jobban gondolja meg, mire vállalkozik, és leginkább ne írjon balettzenét, „mert igaz ugyan, hogy a balett mint az összes művészetek legprivilegizáltabb torzszülöttje, sok mindent feltálalhat, amit nem mindig fogad el a józan ész és az egészséges ízlés, de annyit tőle is meg lehet kívánni, hogy legalább érthető tárgyat s valami logikus egymásutánt hozzon a színpadra. Poldini balettjében nem az a baj, mintha nem volna elég színpadi cselekvénye, mert annyi van, hogy az ember el sem tud igazodni rajta, hanem az, hogy e cselekvények mind oly logikátlan egymásutánban rohannak egymásra, hogy nem látjuk tőlük magát a cselekvényt”⁹² – írta id. Ábrányi Kornél.

Az *Egyetértés* nem is udvariaskodott, referense egyenesen badarnak és érthetetlennek minősítette a darabot.⁹³ Felrőtták, hogy már az alaphelyzet is abszurd, amit még tovább rontott a történet logikátlansága. A librettót tekintve Márkus Miksa is joggal méltatlankodott a *Magyar Hírlap* hasábjain, sőt, a cselekményen kívül a koreográfát is kritizálta: „Hogy mi a meséje e balettnak, arról már oly harczok folynak, hogy szinte rettentő. A hány ember annyi vélemény... Rettenetes szöveg... gondatlan, fölületes betanítás, mely valósággal botrányos volt. A színpadon nem láttunk egyetlen új tánczot, egyetlen új ideát sem. Balletmesterektől levetett ócskaságokat tálalnak fel nekünk, véghetetlen unalmas mimikázás kíséretében... A csoportok zűrzavarosak, a tánczok nagy része idomtalan ugrálás. A balletmester nem tudta, hogy mit kezdjen a zenével és néha perczerkig üres a színpad míg a zene szól. Így nem szabad egy magyar szerző művét tönkretenni.”⁹⁴

A premieren a sarkutazó felfedező Pini Henrik, nejét Zsuzsanits Emília, az Északi Fényt Müller Katica, az eszkimó főnököt pedig maga Mazzantini táncolta. Emellett a szereplők kara igen vegyes volt: jegesmedvék, eszkimók, lapp pópák, főkadémonok, tündérek, nimfák, hópelyhek és matrózok egyaránt megjelentek egymás után, összefüggéstelenül lépve színre. A közönség sem fogadta jól a koreográfiát, a „jegesmedvebalettet” például egyszerűen kinevették. Hiába lejtett Müller Katica „szokásos könnyűdséggel és gráciákkal”, sőt „a derék tánczkar is kitett magáért”, hiába volt pazar a dekoráció és „excentrikusak” a jelmezek, ez sem mentette meg a darabot a bukástól: összesen három előadást ért meg.⁹⁵

Mazzantini következő bemutatója még nagyobb, mondhatni végzetes botrányba torkollott. A korszak legkínosabb balettbukása 1894. október 28-án következett be A *táncpróba* című egyfelvonásos balettegyveleg első és egyetlen előadásán.

A két képből álló balett kezdetén egy színház tánctermeben vagyunk, ahol a táncszemélyzet próbál. Egy külföldi attasé barátaival belátogat a táncosnők közé, és „úgy viselkedik, hogy az európai békét komolyan veszélyeztetné, ha kiírnák, mely nagyhatalom követségéhez tartozik”. A második képben az egyik kulisszában felépített

⁹² *Pesti Napló*, 1894. május 9.

⁹³ *Egyetértés*, 1894. május 9.

⁹⁴ *Magyar Hírlap*, 1894. május 9.

⁹⁵ PÓNYAI: i. m. (2004)

páholyanban helyet foglal az attasé és kísérete, innen nézik, ahogy a színpadon „orfeumokból ismert tánczokat járnak mindenfelől összelopkodott zenekíséret mellett”.⁹⁶

Az „orfeumszerű”, „arczpirító ízléstelenség”, „durva”, „humortalan” jelzőkkel illetett darab kivételesen nagy felháborodást váltott ki. Az előadás hamar botrányba fulladt: a közönség kezdetben erősen pisszegett, majd egész sorok álltak fel, és a nézők távozni kezdtek. Mire a függöny legördült, kiürült a nézőtér.

A kritika is nagyon elutasítóan reagált: „Reméljük nem fogják vele tovább kínozni a közönséget, s jóízlését továbbra is erős próbára tenni. Szellemtelen banalitás ez az Orfeumba való mutatvány, a zenéje is olyan, de nem az Operába való... Sajnáljuk, hogy színrehozatalát az igazgatóság megengedte de reméljük, le is fogja a műsorról venni, mert épp a ballettekkel szemben szükség van a disztingvált ízlésre”⁹⁷ – méltatlankodott a *Pesti Napló*. „Operánk 11 évi fennállása óta ily silány, botrányos darabot nem adtak benne elő. [...] a teljes bukás kifejezésénél sokkal erősebb kitévelt kellene keresnünk... a közönség hangosan szitkozódva”⁹⁸ hagyta el a nézőteret – tudósított az *Egyetértés*.

„Botrány az Operában: Teljes önuralmára van szükséges az embernek, hogy jellembevágó dolgokat ne mondjon azoknak, akik megengedték, hogy a magyar királyi operában, amelynek szubvencióját most akarják félmillióra fölemelni s amelynek királyi voltát többször hagsúlyozzák, mint magyarságát, megtörténhetett az, hogy galambszelidségű, türelmes és illedelmes emberek úgy pisszegettek mint a gőzgép és hogy az »ujdonság« közepe felé fölkerelkedett a publikum és úgy otthagya a színházat, hogy az új ballet végét csak Stesser ideiglenes intendáns-helyettes és Nikisch igazgató nézték már... a jó ízlés és az opera tisztessége érdekében, vegyék le rögtön a műsorról ezt az otrombaságot”⁹⁹ – követelte a *Magyar Hírlap* is október 29-én.

Bizonyára nem véletlen, hogy e két utolsó, bukással végződő bemutatója után nem sokkal Mazzantini megvált a balettmester-koreográfusi poszttól. Az *Északi fény* és *A táncpróba* a kritikákat és a darabok rövid és dicstelen pályafutását tekintve valóban méltatlanul gyenge munkák lehettek, alacsony színvonaluk tulajdonképpen meglepő a koreográfus korábbi alkotásainak tükrében. Ennek ellenére azonban összességében Mazzantini vezetői működésének mintegy fél évtizede a társulat jó és nagyon produktív periódusának tekinthető.

Fontos kiemelni, hogy nagy, többfelvonásos, magyaros motívumokat is mutató darabjai (*Csárdás*, *Vióra*, *Dárius kincse*) évtizedes adósságokat törlesztettek, és hibáik ellenére is jó irányt mutattak az operai balett fejlődésének. Megszokott zsánerű balettjei (*Új Rómeó*, *A korrigán*) sikerrel szolgálták ki a korízlést. Nagyobb lélegzetvételű alkotásaiban Mazzantini kiválóan, fantáziadúsan bánt a nagy csoportokkal, de kisebb műveiben is szem előtt tartotta a változatosságot és a látványt. Táncosként rendre jó kritikákat kapott, szerepei alapján (döntően karakterfigurákat alakított) valóban jól képzett mimikus lehetett. Ha nem is egyenletesen magas művészi színvonalon,

⁹⁶ *Magyar Hírlap*, 1894. október 29.

⁹⁷ *Pesti Napló*, 1894. október 29.

⁹⁸ *Egyetértés*, 1894. október 30.

⁹⁹ *Magyar Hírlap*, 1894. október 29.

de sokat és nagy kísérletező kedvvel koreografált. Olykor merészen feszegette a határokat (kánkán az Opera színpadán...), de talán éppen a magasabb igényeket is ki-elégítő, nagyobb lélegzetű darabjai okozták, hogy a közönség elfordult az effajta „olcsó” orfeumstílustól, és ez végül is hozzájárulhatott távozásához.

A scenírozás látványosságát nagyban fokozta az Operába 1895 nyarán bevezetett villanyvilágítás, meghatározó tényezővé válva a színpadképek kialakításában és a rendezésben. Nagy jelentőségű volt Kéméndy Jenő 1895-ös szerződtetése is, akinek csodás díszlet- és jelmeztervei jelentősen emelték a balettelőadások értékét. A villanyvilágítás frissítette, szinte új életre keltette a pazar kosztümök formáit és színeit, és rengeteg rendezési és díszletezési ötletre adott lehetőséget.¹⁰⁰ Az újfajta világítási mód lehetőségeivel az alkotók szinte nem tudtak betelni. A következő években a külsőségek és a látvány még az eddiginél is központibbá vált a balettelőadásokban.

Cesare Severini egy évada (1894–1895)

A Mazzantinit rövid időre váltó Cesare Severini, majd a több évre az Operához visszatérő Smeraldi működése alatt a balettpremierek száma ugyan csökkent, de a bemutatott táncművek jellemzően többfelvonásos, kiállításukban nagyszabású alkotások voltak.

Cesare Severini 1894. november 11-től 1895. november 15-ig töltötte be a balettmesteri posztot. Ez idő alatt összesen egy balettbemutatót tartottak.

A *nappal és az éjjel* című balett premierje 1895. március 17-én zajlott. A mű két képből állt, szövegét Beer József írta, zenéjét Tóth Lajos és Metz Albert szerezték. A tancokat Severini koreografálta, és ő táncolta a darabban az Éj Szellemét.

A balett a Nap és a Hold szomorú véget ért szerelméről szól. Tartalma szerint a Természet összehívja az égitesteket, de leánya, a Nap és annak kísérője, a Hold szerelmi boldogságukban megfedelkeznek engedelmeskedni a hívásnak. Szerelmüket azonban tönkreteszi az Éj Szelleme, aki a Napot a Hold távollétében megpróbálja meggyilkolni. A Természet kétségbeesésében átkot szór az Éjre, hogy ezentúl újra meg újra szúrja törét a Nap szívébe anélkül, hogy meg tudná semmisíteni. A vigyázatlan Holdat pedig azzal sújtja, hogy örökké kövesse a Napot anélkül, hogy utol tudná érni, a kis csillagokat pedig szétszórja a világ minden tája felé.¹⁰¹

A zene nem aratott különösebb sikert, bár a dallamokat kellemesnek, a hangszerelést diszkrétnak ítélték. A szövegkönyv kifejezetten gyengének bizonyult.

„A balletszövegek megítélésénél nem szoktunk tulságosan nagy igényekkel fellépni. Megelékszünk azzal, ha a szöveg elegendő alkalmat nyújt arra, hogy benne csinos és tetszetős kosztümöket, esetleg eredeti, fantasztikus képeket hoz színpadra a szerző,

¹⁰⁰ LAURISIN Lajos: *A magyar királyi Operaház*. Bp., Pázmány Péter Tudomány Egyetem, 1941. BARTHA Andrea: *Színpadi látvány a századelőn. Kéméndy Jenő munkássága*. Bp., Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet, 1990. PÓNYAI: i. m. (2004)

¹⁰¹ *Magyar Hírlap*, 1895. március 17.

melyeket azután a balletmester fantáziája meg szép koreografikus hatásokra használ fel”¹⁰² – vélekedett az *Egyetértés*.

„A XIX. század végén a közönség intelligens részének tetemes lenézése szükséges ahhoz, hogy ilyesmivel traktálják [...], ez a komikus história a színpadon absolute minden értelmet nélkülöz”¹⁰³ – summázta a látottakat a *Magyar Hírlap*.

A változatos koreográfiájú műben szerepelt az Éj Szelleme, a Természet, Vénusz, a Törpék fejedelme, a Nap, a Hold, az Orion, valamint denevérek, baglyok, csillagok, üstökösök, felhők és a szivárvány színei is, mindegyik a maga számával. A táncosokat dicsérte a kritika, különösen Müller Katicát (Nap) és a frissen a színházhoz szerződött új férfitáncost, Carboni Ferencet (Hold) emelték ki „virtuóz táncokért és nyaktörő körforgásos mutatványaiért”. Oriont Sarkady Mariska, Vénuszt Balogh Szidi táncolta. A balettkar is kitett magáért, Severini pedig elismerésben részesült felvonulásaiért, táncaiért, rendezéséért és a „tetszetős” csoportozatok miatt, a denevérek és a baglyok táncát, a csillagok változatos táncait külön kiemelték a kritikák.¹⁰⁴

A balett kiállítása „díszes”, az előadás pedig – hibái ellenére – összességében szó-rakoztató volt. „A rendezőség igyekezett a hazai újdonságot [...] lehetőleg érdekesen kiállítani. Az opera koreográfusai sem maradtak hátra, hogy minél látványosabb tömegeket csoportosítsanak a színpadon, amelyeknél az evolúciók jó sikerrel folytak”¹⁰⁵ – írta a bemutató után a *Pesti Napló*.

Cesare Smeraldi második korszaka (1895–1902)

Cesare Smeraldit 1895. november 16-án szerződtették második alkalommal balettmesternek. (Vezetőként 1902-ig dolgozott, de 1924-ig, tulajdonképpen haláláig működött még az Operában táncosmimikusként és másodbalettmesterként.)¹⁰⁶ Koreográfus-balettmesteri működésének ebben a második szakaszában – kisebb darabok mellett – három nagyszabású, egzotikus vagy misztikus történetű, cselekményes balettet (*Az ércember*, *She*, *Zulejka*) is bemutatottak.

Ezek közül az első, *Az ércember* című „fantasztikus” balett koreográfiáját Smeraldi készítette. A bemutatóra 1896. február 22-én került sor. A darab Daniel F. E. Auber *Le Cheval de Bronze* című, 1835-ös operája alapján, Eugène Scribe eredeti szövegekönyve nyomán készült. A kétfelvonásos, négy képből álló balett szövegét és zenéjét Kerner István írta, a történet eredeti, kínai helyszínét Indiába téve át.

A balett cselekménye Bagar és Nanga kalandos szerelmét beszéli el.

1. kép: Bagar és Nanga egymást szeretik, de a lány apja parancsára kénytelen fel-ségül menni a gazdag Bomburhoz. Éppen zajlik az esküvő, amikor hirtelen megnyílik

¹⁰² *Egyetértés*, 1895. március 17.

¹⁰³ *Magyar Hírlap*, 1895. március 18.

¹⁰⁴ PÓNYAI: *i. m.* (2004)

¹⁰⁵ *Pesti Napló*, 1895. március 17., 1895. március 18.

¹⁰⁶ *A magyar királyi Operaház 1884–1909*. Bp., A m. kir. Operaház igazgatósága, 1909. *A magyar királyi Operaház 50 éve 1884–1934*. Bp., A m. kir. Operaház igazgatósága, 1934. GARA: *i. m.* (2017)

a föld, és egy barlang válik láthatóvá, melynek bejáratánál az ércember áll. Bagar, mivel elveszítette kedvesét, bánatában bemegy a barlangba, mely bezárul mögötte. Általános zűrzavar tör ki. Ekkor érkezik az ünnepségre Sogar, a rája, akinek Nanga elpanaszolja, hogy mi történt. Ismét kinyílik a barlang, az ércember kilöki Bagart. A barlang felett lángfelirat jelenik meg: „Titkom árulója kővé válik.” A rája megígéri, hogy megszabadítja Nangát a Bomburral kötendő házasságtól, majd Bomburral együtt bemegy a barlangba. A szikla bezárul mögöttük.

2. kép: Nanga és Bagar elhatározzák, hogy az éj leple alatt megszöknek. A barlangból közben visszatér Bombur is, aki kimerülten leroskad, és álomba merül. Álmában vígyázatlan módon elárulja a barlang titkát, és a jövődőlés szerint kővé is válik. Hogy megszabadult „vetélytársától”, annak a jelen lévő Bagar igen megörül, de örömeben óvatlanul ő is közli a titkot, így ő is kővé válik. Ekkor érkezik a szökésre kész Nanga, fiúruhában. Amikor látja, hogy mi történt, ő is bemegy a barlangba az ércemberhez, hogy kedvesét valamilyen úton feloldja a varázslat alól.

3. kép: Az ércember Nangát egy varázskertbe vezeti. A rája és az elvarázsolts Vina hercegnő fogadja őket. A hercegnő akkor szabadulhat fel az öt sújtó varázslat alól, ha jön egy olyan férfi, aki ellen tud állni szépségének. A rája nem tud ellenállni Vina bá-jainak, hevesen udvarolni kezd, így az ércember elsüllyeszti. A fiúruhába bújt Nangán viszont természetesen nem fog a szépség hatalma. Az átok megtörik és a varázsbirodalom összeomlik.

4. kép: Nanga visszatér a barlangból Vina hercegnővel és egy bűvös hatalmú virággal. A virággal megérinti Bagart és a ráját, mire azok felébrednek. Bomburt végül Vina szabadítja meg a varázslattól azután, hogy az lemond Nangáról, és áldását adja a lány és Bagar frigyére.¹⁰⁷

A szerző maga dirigálta a premiert. Zenéjéről igen jó véleménnyel volt a kritika, színgazdagnak, kifejezőnek és elegánsnak ítélték, és különösen dicsérték a hangszerelést. Ugyanakkor reklamálták a „keleti színpompát”, megjegyezve, hogy éppen a hindu melodika és ritmika hiányzik belőle.

Hiába volt a történet számtalan fordulattal teletűzdelt, az új balett leggyengébb pontjának a szöveggönyv bizonyult. A darab cselekményét tekintve feltűnő, hogy a látszólag összefüggő történetben valójában mennyi a logikátlanság, különösen az volt esetleges, hogy ki és miért megy be az ércember barlangjába, vagy jön ki onnan. Ez a kortársaknak is feltűnt, meg is jegyezték, hogy Kerner határozottan jobb zeneszerző, mint szöveggönyvíró. Zavaró volt, hogy a nagy színpadi jövés-menésben „mindent csak úgy vaktában kell kitalálni, hogy mit jelent” és a szereplők „egy folyton mozgó embergomolyagot” alkottak a színpadon anélkül, hogy sejteni lehetett volna, honnan jönnek és hová mennek¹⁰⁸ – rótta fel a *Pesti Napló*.

Mások a furcsa fordulatok miatt viccelődtek a darabon, a *Budapesti Hírlap* még új címet is adott a balettnak: az „urak veszedelme”, minthogy folyvást eltűnt valaki abban a bizonyos barlangban, melyben ott volt az egész balettkar, és „kik a barlang kulisszatitkainak egy-egy pikáns részletét bizalmas baráti körben elmesélték – kővé

¹⁰⁷ *Színházi Lapok*, 1896. február 22.

¹⁰⁸ *Pesti Napló*, 1896. február 23.

váltak”.¹⁰⁹ Nem volt valódi funkciója a címszereplőnek sem, az ércember alakja így értelmezhetetlennek, sőt nevetségesnek bizonyult.

A darabot összességében teljesen komolytalannak, bemutatását feleslegesnek tartották: ilyen „komplikált cselekményű ballettek semmire sem valók”. A koreográfia „ide-oda ugrálás”, a zene nem találkozik a cselekménnyel, és nem alkalmazkodik hozzá, a rendezés nem megfelelő, a „kiállítás szegényes”, a szövegkönyv „ízéstelen, naiv és illetlen”, és a balerinák kosztümjei „liberálisan rövidke”¹¹⁰ – summázott kritikusan az *Egyetértés*.

A legrealisabban talán a *Magyar Hírlap* értékelt: „A fantasztikus ballettek kora elmúlt... a közönség lehetõleg reális dolgokat kíván látni. [...] Az eltáncolt rébuszok idejüket múlták, a tündérek, varázslók, csodakertek lomtárba kerültek [...] manapság már a ballettől is megkívánjuk, hogy közvetlen impressziót tegyen ránk, legyen benne... amihez valami közünk van.”¹¹¹

Smeraldi koreográfiájáról megoszlottak a vélemények: „szánalomraméltó betanítás”, „eszmeszegény elrendezés”, „ízéstelen akrobata munka”, „ide-oda ugrálás”, az „Excelsior elcsépeelt felvonulásait” idéző koreográfia, melyben „a balletkar fel-alá jár-kál zenekíséret mellett... ez zenével kísért bábjáték...”, Smeraldi a végén „kimerész-kedett a függöny elé” – hangoztak a keményebb bírálatok.¹¹²

„A gruppirozások s a színpadi evolúciók azonban csak a szokott keretekben mozognak”,¹¹³ „táncolni zene mellett még nem balett”¹¹⁴ – vélték a visszafogottabbak.

A premieren Vina hercegnőt Müller Katica, Sígart, a ráját Carboni, Bomburt Pini Henrik, Nangát Zsuzsanits Emília, Bagart Gaszner Boriska táncolta. Őket dicsérték („élénk tapsokban részesültek...”), a technikában és a „pantomimikus játékalakításban” különösen Müller Katicát, Zsuzsanits Emíliát, Pini Henriket és Carbonit.

A következő balettpremier majdnem egy évvel később, 1897. január 9-én zajlott le. Ekkor mutatták be az újabb Hassreiter-darabot, *A piros cipő* című „tánclegendát”. A balett Raoul Mader zenéjével, Hermann Regal szövegkönyvével és Hassreiter koreográfiájával került színpadra, aki ezt a darabot Bécsben csak a budapesti premier után tanította be.

A balett cselekményét több sajtóorgánium is részletesen ismertette. A darab Darinkáról, a parasztlányról szól, aki szentségtörő módon ellopja faluja csodatevő piros cipőit, és ezért megbűnhődik.

1. kép: Egy orosz falu templomának ajtajára csodatevő cipők vannak kifüggesztve. Sánták, bénák, betegek, ha csak megérintik őket, meggyógyulnak. A csodáknak és egy orosz vásári jelenetnek a bemutatásával kezdődik a balett. Szemfényvesztők, kuruzslók, kereskedők, vásári nép tarka egyvelege kavargó a színpadon. A faluban lakik a hiú Darinka, aki ellopja a cipőket, és amikor látja, hogy milyen jól illenek a lábára, még

¹⁰⁹ *Budapesti Hírlap*, 1896. február 23.

¹¹⁰ *Egyetértés*, 1896. február 23.

¹¹¹ *Magyar Hírlap*, 1896. február 23.

¹¹² Uo.

¹¹³ *Pesti Napló*, 1896. február 23.

¹¹⁴ *Vasárnapi Újság*, 1896. március 1.

táncol is bennük. Még a templomba is el akar menni, de az ajtóban egy lángpallosú kerub jelenik meg, és a lányt – igazi „balettátokkal” – örök táncra kárhóztatva elűzi. Darinka először megijed, de azután a földesúrra gondol, aki korábban csábító szavakkal hívta fel a kastélyába, fényűző, nagyúri életet ígérve neki.

2. kép: Darinka eltáncol a földesúr kastélyába, ahol empire stílusú kosztümökben elegáns társaság mulat. Darinka tüzes ukrainai táncot lejtve közéjük szalad, s az úr karján táncra perdül. A falu lakossága, akikre szintén áterjedt a piros cipők táncoltató hatalma, ekkor ér a kastélyhoz és beront, hogy Darinkát kiszabadítsa. Amikor le akarják fogni a folyvást táncoló lányt, észreveszik lábán a piros cipőket. A nép megátkozza a szentségtörőt, ekkor ismét megjelenik a kerub, és a leányt magával viszi a mélybe.

3. kép: A táncolva bolyongó leány egy erdei tisztásra érkezik, ahol hatalmas kőbálványok állnak. Darinka körüllejti őket, mire a szobrok megelevenednek, és ragyogó aranyalakokká változva táncolnak vele. Darinka a sivár vidéken megszomjazik, egy fénylő csodaforrás jelenik meg előtte, melyből inni próbál, de ekkor a forrás eltűnik, és vihar támad. A lány menekül, egy rózsás völgybe jut, ahol a megelevenedő rózsákkal elragadtatva táncolni kezd. A rózsák hirtelen eltűnnek, s a helyükre támadt tövisek összeszurkálják Darinkát, s mikor az kimerülten összerogy, egészen beborítják. A lány csak bolyong, arca elfonnyad, sorvasztó kór támadja meg. Így tér vissza falujába, mely varázscipőtől megfosztva egészen elszegényedett. A templomajtóban összeroskadva imádkozik, ekkor megjelenik az angyal, és megbocsát a haldokló Darinkának. A lány utolsó perceiben megrokkant vőlegényével, Gregorral találkozik, és megnyugodva kiadja lelkét. A piros cipők ekkor visszaadják Gregor épségét és a falu régi csodahírét.

4. kép: Az utolsó képben, miután a béke angyala Darinkát a csillagok honába viszi, az megváltást talál, csillag lesz belőle és „csillagtáncot” lejt.¹¹⁵

A *piros cipő* azon ritka darabok közé tartozott, melyek több, sőt minden szempontból teljes elismerést váltottak ki a közönség és a sajtó körében egyaránt. „Évek óta nem láttunk szebb kiállítású, érdekesebb balletet az operaházban”¹¹⁶ – ismerte el még az egyébként szigorúbb bírálatairól ismert *Magyar Hírlap* is a bemutató másnapján. Az *Egyetértés* beszámolója is „fényűzést, szemképráztató színpadi effetusokat” és „csillaglóan pompás öltözékeket” említett.¹¹⁷

Mader dallamos, fülbemászó zenéjét elismerően fogadták, legnagyobb erényeként említették, hogy a jelenetek hangulatát érzékletesen fejezte ki, valamint „simán és szerényen a ballet stíljében mozgott”.¹¹⁸

A koreográfia is sikert aratott. Hassreiter – aki személyesen tanította be a darabot – „sok új, elmés csoportozatot kombinált”, sőt ezt a „fantasztikus mesét ritka leleménnyel és ötletes fordulatossal fantáziával aknázták ki”. „Szép evolúciók, nagy együttes...” – ismerte el a *Magyar Hírlap*.¹¹⁹ Még Noverre-hez is hasonlították, mondván, hogy táncai érthetően illusztrálják a történetet, és mozdulatokat lehetőleg mindig a cselekmény-

¹¹⁵ *Magyar Hírlap*, 1897. január 10., *Vasárnapi Újság*, 1897. január 17., *Pesti Napló*, 1897. január 10.

¹¹⁶ *Magyar Hírlap*, 1897. január 10.

¹¹⁷ *Egyetértés*, 1897. január 10.

¹¹⁸ *Pesti Napló*, 1897. január 10.

¹¹⁹ *Magyar Hírlap*, 1897. január 10.

ből vezette le. A rendezés is kiváló volt: „A képek frappáns figurákban haladnak tova és meglepő leleménnyel mennek át egymásba.”¹²⁰ A koreográfiából a legszebbnek a trojkatáncot, a második kép gavotte-ját, a nagy mazurt, az aranyalakok, rózsák és a tövissek táncát és az utolsó kép csillagtáncát tartották, melyek mind „fantáziával és ízléssel megkomponált látványosságok” voltak.¹²¹

A nem túl bonyolult, de érdekes cselekménynek köszönhetően a korban ritka, az előadók alakítását értékelő szempontok is megjelentek a kritikákban. Dicsérték Müller Katica karakterisztikus mimikáját és temperamentumát, Balogh Szidi és Schmeidek Gizella finom eleganciáját, gráciáját, légies báját és összességében az egész tánckar teljesítményét.

Az Opera pazarul hozta színre a balettet, a négy pompás, látványos kép, a világítási effektek, a díszletek és a jelmezek szemet gyönyörködtető színharmóniája Kéméndy Jenő ízlését, fantáziáját dicsérték. Az empire-kép díszletei, jelmezei hosszas, nyílt színi tapsot kaptak, a rózsajelenet és a csillagtánc szín- és fényhatásai káprázatosak voltak. A darab fogadtatása valóban nagyon kedvező volt: a szerzőket minden kép után négyszer-ötször is kihívták a függöny elé.

Az 1897. januári bemutató után elkezdődött *A piroso cipő* nagy szériája, a darab fél éven belül elérte 25. előadását. Közben Müller Katica visszavonult, 1897 májusában távozott a színpadról. A balettrepertoár ebben az időben egysíkúbbá vált, 1898-ban az egész estés *She* premierje és előadásai frissítették kissé. A századvég csökkenő előadásszámot hozott: 1898–1899-ben ismét nem volt újabb bemutató, ezt a hiányt csak a szentpétersvári opera balettegüttesének tízestés vendégjátéka (1899. június) orvosolta. Eltűntek az egy este – két balett vagy az egy opera – két balett formációk is.¹²²

Az egész estés, kétrészes „fantasztikus” balett, a *She* bemutatóját 1898. február 5-én tartották. A nem kevesebb mint 12 képből álló mű szövegét Kéméndy Jenő és Beer József írta egy *She* című, az 1880-as években már nagy sikert aratott angol regény alapján, a zenét Raoul Mader jegyezte. A koreográfia és a betanítás a korábban a Népszínháznál működő Gundlach Lajos munkája volt. A darabot hosszúsága miatt kísérelt opera nélkül játszották.

A balett története romantikus: szerelem, vágy, bosszú szövi át. Meséje szerint Kalykrates főpap megszökik titkos szerelmével, Amenartas főpapnővel. A vihar Koór partjainál veti őket partra. Koór királynője, akit alattvalói csak „She”-nek neveznek, beleszeret a főpapba, de mivel az nem viszonozza érzéseit, a királynő megöli őt. Amenartas fia bosszút esküszik She ellen. Ez a bosszú évszázadokon át öröklődik a családban apáról fiúra. She pedig, aki megfürdött az „örök élet tüzében”, mindig fiatalon várja vissza a főpap leszármazottját, hogy szerelmét végre beteljesíthesse. 3000 év telik el, amikor a főpap távoli sarja meg is jelenik egy fiatal angol utazó személyében. She beleszeret, és az ifjút arra unszolja, hogy fürödjön meg ő is az örök élet tüzében. Az vonakodik a tűzbe menni, így She – hogy saját ifjúságát is biztosítsa –

¹²⁰ *Pesti Napló*, 1897. január 10.

¹²¹ *Pesti Napló*, 1897. január 10., *Budapesti Hírlap*, 1897. január 10.

¹²² *A magyar királyi Operaház 1884–1909*. Bp., A m. kir. Operaház igazgatósága, 1909. *A magyar királyi Operaház 50 éve 1884–1934*. Bp., A m. kir. Operaház igazgatósága, 1934. PÓNYAI: i. m. (2004)

előremegy, de vesztére, mert aki másodsorra merül az örök élet tűzébe, az elpusztul benne.¹²³

Az első felvonás négy képre tagolódott: *Szökés Ízisz templomából; Az örök élet tűzének előcsarnokában; Koór közelében; Kalykrates halála.*

A második felvonás nyolc képből állt: *A végrendelet felolvasása; Az elutazás; Hajtótörés után; A harc; She titka; She varázsereje; Út az örök élet tűzéhez; A bűnhődés.* A darabot az *Apotheosis* zárta le.

A költséget nem kímélő szcenírozással kiállított darab fogadtatása nagyon változó volt. Több sajtóorgánum is megerősíti, hogy a közönség igen hidegen, távolságtartóan fogadta a művet a bemutatón. Egyrészt túl hosszúnak tartották, a három és fél órás időtartam még a hosszú operai estékhez szokott, korabeli nézők számára is sok volt, és ennyi mondanivalója nem is volt a darabnak. Másrészt az előadásban nagyon sok volt a furcsa, hatáskeltő (sőt hatásvadász) elem, mellyel a történetet próbálták érdekesebbé tenni. Mader zenéjét vegyesen fogadták, és igen rossz néven vették, hogy egyre *A piros cipő* dallamait, témáit idézi. A „banális, másodrangú” kitételek így éppúgy előfordultak, mint az „igen szép” vagy „fűlbemászó” minősítés.

A *She* korban divatos, egzotikus meséje szinte kínálkozott a színpadra vitelre. Az alkotók azonban ennek során – éppen a különleges helyszín és történet hangsúlyozására – túl sok szokatlan (legalábbis az Operában), így a közönség számára nehezen tolerálható megoldást alkalmaztak. Talán nem véletlen, hogy a *Pesti Napló* referenciájában az előadásról a *Nana* című Zola-regény jutott eszébe, mert az ott olvashatóhoz hasonló fogással kívánták a *She* nézettségét biztosítani: az egyik szereplő többször is nyilvánosan „föltárta bájait” Ízisz, a holdistennő kígyója előtt, azaz levetkőzött a színpadon. A szenzáció azonban elmaradt: „az estnek ez az első slágerje az illetékes körök minden várakozása ellenére nem ütött be. A közönség némán fogadta a nagy leleplezést, a párisi színházdirektor fogása Budapesten kudarcot vallott.” Emellett a táncokkal, szcenikai trükkökkel és énekszámokkal annyira telezsúfolták a darabot, hogy véredményben teljesen elsikkadt az eredeti cselekmény, és a közönség többször elveszítette a történések fonalát.¹²⁴

A *Budapesti Hírlap* arról tudósított, hogy bár a mű „kasszadarabnak” volt tervezve, a „közönség rezervált állásponton” maradt az előadással kapcsolatban.¹²⁵

A *Magyar Hírlap* ugyan elismerte, hogy az alaptörténet érdekes, mert a fantasztiikum és a „mai világ” érintkezik benne, mégis leszögezte, hogy „az ily 3 órás ballet 3 órán keresztül publikált szegénységi bizonyítvány”, melynek bemutatását legfeljebb „a pénztár aggasztó állapota” indokolhatta. Kiemelték a premierközönség ridegségét, valamint azt, hogy egyes színpadi elemek (modern öltözékű néger énekesek, „általános kánkán”) élénk visszatetszést váltottak ki a nézők körében.¹²⁶ Az *Egyetértés* is megállapította, hogy a szöveggönyv „hemzsegett a banalitásoktól és vaskos élcektől”.¹²⁷

¹²³ *Új Idők*, 1898. február 13., *Vasárnapi Újság*, 1898. február 13.

¹²⁴ *Pesti Napló*, 1898. február 6.

¹²⁵ *Budapesti Hírlap*, 1898. február 6.

¹²⁶ *Magyar Hírlap*, 1898. február 6.

¹²⁷ *Egyetértés*, 1898. február 6.

A *Pesti Napló* leszögezte: „Elvégre az Operaháznak első sorban az a hivatása, hogy a dalműirodalmat fejlessze, s ha már a legkritkább esetben művészi tekintetből értéktelen balleteket ad elő, akkor sem szabad ilyen orfeum-reminiszcenciákkal az izléstelenek érdeklődését hajszolni.” A taps gyér volt, és a „földszinti és a páholyközönség néma maradt [...] A tánckar és a magántáncosok valamint a töméntelen epizódalak ábrázolói mindent elkövettek a darab érdekében, de a muzsikát kereső jóízű publikum közönyét nem bírták megtörni.”¹²⁸

A *Vasárnapi Újság* ugyanakkor a mesében még erkölcsi tanulságot is felfedezni vélte, és élvezetesnek, magas színvonalúnak ítélte az újdonságot, éppen a mások által reklamált túlzott változatossága, egymás után sorjázó táncai és szcenikai megoldásai miatt: „Érdemes volna részletezni az Isis-templom pompáját a vakító fényben megjelenő haragos istennővel, a kikötő mindenféle nemzetiségű népének festői elvonulását és mozgalmas életét, a hajótörött Leo éhségét álmában kielégítő remek gyümölcsüzretet (tánczó ananász), a vadregényes sziklákat ábrázoló vándordíszletet, She tündérkertjét, a hol a kedves táncukat lejtő régi görögök, renaissance-kori udvari nép, barokk szalonvilág stb. felidézésével bizonyítja be She, hogy ezeket az időket ő mind átélte. [...] She kigyóbüvölő tánczának, az egyiptomi istentiszteletnek, a hajótörött sejtető közjátéknak hiven kifejező, hol kaczer, hol ünnepi komolyságú, hol andalító, hol viharzó zenéje, a kecses és tüzes keringők, a melyekben Mader karnagy mesternek mutatkozik. Feltűnő azonban, hogy a bemutató előadás közönsége [...] ennyi zene és szcenikai szépséget nem méltatott eléggé. Pedig a szerzők is, az előadók is, első helyen a czimszerepet megindítóan játszó Gaszner Boriska, olyan magas színvonalú és élvezetes műnek mutatták be az újdonságot, hogy a magyar földolgozásu Shenek a külföldön is szép sikereket jósolhatunk.”¹²⁹

A darab – akár jónak, akár rossznak ítélték sokszínűségét – látványosságként kétségtelenül elsőrendűnek bizonyult. A táncok közül a kikötővárosi jelenetet és a tánc-történeti tablót emelték ki. A nagy költséggel és fényűzéssel kiállított díszletek és jelmezek – Kéméndy Jenő remek munkái – arattak egyedül mindenhol osztatlan sikert.

A táncosokról keveset írtak, de dicsérték Balogh Szidit, Schmidek Gizellát és az időközben leszerződött Barbieri Antoniettát. Gaszner Boriska, aki a címszerepet táncolta, „gyönyörű volt”, és „szép megjelenésével és fejletlen de törekvésre valló mimikai ábrázolásával elég jó hatást gyakorolt a közönségre”.¹³⁰ A darab a vegyes hangvételű kritikák és a kedvezőtlen premierfogadtatás ellenére elég szép szériát futott, 1898 decemberében már a 25. előadásánál tartott.

Két évvel később, 1900. április 18-án mutatták be Smeraldi egyik legnagyobb sikerét, a szintén egzotikus helyszínen játszódó, keleti stílusú, háromfelvonásos balettet, a *Zulejkát*. Ez a darab – hasonlóan *A piros cipő*höz – azon ritka produkciónak egyike volt, melyek a közönség körében és a sajtónál is teljes elismerést arattak.

A *Zulejka* kedvező fogadtatásához nagyban hozzájárult, hogy muzsikája a kortársak számára végre elfogadható, eredeti, minőségi tánczenének minősült. Bár Delibes

¹²⁸ *Pesti Napló*, 1898. február 6.

¹²⁹ *Vasárnapi Újság*, 1898. február 13.

¹³⁰ *Pesti Napló*, 1898. február 6., *Egyetértés*, 1898. február 6.

és Strauss hatását itt is érezni vélték, mégis „új és rendkívül finom színeket” vonultatott fel, és „balettmuzsikához képest komoly munka”, valamint „nagy tudással, előkelő ízléssel komponált” volt. A komponista, az addig inkább zongoraműveiről ismert Stern Ármin zenéje eredeti, melodikus, hangulatos, banalitásoktól mentes és jól hangszerelt volt, „csupa dallam mindegyik szám” – írták. Jellemző módon fel is tették a költői kérdést, hogy a zeneszerző ilyen talentummal miért balettenét írt, hiszen „a ballet nem komoly műfaj”.¹³¹

A balettbem debütáló Sternhez képest a librettista Brüll Jenő már tapasztalt volt e téren, például Bayernek is írt már balettszöveget. Brüll fordulatokban gazdag, izgalmas, ugyanakkor nem túl bonyolult, így jól követhető szövegkönyvet írt, ami remek alappal bizonyult a koreográfiához és a zenéhez. A darab Zulejka és Samil szerelméről szól.

I. felvonás (*Rabszolgavásár*): Isztambul egy fényesen kivilágított terén vagyunk, pezseg az élet a tarka, festői városban. Egy rabszolga-kereskedő táncban mutatja be szebbnél szebb rabnőit. Dűsgazdag angol nászutas pár érkezik, és megkönyörül rajtuk: megvásárolják és szabaddá teszik egyiket a másik után. Hátra van még egy szegény jegyespár: Ahmed és Fatime, de az angol lordnak elfogy a pénze, végül a cserkesz Samil veszi meg őket. Egy másik kereskedő három gyönyörű rabnőt hoz a vásárra: egy orosz, egy görögöt és a török Zulejkát. Az első kettő jókedvűen lejt el bájos táncát, de Zulejka „alig bír lelki gyötrelmeivel”. Samilnak megesis a szíve rajta, a lány szépsége is rabul ejti, de nem elég gazdag, hogy megvegye. Zulejkát más viszi el, a hálás Fatime pedig meglesi, hogy hová.

II. felvonás (*A háremkertben*): Zulejka egy basa háremében eped a távoli Samil után, míg társnői mulatnak, táncolnak. Egy nő jön ékszereket kínálva. Fatime az, aki elmondja, hogy Samil kint vár, és ha bealkonyul, megszökteti Zulejkát. Az éber őrség azonban meggátolja ezt, Samilt egy lövés leteríti, Zulejka pedig átszúrja a szívét a fiú törével.

III. felvonás (*Mohamed paradicsomában*): Mohamed hetedik mennyországában vagyunk, gyönyörű hurik járnak boldog táncukat. Zulejka és Samil is táncol örök hűségben egyesülten.¹³²

Brüll a balett cselekményét érthetően vezette, sőt, a korban végképp szokatlan módon még egy kis humort is csempészett bele. Egyes figurák, például az angol lord, aki minden rabszolgánót összevásárol, amíg pénze van, vagy a hárem eunuchja alkalmat adtak a táncosoknak a karakterábrázolásra. A sematikus balettszereplők helyett így rögtön életteli, érdekes figurák népesítették be a színpadot. Mint a *Pesti Napló* is kiemelte, a *Zulejka* cselekménye „határozottan szerencsés”, mert „a fantasztikus Keleten játszódik, mely a színpadi műfajok közt igazán csak a balettbem van otthon, szerelem, nagylelkűség, féltékenység, hősiesség a motívumai, s magán- és csoportos jelenetekre, táncra bőven nyújt alkalmat”.¹³³

Smeraldi történethez jól illeszkedő, változatos koreográfiáját dicsérte a kritika. Különösen nagy sikert aratott az arabok és a rabszolgák táncja, a matróztánc és a fá-

¹³¹ *Budapesti Hírlap*, 1900. április 19., *Új Idők*, 1900. április 22., *Egyetértés*, 1900. április 19.

¹³² *Pesti Napló*, 1900. április 19.

¹³³ Uo.

tyoltánc. Az egyes képek színes, élénk látványvilága pompás szórakozást biztosított. „A szemnek megannyi ragyogó szép jelenet, a II. résznek még háttére is, a színeket játszó szökőkút folyton váltakozó alakjával [...], a paradicsom pedig a végső apotheozissal vetekszik a *Korrigán*-ból ismert vakító befejező képpel [...] a táncokba (matróztánc, görög és orosz rabnók mutatványa, Zulejka fátyoltánca) Smeraldinak szép változatosságot és némely új motívumot sikerült belevinnie.”¹³⁴

„Kéményd kosztümjeinek színhatása, gazdagsága, változatossága szinte páratlan [...] a csoportozatokat Smeraldi tanította be ügyesen.”¹³⁵ „Mindhárom kép scenikai kiállításra fényes és stilszerű.”¹³⁶

A főszereplők Balogh Szidi (Zulejka), Zsuzsanits Emília (Fatime), Reisz Róza és Kis Hermin (ravnók), Gaszner Boriska (Samil) és Carboni (Ahmed) voltak.

A kritikák egyöntetűen elismerték a produkciót. „Végre egy olyan ballet, melyben a szereplők nem ábrázolnak szecessziós bútorokat, sem ásványokat, sem növényeket, hanem embereket... A kiállítás fényes és pompás, a jelmezek gyönyörűek”¹³⁷ – örvendezett a *Magyar Hírlap*. „Az egész ballet a maga teljességében aratott tetszést... a világitás és rendezés fényes volt”¹³⁸ – összegzett az *Egyetértés*.

A közönség nagyon jól fogadta a darabot, a végén Stern Ármint és Brüll Jenőt a táncosokkal együtt tízszer is kitapsolták a függöny elé. Ez a siker különösen annak fényében jelentős, hogy 1899 nyarán az orosz cári balett tagjainak operaházi fellépései igen megemelték a mércét a balettekkel szemben. Ha ennek tükrében a közönség és a sajtó ilyen jónak ítélte a *Zulejkát*, az valóban komoly elismerést jelentett, és arra utalt, hogy kivételesen jó előadás volt.

A századvégen a balettpremierek és az -előadások száma tovább csökkent. Az 1899–1900-as évadnak egyetlen újdonsága volt, a *Zulejka*, ezen kívül egyszer-szer előkerült a *Coppélia*, a *Naila* és a *Sylvia*. 1901-ben újabb előadásszám-csökkenés volt megfigyelhető, erre a szentpéterváriak újabb, ötestes vendégjátéka (1901. május) jelentett némi gyógyírt. 1902 januárjától júniusáig kis előadásszámmal végigpergették a balettrepertoárt, és színre került *A szerelmi kaland*. Az évad utolsó kiemelkedő baletteseménye 1902 tavaszán Vera Moszlova és partnerének vendégjátéka volt.¹³⁹

A tárgyalt korszak utolsó balettjét, *A szerelmi kalandot* 1902. április 15-én mutatták be. Zenéjét az Operaház akkori igazgatója, Mader Rezső (Raoul) – azon napokban hosszabbították meg szerződését – szerezte, és ő maga vezényelte a premiert is. A librettót Hermann Regel írta, a táncokat Smeraldi koreografálta.

A balett négy egymással lazán kapcsolódó képből állt.

1. kép (*Az úrfi otthon*): Anatol úrfi lakásán vagyunk, aki nem töltötte otthon az éjszakát, így inasa egy divatárslánnyal és a házbeli cselédekkel mulatozik. Hazatérve Anatol is bekapcsolódik a vigasságba.

¹³⁴ Uo.

¹³⁵ *Budapesti Hírlap*, 1900. április 19.

¹³⁶ *Új Idők*, 1900. április 22.

¹³⁷ *Magyar Hírlap*, 1900. április 19.

¹³⁸ *Egyetértés*, 1900. április 19.

¹³⁹ *A magyar királyi Operaház 1884–1909*. Bp., A m. kir. Operaház igazgatósága, 1909. *A magyar királyi Operaház 50 éve 1884–1934*. Bp., A m. kir. Operaház igazgatósága, 1934. PÓNYAI: i. m. (2004)

2. kép (*Figaro házasodik*): Figaro, egy előkelő fodrászüzlet tulajdonosa esküvőre megy. Amint kiteszi a lábát a boltból, legényei két divatáruslánnyal nagy mulatságba kezdenek, és mindenféle csínyeket követnek el a vendégekkel. A bor fejükbe száll, és látomásaik lesznek. Megelevenednek és táncra perdülnek a rizsposor pamacsok, a parókák és az illatszeres üvegek szellemei. Figaro végül megérkezik a nejevel és a násznéppel. Víg kánkán fejezi be a mulatságot.

3. kép (*Tavaszi a télben*): A jégpályán fényes ünnepség zajlik, melyen részt vesz egy bankár és lánya, Claire is. Claire udvarlója, Anatol is velük korcsolyázik. A jég hirtelen beszakad a bankár alatt, Anatol kiment.

4. kép (*A győzelmes Ámor*): Egy pazarul feldíszített télikertben fogadást ad a bankárné. Megérkezik a bankár, és bemutatja megmentőjét, Anatolt. Claire hirtelen eltűnik, a fiú keresésére indul. Ekkor „levelezőlap-balet” kezdődik: egy nagy album jelenik meg, melyből mint rámából lépnek ki különféle vidékek népviseletébe öltözött alakok, hogy előadják táncaikat. Végül egy japán lapból kilép maga Claire, akit Anatol örömmel ismer fel. Az ünnepségből így eljegyzés lesz, melyet nagy legyezőkeringő és felvonulás zár.¹⁴⁰

„Távol minden nagyképű tendenciától, tisztán száz mulatságos perc kedvéért irták Máder Rezső és Régel Henrik a Szerelmi kaland című tréfás balletjüket.... A »pompás táncritmusokkal« bíró zene »ötletes és rutinos mester alkotása«. [...] A nagy zenei szon után a sok nehéz muzsikától elcsigázott közönség enyhülésként fogadta a keringők és polkák, jelmezek és villámos sugarak, groteszk és formás táncok e keverékét, a melynek sava-borsát Máder Rezső finom, kedves és pikáns zenéje, színeit pedig Kéméndy Jenő gazdag palettája és kitűnő ízlése szolgáltatta. [...] Az illatszeres üvegek, legkivált a kölni vizesek balletje, a jégcsaládból a fehér-fekete szegésű kolón könnyed és bájos köntösben lejtének, míg a mézeskalács és szivarballet új ötletnek látszik” – értékelt elismerően a *Budapesti Hírlap*.¹⁴¹

Az Opera „aranyidőkre való bőkezűséggel” állította ki a darabot. Az inkább divertissement-jellegű, banális darab legfőbb vonzerejét leginkább a kiállítás jelentette. A „képeslap-balet” újszerűnek tartott megoldásait nagyon dicsérték, bár azt nehezményezték, hogy magyar helyszín nem szerepelt a lapokon. A jelmezek „fényesek”, a díszletek „kápráztatóak” voltak, és ismét elővették a jól bevált elemet, a színpadi szökökutát.¹⁴²

A főszereplők, Balogh Szidi, Schmidek Gizella, Gaszner Boriska és maga Smeraldi is jó kritikákat kaptak: „Az egész tánckar hévvel és ügyesen járta táncait és sok szép nézni való volt csoportos jelenéseikben és impozáns fölvonulásukban.”¹⁴³

Egyedül a *Magyar Hírlap* fogalmazott keményebben, amikor április 16-án nyílt levélben közölte, hogy az előző esti darabot egyedül Kéméndy jelmezei mentették meg a bukástól, mert amit ő csinált, az „művészet, ízléssel párosult pompa és poétikus

¹⁴⁰ Egyetértés, 1902. április 16., *Budapesti Hírlap*, 1902. április 16.

¹⁴¹ *Budapesti Hírlap*, 1902. április 16.

¹⁴² *Budapesti Hírlap*, 1902. április 16., *Egyetértés*, 1902. április 16.

¹⁴³ Uo.

mestermű” volt, de egyébként a darab „kvalifikálhatatlan silányság és [...] vásári munka”.¹⁴⁴

A korszak vendégjátékai

Vendégtáncosnők és -táncosok az Operában

Az 1884–1902 közötti időszakban az Operaházban hasonló, sőt még jobb volt a helyzet, mint a Nemzeti Színházban Aranyváry Emília működésének idején. A társulat nem szűkölködött tehetséges szülő- és karaktertáncosnőkben.

Az olasz Coppini Zsófiát ugyan még Velencéből szerződtették 1880-ban, később azonban az őt felváltó hazai szolistáink: Müller Katica, illetve Zsuzsánits Emília, Sarkady Mari, Ferenczy Paula, Schmidek Gizella, Balogh Szidi és Gaszner Boriska adottságai és képzettsége, valamint a nagy létszámú társulat lehetővé tették, hogy az operabetéteken kívül nagybaletteket, többfelvonásos táncműveket is gond nélkül műsorra tűzzenek. Az Opera így kevésbé szorult balettvendégekre, egy-egy vendégjáték között évek is elteltek. Meghívásukra, fellépéseikre jellemzően akkor került sor, ha valamelyik szolista visszavonult, és posztjára új szerződtetés lehetősége merült fel.

A vendégbalerinák között nem találunk különösen nagy neveket, még kevésbé világsztárokat. Szólóban vagy partnerrel érkezve rendszerint beálltak az operai repertoárdarabokba: vagy az egyik fő- vagy főbb szerepet táncolták, vagy valamilyen, akár több műbe is beilleszthető betétet adtak elő. Produkcióik nem hatottak revelációként, általában nem is bizonyultak jobbnak a hazai táncosnőknél, így sok negatív kritika is érte őket. A sajtó és a közönség általában inkább csak mérsékelt figyelemmel kísérte a vendégszerepléseket, már nyoma sem volt az 1840–1850-es években jellemző, külföldi balerinák iránti – sokszor mértéktelen – rajongásnak.

Igazán jelentős táncművészeket csak az 1899-es, illetve 1901-es turnéra nagyobb csoportban érkező orosz cári balett tagjai között láthatott a közönség. A sajtó- és közönségviszhang ez esetekben viszont élénk és nagyon pozitív volt.¹⁴⁵

Az Operaházban fellépő vendégbalerinák sorát 1886 májusában Brambilla Fiorina nyitotta meg, aki fellépett a *Rococóban*, a *Sylviában* és a *Nailában*. Produkcióját mérsékelt siker kísérte: „hosszú kezeivel és lábaival nem tud mit kezdeni”, „nem is túl fiatal már”, „mozdulataiból hiányzik a báj, a kellem”, „se túl jó, se túl rossz” – hangzottak a bírálatok. Ennek ellenére 1887 áprilisában ismét meghívták, és táncolt négy előadást. Louison Lujza 1889. május 12-én vendégszerepelt a *Satanellában*. A szép, szőke balerina könnyed, hajlékony és bájos volt, de „speciális képességén, a lábujjhegyen való táncon”, valamint a „merész pirouette”-eken kívül egyebet nem nagyon tudott.¹⁴⁶

¹⁴⁴ *Magyar Hírlap*, 1902. április 16.

¹⁴⁵ *A magyar királyi Operaház 1884–1909*. Bp., A m. kir. Operaház igazgatósága, 1909. *A magyar királyi Operaház 50 éve 1884–1934*. Bp., A m. kir. Operaház igazgatósága, 1934. GELENCSEI: *i. m.* (1984). PÓNYAI: *i. m.* (2004)

¹⁴⁶ *Pesti Napló*, 1889. május 13., *Budapesti Hírlap*, 1889. május 13.

Conti Nina kisasszony 1892. március 16-án lépett fel *A babatündérben*, az *Alméák méhtáncza* című táncjelenetben (a *Sába királynőjéből*) és a *Bécsi keringőben*. A *Pesti Napló* beszámolója szerint „lomhán forogta körül a színpadot”, spicctechnikája azonban igen jó volt, ezenkívül a „csinos arcz és bájos mosoly” volt a legfőbb erénye. Feltehetően az akkoriban távozó Maruzzi Fanni helyére pályázott, de nem bizonyult elég jónak, és a közönség is hidegen fogadta.¹⁴⁷

A bécsi udvari opera primabalerinája, Sironi Irene 1895. január végén lépett fel többször is a *Sylvia*-ban és a *Coppéliá*-ban. A szőke, temperamentumos balerina nemcsak a mimikájában és jellemábrázolásban bizonyult „igaz művésznőnek”, hanem „bravour dolgában is meglepőt nyújtott”. Magas volt, karcsú és elegáns, remek spicctechnikáját, „vakmerő” piruettesését hosszasan megtapsolták.¹⁴⁸ A kedvező fogadtatásnak köszönhetően 1896 júniusában egy tizenegy estés vendégjátékra ismét visszatért az Operába, táncolt a *Sylvia*-ban, a *Nail*-ban, a *Viórda*-ban, a *Nap és Föld*-ben, a *Coppéliá*-ban és a *Korrigán*-ban is.

Az 1897 április elején vendégszereplő (véltetően a távozó Müller Katica helyére pályázó) Barbieri Antoinetta produkciója igen gyér sajtóvisszhangot kapott: „jobban volt diszponálva, mint előbb, de ma sem mutatott olyan kvalitásokat, amelyek őt az első ballerina állásra jelölhetnék”.¹⁴⁹ Ennek fényében elég meglepő, hogy a balerina végül is 1897 szeptemberétől 1899 augusztus végéig szerződött tagja lett az Operának.

1900 január végén egy, az eddigiektől igencsak eltérő stílusú orosz táncosnő, Maria Labunskaja és partnere, Marzagora Armand lépett fel – és borzolta a kedélyeket – az Operában. A hölgyet ugyan a szentpétervári opera tagjaként hirdették, de valószínűleg csak reklámfogásként, mivel az 1899 júniusában Pesten fellépő szentpétervári orosz balettvendégektől technikailag és művészileg is jelentősen elmaradt. Labunskaja ugyanis „plasztikai pózokon és csekélyke táncon” kívül semmi egyebet nem mutatott be. A fél évvel korábbi nagy sikerű orosz vendégjáték miatt nálunk viszont ekkor már nem lehetett bármit „szentpétervári cári balett” címszóval eladni.

Labunskaja az első estén olyan lenge jelmezben lépett fel *A babatündérben*, mely „teljesen felfedte bájait”, a közönség fagyosan hallgatott, itt-ott pissegett. (Ez a fogás már a *She*-ben sem vált be az Opera színpadán...) A táncosnő stílusa nagyon eltért a szentpéterváriaktól, jelmezét mindösszesen „gyémántjai és némi kreppe alkották”, így sikere „néhány első sorbeli úr tapsára szorítkozott”.¹⁵⁰ A botrányszagú előadás a következőre telt házat vonzott, Labunskaja ekkor a *She* hetedik képében járt el egy keringőt, egy pas de deux-t, és bemutatott néhány „plasztikus pózt és mutatóványt”. Csekély táncstudását ismét pikáns jelmezével és „dús bájaival” palástolta.

A *Magyar Hírlap* 1900. január 21-én hosszabb cikket is szentelt a jelenségnek, mivel a referens nem tudott napirendre térni afelett, hogy az Operaházban egy ilyen „orfeumdíva” lépjen fel. „Amit ő csinál az esemény, de se nem színház, se nem művé-

¹⁴⁷ *Pesti Napló*, 1892. március 16., 1892. március 17.

¹⁴⁸ *Budapesti Hírlap*, 1895. január 30., *Pesti Napló*, 1895. január 29.

¹⁴⁹ *Pesti Napló*, 1897. április 9.

¹⁵⁰ *Budapesti Hírlap*, 1899. január 21.

szí... A szép Mária csak urak elé való, azoknak is csak az est előrehaladottabb óráiban, amikor jölesik a kaviár.” „Az ingerlő és vért pezsdítő kerek, acélos idomú, júnói fejű, dióbarna hajsátorral büszkélkedő” táncosnő *A babatündérben* egy saját számot táncolt partnerével, akit egy „jól fésült, barnabugyogós, hajlékony olasz”-ként aposztrofáltak (ami egyébként a férfitáncosok általános megítélését is jól példázta). Az előadás a kritika szerint „egészen orfeumszerű” volt, mert a táncosnő feszülő trikója derékig is kilátszott kis szoknyájában, és sokszor fejfelé függött olasz kollegája karján, s ilyenkor „úgy aláomlott róla a csillogó holmi, hogy a jelenvolt urak megpisszentek belé”. Az „orfeumi obszcénság”-nak minősített produkció és az „orosz orfeumdíva” láttán újra és újra felmerült a költői kérdés, vajon Labunskaja mit keresett itt, és ugyan ki hozta az Opera színpadára.¹⁵¹ Az eset tanulságaként végül is hasonló stílusú táncosnő vendégszereplésére a következőkben már nem került sor.

Nem aratott nagy sikert 1901. április végén, május elején Cleo de Merode kisaszszony produkciója sem. *A piros cipő* és a *Zulejka* című balettekben fellépő táncosnőt némi értetlenség fogadta, ugyanis tulajdonképpen „nem táncolt, hanem csinált néhány pose-t, meghajlott nagyon kecsesen, emelte a lábait sok graciozitással és szaladt ide-oda a zenekar diszkrét kísérete mellett. Bemutatta drága ruháit, fénylő ékszereit, jól megfésült haját és ijesztően hússzínű trikóit. Semmi egyebet... Nálánál sokkal jobban tetszett Balogh Szídi, ez a disztिंगvált, temperamentumos táncművész, a kinek kevesebb ugyan az ékszere, de azért sokkal több benne a kvalitás arra, hogy prima ballerina legyen.”¹⁵²

Az orosz balettművészek vendégjátékai (1899 és 1901)

A szentpétervári Marinszkij Színházból 1899 júniusában érkezett először egy kisebb létszámú társulat az Operaházba. A csoport vezető szólistái Olga Preobrazsenszkaja, Vera Moszolova, Maria Petipa, Nikolaj és Szergej Legat, Nikolaj Szergejev és Alexander Gorszkij voltak. A tízestés vendégjáték során 1899. június 1. és 15. között minden estén három műsorszámmal léptek fel, előadva kisebb-nagyobb részleteket Marius Petipa balettjeiből (*Lovasság szálláson*, *A fáraó leánya*, *A kalóz*, *Coppélia*, *Paquita*, *Krakkói lakodalom*), valamint egy nyolc számból álló *Táncgyűvelet*.

A szentpétervári vendégek turnéján látható alkotások gyakorlatilag újrafogalmazták a balett definícióját a hazai közönség és a kritika számára. A klasszikusan elegáns előadásmód, a korban tökéletes, kidolgozott technika és az ízléses mimika új dimenziókat nyitott a balettben. Emellett az Operában szokatlan és meglepő újdonságot jelentett az orosz férfitáncosok nagyszerűsége is, akiknek virtuozitását és hiteles karakterizáló készségét egyaránt elismerték.

A felemelt helyárok ellenére a közönség minden este zsúfolásig megtöltötte a színházat. Az orosz balettművészek produkcióinak tükrében sokkal feltűnőbbnek mutat-

¹⁵¹ *Magyar Hírlap*, 1900. január 21.

¹⁵² *A magyar királyi Operaház 1884–1909*. Bp., A m. kir. Operaház igazgatósága, 1909. *A magyar királyi Operaház 50 éve 1884–1934*. Bp., A m. kir. Operaház igazgatósága, 1934. *Egyetértés*, 1901. május 1. PÓNYAI: i. m. (2004)

koztak az operai táncszemélyzet hiányosságai is. A sajtó a hazai helyzetet pontosan felmérve reagált: „aki nem járt külföldön, vagy nem emlékszik évtizedek előtt való balletelőadásainkra, annak a táncolásról, mint művészetről s a ballettről, mint műfajról csak kedvezőtlen ítélete lehet. Másfelét nem alkothat magának az után a tánc után, mely a mi Operánkban divatos, s művészetszámba komoly ember előtt bizony alig mehet. A pétervári császári Opera ma megkezdődött vendégjátékának remélhetőleg meg lesz az a jó eredménye, hogy nálunk is nagyobb gondot fordítanak majd az ensemble-re... Petipa Maria művészcsapatjában néhány kiváló virtuóz is van, erőssége az előadásuknak mégis az összejátszás, melyet korrekt technikai, szigoruan nevelt ritmikai érzék, invenciózus rendezés s mindenekelőtt igazi temperamentum, lélekeljes odaadás támogat. Nyoma sincs náluk annak az unott, lagymatag támolygásnak, mely a mi tánckarunkat legtöbbször jellemzi... nemcsak a szorosan vett tánc, hanem a mimesis művészetével is megragadták a hallgatóságot.”¹⁵³ Az *Egyetértés* sarkosan fogalmazott: „a látottak mellett a mi balletkarunk minden tudása és művészete egyszerűen eltörpül”.¹⁵⁴ A *Budapesti Hírlap* tényszerűen konstataálta, hogy az orosz balet „a táncművészetben a legtokéletesebbet produkálja mit e hanyatló műfaj nyújtani tud”.¹⁵⁵

A női szólisták között a különösen filigrán, fekete hajú Olga Preobrazsenszkaja keltett feltűnést, aki apró, vékony termete ellenére „csodákat művelt” a színpadon technikai virtuozitásával. „Lepkekönnyűséggel libegett”, merész ugrásokat, új, érdekes figurákat, piruettekét, „bravúros pizzicatókat” mutatott be a „meglepetés moráját” kiváltva a nézőtéren. A kor szépségideáljának jobban megfelelt a magas, dekoratív, darázsderékú, szőke Maria Petipa, akinek játszott „teste minden porcikája”. Kitűnő technikáját, spanyol táncának stílusbiztosságát, magyaros tűző csárdását dicsérték. Mimikában őt tartották a legjobbnak, és nemcsak gyönyörű megjelenése, hanem élénk temperamentuma is magával ragadta a közönséget. Vera Moszlova táncát csodálatosan finomnak, könnyednek és bravúrosnak találták, de elismerték a többi kiváló táncosnőt (Olga Csumakova, Lujza Borhardt, Tatjana Csernavszkaja) is. A férfiaknál (Nikolaj és Szergej Legat, Gorszkij, Szergejev) az eleganciát, a hiteles színészi előadásmódot és a kiváló technikát emelték ki.¹⁵⁶

Rövid időre felelevenedett a nagy, romantikus balettsztárokat övező rajongás. A közönség bizonyára élénk érdeklődéssel olvasta a híradásokban, hogy Maria Petipa milyen „kincset érő ékszert visel a nyakán, a fején sőt a ruháján” is. Az oroszok ragyogó kosztümjei („szemrevaló, fényűző holmik”) bársonyból és „arany súlytásos tafotából” készültek, de nemcsak a jelmezek voltak „fényűzőek”, hanem a társulat civil ruhátára is példátlanul gazdag volt. A táncosnők figyelmességéből jelmezeiken még magyar nemzetiszín szalagot is viseltek.

Az oroszok előadásainak hatására az operaházi intendáns prímabalerinai szerződést kínált fel Vera Moszlovának. A táncosnő nemleges választ adott, de valószínű, hogy egyetlen kiváló orosz táncosnő szerződötetése nem is oldotta volna meg az opera-

¹⁵³ *Pesti Napló*, 1899. június 2.

¹⁵⁴ *Egyetértés*, 1899. június 2.

¹⁵⁵ *Budapesti Hírlap*, 1899. június 2.

¹⁵⁶ Uo.

házi balett problémáit. Korábban még a Nemzetiben sem jelentett megoldást a nagy-hírű külföldi balerinák alkalmoszerű szerepeltetése.

A második alkalommal 1901. május végén a szentpéterváriak egy ötestés vendégjátékra érkeztek. Ekkor *A táncosnő utikalandja*, az *Esmeralda*, a *Graziella*, a *fáraó leánya*, valamint minden estén egy *Táncgyueleg* került színre.

Ez alkalommal nem jött el a mesés ékszereiről híres Preobrazszenskaja, de a „szép, magas, karcsú, széles csípőjű, büszke nyakú és diadalmas mosolygású” Maria Petipa ismét elbűvölte a közönséget.¹⁵⁷ Vera Moszolova „bájos, graciózus, pillangószerű” táncával „hatalmas tapsokat” aratott. Partnerével, Mihail Obukoffal bemutatott klaszszikus kettősük a táncestek kiemelkedő eseményének számított.

A kritikák dicsérték még Tatjana Csernovszakaját és a feltűnő szépségű Helena Makarovát is. A férfiak közül a kitűnő technikájú, férfias Szergej Legatot és a társulat rendezőjét, Enrico Cecchetti-t emelték ki. Az oroszok művészetéről alkotott összbenyomás ugyanolyan jó volt, mint két évvel korábban, és nem utolsósorban jelentősen árnyalta a táncosokról a korban kialakult képet: „a nők nem csupán csinos babák, a férfiak nem hermafrodita akrobaták és a szólótáncosnőkben van egyéniség”.¹⁵⁸

Vera Moszolova és partnere, Obukoff 1902 márciusában-áprilisában visszatértek az Opera színpadára, és egy csaknem egy hónapos vendégjáték során léptek fel nagy sikerrel a *She*, a *Rococo* és a *piros cipő* című balettekben, valamint több opera balettbetéjtében is táncoltak.¹⁵⁹

Áttekintés

Az Operaház megnyitása után a balett elsősorban mint „látványműfaj” funkcionált, szórakoztató szerepe kiteljesedett és megerősödött. Az egész estés, pazarul kiállított, többfelvonásos nagybalettek komoly szériákat futottak, és erősítették a repertoárt. A kisebb táncművek pedig az operához jól társítható látványosságok számát szaporították.

A közönség kedvelte a műfajt, a balettek rendszerint szép bevételt hoztak, emellett reprezentációs szerepet is betöltöttek. Általában jellemző volt például, hogy a király, Ferenc József születés-, illetve névnapja alkalmából balettet tűztek műsorra. Magas rangú személyek hivatalos látogatásaikor is előszeretettel válogattak a táncrepertoárból. A perzsa sah tiszteletére rendezett díszelőadáson 1889-ben a *Naïla*, az *Új Rómeó* és a *Rococo* került színre, 1897-ben a szerb király, II. Vilmos császár, valamint a román királyi pár látogatásakor minden alkalommal játszották a *Csárdást*. Miklós orosz nagyherceg 1901-ben a *piros cipőt*, a szíami trónörökös egy évvel később *A szerelmi kalandot* nézhette meg az Operában.¹⁶⁰

¹⁵⁷ *Pesti Napló*, 1901. május 26.

¹⁵⁸ *Pesti Napló*, 1901. május 30.

¹⁵⁹ *A magyar királyi Operaház 1884–1909*. Bp., A m. kir. Operaház igazgatósága, 1909. *A magyar királyi Operaház 50 éve 1884–1934*. Bp., A m. kir. Operaház igazgatósága, 1934. PÓNYAI: i. m. (2004)

¹⁶⁰ *A magyar királyi Operaház 1884–1909*. Bp., A m. kir. Operaház igazgatósága, 1909. *A magyar királyi Operaház 50 éve 1884–1934*. Bp., A m. kir. Operaház igazgatósága, 1934. PÓNYAI: i. m. (2004)

Az első években az a Campilli Frigyes folytatta a munkát az együttessel, aki mintegy harminchét évig már vezette a társulatot a Nemzeti Színházban. Campilli valószínűleg komoly munkát végzett az átköltözés körüli időszakban, közben tartva a felduzzasztott tánckari létszámot és felújítva, újra színpadra téve a Nemzetiből áthozott darabokat. Kétéves operaházi működése művészi szempontból azonban semmilyen változást nem hozott a társulat életében a korábbi évtizedekhez képest. Az első néhány operaházi szezonban az ő balettjeiből épült fel a balettrepertoár. Ezeket a darabokat a Nemzeti Színházból vették át, és immár nagyobb létszámmal, fényes külsőségekkel, új díszletekkel és jelmezekkel mutatták be.

A Campillit követő három balettmester közül Cesare Severini csak rövid ideig tartózkodott az Operánál, nevéhez mindössze egy, a korízlést tükröző, de egyébként jelentéktelen balettbemutató (*A nappal és az éjjel*) fűződik.

Cesare Smeraldi két szakaszban zajló működését döntően a külsőségekben tobzódó, egész estés, többfelvonásos darabok fémjelezték. Az ő vezetése idején mutatta be a társulat az *Excelsiort*, *Az ércembert*, a *She-t* és a *Zulejkát*, és színpadra kerültek „zajos” sikerű, nagy szériákat futó Hassreiter-darabok, *A babatündér* és *A piros cipő* is.

Hármuk közül Luigi Mazzantini volt az egyetlen, aki egyetlen művészi teljesítménye ellenére kevésbé sikeres vagy éppen megbukott darabok mellett is produkált három olyan bemutatót, melyekben – a koreográfiában, illetve a színpadi megjelenítésben – az évtizedek óta hiányolt „magyaros jelleg” is felbukkant. A *Csárdás*, a *Vióra* és a *Dárius kincse* témájukban, koreográfiai megoldásaikban örömteli újdonságot jelenthettek a korabeli közönségnek és a sajtónak egyaránt, kijelölve a balett számára egy esetleges, új fejlődési irányt. Az *Új Rómeó*, a *Nap és Föld* és *A korrigán* című, nagyobb lélegzetű alkotásai pedig a korabeli, szokványos balettművek közül emelkedtek ki fantáziadús koreográfiájukkal, gyors, látványos színváltásaikkal és pazar kiállítással.

Az Operaház balettélete 1884 és 1903 között élénk, színes és változatos volt. Számos bemutatót tartottak, és noha a balettek többsége a „hagyományos”, korban megszokott megoldásokkal készült, találkozhatunk óvatos vagy merészebb újításokkal is. Az eklektikus témák és színpadi megjelenítés variabilitása jól jelezte a műfaj útkeresését és átalakulásának nehéz és hosszadalmas folyamatát.

A repertoárt kezdetben alapvetően a Nemzeti Színház nagy Delibes-darabjai (*Coppélia*, *Naila*, *Sylvia*) határozták meg, néhány év alatt azonban fokozatosan elvesztették korábbi jelentőségüket. Campilli távozása után az újonnan érkező koreográfusok időnként (jellemzően tartós siker nélkül) megpróbálták visszatérni a jól bevált klisékhez hajdani sikerdarabok (pl. *Robert és Bertram*) felújításával, valamint cselekménytelen, divertissement-jellegű művekkel. A librettók között allegorikus, egzotikus, nemzeti jellegű, emelkedett és sikamlós témájú, „fantasztikus” vagy konkrét regényen alapuló szöveggönyv egyaránt előfordult. A közönség és a sajtó jellemzően a többfelvonásos, látványos, változatos koreográfiájú, jól követhető cselekményű műveket fogadta legjobban. A korszerűsége, megújulásra való igény megvolt, és bár az újítás iránya még bizonytalannak tűnt, a megszokott korábbi formák egyre túlhaladottabbnak tündek, és egyértelmű volt, hogy nem jelentenek megfelelő megoldást:

„Az én időmben még csak abból állott a ballet, hogy több mosolygó kisasszony táncoló sora előtt egy még mosolygóbb kisasszony táncolt. Aztán előugrott valahon-

nan egy gondosan fésült fiatal ur, derékon ragadta a legmosolygóbb kisasszonyt, átnézett a bal vállán és pirouettezett a jobb lábával, átnézett a jobb vállán és pirouettezett a bal lábával. De azért mindig csak elszalajtott a nyájas leányzót. ...emberséges szívünk őszintén örvendett, mikor végre nagy trombitálás és görögtüzegetés között a szépfrizurás fiatal ember valahára el bírta fogni epedő keblének választottját... Ezóta az olasz khoreográfia nagyot lendített a balleten. Ma már társadalmi és tudományos témákat bolygat a zenére rugdalódzó emberláb.”¹⁶¹

„A mai szkeptikus világban hinni akarunk... és akár kothurnus akár balletcipő kopjék a színpadon, lehetlenségeket nem fogadunk el.”¹⁶²

„A mai táncművészetben már szinte anakronizmus a szilfid, akinek mikor a bal lábával pirouettez a jobb válla fölött nyújtja elő gondosan fésült fejét egy mosolygó ifjú úr, mikor pedig a jobb lábával pirouettez, a bal válla fölébe tartja ugyanazt a fodrozott fejét... az öreg Taglioni koreográfiája ma már avult dolog.”¹⁶³

„Török pasa, odalíszk, háremhölgyek csupa olyan rekvizitumok, melyeket a 19-ik század végén a ballettekből ki kellene szorítani... Mikor a függöny felgördül a színpadon alszik egy pasa, és amikor legördül a színes vászon, akkor a közönség alszik.”¹⁶⁴

„Régi elv, hogy a balletpoezis ama bűvolyuka a költészetnek, melyben minden képtelenség, a fantázia bárminő kacskaringós szüleménye alkalmas menedékhelyre talál... a kompozíció lehetlenségét regeszerű alakokkal palástolni lehet s ugyan eszményi ballet mi más, mint felnőtteknek szánt, édesízű, együgyű gyermekmese?”¹⁶⁵

„A romantikus, szellemekkel és görögtüzekkel játszó ballet nem az a műfaj, mely dacolhatna a korunkat s egész gondolkodásunkat átható realiztikus áramlattal.”¹⁶⁶

„A fantasztikus balletek kora elmúlt... a közönség lehetőleg reális dolgokat kíván látni... az eltáncolt rébuszok idejüket múlták, a tündérek, varázslók, csodakertek lomtárba kerültek, [...] manapság már a ballettől is megkívánjuk, hogy közvetlen impressziót tegyen ránk, legyen benne... amihez valami közünk van.”¹⁶⁷

„Hisz a ballet, mint fogalom és mint műfaj is a leghatározatlanabb valami, a minek nincsen sem kerete, sem korlátja, sem törvénye, sem elfogadott kidolgozási programja. A balletben ma olyan dolgokat kívánnak, a mik a lehetlenségeket mutatják lehetőnek.”¹⁶⁸

A kritikák legtöbbször joggal reklamáltak a librettók miatt, hiszen a balettek cselekménye valóban sokszor volt abszurd, gyermeketeg egyszerű vagy túlzásúfoltan követhetetlen: „mert igaz ugyan, hogy a ballet mint az összes művészetek legprivilegizáltabb torzszülöttje, sok mindent feltálalhat, amit nem mindig fogad el a józan

¹⁶¹ *Budapesti Hírlap*, 1887. január 23.

¹⁶² *Budapesti Hírlap*, 1889. április 17.

¹⁶³ *Budapesti Hírlap*, 1889. május 13.

¹⁶⁴ *Magyar Hírlap*, 1891. december 19.

¹⁶⁵ *Budapesti Hírlap*, 1893. január 22.

¹⁶⁶ *Budapesti Hírlap*, 1893. október 5.

¹⁶⁷ *Magyar Hírlap*, 1896. február 23.

¹⁶⁸ *Egyetértés*, 1902. április 16.

ész és az egészséges ízlés, de annyit tőle is meg lehet kívánni, hogy legalább érthető tárgyat s valami logikus egymásutánt hozzon a színpadra.”¹⁶⁹

„Azelőtt a ballettől is megkívántunk bizonyos logikát (igaz, hogy nem sokat) legalább a cselekvény külső összeállításában, kívántunk valamelyes történetet, vígát vagy szomorut, romantikust vagy idillit, kívántunk valami mesét vagy ötletet, most teljesen megelégszünk a tablókkal, akármily eszeveszett sorrendben következnek is egymásután, csak legyen minden tabló pompásan kiállítva, hogy a szem káprázzék belé.”¹⁷⁰

„A XIX. század végén a közönség intelligens részének tetemes lenézése szükséges ahhoz, hogy ilyesmivel traktálják... ez a komikus história a színpadon abszolúte minden értelmet nélkülöz.”¹⁷¹

„A balletszövegek megítélésénél nem szoktunk tulságosan nagy igényekkel felépni. Megelégszünk azzal, ha a szöveg elegendő alkalmat nyújt arra, hogy benne csinos és tetszetős kosztümöket, esetleg eredeti, fantasztikus képeket hoz színpadra a szerző, melyeket azután a balletmester fantáziája meg szép koreografikus hatásokra használ fel.”¹⁷²

A szövegkönyv alapos, dramaturgiai igényű kidolgozása a legtöbbször valóban elmaradt, a kritikus megjegyzések ellenére ezt valószínűleg akkoriban nem is tartották lényegesnek az alkotók. A librettó feladata ugyanis tényleg sokszor kimerült a látványos szcenírozás alapjának biztosításában, s így nem véletlenül bizonyult a darab leggyengébb pontjának. Ha azonban egy balettnek magasabb igényű meséje (*Vióra, A piros cipő*) vagy érdekes, jól követhető története (*Zulejka*) volt, akkor ezt a kritika és a közönség is igen nagy lelkesedéssel fogadta: „[V]égre egy olyan balett, melyben a szereplők nem ábrázolnak szecessziós bútorokat, sem ásványokat, sem növényeket, hanem embereket.”¹⁷³

A balettbemutatók kapcsán a beszámolók legrészletesebben rendszerint nem a koreográfiával vagy a rendezéssel, hanem a zenével foglalkoztak. Sokszor felvonásról felvonásra vagy akár képenként alaposan elemezték, melodikusságára, hangszerezésére, ritmikájára, hangulatára is kitérve. Ennek az is volt az oka, hogy a kritikákat sokszor a zeneelméletben igen járatos bírálók, sőt konkrétan zeneesztéták vagy zeneszerzők írták (pl. Harrach József, id. Ábrányi Kornél).

Zenei szempontból ebben az időben Delibes volt az etalon, őt tartották a legjobb, sőt felülmúlhatatlan balettkomponistának, és ez a vélekedés – a balettművészettermést általában figyelembe véve – igaz is volt. Az állandó összehasonlítás nagyon megnehezítette a zeneszerzők dolgát, hiszen ha a bírálók Delibes-et, Strausst vagy más mesterket vélték kihallani művükből, akkor rögtön az utánczás merült fel. Ha pedig újítottak, akkor a kritikusok a ballettől idegennek érezték a muzsikát, hiszen – akár dallamaiban vagy ritmikájában – eltért a megszokottól, és nem volt benne semmi Delibes-szerű.

¹⁶⁹ *Pesti Napló*, 1894. május 9.

¹⁷⁰ *Pesti Napló*, 1889. december 22.

¹⁷¹ *Magyar Hírlap*, 1895. március 18.

¹⁷² *Egyetértés*, 1895. március 17.

¹⁷³ *Magyar Hírlap*, 1900. április 19.

Problémát jelentett a jellemzően gyenge szövegkönyv is, mert ha ennek fordulatai logikátlanul követték egymást, azt is sokszor írták a komponista számlájára, mondván, muzsikája nem tudja követni a librettót. Sokszor volt érzékelhető az ellentmondás: egyrészt a zenének illett „táncosnak” lennie, másrészt azonban, ha csak ennyit tudott felmutatni, akkor nem érezték elég minőséginek. Nehéznek ítélték a táncszínpadon látható érzelmek, hangulatok, valamint a cselekmény zenében történő megjelenítését is. Élvezetes, igényes balettmuzsikát hallván pedig rögtön felmerült a kérdés, hogy írója – ilyen tehetséggel – miért nem foglalkozik valami „komolyabb” műfajjal, például operával.

„A ballet általános fogalmához kötött igények – melyek rendszeren érzéki látványosságokra appellálnak – minduntalan elvesztik lábuk alatt a talajt, ha a zene színpadi jelenetek dramatikus festésére vállalkozik. Mind ez annyi sok és nehéz feladat megoldását gördíti a drámai ballet zeneirőjé elé, hogy ember legyen a gáton, aki csak nagyjából is keresztülhatol rajtuk.”¹⁷⁴

„Programzene ez a legrettentőbb fajtából [...] A zenéhez kapcsolt ósdi, ügyefogyott szöveg, ritkán felbukkanó táncok [...] egy friss egészséges gondolatot, egy finom szellemes zenezámot mutassanak nekem és kapitulállok [...] valóságos unikum: balettszöveg, a mely tánczokra alig ad alkalmat.”¹⁷⁵

„Ballethez inkább a látnivalóért telik meg a színház... aki pedig észreveszi, hogy hiszen zene is szól: az csak könnyed, szórakoztató zenét akar, csinos dallamokat, bárhonnan legyen is egyik, vagy másik alkatrészük kölcsönözve, legyen csak fényesen vagy pikánsan hangszerelve!”¹⁷⁶

Örömteli, hogy éppen a balettzene terén voltak sikeres hazai próbálkozások is: Sztojanovics Jenő, Szabados Károly, Rieger Alfréd, Szabó Xavér Ferenc, Kerner István vagy Stern Ármin muzsikája – még a bírálatok ellenére is – kedvező fogadtatásra talált a kritikusok körében. Utóbbiak javára kell emellett írunk, hogy – kritikus megjegyzések mellett is – nagy várakozással fogadták, preferálták és szorgalmazták magyar szerzők munkáinak színre vitelét az Operaházban.

A librettó és a zene sokszor volt kritikai támadások tárgya, a díszletek és a jelmezek azonban szinte mindig egyöntetű elismerést arattak. Ez alól legfeljebb a „liberálisan” rövid szoknyák, vagy a túlságosan sokat mutató kosztümök voltak kivételek, de tekintve, hogy az általuk nyújtott látvány nem volt rossz, a kritikusok itt megengedőbbnek bizonyultak.

„A zenészek kiváló érdeklődéssel nézték a tarokk-kártyákat személyesítő ballerínákat, akiknek kosztümje csak annyiban különbözik Éva ósyanánkétól, hogy az ősi fűgefalevelet kártyalapokkal helyettesítik.”¹⁷⁷

A darabok kiállítását tekintve sokszor olvashatunk az egyes kosztümök színeire, formáira, az anyagokra, illetve a kulisszákra, a díszítésekre is kitérő, részletekbe

¹⁷⁴ *Pesti Napló*, 1893. október 5.

¹⁷⁵ *Magyar Hírlap*, 1893. október 5.

¹⁷⁶ *Pesti Napló*, 1900. április 12.

¹⁷⁷ *Magyar Hírlap*, 1892. október 30.

menő leírásokat. A pazar szcenírozásnak a dekoráción kívül lehetett egyéb funkciója is, sokszor palástolta a muzsika, a koreográfia vagy a szövegkönyv hiányosságait.

A balett ebben az időben a szórakoztató funkció terén komoly konkurenciát is kapott: az operettet, valamint a fővárosban nyíló mulatók műsorait és táncos fellépőit. Bizonyos szempontból érthető, hogy a közönség figyelméért és kegyeiért vívott versenyben a balettszínpad is megpróbálkozott ezek hatásvadász elemeinek átvételével (ének a színpadon, kánkán, ingerlően lenge jelmezek, sőt nuditás). Az úgynevezett „orfeum-stílust” azonban, mellyel kimondva-kimondatlanul megpróbálták érdekessé tenni egyes operaházi darabokat, a közízlés és a sajtó is általában határozottan elutasította. A közönség jobb esetben nem tapsolt, botrányosabb látvány esetén egyszerűen kivonult a színházból. A sajtó pedig felháborodott, számonkérő hangvételű cikkeiben fejezte ki nemtetszését:

„Reméljük nem fogják [...] tovább kínozni a közönséget, s jóízlését továbbra is erős próbára tenni. Szellemtelen banalitás ez az Orfeumba való mutató, a zenéje is olyan, de nem az Operába való... Sajnáljuk, hogy színrehozatalát az igazgatóság megengedte de reméljük, le is fogja a műsorról venni, mert épp a ballettekkel szemben szükség van a disztíngvált ízlésre.”¹⁷⁸

„Operánk 11 évi fennállása óta ily silány, botrányos darabot nem adtak benne elő. [...] A teljes bukás kifejezésnél sokkal erősebb kitétel kellene keresnünk.”¹⁷⁹

„A jó ízlés és az opera tisztessége érdekében, vegyék le rögtön a műsorról ezt az otrombaságot.”¹⁸⁰

„Elvégre az Operaháznak első sorban az a hivatása, hogy a dalműirodalmat fejlessze, s ha már a legtrikább esetben művészi tekintetből értéktelen balletteket ad elő, akkor sem szabad ilyen orfeum-reminiszcenciákkal az izléstelenek érdeklődését hajszolni.”¹⁸¹

Bár az „újítást” ebbe az irányba a kritika és a közönség sem fogadta jól, hatása mégis erőteljesen érződött, és egyáltalán nem tett jót a balettnak, hogy az ilyen jellegű produkciók alapján a műfajt és művelőit könnyen összekapcsolták a frivolság fogalmával. A korszak civil női divatja tükrében sajnos a sokat megmutató jelmezek, sőt az olykor előforduló, végképp szélsőségnek számító színpadi meztelenség is tovább rontották a táncosnők megítélését.

A balettek koreográfiáiról a leírásokból igen keveset tudunk meg, a kritikák ezekről alig-alig ejtettek szót, a balettmesterek munkájából is leginkább a művek „betanítását”, „elrendezését” emelték ki. A táncokat legfeljebb felsorolták, és csak nagyon röviden értékelték, jellemzően egy-egy jól sikerült számot kiemelve, ezek főleg azok voltak, melyeket a közönség az előadáson megismételgetett. Kivételt képeztek a nagy létszámú csoportokkal, felvonulásokkal, színes képekkel kiállított darabok (pl. *Excelsior*, *Csárdás*, *Vióra*, *Zulejka*), amelyek esetében bővebb (jellemzően elragadtatott) leírásokkal találkozunk, ezek szinte mindig sikert arattak. A műveket egyébként nem ele-

¹⁷⁸ *Pesti Napló*, 1894. október 29.

¹⁷⁹ *Egyetértés*, 1894. október 30.

¹⁸⁰ *Magyar Hírlap*, 1894. október 29.

¹⁸¹ *Pesti Napló*, 1898. február 6.

mezték, sokszor megelégedtek a darab tartalmának ismertetésével vagy a helyszín megjelölésével („történi Indiában”). A dramaturgiai hiányosságokat vagy a betanítás logikátlanosságait pedig a librettónak rótták fel.

A kritizált előadásokkal kapcsolatban azonban feltűnő, hogy konkrétan a szólistákat vagy a balettkart elmarasztaló írásokkal ebben az időben szinte alig találkozni. Sőt, egy premier eseményeit vagy a darab későbbi sorsát tekintve sokszor tűnik úgy, mintha egyes gyengébb műveket csak a táncosok – főként a korszak prímabalerinája, Müller Katica – mentettek volna meg a teljes bukástól. Róla sokszor írták, hogy „könnyűen és kecsesen” vagy „kellemmel táncolt”, „szilajon perdült”, illetve „zajos tapsokban részesült”. Bár a korszak fogalmai szerint nem tartották túl szépnek („neki művészetével kell pótolnia ama külső előnyöket is, melyeket magtagadott tőle a természet”¹⁸²), kidolgozott, pontos technikáját és színészi adottságait mindenki egyöntetűen elismerte. Virtuóz szólóit sokszor megismételtette a közönség, így biztos, hogy igen jól képzett, komoly tudású táncosnő lehetett. Többször olvasható, hogy „kítartóan” táncolta végig a darabot, ami érdekesen tükrözi, hogy ebben az időben a balerinák részéről a technikai tudás és – ezek szerint – az állóképességet díjazták. A kritikák a balettkar teljesítményét is rendszeresen dicsérték. Ebből arra következtethetünk, hogy az Opera társulatának színvonala jelentősen javult a korábbi, Nemzetiben töltött évtizedekhez képest – igaz, az orosz cári balett tagjaival összehasonlítva még bőven volt hova fejlődni.

A romantika korával ellentétben a jól futó darabok sikere ugyanakkor a köztudatban nem kötődött az előadók személyéhez, különösen nem a személyiségéhez. A táncosok általános megítélését is jól példázza, hogy egy balett sikerét hamarabb tulajdonították a zeneszerzőnek vagy a díszlet- és jelmeztervezőnek, mint az egész balettet „kítartóan” végigtáncoló prímabalerinának. Nála legfeljebb a technikai teljesítmény került kiemelésre.

A balett-táncosnőről és az egy-két férfitáncosról mint művészekről a kritikákból szinte semmit nem tudunk meg. Csak a század vége felé, több egész estés, cselekményes balett bemutatásával és tartós műsoron maradásával jelentek meg alakítást is értékelő sorok a kritikákban, de ekkor is csak érintőlegesen és szórványosan.

A balettbemutatókról, -előadásokról szóló cikkekben olvasható bíráló megjegyzések ellenére azonban a közönség és a premierekről beszámoló sajtó is „balettpárti” volt, kedvelték a műfajt. Lehet, hogy csak a szép és lenge öltözetű balerinák kedvéért, vagy azért, mert ezek az előadások a „boldog békeidők” nem kevés napi gondja között átmeneti szórakozást nyújtottak.

„Néhány csinos táncz, egypár szemrevaló ballerina... szeretjük a szépet és hálások vagyunk az érzeinknek nyújtott gyönyörért... A balletzene speciális műfaj, mely jó látcső segítségével mindig gyönyörűséget okoz.”¹⁸³

„Tartsuk meg a balletet annak, a mi mindig volt, graciózus, könnyed műfajnak. Tükrözze a zenéje vissza azt a kecses játékot, mely a táncban ingerli szemünket és

¹⁸² *Magyar Hírlap*, 1893. január 22.

¹⁸³ *Magyar Hírlap*, 1893. január 22.

szívja a zene is magába azt az illatot, mely egy sereg fiatal leánynyal mintegy végigcsapkod a színpadon.”¹⁸⁴

A balettbemutatókat – különösen, ha magyar szerzők darabjairól vagy többfelvonásos balettről volt szó – várták, a premierek általában telt házak előtt zajlottak. Jelentősebb előadások után a referensek külön tárcákban, nagyobb lélegzetű cikkeket (akár címodalonn!) véleményezték a látottakat. Egy balettbemutató eseményszámba ment, a jelentősebb sajtóorgánumok ki nem hagyták volna a cikket az előző esti premierről. Ha pedig ez (mondjuk egy botrányos előadás kapcsán) mégis megtörtént, annak is hírértéke volt. A premierek kivételével azonban viszonylag keveset írtak a balettekről. Repertoáron lévő műveknél – az operákkal és a színművekkel ellentétben – a napilapok általában még a szereposztást sem közölték.

A balettelőadásokról beszámolókat, kritikákat közlő hírlapírók nagy többsége, a cikkek aláírásának híján, az utókor számára névtelen maradt, csak néhányukat (és őket sem mindig) lehet az egyes előadásokra vonatkozóan biztosan beazonosítani. Pedig nem akárhik jártak a balettpremierekre, és adták le kora hajnalban az elkészült kéziratot, hogy a másnapi számban már meg is jelenhessen a tudósítás. A kiváló zeneesztéta Harrach Józsefet, a nagy tekintélynek örvendő zenetudós id. Ábrányi Kornélt vagy az élvezetes, merész stílusú, később újságíróként jelentős karriert befutó Márkus Miksát is ott találjuk a bírálók között. A referensek a feladat iránti érezhető lelkesedéssel, odaadón végezték munkájukat, különleges, szinte fotografikus memóriával rögzítve az előadások egyes részleteit, a díszleteket és a jelmezeket, ami a képes beszámolók hiányában akkoriban különleges jelentőséggel bírt. Kiválóan megfogalmazott írásaik, az előadások pompás, részletes, érzékletes képekben felidézett momentumai joggal keltették fel a közönség érdeklődését és hozták meg kedvét a darabok megtekintéséhez.

A kritikusok a tárgyalt korszakban mindvégig élénken szorgalmazták magyar zeneszerzők műveinek színpadra vitelét, sőt akár hazai darabok külföldön történő bemutatását: „Más kérdés, vajjon e balletnek nevezett három magyar nemzeti tableau képes lesz-e túllépni a magyar határt és nemzetközi repertoire-darabbá is válni? Mert hát az lenne már egyszer a kívánatos, hogy ne csak mindig importáljunk hanem exportáljunk is.”¹⁸⁵

A beszámolókat áttekintve bontakozik ki, hogy – az általános elvárásokon túl – létezett egyfajta állandó igény, várakozás a műfaj megújulásával kapcsolatban. Hiszen bőven éltek olyanok, akik még látták táncolni a nagy romantikus balerinákat vagy akár saját leghíresebb szólistánkat, Aranyváry Emíliát. Még őrzött valamit a kollektív emlékezet arról a balettről, amely művészi élményt nyújtott. Élt a remény, hogy a balett a látványosságon, dekoráción túl többet, jobbat is tudna nyújtani a közönségnek. A sikeres újítást, legyen az koreográfiai, zenei vagy a librettót érintő, rendszerint örömmel fogadták, még akkor is, ha az aktuális korizlés közegében kicsit nehezen értelmezhető volt. Egy-egy jobbnak tűnő színpadi kísérlet elismerést hozott az alkotók-

¹⁸⁴ *Budapesti Hírlap*, 1893. október 5.

¹⁸⁵ *Pesti Napló*, 1890. december 9.

nak, különösen, ha az előadás valamilyen magyaros elemet is tartalmazott. „Igen jó gondolat, a balletmesék együgyű hagyománya: a rugdalozva szerelmet valló göndör urfiak és bokázásközben elhalálózó kisasszonyok helyett a tánc történetét vinni színpadra... Mazzantini és Sztojanovics urak beállottak a csárdás historiografusainak, az egyik tánctudományát, a másik zenei talentumát vivén csatába. Sikerük, sőt diadaluk teljes, mert az operának alig volt egyhamar olyan igazi örömjajjal teli estéje, mint tegnap, a Csárdás bemutatóján... ez a fényes nagy ház örvendett annak, hogy a sok szépség, a mit látunk és hallunk, mind a miénk: ezek a daliás alakok, ezek a gyönyörű nóták mind magyarok. A hatvanas évek ma már lemosolygott, naivnak ítélt, de hiába, mégis csak tiszta és ifju lelkesedése viharzott végig e közönségen, új bizonyosságul annak, hogy mi még nem vagyunk egészen kozmopoliták. A magyar tánc és tánczene szinte határtalan nagy tündérország. Gazdagsága és bősége akkora, hogy nehéz a sok kincs közül úgy markolni, hogy az ember keveset ne fogjon.”¹⁸⁶

„Annál nagyobb elismerés illeti tehát a mai premiért, mely a közönséges nyelven balletnek nevezett műformát – zenészeti tekintetben – a szokottnál magasabb színvonalra igyekezett emelni és olyan magas stylű művet alkotott, hogy inkább pantomimikus zenedrámának, mint balletnek lehet nevezni.”¹⁸⁷

A jelen valóságával ugyanakkor a bírálók egyértelműen tisztában voltak: „aki nem járt külföldön, vagy nem emlékszik évtizedek előtt való balletelőadásainkra, annak a táncolásról, mint művészetről s a balétról, mint műfajról csak kedvezőtlen ítélete lehet. Másfélét nem alkothat magának az után a tánc után, mely a mi Operánkban divatos, s művészetszámba komoly ember előtt bizony alig mehet.”¹⁸⁸

Utólag visszatekintve összeáll a sikeres századfordulós balettbemutató receptje. A darab legyen többfelvonásos, érdekes, de nem túl bonyolult cselekményű, zenéje táncos, mely kissé – de nem nagyon – eltér a megszokottól és ugyan dallamos, mégsem másolja a nagy (főként francia) elődöket. A koreográfiában legyenek szólók – technika, bravúros részekkel a prímabalerina számára – és legyen benne sok pezsgő csoporttánc. A kiállítás pedig legyen mindenekelőtt „szemkápráztató”, látványos színpadi effektekkel és pazar, csodaszép jelmezekkel, díszletekkel.

Az operaházi balett mint „látványműfaj” virágzott, a század vége felé azonban a scenikai újdonságokat már nem nagyon lehetett fokozni. A közönség is elkényelmesedett, nehéz volt meglepni vagy érdeklődését felcsigázni. Átalakult a társadalmi-kulturális közeg is, más keltett érdeklődést, mint akár csak néhány évvel korábban. Az 1900-ban bemutatott *Zulejkában*, illetve 1902-ben a korszak utolsó, megszokott zsánerű balettbemutatóján (*A szerelmi kaland*) a „szerelmespárt” a traveszti szereposztásnak megfelelően még mindig két balerina táncolta. Ugyanekkor éppen a kiváló orosz klasszikus balettművészpáros (Vera Moszolova, Mihail Obukoff), valamint a táncművészet újrafogalmazását hirdető úttörő, Isadora Duncan vendégszerepelt Budapesten. „Modern” törekvések ekkor még nem kaphattak szabad utat az Operában,

¹⁸⁶ *Budapesti Hírlap*, 1890. december 9.

¹⁸⁷ *Pesti Napló*, 1893. október 5.

¹⁸⁸ *Pesti Napló*, 1899. június 22.

a klasszikus balettművészet fejlesztésében, illetve a férfitáncosok rehabilitálásában azonban még bőven voltak távlatok.¹⁸⁹

A legmeggyőzőbb érvet a továbblépésre és annak mikéntjére az orosz cári balett két vendégjátéka szolgáltatta. Az orosz táncosok magas szintű iskolázottsága, fegyelmettsége, alázata szokatlan volt a hazai sajtó és közönség számára, művészi igényű produkcióik pedig bőven túlléptek a látványosság határán.

Az operaházi balettben is szükség lett volna egy jól képzett, ambiciózus balettmesterre, aki trenírozza és technikailag magasabb szintre hozza a társulatot, tanítja a fiatalokat, valamint tud koreografálni. Emellett az orosz példa alapján nyilvánvalóvá vált, hogy kellenek képzett férfitáncosok, így megszűnhet a traveszti szereposztás gyakorlata. A megújulásra már hosszabb ideje megvolt az igény, most az orosz művészek vendégjátéka jelentette azt a külső impulzust, mely végül választ adott a „Hogyan tovább?” kérdésre. Az operaházi vezetés először a korábbi gyakorlat szerint reagált, és primabalerinai szerződést ajánlott Vera Moszolovának. Az elutasító válasz után végül hosszabb távú megoldást választottak: 1902. szeptember 15-én szerződtették Bécsből a jőnevű táncmester-koreográfust, Nicola Guerrát és vele együtt egy képzett férfitáncost, Brada Edét.¹⁹⁰ Most Guerra előtt állt a feladat: a hazai balett technikai és művészi színvonalának megemlése, a repertoár kialakítása és a táncosképzés. Korábban az Operaház megnyitása a modern scenikai lehetőségek biztosításával külsőségeiben átmentette a műfajt, most azonban a kiváló művészi példák ismeretében már itt volt az ideje a továbbfejlődésnek és a belső megújulásnak.

Irodalomjegyzék

- *A hetvenötéves Állami Operaház 1884–1959.* Bp., Magyar Állami Operaház, 1959.
- *A magyar királyi Operaház 1884–1909.* Bp., A m. kir. Operaház igazgatósága, 1909.
- *A magyar királyi Operaház 50 éve 1884–1934.* Bp., A m. kir. Operaház igazgatósága, 1934.
- BARTHA Andrea: *Színpadí látvány a századelőn. Kémény Jenő munkássága.* Bp., Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 1990.
- GARA Márk: *Cesare vagy Cézár? – Smeraldi mester magyarországi működése = Tánctudományi Közlemények,* 2017, 1. sz., 4–10.
- GELENCSÉR Ágnes: *Balettművészet az Operaházban 1884–1919 = GELENCSÉR Ágnes – KÖRTVÉLYES Géza – STAUD Géza – SZÉKELY György – TALLIÁN Tibor: A budapesti Operaház 100 éve.* Szerk. STAUD Géza, Bp., Zeneműkiadó, 1984.
- KOEGLER, Horst: *Balettlexikon.* Szerk. KÖRTVÉLYES Géza, Bp., Zeneműkiadó, 1977.
- LAURISIN Lajos: *A magyar királyi Operaház.* Bp., Pázmány Péter Tudomány Egyetem, 1941.
- *Magyar Színművészeti Lexikon.* Szerk. SCHÖPFLIN Aladár, Bp., Országos Színhészegeyesület és Nyugdíjintézet, 1931.
- PÓNYAI Györgyi: *A klasszikus balettművészet magyarországi történetéből.* Bp., Magyar Táncművészeti Főiskola, 2004, 1. rész.

Újságok, folyóiratok

Budapesti Hírlap, Vasárnapi Újság, Pesti Napló, Egyetértés, A Hét, Magyar Hírlap, Új Idők, Színházi Lapok

¹⁸⁹ PÓNYAI: *i. m.* (2004)

¹⁹⁰ *A magyar királyi Operaház 1884–1909.* Bp., A m. kir. Operaház igazgatósága, 1909. *A magyar királyi Operaház 50 éve 1884–1934.* Bp., A m. kir. Operaház igazgatósága, 1934. GELENCSÉR: *i. m.* (1984) PÓNYAI: *i. m.* (2004)

Bólya Anna Mária – Györffy Ágnes
„Les petits rats” – a művészettől a szórakoztatás felé:
a „balettpatkányok” korszaka és hatásuk a mai balett-termek világára

A táncosok szerepének alakulása a balett és a modern tánc történetében

Előzmények

Európában a balett kialakulására jókora hatást gyakorolt az itáliai neoplatonista táncmesterek kultúrája és XIV. Lajos személyisége.¹ Természetesen sok más tényező is közrejátszott a balett nyelvezetének kialakulásában, ám szellemi alap szempontjából ez a két hatás tekinthető elsődlegesnek. A homokóra és a körző ezért lett a reneszánsz kori balett „logója”. A barokk korra a műfaj központja áttevődött Itáliából Franciaországba. Ide elsősorban Medici Katalin hozta százával az itáliai tánc- és ünnepélyrendezőket. Jean-Baptiste Lully is ekkor érkezett. A magas szintű udvari balettek konkrét színrevitele Pierre Beauchamps-mal, majd később Moliére-rel együtt az ő együttműködésük gyümölcse. A szellemi, anyagi, sőt táncosi támogatást azonban egyértelműen XIV. Lajos adta.²

Valójában az egész királyi udvar – és különösen a király – napi menetrendje egy óraműpontossággal összeállított koreográfia volt. A mintegy 15 000 lakossal rendelkező kormányzati kastélyvárosban az emberek kiválóan ismerték az együttélés művészetét, amely szigorú szabályokba volt foglalva. Az udvari élet gyakorlatilag nem volt más, mint „társasjáték, pompásan megrendezett színház”.³ A király napi menetrendje meghatározott és megrendezett volt, csakúgy, mint az ünnepek és az előadások. Az egész udvari élet igen teátrális volt. Emellett a király kifejezetten színpadi előadásokat is rendeztetett, ezekben sokszor maga is fellépett. Legjelentősebb politikai vállalkozásai mellett játszott és táncolt főszerepeket, egészen 1673-ig. Mivel nagyon jó táncos volt, a bálokon még ezután is részt vett, ami átlagosan heti 2–3 alkalmat jelentett.

1661-ben megalapította Európa első táncakadémiáját (Académie Royale de Danse) 13 udvari táncmesterrel. A táncakadémia igen titokzatos társaságáról valójában nem sokat tudunk. Munkájukról elsősorban Raoul Auger Feuillet tájékoztat, aki – Beauchamps táncnyelvi rendszerező munkásságát ellopva – azt egyszerűen kiadta a saját neve alatt.⁴

A táncakadémia tagjai egyben zenészek is voltak, a szervezet működése szorosan kapcsolódott az 1669-ben alapított zeneakadémiához (Académie Royale de Musique),

1 Írásunkban következesen használjuk a XIX. században divatba jött, balettszakmához kapcsolódó fogalmat, a *balettpatkányt*. A pejoratív szó elterjedtsége jól mutat rá a közeg problematikájára.

2 LYONS, John D.: *The Oxford Handbook of the Baroque*. Oxford, Oxford University Press, 2019, 812. LEE, Carol: *Ballet in Western Culture. A History of its Origins and Evolution*. New York, Routledge, 2002, 72-77.

3 PAPP Imre: *A Napkirály – XIV. Lajos élete és kora*. Bp., Kossuth, 1989, 188. KOVÁCS Gábor: *Barokk táncok*. Bp., Garabonciás, 1999.

4 NEEDHAM, Maureen: *Louis XIV and the Académie Royale de Danse, 1661: A Commentary and Translation = Dance Chronicle*, 1997, 2. sz., 173-190.

amely tulajdonképpen az opera akadémia volt. A monarchia megdöntésével a táncakadémia megszűnt, azonban az opera balettkara továbbra is fennmaradt.⁵

Valójában ez volt az a pont, ahol a tánc kialakulásának háttérbázisától, a XIV. Lajos-féle szellemiségtől teljesen elvált: már nem a felső arisztokrácia kulturális-mozgásos kódrendszere és az abból kialakult szokások adták a jelentéstartalmat.⁶ Ez az időszak az európai balett-történet első mélyrepülése.⁷ Ettől az időszaktól kezdve a balerinák ideáljai nem az arisztokrácia viselkedésmintái voltak többé, vagy ha igen, akkor inkább csupán mozgásos másolatai azoknak.⁸

A párizsi Conservatoire balettnövendék leánykái már egyre inkább a perifériáról érkeztek: szegénynegyedek – jobb sors reményében – táncosi pályára lépő lakói. Természetesen akadtak tehetségek, akik a balett kiüresedésének időszakában is ki tudtak törni ebből a közezből. Marie Sallé az egyik ilyen táncosnő, aki komoly színészi tehetséggel rendelkezett. A párizsi táncos közeg nem lehetett kellemes: Sallé a kicsinyes, kimért környezet és rosszindulatú pletykálgodás miatt menekült Angliába, ahol azután nagy sikere volt.⁹

Nemcsak Sallénak akadtak gondjai ezzel a közeggel, hanem a cselekményt az európai színpadi táncba integráló Jean-Georges Noverre-nek is. A cselekményes balett (pas d'action) atyja valójában sosem tudott életében igazi sikert elérni a kifejező tánc szorgalmazásával. A kicsinyes, cirkuszimutatóvány-szerű produkciókkal villogó táncosnők körében egyáltalán nem volt reputációja.¹⁰

A XIX. század – romantika és klasszika

A romantikus balettnyelv felé mutató technikai fejlődés elsősorban a balerináknak köszönhető, míg a romantikus csúcstechnika kifejlesztése Filippo Taglioni érdeme. Az ő matériája lánya, Marie Taglioni teste volt. A módszer rendkívül szigorú: „meg is ölném a lányomat, ha hallanám a táncát” – válaszolta a lánya cizellált mozdulatainak nesztelenségére utaló kérdésre. Az eredmény egy tökéletes táncnyelv, amely földöntúli lények ábrázolására alkalmas.¹¹

⁵ ASTIER, Régine: *Académie Royale de Danse = International Encyclopedia of Dance*. Szerk. COHEN, Selma Jeanne és mtsai., New York - Oxford, Oxford, 1998, 1. kötet, 3-5. RUSHTON, Julian: *Music and drama at the Académie Royale de Musique (Paris), 1774-1789*. Doktori értekezés, Oxford, University of Oxford, 1969. HOMANS, Jennifer: *Apollo's angels: A history of ballet*. London, Granta Books, 2013.

⁶ A balettnek ez a fajta minden modoros felhang nélküli arisztokratikussága még ma is tetten érhető, a párizsi Opera balettkolájának évi ünnepélyes felvonulásában.

⁷ Vö.: BÓLYA Anna Mária: *A test keretek közé szorítása – A balettfegyelem és a test viszonya Richard Shusterman szömaesztétikai gondolatainak tükrében = Auróra – A magyarországi balett születése*. Bp., MMA MMKI, 2020, 87-104.

⁸ HOMANS: *i. m.* (2003)

⁹ HOMANS: *i. m.* (2003)

¹⁰ DAHMS, Sibylle: *Der konservative Revolutionär: Jean Georges Noverre und die Ballettreform des 18. Jahrhunderts*. München, Epodium, 2010, 4. kötet.

¹¹ BÓLYA Anna Mária: *A romantikus balett Nyugat-Európában = Auróra – A magyarországi balett születése*. Szerk. BÓLYA Anna Mária, Bp., MMA MMKI, 2020, 21-28.

Taglionival megszületik a romantikus sztárbalerina alakja. A romantikus balerina az elérhetetlen, légius nőideál. Taglionit is ilyennek szerették volna látni rajongói, miközben ő egy rendkívüli keménységű, kitartó, céltudatos személyiségű nő volt. Az idealizálás mellett a másik, azzal ellentétes jelenség a romantikus táncosnő „használatát” volt. Még a konkrét prostitúció sem volt idegen a romantika korában ettől a szakmától.¹²

A XIX. század derekán a balett fejlődése időben és térben a következőképp zajlik: míg Európában a balett egyre inkább alacsony rendű műfajjá válik, addig Oroszországban magas rendű technikai fejlődés következik be. A táncnyelvi fejlődés központja Franciaországból Oroszországba tevődik át, ahol a század második felében kialakul a klasszikus balett, elsősorban Marius Petipa és Lev Ivanov munkásságának köszönhetően. Az orosz balettománok már teljhatalmú urak voltak. Amellett, hogy imádatuk tárgya volt a balerina (pl. Marie Taglioni balettcipőjéből pezsgőt ittak), komoly, szinte megrendelői befolyással rendelkeztek a balettrepertoár kialakítására, formálására.¹³ Oroszországban a balettkurtizánok egészen magas rangú támogatóval is rendelkezhettek. Ksesinszka támogatója például maga II. Miklós cár volt.¹⁴

Érdekes módon ismét egy uralkodói rendszer delelőjéhez és végnapjaihoz kapcsolódik a balettnyelvezet fejlődésének csúcspontja, csakúgy, mint XIV. Lajos és két utóda uralkodásának esetében. A XX. századra ez a társadalmi rend is széthullik a cári rendszer megdöntésével, az uralkodócsalád meggyilkolásával. Ismét „szellemi közeg” nélkül maradt tehát a balettnyelv, amely Gyagilev géniuszával fog majd új irányt venni.

A századforduló körüli időszak

Az oroszországi fejlődéssel párhuzamosan Európában a hanyatlás jelei mutatkoznak. A Noverre előtti korszakhoz hasonlóan a balett egy külsőséges, majd később egy dekadenciába hajló műfaj jelent. Ez az igazi „balettpatkányok” korszaka.¹⁵ Kisfű és mindenre kapható, technikai bravúrokban jártas vagy a revük világában mozgó, alacsony megbecsültségű leánykák a táncosnők ebben a korszakban. Ahogy Vályi Rózsi írja: „Nyugaton a romantikus illúziók szertefoszlottak, de megmaradtak a szép balerínák.”¹⁶ Nemcsak a ruhák, hanem a balettek librettói is egyre erotikusabbak lettek, a táncban a művészet helyét átvette a magamutogató erotikum.

A balerina helyzete már a romantika korában sem rózsás, és ez a helyzet csak tovább romlik a századforduló felé. Az idealizált, kizsákmányolt táncosnő helyére a mé-

¹² BÓLYA: *i. m.* (2020), 87–104. COONS, Lorraine: *Artiste or coquette? Les petits rats of the Paris Opera ballet = French Cultural Studies*, 2014, 2. sz., 140–164.

¹³ BÓLYA: *i. m.* (2020)

¹⁴ KELLY, Deirdre: *Ballerina: Sex, scandal, and suffering behind the symbol of perfection*. Vancouver, Greystone Books, 2012.

¹⁵ VÁLYI RÓZSI: *A balettművészet története*. Bp., Zeneműkiadó, 1969, 225–227.

¹⁶ VÁLYI: *i. m.* (1969), 226.

lyen megvetett balerina lép, aki a lábát be sem teheti egy Wagner által vezetett zenekari próbára. Az említett botrányos eset (a botrányt a balerina zenekari próba alatti színpadra tévedése jelenti) táncosnője egyébként így nyilatkozik az általa művelt művészeti ágról: „Ma a balett a gonosz tudás fája, amely egyre rosszabb és mérgeesebb gyümölcsöket terem.”¹⁷

A romantika korszakának fő problémája a balett és a zene eltávolodása. Ekkor valamirevaló zeneszerző nem szerez balettzenét, a műfajt igazán Csajkovszkij fogja majd rehabilitálni Petipával való együttműködésében. Isadora Duncan, aki a tánc és a zene viszonyát, a táncos személyét teljesen új megvilágításba helyezi, így nyilatkozik: „Ellensége vagyok a balettnak, mert abszurd és hamis.”¹⁸

Az orfeumi stílus, a kánkán, a cachut, a galopp lesznek divatosak. Degas és Toulouse-Lautrec betekintést ad ebbe a világba.

A korszak nagy „balettje” az 1881-ben Olaszországban bemutatott *Excelsior*, ami a maga nemében egyedülálló színpadi produkció. A revue ballet-ként vagy show-ként megnevezett színpadi mű akrobatikát és pazar látványelemeket felvonultató parádé, amelyben a korszak és az emberiség nagy vívmányainak barokkos allegóriái jelennek meg (ipar, kereskedelem, tudomány, sőt hatalom, bátorság és tisztesség). A katarzist az elektromosság és a drót nélküli táviró feltalálása adja.

Ezt az eklektikus show-t még megismétli néhány nagyszabású kiállítással rendelkező hasonló színpadi mű. A bizarr sajátosságok mellett el kell ismerni, hogy a korszak sajátos és tulajdonképpen érdekes találmánya a revue balett. Hosszú élete nem lehetett, hiszen esztétikai értelemben nem adta vissza a táncnak azt a rangot, amire sok XX. század eleji művész vágyott.¹⁹

A századforduló körül Isadora Duncannel indul el egy olyan változás, amely a táncos tánchoz való viszonyát és magát a táncművészetet teljesen új alapokra helyezi majd. Ekkor jelenik meg a „test nem hazudik” gondolata, amely tisztán érzékelteti, hogy a táncos már nem csupán egy begyakorolt táncnyelv közvetítője és interpretálója, hanem optimális esetben saját művészi személyiségének kiteljesítője. A táncos teste lassan szabadul fel a színházi konvenciók alól. Ez egészen különböző művészi utakon történik.²⁰ Egyes koreográfusok teljesen megtagadják a balettet (amerikai modern tánc), de az utólagos értékelésnél végül kiderül, hogy teljesen negligálni nyilvánvalóan nem tudják. A balettnyelv művészi alakítása és átalakítása széles spektrumú művészeti irányokon halad. A ritus, a technikai keveredés, a narratív irányok, a szimfonikus irányok, a bizarr táncnyelvi keveredés mind egy-egy lehetőség a balettnyelv feldolgozására. A nyelvezetet a kortárs tánc is integrálta kifejezési eszköztárába. A fejlődési vonalak közül említsünk meg néhányat a teljesség igénye nélkül, szemezgetve a különféle koreográfusok egyedi stílusából.

¹⁷ VÁLYI: *i. m.* (1969), 225–227. BÓLYA: *i. m.* (2020), 87–104.

¹⁸ Uo., 227.

¹⁹ VÁLYI: *i. m.* (1969), 225–227. FUCHS Livia: *Száz év tánc. Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe.* Bp., L'Harmattan, 2007, 7.

²⁰ FUCHS: *i. m.* (2007), 7.

A XX. század

Oroszországban is létrejön egy sajátos fejlődési útvonal. Az orosz cári balett technikáján elinduló, Gyagilev által vezetett együttesben a repertoár szinte egy csapásra megváltozik, a tánc a modern társművészetekkel egyenrangúvá válik. Gyagilev autoriter személyisége miatt azonban a táncosok szerepe érdemben nem módosul. Az újdonság az, hogy Gyagilev új művészi koncepciójának megalkotásában részt vehetnek. Ebből következően a balerinák szerepe többé nem dekoratív, hanem képzőművészekkel és zenészekkel közösen létrehozott összművészeti produkciók társművészei lesznek. Ugyanakkor az új feladatok néha komoly megpróbáltatások elé állítják őket. (Lásd például a *Sacre*-féle skandalumot.)

A XIX. századi romantika nehéz öröksége mellett – melyet e cikkem kívül az előző, *Auróra* 1–2. projektben jártunk körül – a századforduló körül a balett még több problematikus elemet integrál, jelesül az orfeumi mulatók szórakoztató és mondén világát az elérhetetlen tündér művészi megjelenítése helyett. Ez már önmagában is elég lenne, de ehhez még társul egy másik jelentős változás a XX. században. A klasszikus balett eredményeit a Szovjetunió fogja művészetébe integrálni, ahol a cári reprezentativitás helyett a szórakoztató balettshow és az akrobatikus formák kerülnek előtérbe. Emellett a balett a diktatúra szórakoztató formájává válik, természetesen a cári balett arisztokratikus felhangjainak nélkülözésével. Gyagilev és koreográfusai, táncosai, sőt zeneszerzői is elhagyják hazájukat.

A táncos megbecsültségének tekintetében az amerikai modern tánc hoz igazán gyökeres változást. Isadora Duncan, Martha Graham, Merce Cunningham és jelentős részben az afroamerikai mozgásvilág úgy alakítja a táncművészetet, hogy abban a táncosnak a korábbiaktól teljesen eltérő viszonya van a táncművészettel, saját testével és a publikummal. A tánc egyenrangú a zenével (vö. Cage–Cunningham-életmű), sőt a zenével és a filmművészettel is közös összművészeti produkciók része, vagy avantgárd futurisztikus összművészeti események szerves eleme (vö. *Einstein on the Beach*).²¹ Olyan változási folyamat indul el, amelynek eredményeként a tánc nemhogy elismert művészet lesz, hanem egyenesen fontos társadalmi szerepe van: a modern tánc „enyhülést adott az amerikai társadalomnak a gazdasági depresszió éveiben”.²²

Az Egyesült Államok táncéletének másik fő területe a balett, amely nagy részben Balanchine munkássága révén nyer egyáltalán polgárjogot az amerikai művészeti életben. A koreográfus az orosz zenei és táncagyományt magával hozó iskolát, együttest és gyakorlatilag teljes balettrepertoárt alapít, hűvösen, intellektuálisan megalkotott, ugyanakkor jazzes elemekkel színezett stílusával. Balanchine több mondata arról tanúskodik, hogy a balettoktatás során fontos szempont volt a táncosok, elsősorban a balerinák önbizalmának megerősítése. Egy francia és orosz baletthagyó-

²¹ BÓLYA Anna Mária: *A test keretek közé szorítása – balettfegyelem és a test viszonya Richard Shusterman szömaesztétikai gondolatainak tükrében = Auróra. A magyarországi balett születése*. Szerk. BÓLYA Anna Mária, Bp., MMA MMKI, 2020, 87–104. BÓLYA Anna Mária: *Interdiszciplináris kitekintések a táncról*. Bp., Magyar Táncművészeti Egyetem, 2018.

²² ZHANG, Yan-jie: *Dance Is the Hidden Language of the Soul – On Spiritual Homeland of American Modern Dance = Zhejiang Studies in Culture & Art*, 2009, 4. sz., 13.

mányokon nevelkedett koreográfus esetében ez kifejezetten innovatív momentum, amely Balanchine zeneművészeti képzettségének, muzikalitásának is köszönhető, és talán a nyugati környezetnek is.²³

Balanchine szerint a balett „nő”. Fő inspirálói a balerinák voltak. Ugyanakkor nem igazán egyenrangú alkotók a „mesterrel”. Inkább ideáljai, ugyanakkor követői. Balanchine táncosai már művészek a szó XX. századi értelmében, de elsősorban még mindig a koreográfus elképzeléseinek kiszolgálói vagy szimfonikus balettjeinek „szólamai”.²⁴

Béjart a XX. század balettjének jellegzetes átalakítója. Azzal, hogy a francia származású koreográfus a párizsi Opera nem fogadja be, és saját „nevelésű” együttest hoz létre, Béjart alapjaiban változtatja meg a balettben megszokott merev, hierarchikus szakmai és szociális szerepköröket. Jelentős együttesével elsőként veti el az „Étoile” és más kiemelt szólisták érinthetlenségét: a főszereplőt nála kizárólag művészi kvalitásai teszik egy szerep megformálójává. Ez a fajta „egyenlőség” jellemző az egész együttes stílusára. Ugyanakkor ez nem valamiféle egyenlődsi, hanem a táncosok tömegét a ritus szereplőjévé tevő művészi koncepció. Az uniformizáltság a női-férfi szerepekre is kihat. Sok esetben nincs különösebb jelentősége annak, hogy az adott táncos a karban (vagy akár szólószerepben – vö. *Bolero*) férfi-e vagy nő. Sokszor használ testtrikókat jelmezként. Még a két nem egyesülését szimbolizáló *Sacre*-ban is ezt teszi. Mindezekből következően nála a balerina nincsen kiemelt szerepben, nem a látványosság dekoratív és egyeduralgó bajnoka és a látványosságot kívánó, bálványozó közönség sztárja többé. Béjart nem vetette el a balettet, társulatába csak a klasszikus balett formanyelvében magasan képzett táncosokat vett fel. Ugyanakkor mégis a XX. század egyik legmodernebbnek mondható repertoárját hozta létre.²⁵

Az angol balett két legnagyobb koreográfusegyénisége igencsak eltérő koreográfusi stílust képvisel. A Royal Ballet repertoárját megalapozó Frederick Ashton életművében a szípkázó szellemesség, a derű, a könnyedség és a humor dominál. Ahogy a táncosi-koreográfusi pályához is egy balerina, Anna Pavlova adta számára az inspirációt, későbbi műveit is a táncosok inspirálták. Valójában gyakran készített koreográfiát egy-egy táncosra. A jelentős korkülönbséggel rendelkező, s később mégis nagyszerű művészi egységben összeforrta páros: Margot Fonteyn és Rudolf Nureyev is egy Ashton-koreográfia szerepében találkozott először.

Kenneth MacMillan skót származású koreográfus ouvre-je a maga nemében páratlan. A gyermekkori élmények hatására főként valamilyen súlyos traumáról szóló balettszövegkönyveket választó alkotó sajátos táncnyelvezetet formált meg. A balett mozdulatait oly módon használta fel, hogy a táncost kérte arra, hogy az adott mentális állapotot, érzelmi viszonyulást dolgozza bele a mozdulataiba. Ily módon egy rendkívül érdekes, egyedi világot hozott létre.

²³ Vö.: JOSEPH, Charles M.: *Stravinsky and Balanchine: A journey of invention*. New Haven, Yale University Press, 2008.

²⁴ STAMELMAN, Peter: *Balanchine's Balletinas on What They Learned from Mr. B.* <https://www.dancemagazine.com/balanchine-ballerinas/> SCHOLL, Tim: *From Petipa to Balanchine: Classical Revival and the Modernisation of Ballet*. London, Routledge, 2003.

²⁵ LIVIO, Antoine: *Béjart*. Lausanne, L'age d'Homme, 2004.

Szövegkönyveinek nagy része a balettszínpadon addig tabunak számító témákat dolgoz fel. Művészi elképzeléseiről sokat elmond első önálló koreográfiájának témaválasztása: az álmok emberi viselkedésre gyakorolt hatását vizsgáló koreográfiát három táncos táncolta, akik az álmok által előhívott elmeállapotokat jelenítették meg. Ezek a következők voltak: szorongás, sejtelen vagy előérzet, egyhangúság/monotonitás. Bevallása szerint ezeket saját szorongásai és pánikrohamai inspirálták.

Életművét átszövik a bizarr és problematikus témák, a szexuális abúzus (*The Invitation* – 1960), feltételezeten rögeszmés, disszociatív állapot és a pszichiátriai intézet mint helyszín (*Anastasia* – 1967), a szerelem helyett a pénzt választó nő (*Manon* – 1974), az öngyilkosság (gyilkosság?) (*Mayerling* – 1978), a vérfertőző kapcsolat (*My Brother, My Sisters* – 1978). Mindezeket sok esetben naturalista módon, expresszionista ötletek felhasználásával valósította meg. Kifejezetten expresszionista témaválasztás a *Different Drummer* (1984), amely Büchner *Woyzeck* című drámáján alapul.

Ezekben a témaválasztásokban azonban nem a meghökkentés volt az elsődleges, hanem a karakterek, mentális állapotok rendkívüli kinetikus érzékenységgel való megformálása. Táncosainak érzelmi rétegeiből olyan mélységeket tudott megérinteni, amelyen ők maguk is csodálkoztak. Fantasztikus módon tudatában volt más emberek érzéseinek.²⁶

A szokásos koreográfus-balerína szerepstruktúra helyett MacMillan tulajdonképpen a balerinákkal közös pszichés utazásokat tett a lélek mélyebb rétegeibe, hogy onnan mozdulatban kifejezhető tartalmakat hozzon felszínre. Egyik műzsája így nyilatkozott róla: „Szokatlan, fesztelen, intelligens és szórakoztató volt, aki elvezetett a lelkünk mélységeibe, és hajlandó volt kockázatot vállalni ezért.”²⁷

MacMillan esetében a balerína társalkotó. Nem csupán tánc tudását, hanem személyiségét és teljes érzékenységét is adnia kell a munkájához. Ilyen értelemben egyértelműen egyenrangú teremtője a darabnak, át kell élnie a traumák mély fájdalomának következményeit, melyeket azután táncában kifejez.

Az eddigiekből látható volt, hogy a XX. század második felének koreográfusai többé vagy kevésbé, de kiemelték a balerinákat a konvencionális balett intézményi struktúrákeretéből. A sikeresség mindig attól függött, hogy a koreográfus tehetsége, elképzelései, illetve az adott intézmény vagy a saját együttes mennyiben tudtak művészi és institutionális keretet adni a táncos új szerepbe és megbecsültségbe történő áttemeléséhez.

Pontok a magyar balett múltjából és jelenéből

Az *Auróra* 1. kutatásban közöltük a Magyar Királyi Operaház megnyitásának balettpróbjájáról való megejtő leírást a *Vasárnapi Újság* 1884. szeptemberi, 39–40. számá-

²⁶ PARRY, Jann: *Different drummer: the life of Kenneth MacMillan*. London, Faber & Faber, 2010. PINHEIRO, Inês: *Kenneth MacMillan believed that dance “could deal with controversial, contemporary subjects”* (Parry, 2009, p. 139). Identify some of the key themes explored in MacMillan’s work and discuss how these were expressed through his choreography. London, Rambert School of Ballet and Contemporary Dance, 2014.

²⁷ PINHEIRO: i. m. (2014)

ból. Ugyanakkor itt is idézzük néhány részletét, mert érzékletes képet ad a kis balett-növendékek családi háttéréről, jelenéről, jövőjéről.

Elsőként szembetűnő a kis balerinák szülői indíttatása, a saját művészi ambícióikat ki nem élt, azt gyermekükre testáló „balettmamák”.

„Ah ezek a színésznő mamák! Mintha valami egészen különös lények volnának, külön gyöngékkal, külön erényekkel. A kik nélkülözéssel rakják félre megtakarított filléreiket, hogy aztán a «Csók», az «Ember tragédiája» és a «Faust» diszkiadásait vegyék meg rajtok 15 éves felnőtt leányaik számára, kik Sarah Bernhardnak képzelik magokat, s kiket nem hagy aludni a nagy tragika dicsősége.

És a míg ott hánykolódnak szűk ágyacskáikon, ez az áldott, szegény, szeretettől, becsvágytól, elfogult mama, tűtől ránczos ujjával ócska tüll-darabokat feldoz egybe, felcizcomázva a 27-kros bazárok minden olcsó encsen-bencseivel, csakhogy a kicsike jól nézzen ki a vizsgán vagy az előadáson s Szigeti bácsi, vagy Várady tanár ur ne tessen kifogást öltözéke ellen. Aztán együtt tanulják be a szerepet, a mamáé a végső, mire aztán olyan tragikus pathoszszaal kezd rá a leendő Rachel, minden szót jól megpattogatva.

«Minden bánatnak van oltogató könnye» stb.”²⁸

A gyakorlatok nehézsége nem kétséges, a nehézségnek azonban látszani nem szabad. „A lecczke a korláton való gyakorlatokkal kezdődik. A terem négy falán két támasztó korlát vonul végig. Az alsó a karok, a felső a lábak támasztékául szolgál. A lánykák felállva hátravetik fejüket, s meghajtott csipővel, szétbontott hajjal, ütemre emelgetik lábaikat, majd a jobbláb verődik a balhoz, majd meg a bal a jobbhoz. E közben egyre hangzik a vezényszó:

- Elébb a sarkokkal!
- Összébb a lábujjhegyeket!
- Vállat leereszteni!
- Könyök szabadon.

Egy adott jelre aztán minden tanítvány, jobbkezével az alsó korláthoz fogózkodva, ballábát a felső korlátig emeli föl.

A mutatvány nehéz és fáradságos, de csakhamar más váltja fel.

Uj pose. A balkéz könnyeden fölfogja a szoknyát, a jobbkéz a korláthoz fogózik, s a balláb előre nyulik.

Következnek a lábdobogások. A lánykák jobb kezükkel felfogják köntöseik szélét, balkezükkel a korláthoz támaszkodnak s jobb lábujjhegyeikkel szakadatlanul a földre toppantgatnak.

És mind e nehéz gimnasztikai mutatványokhoz folytonosan mosolyogniok kell. Ez határozott elv, melyet nem követni ép oly hiba, mint nem szabatos mozdulatokat tenni. Mire is való volna egy oly tánczosnő, a ki nem mosolyog?”²⁹

A társadalmi kiemelkedés a táncos pálya egyik fő lehetősége. „Az igaz, hogy e lánykák már itt elkezdik nem tartani meg azt, a mit ígérnek. Lehet, hogy éppen az a kító!

²⁸ *Antológia a hazai táncirodalomból 1884–1914.* Bp., Magyar Táncművészek Szövetsége, 1987.

²⁹ Uo.

legtöbbet várnánk, felcseperedve az első báróért vagy herczegért oda hagyja a színpalak világát.”³⁰

És a várható siker, kiteljesedés? A balettóra után „...a terem kiürül, a lányokak nevetgélve térnek lakásaikra, mamáik garde-des damesága mellett, ki, ki a Ferencz-, József- és Terézváros legtávolabbi részeibe. Ki tudja, hányan vannak köztük, kiket a sors fényes jövőre szemelt ki, kikből, mint Elssler Terézből, királyi herczegnő lehet még, de hány lesz olyan is a ki a trón lépcsőiről álmodva, utoljára is mint elhízott jegyszedőné fejezi be ábrándjai szövedékét, pléh-czinkusokat zörögtetve és ködtől ázott bundákat akasztgatva szekrénybe, fogasokra?”³¹ (Várnai B. Sándor)

A századforduló körüli időszak nem csupán a nemzetközi életben, hanem a magyar táncéletben is hanyatlást jelentett. Ahogy az első fejezetben olvashattuk, 1899-ben a *Budapesti Hírlap* konstataálta, hogy az orosz balett „a táncművészetben a legtökéletesebbet produkálja mit e hanyatló műfaj nyújtani tud”.³² 1900-ban a *Zulejka* zeneszerzőjéről megjegyzi a *Budapesti Hírlap* újságírója, hogy „ilyen talentummal miért balett-zenét írt, hiszen a balett nem komoly műfaj”.³³ Ugyancsak a publikációban tárgyalt századforduló körüli időszakban érzékel az operákba az orfeumi hatás, mely a Magyar Királyi Operaházat is eléri. Megjelennek a színpadon a kánkán és az ingerlően lenge jelmezek. A *Pesti Napló* újságírójának 1898-as írása arról tanúskodik, hogy akkoriban nem aratott sikert az orfeumi stílus az Operaházban: „Elvégre az Operaháznak első sorban az a hivatása, hogy a dalműirodalmat fejlessze, s ha már a legritkább esetben művészi tekintetből értéktelen balleteket ad elő, akkor sem szabad ilyen orfeum-reminiszcenciákkal az izléstelenek érdeklődését hajszozni.” Az orfeumi stílus feltűnése rontott a táncosok reputációján.

A XX. század elején jelent meg Magyarországon a modern tánc, amely egészen más világot hozott. A magyarországi modern táncot a sajátos stílust megalkotó mozduzatművészeti iskolák jelentették. A legjelentősebbek a Dienes Valéria, Szentpál Olga és Madzsarné Jászi Alice által vezetett iskolák voltak. Ezek az iskolák (a korábban elhunyt Madzsarné Jászi Alice iskolájának kivételével) 1945-ig működtek.

A magyar balettélet változásának egy fordulópontját képezik az 1945 után történt változások. Ekkortól az elsősorban Szentpál Olga által képviselt – később részletezett – új táncművész- és táncpedagógus-képzési kurrikulummal szemben, a politikai irányvonalhoz alkalmazkodva egyre inkább a szovjet művészeti ideáloknak megfelelő balett- és néptáncművészeti irányvonalak kezdenek teret nyerni. Ennek két legfontosabb és egyúttal szimbolikus pontja az Állami Balettintézet és a Magyar Állami Népi Együttes 1950-es megalakítása. A Balettintézet Nádasi Ferenc Balettstúdiójának államosításával jön létre a szovjet Vaganova-metodikára épülő kurrikulummal. A MÁNE hivatalos alapítása egy 1951-es dokumentummal történik meg. Mintája a Mojszejev-féle szovjet néptáncshow. A balettintézeti képzés működésének táptalaja paradox módon

³⁰ Uo.

³¹ Uo.

³² Lásd az első tanulmány (PÓNYAI Györgyi: *Az Operaház balettbemutatói 1884-1903 között a korabeli beszámolók és kritikák tükrében*) *A korszak vendégjátékai* című fejezetében.

³³ Lásd az első tanulmány (PÓNYAI Györgyi: *Az Operaház balettbemutatói 1884-1903 között a korabeli beszámolók és kritikák tükrében*) *Cesare Smeraldi második korszaka (1895-1902)* című alfejezetében.

az elsorvasztott mozdulatművészet és a megszüntetett-bevont Nádasi-iskola személyiségeinek pozitív hozománya volt.³⁴

A balett és a néptánc kapott egyfajta dekoratív szerepet, amely a szovjet kultúra ideáit volt hivatva közvetíteni. A szovjet balett és Mojszejev stílusának hatása professzionális tánctechnikai irányokat jelentett, munkáinak jellegében azonban színpadi produkciójának dekoratív funkciója az elsődleges. A színpadi táncprodukció egyfajta „szocialista dekorációt” képviselt.³⁵

Talán nem lehet túlbecsülni Nádasi Ferenc és Maurice Béjart hatását a magyar balettelet tekintetében. A vidéki, modernebb irányvonalat képviselő pécsi, győri és szegedi balettegyüttesek múltjuk és vezetőik révén mind kapcsolódnak Nádasihoz vagy Béjart-hoz.

Nádasi tanítványainak nyilatkozataiból egy olyan balettoktató képe rajzolódik ki, aki – a balett-technika tökéletes ismeretével és saját kinetikus tehetségével – személyre szabott módszereket alkalmazott, és egészen pontosan ismerte tanítványainak határait. Ehhez kapcsolódva még arról is tudomása volt, hogy kinek milyen eltéréseket engedhet meg a mozdulatban, hagyta őket „hibázni”, így alakult ki egyes nagy táncosok jellegzetesen saját stílusa.³⁶

A 70-es évektől lassanként többféle modern hatás is eléri a magyar táncművészetet. Ezek közül legpregnansabb Maurice Béjart-é. A szovjet típusú egész estés baletteken és más, klasszikus baletthagyományokon nyugvó repertoárba berobbannak Béjart rítusai. A szó minden értelmében, hiszen a közönség tömegekben zárandokol ezekre az előadásokra.³⁷ Béjart egyik fő táncosa, Markó Iván olyan hatást gyakorol egy teljes balettintézeti évfolyamra, hogy ők maguk kérik fel: legyen a vezetőjük. Ebből születik a Győri Balett, amely Markó Iván keze alatt a béjart-i szellemisséggel, de nem Béjart-másoló alkotásokat hoz létre (vö. *Az igazság pillanata, Izzó planéták*).³⁸

Béjart-nál a táncos a mű része, a rítus aktív résztvevője, ugyanakkor tökéletes balett-technika birtokosa. Béjart-nál a táncos sokszínű tömegben, mégis önálló egyéniségként vesz részt a produkcióban. Ezen az alapon fejleszti tovább Markó saját világát, látomásait interpretáló inventív művekben. Mivel a táncosok maguk is kezdeményezők és a vezető csodálói, kapcsolatuk a művekkel és vezetőjükkel nagyon sajátos. Valamilyen belső oknál fogva ez a mester-tanítvány kapcsolat nem tudott tizenkét évnél hosszabb ideig működni: Markó és a társulat elválnak. Ezzel véget ér

³⁴ BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor: *A Magyar Táncművészeti Főiskola és a jogelőd Állami Balett Intézet oktatási rendszerének fejlődése (1950–2010) = Új Pedagógiai Szemle*, 2011, 11–12. sz., 248–258. BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor: *Adatok az operaházi balettkiskola 1945 utáni történetéhez = Kultúra – érték – változás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánc kutatásban*. Szerk. BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor, Bp., Magyar Táncművészeti Főiskola, 2013, 32–37. SZENTPÁL Olga – RABINOVSZKY Máriusz – ORTUTAY Zsuzsa – LŐRINCZ György: *Íratok a táncművészképzés történetéhez (1946–1950) = Források a magyar színpadi táncművészet történetéhez I*. Bp., Magyar Táncművészeti Főiskola, 2013, 185–215.

³⁵ MAÁCS László: *Kísérlet egy művészportréra – Rábai Miklós (1921–1974) = Színháztudományi Szemle*, 1987, 20. sz., 43–72.

³⁶ *Nádasi Ferenc 1893–1966. A magyar táncművészet nagyjai sorozat*. Szerk. NÁDASI Myrtil, Bp., Magyar Táncművészeti Főiskola, 1994, 50. Lásd a kötet későbbi tanulmányában: BÓLYA Anna Mária: *A Guerra-tanítvány Nádasi Ferenc képe Péter László visszaemlékezései alapján*.

³⁷ MOLNÁR Márta: *Maurice Béjart rendezői (tánc) színháza = SYMBOLON*, 2013, 24. sz., 51–63.

³⁸ MÉSZÁROS Tamás: *Markó táncszínháza*. Bp., Múzsák, 1984.

egy korszak, amely Béjart stílusát sajátosan magyar módon implementálta a magyar táncművészetbe. Béjart-nál tárgyaltuk a táncosok helyzetét reformáló együttesvezetési stílusát, amely a Győri Balettben is jelen volt.

A táncosok világának alapvető szegmense az oktatás. A magyar táncoktatást tekintve már 1946-ban kidolgoztak egy modern és jól szervezett táncművészeti oktatási kurrikulumot, amely nagy részben Szentpál Olga elképzeléseiben nyugodott. Ez a kurrikulum (nem a szűken értelmezett balett-technikán való kizárólagos alapozás, hanem a táncelemzés oktatása minden tanzsak számára, magyar és többféle európai néptánc motívumainak oktatása, társastánc és sztepp oktatása, táncírás és Dalcroze-ritmika oktatása minden tanzsakon stb.) a leírt módon nem valósult meg. Ugyanakkor ezek az elvek a mai táncéletre konvertálva jól alkalmazhatóak lennének akár egy jelenkori táncoktatási reformhoz is.³⁹

A táncosok képzése és helyzete a XXI. századig is sok kérdést vet még fel. Elgondolkodtató lehet néhány tény, amelyekből egy-egy magyarországi példát említünk csupán: Nádasi Ferencét, aki a magyar táncélet egyik legkiemelkedőbb balettpedagógusa volt. Az 1965-ig Kossuth-díjjal kitüntetett balettművészek egy kivétellel Nádasi keze alól kerültek ki. Ő mégis elhagyta a balettintézeti oktatást 1963-ban. Tehetséges tanítványai közül egy balettmester inkább a milánói La Scala iskolájában és más olasz balettkiskolákban találta meg karrierje kiteljesedését. Egy másik – táncművész – tanítványát idejekorán nyugdíjazták az Operaházban. Figyelemreméltó, hogy egy későbbi generáció világhírű táncművésze így nyilatkozott a táncos hivatásról: „nincs ennél nehezebb szakma a világon.” 2019-ben egy, a Magyar Táncművészeti Egyetem imázs-filmjéről készült kritika szélsőséges módon fogalmaz, „leverő látélet”-et említve, míg az egyetem akkori rektora úgy véli, az intézmény oktatási-nevelési módszerei „nem segítik elő a személyiség kibontakozását”. Ezek önmagukban álló tények, amelyeknek részletes vizsgálata során kiderülhet, hogy nem feltétlenül egy irányba mutatnak. Ugyanakkor egy mélyebb probléma látszik körvonalazódni, amely szerint oktatási és nevelési téren alapos, többéves reformra lenne szükség.⁴⁰

A táncos helyzete – táncoktatás és művészet

Lorraine Coons *Artiste or coquette? Les petits rats of the Paris Opera ballet* című cikke lerántja a leplet a romantikus táncideálról. Írása a XIX. század Franciaországában a táncot tanuló gyermekek és a fiatal balerinák sorsát olyannak mutatja be, amely nem sokkal jobb a gyermekmunkásokénál és prostituáltakénál. Itt elsősorban a női

³⁹ SZENTPÁL – RABINOVSKY – ORTUTAY – LÓRINCZ: *i. m.* (2013).

⁴⁰ BOLVÁRI-TAKÁCS: *i. m.* (2013), 32-37. BOLVÁRI-TAKÁCS: *i. m.* (2011). HORECZKY Krisztina: *Kegy, kedvezmény, fölmentés nélkül – Horeczky Krisztina interjúja Dr. Bolvári-Takács Gábor egyetemi tanárral, a Magyar Táncművészeti Egyetem rektorával.* <http://szinhaz.net/2019/01/27/kegy-kedvezmeny-folmentes-nelkul/> (utolsó letöltés: 2019. 09. 30.) BÓLYA Anna Mária: *i. m.* (2019). BÓLYA Anna Mária – KÓVÁGÓ Zsuzsa: *Interjú Szakály György Kossuth-díjas táncművésszel, az Operaház örökös tagjával.* Kézirat, 2019. HORECZKY Krisztina: *Ridegertartás. Három tánc – Halász Glória dokumentumfilmje.* <https://www.tanckritika.hu/kategoriak/essze/1300-horeczky-krisztina-ridegertartas> (utolsó letöltés: 2023. 06. 29.).

táncosokról esik szó. Pszichológiai felmérések szerint több probléma ma is elsősorban a női táncnövéndékeket érinti. Ugyanakkor idővel mindehhez hozzáadódik a férfi-táncosok helyzetének sajátosan nehéz, többféle, identitásukhoz kapcsolódó kérdést felvető volta. A balerinák helyzetének ellentmondásossága és egyéniségük ambivalenciái a tánc történeti diskurzusban is megjelentek. Külön nehézséget jelentenek a nőidealizálás folytán eltűnő férfítáncosok és így a kényszerű „en travesti” szerepek megjelenése. Mindezek miatt a balettet mára már eltűnő műfajként jellemzik. Annak ellenére, hogy a párizsi Opera múltjában az elsőrendű zene főszerepet játszott, valamint hogy a balett és az opera az 1830–1840-es évekig tulajdonképpen összetartozó műfaj volt, a balettzene nagyon hamar eltávolodott az igazán muzikális megoldásoktól. Pedig a párizsi Opera balettiskolájában történelmi léptékben mérve igen gyors fejlődés következett be a balett-technikában.

A fenti jelenségek okozhatták a táncos problematikus helyzetét a balett közegében. Áttekintésünk szerint ez a helyzet többé-kevésbé változott a XX. század folyamán az adott terület politikai, társadalmi helyzetétől függően. Azonban több területen – és ide sorolandó Magyarország is – a második világháború utáni változások éppen, hogy nem a felszabadítás irányába mozdították el a balettoktatást.

A vázolt problémák ellentétben állnak azzal, hogy egyébként a tánc az emberiség elementáris társa. Több kutatás felhívja a figyelmet arra, hogy a tánc és az életminőség között nagyon komoly összefüggés van. Sőt: olyan modellt is kidolgoztak már, amely a balett oktatásának felsőoktatási művészeti és tudomány szakokba való integrálását mutatja be.⁴¹

A bemutatott problémákat a táncoktatásban és a táncművészképzésben magas szinten részt vevők sok esetben érzik, néha pedig mindennapjaik része. A növekedésbarát és magas minőségű, több összetevős és több súlypontú oktatás felé vezető elmozdulás a balettoktatásban is változásokat hozhat.⁴² A tanár–diák viszonyban is új mintázatok vannak kialakulóban. Arról nem is szólva, hogy a felsőoktatási terep egyre újabb gondolkodási és szervezési struktúrákat kíván meg.⁴³

A társadalom kulturális szférájának viszonyai és változásai e terület állandó elemzését igénylik. Ez természetesen a táncművészethez kapcsolódó kulturális területekre

⁴¹ COONS, Lorraine: i. m. (2014). BLAKEMORE, Erin: *Sexual Exploitation Was the Norm for 19th Century Ballerinas*. <https://www.history.com/news/sexual-exploitation-was-the-norm-for-19th-century-ballerinas>
Vö.: KELLY: i. m. (2012). NEUMÄRKER, Klaus-Jürgen - BETTLE, Norma - NEUMÄRKER, Ursula - BETTLE, Oliver: *Age-and gender-related psychological characteristics of adolescent ballet dancers = Psychopathology*, 2000, 3. sz., 137–142. LAILLIER, Joël: *Des petits rats et des hommes. La mise à l'épreuve de l'identité sexuée des apprentis danseurs = Ethnologie Française*, 2016, 1. sz., 31–44. FISHER, Jennifer: *Tulle as tool: embracing the conflict of the ballerina as powerhouse = Dance Research Journal*, 2007, 1. sz., 3–24. GARAFOLA, Lynn: *The travesty dancer in nineteenth-century ballet. = Dance Research Journal*, 1985, 2. sz., 35–40. HOMANS, Jennifer: *Apollo's angels: A history of ballet*. London, Granta Books, 2013. CHRISTOUT, Marie-Françoise: *The Paris Opéra Ballet = Dance chronicle*, 1978, 2. sz., 131–142. CHAPMAN, John V.: *The Paris Opéra Ballet School, 1798–1827 = Dance Chronicle*, 1989, 2. sz., 196–220. BOND, Karen E.: *Dance and the quality of life*. Dordrecht, Springer Netherlands, 2014. KERR, Holly: *Ballet in higher education. A modeled interdisciplinary approach for the arts and sciences. Reflective paper*. Doktori értekezés, State University of New York Empire State College, 2012. SMITH, Marian Elizabeth: *Ballet and Opera in the Age of Giselle*. Princeton, Princeton University Press, 2000.

⁴² Vö.: *Tánc és módszer. Táncművészeti kutatások*. Szerk. BÓLYA Anna Mária - WINDHAGER Ákos, Bp., MMA MMKI, 2021.

⁴³ BOROS János: *Új valóság, új lények, új egyetemek: A digitális kor kihívásai a tudományok számára = Kultúra-tudományi Szemle*, 2019, 1. sz. 20–29.

is igaz. A táncművészet szegmense magába foglal néhány speciális sajátosságot. Ilyen például az európai történetben a balettművészet késői önállósodása a többi művészeti ághoz képest vagy a magyar baletthagyományban a többszörös megszakítotttság. Ezek a jelenségek meglássítják és megnehezítik a reformokat, friss törekvéseket, amelyek azonban előbb vagy utóbb feltartóztathatatlanul új irányokat jelölnek ki. Egyes kutatók szerint a mai tömegdemokrácia totalitárius voltának ellenére az autonóm művészet létrehozásának megvan a lehetősége.⁴⁴ A tánc – jelenvalósága és elementáris hatása miatt – jó alanya lehet ennek a folyamatnak.⁴⁵ Az európai kultúra megújulásra vár, ebben a táncművészet sajátos helyet foglal el, és – mint a kultúra minden területének – lehetősége van a megújulásra.⁴⁶

A táncos helyzete a pszichológus szemével

A továbbiakban a pszichológiatudomány szemszögéből vesszük szemügyre a táncos pálya egyes sajátosságait.

A pályapresztízs meghatározó jelentőséggel bír egy-egy pálya megítélése, illetve annak választása szempontjából. A táncos pályák esetében ez számos érdekes kérdést vet fel, hiszen a tánc bizonyos formái szinte egyidősek az emberi közösséggel. Hogyan lesz tehát egyfajta alaptevékenységből professzionalitás, s hogyan lesz egy, az ünnephez, örömhöz, szórakozáshoz kapcsolódó tevékenységből foglalkozás? Hogyan lesz egy alapvetően könnyed és szórakoztatónak tartott műfaj, stílus elismert, komoly és magas megbecsültséggel bíró?

Ha a tánc mint presztízs történetét vesszük górcső alá, sok esetben megjelenik a testet munkaeszközként használó foglalkozásokkal való összemérés, illetve a színpadi szakmák erkölcsi megkérdőjelezhetősége, ami a megítélést inkább negatív irányban befolyásolja. Erre utalnak a KSH 2016-ban gyűjtött adatai is, ahol a színpadi szakmák maximum a középmezőny alsó felét érték el, a táncos foglalkozások közül egyedül a sztriptíztáncos szerepel, az is a rangsorban utolsó három foglalkozás egyikéként.⁴⁷ Ha ehhez hozzátesszük, hogy egy pálya presztízsét alapvetően a következő öt tényező határozza meg a felmérést végzők szerint, akkor a megítélés nem lesz egyértelműen pozitív:

⁴⁴ FARKAS Attila: *A tánc filozófiája. = Az idő küszöbén – A magyar balett története.* Szerk. WINDHAGER Ákos – BÓLYA Anna Mária, Bp., MMA MMKI, 2021, 13–22. WINDHAGER Ákos: *Többszörös kezdet, sokszoros közeg – A magyar balett megszakított hagyománya = A művészet közege.* Szerk. KOCISIS Miklós – BOROS János, Bp., MMA MMKI, 2021, 43–58. FARKAS Attila: *A totális közeg: művészet az ipari civilizációban = Valóság: Társadalomtudományi Közönlöny, 2021, 5. sz., 37–46.*

⁴⁵ SHEETS-JOHNSTONE, Maxine: *The Primacy of Movement.* Amsterdam, John Benjamins Publishing, Philadelphia, 2011, 421. BÓLYA: *i. m.* (2018)

⁴⁶ POGRÁNYI LOVAS Miklós: *Vallás és kultúra kapcsolata T. S. Eliot, Christopher Dawson és Russell Kirk filozófiájában = Túl posztokon és izmusokon.* Szerk. FALUSI Márton, Bp., MMA MMKI – L'Harmattan, 491–528. DAWSON, Christopher – OLSEN, Glenn W.: *The Crisis of Western Education (The Works of Christopher Dawson).* WASHINGTON DC, Catholic University of America Press, 1961. NÉGRE, Mireille: *Neked táncolok, Uram.* Bécs, OMC, 1987.

⁴⁷ *Foglalkozások presztízse.* Szerk. JANÁK Katalin, Budapest, KSH, 2018. https://www.ksh.hu/docs/hun/xftp/idoszaki/mikrocenzus2016/mikrocenzus_2016_13.pdf (utolsó letöltés: 2018. 08. 10.)

- mennyit lehet vele keresni,
- mekkora hatalom, befolyás jár vele,
- mennyit kell tanulni érte,
- mennyire hasznos a társadalom számára,
- az adott foglalkozás mennyire vonzó vagy divatos manapság.

A balett mint szakma XVIII. századi gyökerekre tekint vissza, az első hivatásos balerinákat képző, ma is működő balettkola az 1710-es években jött létre Párizsban. Az intézmény kapcsán megemlíti Marie-Anne de Camargo személyét, aki elsőként vett fel annyira rövid szoknyát, hogy csodálatos lábmunkája megfelelően tudott érvényesülni.⁴⁸ Ebben a momentumban remekül összegződik a pályát, professziót övező kettősség: a szépség, a művészi értékteremtés és a korban általánosan elfogadott erkölcsi normák megszegése.

Ezt fejezi ki a kezdő kartáncosokra használatos „ballet rats” kifejezés, ami egyszerre fejezi ki a megalázó, küzdelmes és személytelenítő kezdetet és a leértékelő külső megítélést, ami a pálya elejével jár. Ennek hosszas történelmi beágyazottsága során a párizsi Opera esetében a balerinák sorsa összefonódott a mecénásoknak való kiszolgáltatottsággal, ennek révén a prostitúcióval. Kiemelkedésük, esetenként túlélésük záloga volt a támogató kegyeinek elnyerése, igényeinek kiszolgálása, ami Degas és Beraud képein is megörökítésre került.⁴⁹ Coons tanulmányában egyenesen a gyári gyermekmunkához hasonlítja (heti hat munkanapos elfoglaltsággal) a jellemzően a munkásosztályból kikerülő kis táncosok pályáját, s megemlíti karrierleágazásként a kurtizáni pályát is számukra. Ahogyan azt is, hogy az igazán kiemelkedő táncosok is végigjárták ezt az utat.⁵⁰

Külső szemlélként, gyermekkorban, a pályaorientáció kialakulásakor a balettban a színpadi tánc és a táncos fellépés során tanúsított átütő ereje ragadhatja meg az embert. Ez a látszólagos, emelkedett könnyedség korántsem mutatja azt a munkát és hosszas tanulási folyamatot, amely a siker eléréséhez szükséges, ahogy a megítélés ambivalenciáját sem. A spártai körülmények, az emberfeletti teljesítmény eléréséhez szükséges folyamatos terhelés, minden más, különösen gyermek- és/vagy serdülőkorban fontos dolog háttérbe szorításával járó életmód érzelmileg mély nyomokat hagy, és akár traumatizálónak is válhat. Erről tanúskodik, hogy egyre több publikáció és újságcikk jelenik meg neves balettművészek részéről retrospektíve vitatva a képzésben az érzelmi támogatás hiányát. Az egyik cikk egyenesen ezt a címet kapja: A párizsi Opera kis „patkányai” (little „rats”) szenvednek a hírnévért.⁵¹

A teljesítmény ára a barátokról, családról, párkapcsolatról, szórakozásról és emberi kapcsolatokról való lemondás, s mint minden teljesítmény esetében, csak tágabb időperspektívában dőlhet el, megérte-e személyes szinten a befektetett energia és a táncos önkivonása más aktivitásból. A siker, a pálya is az élet egy adott szakaszához

⁴⁸ LEE, Carol: *Ballet in Western Culture. A History of its Origins and Evolution*. New York, Routledge, 2002, 96-97.

⁴⁹ BLAKEMORE: *i. m.* (2018)

⁵⁰ COONS: *i. m.* (2014)

⁵¹ WEBSTER, Paul: *Little 'rats' of Paris Opera suffer for their ballet fame*. <https://www.theguardian.com/world/2002/dec/08/france.arts> (utolsó letöltés: 2023. 06. 29.)

kapcsolódik, hiszen a test mint munkaeszköz egy időn túl eléri terhelhetősége határait, s nem képes ugyanazt nyújtani, mint korábban. Itt vonható egyfajta párhuzam az élsporttal mint pályával, terheléssel, intézményesített felkészítéssel, azonban a megítélés eltérő, a színpadi pályákéra jellemző.

Elmondható az is, hogy ez a pálya legalább akkora elköteleződést igényel a szülők és a család részéről, mint a gyermek vagy a fiatal részéről.⁵² Az edzések, próbák mindennaposak, rengeteg időt vesz igénybe kora gyermekkortól, hogy ott megjelenjenek, s más családi és korosztályos programokból kimaradjanak a kis táncosok. Ezt a kitartást, motivációt akkor is meg kell őrizni, ha sok a negatív visszajelzés, ha kevés a sikerélmény, illetve esetenként korosztálytól idegen a perfekcionizmus és a teljesítményszintű elvárások. Tehát a szülők, a szociális környezet szerepe a pályaorientációban és a pályán tartásban legalább akkora, mint a belső motiváció és az érdeklődés.

A balett-táncosok és a táncos pályák esetében eltérő a testhez való viszony, mint más foglalkozások tekintetében. Nagyobb a testtudatosság, illetve a test munkaeszközként jelenik meg. A test kemény munkáját kell integrálni alapvető lélektani folyamatokba, illetve azok bemutatásába. Tehát a jó technika és a koncentráció önmagában kevés a pálya során, a táncos az előadás során önmagából ad teljes nyíltsággal, pőrén a publikumnak. Ez ismét egyfajta speciális terhelés, ami folyamatos támogatást igényelne a tartós pályavitel során a megfelelő teljesítmény érdekében.

Ebben az eltérő viszonyban a test eszközzé válik, a munka, az önkifejezés eszközevé, hiszen a művész használja azt, egyfajta hasítás révén annak igényeit negálja, akár a fájdalom teljes kikapcsolásáig. Ha ez a tárgyiasítás megtörtént, akkor annak funkcionalitása más számára is elérhető lehet, amit a táncművész a színpadon a vágyak tárgyaként tovább erősít. Itt felmerül a kérdés, mennyire lesz önazonos a test az azzal való szinte teljes azonosítás során. Megjelenhet a test egyidejű leértékelése és idealizációja az egyénben. A test másokhoz képest eltérő jelentőséggel bír. Ez egyfajta kaput nyithat pszichés szempontból a testképzavarok és/vagy a pszichoszomatikus zavarok felé. A vizsgálatok arra is rávilágítanak ennek kapcsán, hogy a képzés számos olyan személyiségfaktort erősít meg, illetve fejleszt ki, amit az evészavaros páciensek körében találtak: ezek a testsúllyal való folyamatos foglalkozás, a testtel való elégedetlenség, a perfekcionizmus és a karcsúság vágya.⁵³

Az Adam és munkatársai (2004) által végzett vizsgálat szerint a sérüléseket és azok regenerációját erősen befolyásolja a táncosok lelkiállapota. Azon belül is az észlelt stressz, az alvás minősége s nem utolsósorban a társas támasz jellemzői. Ez utóbbi szerepét kiemelt jelentőségűnek tekintik, ezzel egyidejűleg azt is megemlítik, hogy fontos lenne ennek folyamatos biztosítása mind a táncosok, mind a növendékek számára.⁵⁴ Ezek az eredmények azt a gondolatot is felvetik, hogy a táncos teste jelzi a túlterheltséget az alvászavar és a megélt stressz révén is, ugyanakkor nincs reakció

52 LAILLIER: i. m. (2016)

53 ANSHEL, Mark H.: *Sources of Disordered Eating Patterns Between Ballet Dancers and Non-dancers* = *Journal of Sport Behavior*, 2004, 2. sz., 115-133.

54 ADAM, Maya U. - BRASSINGTON, Glenn S. - STEINER, Hans - MATHESON, Gordon O.: *Psychological Factors Associated with Performance-Limiting Injuries in Professional Ballet Dancers* = *Journal of Dance Medicine & Science*, 2004, 2. sz., 43-46.

erre a jelzésre, illetve a gyakori versenyhelyzet, versengő magatartás révén a társas támasz ritkán elérhető. Ez az attitűd gyermekkorban kerül kialakításra, s magában rejtje a magányosság, a társas izoláció veszélyét, a testi szintű önreflexió akár önkárosító jellegű elnyomását, valamint a perfekcionista beállítódás megjelenését. Mindez hosszasan összefonódik a balett tradicionális képzési rendszerével.

Hamilton és munkatársai (1989) egy érdekes szempontot is felvetnek, miszerint ez a pálya jelentős mértékben feminin, így a férfi balett-táncosok huzamosabb a pályán eltöltött idő után sokkal több negatív személyiségtulajdonságot és magasabb szintű stresszterheltséget mutatnak, mint kolléganőik vagy korosztályuk más férfitagjai. A fiúk esetében még kiemelkedő tehetség esetén is ritkább választás ez a pálya, mivel elvárásai és működési metódusai a férfias attitűd háttérbe szorítását kívánják meg. Ugyanakkor létük, tagságuk immanens része a balett működésének.⁵⁵

Bakker longitudinális vizsgálatai azt látszanak igazolni, hogy léteznek a profi táncosokra jellemző személyiségtulajdonságok, amit balett-táncosok körében sikerült igazolni. Eredményei alapján az, aki ezekkel a tulajdonságokkal bír, nagyobb valószínűséggel marad a pályán. Ezek a tulajdonságok a következők voltak: introverzió, relatíve magasabb fokú érzelmesség, teljesítményorientáció és az önszeretet alacsonyabb foka.⁵⁶ Ezeket a tulajdonságokat a profi táncosi pálya mintegy tovább erősíti a művész élete folyamán, esetenként fokozhatja is. Ebben a tekintetben az alacsony önértékelés, a kizárólagosan teljesítményen keresztüli önelismerés egyfajta veszélyforrást rejthet magában, hiszen mindez a stabilitás törékeny és illékony mivoltát sejteti a háttérben. Ha ehhez hozzávesszük, hogy a táncosi karrier egy fiatal, összességében éretlen életkorban, életszakaszban indul, akkor elmondható, hogy ezt a fajta éretlenséget mintegy konzerválja a pálya, s ezzel együtt az önértékelés, önszeretet alacsony fokát is. Az önértékelés és az önszeretet mint alapvető emberi igény állandó külső visszajelzésből fog táplálkozni ebben az esetben, függeni fog attól, s egyfajta csapdahelyzetként sokkal nehezebb annak szeretetet adni, akiben az önszeretet, az önmaga irányában mutatott pozitív attitűd kisebb, kevesebb. Ha visszagondolunk a történelmi gyökerekre, akkor ehhez társulhatott korábban az a legtöbb esetben öntudatlan hozzáállás, hogy a táncos a család számára csak a munkán keresztül fontos, és a társulat számára sem a személye, hanem a teljesítménye, illetve az általa kiváltott rajongás és támogatás mint visszajelzés az értékelhető.

Ugyanakkor a tánc ebben a tekintetben egyfajta öngyógyító erővel is bír. Nemcsak a közönség számára nyújt szépséget és esztétikai élményt, hanem a táncos számára is pozitív, feltöltő szerepe van. A hangulati életre is pozitív hatással van, akárcsak az önértékelésre, major depresszió esetén pedig a hosszú távú terápiás hatásai sem elhanyagolhatók.⁵⁷ Maráz kutatásaiban egészen odáig megy, hogy a tánc, akárcsak a sport,

⁵⁵ HAMILTON, Linda H. - HAMILTON, William G. - MELTZER James D. - MARSHALL, Peter - MOLNAR Marika. *Personality, stress, and injuries in professional ballet dancers.* = *The American Journal of Sports Medicine*, 2. sz., 1989, 263-267.

⁵⁶ BAKKER, Frank C.: *Development of personality in dancers: A longitudinal study.* = *Personality and Individual Differences*, 1991, 7. sz., 671-681.

⁵⁷ PERICLEOUS, Isabella A.: *Healing through movement: Dance/movement Therapy for Major Depression.* Diplomamunka, 2011.
<https://academiccommons.columbia.edu/doi/10.7916/D8ZC88V2> (utolsó letöltés: 2023. 06. 29.)

függőségé is válhat. Az általa vizsgált táncosok 11%-a mutatta a táncfüggőség jeleit.⁵⁸ A tánc tehát eszköz és ok, a fejlődés gátja és motorja is egyben.

Egy érdekes adalék mindehhez a táncosok gyakran negatív testképe, hiszen a köztudatban élő örök karcsúság mítosza erősen kapcsolható ehhez a pályához. Scoffier-Mériaux és munkatársai a táncosok esetében azt találták, hogy fokozott neuroticitás esetén az evés túlszabályozása is felléphet, mintha a táncos kvázi úgy vélekedne: nem érdemlem meg, hogy egyek, ha nem teljesítek. A karcsúság normája esetükben erősen internalizált, sőt Cumming és munkatársai kutatása alapján a teljesítmény részét képezi a test magas szintű szabályozottsága, illetve a karcsúság megtartása. Ez a modell, amit a tréning, a képzés is erősít, a test egyfajta kizsigerelése, végletes kontrollja. Használata teljes alárendelése a teljesítménynek, minden igény és működés felülírásával.⁵⁹

Ez különös analógiát mutat a szerzetesek sajátos testhez való viszonyával, annak kontrolljával. A cél mindkét esetben a valami magasabb, emelkedettebb felé való fordulás, ahol a test csak eszköz. A táncos esetében viszont ez annak nyílt használatával és megmutatásával társul, ami az adott kortól, ahol a balett megjelent, idegen, noha korábbi korszakokban természetesnek tekinthető. Ez a test egyfajta felkínálása a köz felé bizonyos értelemben. Mindez egy sajátos megítélést teremt, hiszen egyszerre lesz értékes és elhanyagolható a táncos személye: eszköz a műhöz, az élmény átadásához, a közösség együttes élményéhez, ugyanakkor a tánc átütő erő és a táncos személye nélkül nem ébreszt a közönségben sem érzéseket, sem vágyakat. Nem váltja ki a bevonódás, azonosulás igényét. Ez az ambivalencia végigkíséri a táncos egyéni, belső és külső közösségi szintű megítélését. Egyfajta hullámzó jelleggel van jelen, hol egyik, hol másik irányba billenve már a képzés során is, hiszen a pálya irányába a siker, a színpad, a taps, a fények, a tökéletes mozdulat visz, aminek viszont feltétele az alázat és a test kontrollja.

A művészi pályákon az érzelmi intelligencia magas nívója szükséges. Egy kutatás szerint ennek a vonásnak a megjelenése a személyiségben pozitív összefüggést mutat a jó táncos képességekkel és szoros kapcsolatot a zenei képzésben eltöltött évekkel.⁶⁰ Ez egybecseng a Big Five korábban említett érzelmességdimenziójával, annak magasabb mivoltával a táncosok esetében. Ez egyfajta érzékenységet jelent a külvilágra, a másokra, más emberekre, hangulatokra, illetve az érzések, érzelmek kifejezésére, a táncosok esetében kontrollált formában. Kérdés, hogy ha a szakmához elengedhetetlenül szükséges érzelmesség jelen van, mennyire őrizhető meg a stabilitás, az én háttérbe

⁵⁸ MARÁZ, Anikó: *A tánc pszichológiája*. <https://latininfo.hu/a-tanc-pszichologiaja-kutatas-eredmenyek-2-resz> (utolsó letöltés: 2023. 06. 29.)

⁵⁹ SCOFFIER-MERIAUX, Stephanie – FALZON, Charlene – LEWTON-BRAIN, Peter – FILAIRE, Edith – D'ARRIPE-LONGUEVILLE, Fabienne: *Big Five Personality Traits and Eating Attitudes in Intensively Training Dancers: The Mediating Role of Internalized Thinness Norms* = *Journal of Sports and Medicine*, 2015, 3. sz., 627–633. CUMMING, Jennifer – DUDA, Joan L.: *Profiles of perfectionism, body-related concerns and indicators of psychological health in vocational dance students: an investigation of the 2x2 model of perfectionism* = *Psychology of Sports and Exercise*, 2012, 13. sz., 729–738. Natalia Makarova azt mondja filmjében: uralmunk alá akarjuk hajtani a testet és ebbe egy cseppnyi mazochizmus is vegyül. MAKAROVA, Natalia: *Ballerina. Body and soul*. Film, 1987.

⁶⁰ PETRIDES, Konstantinos V. – NIVEN, Lisa – MOUSKOUNTI, Thalia: *The trait emotional intelligence of ballet dancers and musicians* = *Psicothema*, pótkötet, 101–107.

szorítása, az érzelmek kontrollja, különösen nehezített helyzetben, esetleg folyamatos negatív visszajelzés, sikertelenség mellett. Csapdahelyzetté válhat a siker, az elismerés hajszolása, kezdetben a tanár elismerésének kivívása, majd a közönségé, a taps, a siker mámorító érzése, ami – akár a függők esetében a drog – rövid időre felemel, pozitív visszajelzést ad, de folyamatosága nem biztosított, újabb és újabb adag kell belőle.⁶¹

Christensen vizsgálata arra is rámutat, hogy a korábban említett személyiségváltozó, az érzelmesség, illetve az érzékenység egy sajátos elmozdulást eredményez a balettáncosok percepciójában és reakciójában is, kutatása szerint a tánc látványára, a mozdulatok értelmezésére nemcsak érzékenységük és azok észlelési pontossága a nagyobb, hanem fiziológias szinten is lényegesen érzékenyebben reagálnak, mint a nem táncosokból álló kontrollcsoport. Tehát nemcsak saját testük és mozdulataik válnak kontrollálttá, hanem környezetükben is észlelik ezt másoknál, és reagálnak rá. A tánc testi szinten módosítja a reakciókat és az érzelmek megélését, észlelését.⁶²

A táncos, a művész megítélésének egyfajta sajátos aspektusát adja az az életmód, amivel ez a pálya jár. Ennek egyrészt van egyfajta egyenletlensége mind a napi ritmus, mind a heti, haví menetrend szintjén, másrészt a környezet, a társadalom számára az ilyen életmód és működés professzionalizmus nélkül a szórakozáshoz és életvitel szintjén a kicsapongáshoz társított. Érdekes aspektust vet fel, ha a táncművész eredetileg nem művészcsaládból érkezik, s családi alapmintázatától idegen ez az életforma. A korábban felvetett pályapresztízs szempontjából fontos momentum, hogy hogyan sikerül ezt az életmódot magába integrálnia, elfogadnia, s környezetével is elfogadtatnia. Hiszen ha otthon ezt sokáig szórakozásnak, hóbortnak tartják, nem jelenik meg az elfogadás, esetleg a táncoslét tisztességes polgári foglalkozástól eltérő mivolta ellenérzést vált ki, akkor ez az ambivalencia a művészen is tovább él. Akár öngerjesztő folyamatá is válhat kölcsönös egymásra hatásban, ahol a környezet leértékeli, aminek hatására a művész leértékeli önmagát, pályáját, majd ezt az alacsony önértéket közvetítve nagyobb eséllyel kap újabb negatív értékelést a környezet részéről.⁶³

Ha ezt a pályatörténet, pályaperspektíva szempontjából tekintjük át, akkor látható, hogy a test korlátaiból következően a pálya is időkorlátos. Húzhatunk egyfajta ívet, ahol a kartáncosból kiemelkedve a szólótáncos pályavitelét követően hanyatlás következik be, majd legfeljebb a pályaközeli karrier vihető tovább. Ez azonban nem mindenki számára adott sem tanárként, sem például koreográfusként. Mindez ismét előtérbe hozza a személyes értékeséget, a teljesítményt, az azon keresztül történő megítélést. Utólag áttekintve a karriert, felmerülhetnek ezek a kérdések: értékes va-

⁶¹ Pártay Lilla azt mondja, sokat sírt, ha Nádasi nem foglalkozott vele vagy nem nézett rá a balettórán aznap. NÁDASI: *i. m.* (1994)

⁶² CHRISTENSEN, Julia F. - POLLICK, Frank E. - LAMBRECHTS, Anna - GOMILA, Antoni: *Affective responses to dance = Acta Psychologica*, 2016, 168. sz., 91-105. CHRISTENSEN, Julia F. - GOMILA, Antoni - GAIGG, Sebastian B. - SIVARAJAH, Nithura - CALVO-MERINO, Beatriz: *Dance expertise modulates behavioral and psychological responses to affective body movement = Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 2016, 8. sz., 1139-1147.

⁶³ Külön típust képvisel az olyan szülő, aki saját ki nem élt ambícióit táplálja a gyermekbe. Itt az elfogadás feltételhez kötött. A tánc történeti áttekintésben az Operaház megnyitásának idejéből érzékeltes képet kaptunk a „balettmamákról”. Híressé vált táncosok esetében megfigyelhető a rendkívüli módon támogató, meleg családi háttér, ahogy például ez Markó Iván önvallomásából is kiderül. MARKÓ Iván: *A magány mosolya*. Bp., Táncvilág Nonprofit Kft., 2014.

gyok-e, ha már nem tudok teljesíteni, a társadalom számára hordoz, hordozott-e értéket, amit adtam? A kiöregedett táncos sorsa korábban a feledés volt, az elmúlt századokban nem volt ritka az elszegényedés. Később társadalmi szinten történtek erre intézkedések, akár az érdemes művész cím, illetve a korengedményes nyugdíjellátás formájában, ami a pálya társadalmi elismertségét, elfogadottságát, fontosságát is jelzi.⁶⁴

Simon-Hatala Boglárka összefoglalója szerint a balett műfaj és a táncosok képzése egy olyan korszakban született meg, amikor a gyermekek személyiségjogairól, érettségéről és autonómiájáról a maitól teljesen eltérően gondolkodtak, de ez az autoriter, zárt és erős hierarchikus rendszer azóta is fennmaradt, kevésbé igazodva az időközben megváltozott társadalmi viszonyokhoz és egyéni fejlődésmenethez.⁶⁵

A fentiek alapján fontos lenne tehát, hogy a balett – szépségét és történelmi gyökereit megőrizve – legyen képes képzésében, oktatásában is megújulni, fokozatosan növelve ezzel is presztízsét és a pálya iránti elkötelezettséget annak gyakorlóiban, odafigyelve egyúttal a testen túl a lélek mint munkaeszköz megőrzésére is.

Portugál kutatók úgy találták, hogy a táncosok képzése magában rejti a pszichés sérülés veszélyét. A tükör előtt állva, folyamatosan a tökéletességre törekedve, állandóan korrigálva magát a táncos elfogadja, hogy testi és lelki szinten folyamatosan terhelésnek van kitéve. Ebben a folyamatban a lelki védekezés részeként megjelenik egyfajta disszociáció, önmaga leválasztása a testi, lelki érzésekről, ami így a fájdalom megélésének elkerülését teszi lehetővé. Ez a működés hosszabb távon káros lehet, ezért az érzés megélését és kifejezését javasolják, ami feloldhatja ezt. Ez a működés tudatosan és tudattalanul egyaránt átadódott az elmúlt évszázadok során a táncosok egyik generációjáról a másikra. Noha az elmúlt évtizedekben üdítő változások mentek végbe e tekintetben, s körvonalazódik egyfajta szemléletváltás, mégis hosszú idő, amíg ez valóban rendszerszinten szervesül, rögzül, végül természetessé válik.⁶⁶

A tánc folyamatának, illetve az előadásnak – ahol a táncos és közönsége megteremtí a kapcsolatot egymással – egy érdekes aspektusa a kiváltott érzés, amit a táncos mozgulatai indukálnak a nézőkben, ami tulajdonképpen az előadás, a művész egyik célja. Ez fontossága ellenére egy eddig viszonylag kevésbé vizsgált terület, ellentétben a zenével, ahol a befogadó élményét már számos szempontból áttekintették. Christensen és munkatársai úgy találták, a köríves mozgulatok pozitívabb érzéseket váltanak ki a nézőkből, mint azok hiánya. Érdekes, hogy – talán erre adott reakcióként is – a Covent Garden táncosai változtattak a mozgulataikon a korábbi gyakorlatukkal szemben.⁶⁷ A kutatók arra is rámutattak, hogy a nézőben akkor lesz az előadáshoz

⁶⁴ SOMAI Miklós: *A pas de deux-n túl*. https://kulturpart.hu/2014/02/04/a_pas_de_deux-n_tul (utolsó letöltés: 2023. 06. 29.). Ezért és az idősebb táncosokban rejlő értékek kihasználásáért hozta létre Kylián a NDT 3-at, amely sajnos nem élvezett kellő támogatást. Bójart alapítványa is támogat idős táncosokat. Vö.: *Fifty Contemporary Choreographers*. Szerk. BREMSER, Martha – SANDERS, Lorna, London – New York, Routledge, 1999, 215. FUCHS Lívia: *Száz év tánc. Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe*. Bp., L'Harmattan, 2007.

⁶⁵ SIMON-HATALA, Boglárka: *Elszerződik vagy marad, de hallgat*. <https://szin haz.net/2018/01/30/simon-hatala-boglarka-elszerzodik-vagy-marad-de-hallgat/> (utolsó letöltés dátuma: 2023. 06. 29.)

⁶⁶ SERRANO, Telmo – ESPÍRITO-SANTO, Helena A.: *Music, ballet, mindfulness, and psychological inflexibility = Psychology of Music*, 2017, 5. sz., 725–738.

⁶⁷ CHRISTENSEN – POLLICK – LAMBRECHTS – GOMILA: *i. m.* (2016). CHRISTENSEN – GOMILA – GAIGG – SIVARAJAH – CALVO-MERINO: *i. m.* (2016).

való viszony egyértelműen pozitív, ha a táncost autentikusnak találja, ha az általa megjelenített érzés és élmény átélte és hiteles. Tehát itt ismét fontos szerepet kapnak a művész érzései – a technikán és annak tökéletesítésén túl –, azok kifejezése, megélése és közvetítése.⁶⁸

Aujla és munkatársai arra is rámutatnak, hogy ahhoz, hogy a táncos a pályáján megmaradjon, kitartson és karriert építsen, komoly pszichológiai felkészültség és stabilitás szükséges. Vizsgálatuk szerint a táncosok motivációja ösztönös, és mélyen elkötelezett a pályájuk iránt. A magántáncosi és nem állandó társulattal dolgozó táncosélelvtel jobb lehetőségeket kínál a kiteljesedésre, rugalmasságot biztosít, autonómiát ad, s a változatosság élményét, hogy több társulattal teszi lehetővé a közös munkát. Az ehhez való alkalmazkodás optimizmust, a saját magukba vetett hitet, társas támaszt és karriermenedzsmentet igényel, ami ritkán van jelen kiemelkedő szinten a gyerekkortól a klasszikus, konzervatív táncoképzéshez szokott táncosok esetében. Ugyanakkor jól fejleszthető, amennyiben ez a fajta független működés tolerálható a táncos számára. Érdekes aspektus a társas támasz szerepe, ami ebben az esetben a család, a párkapcsolat részéről megjelenő támogatás igényét jelenti főként, hiszen a pálya erősen kompetitív, független táncos esetében pedig a társulat sem állandó. A művész sok esetben rendkívül magára utalt, ahol az életét kitöltő testi szinten is azonosulást jelentő tánc felé való elköteleződés mindent felülír. Fontos lenne ezért a folyamatos pszichés támogatás, illetve a táncosok készségfejlesztése, tréningje.⁶⁹

Ugyanakkor elmondható, hogy önmagában a tánc is számos haszonnal jár annak művelője számára, ahogyan korábban említettük, akár addiktívva is válhat a nem profi táncosok esetében is. Ez a „mellékhatás” a fentiekben kifejtett ösztönös motivációt is támogatja a tevékenység, a tánc folytatásában. A tánc előnyei a következők:

- Fejleszti a kreativitást. Lovatt és munkatársai szerint a tánc hatására új neuronális kapcsolatok alakulnak ki, ami gondolkodásban, mentális működésben is újszerű mintázatot hoz.⁷⁰
- Segít kapcsolatot teremteni. A tánc révén kifejezhetőek az érzelmek, indulatok. A tevékenység jelentős mértékben társas, így a közösséghez való viszonyulást is erősíti, s annak nonverbális működése révén kultúrafüggetlen kommunikációt tesz lehetővé.⁷¹
- Támogatja a létezés élményének megélését, és fejleszti az önbizalmat. A tánc során dopamin és szerotonin szabadul fel, ami a pozitív érzések megéléséért, az emelkedett hangulatért és a boldogság érzéséért is felelős, csökkenti a fájdalmat és a stresszt. Segít az önmagunkkal való egység megélésén testi, lelki, szellemi szinten és a másikkal való ráhangolódásban (amennyiben partnerrel történik).⁷²

⁶⁸ Itt citálhatjuk Nádasi Ferenc pedagógiai munkáját, melyről Pártay Lilla így nyilatkozott: a tánc szerelmét el tudta ültetni növendékeiben. NÁDASI: *i. m.* (1994)

⁶⁹ AUJLA, Imogen – FARRER, Rachel: *The role of psychological factors in the career of the independent dancer.* = *Frontiers Psychology*, 2015. <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2015.01688/full>.

⁷⁰ LEWIS, Carine – LOWATT, Peter: *Breaking away from set patterns of thinking: Improvisation and divergent thinking.* = *Thinking Skills and Creativity*, 2013, 9. sz., 46–58.

⁷¹ LOVATT, Peter: *This is why we dance* = *BBC Science Focus*, 2016, 302. sz., 62–67.

⁷² LEWIS, Carine – ANNETT, Lucy E. – DAVENPORT, Sally – HALL, Amelia – LOVATT, Peter: *Mood changes following social dance sessions in people with Parkinson's disease* = *Journal of Health Psychology*, 2016, 4. sz., 483–492.

– Lassítja az agy öregedési folyamatait. Verghese (2003) és munkatársai úgy találták, hogy rendszeres aktivitásként támogatja az agyi szinapsziszokat, és segít fenntartani azok működését.⁷³

Összességében a tánc – akkor is, ha nem professzionális szinten van jelen – pozitív hatású, s ezt a táncosok is élvezik, annak ellenére, hogy folyamatos terhelést jelent.

Mint korábban is utaltunk rá, a tánc professzionális szinten való művelésével változik a testkép, a saját testhez való viszony. Ennek számos negatív aspektusát vizsgálták az elmúlt évtizedekben. Az egyik kiemelt terület az evészavarok megjelenése volt, e témán a táncosok más foglalkozásokhoz képest nagyobb veszélynek vannak kitéve. A testképre vonatkozó személyiségtesztben a hobbítáncosokhoz képest is eltérést mutatnak. Három tényező tekintetében Pollatou és munkatársai vizsgálatai szerint intenzívebb a fittségi orientációjuk, erősebb az egyes testrészekkel való elégedetlenségük, viszont kevésbé foglalkoztatja őket a túlsúlyosság gondolata.⁷⁴ Ez egy nagyon differenciált testképre utal, annak egyes részletei iránti túlérzékenységgel, a szakterület számára fontos, kiemelt elemek hangsúlyozásával. Ezeknek szélsőséges megjelenése, illetve esetleges korrekciója esetén is folyamatos figyelmet igényel, hogy melyek azok a változók, amelyek segítik a szakma gyakorlását, s melyek azok, amelyek egyfajta melléktermékei a tréningnek, a pályára való felkészítésnek.

Pickard fiatal, képzésben részt vevő balett-táncosokat vizsgálva azt találta, hogy azok testképe – beépülve identitásukba – igazodik a társadalmi, szociális elvárásokhoz.⁷⁵ Tehát, amilyen kép él a balett-táncosokról a társadalomban, az adott szociális közegben, az ifjú művész ahhoz fog igazodni, ezt erősíti magában, ebbe az irányba mozdul el, hiszen meg kell felelnie teljesítményében ezeknek az elképzeléseknek. Ha nem teszi, elutasításra talál, pályán való érvényesülése erősen akadályoztatott lesz.

Tiggeman a tárgyiasítás pszichológiai jelenségét kutatva vizsgált táncosokat. A korábbi kutatási eredményeket megerősítve azt tapasztalta, a balett-táncosok esetében nem is annyira az evészavar, a testképzavar irányába történő elmozdulás lesz a hangsúlyos, hanem a test tárgyiasítása, kontrollja. A test eszközként és használati tárgyként kap szerepet az egyén életében. Ez több szempontból is veszélyes, hiszen más, a környezet is tárgyiasíthatja, az egyén a végsőkig viheti a használatát, illetve a cél érdekében teljesen háttérbe szoríthatja annak természetes igényeit, határait, figyelmen kívül hagyva azokat.⁷⁶

Warburton arra is rávilágít, hogy a testkép változásának, beépülésének nemcsak az ideális testkép szintjén van jelentősége, hanem segíti a tánc tanulását, az egyes mozdulatok, a koreográfia rögzítését is.⁷⁷ Egy jól funkcionáló táncos esetében a koreo-

⁷³ VERGHESE, Joe – LIPTON, Richard B. – KATZ, Mindy J. – HALL, Charles B. – KUSLANSKY, Gail – DERBY, Carol A. – AMBROSE, Anne F. – SLIWINSKI, Martin – BUSCHKE, Herman: *Leisure activities and the risk of dementia in the elderly* = *The New England Journal of Medicine*, 2003, 348. sz., 2508–2516..

⁷⁴ POLLATO, Elisana – BAKALI, Nikoleta – THEODORAKIS, Yannis – GOUDAS, Marios: *Body image in female professional and amateur dancers* = *Research in Dance Education*, 2019, 2. sz., 131–137.

⁷⁵ PICKARD, Angela: *Ballet body belief: perception of an ideal ballet body of young ballet dancers* = *Research in Dance Education*, 2013, 1. sz., 3–19.

⁷⁶ TIGGEMAN, Marika – SLATER, Amy: *A Test of Objectification Theory in Former Dancers and Non-Dancers* = *Psychology of Women Quarterly*, 2001, 1. sz., 57–64.

⁷⁷ WARBURTON, Edward C.: *Dance marking diplomacy: Rehearsing intercultural exchange* = *Journal of Dance Education*, 2017, 4. sz., 131–137.

gráfia elemeinek megtanulását segíti azok fejben, illetve ujjmozdulatokkal történő lejátszása. Sőt, a kutatás szerint jobban, mélyebben rögzül a mentalizációs folyamat révén, mint a folyamatos ismétléssel, gyakorlással. Ehhez viszont nagymértékű testtudatosság, a saját test és működésének ismerete szükséges, annak fejben történő teljes leképezésével. Egy érdekes aspektusa ennek a folyamatnak, ha a táncos a késsőbbiekben oktatja is a táncot, s képessé kell válnia arra, hogy mindezt másnak is átadja, továbbadja. Ezt a folyamatot erősítve a táncos autonómiája is növekszik, nemcsak a pusztán testi szintű munka és rögzítés van jelen, segíti az élmény képi és proprioceptív feldolgozását is.

Hanrahan a sportpszichológiában használatos technikák és pszichológiai készségek meglétét és alkalmazását tekintette át a táncosoknál. A pszichológia ezen két ága között számos hasonlóság mutatkozik, ugyanakkor ritkán kapcsolják össze őket. A tánc és a sport közös motívuma a mozgásosság és a teljesítmény fontossága, noha más szempontok mentén. Vizsgálatai során – megerősítve más kutatók korábban említett eredményeit – azt találta, hogy a táncosok rendkívül motiváltak, de arousalkontrolljuk, figyelem- és koncentrációképességük, imaginációs készségük, önbizalmuk, belső beszédük fejlesztése hasznos lehetne számukra. Ebben az esetben a fókusz inkább a megélt teljesítményen, nem annak végeredményén lenne, vagyis a folyamaton, egyfajta flow-élményen a folyamatos teljesítményszorongás helyett.⁷⁸

Mainwaring és munkatársai korábbi kutatási eredményeket is összegyűjtve a sérülések táncosokra való hatásait vizsgálták.⁷⁹ A sérülés magát az identitást érinti, egyfajta gyász játszódik le ebben az esetben, mivel úgy tekintik, a sérült táncos nem táncos, nem képes teljesíteni, előadni, ez pedig nem fér bele az általuk kialakított testképbe. Hajlamosak a sérülést bagatellizálni, sokáig halogatni az orvoshoz fordulást, amennyiben mégis megteszik, türelmetlenség jellemzi őket. Azonnali megoldást látnak szükségesnek, a mihamarabbi gyógyulás érdekében akár drasztikus eszközök is folyamodnak. A sérülés ténye, a hosszabb rehabilitáció eshetősége, a test kontrolljában való csatlódás nagyon megviseli a táncost, előzetes vagy további félelmeket, szorongásokat építhet be a helyzetéhez kapcsolódóan. Korábban a sérülés sok esetben a pálya végét jelentette, az orvostudomány fejlődésével ez ugyan módosult, ugyanakkor a hiedelem és az ehhez kapcsolódó szorongások szinte változatlan intenzitással vannak jelen. Fontos szerepe lehet a képzésnek az erre történő felkészítésben is, hiszen a statisztikák szerint minden táncos átél pályája során kisebb-nagyobb, a terhelésből adódó, akut vagy krónikus következményekkel járó sérülést.

Adam és munkatársai arra is rámutatnak, hogy a sérüléseket minden esetben befolyásolta a táncos mentális és érzelmi állapota.⁸⁰ Nagyobb valószínűséggel következett be sérülés a táncos lehangoltsága és magasabb stresszterheltsége esetén. Arra is felhívják a figyelmet, hogy a legfontosabb támogató tényező a társas támasz, a közösség, e szemlélet megnyilvánulása a társulat részéről különösen fontos lenne.

⁷⁸ HANRAHAN, Stephanie J.: *Dancers' perceptions of psychological skills* = *Revista de Psicologia del Deporte*, 1996, 5. sz., 19-27.

⁷⁹ MAINWARING, Lynda M. – KRASNOW, Donna – KERR, Gretchen: *And the dance goes on.* = *Journal of Dance Medicine & Science*, 2001, 4. sz., 29-41.

⁸⁰ ADAM – BRASSINGTON – STEINER – MATHESON: *i. m.* (2004)

Számos tanulmány és a képzés története is hangsúlyozza a balett erősen kompetitív jellegét, a szervezet, a működés viszonylag merev, hierarchikus mivoltát. Sobash ennek pszichológiai vonatkozásait a táncverseny kapcsán serdülők körében vizsgálta, ahol ez a versengő magatartás nyílt, s a táncos produkció kapcsán felmutatott teljesítményt értékeli egyéni és csoportos szinteken. Ennek folytatása előnyöket és hátrányokat egyaránt magában rejt a résztvevők számára. A szerző szerint ebben az életkorban a személyiség kevésbé érett a folyamatos versenyekből adódó terhelés, az esetleges kudarcok, a többiekkel való versengés, esetenként a személyesen, identitásban megsértő cselekedetek, szavak megfelelő kezelésére, illetve ezek hatásainak kevésbé személyes vételére. Ugyanakkor a teljesítmény, a szereplés énerósító hatású, a sikeresség, a csoportban való munka fejlesztően hat mind egyéni, mind közösségi szinten.⁸¹ A pedagógusnak és a szülőknek itt egyaránt komoly szerepe van abban, hogy a versenyző inkább a pozitív hozadékokat élje meg, kevésbé a negatívakat, károsakat.

MCGuire személyes élményeit is tartalmazó cikkében beszámol a tánc abbahagyásának okairól. Ebben megvallja, hogy ugyan környezete felé a legelfogadhatóbb indokot jelölte meg, hogy sérülései miatt nem tudta tovább folytatni, de magának bevallotta, hogy mély lehangoltságot érzett a pályaelhagyást megelőzően.⁸² A táncosok depresszív állapotát leggyakrabban sérüléseket követően láthatjuk, ennek ellenére többnyire szakorvos és a mozgási rehabilitációs folyamatot segítő szakember látja el őket. A táncosok mentálhigiénés állapota még mindig elhanyagolt tényezőként szerepel, annak ellenére, hogy számos pozitív változás ment végbe ezen a területen. Ausztráliában a vonatkozó statisztikai adatokat áttekintve az derül ki, hogy egy előadóművész heti bére 87%-ban alatta marad a nemzeti átlagnak, ugyanakkor az öngyilkossági szándék és a mentális zavarok aránya körükben 1,5-szerese a pályán kívülieknek. Mindezek ellenére a tb-támogatott ellátás csak kevésbé elérhető számukra, így központilag intézkedtek az ilyen jellegű segítség biztosítására.⁸³

A segítségnyújtás megszervezésére, a korábban említett „társas támasz” szerepének biztosítására és a táncosok egyfajta védelmére jó példa az Atlantai Balett által alkalmazott pszichológus, aki a testkép és a táplálkozás egyensúlyának megőrzésére való törekvés mellett hangsúlyt fektet a társas kapcsolatok megőrzésnek elősegítésére is. Segítségével a táncosoknak igyekezniük kell egyensúlyt találni a tánc és a barátok, családi kapcsolatok között, hogy ne csupán a professzió és a színpad töltsék ki az életüket, hanem más oldalát is megélhessék annak, így csökkentve a kizárólagosságból fakadó izolációt és szorongást.⁸⁴

⁸¹ SOBASH, Samantha: *The Psychology of Competitive Dance: A Study of the Motivations for Adolescent Involvement* = *eResearch: A Journal of Undergraduate Work*, 2012, 2. sz., 59–67.
<http://digitalcommons.chapman.edu/e-Research/vol3/iss2/3> (utolsó letöltés: 2023. 06. 29.)

⁸² MCGUIRE, Kathleen: *Why are we still so bad at addressing dancers' mental health*.
<https://www.dancemagazine.com/why-are-we-still-so-bad-at-addressing-dancers-mental-health-2466177083.html> (utolsó letöltés: 2023. 06. 29.)

⁸³ MARTIN, Rebecca: *Dance and Mental Health*.
<https://dancemagazine.com.au/2016/02/dance-and-mental-health/> (utolsó letöltés: 2023. 06. 29.)

⁸⁴ WROBEL, Sylvia: *Psychologist takes on ballet special demons*.
http://news.emory.edu/stories/2012/09/hspub_psychologist_atlanta_ballet/campus.html (utolsó letöltés: 2023. 06. 29.)

Aleksandrovich összefoglaló tanulmányában Taylort és Estanolt idézi, akik az ún. *elsődleges táncpiramisban* (Prime Dance Pyramid) foglalták össze a megfelelő teljesítményhez szükséges pszichológiai tényezőket:

- Motiváció - a táncosnak pontosan tudnia kell, mi motiválja őt arra, hogy táncoljon.
- Bizalom - a táncosnak hinnie kell abban, hogy képes végigvinni a képzést, az előadást és az életét.
- Intenzitás - a táncosnak tudnia kell, melyik az a szint, melyen a legjobban tud teljesíteni, a legtöbbet tudja kihozni magából.
- Fókusz - a táncosnak a táncia jó elemeire kell fókuszálnia, és el kell kerülnie a rossz elemek miatti destrukciót.
- Érzelmek - a táncosnak fel kell készülnie arra, hogy pályája és képzése során lesz fent és lent egyaránt, s ennek megfelelően tudja tartani magát képzése és előadásai során.⁸⁵

Ez a piramis láthatóan lefedi pszichológiai szempontból a sikeres táncosmagatartás és -pálya által megkívánt készségeket, amelyek mindegyike egyéni szintű átgondolást, esetenként újrafogalmazást, újrendezést igényel a táncostól.

A már említettekhez kapcsolódóan Hrusova kutatásait idézzük, aki a tánc öngyógyító, hangulatszabályozó szerepét hangsúlyozta a táncosok esetében, amikor a tánc két pozitív és két negatív pszichológiai, mentális tényezőre gyakorolt hatását vizsgálta. A pozitív tényezők: pszichológiai jóllét és aktivitás; a negatív tényezők: szorongáskeltő elvárások és félelmek, szomorúság és depresszió.⁸⁶ A táncosok esetében a tánc a pozitív tényezőket erősítette, a negatív tényezőket csökkentette. Tehát a tánc a művész számára egyfajta önszabályozó eszközként és lehetőségként is működhet, amivel képes érzelmi-indulati életét kontrollálni. Ez egyfajta *circulus vitiosus*, hiszen a táncnak lesznek alárendelve az érzelmek, a tánc lesz a fókuszban, ami érzelmi kontrollt igényel és tehertételként jelentkezik, ugyanakkor a szabályozás, a visszacsatolás eszköze is lesz egyben.

Összegezve tehát a professzionális táncosi pálya annak kialakulása óta speciális, zárt rendszerben működik a bekerüléstől a képzésen át a pályavitelig. Ebben a zárt rendszerben a táncos speciális terhelésnek van kitéve: egyrésztől nyomás nehezedik rá testi megjelenésében, teljesítményében, vele szembeni elvárásokban, másrészt a saját személyiségéből, annak működéséből adódóan jelen van gyakran egyfajta fokozott kontrolligény és perfekcionizmus, ami az egyént a teste tárgyiasítása irányába mozdítja el, a test munkaeszköz lesz önmaga és környezete számára is. Ebben a kívülről nehezen érthető világban a táncosi pálya presztízse alacsonyabb lesz, társadalmi megítélésében tudattalanul összekapcsolódva a szórakoztatóiparral, illetve a test más irányú használatával. A balett történelmi gyökerei is a megítélés ilyenén ambivalenciáját erősítik az egyén, a táncosok kezelése tekintetében pályájuk folyamán.

⁸⁵ ALEKSANDROVICH, Maria: *Psychology of dance: Barthes' ideas and semiotics of dance.*
https://www.researchgate.net/publication/327050779_Psychology_of_Dance_Barthes%27_Ideas_and_Semiotics_of_Dance

⁸⁶ HRUSOVA, Dagmar: *Effect of dancing on subjective experiences and psychological state of dancers.*
https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/52335/1/jhse_Vol_10_N_proc1_S198-S204.pdf (utolsó letöltés: 2023. 06. 29.)

A táncművésznek nemcsak teste, de személyisége is munkaeszköze, s fokozott terhelése mentális állapotára is folyamatosan hatással lesz. Ha táncosainkat hosszan és a pálya fontos hagyományait ápolva akarjuk megőrizni, fontos, hogy folyamatos támogatást kapjanak, és tudassuk velük, mennyire értékesek nemcsak teljesítményük, de emberi mivoltuk révén is a közösség, a társulat, a pálya és a művészet számára egyaránt.

Irodalomjegyzék

- BADAM, Maya U. – BRASSINGTON, Glenn S. – STEINER, Hans – MATHESON, Gordon O.: *Psychological Factors Associated with Performance-Limiting Injuries in Professional Ballet Dancers* = *Journal of Dance Medicine & Science*, 2004, 2. sz., 43-46.
- ALEKSANDROVICH, Maria: *Psychology of dance: Barthes' ideas and semiotics of dance*. https://www.researchgate.net/publication/327050779_Psychology_of_Dance_Barthes%27_Ideas_and_Semiotics_of_Dance
- *Antológia a hazai táncirodalomból 1884–1914*. Bp., Magyar Táncművészek Szövetsége, 1987.
- ASTIER, Régine: *Académie Royale de Danse* = *International Encyclopedia of Dance*. Szerk. COHEN, Selma Jeanne és mtsai., New York – Oxford, Oxford, 1998, 1. kötet, 3–5.
- AUJLA, Imogen – FARRER, Rachel: *The role of psychological factors in the career of the independent dancer*. = *Frontiers Psychology*, 2015. <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2015.01688/full>
- BAKKER, Frank C.: *Development of personality in dancers: A longitudinal study*. = *Personality and Individual Differences*, 1991, 7. sz., 671–681.
- BÉJART, Maurice: *Életem a tánc*. Bp., Gondolat, 1985.
- BETTLE, Norman – BETTLE, Oliver – NEUMÄRKER, Ursula – NEUMÄRKER, Klaus-Jürgen: *Body image and self-esteem in adolescent ballet dancers*. = *Perceptual and Motor Skills*, 2001, 1. sz., 297–309.
- BLAKEMORE, Erin: *Sexual Exploitation Was the Norm for 19th Century Ballerinas*. <https://www.history.com/news/sexual-exploitation-was-the-norm-for-19th-century-ballerinas>
- BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor: *A Magyar Táncművészeti Főiskola és a jogelőd Állami Balett Intézet oktatási rendszerének fejlődése (1950–2010)* = *Új Pedagógiai Szemle*, 2011, 11–12. sz., 248–258.
- BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor: *A táncos képzés hazai intézményrendszerének alakulása a 19. század végétől a 20. század közepéig* = *Az életreform és reformpedagógia – recepciós és intézményesülési folyamatok a 20. század első felében*. Szerk. NÉMETH András – PIRKA Veronika, Bp., Gondolat, 2013, 85–93.
- BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor: *Adatok az operaházi balettiskola 1945 utáni történetéhez = Kultúra – érték – változás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a táncoktatásban*. Szerk. BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor, Bp., Magyar Táncművészeti Főiskola, 2013, 32–37.
- BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor: *Politikai és személyi tényezők a táncművészsképzésben 1945 után = A hagyományos táncoktató metamorfózis a 20. században*. Szerk. BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor, Bp., Magyar Táncművészeti Főiskola, 2012, 26–34. http://real.mtak.hu/21379/1/Politikai_es_szemelyi_tenyezok_BTG_u_193748.939497.pdf
- BÓLYA Anna Mária – KÓVÁGÓ Zsuzsa: *Interjú Szakály György Kossuth-díjas táncművésszel, az Operaház örökös tagjával*. Kézirat, 2019.
- BÓLYA Anna Mária: *A test keretek közé szorítása – balettfejelem és a test viszonya Richard Shusterman szövegesztétikai gondolatainak tükrében = Auróra. A magyarországi balett születése*. Szerk. BÓLYA Anna Mária, Bp., MMA MMKI, 2020, 87–104.
- BÓLYA Anna Mária: *Interdiszciplináris kitekintések a táncról*. Bp., Magyar Táncművészeti Egyetem, 2018.
- BÓLYA Anna Mária: *Interjú Péter Lászlóval, Nádasi Ferenc egykori tanítványával, a Milánói Scala volt balettmesterével*. Kézirat, 2019.
- BOND, Karen E.: *Dance and the quality of life*. Dordrecht, Springer Netherlands, 2014.
- BOROS János: *Új valóság, új lények, új egyetemek: A digitális kor kihívásai a tudományok számára* = *Kultúratudományi Szemle*, 2019, 1. sz. 20–29.
- CHAPMAN, John V.: *The Paris Opéra Ballet School, 1798–1827* = *Dance Chronicle*, 1989, 2. sz., 196–220.
- CHRISTENSEN, Julia F. – GOMILA, Antoni – GAIGG, Sebastian B. – SIVARAJAH, Nithura – CALVO-MERINO, Beatriz: *Dance expertise modulates behavioral and psychological responses to affective body movement* = *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 2016, 8. sz., 1139–1147.
- CHRISTENSEN, Julia F. – POLLICK, Frank E. – LAMBRECHTS, Anna – GOMILA, Antoni: *Affective responses to dance* = *Acta Psychologica*, 2016, 168. sz., 91–105.
- CHRISTOUT, Marie-Françoise: *The Paris Opéra Ballet* = *Dance chronicle*, 1978, 2. sz., 131–142.
- CONYERS, Claude: *Courtesans in dance history: Les belles de la belle époque* = *Dance Chronicle*, 2003, 2. sz., 219–243.

- COOLS, Guy – BOWLER, Lisa Marie: *Imaginative Bodies: Dialogues in performance practices*. Amsterdam, Valiz, 2016.
- COONS, Lorraine: *Artiste or coquette? Les petits rats of the Paris Opera ballet*. = *French Cultural Studies*, 2014, 2. sz., 140–164.
- COOPER, Arlene: *La Camargo's. Skirt: The Eighteenth Century Ballet Re-Dressed* = *Dress*, 1984, 1. sz., 33–42.
- COPELAND, Misty: *Life in motion: An unlikely ballerina*. New York, Simon and Schuster, 2014.
- CUMMING, Jennifer – DUDA, Joan L.: *Profiles of perfectionism, body-related concerns and indicators of psychological health in vocational dance students: an investigation of the 2x2 model of perfectionism* = *Psychology of Sports and Exercise*, 2012, 13. sz., 729–738.
- EMILIA: *Edward Watson & the Way into MacMillan. Interview with Edward Watson*. <http://www.theballetbag.com/2009/10/26/edward-watson-the-way-into-macmillan/> (utolsó letöltés: 2023. 06. 29.)
- FARKAS Attila: *A tánc filozófiája*. = *Az idő küszöbén – A magyar balett története*. Szerk. WINDHAGER Ákos – BÓLYA Anna Mária, Bp., MMA MMKI, 2021, 13–22.
- FARKAS Attila: *A totális közeg: művészet az ipari civilizációban* = *Valóság: Társadalomtudományi Közöny*, 2021, 5. sz., 37–46.
- *Fifty Contemporary Choreographers*. Szerk. BREMSER, Martha – SANDERS, Lorna, London – New York, Routledge, 1999.
- FISHER, Jennifer: *Tulle as tool: embracing the conflict of the ballerina as powerhouse* = *Dance Research Journal*, 2007, 1. sz., 3–24.
- FOURNIE, Fanny: *Danse, émotions et pensée en mouvement: contribution à une sociologie des émotions: le cas de Giselle et de MayB*. *Musique, musicologie et arts de la scène*. Grenoble, Université de Grenoble, 2012.
- FUCHS Livia: *Száz év tánc*. *Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe*. Bp., L'Harmattan, 2007.
- *Fülöp Viktor élete és pályafutása 1929–1997*. Szerk. P. TÖRÖK Margit, Bp., Papirusz Duola, 2006.
- GARAFOLA, Lynn: *The travesty dancer in nineteenth-century ballet*. = *Dance Research Journal*, 1985, 2. sz., 35–40.
- HAMILTON, Linda H. – HAMILTON, William G. – MELTZER, James D. – MARSHALL, Peter – MOLNAR, Marika: *Personality, stress, and injuries in professional ballet dancers*. = *The American Journal of Sports Medicine*, 1989, 2. sz., 263–267.
- HAMMOND, Phillip E. – HAMMOND, Sandra N.: *The Internal Logic of Dance: A Weberian Perspective on the History of Ballet* = *Journal of Social History*, 1979, 4. sz., 591–608.
- HANRAHAN, Stephanie J.: *Dancers' perceptions of psychological skills* = *Revista de Psicologia del Deporte*, 1996, 5. sz., 19–27.
- HOMANS, Jennifer: *Apollo's angels: A history of ballet*. London, Granta Books, 2013.
- HORECZKY Krisztina: *Kegy, kedvezmény, fölmentés nélkül – Horeczky Krisztina interjúja Dr. Bolvári-Takács Gábor egyetemi tanárral, a Magyar Táncművészeti Egyetem rektorával*. <http://szinhaz.net/2019/01/27/kegy-kedvezmeny-folmentes-nelkul/>
- HORECZKY Krisztina: *Ridegtartás. Három tánc* – *Halász Glória dokumentumfilmje*. <https://www.tanckritika.hu/kategoriak/essze/1300-horeczky-krisztina-ridegtartas> (utolsó letöltés: 2023. 06. 29.)
- HRUSOVA, Dagmar: *Effect of dancing on subjective experiences and psychological state of dancers*. https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/52335/1/jhse_Vol_10_N_proc1_S198-S204.pdf (utolsó letöltés: 2023. 06. 29.)
- JANÁK Katalin: *Foglalkozások presztízse*. https://www.ksh.hu/docs/hun/xftp/idoszaki/mikrocenzus2016/mikrocenzus_2016_13.pdf (utolsó letöltés: 2018. 08. 10.)
- KELLY, Deirdre: *Ballerina: Sex, scandal, and suffering behind the symbol of perfection*. Vancouver, Greystone Books, 2012.
- KERR, Holly: *Ballet in higher education. A modeled interdisciplinary approach for the arts and sciences. Reflective paper*. Doktori értekezés, State University of New York Empire State College, 2012.
- KOVÁCS Gábor: *Barokk táncok*. Bp., Garabonciás, 1999.
- *La délivrance de Renaud: ballet danced by Louis XIII in 1617*. Szerk. GARDEN, Greer, Turnhout, Brepols, 2010.
- LAILLIER, Joël: *Des petits rats et des hommes. La mise à l'épreuve de l'identité sexuelle des apprentis danseurs* = *Ethnologie Française*, 2016, 1. sz., 31–44.
- LEE, Carol: *Ballet in Western Culture. A History of its Origins and Evolution*. New York, Routledge, 2002.
- LEWIS, Carine – ANNETT, Lucy E. – DAVENPORT, Sally – HALL, Amelia – LOVATT, Peter: *Mood changes following social dance sessions in people with Parkinson's disease* = *Journal of Health Psychology*, 2016, 4. sz., 483–492.
- LEWIS, Carine – LOWATT, Peter: *Breaking away from set patterns of thinking: Improvisation and divergent thinking*. = *Thinking Skills and Creativity*, 2013, 9. sz., 46–58.
- LIVIO, Antoine: *Béjart*. Lausanne, L'Age d'Homme, 2004.
- LOVATT, Peter: *This is why we dance* = *BBC Science Focus*, 2016, 302. sz., 62–67.
- LYONS, John D.: *The Oxford Handbook of the Baroque*. Oxford, Oxford University Press, 2019.
- MAÁCS László: *Kísérlet egy művészportréra – Rábai Miklós (1921–1974)* = *Színháztudományi Szemle*, 1987, 20. sz., 43–72.

- MAINWARING, Lynda M. – KRASNOW, Donna – KERR, Gretchen: *And the dance goes on.* = *Journal of Dance Medicine & Science*, 2001, 4. sz., 29–41.
- MAKAROVA, Natalia: *Ballerina. Body and soul.* Film, 1987.
- MARÁZ, Anikó: *A tánc pszichológiája.*
<https://latininfo.hu/a-tanc-pszichologiaja-kutatas-eredmenyek-2-resz> (utolsó letöltés: 2023. 06. 29.)
- MARKÓ Iván: *A magány mosolya.* Bp., Táncvilág Nonprofit Kft., 2014.
- MARTIN, Rebecca: *Dance and Mental Health.*
<https://dancemagazine.com.au/2016/02/dance-and-mental-health/> (utolsó letöltés: 2023. 06. 29.)
- MCGUIRE, Kathleen: *Why are we still so bad at addressing dancers' mental health.*
<https://www.dancemagazine.com/why-are-we-still-so-bad-at-addressing-dancers-mental-health-2466177083.html> (utolsó letöltés: 2023. 06. 29.)
- MÉSZÁROS Tamás: *Markó táncszínháza.* Bp., Műzsák, 1984.
- MIGEL, Parmenia: *The Ballerinas, from the Court of Louis XIV to Pavlova* = *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1973, 1. sz., 136.
- MOLNÁR Márta: *Maurice Bejart rendezői (tánc) színháza* = *SYMBOLON*, 2013, 24. sz., 51–63.
- Nádasi Ferenc 1893–1966. *A magyar táncművészet nagyjai sorozat.* Szerk. NÁDASI Myrtil, Bp., Magyar Táncművészeti Főiskola, 1994.
- NEEDHAM, Maureen: *Louis XIV and the Académie Royale de Danse, 1661: A Commentary and Translation* = *Dance Chronicle*, 1997, 2. sz., 173–190.
- NÉGRE, Mireille: *Neked táncolok.* Uram. Bécs, OMC, 1987.
- NEUMÁRKER, Klaus-Jürgen – BETTLE, Norma – NEUMÁRKER, Ursula – BETTLE, Oliver: *Age- and gender-related psychological characteristics of adolescent ballet dancers* = *Psychopathology*, 2000, 3. sz., 137–142.
- PAPP Imre: *A Napkirály – XIV. Lajos élete és kora.* Bp., Kossuth, 1989.
- PARRY, Jann: *Different drummer: the life of Kenneth MacMillan.* London, Faber & Faber, 2010.
- PERICLEOUS, Isabella A.: *Healing through movement: Dance/movement Therapy for Major Depression.* Thesis.
<https://academiccommons.columbia.edu/doi/10.7916/D8ZC88V2> (utolsó letöltés: 2023. 06. 29.)
- PETRIDES, Konstantinos V. – NIVEN, Lisa – MOUSKOUNTI, Thalia: *The trait emotional intelligence of ballet dancers and musicians* = *Psychothema*, pótkötet, 101–107.
- PHELAN, Peggy: *Dance and the History of Hysteria* = *Corporealities*. Szerk. FOSTER, Susan, London, Routledge, 2004, 108–124.
- PICKARD, Angela: *Ballet body belief: perception of an ideal ballet body of young ballet dancers* = *Research in Dance Education*, 2013, 1. sz., 3–19.
- PINHEIRO, Inês: *Kenneth MacMillan believed that dance "could deal with controversial, contemporary subjects"* (Parry, 2009, p. 139). *Identify some of the key themes explored in MacMillan's work and discuss how these were expressed through his choreography.* London, Rambert School of Ballet and Contemporary Dance, 2014.
- POLLATOU, Elisana – BAKALI, Nikoleta – THEODORAKIS, Yannis – GOUDAS, Marios: *Body image in female professional and amateur dancers* = *Research in Dance Education*, 2019, 2. sz., 131–137.
- RICHARDSON, John: *Degas and the Dancers.*
<https://www.vanityfair.com/news/2002/10/degas200210> (utolsó letöltés: 2023. 06. 29.)
- RUSHTON, Julian: *Music and drama at the Académie Royale de Musique (Paris), 1774–1789.* Doktorri értekezés, Oxford, University of Oxford, 1969.
- SCOFFIER-MERIAUX, Stephanie – FALZON, Charlene – LEWTON-BRAIN, Peter – FILAIRE, Edith – D'ARRIPE-LONGUEVILLE, Fabienne: *Big Five Personality Traits and Eating Attitudes in Intensively Training Dancers: The Mediating Role of Internalized Thinness Norms* = *Journal of Sports and Medicine*, 2015, 3. sz., 627–633.
- SERRANO, Telmo – ESPÍRITO-SANTO, Helena A.: *Music, ballet, mindfulness, and psychological inflexibility* = *Psychology of Music*, 2017, 5. sz., 725–738.
- SIMON-HATALA, Boglárka: *Elszereződik vagy marad, de hallgat.*
<https://szinhaz.net/2018/01/30/simon-hatala-boglarka-elszerzodik-vagy-marad-de-hallgat/> (utolsó letöltés dátuma: 2023. 06. 29.)
- SMITH, Marian Elizabeth: *Ballet and Opera in the Age of Giselle.* Princeton, Princeton University Press, 2000.
- SOBASH, Samantha: *The Psychology of Competitive Dance: A Study of the Motivations for Adolescent Involvement* = *eResearch: A Journal of Undergraduate Work*, 2012, 2. sz., 59–67.
<http://digitalcommons.chapman.edu/e-Research/vol3/iss2/3> (utolsó letöltés: 2023. 06. 29.)
- SOMAI Miklós: *A pas de deux-n túl.*
https://kulturpart.hu/2014/02/04/a_pas_de_deux-n_tul (utolsó letöltés: 2023. 06. 29.)
- SZENTPÁL Olga – RABINOVSKY Máriausz – ORTUTAY Zsuzsa – LŐRINCZ György: *Íratok a táncművészképzés történetéhez (1946–1950)* = *Források a magyar színpadi táncművészet történetéhez I.* Bp., Magyar Táncművészeti Főiskola, 2013, 185–215.
- *Tánc és módszer: Táncművészeti kutatások.* Szerk. BÓLYA Anna Mária – WINDHAGER Ákos, Bp., MMA MMKI, 2021.
- TIGGEMAN, Marika – SLATER, Amy: *A Test of Objectification Theory in Former Dancers and Non-Dancers* = *Psychology of Women Quarterly*, 2001, 1. sz., 57–64.
- TÓTHPÁL József: *A magyar táncpedagógia helyzete: a Nemzeti Alaptanterv megvalósításának feltételei* = *Iskolakultúra*, 1998, 8. sz., 29–40.
http://real.mtak.hu/61862/1/EPA00011_iskolakultura_1998_08_029-040.pdf (utolsó letöltés: 2023. 06. 29.)

- VÁLYI Rózsi: *A balettművészet története*. Bp., Zeneműkiadó, 1969.
- VERGHESE, Joe – LIPTON, Richard B. – KATZ, Mindy J. – HALL, Charles B. – KUSLANSKY, Gail – DERBY, Carol A. – AMBROSE, Anne F. – SLIWINSKI, Martin – BUSCHKE, Herman: *Leisure activities and the risk of dementia in the elderly* = *The New England Journal of Medicine*, 2003, 348. sz., 2508-2516.
- WARBURTON, Edward C.: *Dance marking diplomacy: Rehearsing intercultural exchange* = *Journal of Dance Education*, 2017, 4. sz., 131-137.
- WEBSTER, Paul: *Little 'rats' of Paris Opera suffer for their ballet fame*. <https://www.theguardian.com/world/2002/dec/08/france.arts> (utolsó letöltés: 2023. 06. 29.)
- WINDHAGER Ákos: *Többszörös kezdet, sokszoros közeg – A magyar balett megszakított hagyománya = A művészet közege*. Szerk. KOCSIS Miklós – BOROS János, Bp., MMA MMKI, 2021, 43-58.
- WROBEL, Sylvia: *Psychologist takes on ballet special demons*. http://news.emory.edu/stories/2012/09/hspub_psychologist_atlanta_ballet/campus.html (utolsó letöltés: 2023. 06. 29.)
- ZHANG, Yan-jie: *Dance Is the Hidden Language of the Soul – On Spiritual Homeland of American Modern Dance* = *Zhejiang Studies in Culture & Art*, 2009, 4. sz., 12-25.

Dani Erzsébet – Bólya Anna Mária – Pónyai Györgyi – Györffy Ágnes

A Z generáció számára alkalmazható tánc történeti tananyag

A HY-DE modell

A Z és az alfa generációk az információfelvételhez és -feldolgozáshoz, valamint az életvezetéshez való viszonyukban jelentősen különböznek a megelőző generációktól.¹ A mai oktatás alapvetően más feladatokkal néz szembe a figyelemkezelési technikák tekintetében is.

A Z generációra dolgozta ki Dani Erzsébet olvasáskutató a HY-DE modellt, amely elsősorban figyelemösszpontosító tevékenységre épül. Az egy szálon érkező információkból felvett tudás és a fókuszált figyelem nem jellemző a Z generáció esetében. Gyöngül az egyetlen információs szálra való fókuszálás és a mélyfigyelem képessége, ezzel párhuzamosan erősödik a nagyobb ingerküszöbhez társuló és több tárgyra irányuló hiperfigyelem.² A modell kidolgozásában az is fontos szerepet játszott, hogy a fiatal nemzedékek hiperfigyelmi „létezése” nem hagyható figyelmen kívül, sőt, megfelelő irányítással egyenesen felhasználható a mélyfigyelmi fázis eléréséhez.

A tanulás egyik alapfeltétele a szövegértés, szövegértelmezés. A HY-DE modell egyik vezérfonala a Rabinowitz-féle megértési fázisok (a figyelem és észlelés, a szignifikáció, a konfiguráció, a koherencia szabálya) egymásra épülésének törvényszerűsége, melyek még jobban érvényesülnek, ha a diákok figyelmi szakaszai (hiperfigyelem, kevert figyelmi állapot és mélyfigyelem) megfelelően követik azokat. A tanóra menete szigorúan tervezett módszertant követ: a tananyag átadása a megértési fázisokat követve a hiperfigyelmi állapotból kiindulva úgy irányítja (a tanár által) a diákok figyelemváltását, hogy az egy kevert szakaszon keresztül fokozatosan a mélyfigyelmi státuszba kerül, ahol az igazi tanulás történik.³

A Dani Erzsébet által kifejlesztett HY-DE modell egy történeti jellegű tárgyon már tesztelésre került. Az innovatív tanmeneti struktúrát az együttműködés következő lépésében tánc történeti tananyagokra kezdtük alkalmazni. A jelenleg futó közös projektben magyar balett-történeti és néptánc történeti tananyagokra dolgozzuk ki a modellt. A cél egy teljesen kész, kortárs gimnáziumi, főiskolai és egyetemi korosztály számára kialakított, kompakt modell tananyaggal, tanári segédanyaggal, multimédia anyaggal, e-learning-rendszerben strukturálva. Egyes tananyagokhoz (Aranyváry Emília kora) virtuálisvalóság-szemléltetést is készítünk Gilányi Attila részvételével.⁴

1 Vö.: HOWE, Neil – STRAUSS, William: *Millennials Rising: The Next Great Generation*. London, Vintage, 2000.

2 BUJDOSÓNÉ DR. DANI Erzsébet: *E-létezés és hiperfigyelem* = *Könyv és Nevelés*, 2013, 4. sz., 38.
HAYLES, Katherine N.: *Hyper and Deep Attention: The Generational Divide in Cognitive Modes* = *Profession*, 2007, 13. sz., 195–198.

3 BUJDOSÓNÉ DR. DANI: *i. m.* (2013), 39.
RABINOWITZ, Peter: *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*. Columbus, Ohio State University Press, 1987, 42–46.

4 *Auróra – A magyarországi balett születése. Campilli Frigyes 40 éve Magyarországon. Az első magyar prima-balerina és koreográfusnő – Aranyváry Emília*. Szerk. BÓLYA Anna Mária, Bp., MMA MMKI, 2020, 157.

Az elméleti modell százperces (egyetemi előadás) oktatási folyamatra ad tanórai struktúráját. Jelen esetben kilencvenperces kerettel tervezünk, figyelembe véve az oktatás szintjét. A foglalkozás első szakaszában (huszonöt perc) a megismerési folyamat a rabinowitzi első két szinten, vagyis a figyelem és észlelés, valamint a szignifikáció szintjén zajlik, ebben a szakaszban egyértelműen a hiperfigyelem jelenlétére támaszkodik az oktató, hiszen ez a multimediális többlettöltettség befogadásához elengedhetetlen. A téma nagy vonalakban való felvázolása a hiperfigyelem „kihasználásával” történik, és többértékű, magasabb ingerküszöböt elérő információs csatornákon zajlik a lehető legszéleskörűbb multimédiás lehetőségek felhasználásával. A téma logikai gerincét az adott részterület tárgyszavai alkotják. Tehát kihasználva a diák vizuális érzékenységét és magas ingerküszöbét, a mélyfigyelem lassú aktivizálását előkészítve folyamatosan a dián tartjuk az adott tárgyszavakat. Ily módon nemcsak a multimediális megjelenítés (videó, kép, hang) segíti a figyelem, észlelés és a szignifikáció szakaszait, hanem egy tárgyszóhoz kötött logikai gerinc is felépül.

A foglalkozás második szakaszában (huszonöt perc) a harmadik, konfigurációs szabály figyelembevételével az információs csatornák számát, az információszerzés többlettöltettségét és a multimédialitást folyamatosan csökkentjük. Tehát ugyanazokkal a vizuális elemekkel dolgozunk, de a hiperfigyelem jelenléte és szükségessége már egyre inkább visszaszorul, tudatosan irányítva a diákot a mélyfigyelem, vagyis az igazi tanulás irányába. Ebben a szakaszban a tanulnivaló már másodszor kerül feldolgozásra: a logikai gerincet az újra megjelenő tárgyszavak adják, miközben a vizualitás fontossága csökken, a tananyagot már mélyebben magyarázzuk.

A harmadik szakaszban az információs monoáram kerül előtérbe, mely ebben a modellben maga a tanár. Megszűnik a több csatornán érkező vizuális inger, a tárgyszavak vezette tananyag már harmadszor kerül feldolgozásra, de most már az információk teljes mélységéig, az addig aktivizálódott mélyfigyelem segítségével. Ez a szakasz áll a legközelebb a hagyományosnak tekintett és a frontális oktatási formákhoz. A Dani-féle modellben hiperfigyelmi, kevert figyelmi és mélyfigyelmi szinten valósul meg az ismeretek belsővé válása, miközben a hiperfigyelem felől a fókuszálás irányába halad a kognitív és mentális tréning.⁵

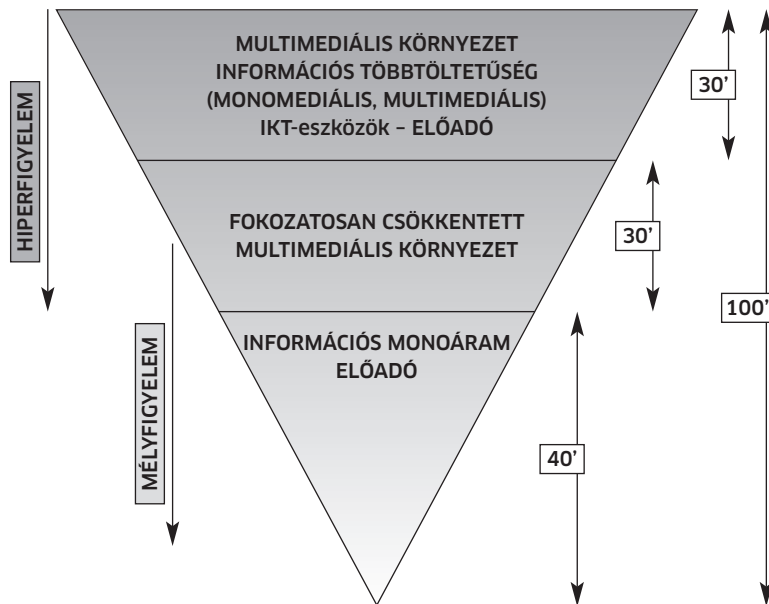
A HY-DE modell második része – amely a jövőben kerül kidolgozásra tánc történeti témában – a „learning by doing” elvei mentén halad. Az imént ismertetett figyelemfókuszáló elméleti tanóra megvalósítása után önfejlesztő hallgatói fázis következik. Ebben a hallgatói aktivitáson alapuló második részben a tanóra a monomédialitás felől a multimédialitás felé, a figyelemfókuszálás felől pedig a hiperfigyelem felé (vagyis fordítva) halad: a figyelem, észlelés és szignifikáció felől a koherenciaalkotás felé (tehát e szempontból ugyanúgy), ugyancsak három részre osztva az elméleti modell hallgatói szakaszának százperces foglalkozását.

A Dani-féle HY-DE modell az oktató többfunkciósságát kívánja meg, a pedagógiai és pszichológiai módszerek ötvöztetését, valamint a digitális kompetenciák professzionálisan strukturált alkalmazását tekintve.⁶

⁵ BUJDOSÓNÉ DR. DANI: *i. m.* (2013), 43.
HAYLES: *i. m.* (2007)

⁶ *Tánc és módszer: Táncművészeti kutatások.* Szerk. BÓLYA Anna Mária – WINDHAGER Ákos, Bp., MMA MMKI, 2021.

1. ábra: A Dani-féle innovatív tanóramodell haladási vázlata⁷



A Z generáció digitális világhoz kötött figyelmi és megismerési típusai az identitás-tudat alakulását is befolyásolják. Az ennek következményeképp kialakuló személyiségi és mentális jellemzőket felvázoló elméletek a gyakorlatilag teljesen rugalmatlan gondolkodási sémáktól a kollektív identitáson át az új neurális kapcsolatokat létrehozó, a hiperfigyelem és a mélyfigyelem között szintézist teremtő greenfieldi „kreatív agy”-ig terjednek. A felsőoktatásban tennünk kell azért, hogy az említettek közül a legkedvezőbb változat valósuljon meg: tanítási és munkamódszerek, szerepkörök újratervezésével, rugalmasan strukturált kurrikulumok megalkotásával.⁸

A tesztelés a 2019/2020-as tanévben indult el.

Módszertani javaslatok

A tanári segédanyag fő gerince a tíz oldal terjedelmű tudásanyag. A módszertan lényege, hogy a tananyagot egyre mélyülő szinten és egyre kevesebb csatornán bemutatva háromszor adja át az oktató, három részre osztva a kontaktórárt. Az első szinten a lehető legtöbb csatornán és általános bemutatás szintjén érkezik az információ a hallgatónak. A második szinten csökken az átadó csatornák száma, az előadás

⁷ Kép forrása: https://www.researchgate.net/profile/Erzsebet_Dani/publication/264420298_E-letezes_es_hiperfigyelem/links/53dd34d10cf2cfac992913de/E-letezes-es-hiperfigyelem.pdf (utolsó letöltés: 2018. 04. 25.)

⁸ Uo.

Javaslat e-learning-kurzus felépítésére

Az oktatáshoz e-learning-rendszer használatát javasoljuk. Az általunk tesztelt rendszerből a neolms.com igen jól használhatónak bizonyult.⁹ A tesztelés során a szemeszterbe tartozó hét modul mindegyikéhez tartozik három rövid feladat. Ebből az egyik egy rövid, feleletválasztós online teszt. Az online rendszer automatikusan összesíti a tesztek eredményeit modulonként. Ennek alapján készült saját, egyelőre nem reprezentatív felmérésünk a tananyagot követő részben tekinthető meg.

Egyetemi szemeszter esetében, amely általában tizennégy hetes, az óraszámot függetlenül hét modulra javasoljuk a tananyagot elosztani. A publikációban szereplő témát egy modulra dolgoztuk fel. Ezt egy magyar tánc történeti szemeszterbe a következőképp javasoljuk beépíteni:

1. modul: Tánc a jezsuita iskoladrámákban, majd a kastélyszínházakban.
2. modul: A Pesti Magyar Színház / Nemzeti Színház megnyitása. Campilli Frigyes működése.
3. modul: Az első magyar prímabalerina: Aranyváry Emília.
- 4. modul: A Magyar Királyi Operaház megnyitása. A századforduló táncletele.**
5. modul: Nicola Guerra működése.
6. modul: Milloss Aurél és a Magyar Csupajáték produkció.
7. modul: Összefoglalás.

Egy modulban három feladatot javasolunk a tanulók számára: kreatív feladatként a témához tartozó multimédia-anyag elkészítését, egy fórumkommentet az oktató által létrehozott posztokhoz, valamint egy ötkérdéses feleletválasztós online tesztet. Kéthetes periódusban gondolkodva az első két feladatra tíz, a tesztre három napot érdemes szánni.

⁹ LANSZKI Anita - BÓLYA Anna Mária: *E-Dance History - Online eszközök tanulástámogató hatása az MTE tánc történet tárgyának angol nyelvű oktatásában = VI. Nemzetközi Tánc tudományi Konferencia: Táncművészet és Intellektualitás - konferenciakötet. Bp., MTE, 2018, 178-184.*

Az értékelést két osztályzat átlagolásával javasoljuk:

A) E-learning-feladatok a teljes szemeszterre (7 modul):

6 × 5 kérdéses teszt – 35 pont,

6 × 5 pontos multimédia-feltöltés – 35 pont,

6 × 5 pontos fórumkomment – 30 pont,

1 × 10 pontos anyagkeresés, kutatás választott témában – 10 pont.

Összesen: 100 pont (88-100 – jeles, 75-87 – jó, 62-74 – közepes, 49-61 – elégséges).

B) Szemeszter végi 15 kérdéses teszt:

Összesen: 15 pont (14-15 – jeles, 12-13 – jó, 10-11 – közepes, 8-9 – elégséges).

A fenti tudásmérési és értékelési rendszer kontaktórákkal párhuzamosan és kontaktórák nélkül, csak online kurzus formájában is hatékonyak bizonyultak.

Tananyag

Leírás

Egy tananyaghoz 3 × 12 diából álló Power Point-vetítés kapcsolódik. A diák időzített beágyazott tartalmakkal rendelkeznek. Az oktató a tanítás előtt elpróbálja, a kontaktórán pedig csupán lejátsza a vetítést. Minden diához 4–5 kulcsszó kapcsolódik, amely a tanulás alapját képezi. A teljes adatbázis tehát körülbelül 12 × 5 elemszámú. Ezekhez a kulcsszavakhoz kapcsolva magyarázza el az oktató a tananyagot három – egyre mélyebb – szinten. Az itt bemutatott tananyagmodul, valamint a mélyebb magyarázatot lehetővé tevő, 3.3. számú, összefoglaló alfejezet Pónyai Györgyi *A klasszikus balettművészet magyarországi történetéből* című főiskolai jegyzete vonatkozó fejezeteinek, valamint az ebből készült *Auróra 3.* tananyagnak a szerkesztett változata.¹⁰

Egy tanórai tananyag: Az Operaház balettbemutatói 1884–1903 között

1. Az első évek: 1884–1886

#magyarkirályioperaház

Az Operaház megnyitása után a balett elsősorban mint „látványműfaj” funkcionált, szórakoztató szerepe kiteljesedett. A nagy táncprodukciók méltó kiállításához rendelkezésre állt a hatalmas, tágas színpad és az akkor legfejlettebb technika.

#balettlátványosság

#campillifrigyes

Az első években az a Campilli Frigyes folytatta a munkát az együttessel, aki mintegy harminchét évig már vezette a társulatot a Nemzeti Színházban. Kétéves operaházi

¹⁰ PÓNYAI Györgyi: *Auróra 3 tananyag: Balettlelet Magyarországon a Magyar Királyi Operaház megnyitása utáni időszakban. Az Operaház balettbemutatói 1884–1903.* Oktatási dokumentum, 2020.
PÓNYAI Györgyi: *A klasszikus balettművészet magyarországi történetéből.* Bp., Planétás, 2009, 52–87.

működése művészi szempontból így semmilyen változást nem hozott a társulat életében. Az első néhány operaházi szezonban az ő balettjeiből épült fel a balettrepertoár, ezeket a darabokat a Nemzeti Színházból vették át.

A társulat élén, mint „első magántáncosnő”, Coppini Zsófia (Sofia) állt. Férfi magántáncos egy volt, Pini Henrik, ő vitte a férfi főszerepeket, míg az összes többi a táncosnők. „Magántáncosnő” volt Müller Katalin, a „másod-magántáncosnők” Ferenczy Paula, Kürthy Hermin, Maruzzi Fanni és Sarkady Mari voltak. A balett – a megnövelt létszámnak és a képzett szólistáknak köszönhetően – immár több önálló táncművet is bemutatathatott. (A *#tancosok kulcsszóhoz tartozik, de kronologikusan itt közöljük.*)

Az 1884. szeptember 27-i megnyitót követően az év végéig összesen csak öt balettelőadást tartottak. A következő hónapok során a táncrepertoár a Nemzeti Színházból átvett korábbi Campilli-művekből épült fel. Az első valódi operaházi balettpremier az 1885. május 16-án bemutatott, később szép szériát futó *divertissement-füzér*, a *Bécsi keringő* volt.

#becsikeringo

Campilli 1887 tavaszán átvette a munkássága elismeréséül elnyert aranykeresztet, és visszavonult posztjáról. Távozása lezárta a hazai balett addigi, 1847-től tartó, első nagy korszakát.

#operahazmegnyitasidoszaka

2. 1886–1902: Cesare Smeraldi, Luigi Mazzantini, Cesare Severini

#italiaiballetthatasa

A Campilli távozását követő mintegy tizenöt évben az itáliai gyökerű táncművészeti hatás változatlan volt, a balettmesteri poszton ugyanis három, szintén olasz mester váltotta egymást. Cesare Smeraldi 1886–1889, illetve 1895–1902 között, Luigi Mazzantini 1889–1894 között, közben pedig egy évadot 1894–1895-ben Cesare Severini állt a balettegüttes élén.

2.1. Cesare Smeraldi első korszaka (1886–1889)

Cesare Smeraldi (Nápoly [?], 1846 – Budapest, 1924) kétszer vezette az operai balettegüttest, működésének első időszaka 1886. október 6-tól 1889. április 30-ig tartott. Campillihez hasonlóan a bécsi és a milánói Opera mintáját követte, és nagy hangsúlyt helyezett a látványosságra. Nevéhez az első időszakban leginkább a négyfelvonásos, háromórás, 12 képből (!) álló *Excelsior* köthető (zene: Marengo Romualdo, szöveg: Luigi Manzotti, betanítás: Smeraldi).

A balett táncai „a hír”, „a polgárosodás bevonulása”, „az ébredés”, polka, mazurka, „távir dai sürgönykihordók tánca”, „kozmpolitikai” tánc, kínai tánc, angol tánc, indus tánc, „adagio d'azione e passo a due”, „Lesseps megünneplése” és „az egyetértés” voltak. A táncjáték zenéjét banálisnak és egyéb művekből összelopkodottnak minősítették a kritikusok, annál jobban dicsérték viszont a nagyszabású kiállítást.

A premieren a főszerepeket Zsuzsanits Emília (a felvilágosodás nemtője), Coppini Zsófia (a polgárosodás nemtője) és Smeraldi (a sötétség démonja) táncolták. A szólistákon kívül a balettben több mint háromszázan léptek fel. A koreográfia főként ezt a tömeghatást használta ki, és a nagy létszámú csoportok változatos mozgására épített.

A monumentális, nagy léptékű színpadi megoldások, a hatalmas és mégis ügyesen, kreatívan mozgatott táncoslétszám, a „balett” fogalmának újraértelmezését ígérő megvalósítás az újdonság varázsával hatott. Az *Excelsior* szép szériát futott, Európa más nagyvárosaihoz hasonlóan nálunk is évekig nagy közönségérdeklődés övezte. Mivel azonban hatását kizárólag a megalomán külsőségeknek köszönhetette, a balettnak ez a fejlődési iránya végül is művészi értelemben zsákutcának bizonyult.

Időközben 1887 májusában változott a primabalerina személye. Coppini Zsófia elköszönt az Operától, a szerepkörét pedig Müller Katica vette át.

#tancosok

Müller Katalin (Katica) (1860. május 1. – 1929. május 25.) már hatévesen balettnövendék volt a Nemzeti Színházban, Campillinél tanult, és 1879-ben kezdte meg balettművészi pályafutását. Olaszországban is képezte magát, később a megnyíló Operaházhoz szerződött, 1887-től lett primabalerina. Kiváló, precíz technikájú és a karakterábrázolásban is jeleskedő táncosnő volt. 1897 májusában, 37 évesen vonult vissza a színpadtól.

#mullerkatica

Az *Excelsior* bemutatását követően egy kisebb, csekély érdeklődést keltő darab, *A négy kérő* premierje zajlott 1888. november 22-én (zene: Corradi Kázmér, koreográfia: Smeraldi). A rövidke darab arról szólt, hogy egy francia, egy spanyol, egy cseh és egy magyar kérő verseng a „szép Leontine kezéért”, akik közül ő a magyart választja. A műnek sem a zenéje, sem a cselekménye nem volt jelentős, hatása sem volt átütő.

A következő sikerdarab *A babatündér* volt, melyet 1888. december 13-án mutattak be (zene: Joseph Bayer, szöveg: Hassreiter és Gaul, koreográfia: Joseph Hassreiter).

#babatunder

A balett egy játékboltban játszódott, ahol a darab kezdetén boltossegédek sűrűnek-forognak, és állandóan érkeznek a vevők, például egy angol lord is válogat népes családjával a bemutatott babák között. A nap végén a kereskedő bezárja a boltot, és mindenre csend borul. Éjfélkor megjelenik a babatündér, és a babákat életre kelti. Japán, tiroli, kínai, spanyol, szerecsen és dobverő babák és különféle „zsinóron ránduló jószágok” tódulnak szemképráztató összevisszaságban a színpadra „villámgépek ragyogó, izzó fényében” és „táncolnak, forognak, ugrálnak egymás után”. A babák multságának újabb óraütés és a kereskedő megjelenése vet véget, aki a zajra felébredvén bosszúsán jelenik meg az immár ismét csöndes és sötét boltban.

A darab kedves meséjének és babaszereplőinek köszönhetően igen kedvező fogadtatásra talált a gyermekközönség körében is. Az egyszerű cselekményű, de annál látványosabb, fényesebb kiállítású darab nagy közönség- és sajtósikert aratott. A „csillogó kosztümmök színpompás keveréke”, a pergő ritmusú rendezés kitűnő hatást ért el. A sajtó már a premier után nagy jövőt jóslt a produkciónak, és valóban: összességében több mint háromszáz előadást ért meg.

2.2. Luigi Mazzantini balettmesteri működése (1889–1894)

Az olasz táncos családból származó Luigi Mazzantini (Róma, 1857 – Budapest, 1921) Milánóban Carlo Blasisnál tanult, majd 1876-ban meghívták a Bécsi Udvari Operaházhoz, ahol tíz évig volt szólótáncos. A budapesti Operaház először 1886 novemberében szerződtette, de néhány hónap múlva már meg is vált a színháztól. Két évvel

később visszahívták, és 1889. január 1. és 1894. december 31. között ő lett az intézmény balettmester-koreográfusa.

#luigimazzantini

Mazzantini kiváló olasz Blasis-iskolájának és a bécsi évek szólistatapasztalatainak köszönhetően biztonsággal és változatosan dolgozott az akadémikus formanyelvvel. Hosszú évtizedek óta ő volt az első balettmester, aki legalább részben magyaros témájú balettek, sőt autentikus néptáncok színpadra vitelével próbálkozott. Első munkáiban azonban még nem ez a tendencia tükröződött, inkább biztosra ment, a már bevált klisék mentén dolgozott.

#blasishatasmagyarorszagon

Első munkáját, az *Új Rómeó* című, megszokott zsánerű, egyfelvonásos balettet 1889. április 16-án mutatták be (zene: Steiger Lajos és Sztojanovics Jenő, szöveg: Hoffmann nyomán, koreográfia: Mazzantini).

#ujromeo

A darab Stelláról, a híres párizsi prímabalerináról szól, aki jelmezbált rendez. Ezen megjelennek a párizsi élet képviselői, a nagypolgárság jellegzetes figurái. A vendégek közül Marco, az ismert utazó az estélyen felajánlja „pénzét és szívét” Stellának, de az elutasítja. Erre a férfi megsértődik, és saját majmát, Milót beöltözteti a legutolsó divat szerint, és betanítja az elegáns mozdulatokra. Stellának bemutatják a majmot, aki annyira elnyeri a prímabalerina tetszését, hogy végül már úgy vezeti be a társaságba, mint régóta keresett „ideálját”. Az állat végül botránnyosan kezd viselkedni, és leleplezik. Stella a felfedezés hatására elájul, majd magához térve, korábbi döntését megbánva, kezét és szívét Marcónak nyújtja.

A darab zenéje a korabeli balettdaraboknak megfelelően dallamos volt, a cselekményről már akkor is megoszlottak a vélemények („mulattató”, illetve „sértően abszurd”). A darabban keringő, legyezőtánc, mazurka, gavotte, német, angol, cseh, japán és lengyel tánc követte egymást, de a sajtó reklamált, mert magyar tánc nem volt. Az igen bizarr történet elsősorban a pantomimban igen jó Mazzantininek biztosított ziccerszerepet, mivel ő játszotta-táncolta Milót, a majmot – igen nagy sikert aratva. Stellát, a női főszereplőt Müller Katica alakította. A kiállítás most is „pazar fényű” volt.

#divertissement

Az *Új Rómeó* sikere után nem sokkal ismét Mazzantini-bemutatót tartottak: 1889. október 20-án került színre *A párisi festők* című, két képből álló táncgyűjtemény, mely tulajdonképpen a *Bécsi keringőt* váltotta a repertoárban – lényegileg egy hasonló divertissement-sorozat volt. Itt már megnyilvánult Mazzantini kísérletező kedve a koreográfiában: az első képben a balettkar, élén Mazzantinivel (!), „szilaj” kánkánt (!) járt. Ez a tánc az Opera színpadán rendkívül szokatlan volt, így nem meglepő, hogy igen vegyes érzelmeket váltott ki. Az érdeklődés azonban (talán éppen emiatt) igen nagy volt, a nézőtér is zsúfolásig megtelt, és a darab sikeresnek bizonyult. Meglepő módon éppen a kánkán aratta le a legtöbb tapsot, amit a sajtó némi malíciával kommentált.

Az 1889-es év utolsó bemutatója december 21-én a *Nap és Föld* című, négy képből álló divertissement volt (zene: Joseph Bayer, szöveg: Gaul és Hassreiter, koreográfia: Hassreiter nyomán Mazzantini).

#napesfold

Az első kép a *Tavas*z, ebben egy lánynevelő intézet kertjében zajló vidám majálist láthatunk. A második kép a *Nyár*, ahol olasz tengeri fürdőhely a szín, nyüzsgő sokaság hömpölyög fel-alá, evezős fiúk és fürdőző leányok táncolnak, majd „spanyol” és három gigerli tánca következik. A harmadik kép az *Ősz*, melyben a német parasztok szüreti mulatságát és a hajtóvadászatot a szüretelők tánca követi. A tablót záporosó és nagy felvonulás zárja. Ebből alakul ki a negyedik, havas kép, a *Tél*. Szállingózik a hó, orgona szól karácsony éjszakáján. Az óra éjfél ut, ekkor sok kis „jégkristály bundába” öltözött tündér táncol elő, apró karácsonyfákkal a kezükben. Ezek a kis fák a színpad hátterében felállított hatalmas karácsonyfával együtt mind egyszerre világítani kezdenek.

A kivételesen látványos, a leírások szerint igen változatos koreográfiával, számos érdekes színváltással, sok táncsal élénkített darab nagyon vegyes visszhangot váltott ki. A zenét silánynak, banálisnak ítélték, Mazzantini betanítását viszont dicsérték, ő maga mint spanyol táncos – a főszereplő Müller Katicával együtt – nagy sikert aratott. A sajtó elismerően szólt a káprázatos kiállításról is.

Alig egy hónappal később, 1890. január 26-án egy felújítás következett: a hosszú évekkel korábban a Nemzeti Színházban már játszott *Robert és Bertram* című balett. A táncokat Mazzantini tanította be. A darab nem aratott nagy sikert, idejélműltnek minősítették, egyedül Mazzantini pantomimikai alakítása váltott ki nagyobb elismerést.

#baletteszene

A balettet ekkor már több évtizede látványműfajként tartották számon, a műveknek mondanivalója nem nagyon volt (legfeljebb laza cselekményszál volt jellemző). A divertissement-ok pedig egyáltalán nem szóltak semmiről, a hangsúlyt a kiállításra helyezték. „Komoly” zeneszerzőket is inspiráló irodalmi, költői igényű librettók nem voltak.

#sztojanoviccsardas

Ekkor, ebben a közegben került sor az új balett, az egész estés *Csárdás* bemutatójára 1890. december 7-én (zene: Sztojanovics Jenő, szöveg és koreográfia: Mazzantini). A darab hamar meghódította a repertoárt, 1891 októberében már elérte a huszontödik előadását.

A *Csárdás* három egymástól független felvonásból állt, melyeket – bár különböző korokban és helyszínen játszódnak – összekötött a nemzeti téma.

Az első kép a cigányok Magyarországra történő bevándorlását ábrázolja a Kárpátok hegyei között, ahol a vidám és szomorú nőta tündérei hegedűt ajándékoznak nekik. A másodikban katonai fegyvertánc, lengyel követ érkezése, palotás és „nagy magyar szóló” szerepelt, majd a képet Rákóczi ünnepélyes bevonulása zárta. A harmadikban egy lakodalom keretében különféle nemzeti táncok, majd egy „tüzes csárdás” szerepelt, a negyedikben pedig egy nagy élőképet láthattak a nézők, melyben Hungária allegorikus alakjának és a tündéréknek vezetésével a szereplők eléneklik a Szózatot.

A darab fogadtatása összességében kitűnő volt: Sztojanovics érdeméért az ízlésesen összeválogatott csárdásokat említették, Mazzantinit a koreográfiáért és a betanításért egyenesen „zseniálisnak” titulálták. A színház a bemutatóra egészen megtelt, a közönség a darabot mindvégig „élénk tetszéssel kísérte”, a szerzőket pedig az egyes képek után többször is kihívták, és koszorúkkal díjazták.

#szabadosviora

Fél évvel a *Csárdás* premierje után, 1891. március 14-én került színre a *Vióra*. A darab zeneszerzője, Szabados Károly korábban az Operaház segédkarmestere és énektanára volt. A bemutató idején, 31 évesen, elborult elmével azonban már nem örülhetett a sikernek. Zenéjéről egybehangzóan elismerően vélekedtek a kortársak: kifejezőnek és poétikusnak tartották. A háromfelvonásos darab cselekménye egységes, szöveggönyvének alapja Jókai Mór egy székely regén alapuló regénye, a *Tengerszem tündére* volt.

#erdelyitundermese

A darab a Székelyföld hegyei között játszódik a Szent Anna-tónál. A tó melletti kis kápolnából a harangot ellophatja a vízi király, és kitepi a nyelvét. A tündérr király lányai két ifjút elcsábítanak, és magukkal viszik őket a mélybe. A harmadik lányt, Viórát azonban rabul ejti a szerelem, amikor Gergővel, a fiatal székely vadással találkozik. Nem ragadja magával, sőt vele tart a szárazföldre.

A tó melletti székely faluban esküvőre és a kápolna új harangjának felszentelésére készülnek, a szertartás közben azonban az új harang hamuvá ég. Egy öreg remete szerint a gonosz varázslatot csak úgy törhetik meg, ha a régi harangot visszaszerzik. Vióra és Gergő vállalkozik erre, a remetétől kapott keresztvéjú bottal elindulnak a tengerszem mélye felé.

A tó mélyén, a vízi király birodalmában Vióra és Gergő szembeszáll az uralkodóval. A tündérek mindenféle cselhez folyamodnak, hogy megtarthassák a harangot, a keresztvéjú bot hatalmának azonban nem tudnak ellenállni. Gergő és Vióra végül megtöri a gonosz varázslatot, a tündérbirodalom összeomlik. A két fiatal visszahozza a faluba a régi harangot, és vele együtt a tündérek életre keltett korábbi áldozatait is.

#erdelyitancaszinpadon

A koreográfia sok nagycsoportos táncot, valamint szólót tartalmazott. Az autentikus hatás kedvéért Mazzantini a Székelyföldre utazott, ott tanulmányozta a magyar táncokat, és a *Vióra*ban két székely gazdával járatta el a híres erdélyi borica táncot.

Érdekes momentum, hogy itt Erdély a romantikus ember másik világba révedésének lenyomataként jelenik meg, a távoli világ, a mesék földje.¹¹ Ugyanakkor Mazzantini olyannyira valódi erdélyi táncot hoz, hogy a ma is egyik legismertebb erdélyi archaikus szokást állítja színpadra: a Hétfalu kultúrájából ismert borica szokás táncát. Ez a magyar nyelvterületről előkerült legarchaikusabb betlehemezési szokás. Ráadásul Mazzantini nem csupán a táncot rendezi meg valamely stilizált formában, hanem magukat a falusiakat hívja el, hogy az akkor még teljes egészében élő szokást mutassák be a színpadon. Ezzel a korban szinte példa nélkül álló „szereplőválogatással” Mazzantini a valódi folklór színpadra helyezésével próbálkozik meg. (Erről bővebben a *Magyar Csupajáték – A modern magyar összművészeti előadás* c. kiadványban.) Kérdés, hogy Mazzantini milyen és mennyire sikeres instrukciókkal látta el a gazdákat. Valószínűleg nem sok változtatást eszközölhettek az eredeti szokáson.¹²

¹¹ WINDHAGER Ákos: *Terényi Ede Erdély-képe zenekari művei alapján = Magyar Művészet: A Magyar Művészeti Akadémia Elméleti Folyóirata*, 2018, 4. sz., 42-51.

¹² *Magyar Csupajáték – A modern magyar összművészeti előadás*. Szerk. BÓLYA Anna Mária – WINDHAGER Ákos, Bp., MMA MMKI, 2021.

A közönség nagy tetszéssel fogadta a művet, a sajtó dicsérte a koreográfiát és a „káprázatos, fényes” szcenírozást.

#kesoromantikusbalett

#tunderbalett

A következő hónapokban három, operákhoz vagy más balettekhez társítható rövid, egyfelvonásos táncmű került színpadra. 1891. november 15-én a *Nivita* (zene: Rieger Alfréd; szöveg és koreográfia: Mazzantini), 1891. december 18-án a *Danza Esotica – Egy álom választottja* (zene: Pietro Mascagni, szöveg: +++¹³, koreográfia: Mazzantini), 1892. október 29-én pedig a *Tous les trois* is (zene és szöveg: Sztobjanovics Jenő, koreográfia: Mazzantini).

E rövid daraboknál – főként a két utóbbinál – jellemzően sem a zene, sem a librettó nem volt magasabb igényű, még a művek legfőbb vonzerejének szánt kiállítás sem aratott sikert. A sekélyes cselekmény, illetve annak szinte teljes hiánya miatt a kritikák inkább negatívan ítélték meg ezeket a produciókat.

Talán éppen e rövidebb táncjelenetek vegyes fogadtatásán okulva 1893. január 21-én ismét egy kétfelvonásos nagybalettet, *A korrigánt* tűzték műsorra (zene: Charles-Marie Widor, szöveg: Coppée és Mérante).

A balett a szegény Yvonne-ról szól, aki a falu legszebb legényét, Lilezt szereti. Yvonne szép ruha híján nem tud részt venni a falu ünnepségén. A nép vidáman mulat, Lilez egy rózsafüzért vásárol, ami megvéd a korrigánok (gonosz tündérek) hatalmától. A korrigánok királynője öregasszony képében kér segítséget Yvonne-tól. Cserébe ad a lánynak egy szép ruhát, azzal a feltétellel, hogy mire az óra nyolcat üt, meg kell esküdnie a szeretőjével, különben a tündérek magukkal viszik és ő is korrigán lesz. A falu harangozója – aki viszonzatlanul szerelmes Yvonne-ba – meglesi őket. Ellopja Lilez olvasóját, és elállítja az órát, így a szerelmesek elkésnek az esküvővel. A korrigánok magukkal viszik a lányt.

A második felvonás elején a korrigánok lejtik baljós táncukat. Erre téved a gonosz harangozó, aki időközben berúgott, és fáradtan elalszik. A korrigánok azonban rátalálnak, királynőjük elé hurcolják, számfületek varázsolnak rá. Megérkezik Lilez, de a korrigánkirálynő csak úgy adja vissza neki Yvonne-t, ha a fiú a sok korrigán között ráismer. Yvonne eltáncolja a gigue-táncot, melyről vőlegénye ugyan felismeri, de a korrigánok mégsem akarják a lányt elengedni. Végül egy jószívű pásztor a rózsafüzérrel elijeszti a korrigánokat, és megmenti a szerelmeseket.

A zene fogadtatása vegyes volt: ugyan szellemesnek és jól hangszerezetnek említették, másutt viszont reklamáltak, hogy miért nem magyar szerzők műveit mutatja be inkább az Operaház. Mazzantini egységesen jó kritikákat kapott a fantáziadús koreográfiáért és a rendezésért, sőt az alakításáért is (ő táncolta a gonosz harangozót a darabban). A többi főszereplőt is kiemelték: Müller Katicát, Robertine Fernandát, Sarkady Mariskát és Zsuzsanits Emíliát. A kiállítás ismét „pazar” volt, a jelmezek pompásak, a díszletek pedig „festői hatásúak”.

¹³ A szövegíró így jelezte, hogy anonim kíván maradni.

#dariuskincse

Az 1893–1894-es évad legfőbb balettprodukciója egy újabb, magyaros vonásokkal és kerettémával gazdagított háromfelvonásos, hét képből álló táncjáték, a *Dárus kincse* volt, melyet 1893. október 4-én mutattak be (zene: Szabó Xavér Ferenc, szöveg: Ábrányi Emil és Marcell Géza, koreográfia: Mazzantini). A darab kerettörténete Erdélyben, a többi kép az ókori Babilonban játszódott.

A darab Bálintról, az erdélyi faluban élő legényről szól, aki a hegyekben aranyat talált, s ezért „kincsszomj” gyöttri, kedvesét, Anikót is eltaszítja. A kincs utáni kutatás során elé toppan az azt őrző szellem, jogarából tűz csap ki, Bálint eszméletét veszti. Felébredvén az ókori Babilon egy csodaszép kertjében találja magát, ahol Roxánával, Dárus leányával találkozik. Roxána (akinek a külseje azonos Anikóéval), megbabonázza Bálintot, és az rögtön szerelmet vall neki. A rabszolgák meg akarják ölni a fiút, de Roxána megvédi, sőt viszonztereti őt. A közben érkező Dárus szintén meg akarja öletni Bálintot vakmerőségéért, de lánya kérésére az ítéletet száműzetésre változtatja. Ezután Dárus az országát veszélyeztető ellenség ellen hadba vonul. Seregét azonban szétverik, ekkor kihirdeti, hogy aki az országot megmenti, azé lesz Roxána keze és minden kincse. Riadó hallatszik, megjelenik a győzedelmes Bálint mint hadvezér, és elbeszéli, hogyan fordította meg a csatát és futamította meg az ellenséget. Övé lesz Roxána és Dárus kincse. A győzelmi tivornyán Bálint csak kincseiben gyönyörködik, még Roxána is elfordul tőle. Hirtelen minden elsötétül: az ellenség visszatér és lerohanja a várost. Káosz, általános pánik tör ki, Bálint megöli magát. A darab végén feleszmél a sziklán. Jön az anyja, a pap és Anikó. A lány elé térdel, és bocsánatot kér.

A darab nagyon vegyes fogadtatásban részesült, amit leginkább a zene, Szabó Xavér Ferenc munkája (a Zeneakadémia elmélet- és hangszereléstanára) és az általa kiváltott viták indokoltak. A darab összességében mégis annyira szokatlanul újszerűnek bizonyult, hogy a bemutató kapcsán még egy új, magasabb rendű műforma, a „*pantomimikus zenedráma*” születése is szóba jött.

#szaboxaverferenc

Mazzantini – mint táncalkotó – igencsak kitett magáért, a darabban volt falusi mulatság, csárdás, oláh, abesszin, núbiai, perzsa, néger és arab tánc, sőt énekkel kísért görög táncsoportozat, rabnók tánca és szerelmi kettős is. Mindezt vegyítette polkával, keringővel, pas de deux-vel, „pizzicato-változatokkal” és amazon fegyvertáncsal.

A dús cselekmény miatt azonban túl sok volt a táncsal ki nem fejezhető történes, ami még a pantomimben egyébként igen jó Mazzantininek is feladta a leckét. Összességében a betanítást, a főszereplőket (Müller Katalint és Sarkady Marit) és az egész tánckart azonban minden sajtóorgánium dicsérte, mert a „legkomplikáltabb evolúciók is katonai pontossággal s eleganciával” sikerültek.

#operatanckar

Mazzantini balettmesteri működése két bukással végződő premierrel zárult. 1894. május 8-án mutatták be az *Északi fény* című egyfelvonásos „fantasztikus” balettet (zene: Poldini Ede, szöveg: Viktor Leon, koreográfia: Mazzantini).

#mazzantinikesoidarabjai

A divertissement-jellegű darab egy grönlandi hóvidéken játszódik, egy felfedező és felesége jó véget érő viszontagságairól szól. Eszkimók, jegesmedvék, fókadémo-

nok, tündérek, nimfák, hópelyhek és matrózok tánca váltotta egymást tarka egymásutánban és különösebb összefüggés nélkül.

A cselekmény és a koreográfia nem aratott sikert: hiába volt kellemes, fülbemászó a zene, hiába lejtett Müller Katica könnyeden és „gráciákkal”, hiába volt pazar a dekoráció és „excentrikusak” a jelmezek, ez sem mentette meg a darabot: összesen három előadást ért meg.

Mazzantini utolsó bemutatója pedig konkrétan botrányba fulladt: 1894. október 28-án *A táncpróba* című egyfelvonásos balettet a közönség olyan felháborítónak ítélte, hogy a nézők egyszerűen kivonultak a színházból.

A két képből álló balettből egy színház próbatermébe látogató és ott a táncosnők között vállalhatatlanul viselkedő attasé látható, aki kíséretével a következő képen egy színpadon felállított páholyból nézi, ahogy „orfeumokból ismert táncokat járnak mindenfelől összeropkodott zenekíséret mellett”.

#orfeumihatas

A produkciót a sajtó is „orfeumszerűnek”, durvának, ízléstelennek minősítette, és követelték, hogy az Opera azonnal vegye le a műsorról a darabot.

Talán nem is véletlen, hogy nem sokkal ezután Mazzantini megvált a balettmester-koreográfusi poszttól. Működésének mintegy fél évtizede azonban összességében a társulat jó, produktív periódusának tekinthető. Nagy kísérletező kedvvel koreografált, és olykor merészen feszegette a határokat. Többfelvonásos, magyaros motívumokat is mutató darabjai (*Csárdás*, *Vióra*, *Dárius kincse*) évtizedes adósságokat törlesztettek, és hibáik ellenére is jó irányt mutattak az operai balett fejlődésének. Megszokott zsánerű balettjei (*Új Rómeó*, *A korrigán*) sikerrel szolgálták ki a korizlést. Nagybalettjeiben kiválóan, fantáziadúsán bánt a nagy csoportokkal, de kisebb műveiben is szem előtt tartotta a változatosságot és a látványt.

2.3. Cesare Severini egy évadja (1894–1895)

#cesareseverini

Cesare Severini 1894. november 11-től 1895. november 15-ig töltötte be a balettmesteri posztot. Ez idő alatt összesen egy táncbemutatót tartottak: *A nappal és az éjjel* című, két képből álló balett premierje 1895. március 17-én zajlott (szöveg: Beer József, zene: Tóth Lajos és Metz Albert).

A balett tartalma szerint a Természet összehívja az égitesteket, de a Nap és a Hold nem érkezik meg a hívó szóra. Szerelmüket tönkreteszi az Éj Szelleme, aki a Napot a Hold távollétében megpróbálja meggyilkolni. A Természet megátkozza az Éjt, hogy újra meg újra szúrja törét a Nap szívébe anélkül, hogy meg tudná ölni. A Holdat pedig azzal sújtja, hogy örökké kövesse a Napot anélkül, hogy utol tudná érni.

A táncokat Severini koreografálta, és ő táncolta a darabban az Éj Szellemét. A műben szerepet kapott még a Természet, Vénusz, a Törpék fejedelme, Nap, Hold, Orion, valamint denevérek, baglyok, csillagok, üstökösök, felhők és a szivárvány színei is, mindegyik a maga számával. A kellemesen dallamos zene megfelelt a kor követelményeinek, a szöveggönyvet viszont igen gyengének tartották. A táncosokat azonban dicsérte a kritika.

2.4. Cesare Smeraldi második korszaka (1895–1902)

#cesaresmeraldi

Cesare Smeraldit 1895. november 16-án szerződtették második alkalommal balettmesternek (ilyen minőségében 1902-ig dolgozott, de 1924-ig, haláláig működött még az Operában táncosmimikusként és másodbalettmesterként).

Az *ércember* című kétfelvonásos balett koreográfiáját Smeraldi készítette (zene: Kerner István, szöveg: Eugène Scribe nyomán).

#ercember

Az Indiában játszódó balett cselekménye Bagar és Nanga kalandos, jó véget érő szerelmét beszéli el, melynek során egy „ércember” barlangjából járnak ki-be a szereplők, és a cselekmény ezek szerint vesz újabb és újabb fordulatokat.

A túláradó és nehezen követhető cselekmény nem nyerte el a kortársak tetszését, a zenéről és a koreográfiáról is megoszlottak a vélemények, a táncosokat viszont dicsérték. A premieren a főszereplők Müller Katica, Carboni, Pini Henrik, Zsuzsanits Emília és Gaszner Boriska voltak.

A következő balettpremier majdnem egy évvel később, 1897. január 9-én zajlott le. Ekkor mutatták be az újabb Hassreiter-darabot, *A piros cipő* című „tánclegendát” (zene: Raoul Mader, szöveg: Hermann Regal, koreográfia: Hassreiter). Ez azon ritka darabok közé tartozott, melyek a közönség és a sajtó körében egyaránt minden szempontból teljes elismerést váltottak ki. Cselekményét több sajtóorgánus is részletesen ismertette, a „szemkáprázató” színpadi effektusokat, a remek színváltozásokat, a fantáziadús koreográfiát és a táncosokat is egyöntetűen dicsérték.

#apiroscipo

A darab Darinkáról, a parasztlányról szól, aki szentségtörő módon ellopja faluja csodatevő piros cipőit, ezért „balettátokkal” bűnhődik, haláláig táncolnia kell, majd feloldozva vétke alól, a csillagok honában maga is csillaggá lesz.

Az Opera „pazarul” hozta színre a balettet: a négy pompás, látványos kép, a világitási effektek, a díszletek és jelmezek színharmóniája Kéméndy Jenő ízlését, fantáziáját dicsérték.

Időközben Müller Katica is visszavonult, 1897 májusában búcsúzott a színpadtól.

#egzotikumabalettb

A szintén egész estés, kétrészes, „fantasztikus” balett, a *She* Raoul Mader zenéjére, Kéméndy Jenő és Beer József librettójával készült, a betanítás Gundlach Lajos munkája volt.

#shebalett

A balett meséje szerint Kalykrates főpap megszökik titkos szerelmével, Amenartas főpapnővel, egy vihar Koór partjaira veti őket. Az ottani királynő, She beleszeret a főpapba, de az nem viszonzza, így a királynő megöli. A főpap fia bosszút esküszik a nő ellen, ami évszázadokon át öröklődik a családban. She pedig, aki megfürdött az „örök élet tüzében”, mindig fiatalon várja vissza a főpap leszármazottját. 3000 év múlva a főpap távoli sarja meg is jelenik egy fiatal angol utazó személyében. She beleszeret, és az ifjút arra unszolja, hogy fürödjön meg ő is az örök élet tüzében. Az nem akar, így a királynő előremegy, de veszére, mert aki másodszorra merül az örök élet tüzébe, az elpusztul benne.

A költséget nem kímélő szcenírozással kiállított darab vegyes fogadtatása egyrészt hosszúságának (három és fél óra) volt köszönhető. Másrészt a szokatlan mennyiségű és jellegű hatáskeltő (sőt: hatásvadász) elemnek, mellyel a *She*-t teletűzdelték. Ez a vággyal, bosszúval átszótt történet olyannyira elragadta az alkotók fantáziáját, hogy az Operában szokatlan, így a közönség számára nehezen tolerálható megoldásokat is alkalmaztak. Emellett a táncokkal, szcenikai trükkökkel és énekszámokkal teletszólt darab eredeti története teljesen elveszett, a közönség többször elveszítette a cselekmény fonalát. A darab zenéjét is rendkívül vegyesen fogadták, a „nagy költség és fényűzés” mellett kiállított díszletek és jelmezek – Kéméndy Jenő munkái – arattak egyedül osztatlan sikert.

Már úgy tűnt, hogy az akkoriban divatos egzotikumábrázolásban a balett műfaja rendre alul marad, amikor az 1900. április 18-án bemutatott, háromfelvonásos *Zulejka* teljes sikert aratott. Muzsikája (Stern Ármin) a kortársak számára végre elfogadható, banalitásoktól mentes, eredeti tánczenének minősült. A librettista Brüll Jenő érzelmekben, fordulatokban gazdag, ugyanakkor jól követhető szöveggönyvet írt, mely jó alapnak bizonyult a koreográfiához és a zenéhez. A darab Isztambulban játszódik, és *Zulejka* és Samil szerelméről szól.

#zulejkabalett

Samil a rabszolgapiacra pillantja meg *Zulejkát*, de nincs pénze, hogy megvegye. Hálás szolgálója, Fatime azonban megleszi, hogy ki veszi meg, és hova viszi *Zulejkát*. Samil megpróbálja megszöktetni a lányt, az éber őrség azonban meggátolja ezt, Samilt lelövik, *Zulejka* pedig leszúrja magát a fiú törével. A darab utolsó jelenetében, Mohamed paradicsomában, *Zulejka* és Samil is gyönyörű hurik között táncol az örök hűségben egyesülve.

A történethez illeszkedő, változatos koreográfiát Smeraldi készítette: a képek színesek, a váltások élénkek, a látvány pedig „pompás” volt. A főszereplők Balogh Szidi (*Zulejka*), Zsuzsánits Emília (Fatime), Gaszner Boriska (Samil), Reisz Róza és Kis Hermin (rabnők) voltak. A közönség nagyon jól fogadta a darabot, a siker különösen annak fényében jelentős, hogy 1899 nyarán az orosz cári balett tagjainak operaházi fellépései igen megemelték a mércét a balettprodukciókkal szemben.

A tárgyalt korszak utolsó balettjét, *A szerelmi kalandot* 1902. április 15-én mutatták be (zene: Raoul Mader, szöveg: Hermann Regel, koreográfia: Smeraldi).

A balett négy, egymással lazán kapcsolódó képből állt, inkább divertissement, mint cselekményes mű volt. Szerepelt benne fiatalemberek és divatáru lányok mulatsága, parókák és illatszeres üvegek tánca, kánkán, korcsolyás balett, télikerti bál és „levelezőlap-balett”, eljegyzési ünnepség, legyezőkeringő és felvonulás.

A zenével kapcsolatban – bár finomnak, pikánsnak vélték – még a legpozitívabb kritikák is megjegyezték, hogy színvonala nem éri el az előző Mader-darabokét. A kiállítás azonban ismét káprázatos volt: a díszletek és a jelmezek „fényesek”, és ismét elővették a jól bevált elemet, a színpadi szökőkutat. A főszereplők, Balogh Szidi, Schmidek Gizella, Gaszner Boriska és maga Smeraldi is igen jó kritikákat kaptak.

3. A korszak vendégjátékai

#vendegjatekok

Az 1884–1902 közötti időszakban az Opera társulata nem szűkölködött tehetséges táncosnőkben. Az ott ebben az időszakban fellépő vendégbalerinák (Brambilla Fiorina,

Louison Lujza, Conti Nina, Sironi Irene, Barbieri Antoinetta, Maria Labunskaja, Cleo de Merode) között nem találunk különösen nagy neveket, még kevésbé világsztárokat. Szólóban vagy partnerrel rendszerint beálltak az operai repertoárdarabokba: az egyik fő(bb)szerepet táncolták vagy valamilyen, több műbe is beilleszthető balettbetétet adtak elő. Általában sem technikailag, sem művésziileg nem bizonyultak jobbnak a hazai táncosóknél, így sok negatív kritika is érte őket.

#oroszballettmagyarorszagon

Igazán jelentős táncművészeket csak az 1899-es, illetve az 1901-es turnéra nagyobb csoportban érkező orosz cári balett tagjai között láthatott a közönség. A sajtó-és közönségviszhang ez esetekben viszont élénk és nagyon pozitív volt.

#olgapreobrazsenszkaja

#veramoszolova

#mariapetipa

#nikolajlegat

#szergejlegat

#nikolajszergejev

#alexandergorszkij

A szentpétervári Marinszkij Színházból először 1899 júniusában érkezett egy kisebb létszámú társulat az Operaházba. A vezető szólisták Olga Preobrazsenszkaja, Vera Moszolova, Maria Petipa, valamint a kiváló férfitáncosok, Nikolaj és Szergej Legat, Nikolaj Szergejev és Alexander Gorszkij voltak. A tízestés vendégjátékon – 1899. június 1. és 15. között – minden estén három műsorszámmal szerepeltek kisebb-nagyobb részletekkel Marius Petipa balettjeiből, valamint előadtak egy nyolc számból álló *Táncgyuvelet* is. A klasszikusan elegáns előadásmód, a tökéletes, kidolgozott technika és az izléses mimika új dimenziókat nyitott a balettbten. Emellett az Operában szokatlan és meglepő újdonságot jelentett az orosz férfitáncosok nagyszerűsége.

#petipabalettekmagyarorszagon

#esmeralda

#faraoleanya

#cecchettimagyarorszagon

A második alkalommal, 1901 május végén a szentpéterváriak egy öttestés vendégjátékra érkeztek. Ekkor *A táncosnő utikalandja*, az *Esmeralda*, a *Graziella*, a *fáraó leánya*, valamint minden estén egy *Táncgyuvelet* került színre. Maria Petipa, Vera Moszolova, Tatjana Csernovszkaja és Helena Makarova ismét elbűvölte a közönséget. A férfiak közül a sajtó kitűnő technikájú, férfias Szergej Legatot és Enrico Cecchetti emelte ki. Az oroszok produkcióiról alkotott összbnyomás ugyanolyan jó volt, mint két évvel korábban.

Összefoglaló anyag, segítségképpen a mélyebb magyarázathoz

Az Operaház megnyitása után a balett elsősorban mint „látványműfaj” funkcionált, szórakoztató szerepe kiteljesedett és megerősödött. A közönség kedvelte a műfajt, a balettek rendszerint szép bevételt hoztak, emellett reprezentációs szerepet is betöltöttek. Kezdetben az a Campilli Frigyes folytatta a munkát az együttessel, aki mint-

egy harminchét évig már vezette a társulatot a Nemzeti Színházban. Campilli valószínűleg igen komoly munkát végzett az átköltözés körüli időszakban, kézben tartva a felduzzasztott ténckari létszámot és felújítva, újra színpadra téve a Nemzetiből áthozott darabokat. Kétéves operaházi működése művészi szempontból azonban nem hozott változást a társulat életében.

Az Operaház balettélete 1884 és 1903 között élénk, színes és változatos volt. Számos bemutatót tartottak, és noha a baettek többsége a „hagyományos”, korban megszokott megoldásokkal készült, találkozhatunk óvatos vagy merészebb újításokkal is. Az eklektikus témák és színpadi megjelenítés variálhatósága jól jelezte az újítások útvesztését és átalakulásának nehéz és hosszadalmas folyamatát. A repertoár kezdetben alapvetően a Nemzeti Színház nagy Delibes-darabjai (*Coppélia, Naila, Sylvia*) határozták meg, néhány év alatt azonban fokozatosan elvesztették korábbi jelentőségüket. Campilli távozása után az újonnan érkező koreográfusok időnként megpróbálták visszatérni a jól bevált klisékhez, hajdani sikerdarabok (pl. *Robert és Bertram*) felújításával, valamint a cselekménytelen, divertissement-jellegű művekkel is. A közönség és a sajtó jellemzően a többfelvonásos, látványos, változatos koreográfiájú, jól követhető cselekményű műveket fogadta legjobban.

A Campillit követő három balettmester közül Cesare Severini csak rövid ideig tartózkodott az Operánál, nevéhez mindössze egy, a korizlést tükröző, de egyébként jelentéktelen balettbemutató (*A nappal és az éjjel*) fűződik.

Cesare Smeraldi két szakaszban zajló működését döntően a külsőségekben tobzódó, egész estés, többfelvonásos darabok fémjelezték. Az ő vezetése idején mutatta be a társulat az *Excelsiort*, az *Ércembert*, a *She-t* és a *Zulejkát*, és színpadra kerültek a nagy szériákat futó Hassreiter-darabok – *A babatündér* és *A piros cipő* – is.

Hármuk közül Luigi Mazzantini volt az egyetlen, aki egyetlen művészi teljesítménye mellett is produkált három olyan bemutatót, melyekben – a koreográfiában, illetve a színpadi megjelenítésben – az évtizedek óta hiányolt „magyaros jelleg” is felbukkant. A *Csárdás*, a *Vióra* és a *Dárius kincse* témájukban, koreográfiai megoldásaikban örömteli újdonságot jelenthettek a korabeli közönségnek és a sajtónak egyaránt, kijelölve a balett számára egy esetleges új fejlődési irányt. Az *Új Rómeó*, a *Nap és Föld* és a *Korrigán* című, nagyobb lélegzetű alkotásai pedig a korabeli, szokványos balettművek közül emelkedtek ki fantáziadús koreográfiájukkal, gyors, látványos színváltásaikkal és pazar kiállításukkal.

A kritikák legtöbbször joggal reklamáltak a librettók miatt, hiszen a baettek cselekménye sokszor volt gyermekesen egyszerű vagy túlzásúfoltan követhetetlen. A szövegkönyv dramaturgiai igényű kidolgozása a legtöbbször valóban elmaradt, a kritikus megjegyzések ellenére ezt valószínűleg akkoriban nem is tarthatták lényegesnek. Ha azonban egy balettnak magasabb igényű meséje (*Vióra*, *A piros cipő*) vagy érdekes, jól követhető története (*Zulejka*) volt, akkor ezt a kritika és a közönség is igen nagy lelkesedéssel fogadta.

A balettbemutatók kapcsán a beszámolók legrészletesebben a zenével foglalkoztak. Sokszor felvonásról felvonásra vagy akár képenként alaposan elemezték, hiszen a balettkritikákat sokszor a zeneelméletben igen járatos bírálók, zeneesztéták vagy zeneszerzők írták (pl. Harrach József, id. Ábrányi Kornél).

Zenei szempontból ebben az időben Delibes volt az etalon, őt tartották a legjobb, sőt felülmúlhatatlan balettkomponistának, és ez a vélekedés – a balettművészet általánosságban figyelembe véve – igaz is volt. Az állandó összehasonlítás nagyon megnehezítette a zeneszerzők dolgát. Problémát jelentett a jellemzően gyenge szövegkönyv is, mert ha ennek fordulatai logikátlanul követték egymást, azt is sokszor írták a komponista számlájára, mondván: muzsikája nem tudja követni a librettót. Sokszor volt érzékelhető az ellentmondás: egyrészt a zenének illet „táncosnak” lennie, másrészt azonban, ha csak ennyit tudott felmutatni, akkor nem érezték elég minőséginek.

Éppen ezért örömteli, hogy éppen a balettművészet terén voltak sikeres hazai próbálkozások is: Sztrojanovics Jenő, Szabados Károly, Rieger Alfréd, Szabó Xavér Ferenc, Kerner István vagy Stern Ármin muzsikája – még a bírálatok ellenére is – kedvező fogadtatásra talált a kritikusok körében. Utóbbiak javára kell emellett írunk, hogy – a számkérő megjegyzések mellett is – nagy várakozással fogadták, preferálták és szorgalmazták a magyar szerzők munkáinak színre vitelét az Operaházban.

Míg a librettó és a zene sokszor volt támadások tárgya, a díszletek és a jelmezek szinte mindig egyöntetű elismerést arattak. Ez alól legfeljebb a „liberálisan rövid” szoknyák vagy a túlságosan sokat mutató kosztümök voltak kivételek, de tekintve, hogy az általuk nyújtott látvány nem volt rossz, a kritikusok itt megengedőbbnek bizonyultak.

A darabok kiállítását tekintve sokszor olvashatunk az egyes kosztümök színeire, formáira, az anyagokra, illetve a kulisszákra, a díszítésekre is kitérő, részletekbe menő leírásokat.

A balett ebben az időben a szórakoztató funkció terén komoly konkurenciát is kapott: az operettet, valamint a fővárosban nyíló mulatók műsorait és táncos fellépőit. Bizonyos szempontból érthető, hogy a közönség figyelméért és kegyeiért vívott versenyben a balettszínpad is megpróbálkozott ezek hatásvadász elemeinek átvételével (ének a színpadon, kánkán, ingerlően lenge jelmezek, sőt nudítás). Az úgynevezett „orfeumstílust” azonban, mellyel megpróbálták érdekessé tenni egyes operaházi darabokat, a közízlés és a sajtó is általában határozottan elutasította. Bár az ilyen „újításokat” nem fogadták jól, hatásuk mégis erőteljesen érződött, és egyáltalán nem tett jót a balettnak, hogy az ilyen jellegű produkciók alapján a műfajt és művelőit könnyen összekapcsolták a frivolság fogalmával. A korszak civil női divatja tükrében sajnos a sokat megmutató jelmezek, sőt az olykor előforduló, végképp szélsőségesnek számító színpadi meztelenség is tovább rontották a táncosnők megítélését.

A balettek koreográfiáiról a leírásokból igen keveset tudunk meg, a kritikák ezekről alig-alig ejtettek szót, a balettmesterek munkájából is leginkább a művek „betanítását”, „elrendezését” emelték ki. A táncokat legfeljebb felsorolták, és csak nagyon röviden értékelték, jellemzően egy-egy jól sikerült számot emeltek ki. Kivételt képeztek a nagy létszámú csoportokkal, felvonulásokkal, színes képekkel kiállított darabok (pl. *Excelsior*, *Csárdás*, *Vióra*, *Zulejka*), ahol bővebb, elragadtatott leírásokkal találkozunk. A műveket egyébként nem elemezték, sokszor megelégedtek a darab tartalmának ismertetésével vagy a helyszín megjelölésével. A kritizált előadásokkal kapcsolatban azonban feltűnő, hogy konkrétan a szólistákat vagy a balettkart elmarasztaló írásokkal ebben az időben szinte alig találkozni. Az Opera társulatának színvonala jelen-

tősen javult a korábbi, Nemzetiben töltött évtizedekhez képest, igaz – az orosz cári balett tagjaival összevetve –, bőven volt hova fejlődni.

A romantika korával ellentétben a jól futó darabok sikere ugyanakkor a köztudatban nem kötődött az előadók személyéhez, különösen nem a személyiségéhez. A táncosok általános megítélését is jól példázza, hogy egy balett sikerét hamarabb tulajdonították a zeneszerzőnek vagy a díszlet- és jelmeztervezőnek, mint az egész balettet végigtáncoló primabalerinának. Az ő esetében legfeljebb a technikai teljesítményt emelték ki.

A balettbemutatókról, -előadásokról szóló cikkekben olvasható bíráló megjegyzések ellenére azonban a közönség és a premierekről beszámoló sajtó is „balettpárti” volt, kedvelték a műfajt. A bemutatókat – különösen, ha magyar szerző darbjáról vagy többfelvonásos balettről volt szó – várták, a premierek általában telt házak előtt zajlottak. Jelentősebb előadások után a referensek külön tárcákban, nagyobb lélegzetű cikkekben (akár címodalon!) véleményezték a látottakat.

A balettelőadásokról beszámolókat, kritikákat közlő hírlapírók nagy többsége a cikkek aláírásának híján az utókor számára névtelen maradt, csak néhányukat lehet az egyes előadásokra vonatkozóan biztosan beazonosítani. A kiváló zeneesztéta Harrach Józsefet, a nagy tekintélynek örvendő zenetudós id. Ábrányi Kornélt vagy az élvezetes, merész stílusú, később újságíróként jelentős karriert befutó Márkus Miksát is ott találjuk a bírálók között. Kiválóan megfogalmazott írásaik, az előadások pompás, részletes, érzékletes képekben felidézett momentumai joggal keltették fel a közönség érdeklődését, és hozták meg kedvét a darabok megtekintéséhez. A kritikusok a tárgyalt korszakban mindvégig élénken szorgalmazták magyar zeneszerzők műveinek színpadra vitelét, sőt, akár hazai darabok külföldön történő bemutatását.

A beszámolókat áttekintve kibontakozik, hogy – az általános elvárásokon túl – létezett egyfajta állandó igény, várakozás a műfaj megújulásával kapcsolatban. Élt a remény, hogy a balett a látványosság, dekoráción túl többet, jobbat is tudna nyújtani a közönségnek. A sikeres újítást, legyen az koreográfiai, zenei vagy a librettót érintő, rendszerint örömmel fogadták, még akkor is, ha az aktuális korízlés közegében kicsit nehezen értelmezhető volt. Egy-egy jobbnak tűnő színpadi kísérlet elismerést hozott az alkotóknak, különösen, ha az előadás valamilyen magyaros elemet is tartalmazott.

Utólag visszatekintve összeáll a sikeres századfordulós balettbemutató receptje. A darab legyen többfelvonásos, érdekes, de nem túl bonyolult cselekményű, zenéje táncos, mely kissé – de nem nagyon – eltér a megszokottól, és ugyan dallamos, mégsem másolja a nagy (főként francia) elődöket. A koreográfiában legyenek szólók – technikás, bravúros részekkel a primabalerina számára –, és legyen benne sok pezsgő csoporttánc. A kiállítás pedig legyen mindenekelőtt „szemkápráztató”, látványos színpadi effektekkel és pazar, csodaszép jelmezekkel, díszletekkel.

Az operaházi balett mint „látványműfaj” virágzott, a század vége felé azonban a scenikai újdonságokat már nem nagyon lehetett fokozni. A közönség is elkényelmesedett, nehéz volt meglepni vagy érdeklődését felcsigázni. Átalakult a társadalmi-kulturális közeg is, más keltett érdeklődést, mint akár csak néhány évvel korábban. Az 1900-ban bemutatott *Zulejrában*, illetve 1902-ben, a korszak utolsó, megszokott zsánerű balettbemutatóján (*A szerelmi kaland*) a „szerelmespárt” a traveszti szereposztásnak megfelelően még mindig két balerina táncolta. „Modern” törekvések ekkor

még nem kaphattak szabad utat az Operában, a klasszikus balettművészet fejlesztésében, illetve a férfitáncosok rehabilitálásában azonban még bőven voltak távlatok.

A legmeggyőzőbb érvet a továbblépésre és annak mikéntjére az orosz cári balett két vendégjátéka szolgáltatta. Az orosz táncosok magas szintű iskolázottsága, fegyelmezettsége, alázata szokatlan volt a hazai sajtó és a közönség számára. Művészi igényű produkcióik pedig bőven túlléptek a látványosság határán.

Az operaházi vezetés 1902. szeptember 15-én szerződtette Bécsből a jönevű táncmester-koreográfust, Nicola Guerrát, és vele együtt egy képzett férfitáncost, Brada Edét. Most Guerra előtt állt a feladat: a hazai balett technikai és művészi színvonalának emelése, a repertoár kialakítása és a táncosképzés. Korábban az Operaház megnyitása a modern szcenikai lehetőségek biztosításával külsőségeiben átmentette a műfajt, ekkor azonban a kiváló művészi példák ismeretében már itt volt az ideje a továbbfejlődésnek és a belső megújulásnak.

Eddigi tesztelési eredmények

A modell tánc történet-oktatásban való működését a 2019/2020-as akadémiai év őszi félévében, szeptembertől november közepéig terjedő időszakban teszteltük próbatananyagokkal, nem reprezentatív felmérés során.

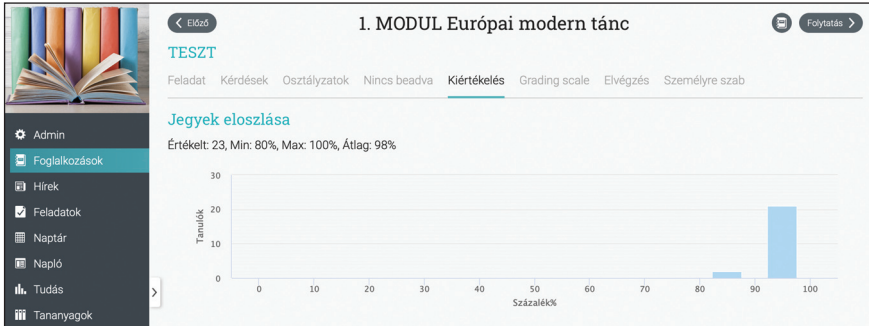
A felmérés két intézményben készült: a Magyar Táncművészeti Egyetem táncos és próbavezető szak BA képzésében a tánc történet, táncműelemzés tárgy harmadik szemeszterében; valamint a Budapest Táncszínház által szervezett moderntánc- oktatói tanfolyam egyszemeszteres tánc történet tárgyában. Mindkét helyszínen hét modulra van osztva a szemeszter tananyaga. A HY-DE módszer szerinti tananyagleadás mindkét intézményben egyaránt a második modulban szerepelt.

A tesztelés feleletválasztós tudásfelmérő teszttel történik a második és a kontrollmodulokban.

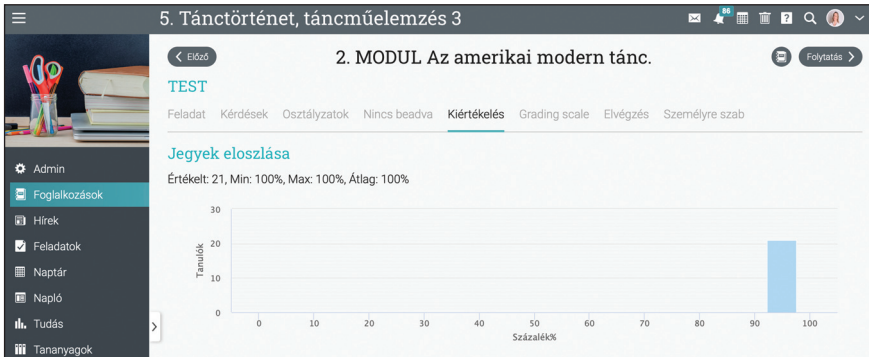
A második modul eredményeit a többi eredményeivel hasonlítottuk össze. Az MTE-csoportban november 23-ig négy, a Budapest Táncszínház tanfolyami csoportjában öt modul zajlott le.

A felmérések eredményei az e-learning-rendszer teszteredmény-összesítéséből valók.

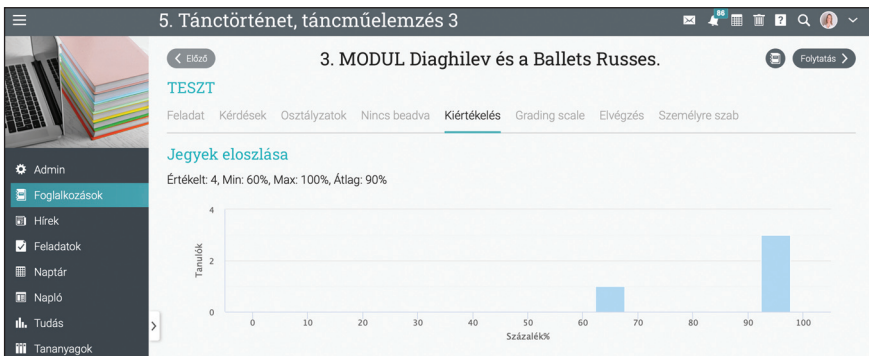
2. ábra: Magyar Táncművészeti Egyetem – Tánc történet tárgy 1. modul teszteredményeinek összesítése



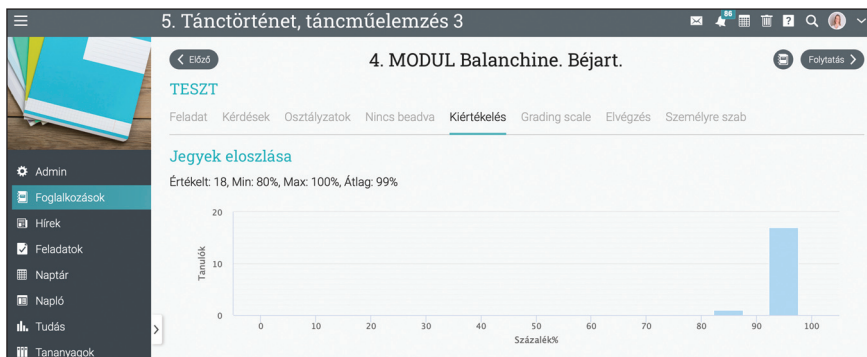
3. ábra: Magyar Táncművészeti Egyetem – Tánc történet tárgy 2. modul teszteredményeinek összesítése



4. ábra: Magyar Táncművészeti Egyetem – Tánc történet tárgy 3. modul teszteredményeinek összesítése



5. ábra: Magyar Táncművészeti Egyetem – Tánc történet tárgy 4. modul teszteredményeinek összesítése



114

A teljesítmény átlaga:

1. modul: 98%
2. modul: 100%
3. modul: 90%
4. modul: 99%

A teljesítmény minimuma és maximuma:

1. modul: 80–100%
2. modul: 100–100%
3. modul: 60–100%
4. modul: 80–100%

A feladatteljesítés aránya:

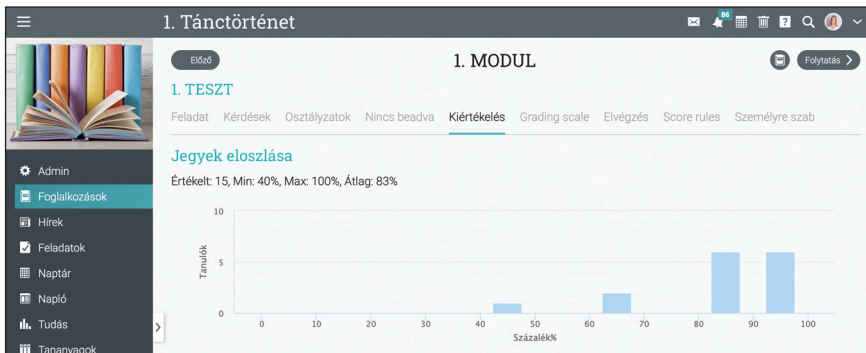
1. modul: 23/24
2. modul: 21/24
3. modul: 4/24
4. modul: 18/24

Az MTE teszteredményei a második modulban egyértelműen jobb teljesítményt jeleznek.

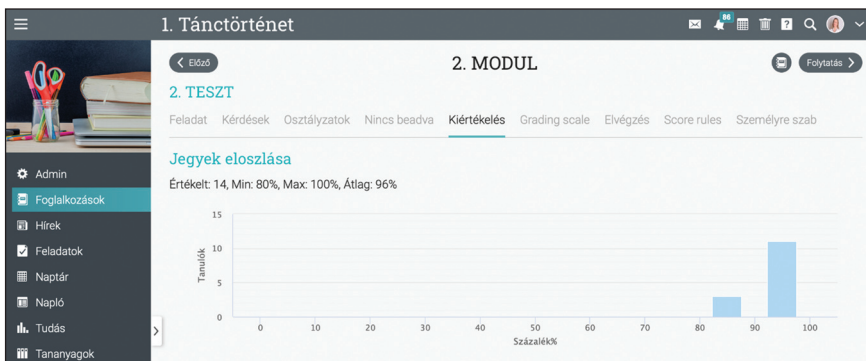
A teljesítményátlagon és a teljesítmény minimumán-maximumán is egyértelműen a második modul hatékonysága látható. A részvétel aránya ebben a modulban valamivel alatta marad az elsőnek.

Az alábbiakban a Budapest Táncszínház tanfolyamának teszteredményei láthatók. Az előző intézményhez hasonlóan itt is feltűnő a második modulban tapasztalt jobb teljesítmény.

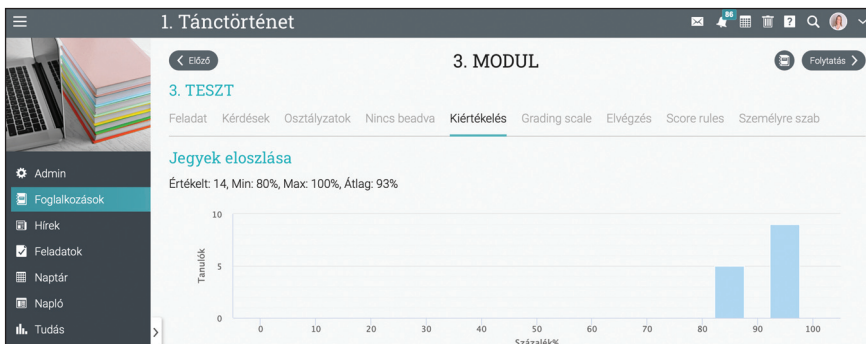
6. ábra: Budapest Táncszínház tanfolyam – Tánc történet tárgy 1. modul teszteredményeinek összesítése



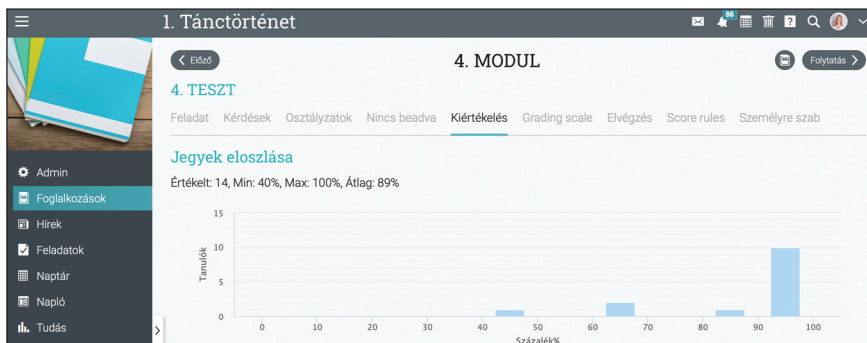
7. ábra: Budapest Táncszínház tanfolyam – Tánc történet tárgy 2. modul teszteredményeinek összesítése



8. ábra: Budapest Táncszínház tanfolyam – Tánc történet tárgy 3. modul teszteredményeinek összesítése

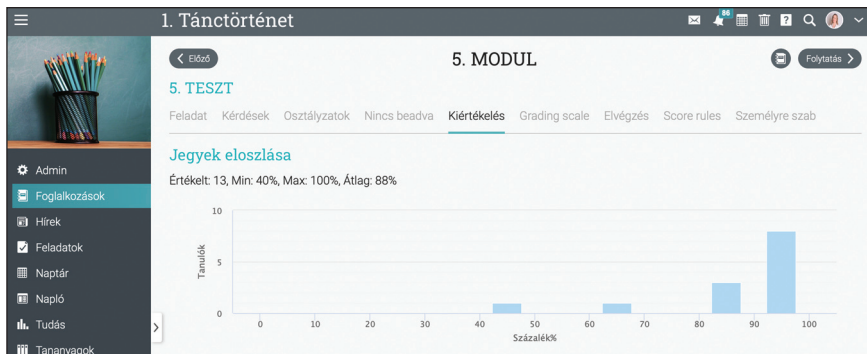


9. ábra: Budapest Táncszínház tanfolyam – Tánc történet tárgy 4. modul teszteredményeinek összesítése



116

10. ábra: Budapest Táncszínház tanfolyam – Tánc történet tárgy 5. modul teszteredményeinek összesítése



A teljesítmény átlaga:

1. modul: 83%
2. modul: 96%
3. modul: 93%
4. modul: 89%
5. modul: 88%

A teljesítmény minimuma és maximuma:

1. modul: 40-100%
2. modul: 80-100%
3. modul: 80-100%
4. modul: 40-100%
5. modul: 40-100%

A feladatteljesítés aránya:

1. modul: 15/16
2. modul: 14/16
3. modul: 14/16
4. modul: 14/16
5. modul: 13/16

A teljesítmény minimumán-maximumán ebben az esetben is a második modul hatékonysága látható. A részvétel aránya – az MTE-csoporthoz hasonlóan – a másodikban valamivel alatta marad az első modulénak.

A pilotfelmérés eredménye egyértelműen pozitív. Ugyanakkor a felmérés nem reprezentatív a viszonylag szűk körű adatfelvétel és a HY-DE tananyagok kezdeti, próbajellege miatt. Azonban a két csoport felmérési eredményei tisztán pozitív képet adnak, amelyet a további, tavaszi félévi felmérések tovább árnyaltak.

A HY-DE modell tánc történeti vonatkozású tananyagra való alkalmazását szemeszter végi / kurzus végi visszajelző kérdőívek és szóbeli visszajelzések alapján folyamatosan frissítjük. A későbbiekben a balett-történeti anyag mellett néptánc történeti HY-DE tananyag is készült, amelyet szintén teszteltünk.¹⁴

Irodalomjegyzék

- *Auróra – A magyarországi balett születése. Campilli Frigyes 40 éve Magyarországon. Az első magyar prímabalerina és koreográfusnő – Aranyvúry Emília.* Szerk. BÓLYA Anna Mária, Bp., MMA MMKI, 2020.
- BUJDOSÓNÉ DR. DANI Erzsébet: *E-létezés és hiperfigyelem = Könyv és Nevelés*, 2013, 4. sz., 36–44.
- DANI Erzsébet – BÓLYA Anna Mária: *A HY-DE módszeren alapuló tánc történeti kurrikulum implementációja = Kultúratudományi Szemle*, 2020, 2–3. sz., 84–100.
- HAYLES, Katherine N.: *Hyper and Deep Attention: The Generational Divide in Cognitive Modes = Profession*, 2007, 13. sz., 195–198.
- HOWE, Neil – STRAUSS, William: *Millennials Rising: The Next Great Generation*. London, Vintage, 2000.
- LANSZKI Anita – BÓLYA Anna Mária: *E-Dance History – Online eszközök tanulástámogató hatása az MTE tánc történet tárgyának angol nyelvű oktatásában = VI. Nemzetközi Tánc tudományi Konferencia: Táncművészet és Intellektualitás – konferenciakötet*. Bp., MTE, 2018, 178–184.
- *Magyar Csupajáték – A modern magyar összművészeti előadás.* Szerk. BÓLYA Anna Mária – WINDHAGER Ákos, Bp., MMA MMKI, 2021.
- PÓNYAI Györgyi: *Auróra 3 tananyag: Balettélet Magyarországon a Magyar Királyi Operaház megnyitása utáni időszakban. Az Operaház balettbemutatói 1884–1903.* Oktatási dokumentum, 2020.
- PÓNYAI Györgyi: *A klasszikus balettművészet magyarországi történetéből*. Bp., Planétás, 2009.
- RABINOWITZ, Peter: *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*. Columbus, Ohio State University Press, 1987.
- *Tánc és módszer: Táncművészeti kutatások.* Szerk. BÓLYA Anna Mária – WINDHAGER Ákos, Bp., MMA MMKI, 2021.
- WINDHAGER Ákos: *Terényi Ede Erdély-képe zenekari művei alapján = Magyar Művészet: A Magyar Művészeti Akadémia Elméleti Folyóirata*, 2018, 4. sz., 42–51.

¹⁴ DANI Erzsébet – BÓLYA Anna Mária: *A HY-DE módszeren alapuló tánc történeti kurrikulum implementációja = Kultúratudományi Szemle*, 2020, 2–3. sz., 84–100.

**Magyarországi balettművészet
Nicola Guerra alkotói munkásságának idején**

Pónyai Györgyi

A klasszikus balettművészet helyzete, premierek és sajtóreflexiók a budapesti Operaházban Nicola Guerra munkássága idején (1902–1915)

A balettművészet az 1900-as évek elején

A századfordulón a budapesti Operában a balettélet igen élénk volt, a közönség és a sajtó is kitérítetett figyelemmel kísérte a bemutatókat. A műfaj külsőségeiben virágzott, művészileg viszont stagnált. Az elmúlt 15 év olasz balettmesterei a társulatot mintegy negyven évig vezető Campilli nyomdokain haladva híven tartották magukat a szigorú akadémikus tradíciókhoz és technikához. A női szólisták képzettek voltak, a tánckar létszáma nőtt, és színvonala is javult, férfítáncos viszont csak elvétve akadt. A balettet a látványos, sokszor grandiózus kiállítású előadások, a fantasztikus gépezetek, színpadi trükkök használata, pompás díszletek, ragyogó kosztümök jellemezték. Csillogása és dekorativitása ellenére azonban tartalmilag kiüresedett.

Európában sem volt sokkal jobb a helyzet; a századfordulón a balett fogalma már régen nem kapcsolódott a romantikus lírai alkotásokhoz, de a tiszta, tőkélyre fejlesztett tánctechnikához sem. A „balett” a nagyközönség számára az operák betétszámait, a divertissement-okat, sőt az ekkor már nagy számban működő varieték, orfeumok színpadán előadott táncos produkciókat is jelentette. A balettkoreográfiák tartalmasága folyamatosan csökkent, művészi kifejezőereje szinte megszűnt. Idővel széles körben megfogalmazódott az igény a tánc művészi rangjának visszaállítására: a XX. század elején induló „modern” mozgalmak a tánc kifejezési eszközeit, koreográfiai megoldásait, sőt filozófiáját kívánták megújítani. A balettművészet klasszikus, kifinomult formájában ekkoriban már csak az orosz cári udvarban létezett, annak elzártsága és a rendelkezésre álló hatalmas anyagi források révén az 1800-as évek végén itt ért el technikai csúcspontjára. Ebben a sajátosan kedvező milióban Marius Petipa hosszú regnálása és Csajkovszkij balettzenei öröksége tette lehetővé, hogy az 1900-as évek elején a balett szépsége az újító Fokin, majd az „összművészeti” stílust képviselő Gyagilev-együttes produkcióiban újra felragyogjon.

A budapesti Operában a szentpétervári cári balett két nagy sikerű, revelációként ható vendégjátékán (1899, 1901) tapasztaltak alapján még feltűnőbbé vált a férfítáncosok hiánya, a traveszti szereposztás visszásságai, és nyilvánvaló volt, hogy a további technikai fejlődés is elengedhetetlen.

Az operai balettnak szórakoztatás szempontjából ebben az időben már igen komoly konkurenciát jelentett az operett és a fővárosi mulatók zenés-táncos előadásai.

Az akadémikus tradíciót emellett nálunk is élénken támadták az új táncművészeti törekvések, ezzel is szembe kellett nézni, és harcba szállni a nézők kegyeiért. Ezek az irányzatok ráadásul éppen kifejezésben voltak jók. A céljuk az volt, hogy a színpadi táncművészetből tűnjenek el a klasszikus balett technikai, látványbeli konvenciói – sőt

akár maga az egész műfaj –, és adják át helyüket a technikát ugyan elvető, de mondanivalót, érzelmeket, hangulatokat, filozófiát közvetítő modern irányzatoknak.

Az újításokat jellemző természetesség, szabadság és önkifejezés éles ellentétben állt a klasszikus balett szigorú hierarchiájával, technikai követelményeivel és akkori sablonos ürességével. Az akadémikus műfaj (ellentétben a századforduló pezsgő kulturális áramlataival) semmiféle aktuális társadalmi problémára nem reagált, sőt egyre messzebb került azoktól. Nem váltott ki katarzist, hatásában negédes volt és hamis. Ha pedig előadói még technikailag sem voltak kiválóak, akkor még a „látványos”, szélsőséges esetben „akrobatikus” jelzőkkel sem lehetett illetni.

A modern úttörők (Loie Fuller, Isadora Duncan és Ruth St. Denis) és hazai követőik sokakra komoly hatással voltak, művészek és civilek is ünnepezték és csodálták őket. A reformerek közül a századforduló éveiben többen felléptek Budapesten is. Előadásaik láttán még nagyobbnak tűnt a különbség a kiüresedett operai „látványbalett” és az erőteljes művészi tartalommal bíró új formák között. Az olasz trió, Smeraldi, Severini és Mazzantini nevével fémjelzett 15 éves operai időszak utolsó, sematikus zsánerű balettbemutatója (*Szerelmi kaland*) idején, 1902 tavaszán, éppen Isadora Duncan szerepelt nagy érdeklődés közepette Budapesten.

Az újító előadók a kifejezést tartották legfontosabbnak, igaz, legtöbbször kellő technikai alap nélkül, hiszen elvetették a balettet, de minden más táncos technikát is. A klasszikus balett egyik legfőbb fegyvere tehát éppen a technika maradt, ezzel a fölényével átvészelhette azt az időszakot, amíg megfelelő belső tartalmakhoz jut. Ezért is volt nagyon szerencsés lépés 1902-ben egy, a kiváló olasz klasszikus iskolán nevelkedett, azt magas szinten művelő és továbbadni képes balettmester, Nicola Guerra szerződtetése a budapesti Operába.¹

Nicola Guerra budapesti Operában bemutatott önálló balettjei, táncjátékai

Nicola Guerra (1865–1942) tánctanulmányait a Blasis-iskolában folytatta, ahol azzal az Enrico Cecchettiivel tanult együtt, aki 1909-től a legendás Orosz Balett táncosait képezte ki, illetve tanította tovább. Guerra 1879-től a milánói Scala első szólótáncosa volt, fellépett Szentpétervárott, Párizsban, Londonban és New Yorkban is. A bécsi Hofoper szólistája 1896-tól 1902-ig, innen szerződött 37 évesen Budapestre balettmester-koreográfusnak. Az Operaházat és Magyarországot 1915-ben a háborús helyzet miatt hagyta el, ezután Olaszországban két évig saját társulatával működött, majd visszavonulásáig (1935) Bécsben, Rómában, Milánóban és Párizsban dolgozott. 1927–1929 között a párizsi Nagyopera balettkolájának igazgatója és a színház koreográfusa is volt. Olaszországban a mai napig tisztelettel őrzik emlékét.

¹ VÁLYI Rózsi: *A táncművészet története*. Bp., Zeneműkiadó, 1969, 230–238. GELENCSÉR Ágnes: *Balettművészet az Operaházban 1884–1919* = GELENCSÉR Ágnes – KÖRTVÉLYES Géza – STAUD Géza – SZÉKELY György – TALLIÁN Tibor: *A budapesti Operaház 100 éve*. Szerk. STAUD Géza, Bp., Zeneműkiadó, 1984, 158–161. DIENES Gedeon: *„Isadora Duncan Magyarországon” = Táncstudományi Tanulmányok 1988–1989*. Szerk. MAJOR Rita, Bp., Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, 1989, 9–19. FUCHS Livia: *„Bevezetés az amerikai és európai modern tánc történetébe” = Táncstudományi Tanulmányok 1994–1995*. Szerk. SZÜDY Eszter, Bp., Magyar Táncművészek Szövetsége, 1995, 23–28. PÓNYAI Györgyi: *A klasszikus balettművészet magyarországi történetéből. II. rész*. Bp., Magyar Táncművészeti Főiskola, 2009, 83–92.

Guerra éppen a szentpétervári együttes második vendégszereplése után, 1902-ben érkezett a budapesti Operába, és kezdte meg a munkát az együttessel. Balettmesterként 1902. szeptember 15. és 1915. március 31. között működött.²

Nádasi Ferenc (aki Guerrát személyesen csak 1912-ben ismerte meg) később így idézte fel alakját: „Megjelenése, magatartása igen előkelőnek, disztिंगváltnak hatott. Szép karcsú alakja volt, magabiztos, méltóságteljes járása, a fejtartása imponáló: egy igazi olasz »grand seigneur« sugárzott lényéből, egyáltalán nem volt hétköznapi embertípus. Bizonyos ráartóság jellemezte. Arca inkább csúnyának volt mondható... Kis hegyes szakállt és bajuszt viselt... a maga korának egyik nagy technikával rendelkező táncosa volt. Ha valamit megmutatott nekünk, egészen elbűvölt lépéseinek szépségével, formás plasztikájával és főként bámulatos precizitásával.”³

Guerra a maga korában kitűnő táncosnak és előadónak számított. Nirschy Emília, akit ő tanított, képzett és „fedezett fel” a színpad számára, 1918-ban (már a mester távozása után) megjelent könyvében így emlékezett rá: „Mesterem, Guerra Miklós, aki Párisban, Milanóban és Bécsben aratta legnagyobb sikereit, kora egyik legnagyobb serióz táncosa volt, az entrechatokat kilencig fejlesztette, ami annyit jelent, hogy nyújtott lábait egy ugrás alatt kilencszer tudta keresztezni. Utánozhatatlan volt a pi-rouettekben s egy plasztikus pliéből kiindulva, tizenhatszor fordult meg teste tengelye körül, miközben alulról felfelé szabadon lévő lábával szabályos csigavonalat irt le.”⁴

Amikor Guerra 1902 őszén átvette a balettrészeletet, az „első magántáncosnő” Balogh Szidónia, a magántáncosnők Kiss Hermin, Schmidek Gizella, Gaszner Boriska és Reisz Róza voltak. A társulathoz 48 kartáncosnő tartozott, férfi magántáncos viszont csak kettő volt, a röviddel Guerra után, 1902 novemberében érkező Brada Ede, illetve Pini Henrik. Az együttest korábban vezető Cesare Smeraldi mint másodbalettmester és „mimikus” működött.⁵

Schmidek Gizella (1877–1961) az Operaház magántáncosnője. 1886-ban lépett az intézet kötelékébe. 1895-ben Milánóban Caterina Berettánál tanult, 18 évesen lett szólótáncosnő, számos főszerepet eltáncolt. 1908-ban férjhez ment, és visszavonult a színpadtól.⁶

Balogh Szidónia (?–1911) az Operaház prímabalerinája. 1895-ben Schmidek Gizellával együtt tanult Milánóban Caterina Berettánál, majd 1896-tól prímabalerina lett. 1910-ben férjhez ment, 1911-ben hunyt el gyermekágyi lázban.⁷

² *A magyar királyi Operaház 50 éve 1884–1934.* Bp., A m. kir. Operaház igazgatósága, 1934, 99. *A magyar királyi Operaház 1884–1909.* Bp., A m. kir. Operaház igazgatósága, 1909, 322. KOEGLER, Horst: *Balettlexicon.* Szerk. KÖRTVÉLYES Géza, Bp., Zeneműkiadó, 1977, 303–304. *Magyar Színházművészeti Lexikon.* Főszerk. SZÉKELY György, Bp., Akadémiai Kiadó, 1994, 265. PÓNYAI Györgyi: *A klasszikus technika tisztelete – Nicola Guerra az Operaház balettegységének élén = Opera Magazin,* 2009, 5. sz., 61–63.

³ NÁDASI Ferenc: „Guerra Miklós” = *Nádasi Ferenc emlékezete. Táncművészeti dokumentumok 1984.* Szerk. MAÁ CZ László, Bp., Magyar Táncművészek Szövetsége, 1984, 6–8.

⁴ NIRSC HY Emília: *A művészi tánc.* S. a. r. SOMOGYI Gyula, Bp., Táltos, 1918, 157–158.

⁵ *Magyar Művészeti Almanach 1903.* Szerk. DR. INCZE Henrik Bp., 1903, 209–211. *A magyar királyi Operaház 50 éve 1884–1934.* Bp., A m. kir. Operaház igazgatósága, 1934, 99. *A magyar királyi Operaház 1884–1909.* Bp., A m. kir. Operaház igazgatósága, 1909, 322.

⁶ *Magyar Színházművészeti Lexikon.* Szerk. SCHÖPFLIN Aladár, Bp., Országos Színházszegyesület és Nyugdíjintézet 1931, 92. *Schmidek Gizella.* Opera Digitár. https://digital.opera.hu/www/c16operadigital.01.02.php?bm=1&mt=0&kr=A_10_%3D%22Schmidek%20Gizella%22

⁷ *Magyar Színházművészeti Lexikon.* Szerk. SCHÖPFLIN Aladár, Bp., Országos Színházszegyesület és Nyugdíjintézet 1931, 110.

Brada Ede (1879–1955) 1892-től a bécsi opera szólótáncosa és József főherceg gyermekeinek tánctanára. 1902-ben szerződött a budapesti Operába, 1915-ig vezető szólista, 1924-ig magántáncos, 1919–1931 között az Opera balettmestere volt, de saját iskolát is vezetett. Máder Rezső veje (fia, Brada Rezső szintén szólótáncos lett) kiváló balettpedagógus volt, a Magyarországi Táncmesterek Egyesületének elnöke 1925–1936 között.⁸

Az Operához érkező Guerrát jelentős feladat várta: koreográfusként új táncműveket kellett készítenie, balettmesterként pedig emelnie kellett a társulat művészi és technikai színvonalát, az akkoriban abszolút mintának tartott orosz cári baletthez közelítve. Bár Guerra magániskolát nem tartott fenn, a szólótáncosok kiképzését nem vállalta ingyen: maga Nádasi Ferenc is havi fizetésének jelentős részét áldozta a mester gyakorlataira. Balettmesterként fiatalított a társulaton, és igen nagy fegyelmet tartott. Azt, hogy a klasszikus alapok stabilak és jók voltak, és a megelőző évek társulatvezetői jól végezték munkájukat, mutatta, hogy ennek hatása már igen hamar meglátszott a táncosnőknél, a kar fegyelme javult, a mozdulatok gyorsan finomodtak, a technika pedig csiszolódt.⁹

Guerra a budapesti Operában már nem táncolt, nálunk karakterszerepben is csak egyszer, 1910-ben mutatkozott be: a *Pierrette fátyola* című némajátékban játszotta Arlecchinót, a negatív főszereplőt. Honfitársához, Smeraldihoz hasonlóan mimikusként Guerra is igen szuggesztív és markáns volt. Erre az oktatásban is kifejezetten nagy hangsúlyt helyezett, a kritikák számos esetben kiemelték, hogy működése alatt az operaházi balett-társulat színészi teljesítménye, a táncosnők kifejezőkészsége sokat javult. A karakteres jelenlét máskor is hasznosnak bizonyult: Guerrának a szigorú, szinte katonás fegyelem fenntartásához, a balerinák vehemens konkurenciaharcainak kezeléséhez és a balettrészleg érdekeinek képviselésében is többször volt szüksége határozott, olaszos temperamentumára.

Guerra bemutatkozása (1902–1903)

Nicola Guerra első Budapesten bemutatott műve, a *Művészfurfang* (bemutató: 1903. január 15.) egy balettkolában játszódik, ahol egy impresszárió keres színháza számára prímabalerinát. Az e körül forgó történetben a balerinák egymás közti vetélkedése adja a cselekmény alapját. A balett körülbelül egyórás volt és két képből állt. Guerra librettója nem hozott sok újdonságot: a tánciskola, a balerinák, a párizsi helyszín mind a korabeli táncjelenetek, balettek jól bevált elemei és szereplői voltak. A mű zenéjét a bécsi Franz Skofitz írta.

A darabban egy ügynök (Smeraldi) egy új balerinát akar londoni színháza számára szerződtetni, ezért végignézi egy balettkola növendékeinek táncait, hogy a legjobbat szerződtethesse. A legkiválóbb táncosnők helyett azonban inkább a csinos Emíliát választja (Koós Margit), aki diadalmasan elvonul az impresszárióval. Az ügyesebb

⁸ Uo. 233. *Magyar Színházművészeti Lexikon*. Főszerk. SZÉKELY György, Bp., Akadémiai Kiadó, 1994, 113.

⁹ NÁDASI: i. m. (1984), 6–8.

Etoilette (Schmidek Gizella) azonban társaival együtt cselhez folyamodik. Elmennek az ügynök irodájába és különféle jelmezekben előadott táncokkal állandóan megzavarják a szerződés aláírását. Etoilette mint spanyol táncosnő, Brillantine (Gaszner Boriska) mint Marvélleuse jelenik meg. Arcoles (Brada Ede) erőművészként ládában hozza Tikteket (Nirschy Emília), majd bevonul az egész balettkar. Végül, miután a nővendékek leleplezték magukat, az impresszárió is belátja, hogy Etoilette a tehetségebb, és őt szerződteti a csinos Emília helyett.¹⁰

Guerra librettója inkább csak összekötő fonal volt az egymást követő táncszámkokhoz. Első darabjával valószínűleg nem is akart túl sokat kockáztatni, inkább biztosra ment, és arra fókuszált, amiben a legjobb volt: a koreográfiára, mely klasszikus szölokból és karakterszámokból állt. A zene a korabeli kritikák teljesen egybehangzó véleménye szerint ízléstelen volt és gyenge: „rezesbandás potpurri”, „utolsófajta verklimuzsika”, „trivialis, cirkuszinak is gyenge”. (Ez annyira beleivódott a köztudatba, hogy később, ha egy balettmuzsikát silánynak akartak minősíteni, sokszor írták a bírálók, hogy „Skofitz-féle”.) A kritikusok nem is rejtették véka alá véleményüket a gyenge kísérőzenével kapcsolatban, és számonkérték magyar szerzők (bizonyosan jobb) balettműveinek előadását.¹¹

„Ha valaki sok kellemetlenséget akarna okozni az Opera igazgatójának, csak minden színházi fegyverténynél azt a kérdést kellene nekiszögeznie: Miért? A válasz bizonyára több fejtörést okozna a direktornak, mint az Operaház vezetése. Mi nem akarunk Máder urnak kellemetlenséget okozni, s azért nem kérdezzük tőle, miért adatta elő Guerra balettmesternek »Művészfurfang« című baletjtét. A feleletet különben tisztán látjuk. Hogy miért adattam elő? Elöször is: ez a Guerra egy igen becsületes ember, másodsor: nekem jó barátom, még Bécsből, harmadszor: nem lehet mindig a Szerelmi kalandot adni. S ha erre azt kérdeznönk: ha nem lehet, miért nem adatja a szebbnél-szebb magyar balleteket, melyeknek szintén volna némi jussa a magyar királyi Operaházra? ...Ez a Skofitz, mint a neve is mutatja, bécsi zenészerző. Hogy honnan szerezte a zenéjét, az a szinlapról nem tűnik ki, de a jövöre jobb beszerzési forrásokat ajánlanánk neki... ilyen utolsófajta verklimuzsika még nem hangzott el az Opera márványfalai között s részvétellel néztünk a zenekar művészeire, akik ilyesmivel voltak kénytelenek lealacsonyítani tisztas hangszereiket. ...ennél a könnyed műfajnál az egyetlen komoly számba menő dolog a zene lehet. Mit ér, ha Guerra gonddal és ügyességgel dolgozott fel egy vézna témát, mikor azt csak Skófitz-czal súlyosítva lehet végignézni? ...Guerra világosan, jellemzetesen és szórakoztatóan inszcenálta az ő kis meséjét, sőt azt is elismerjük, hogy a leányok kezdenek táncolni tudni... Egy impresszárió táncosnöt keres a balletiskolában. Eléje vezetnek egy sereg hölgyet, de neki nem kell Gaszner Boriska, nem tetszik Kranner Rózsi, visszautasítja Schmidek Gizellát, hogy aztán elragadtatva szerződtesse – Koós Margitot. Hát ilyen ostoba impresszáriók lehetnek az életben, de nem valók az Opera szinpadára. ...a kisasszony táncosnői mivolta a legalaposabb kifogásokra ad alkalmat. Nem is kell ahhoz művészi furfang,

¹⁰ *Egyetértés*, 1903. január 16., *Budapesti Hírlap*, 1903. január 16., *Pesti Napló*, 1903. január 16., *Budapesti Napló*, 1903. január 16., *Pesti Hírlap*, 1903. január 16.

¹¹ PÓNYAI: *i. m.* (2009), 95-97.

hogy Schmidek Gizella ezt a vetélytársat az impresszárió irodájában letromfolja... Egyébként a karzaton négy embert számoltunk meg, akiknek a ballet maga is tetszett.”¹²

„Az Operaházban félig üres ház előtt mutatták be Guerra Miklós tréfás balletjét, melyhez zenét Skofitz Ferencz írt. A két képből álló és mindössze hatvan perczig tartó balletnek Bécsben nagy sikere volt, negyvenszer telt meg érte a ház, s hogy nálunk más sors vár rá, az csak közönségünk jóízlésére vall. A ballet silány szövegénél csak a muzsikája silányabb... Lármás, banális tánczdarab elejétől végéig. A második képben van ugyan egy két türhetőbb dolog... ezeknek az eredete azonban legalábbis kérdéses. A közönség feltűnő hűvösen fogadta a művet, de ennek daczára megjelent a szerző egyszer a lámpák előtt. Kár volt erre a darabra azt a munkát pazarolni, a mi a ballett betanításával járt, mert – ezt föltétlenül el kell ismerni – a tánczokat elég szabatosan lejtették el. Külön elismerést érdemel Schmidek Gizella, kinek bravuros produkcióját a közönség zajosan megtapsolta.”¹³

Bár a kritikák nem tudtak napirendre térni a gyarló kísérőzene felett, a balettnek hosszabb távon összességében mégis sikere volt, amit a friss, ötletes koreográfia, az alapos, fegyelmezett betanítás és a táncosok feltűnően javuló teljesítménye is indokolt. Guerra a balett-társulat átvétele után rögtön fiatalítást hajtott végre, a *Művész-furfangot* már az ifjabb táncosnő-generációval vitte színre. A következetes szigorúság és a kemény klasszikus tréning hatása így hatványozottabban mutatkozott az együttesen. A tánckar tagjai lefogytak, mozgékonyak és elevenek lettek. A szolisták és a kar is látványosan javultak technikailag, emellett Guerra már kezdettől fontosnak tartotta a mimika, azaz a színészi játék fejlesztését. A táncfigurák elevenességét, változatosságát, a csoportos mozgások kecskes fegyelmezettségét a kortársak is dicsérték. A balett-karnál is feltűnt, hogy a táncosnők jól tartják a sorokat, hajlékonyabbak, testtartásuk feszesebb és táncuk kifejezőbb. A színpadon „pezsgő élet”, a lendületes, jó hangulatú előadás pedig Guerra rendezői talentumát dicsérte. A kritikák egyöntetűen dicsérték Schmidek Gizellát, Koós Margitot, Smeraldit, Brada Edét és az akkor még nagyon fiatal (14 éves), kezdő Nirschy Emiliát is.

„Mióta az operaigazgatóknak tisztelniök kell a költségvetést és a kasszaportot, hogy hosszúéletűek legyenek a direktori székben, nagy fejtörést okoz nekik a ballet. A ballet tudvalevőleg szép, kedves, ragyogó, de többnyire meglehetősen drága műfaj. A lenge selyemszoknyák kedves sorfalát a színpadon – kellemetlen számsorok szokták megelőzni a főkönyvekben... gondoskodni kellett egy balletről, mely olcsó is, szép is, új is... Dicséret illeti Máder igazgatót, hogy a *Művész-furfang*-gal, melyet ma este mutattak be, legalább részben megoldotta a kérdést. Finanziális szempontokból ítélve, a *Művész-furfang* remekmű. Nem szükséges hozzá sem új kosztüm, sem új díszlet... Van benne néhány humoros alak, a kik jóízűen megkacagtatták a közönséget. Táncprodukciókra is sok alkalom nyílik a darabban. [...] Ezután azonban a darab egy igen sötét oldaláról kell megemlékeznünk: a zenéről. [...] Rettentően trivialis, cirkusznak is gyöngé muzsika... A ballet betanulása kitűnő volt. Guerra szinte katonás fegyelemre szoktatja,

¹² *Magyar Hírlap*, 1903. január 16.

¹³ *Egyetértés*, 1903. január 16.

hajszálfinom pontosságra tanítja a táncosnőket. A ballet nagymesterei, Vestris és Noverre ugyan változatosabb és szebb evolúciókat rajzoltak le koreográfiai könyveikben, mint a minőket ma láttunk, de az egyszerű figurákat a ballerínák kitűnően csinálták és nagy hatást értek el. A szólókat Schmeidek Gizella és Koós Margit táncolták bravúrosan. A mimikai szerepekben igen jó volt Smeraldi, Pini és Zolnai, az új magántáncos Brada is sok tapsot kapott. Az első kadrillt Guerra a legszebb és legfiatalabb leányokból állította össze, némileg a táncstudás rovására. De ne ítéljünk túlszigorúan. Mindennütt a hol itélnek, a fiatalságot enyhítő körülménynek veszik. Annyi pedig bizonyos: ha valahol, úgy a balletnél enyhítő körülmény a fiatalság.”¹⁴

„Guerra Miklós, az Operaház új balletmestere mint koreográfus, mint betanító mester és mint rendező egyképpen a legnagyobb elismerésre szolgált rá. Olyan ötletes, gondos, mindent megértető rendezéssel, olyan gazdag, tetszetős figurákkal, olyan ritmikus fegyelemmel, amilyennel ma az új balletet bemutatták, rég nem adtak elő nálunk tánca szánt művet... A szöveg, amelynek szerzője Guerra, jelentéktelen holmi, bár abban a formában, ahogy szerzője a színpadon bohóságokkal teleszórtá, kacagató, mulatságos dolog. A zenéje azonban... nem csak jelentéktelen, hanem egyenesen piaci közönségességű s nem való az Operaházba... Annál nagyobb méltatást érdemel azonban maga az előadás, amelylyel a balletmester képességeinek fényes bizonyosságát adta. Negyedfél hónap alatt milyen változás a balletben: szabatosan, simán megy minden, gyors, változatos élet pezseg a színpadon, lekötve még a balletgyűlölők érdeklődését is elevenességével, tarkaságával és különösen pompás mimikai összjátékával... Ezt a simplex mesét Guerra mint balletmester s mint rendező pompásan tanította be és tette szemlélhetővé. A lábak, kezek és a mimika nyelvén olyan érthetőséggel folyt le előtűnk a történet, amilyennel a szöveges művek előadásában alig találkozunk. ...stilusa volt a bolondságnak, pompás ensembléja, amelyet eddig bizony nélkülöztünk s egyéb előadásokon még mindig nélkülözünk... ilyen fegyelmezett, eleven és ötletes előadást másfél évtizede nem látott tőlük a közönség. És megérdemelte a tapsot és a kihívást Guerra balletmester is, nem mint szerző, hanem mint igazi művészember, aki pár hónap alatt el tudta végezni azt, amire évtizeden át képtelenek voltak: életet és nívót tudott vinni a balletbe.”¹⁵

A következő balettpremier, az 1903. október 17-én bemutatott *Velencei karnevál* szövegét F. Gaul és Guerra írta, zenéjét Berté Henrik szerezte. A darab egyfelvonásos volt, két képből állt.

A mű Velencében játszódik a XVII. században. A két szerelmes, Marietta és Amato, a fiú barátainak jelmezes tréfája segítségével kijátsszák a lány vén, kéjsóvár kérőjét és anyját. A csel sikerül, a vízkereszt napján a városban megjelenő Karnevál Herceg pedig összeadja az ifjú szerelmespárt.¹⁶

Ez a balett is azok közül való volt, ahol a pompás kiállítás, a „ragyogó” kosztümök és a táncosok feladata volt a figyelmet a muzsikáról elterelni. A mű zenéje ugyanis meglehetősen rossz fogadtatásban részesült, különösen a javuló koreográfiai-előadói

¹⁴ *Budapesti Hírlap*, 1903. január 16.

¹⁵ *Pesti Napló*, 1903. január 16.

¹⁶ *Vasárnapi Újság*, 1903. október 25.

teljesítmény tükrében: „izléstelen, nyers, cirkuszi szöveg, lagymatag, színtelen, izetlen muzsika... ne fecsérlejk ilyenmire a Guerra balletmester lelkiismeretes és művészi munkáját... hogy csempészheték ezt a varietébeli izléstelenséget az Operaház színpadára?”¹⁷

A főszerepeket Schmidek Gizella, Balogh Szidi, Gaszner Boriska, Brada Ede, Pini Henrik és Ferenczy Paula táncolták. Az ő teljesítményüket, különösen Balogh Szidiét, a sajtó dicsérte. Minthogy a darab meséjében és zenéjében semmi eredetit nem lehetett felfedezni, a legfeltűnőbb újdonság ismét a balettkar technikai előrehaladása volt. A sajtó ezt látva már ízlésesebb és igényesebb librettókat is sürgetett az új balettmester alkotói tehetségének kibontakoztatására.

A koreográfiából a saltorellát és a galambballabilét emelték ki, azt is megjegyezve, hogy Guerrától, aki a *Művészfurfang* alapján kiváló balettszakembernek bizonyult, akár többet is várának. A nehéz, technikás részek helyett ugyanis túl sok volt a látványos fel-alá vonulás a színpadon, a *Budapesti Hírlap* meg is jegyezte, hogy a két kép közül „az egyik csupa némajáték, a másik csupa fölvonulás és csoportozat” volt.¹⁸ A bírálók szerint Balogh Szidi és Brada Ede sem kapott méltó feladatot a nagy ketősben, bár a koreográfia összességében „igen ügyes munka” volt.¹⁹

Guerra nálunk bemutatott munkái közül összességében a legsikeresebb *A törpe gránátos* című baletlje volt, mely több mint harminc évig (1903–1934) volt műsoron, és 100 előadást ért meg (bemutató: 1903. december 22.). Bár Guerra alapvetően nem volt humoros ember, és nem volt rá jellemző, hogy tréfás darabokat készítsen, ez a baletlje tele volt vidám színpadi szituációkkal, karakteres figurákkal, és az egyes táncok is jól illeszkedtek a cselekménybe. Már a *Művészfurfang* is ígéretesnek számított, de utána *A törpe gránátos* jelentős továbblépésnek bizonyult.

Ez a darab is egyfelvonásos volt, szövegét Guerra írta. A zenét azonban Skofitznál jóval ihletettebb mester jegyezte: a darabbal Szikla Adolf, az Opera ismert dirigense debütált baletteneszerzőként, és ő maga vezényelte a premiért is. Guerra és Szikla szinte jelenetről jelenetre együtt készítették a balettet, követve a szöveggönyvet, figyelembe véve a figurák és a táncok karakterét. A csoportokat a koreográfus a rá jellemző nagy találékonysággal mozgatta. Guerra ezen sajátos tehetsége ennél a darabnál különösen szembeűnő, és a nézők és a kritika számára még újdonság is volt. *A törpe gránátos* így a két mester közös nagy sikere lett.²⁰

A cselekmény szerint egy kis savoyai faluban a polgármester névnapját ünneplik, a falu népe vidáman mulatozik. Egyszer csak megjelenik néhány katona, és újoncokat akarnak besorozni. A legények, hogy megmeneküljenek a katonaságtól, mindenféle testi fogyatékoságot szimulálnak: sántának, bénának, félszeműnek mutatják magukat. Már többeknek is sikerült a csel, amikor egy „törpe” gránátos közeleg, aki erőnek erejével be akarja soroztatni magát. A sorozó őrmester nevetve elküldi. A sorozás

¹⁷ *Pesti Napló*, 1903. október 18.

¹⁸ *Budapesti Hírlap*, 1903. október 18.

¹⁹ *Egyetértés*, 1903. december 23.

²⁰ KÖRTVÉLYES Ágnes: „Guerra Miklós balettmester operaházi működése” = *A magyar balett történetéből*. Szerk. VÁLYI Rózi, Bp., Művelt Nép, 1956, 178–180.
PÓNYAI: i. m. (2009), 97–98.

végeztével a polgármester ebédre hívja meg az őrmestert. A legények egyedül maradnak kedveseikkel, és kifigurázzák a sorozást. Váratlanul betoppan azonban az őrmester, és ekkor már hiába tettetik magukat, mind a négyüknek be kell vonulniuk. Elbúcsúznak a lányoktól, akik könnyek között fogadnak hűséget kedveseiknek.²¹

A balett fogadtatása egyértelműen pozitív, sőt a táncjátékokat tekintve évek óta az egyik legjobb volt; a *Független Magyarország* már a premier után „kaszadarab”-ként aposztrofálta.²² Az *Egyetértés* december 23-án címcímoldalon (!) tárcát szentelt a bemutatónak, sőt a balett cselekményét is közölte. „Nem valami túlságosan elmés szöveg” – írta a referens, de a darab „szép kiállítású, rendkívül mozgalmasan rendezett”.²³ „Jóízű, kacagtató és meglepő” – értékelte a *Pesti Napló* is a szöveggönyvet, hozzátéve, hogy ez a darab remélhetőleg ki fogja szorítani az eddigi izléstelen baletteket.²⁴ A zene „nagy igények nélküli, jó és életrevaló muzsika... a lányok lefogytak, így meg is széppültek” – dicsérte a közreműködőket a *Magyar Hírlap* is.²⁵ Szikla zenéje „friss, eleven, finom”, melynek bécsi stílusjegyei a „ritmikus erőt”, francia stílusa pedig a „pikantériát és az eredetiséget szavatolta... a hangszerelés mesteri” – lelkesedett a *Budapesti Hírlap*.²⁶ „Jellemző zene kíséri, tüzes keringők, a cséplők ütemét utánozó mérsékeltebb csoporttáncz zenéje, majd tirolai ländler, majd szédületes gyors galopp” – írta a *Vasárnapi Újság*.²⁷ „A zene csupa tűz és lendület. Bájos keringők, ötletes tánczok kergetőznek benne, hangszerelése pedig szerzőjének nagy rutinjára és izlésére vall” – dicsért a *Magyar Nemzet* is.²⁸ A tánckar további fejlődését, a mimikát és az együttes összhangját is méltatták: „Az Operaház balettszemélyzete pompásan adja elő mind a mimikai mind a táncrészeket.”²⁹ Az is újdonság volt, hogy az Operaház színpadán először táncolták férfiak az összes férfiszerepet, amit a közönség is nagyon jól fogadott. A főszereplők Schmidek Gizella, Brada Ede („a törpe”), Kranner Rózsi, Kranner Ilonka, Fuchs Rózsi, Smeraldi Cesar és Pini Henrik, valamint Faludi Károly voltak. A kritikák Brada „ügyesen megformált” törpe gránátosát és Schmidek Gizella „könnyed virtuozitását” emelték ki leginkább.

Az összművészeti „táncművelet” *Gemma* és a „fantasztikus balett” *Álom*

A Guerra érkezését megelőző 15 évben az egymást váltó olasz balettmesterek nevéhez is kapcsolódtak bizonyos óvatos vagy merészebb újítási kísérletek. Az, hogy a balett műfajának változnie, fejlődnie kellene, a századfordulón állandóan napiren-

²¹ *Egyetértés*, 1903. december 23., *Független Magyarország*, 1903. december 23.

²² *Független Magyarország*, 1903. december 23.

²³ *Egyetértés*, 1903. december 23.

²⁴ *Pesti Napló*, 1903. december 23.

²⁵ *Magyar Hírlap*, 1903. december 23.

²⁶ *Budapesti Hírlap*, 1903. december 23.

²⁷ *Vasárnapi Újság*, 1904. január 3.

²⁸ *Magyar Nemzet*, 1903. december 23.

²⁹ *Pesti Napló*, 1903. december 23.

den volt. Guerra budapesti működése alatt is színpadra kerültek különleges, új felfogású táncművek. Ezek közül az első az 1904. február 20-án bemutatott *Gemma* volt, melynek verses szövegét és zenéjét gróf Zichy Géza³⁰, az Opera korábbi intendánusa írta, aki saját megfogalmazása szerint *tánckölteményt* vélt megalkotni azzal, hogy drámai szavalatot, zenét és táncot együtt, egyszerre alkalmazott a színpadon.

Gróf Zichy a *Gemma* bemutatójakor már tapasztalt színpadi szerzőnek számított, korábban több színművet és operát is írt. A táncköltemény színre vitelével az volt a célja, hogy az egész estés balettet felfrissítse, magasabb, nemesebb nivóra emelje, azaz valójában a táncművészet korabeli megújítási kísérleteinek egyikét végezte el. A darab műfaja azonban nagyon szokatlan volt, nem is tudták akkoriban besorolni – szavalt részek és táncszámok váltották egymást, mialatt folytonosan szólt a zene –, ma talán egyfajta korai musicalnek mondhatnánk.

Ez a „modernizálás”, illetve egy „összművészeti” táncmű ötlete akkoriban egyébként már az Opera színpadán sem volt teljesen előzmény nélkül való: gondoljunk csak a *She*-re vagy a *Dárius kincseire*. A *Gemma* sok tekintetben az utóbbi motívumait ismételte, s a maga korában – ugyanúgy élénk viták keresztüztüében – a *Dáriust* is körülöngte egyfajta „műfajteremtő” hangulat. A balettbeli szavalat sem volt újdonság, hiszen korábban már a *She*-ben is beszéltek, sőt énekeltek a színpadon.

A *Gemma* különlegessége az volt, hogy a három szokatlanul hosszú felvonáson keresztül, az állandó zenei kíséret mellett, a szereplők rímbe szedett szövegben mondták el a cselekményt. Ezt egészítették ki a Guerra által koreografált táncbetétek. A darabot hosszúsága miatt önmagában játszották, részletes tartalmát több sajtóorgánium is ismertette. A premiért, talán az arisztokrata szerző iránti figyelmességéből, József Ágost főherceg is megtisztelte jelenlétével.

A tartalmat tekintve a *Gemmában* is megjelenik a „tisztaságot” jelképező erdélyi helyszín és címszereplő, a gazdagság sorsrontó erejének bemutatása, a becsület, egyszerű alakok és a tisztesség felmagasztalása. A balettkar által megjelenített tánc-tablók (mókusok, hóemberkék, hópelyhek, harmatcseppek betétje, méhek, virágok és vízirózsák tánca) viszont a századvégi nagy balettdivertissement-ok hangulatát idézték.

I. felvonás: Erdély zord hegyvidékén él az öreg Rufo unokájával, a 18 éves Gemmával. Rufo 18 éve temette el lányát, Gemma anyját, akit a vidék ura, Strumfels Edgar gróf elcsábított. A lány megszülte a gróftól fogant gyermekét (Gemmát), majd leugrott egy szikláról. Ezért Rufo Gemmát az emberektől távol nevelte fel, hogy ne rontsa meg a világ csábítása. Gemma aranyat talál, nagyapja elmondja neki, hogy ez a fényes valami teszi tönkre a világot, ezzel csábította el annak idején az ő lányát is gróf Strumfels. Az öreg és unokája Gemma anyjának sírkeresztjénél emlékezik a szomorú történetekre,

³⁰ Zichy Géza gróf (1849–1924) költő, zongorista, zeneszerző. 15 évesen vadászat közben ellőtte a jobb karját, melyet amputálni kellett. A ballal mindent megtanult, kitűnően zongorázott is egy kézzel, Liszt tanítványa és barátja volt, európai hírű zongoravirtuózként ismerték, számos hangversenyt adott jótékony célra. Zeneszerzőként, színműíróként a magyar zenei élet mecénása is volt. Az I. világháború után sebesült, rokkant katonáknak tanfolyamot és „zeneterápiát” is tartott, tankönyvet írt arról, hogyan lehet egy karral élni. A Nemzeti Zenede elnöke volt 1875–1918 között, közben az 1891–1894 közötti időszakban az Opera intendánsaként is működött. *Magyar Színművészeti Lexikon*. Szerk. SCHÖPFLIN Aladár, Bp., Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézet, 1931, 464.

amikor vadászkiáltást hangja, majd egy vadász segélykiáltása hallatszik. Gemma megmenti a vadászt, aki majdnem lezuhant egy szikláról, és azonnal egymásba szeretnek. Az ifjú kéri, hogy táncoljon neki, mire Gemma „gyermeki kedéllyel” „szöcsketáncot” lejt. Közben megérkeznek a vadász társai is, köztük az öreg kéjenc Volte báró és a gyönyörű táncosnő, Olympia, aki a vadász szeretője. Volténak rögtön megtetszik Gemma, nem titkolta el is akarja csábítani. Olympia leszólja az egyszerű leányt, ezért a vadász arra kéri Gemmát, hogy táncoljon. Gemma és Olympia ezután versenyt táncolnak, a lány „szitakötőtáncot” ad elő. A vadász arra kéri Gemmát, hogy menjen vele a kastélyába. Gemma szívesen menne is, de megjelenik az öreg Rufo. Kiderül, a vadász nem más, mint Gemma anyja hajdani csábítójának unokaöccse. Hiába marasztalja kétségbeesve Rufo, Gemma mégis elmegy az ifjúval az ősi kastélyba.

II. felvonás: Gemma egyedül van a grófi kastély kertjében, virágcsokrot kötve szomorkodik. Átkozza a cifra gazdagságot, és visszavágyik a természetbe, hajdani lakhelyére. Harmatcseppekről, méhecskékről, erdei mókusokról, virágokról ábrándozik (melyek a balettkar által tablókban és táncokban előadva jelennek meg). Ekkor megjelenik a fiatal Strumfels, és veszekedni kezdenek. Kiderül, a gróf szenvedélyes kártyás, pazarolja vagyonát, estére vendégeket hívott, és várhatóan eljárták majd mindent. Gemma hiába kéri, hogy ne kártyázzon, és jöjjön vele a vadonba, Strumfels hajthatatlan. Megérkeznek a vendégek, köztük Olympia is, aki azonnal csábítáncba kezd, hogy a gróft visszahódítsa, de Strumfels ellenáll. Olympia bosszút fogadva távozik. A vendégek bejönnek, Strumfels csodás képeket mutat nekik, melyekben a balettkar hópelyheket, hóemberkéket, virágokat jelenít meg. A „tél királynőjeként” megérkezik Gemma is. Elkezdődik a kártyázás, a fiatal gróf minden vagyonát elveszíti. Visszatér Olympia, és – hogy bosszút álljon – amazonnak öltözve „amazontánca” közben egy lándzsával szíven akarja szúrni Strumfelst. Azonban véletlenül Gemmát találja el, akit az éppen belépő Rufo emel fel a földről, és visszaviszi a sebesült leányt a vadonba.

III. felvonás: Strumfels várának romjainál vagyunk. Gemma az öreg ápolásának köszönhetően felépült, és kijár a romokhoz, remélve, hogy Strumfels is eljön ősei kastélyához. A fiatal gróf meg is jelenik, megmondja Gemmának, hogy elveszi őt feleségül, és dolgozni fog érte. Gemma elmondja, hogy nem kell dolgoznia, mert itt a föld tömérdek aranyat rejt – mutatja is az aranyrögöket. Az est leszáll, a vőlegény megálmódja boldog jövőjét. Az elhagyott kastély megelevenedik, a Strumfels ösök kilépnek a festmények keretéből, és eljárák nemzeti táncaikat, hogy megünnepeljék az immár nemes gondolkozású gróf nászát Gemmával. Ezután megjelenik Volte, majd Olympia. Olympia meg akarja ölni Strumfelst, de a sötétben véletlenül Voltét szúrja le, és nem veszi észre a tévedést. Visszatér Strumfels, akit Olympia szellemnek néz, ezért megőrül. Strumfels elmegy Rufóhoz, és annak áldásával elveszi Gemmát. Rufo csak arra kéri a fiatalokat, hogy jövendő vagyonukat, a természet adta aranyat jótékony célra fordítsák. A darab végén „Gemma és férje két kézzel osztják jótéteményeiket”.³¹

A darabnak meglepően nagy volt a sajtóvisszhangja, több napilap is részletes elemzést közölt az előadásról. A zenét általában véve dicsérték, de legalábbis nem

³¹ *Egyetértés*, 1904. február 21., *Magyar Hírlap*, 1904. február 21., *Pesti Napló*, 1904. február 21., *Budapesti Hírlap*, 1904. február 21., *Vasárnapi Újság*, 1904. 9. sz., 141.

nagyon bíralták a kritikák, kellemes melódiai, változatossága és csillogó hangszerelése miatt. A librettó azonban már problémásabbnak bizonyult, iskolás rímei és túlzóan romantikus, még balett esetében is felettebb életszerűtlen meséje miatt.

A kritikák a darab túlzúsófoltságát emlegették, és leginkább azzal foglalkoztak, hogy vajon melyik alkotóelemet – a zenét, a táncot vagy a szavaltat – kellene kihagyni ahhoz, hogy a mű befogadhatóvá váljon. A harmadik felvonás ráadásul élesen két részre oszlott: egy drámai és egy tisztán táncos részre. A zene és a szavaltat egyidejűsége fárasztóan megosztotta a figyelmet, és kérdéses volt, hogy lehet-e hallani a szöveget a zenekartól. A referensek leginkább a verselés elhagyását javasolták, mivel ekkor a zene és tánc birtokában a *Gemma* megmaradna tisztán balettnek. Felmerült az is, hogy legyen belőle inkább opera, a férfi főszerepeket úgyszólván énekesek adták. Sokak számára már a szövegkönyv sem volt elfogadható „semmitmondó, közönséges, gyermekesen primitív és hazug romantikájú történet... az alakok jellemzésében és dikciójában művészetlen, bántómód esetlen, szentimentális alkotás, érzésvilágában olyan hamis, formájában olyan primitív... drámaiatlan versformája, kínosan egybehangzó rímei, nyelvének és gondolatainak üres, puffogó volta” miatt.³²

A reflexiókból kitűnik, hogy az előadással kapcsolatban a legnagyobb probléma az lehetett, hogy sem a közönség, sem a kritikusok nem tudták igazán, hogy valójában mit, milyen műfajú darabot is látnak. A „táncművet” így ahányan voltak, annyiféleképpen értékelték.

„Ezt a cselekményt, amelyet a szereplők elszavalnak, melodramatikus tánc-zene kíséri. Itt-ott kellemes melódiák merülnek föl, de sehol nem lépik át azt a határt, amelyen túl a hallgatóság előkelő nyugalom helyett illetlen gyönyörűséget lenne kénytelen érezni. A színészek játéka egészen sajátságos volt. Márkus Emilia a mi türeményes dráma starunk, balletet tánczolt, Gaszner Boriska, aki tánczosnő, drámai szavaltat adott elő – meg is őrlött a végén. Dalnoki Viktor, Takács, Kornai és a többi jó énekes prózában beszéltek. Egészen különös kavardás támadt ebből” – tudósított az *Egyetértés*.³³

„De hát mi is az a táncművet? Olyan alkotás, amelyben a költői gondolat az emberi test mozdulataival érzékitődik meg a számunkra. A táncművet kifejező eszköze tehát mindenfajta emberi gesztus, nemcsak a tánc, de a kéz és az arca játéka is. ...Ez a balletműfajnak esztétikai alapgondolata, annak a balletműfajnak a melyben a tánc nemcsak mint töltelék, mint élőkép, hanem a mimikával együtt mint az egységes drámai cselekmény kifejező eszköze jelenik meg” – kísérlete meg megfejtetni az új műfaj lényegét a *Pesti Napló* referense, és rögtön meg is vonta a mérleget. – „A Gemma egyszerű színmű zenekísérettel, tánc és életképzetekkel. Mint színmű pedig minden irodalmi érték alatt álló.”³⁴

A *Budapesti Hírlap* szerint: „A Gemma félig melodráma, félig balett. Az a mit a balettekben mimikával szoktak kifejezni, Zichy darabjában zenekísérettel szavalják, közbe

³² *Pesti Napló*, 1904. február 21.

³³ *Egyetértés*, 1904. február 21.

³⁴ *Pesti Napló*, 1904. február 21.

pedig tánc és koreográfia élkelődik... A hatás szokatlanságát tetézte amikor ballet járult harmadikként a vers és a muzsika mellé.”³⁵

„Látni való, hogy a Gemma nem dalmű és nem zenés szindarab, nem ballet és nem melodráma, hanem mindezekből valami... félig tánc, félig költemény, közös egybefoglaló zenei keretben”³⁶ – próbált összegezni a *Pesti Hírlap*.

„Előadni ezt a táncpoémát még akkor is kár lett volna, ha a verssorokat egy gimnaziumi irodalom tanár megkorrigálta volna” – hangoztatta a *Független Magyarország*.³⁷ Óvatosabban fogalmazott a *Budapesti Hírlap*: „Azért mégis bizonyos disszonanciával hagytuk el a színházat. Talán azért, mert mindaz a mit láttunk és hallottunk minden megszokottól annyira elütő s annyira új volt... Zichy Géza gróf reformálni, haladni akart... Ugy hisszük már azzal is sikert aratott, ha némileg harmónikus hatást tudott kelteni művével.”³⁸

A sajtóorgánumok közül egyedül a *Vasárnapi Újság* volt maradéktalanul elégedett, és két fényképet is közölt a főszereplőkről, Márkus Emiliáról és Dalnoki Viktorról: „annyi szempont, annyi igény várt kielégítést, hogy egyetlen emberből kellett a vers és zeneszerzőnek is kitelnie, a ki mindig tisztában legyen azzal, hogy mit és hogyan alakítson. Gróf Zichy Gézának nemcsak zeneköltőnek és nemcsak színműköltőnek kellett lennie, hanem egyszersmind arra kellett ügyelnie, hogy a darab zenére alkalmas mozzanatokban gazdag legyen, végre pedig, hogy a táncnak lényeges szerepet tudjon adni darabjában. S ezt a sokszerű feladatát sikeresen megoldotta.”³⁹

A zene, a költészet és tánc összekapcsolásánál már eleve nehézséget jelentett, hogy a szerepeket (minthogy szinte végig szavalni kellett) többségében prózai színészek, illetve operaénekesek adták elő. A szereplők közül az egyetlen táncosnő Gaszner Boriska (Olympia) volt. Guerrának a címszereplő Márkus Emília számára kellett megalakotnia Gemma szólótáncait, aki bizonyára nem tudott úgy táncolni, mint egy balerina. Koreográfiai részeit így adott mozgáskultúrájához kellett igazítani, ami az összhatást tekintve egyébként egészen jól sikerülhetett. A kritikák Márkus Emília táncprodukciónak határozottan dicsérték, ami egyrészt a színésznő táncművészetének, nagyrészt azonban Guerrának szólt, hiszen rutinos balettmesterként kitűnően ráérezett arra a technikai szintre, melyre a színésznő képes volt: „mily pompásan tudta erős, reális művészetét a pantomimika kissé kötött, formyszerű, szabályos mozdulatának alárendelni... milyen muzikális pontossággal mondta a szöveget, taktus szerint, figyelve az akcentusra, szünetre és zenei frázisra. Tánc pedig roppant bájos, ügyes, változatos volt. Gaszner Boriska a deklamációjával lepett meg. Kifejezően, színesen, kitűnően tagolva beszélt” – ismerte el a *Budapesti Hírlap*.⁴⁰

Érdekes, hogy akkoriban senkinek nem tűnt fel, hogy Gemma természetutánczó szólótáncái Isadora Duncant idézték – Guerra tehát koreográfiai szempontból valójában

³⁵ *Budapesti Hírlap*, 1904. február 21.

³⁶ *Pesti Hírlap*, 1904. február 21.

³⁷ *Független Magyarország*, 1904. február 21.

³⁸ *Budapesti Hírlap*, 1904. február 21.

³⁹ *Vasárnapi Újság*, 1904. 9. sz.

⁴⁰ *Budapesti Hírlap*, 1904. február 21.

újított. Valószínű, hogy az előadásban egyszerűen túl sok volt a változás a korábbi balettekhez képest, és a kritikusok nem tudtak attól elvonatkoztatni, hogy mindezt ráadásul az Operaházban adták elő. Így csak arra tudtak fókuszálni, hogy a darab miért nem, vagy miért nem így való ide, valamint hogy a színésznő ne táncoljon, a táncosnő ne szavaljon, az énekes pedig inkább énekeljen, és ne keverjék össze egymás feladatait.

Kérdéses volt az is, hogy a zenekar játéka mellett tudnak-e az előadók annyira hangosan beszélni, hogy a szöveget érteni lehessen. Erre a beszámolóok szerint – nem meglepő módon – egyedül Márkus Emília volt képes, aki annyira szépen, érthetően és jó ritmusban mondta a szövegét, olyan jól játszott, hogy a kevésbé igényes táncos részeit valószínűleg észre sem vette a közönség. Az est egyik legnagyobb pozitív meglepetése az Olympiát játszó Gaszner Boriska kitűnő, természetes szövegmondása volt. A férfiszerepeket operaénekesek, Dalnoki Viktor (Strumfels), Takács Mihály (Rufo) és Kornai Richárd (Volte) játszották, akik táncolni nem nagyon tudtak, és a szavaltat is távol állt tőlük. A kritikák is megjegyezték, hogy jobb lenne, ha énekelnének. „A mű legtöbb érdemét abban látjuk, hogy reliefül szolgált Márkus Emiliának valami csudálatosan szép produkcióra... Ámulatba ejtett amikor dallamos, sokszínű hangjával versenyre kelt a százzsavú zenekarral és változatosságban, erőben, szépségben, melodikusságban legyőzte – majdnem azt mondhatnók: leénekelte az egész orkesztrumot” – írta dr. Farkasházy Zsigmond a *Magyar Hírlap*-ban.⁴¹ A férfiszereplőket azonban már vegyesebben ítélte meg, kritikájában úgy fogalmazott, Kornai „inkább csak énekeljen”, Takács „akármelyik drámai színháznak díszje lehetne”, Dalnoki pedig „sok igyekezettel, ambícióval adta a grófot”.

„A második felvonás végéig nem tudott szabadulni a közönség az idegenszerűség nyomasztó hatása alól” – idézi a mű nézőkre gyakorolt hatását a *Budapesti Hírlap*.⁴² „Megvalljuk az első perczben furcsának tetszett a dolog. A drámai hősnő balletet tánczol, a ballerina drámai kitörésekkel rémitget, a tánczat szavaltat kíséri, a szavaltathoz muzsika szól, mindenki a másik dolgát végzi... A Gemmának sem a meséje, sem a muzsikája, sem a koreográfiája magába véve figyelemre nem méltó. Együttvéve az egész mégis olyan hatást tesz, ami hasonlatos a művészet, a poezis hatásához. Ahol a zene nem ér semmit, ott a szavaltat kapja meg az embert, ahol a verselés látszik gyöngének, ott a prózának a muzsikával való szoros rittmikai összefonódása segíti ki a bajból” – összegzett a *Magyar Hírlap* kritikusa.⁴³

Guerra számára a szöveg és a zene adott és igen kötött volt, ezt kellett tehát legjobb tudása szerint koreográfiailag kitöltenie. Amennyire lehetőségei engedték, megpróbált jellemezni. A csoporttáncok ismét jól sikerültek, a sajtó különösen a hópelyhek és a hóemberkéek betétét dicsérte, de feltűnést keltett még a méhek, a mókusok, a vízililiomok és az amazonok tánca is. Guerra a harmadik részbe historikus táncokat (az „ősök táncai”) koreografált, szerepeltek itt a gróf felmenőinek származására utaló régi német, olasz, francia táncok, allemande, gagliarda, courante, gavotte, sőt palotás és verbunkos is. A Strumfels ősök háromnegyed órás táncbetétje vagy Olympia ama-

⁴¹ *Magyar Hírlap*, 1904. február 21.

⁴² *Budapesti Hírlap*, 1904. február 21.

⁴³ *Magyar Hírlap*, 1904. február 21.

zontánca ugyanakkor elég idegennek hatott a darab egészétől, és az előadást visszazökkentette a szórakoztató szerepkörbe. Az ősök nagy balettbetétje tisztán divertissement volt, és ennek funkciótlansága már a kortársak számára is feltűnt. A magyar táncképet a közönség viszont meg is ismételtette.

A különösen sokat dicsért szölisták mellett a kar is jól teljesített. „A ballet-lányok szépek voltak és jól táncoltak” – írta a *Magyar Hírlap*.⁴⁴ „Az élénk, színes, meglepő fantáziával kigondolt koreográfián kívül jól esett a táncosnők mozdulatainak hajszálfinom szabatoságát látnunk” – dicsért a *Budapesti Hírlap*.⁴⁵

A darab kiállítására – nagybaletthez méltóan – káprázatos volt. Kémény Jenő díszletei és jelmezei nagy sikert arattak: „A legszebb az egész darabban a rendezés, a pazar fényű kiállítás, a gazdag fantáziájú színrézhatal volt, mind Alszegehy Kálmán főrendezőnek bravuros munkája.”⁴⁶

A darabot elemezni kívánó számos írás, kritika között az *Egyetértés* február 21-i számában Martos Ferenc tollából olvashatunk egy szokatlan reflexiót. A szerző a darab tartalmát ismertetve ironikusan kifigurázza a librettó kínriméit, de a cikk végén, a bemutató tanulságait összegezve, szokatlanul keserű, társadalomkritikus hangot üt meg. Így zárja sorait: „...az Opera harminchétezer koronát költött ennek a műnek kiállítására. Ki meri mondani, hogy a redukciók korát éljük? Ki mer még az állam szegénységéről panaszkodni? Gazdag, boldog és előkelő – mindenek fölött előkelő – ország ez a miénk.”⁴⁷

A következő bemutatóra, a *fantasztikus balettként* aposztrofált *Álom* premierjére 1905. február 9-én került sor. Az öt képre tagolt darab szövegét és koreográfiáját Guerra készítette, zenéjét Szikla Adolf komponálta. A főszereplők Balogh Szidónia, Gaszner Boriska, Koós Margit és Smeraldi voltak.

A darab cselekménye a következőképp foglalható össze: nagy vendégsereg gyűlt össze az Ehrenfels grófok Rajna menti kastélyában Hulda grófkisasszony kézfogójának ünnepére. A szerelmes grófkisasszony merengve sétál a kastély parkjában, majd fáradtan ledől egy kőpadra, és elalszik. Álmában végigéli azt a szomorú verset, mely egy szerencsétlen lovagról szól, aki a Rajna habjaiba rohant, hogy kedvesének a vízen kéklő nefelejcsot kihozza, de a hullámokban lelte halálát. A kisasszony felébred rémálmából, és boldogan látja, hogy „csak az álma volt szomorú, a valóság édes”.⁴⁸

Guerra a balett magyarázatául egy kis kísérőfüzetben előszót is írt a műhöz, melyből kiderült, hogy a balett cselekménye egy olasz költő, Giovanni Prati *Ne feledj el!* című balladáján alapul. A ballada néhány sorát a főpróbán még a színpad feletti transzparensen világítva kiírva láthatta a közönség, de a premierre már levették a kritika szerint reklámokat idéző feliratot. Ezt ugyan a „jó ízlés” nevében üdvözölték, ám kiderült, hogy a vers elhagyása így „teljes sötétségbe” burkolta az *Álom* cselekmé-

⁴⁴ *Magyar Hírlap*, 1904. február 21.

⁴⁵ *Budapesti Hírlap*, 1904. február 21.

⁴⁶ *Magyar Hírlap*, 1904. február 21.

⁴⁷ *Egyetértés*, 1904. február 21.
PÓNYAI: i. m. (2009), 98–102.

⁴⁸ *Pesti Napló*, 1905. február 10., *Magyar Nemzet*, 1905. február 10., *Magyarország*, 1905. február 10.

nyét: senki nem értette, hogy mi köze az álomnak a Rajnához, a fehér ruhás hölgynek a nefejejshez és az egész történetnek a baletthez.

A bemutatóhoz készült kísérőfüzetben Guerra táncról alkotott véleményét is idézték. A *Budapesti Hírlap* citálja is beszámolójában a mester szavait: „A tánc nem lehet mulattató és tanulságos, mint a zene, nevelési célzata egyáltalában nincs. Azért nem is kell hozzá egyéb, mint szép képek, szép táncok és jó zene, szöveggönyvnek egy vékony kötet, válogatott versekkel.”⁴⁹ A *Pesti Hírlap* is ebből szemlészett: „...inkább csak ürügy, valami kis igénytelenség, egy egyszerű fonál, mely csak arra való, hogy logikus sorrendben együtt tartsa a képeket, melyek keretében a koreográfus kifejtheti jól átgondolt tevékenységét, megvalósíthatja azokat az esztetikuss mozdulatokat, a ragyogó felvonásokat, melyek a szín és fényhatások bölcs felhasználásával, a zene magasztos varázsa alatt élettelt töltik meg a színpadot, s a szellemnek igazi üdüléssel szolgálnak, a gondolkodás fárasztó kényszere nélkül.”⁵⁰

Minderre a *Független Magyarország* is reflektált, és – különösen ezzel a darabbal összefüggésben – kritikával fogadta Guerra fenti elképzeléseit: „Nagyon nagy tévedése – és mint az Operaház koreografistájának: bűne – az, hogy úgy véli, a táncművészetben az intellektuális érték mellékes, hanem a kiállítás és a csoportvonulások a főtengely.”⁵¹

A látottak ismeretében más sajtóorgánium is hasonlóan reagált: „a szöveggönyv első négy oldalán mentegeti is magát a szövegíró, hogy biz ő egészen mellékesnek találja a szöveget, mert hisz a fő az ugrálás és a jó drága kiállítás... csakhamar az Opera komor, mégpedig az ürességtől komor nézőtere hirdetni fogja, hogy bizony még a balletnél is lényeges kellék a tartalom, melynek pompás megírására vállalkozott volna jeles költőink bármelyike.”⁵²

Maga a történet valóban egyszerű és igénytelen volt, igen csekély részét töltötte ki az előadás idejének. A tulajdonképpeni cselekményt különféle divertissement-ok, táncfelvonulások helyettesítették. A librettó hiányosságait, sőt hiányát a kritikák egyértelműen reklamálták, a zenét azonban jobban fogadták. A hangulatos, sokszínű előjáték, a markáns bevonulási induló némiképp mentette az alkotói fantázia elfogyását, a muzsika ellaposodását, érdektelenné válását és a darabot végül eluraló, kellemetlenül „pirosposztság” bécsi valcereket. „Becsületes, egészséges táncmuzsika, noha a finomkodó, elmés francia iskola hatása alatt készült, de nem is olyan darabos és köznapi, mint a bécsiak balletzenéje” – fogalmazott a *Budapesti Hírlap*.⁵³

A koreográfiában és a rendezésben viszont voltak eredeti ötletek. Guerra itt is elsősorban a csoportok mozgatására koncentrált: sokszor „káprázatos” képeket hozott létre az egymásra halmozott, egymásból kibomló kígyóvonalak, ellipszisek, körök, egyenesek sokaságából. Az udvari bolond huncut apródjaival kifigurázta a komoly balettstílus hagyományos, szertartásos mozdulatait, a tánckar a zsinórpadról leeresztett sza-

⁴⁹ *Budapesti Hírlap*, 1905. február 10.

⁵⁰ *Pesti Hírlap*, 1905. február 10.

⁵¹ *Független Magyarország*, 1905. február 10.

⁵² *Ország-Világ*, 1905. február 12.

⁵³ *Budapesti Hírlap*, 1905. február 10.

lagokból formált lakodalmas sátrat, az „ezerszínű” vízililiomok kelyhéből „élő” virág-szirmok léptek ki.

A kritikák élénken reagáltak a koreográfia megoldásaira, dicsérték a közreműködőket és Guerra betanítását: „Tulságosan sokat foglalkozik a tömeggel. Ily módon fárasztja a hallgatót szemétt, amely – az ellentét hiányában – elfárad, érzéketlenné válik, még a legérdekesebb képet is hidegen fogadja.”⁵⁴

„A táncokat, a darab koreográfiáját, Guerra komponálta. Kivált a végső attitűdökben ötletesen és hatásosan. Egy-egy gyönyörű tabló után nyílt színen is kitört a taps. Többször konstatáltuk már, hogy Guerra kitűnő balletmester, s ki mintás fegyelmet tud tartani a táncosnők közt. Soha nem táncoltak az Operában olyan szabatosan és pontosan, mint most. A figurák kieszelésében Guerra kissé egyoldalú. A nagy ballabilékben folyvást keveri, kavarogtatja a tánckart, a nélkül, hogy plasztikus alakzatok formálódna ki. A szólókat Balogh Szidi járta. Rendkívül finom, bravuros táncművészetének ma is viharos tappsal hódolt a közönség.”⁵⁵

„Maga az előadás igen szép sikert hozott Guerrának és százfejű apparátusának, amely fegyelmezettség, precizitás, kötelességtudás tekintetében valóban első helyen áll. Guerra Miklós néhány év alatt csodákat mivelt, szinte új életre keltette ezt az elhanyagolt, diszciplína nélküli testületet. A szólótáncosok: Balogh Szidi, Koós Margit, Gaszner Boriska, Smeraldi, Faludi őszinte dicséretet érdemelnek. A jelmezek, világítási hatások, díszletek elsőrangúak.”⁵⁶

„A betanítás kitűnő... Jó csoportok, egy jó pár ötlet, de cirkuszi vagy orfeumi mutatványoknál nem több” – vélte a *Magyar Hírlap* kritikusa, aki ennek ellenére elismerte, hogy a „balettszemélyzetet teljes elismerés illeti”. Balogh Szidi „bravúros táncáért” Gaszner és Koós „tetszetős külsejükért” kaptak tapsot.⁵⁷

Kémény Jenő a kosztümök és a díszletek terén ismét látványosat alkotott: a színpadon élénk, művészi képekben ábrázolták a Rajna medrének világát, sőt egy vízesést is. Guerra látványos, mozgalmas tömegjeleneteiben pompásan keveredtek, csillogtak a jelmezek színei. Az első képben a XVII. századbéli ragyogóan tarka, szalagos, csipkés, fodros, puffos ujjú jelmezek, a másodikban a finoman stilizált virágruhák keltették a legnagyobb feltűnést.⁵⁸

A nagybalettek: *Maladetta*, az „újító” *Psyche*, *A csodaváza* és a *Mesevilág*, valamint táncgyvelegek (1905–1909)

A balettszemélyzet további technikai fejlődésének és megerősödésének köszönhetően az *Álom* bemutatója után nyolc hónappal egy nagyobb lélegzetű, kétfelvonásos cselekményes balett bemutatására nyílt lehetőség. A *Maladetta* premierjére

⁵⁴ *Pesti Napló*, 1905. február 10.

⁵⁵ *Budapesti Hírlap*, 1905. február 10.

⁵⁶ *Pesti Napló*, 1905. február 10.

⁵⁷ *Magyar Hírlap*, 1905. február 10.

⁵⁸ PÓNYAI: *i. m.* (2009), 102–103.

1905. október 31-én került sor, szövegét Pierre Gailhardt írta, zenéjét Paul Vidal, a párizsi Opera karnagya szerezte (ő maga dirigálta a budapesti bemutatót is). A koreográfát, melyet J. Hansen eredetileg a párizsi Opera színpadára tervezett, Guerra dolgozta át, a főszerepeket Balogh Szidi (Lília), Schmidek Gizella (Tündér), Smeraldi (Cadual) és Brada Ede (cigánykapitány) táncolták.⁵⁹

A darab a magyar premier idején már 12 éve színpadon volt a zeneszerző hazájában. A szöveggönyv alapjául egy gascogne-i legenda szolgált, ezt és keletkezési idejét tekintve hamisítatlan századvégi, tündéres-mesés balett volt.

I. felvonás: A havasok alján lakó fiatal pásztor, Cadual megpillantja a Maladetta nevű havas szép, de gonosz tündérét, és beleszeret. Elfelelt menyasszonyát, Liliát, még esküvője estéjén is a csábos tündér után jár. A fiú menyasszonya kérésére azonban végül megesküszik, hogy nem keresi többé a tündért, aki ezt hallva bosszút esküszik a jegyespár ellen. A következő képből a cigánykirály érkezik népével, és vidám mulatságot csapnak a színen. A legszebben táncoló, elbájoló lányban Cadual felismeri a hegyi tündért, aki a fiút táncával megbabonázza, és maga után csalogatja egy barlangba. Lília látva, hogy kedvese a tündért követi, ájultan rogy össze.

II. felvonás: A tündér maga után csalja Cadualt, és bevezeti őt jégpalotájába. Megígéri neki, hogy az övé lesz, ha Cadual hűséges marad hozzá. Bár „bűbajos szépségű, hiányos öltözetű tündérek lejtének körülötte észbontó csábtánczokat”, a fiú mind egyiknek ellenáll. Majd a pásztor saját képmását látja Liliával ölelkezni, ekkor erőt vesz rajta a féltékenység, le akarja szűrni képmását, de kiderül, hogy csak látomás volt az egész. A tündér beváltja fenyegetését, és Cadualt kővé változtatja, a Maladetta egyik havas-jeges sziklájává.⁶⁰

Vidal zenéjét a vendégnek kijáró udvariassággal fogadta a közönség, a kritika „intelligensnek”, inkább ünnepélyes, mint derűs hangulatúnak, olykor túl komolynak és „fontoskodónak”, de hangszerelésében kitűnőnek minősítette. Korrekt muzsikának tartották, de hiányolták belőle Delibes könnyedségét, finomságát, eleganciáját. „Az első hangtól kezdve mindvégig megragadó és gyönyörködtető. Vidal a hangszínek keresésének, a zenekar andalító, vagy hatalmasan ragyogó megszólaltatásának kitűnő mestere... Legszebb a kesergő vezérdallam, a melylyel a mű kezdődik... de az egész zene bámulatos öntudatos művészettel van zenekari formába öntve.”⁶¹

A mesés cselekmény elemzésére nem sok energiát fordítottak, a *Magyar Hírlap* ironikusan megjegyezte, hogy a hegy „átkozottul csinos” tündére „sportszerűleg vadászik” fiatalemberekre, és „határozottan rosszindulatu teremtés”.⁶² A darab morális tanulságával nem voltak maradéktalanul elégedettek a kritikusok: „a hegynek tündére van, s e tündér körül forog a mese, és mese hijján a balettkar... a hűtelen férjuramat kővé változtatja a tündér, s ott fedi az örök hólepel a Maladetta csucsán” – írta a *Budapesti Hírlap* a bemutató után.⁶³

⁵⁹ Uo., 103–104.

⁶⁰ *Vasárnapi Újság*, 1905, 45. sz., *Magyar Hírlap*, 1905. november 1.

⁶¹ *Vasárnapi Újság*, 1905, 45. sz.

⁶² *Magyar Hírlap*, 1905. november 1.

⁶³ *Budapesti Hírlap*, 1905. november 1.

A darab erőssége ismét a koreográfia volt, amit Guerrának remekül sikerült a budapesti Opera párizsihoz képest kisebb színpadára adaptálnia. A változatos magán- és csoporttáncok, fantáziadús lépéskombinációk és formák egész serege gyönyörködtette a szemet. A főszereplők közül Balogh Szidi (Lília) virtuozitását, technikai tudását, az „érzékeny szép” Schmieke Gizella (tündér) temperamentumát, Cesare Smeraldit (Cadual) és Bradát (cigánykirály) dicsérték.

A kiállítást a „briliáns” jelzővel illették. A látványelemek közül kiemelkedett az eskü alatt feltűnő tündér illúziókeltő árnyalakja, a hófödte Maladettán megjelenő jégpalota és a különféle világítási effektusok szemképráztaó változatossága. A jelmezek és ezzel kapcsolatban a balettkar (Guerra mester „lengé öltözékű gárdája”) is élénk érdeklődést keltettek: „A balet tudvalevőleg az a műfaj, amely a különféle emberi érzékeket egyszerre csiklandozza. A cél tulajdonképpen az érzéki ingereknek halmozás útján való fokozása volna. Az eredmény rendszeren az, hogy az ingerek egymás rovására érvényesülnek s amiben az egyik fogyatékos, azt a másikkal próbálják pótolni. Innen van, hogy a balettmuzsika rendszeren ott a legrosszabb, ahol a látványosság a legszebb... Operánkban régen nem táncoltak olyan szépen, mint ebben az új baletben.”⁶⁴

A bemutató kapcsán ismét előkerült a magyar zeneszerzők műveinek színpadra vitelének, sőt a *Vióra* felújításának igénye is: „A budapesti Operára, melyben többet diplomatizálnak, mint muzsikálnak, kötelezők bizonyos nemzetközi udvariasságok. Előadták a párisi baletet, hallani fogunk talán legközelebb egy berlini darabot is, csak éppen a mi darabjainkra nem kerül sor” – sérelmeztek a *Budapesti Hírlapban*.⁶⁵ Hasonló olvasható az *Ország-Világban* is: „Nekünk azonban az lett volna forró óhajtásunk, ha már a magyar opera balettel kezd a szezont, akkor legalább magyar szerző műve lett volna.”⁶⁶

Az 1906. április 20-án bemutatott, *Táncgyűveleg* című divertissement egy kastélyparkban játszódó, rokokó hangulatú, rövid táncidill volt, melyben néhány szólót és csoporttáncot illesztett egymás után Guerra. A zenét Mozart, Rameau, Verdi, Berlioz és Delibes műveiből Szikla Adolf állította össze, ő is vezényelte a premiert.

A kis balett bemutatójának idején leginkább a San Franciscó-i nagy földrengés foglalkoztatta a közvéleményt és a sajtót. A darab ennek ellenére telt házas premiert produkált, és élénk érdeklődést keltett. A zenei összeállítás a kortársak szerint kissé eklektikusra és így összességében stílustalanra sikerült. A korizlés nehezen fogadta el Mozart, Rameau „előkelő formájú” muzsikájával egy műsorban Verdi „vérbőségében szinte kellemetlenül ható” tánczenéjét, valamint a Delibes-számok vaskos, tömött hangszerezését. Guerra ismét formás, változatos, színes csoporttáncokat alkotott, Berlioz hangulatát azonban nem találta el: „Berlioz zenekara csupa idegesség, finomság. Betegesen fantasztikusak, idegesek ennek a zenének a körvonalai. Mintha éjfélnél, libegő lidércclányok között, lágy szellő zsongásában, holdvilág fátylában, a levegőben járnának a szilfidek csábitó táncukat. Ma este pedig kopott rokokó diszletek, merev

⁶⁴ *Magyar Hírlap*, 1905 november 1.

⁶⁵ *Budapesti Hírlap*, 1905. november 1.

⁶⁶ *Ország-Világ*, 1905. november 5.

kulisszák keretében az elkopott szalag-trükkökkel akarta Guerra mester magyarázni Berlioz tündéri muzsikáját.”⁶⁷

A darab a jól trenírozott balettkar és még inkább a szólótáncosnőként aznap debütáló, alig tizenöt éves Nirschy Emília⁶⁸ technikai tudásának megcsillogtatására volt alkalmas, akinek ez a fellépése „valóságos szenzációszámba” ment.

A lapok a legnagyobb elismerés hangján szóltak az új balettszallagról és Guerra táncpedagógusi munkájáról, különösen annak fényében, hogy a korábbi balettmes-terek jellemzően nem neveltek ki szólistákat.

„Guerra Miklós évek óta fáradhatatlan szorgalommal tanította ezt a geniális leányt... alig mult el tizenöt éves, s táncművészete, virtuozitása már is magas fokon áll. Virtuozitása, mozgásának eleganciája, könnyedsége valósággal lebilincselte a közönséget. Táncában nemcsak a készültség tiszteletreméltóságát, hanem azt a komolyságot, azt az ihletettséget csodáljuk, amely e gyermekleány akcióját olyan kedvessé, érdekessé teszi” – nyilatkozott az *Pesti Napló* kritikusa.⁶⁹

„Az előadás középpontjában egy fiatal ballerina szerepelt, akit a mai est prima-ballerinává avatott... Nirschynek hívják ezt a roppantul grációzus apró tánczosnőt, aki oly fokozott mértékben tökéletes lábtechnikával bír, hogy produkciója szinte inkább gimnasztika, mint táncszámba mehet... A közönség a fölfedező hevével tapsolta. Vele együtt többször kihívták Guerra balletmestert is, akit a tulboldog új primadonna nyílt színen csókolt össze-vissza... Brada, mint Nirschy méltó partnere, mozdulatainak férfias és mégis könnyed karakterével tűnt föl” – olvasható az *Egyet-értésben*⁷⁰, és a *Magyarország* sem fukarkodott a dicsérő szavakkal: „a lábujjhegyen való produkciók olyan változatosságát mutatja be a kis Nirschy a ballebilében, amely egy diadalokban megedzett prima-ballerinának is dicsőségére válhatna.”⁷¹

A látottak alapján a kritika joggal dicsérte Guerra pedagógusi képességeit: „régóta megfigyelhetjük, hogy a színház táncarának tudása, pontossága, fegyelmezettsége mintaszerű. Guerra nem csak ötletes koreográfus, de elsőrendű vezető és oktató mes-ter is... ma egyik magántáncos növendéke lépett föl: Nirsy (sic!) Emília. Gyönyörűen táncolt, csodálnivaló virtuozitással és biztonsággal. A lábujjhegyen való tánc techniká-jára veti a fősúlyt, némileg a ballon és az entrechat rovására. Viharos tapsot keltett vagy harminc-negyven féllábbal való rendkívül szép térdhajtással s egy szédítően gyors bouléval. A balletnövendékeknek nem kell többé Milánóba menniök, ha meg akarják tanulni a legfelsőbb táncudományt.”⁷²

⁶⁷ *Pesti Napló*, 1906. április 21.

⁶⁸ Nirschy Emília (1889–1976) Guerra növendéke volt. 1901-től operaházi tag, 1906–1920 között volt az Opera primabalerinája, számos főszerepet eltáncolt. Kulturált, rendkívül muzikális, kitűnő technikájú táncosnő volt. 1911-ben a londoni Alhambrában táncolt. A *művészi tánc* címmel könyvet is írt (1918). 1917–1928 között saját tánciskolája volt Budapesten, 1937-ben külföldre távozott, és 1955-től haláláig Franciaországban élt. Lásd *Magyar Színművészeti Lexikon*. Szerk. SCHÖPFLIN Aladár, Bp., Országos Színészegyesület és Nyugdíj-intézet, 1931, 374. KOEGLER, Horst: *Balettlexikon*. Szerk. KÖRTVÉLYES Géza, Bp., Zeneműkiadó, 1977, 524. *Magyar Színházművészeti Lexikon*. Főszerk. SZÉKELY György, Bp., Akadémiai Kiadó, 1994, 561. PÓNYAI: i. m. (2009), 105.

⁶⁹ *Pesti Napló*, 1906. április 21.

⁷⁰ *Egyetértés*, 1906. április 21.

⁷¹ *Magyarország*, 1906. április 21.

⁷² *Budapesti Hírlap*, 1906. április 21.

Az 1906-os év végén egy háromfelvonásos, hat képre tagolt „szimfonikus táncköltemény” bemutatója következett: a *Psyche* december 11-én Henrik Regel szövegére, Paul Juon zenéjével került színpadra. Juon a berlini zenei főiskola tanáraként ekkor már ismert és sikeres zeneszerző volt, korábban zongoradarabokat, kamarazenei muzsikát, nagyzenekari műveket írt, a *Psyche* volt az első balettszínpadra készült munkája. A darab koreográfiáját Guerra készítette. A főszereplők Windt Margit (*Psyche*), Kranner Ilonka (Érosz), Koós Margit (Afrodité) és Nirschy Emília (Terpsikhore) voltak.⁷³

Psychét az emberek szebbnek tartják Afroditénél, és az istennőnek szentelt ligetben neki ajánlják fel áldozatukat. A haragvó istennő először egy szörnyeteget varázsol az emberek elé, majd felszólítja fiát, Éroszt, hogy gyűjtsön szerelmet Psychében a szörny iránt. Érosz azonban maga szeret bele a királylányba, és elragadja az égbe.

Beesteledik, Érosz fogata leszáll a tenegerparton egy liliumligetben. Érosz lepihen, Psyche kíváncsi, vajon ki lehet az őt elrabló ifjú. Fáklyát hoz, és annak fényénél meglátja, hogy maga a szerelem istene. Ijedtében elejti a fáklyát és egy olajcsepp Érosz vállára hull. Az isten felriad álmából, s amikor látja, hogy felismerték, eltűnik. A kétségbeesett Psyche utána indul, az alvilágba téved. Hekaté, akit Hádész a szépsége miatt rabolt el, láthatatlanná tevő fátylat ajándékoz neki. Társul szegődik mellé a Vágyakozás és a Szívfájdalom, akik felkísérik Psychét a világba.

Érosz a tenger mélyén, Afrodité palotájában gyógyítja sebéit. A világ azonban nélküle és szerelem nélkül nagyon sivár, az emberek Psychét okolják mindenért, sőt meg is akarják ölni. A királylányt aranypókok mentik meg, majd a tengerből kiemelkedik Érosz, és magához öleli. Állhatatosságáért Zeusz istenné nyilvánítja Psychét, és fel emeli az Olympusra, ahol az isteni menyegző után Éroszé lehet.⁷⁴

A librettó alapjául Ámor és Psyche története szolgált, ezt egészítették ki, toldották meg a szerzők különféle betétekkel, melyek azonban körülményessé és túl szövevényessé tették a cselekményt. A kritikák a zenét darabosnak, nehézkesnek érezték, hiányolták a balettekben akkoriban elvárt könnyedséget, szárnyalást, a Delibeszzerűség kötelező jellemvonását. A finom, graciózus táncformák, „zenei bizsuk”, a dallamosság és a friss ritmusok némiképp javítottak az összhatáson. Ennek kapcsán ismét előkerült a magyar zeneszerzők ügye is: „Nem tudjuk miért kellett Joun Pálnak, a berlini zenei főiskola professzorának utját egyenetlen a mai bemutatóval, mikor egy csomó kitűnő magyar szerző munkája előadatlanul az igazgatóság irodájában hever.”⁷⁵

A változatos és újításokat is tartalmazó koreográfiával viszont elégedett volt a kritika, Guerra a klasszikus balett lépéseit „modern”, artisztikus mozdulatokkal keverte, mely különösen a csoporttáncoknál hatott újszerűen: „teljesen kifogástalan, Guerra kétévi működése alatt csodálatosan fegyelmezte a balletet. Minden fordulat szabatos, ritmikus, eleven, az evolúciók változatosak és újak, a szólók bravurosak... A balett már nagyon megmerevedett. Szüksége van azokra a hajlékony, lengő, szélesen ive-

⁷³ PÓNYAI: *i. m.* (2009), 106.

⁷⁴ *Pesti Napló*, 1906. december 12., *Budapesti Hírlap*, 1906. december 12., *Egyetértés*, 1906. december 12.

⁷⁵ *Budapesti Hírlap*, 1906. december 12.

zett, rugalmas, szabad mozdulatokra... Szépek és artisztikusak ezek a mozdulatok és kartáncban, együttesben roppant hatásosak, étellel teljeseek. Guerra balletmester részben alkalmazta őket a Pszihé betanításánál. Gyönyörűség volt a testnek ezt a szabad ritmikáját látni a lekötött olasz és francia lépések után...”⁷⁶ – dicsért a *Budapesti Hírlap*.

A végeredmény természetesen még nem volt tökéletes, amit mások észre is vettek: „Tombolt a Zene, ringott a Táncz, ujjongott a Szín, de hangjaikból nem csendült a Szépség tömör harmóniája... a zene ügyes és raffinált munka... Strauss-izű keringőket hallunk – néha kedvesen lendülőt, ügyeset – szintányéros induló-rítmusokat hallunk – néha elméset, pattogót – de a szinpadon görög ornamentika keretében lejtének tunikás hellének. A stílus hiányát sinyli ez a zene... A Táncz széteső, töredékszerű és erősen heterogén. Egy-egy elmés koreográfiai leleményre akadunk itt-ott, de ez is elvész a színek nagy tarkaságában...szép a lilium-táncz, a póktánc és az első felvonás Afroditét gúnyoló táncza. [...] A szín volt az allegoria legsikerültebb eleme... A mai gyönyörű diszletek tudatosan alkalmazzák a vonalak és a foltok dekoráló törvényeit. Élesen határolt színek, merész és széles konturok adtak ma pompás hatásokat, olyanokat, aminőkkel még nem találkoztunk az Operaház szinpadán” – elemezte a látottakat az *Egyetértés* hasábjain dr. Bárdos Artúr.⁷⁷

„A mai »szimfonikus táncművelés« ötlete nem új. A feldolgozás formája sem különösen érdekes. A hat képre osztott táncművelésben Psyche szépségének csodálatos és változatos karrierjét tárja eléünk a szerző... A régi görög világ hangulatát sokkal szebben lehet valami apró írásművel, mint hat képből álló szimfonikus ballettel felkelteni... Guerra koreográfiája csupa szín, elevenség”⁷⁸ – írta a *Pesti Napló*.

Az előadók közül Windt Margit kifejező erejű mimikáját emelték ki, de a többi főszereplőt is dicsérték. A díszletek, így az Olymposra megérkező Érosz fogata (rózsaszínűre világított „hintalovak”) olykor derűtséget váltottak ki, a jelmezek (a Dionüszosz kíséretét alkotó gráciák „merészen kivágott” kosztümjei) pedig kínos feltűnést keltek.

Összességében ismét a koreográfia és a kiállítás jelentette a balett legfőbb vonzerejét: „A színház pazar ruhákkal és művésziiesen tompa színekben tartott gyönyörű dekorációkkal gondoskodik az újdonság külső díszéről.”⁷⁹ „Komoly művészi munkát a darabban két ember végzett: Guerra Miklós balletmester, aki kifogyhatatlan figurális ötletességgel eszelte ki a koreográfiát és remekül tanított be mindent és Kéméndy Jenő, aki a dekorációkkal, kosztümökkel egy mesevilágot varázsolt azok elé, akik nem hisznek már a mesevilágokban. Guerrának és Kéméndynek tapsolt a közönség és Regel és Juon urak jelentek meg a lámpák előtt”⁸⁰ – összegzett A *Hét* referense.

Pontosan egy év telt el az új bemutatóig: a *Magyar táncgyűveleg* című produkció premierjére 1907. december 16-án került sor. A rövidke divertissement zenei anyagát

⁷⁶ Uo.

⁷⁷ *Egyetértés*, 1906. december 12.

⁷⁸ *Pesti Napló*, 1906. december 12.

⁷⁹ *Budapesti Hírlap*, 1906. december 12.

⁸⁰ *A Hét*, 1906. december 16.

Szikla Adolf állította össze Liszt zenéiből, Rózsavölgyi *Palotásából* és Czinka Panna *Hallgatójából*. Tartalmáról a *Magyarország* ezt írta: „Az új divertissement színhelyét egy magyar főúrnak ünnepi díszbe öltöztetett parkjába tették át a szerzők. Előkelő olasz vendégek érkeznek a magyar mágnás házába, és tiszteletükre bemutatja a házigazda a régi nemzeti táncainkat.”⁸¹

A zenei válogatás nem volt túl sikeres, bár Szikla feldolgozásait dicsérték: „Liszt *Magyar fantáziája* sem érdemelte meg, hogy ballet muzsika gyanánt szolgáljon... Ha a színháznak magyar balletre van szüksége, irasson egyet. Akármelyik előkelő zeneszerző vállalkoznék erre. Őt-hat olyan komponistánk is van, a ki gyönyörű magyar táncmuzsikát írna... Olyan takarékosági kísérletek, mint a mai egyveleg, hiábavalók.”⁸² Az előadást a balettiskola négy kis növendéke is táncolt, a kritikák azonban inkább fenntartásokkal fogadták a gyermekprodukciót. Guerra sem remekelt a koreográfiával, palotását kifogásolták, legfőképp pedig azt, hogy csak nők táncolták. Az előadás sikerét tovább csorbíthatta, hogy ezekben a napokban lépett fel Ruth St. Denis a Fővárosi Orfeumban, aki akart, az ő táncában igazán láthatott újszerű, érdekes elemeket, „modern” felfogású megoldásokat.

Az operai est egyetlen pozitívuma Pallay Anna⁸³, Guerra szintén szép karriert befutó tanítványának magántáncosi debütálása volt, „aki nem rég még az Operaház balletkarában táncolt, ma pedig mint nagyreményű primaballerina-jelölt mutatkozott be... meglepő bravurral, könnyedén és biztosan táncolt egy kettőst Bradával, meg egy keringőt” – írta róla az *Egyetértés*.⁸⁴ „Kiváló lábtechnikával bír, s főleg az un. ballonugrásai, entrechatjai és lábujjkoloratúrája, valamint táncának erőteljes plaszticitása már most is kiváló”⁸⁵ – elemezte produkcióját a *Pesti Hírlap*.

Mivel a következő nagyballett bemutatóját csak 1908 tavaszára tervezték, addig is 1908. január 30-án ismét egy kis divertissement került színre „a műsor élénkítése” céljából, *Táncrészletek* címmel. A darab alapjául Victor Hugo *A király mulat* című műve szolgált. Ezt dolgozta át Delibes *A király mondta* című vígoperává, és ennek zenei betéteire készült ez a táncgyveleg. A csoporttáncok közé balettszólót is komponált Guerra, ami a kritika szerint „nem volt éppen stílusos”, de Pallay Anna, az új magántáncosnő „szépen eltáncolta”. A kis divertissement leginkább az ő technikájának csillogtatására volt alkalmas, bár nagyobb sikert nem aratott: „Lépéses, szertartásos táncok, melyek nem nagyon balletszerűek s önállóan előadva éppenséggel nem hatásosak... Guerra Miklós balletmester megértette és finom művészi érzékkel elevenítette föl e táncok szellemét... Pavane, Gaillarde, Passepied, kedvesen, grációzan, de kissé

⁸¹ *Magyarország*, 1907. december 18.

⁸² *Budapesti Hírlap*, 1907. december 17.

⁸³ Pallay Anna (1890–1970) Guerra növendéke, kezdetben kartáncosnő volt, majd 1907-ben szólistaként debütált az Operaházban, és magántáncosnővé lépett elő, 1919-ig volt tag. Ezután a 20-as évek közepéig Európában és Amerikában turnézott sikerrel. 1918 szeptemberében saját táncakadémiát nyitott Budapesten, 1926-os visszavonulása után itt tanított. Saját koreográfiákat is készített. Korának egyik legkitűnőbb technikájú, legmuzikálisabb, sokoldalú táncosnője volt, tehetsége számos szóló- és főszerepben tündökölt. L. *Magyar Színművészeti Lexikon*. Szerk. SCHÖPFLIN Aladár, Bp., Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézet, 1931. KOEGLER, Horst: *Balettlexikon*. Szerk. KÖRTVÉLYES Géza, Bp., Zeneműkiadó, 1977, 545–546. *Magyar Színházművészeti Lexikon*. Főszerk. SZÉKELY György, Bp., Akadémiai Kiadó, 1994, 587.

⁸⁴ *Egyetértés*, 1907. december 17.

⁸⁵ *Pesti Hírlap*, 1907. december 17.

egyhangúan és unalmasan.”⁸⁶ A darab nem nyugozta le a közönséget: a földszint hallgatósága egy emberként kivonult, és a premier üres nézőtér előtt fejeződött be.

Két szokványos divertissement után joggal vethette fel a sajtó, hogy ha balett-bemutatót kívánnak tartani – és ráadásul Delibes-hez nyúlnak –, akkor maradjanak inkább a *Sylviánál*, a *Nailánál* vagy a *Coppéliánál*, melyek felújítására már oly régen várnak hiába: „Ép gondolatot, zeneértelmi felismeréseket hiába kerestünk ezekben a zavaros mozdulatokban [...] a zenekar jelesül kísérte a színpadon végbement összevisszaságot... Ostobaság, unalmas, sületlen és más megjegyzések röpködtek szanaszét, majd az egész földszint hallgatósága kivonult, mintha csak kommandó-szóra tette volna és a balletreprez ürességtől ásitó ház előtt fejeződött be”⁸⁷ – tudósított a kínosan végződő bemutatóról a *Magyar Hírlap*.

A következő, kétfelvonásos, négy képből álló, fantasztikus kiállítású nagybalett ellenben Nicola Guerra egyik legnagyobb koreográfiai sikere, budapesti munkásságának egyik csúcspontja lett. A *csodaváza* című darabot 1908. május 9-én mutatták be. Szövegét Guerra írta, a darab a korban jellemző Távol-Kelet-divat jegyében Tokió, egy japán régiségkereskedő leányának szerelméről szólt.

A zeneszerző, Hüvös Iván, a korszak ismert és kedvelt operettkomponistája volt, darabjait a Népszínház adta elő, balettel ekkor debütált. A premiért Szikla Adolf vezényelte. A két nem túl sikeres táncegyveleg után ezt a bemutatót nagy érdeklődés övezte, különösen, hogy a nyilvános főpróbát nem tudták megtartani, mert a jelmezek csak a premier napjára készültek el. A siker ezek után viszont óriási volt, a közönség zsúfolásig megtöltötte a színházat, a szerzőket az első kép után hatszor, a második után négyszer is a függöny elé hívták.⁸⁸

Egy japán műkereskedő, Mókó leánya, akit Tokiónak hívnak, a nagy mikadót⁸⁹ szereti. A balett elején apja üzletében a férfi embernagyságú szobra előtt ábrándozik: elképzelem, hogy szerelme megelevenedik, lelép talapatjáról, őt palotájába viszi, és nagy pompával feleségül veszi. Amíg álmodozik, vevők érkeznek, hogy egy hatalmas vázát vegyenek az üzletben a mikadó számára. Tokió, miután kihallgatta az alkut, hirtelen elhatározással belemászik a nagy vázába, amit a szolgák a mikadó hálótermébe visznek. Estefelé Tokió a vázában üldögélve hirtelen halk léptekre és suttogásra lesz figyelmes. Kibújik a vázából, és látja, hogy a szeretett férfire az éj leple alatt orvgyilkosok támadnak. Tokió a váza peremére ugrik, rákiált a gyilkosokra, akik megijednek, mert istennőnek nézik, és elszaladnak. A mikadó felébred, meglátja, és azonnal megszereti Tokiót, majd, mint élete megmentőjét, az udvar örömeire pazar ünnepség keretében feleségül veszi.⁹⁰

A darab Nirschy Emília főszereplésével került bemutatásra, a Mikadót Kranner Ilonka, Mókót Smeraldi táncolta. A történet egyszerű volt és jól követhető, a koreo-

⁸⁶ *Budapesti Hírlap*, 1908. január 30.

⁸⁷ *Magyar Hírlap*, 1908. február 1.

⁸⁸ PÓNYAI: *i. m.* (2009), 108–109.

⁸⁹ Jelentése itt: japán császár.

⁹⁰ *Magyar Hírlap*, 1908. május 10., *Budapesti Hírlap*, 1908. május 10., *Egyetértés*, 1908. május 10., *Pesti Hírlap*, 1908. május 9.

gráfia pedig Guerra egyik legnívósabb alkotása, tele látványos formai megoldásokkal. Szóló csak az első felvonásban volt: Tokió három tánca, de egyébként a darabban a kisebb-nagyobb csoporttáncok és az egymásból kibomló, átalakuló térformák domináltak. Az első felvonásban Tokiónak a palotáról szóló álmódosításának illusztrálására Guerra a kert színes szökőkútját körültáncoló aranyruhás gésacsoportot, két mazurkát és egy valcert is koreografált.

A darab legkülönlegesebb jelenete a kritikák szerint a II. felvonásban a „tűkörtánc” volt: egy csillogó fátyolfüggőnyt feszítettek a színpad közepére, mely előtt és mögött nyolc-nyolc táncosnő teljesen egyformán mozgott, a tűkörkép hatását keltve. A záróképben szintén volt egy látványos csoporttánc: a császári udvar hódolata az ifjú pár előtt. Ide egy „legezőtáncot” tervezett Guerra, melyben a rengeteg ezüstös legyező csillogva-villogva egy nagy háromszöget formázott. A második felvonásban a csoporttáncok mellett a pantomim volt jellemző.

A kiállítás pazar volt: a csoporttáncokhoz és a kritikák által egyhangúan dicsért „tűkörtánc” kitűnően illeszkedtek a legyezők, a szökőkutak és a ragyogó japán jelmezek. „Ezerféle csoportosításban fejlődik ki előttünk a szebbnél-szebb tánczfigura, melyből eredeti és ragyogó gondolatok egész sorozata bontakozik ki... Guerra Miklós, a szöveg szerzője és a mű betanítója a mai estét legszebb sikerei közé sorozhatja. A darabnak rendkívüli hatása volt”⁹¹ – írta Erdős Armand az *Egyetértés*-ben.

„A modern ballettek legtöbbszörében azonban mindent inkább találunk, mint táncművészetet. A koreográfia eme hanyatlása után valósággal üdítőleg hat egy igazi tánczköltevény, melyben szép mozdulatokat, festői csoportozatokat és szemet gyönyörködtető színpompákat láthat a néző. Guerra mester műve a legerősebb alkotások egyike ebben a tekintetben”⁹² – tudósított Az *Újság*. A *Magyar Hírlap* is lelkesen üdvözölte, hogy a „dicstelen” táncgyvelegek után végre egy színvonalas mű került az Opera színpadára.⁹³

Hüvös Ivánnak népszerű komponista lévén egyébként is jó sajtója volt akkoriban, nem meglepő, hogy ezt a művét is kedvezően fogadták. Hüvös jó értelemben vett „amatőr” művésznek számított, vagyonos vállalatigazgatóként kedvtelésből írta darabjait. A balettel foglalkozó kritikák szinte mind megemlíti ezt, inkább elismeréssel, mint bírálatként, hogy azért, mert „autómobil-tulajdonos és háziúr”, még igen jól ért a zeneszerzéshez, és végül is nem kötelező minden művésznak nyomorognia. Muzsikájában dicsérték a japán stílust, egészséges színpadiasságát, áradó, eleven dallamait, pompás ötleteit és „intim” szépségeit. Örömmel konstatálták azt is, hogy operettjeihez képest zenéje ebben a balettből finomodott, elegánsabb és választékosabb lett.

Hüvös Iván „olyan zenét írt a tánczhoz, hogy bátran azt mondhatjuk, hogy klasszikus niveauon áll ez a muzsika és minden könnyedsége mellett mégis komoly zene... egyik eredeti szám váltja fel a másikat... Az egész munka japán-stilre van építve és karakterisztikum dolgában eredeti japán bélyeggel van ellátva.”⁹⁴

⁹¹ *Egyetértés*, 1908. május 10.

⁹² *Az Újság*, 1908. május 10.

⁹³ *Magyar Hírlap*, 1908. május 9.

⁹⁴ *Egyetértés*, 1908. május 10.

„A zene könnyed, dallamos, finom... Mérsékeltlen alkalmazza az eredeti japán dal-
lamokat, talán azért, hogy ne közeledjék a Pillangó kisasszony muzsikájához, mely
elejétől végig japán motívumokon épül”⁹⁵ – fogalmazott a *Budapesti Hírlap*.

A díszletek és a jelmezek Kéméndy Jenő fantáziáját dicsérték. Majdnem minden
jelmez más és más volt a színpadon. Egymást váltották a gyönyörű árnyalatokban
pompázó, festett és hímzett selyemkimonókból alkotott pazar forma- és színössze-
állítások, ezek különösen a csoporttáncokban mutattak remekül. Hatalmas japán stí-
lusú vázák, az első felvonásban a mikádó szobrának megelevenedése, a palotakertben
vízesés, a kereskedő boltjában varázslatos, forgó karosszék, tüzet okádó, szemét for-
gató bálvány szolgáltatották a látványosságot.

Az *Egyetértés* így emlékezett az előadásra: „Szebbnél-szebb kosztümök, százféle
rajzban és válogatott izlésben, gyönyörű eredeti díszletek voltak mindenütt láthatók.
Az első felvonásban egy nagyszabású színes vízesést láttunk, amely a főváros bár-
mely terét diszithetné. A nagy japán vázák bámulatosak és a »csodaváza« megér-
demli elnevezését. Mindezért dicséret illeti Kéméndy mestert és Alszeghy főrendezőt,
akik nagy munkát áldoztak az új balletre... a nagyszámu előkelő közönség minden je-
lenet után percekig tapsolt...”⁹⁶

„A mese nagyon bájos. Könnyed, egzotikus, nem egészen komoly, mégis kicsit ér-
zelmes, mindenképpen balletszerű... A gondos, aprólékos betanítás remeke ez a tánc.
Nyolc leány szakasztott egyformán mozog, a csillogó fátyolfüggöny előtt és mögött.
A végső tánc is hatásos: számtalan ezüstös legyező csillog-villog egy lassan kialakuló
nagy háromszögben... Guerrának a szövegírónak, megbocsátható, hogy a mese keretén-
ben engedményeket tett Guerrának, a koreográfusnak és balletmesternek. Hisz a bal-
letben nemcsak a drámát és logikát keressük, sőt azt esetleg egyáltalán nem keressük,
hanem azt a csábító, eleven geometriát, a mikor száz fiatal leány vetődik össze körbe,
négyyszögbe, csillagba, keresztbe, átlósan és párhuzamosan, kavarodva és szétbon-
takozva. Guerra mindennek találékony mestere... Nirschy finom, kifejező mimikával
játszott és bravurosán táncolt. Kranner Ilonka igen szép Mikadó és Smeraldi ügyes
Mókó volt”⁹⁷ – írta a *Budapesti Hírlap*.

A koreográfiáról meglepő részletességgel írtak, a csoporttáncok látványosságát,
érdekességét, változatosságát felemlítve: „a tükörtánc mesésen elmés... a zene minden
merevség és ünnepiesség nélkül egészségesen színpadias” – dicsért a *Magyar Hírlap*.⁹⁸

Talán éppen A *csodaváza* kedvező fogadtatása miatt a következő évadban, 1909.
március 14-én ismét egy nagybalett, a *Mesevilág* került bemutatásra. A korábban
Prágában már színpadra állított, elvileg gyermekdarabnak készült balett librettóját
különbféle Grimm-mesék nyomán Novák László írta. Zenéjét Oscar Nedbal prágai ze-
neszerző jegyezte, aki már korábban is koncertezett Budapesten. Ő maga vezényelte
a premiért is.

⁹⁵ *Budapesti Hírlap*, 1908. május 10.

⁹⁶ *Egyetértés*, 1908. május 10.

⁹⁷ *Budapesti Hírlap*, 1908. május 10.

⁹⁸ *Magyar Hírlap*, 1908. május 10.

Bár az érdeklődés igen nagy volt és a darabra minden jegy elkelt, a *Mesevilág* budapesti bemutatóját a kritikák fenntartásokkal fogadták. Az Operában ekkoriban éppen „tenorista- és baritonválság” volt, és az operajátékrendet csak külföldi szereplőkkel tudták fenntartani. A felnőtt közönség hiába várt új bemutatókat, és a kritikák szerint a repertoárdarabok sem futottak sikerrel. Ebben a helyzetben többen felrötták az igazgatóságnak, hogy miért egy „kedves és becsületes”, de egyébként igencsak „közepes” gyermekdarabnak a bemutatását tervezi, melynek próbái – tekintettel a sok (köztük gyermek)szereplőre – ráadásul heteken keresztül (sőt, az utolsó napokban késő éjszakáig) tartottak.

„Sokféle verzió volt forgalomban afelől, hogy miért kellett ezt a ballettet az Operában színrehozni. Az Opera igazgatósága azzal indokolta előadását, hogy a gyermekek már megunhatták a »Babatündért« – s helyette keresve sem lehet lehetne ügyesebb, kedvesebb és jobb táncmesét a játékrendbe illeszteni a Nedbál munkájánál”⁹⁹ – írta a *Pesti Napló*.

A keretjátékban gyerekek játszanak egy mozgalmas sétányon. Megjelenik a nagymama, aki maga köré gyűjti őket, és mesélni kezd.

Az első mese *A bűvös kastélyról* szól. Ollósi, a hős szabó bekerül a bűvös kastélyba, ahol Bagolyvári lovag tartja elzárva a feleségét, Melindát. Bármerre jár is a kastélyban a szabó, mindenütt különféle varázslatokkal találkozik: a terített asztalon ételhezitalhoz nyúl, de az asztalból előugrik az ördög, és elnászpángolja. Egy rémisztő contváz is megjelenik, a falakból pedig vörös kezek nyúlkálnak ki. Melinda elmondja a szabónak, hogy ha nem enged a kísértéseknek, akkor győzni fog. Ollósi szót is fogad: hiába táncol elő a „csábítás tündére”, valamint egyéb tündérek és szép asszonyok „igen kevés kosztümben”, a szabó ellenáll, sőt, végül az összes ördögöt a zsákba dugja. Megtöri az átkot, Melindát kiszabadítja és kibékíti férjével, Bagolyvári lovaggal.

A második mese a *Csipkerózsika*. A királylányt elaltatja a boszorkány az egész királyi családdal és a kastély teljes népével együtt. Álmukban elvonulnak előttük az évek és a hónapok. A hónapokat külön táncosnők személyesítették meg a hozzá való kosztümben, míg a háttérben nagy élőképek látszottak. Jellegzetes csoportozatokkal mutatták be a téli, tavaszi, nyári, őszi életet ugyancsak hónapokra osztva. Egész évszázad telik el, mire megjelenik a daliás királyfi, és kardjával utat vág magának a csipkerózsák rengetegén át, felkelti a királylányt és az egész udvarnépet, majd feleségül veszi Csipkerózsikát.

A harmadik mese *A brémai muzsikusok* történetét dolgozza fel *Furfangos állatok és a bős haramiák* címmel, leglátványosabb része egy erdei jelenet volt gombák, jánosbogárkák, nimfák és tündérek táncával.

Az utolsó kép az *Apotheosis*, melyben a meséket hallgató gyerekek a nagymama körül csoportosulnak, aki karján ringatja alvó unokáját, miközben leszáll az éjszaka.¹⁰⁰

A mű zenéjét nagyon vegyesen értékelték: egyfelől bírálták, mert nehézkesnek, invenciótlannak ítélték, ugyanakkor dicsérték érdekes, eredeti hangszerelését, a dalamos keringőket, friss galoppokat és a nagyszabású zenekari hangzását.

⁹⁹ *Pesti Napló*, 1909. március 16.

¹⁰⁰ *Magyar Hírlap*, 1909. március 16., *Budapesti Hírlap*, 1909. március 16., *Pesti Napló*, 1909. március 16.

A referensek konkrétabb kritikát inkább a gyermekeknek szánt, „mesés”, de egyébként elég rémisztő részletek miatt fogalmaztak meg (izzó szemű boszorkányok, táncoló csontváz, falból kinyúló kezek), ezek kihagyását javasolva. Emellett, különösen a gyermekközönség szempontjából, igen hosszúnak érezték a darabot (este 11 órára lett vége). Kifogásolták azt is, hogy a darabnak nincs összefüggő cselekménye, és hogy nem is a legjobb Grimm-mesékből válogattak az alkotók.

A koreográfiával általában véve meg voltak elégedve. A főszereplők Nirschy Emília (a forrás tündére), Pallay Anna (a csábítás tündére), Ferenczy Paula (nagy mama), Smeraldi (a hős szabó), Koós Margit (királyfi), Brada Ede (ördög) voltak. Nirschy Emília „tomboló sikert” aratott, számát meg kellett ismételnie, de a többieket is dicsérték és a tánckar is helytállt.

„A Mesevilág kompromisszumos darab. Gyermekeknek nem eléggé naiv, felnőtteknek kissé gyerekes. Táncmuzsikának komoly, szimfónikus zenének balletszerű. Kiállítási darabnak színtelen, hézagpótló kis balletnek nagyigényű... A zene eléggé nehézkes, operaszzerű. ...Piros ördögök, boszorkányok, villámfényű seprőkkel, egy táncoló csontváz, a falból kinyúló rémes kezek, a bűvös zsák, melybe két tucat kis ördög fér bele: ezek a mese személyei és kellékei. Részint humorosak, részint hátborzongatók. Erős idegzetű gyerekek eléggé jól mulathatnak rajtuk. Második mese a Csipkerózsika története föl és leereszkedő rózsza díszlettel, a hónapok allegóriájával, hölgyekkel, kiknek toalettje egy rózsalugas, mely a fejük fölött a legsűrűbb s lefelé fokozatosan gyűrűl, sok csoportozattal, de kevés akcióval... A koreográfiát Guerra tanította be kitűnően, sok ötlettel, de nagyobb evolúciókra nem volt alkalmá”¹⁰¹ – nyilatkozott a *Budapesti Hírlap* kritikusa.

A *Magyar Hírlap* is nehezményezte az olykor rémisztő színpadra állítást: „a csontváz megjelenése rémes és groteszk, valamint a falból előrenyúló vérrrel befestett kezek olyan borzongatóak, hogy még a felnőttek sem nézik öröme... A kis ördögök bachanálja friss, míg a csábító tündérek táncza, ha a kicsinyeket gyönyörködteti, egyuttal a nagyon felnőtteknél erősen emeli a gukker forgalmat.”¹⁰² A balettkar kosztümjei minden bizonnyal valóban igen merészek lehettek, mert majd minden beszámoló megjegyzi, vagy utal rá, hogy egyes jelenetekben a táncosnők (az akkori fogalmak szerint) szinte alig viseltek valamit. Talán ennek is volt köszönhető, hogy a darab a közönség körében szép sikert aratott, a szerzőket és a táncosokat minden felvonás után sokszor hívták a függöny elé.¹⁰³

Egy modern különlegesség: *Pierrette fátyola* (1910)

Sajátos mozgásnyelve és a korban balettszínpadon szokatlanul tragikus cselekménye miatt Guerra egyéb alkotásaitól eltér a *Pierrette fátyola* című némajáték, melynek bemutatójára 1910. május 7-én került sor. A mű szövegét Arthur Schnitzler, zenéjét

¹⁰¹ *Budapesti Hírlap*, 1909. március 16.

¹⁰² *Magyar Hírlap*, 1909. március 16.

¹⁰³ PÓNYAI: *i. m.* (2009), 109–110.

Dohnányi Ernő írták. A premiert Szikla Adolf vezényelte. A darab Schnitzler *Beatrice fátyola* című, ötfelvonásos prózai művéből készült.

A némajáték „alt-Wien” milióban játszódott, és bár három részből állt, megszakítás nélkül játszották mintegy 70 percben. Az egyes színváltozásokat zene kapcsolta össze. A *Gemmához* hasonlóan nem csak táncosok léptek fel benne, a főszerepek közül Arlecchinót Guerra táncolta, Pierrot-t Kornai Richárd (operaénekes), Pierrette-et Szoyer Ilonka (a kor ünnepektől kóleratúrszopránja) játszotta. A nagyobb szerepekben a táncosok közül közreműködött még Smeraldi, Ferenczy Paula és Brada Ede is. A darabot Guerra rendezte és tanította be.

I. kép: Pierrot kedvesét, Pierrette-et oltárhoz vezette a gazdag, de öreg Arlecchino. Pierrot kis szobájában szomorkodik. Két fiatal pár jön, hogy Pierrot-t felvidítsák és elvigyék mulatni, de az elküldi őket. Közben Pierrette megszökik az esküvőről, és elmeget szerelméhez. Elhatározzák, hogy közösen mérget isznak, és együtt meghalnak. Pierrot kiüriti a méreg poharat, de Pierrette végül nem meri megtenni. Pierrot haragosan kiüti a lány kezéből a poharat, majd meghal.

II. kép: Arlecchino esküvői vacsoráján vagyunk, egy nagy, feldíszített teremben. Biedermeier dámák és urak valcert, kontratáncot járnak, majd több betéttánc következik. Maga Arlecchino fekete-fehér jelmezben középen áll „démonikusan”, vészjósló tekintettel. Ő nem táncol, sőt, dühében összetöri a hangszereket, mert türelmetlenül, haragosan várja Pierrette-et, akit már mindenütt keresnek. Berohan a lány, sápadt, nyugtalan. Táncolni akar, Arlecchino karjaiba veti magát, keringeni kezd, de megborad: egyszerre ott áll előtte kísérteties, lila színű fényben Pierrot. A pohárszékhez szalad, italt kér, itt is Pierrot tölt. Pierrette fátyolába akar burkolózni, de az nincs meg, mert ott hagyta a szobában, ahol kedvese meghalt. Hirtelen ott áll megint a lila színű kísértet, és udvariasan nyújtja a fátylat. A lány el akarja kapni, de a látomás csak hátrál, nesztelen léptekkel. Pierrette megbabonázva követi a jelenést, Arlecchino pedig gyanút fogva utána megy.

III. kép: Ismét Pierrot szobájában vagyunk, ugyanazon helyen fekszik a halott, amikor Pierrette, majd Arlecchino belép. Arlecchino rájön, mi történt, majd cinikus féltékenységében felnyalábolja a hullát, és a pamlagra ülteti. Ezután kimegy, és Pierrette-re zárja az ajtót. A lány megőrül, és táncolni kezd a halott körül, majd maga is holtan zuhan melléje. A két vidám pár hajnalban visszatérve döbbsen fedezi fel a holttesteket.¹⁰⁴

Ma már, visszatekintve, igen nehéz megítélni ezt a darabot, egyrészt a meglehetősen bizarr szöveggel, másrészt a nagyrészt nem táncos képzettségű előadók miatt. A kritikusok vegyesen nyilatkoztak a szokatlan cselekményről, de annak „modernsége” élénken foglalkoztatta őket, hiszen éppen azt a reformtörekvést sejtette, hogy a tánc akár egészen mély drámák közvetítésére is alkalmas lehet. Ez a nyomasztó szerelmi dráma balettszínpadon eleve furcsa volt, de a legnagyobb problémát mégis az jelentette, hogy a szereplők a lelki folyamatokat és a háttérinformációkat nem tudták pantomimmal megjeleníteni, ami az érthetőség rovására ment. A darab mégis megfogta a nézőket, mert Dohnányi zenéje annyira szép és kifejező volt, hogy az ér-

¹⁰⁴ Budapesti Hírlap, 1910. május 8., Pesti Napló, 1910. május 8., Pesti Hírlap, 1910. május 5.

zelmek hiányos táncos kifejezését is pótolta: „Enyelgő muzsika magyarázza a végbefejezés előtt egy pillanattal is, hogy a gondtalan örömtől egy lehelletnyire mered reánk a halál mozdulatlan nyugalma... Dohnányi Ernő zenéje mindenekfelett dallamos, tele van érzelmes motívumokkal, színekkel, hangulatokkal, változatos ötletekkel csap át egyik hangulatból a másikba, a csengő-bongó csevegésből, friss táncmuzsikából a drámai mozzanatok festésébe és tolmácsolásába.”¹⁰⁵

A *Budapesti Hírlap* kritikusa így foglalta össze ellentmondásos benyomásait: „Ez az ötnegyedórás apróság Dohnányi operai stílusának kicsinyített, hű tükörképe. Látjuk a kedvességet, a mesteri formatalentumot, az izlést, a nobilitást, a külső eszközök fényes ismeretét és használni tudását... A némajáték mint válfaj, finom és artisztikus, és elhiszem, hogy a zeneszerzőt izgatja és inspirálja... nem köti a szó, szabadon csaponghat, mindent zenei értékekre válthat, programzenét írhat... Az egész játék elejétől ilyen danse macabre. A mikor érteni kezdjük már borzadunk tőle... miért rontják meg a némajáték egyszerű, kedves gráciáját ilyen rémdrámákkal... Dohnányi irt gyönyörű, formás, rendkívül finom és művészi balletszámokat, ügyes és hatásos drámai muzsikát... és a mű második felében, a víziótól kezdve hipermodern, kissé beteges és keresett zenét, mely sajnos, invenció dolgában nem áll az előbbieken színvonalán.”¹⁰⁶

„Nincs ebben a muzsikában semmi titánkodás, semmi mű-fiatalság, mű-modernség. Végtelenül elegáns, könnyed, érezzük hogy ihletett percben született... igazán zseniális, logikusan megoldott, ragyogó zárt formák, erőteljes a drámai mozzanatokban, magával ragadó”¹⁰⁷ – írta a *Pesti Napló*.

A szereplőknek nem volt könnyű dolga, de a beszámolók szerint jól megoldották feladatukat. Pierrette-et Szoyer Ilonka alakította („zenei érzékének minden eszközzel”), emellett a kritikák szerint igen jól táncolt, finoman, „keccses, friss játékkal”, alakítása „intelligens”, „mozdulatai ragyogók” voltak. Pierrrot-t Kornai Richárd adta, aki szintén „igen jó alakítást” nyújtott, „elegáns, szép és szimpatikus” volt.

Arlecchino Guerra volt, aki ezzel a szereppel lépett először színpadra az Operaházban, és minden tehetségét beleadva a démoni figurába, „fényes mimikai készségével” tette azt emlékezetessé: „ezernyi mozdulata, szem- és arcjátéka, mimikus ötletei eredetiséget, egészen különállót, egyénit adtak az ábrázolásba, pompás volt, mint aktor és elismerésre érdemes, mint rendező”.¹⁰⁸

A nézők is érezték, hogy a táncszínpadon valami egészen újszerűt láttak. A *Pierrette fátyola* előadása sok szempontból unikumnak számíthatott, hiszen a beszámolók nem a szokványos „nagy”, „közepes” vagy „mérésékelt” sikert említik, hanem azt, hogy a közönség „nagy érdeklődéssel” nézte végig a darabot. A kritikák szerint „döbbenetes drámájú”, „kegyetlen realizmusú” darab érezhetően megfogta a közönséget, a végén tízszer is a lámpák elé szólították a játszókát.¹⁰⁹

¹⁰⁵ *Magyar Hírlap*, 1910. május 8.

¹⁰⁶ *Budapesti Hírlap*, 1910. május 8.

¹⁰⁷ *Pesti Napló*, 1910. május 8.

¹⁰⁸ *Pesti Napló*, 1910. május 8.

¹⁰⁹ PÓNYAI: i. m. (2009), 110–112.

Havasi Gyopár és Tavasz (1911)

A csodaváza sikerét látva, újabb Hűvös Iván-balett színrevitele mellett döntött az Opera. A *Havasi Gyopár* premierjére a következő évadban, 1911. március 4-én került sor. A *Pierrette fátyola* megmaradt egyszeri formabontó kísérletnek, mivel ezzel az új bemutatóval visszatértek a századvég balettstílusához a jól bevált tündéres librettóval és típuszereplőkkel.

A kétfelvonásos „fantasztikus ballet” szövegét és koreográfiáját Guerra jegyezte. A főszerepeket Sebessi Teréz (Mary), Koós Margit (Havasi Gyopár) és Smeraldi Cézár (Cristiano) táncolták.

I. kép: Egy hegyi faluban fiatal leányok versenyeznek egymással a hegymászásban. Cristiano, a festőművész éppen a közelben dolgozik, mikor megjelenik előtte a hegy tündére, a Havasi Gyopár. A festő azonnal beleszeret a tündérbe, és rögtön követni akarja, de hirtelen elkábul. Harangszó hangzik fel a faluban, a tündér eltűnik. Ekkor érkezik oda Mary, a festő menyasszonya. Ő is részt akar venni a hegymászó versenyen, és elsőként ér fel a csúcsra. A festő azonban nem tud másra gondolni, csak a tündérre. Mary elhatározza, hogy felveszi a versenyt a Havasi Gyopárral. Beöltözik fiúruhába, és felmegy a hegyre.

A kép után leereszkedik a függöny, és egy „kis hegyi gnóm” jelenik meg a lámpák előtt, aki verset szaval az ifjakat elcsábító, majd csókkal megőljő tündérről:

„Vérivó tündérnek az lesz pusztulása

Ha szerelmes szüztől kap egy tiszta csókot!

Réges-régtől fogva az a mese járja:

Csókból élt, csókkal ölt, csók lesz a halála!”

II. kép: A havasok világa megelevenedik. A hópelyhek tánra kerekednek a szélben, sasok repülnek nagy ívben a hegyek felett. Mary fiúruhában felér a hegycsúcsra. „Újabb áldozat” – mutatnak rá sajnálkozva a havas lakói és a nagy szín- és fényjáték közepette megjelenő tündérek. A Havasi Gyopár a fiúruha láttán azt hiszi, hogy a festő jött el hozzá, és elébe siet. Maryt annyira megbabonázza a tündér szépsége, hogy hozzászalad, és homlokon csókolja. Villámlás és mennydörgés, kitörő szél- és hóvihar közepette a tündér holtan terül el. Mary visszakapja kedvesét, a festő a lány lábai elé borul, mert a szerelem harcából ő került ki győztesen.¹¹⁰

A darab nagy sikert aratott. A zene egyik legnagyobb erényének azt tartották, hogy teljességgel kiszolgálta a balettet, a koreográfiának ritmikus, pompásan tagolódó zenei alapot teremtett. „Hűvös Iván bájos, dallamos, könnyű, egyenesen balletre teremtett muzsikája úgy simul a darab сюжетjéhez, hogy minden gondolatot, mozzanatot, árnyalatot karakterizál s a zenekarban aláfest... Valamennyi dallam önállóan mondható. Táncczene és melódia művészileg illeszkedik egymás mellé s kiegészíti egymást. Eseményeket, karaktereket úgy rajzol, mintha ecsettel tenne vászonra művészi tablókát” – írta az *Egyetértés* hasábjain Erdős Armand.¹¹¹

¹¹⁰ *Magyar Hírlap*, 1911. március 4., *Egyetértés*, 1911. március 5., *Pesti Hírlap*, március 3.

¹¹¹ *Egyetértés*, 1911. március 5.

Guerra koreográfiáját, betanítását „precíznek”, „minucziósus” pontosságúnak értékelték: „Táncban, színben, színpadi mozgalmasságban nagyon kedves és balletnél végre is ez a fontos.”¹¹² „A táncművészet kifejezőmódjának kétségtelenül bámulatos fejlettségére vall, hogy mindezt szavak nélkül, ritmikus lejtésekkel, kecses és harmónikus mozdulatokkal, tánczú stilizált gesztusokkal mondja el a szerző a publikumnak”¹¹³ – írta a *Magyar Hírlap*. Az *Újság* is pozitívan nyilatkozott: „Guerra... szindus táncokkal, tarkabarka együttesekkel és pompás koreográfiai ötletekkel gyönyörködte a nézőt egész estén át.”¹¹⁴ A táncok közül a „facipós tánc” és a „hópelyhek tánca”, az előadók közül pedig Sebessi Teréz aratta a legnagyobb sikert. A díszleteket és a jelmezeket Kémény Jenő tervezte. A fehér csillagos virágjelmezeket, a hegyi falu népviseletét és a hótündérek kosztümjeit külön kiemelték a beszámolóknak.

A „hagyományos” baletthez való visszatérés, a megszokott formák között mozgó darab azonban – különösen a *Pierrette fátyola* újszerűsége után – ironikus vagy kritikussabb hangvételű írásokat is eredményezett:

„Az emberek igazságtalanok a ballet iránt: olyan izgalmakat és gyönyöröket várnak tőle, amelyeket nem adhat, mert természetében van, hogy nem egyéb csillogó játéknál, szappanbuboréknál, amely elpattan, minden reform elviselésére képtelen és fejlődésének lehetősége már eleve ki van zárva. Az elmúlt századok pazar ünnepei közül egyedül a ballet maradt fenn, a jockey-klub jóvoltából és megőrizte számunkra régi emberek örömét primitív ritmikus élvezetek fölött. Ezekből táplálkozik, ezekben rejti gyökerét és aki a balletet a mi idegrendszerünkhöz akarná hangolni, idegdramát csinálni belőle, éppen himporától, kedves mesterkéeltségétől merevségétől, amely benne érték és arisztokratikus parfümjétől fosztaná meg.”¹¹⁵

„S mi kell ahoz hogy egy ballet »jó« legyen? Hangulatos, rythmikus dallamos, lehetőleg eredeti zene, és valami szövegféle, mely összekötő fonala a mű keretében elhelyezett csoportozatoknak, evolúcióknak, tánc- és egyéb egyvelegeknek. A többi elvégzi a balletmester, a rendező, jelmezsabó, díszlet-festő, gépmester és világító, ezek bizonyos méretékben szintén szerzőtársaknak vagy társszerzőknek tekinthetők.”¹¹⁶

„A balletköltők mindig szerették az allegoriát. Elvégre oly szép dolog, mikor az elvont fogalmak trikóban és túllszoknyában vonulnak föl a színpadra s egy bonyolult lelki problémára, minekutána formás testet öltött, rá lehet világítani a tizezer gertyafényű reflektorral.”¹¹⁷

A legkritikusabb a *Pesti Napló* referense volt: „Az allegorikus ballet is egyik áldozata a művészi ízlés rohamos elváltozásának. A túll-szoknyácskák romantikáját ki-méletlen kézzel tépdesi a száguldó korszellem és messze Nyugat felől a nigger song izgatott rithmusaira már diadalmasan kopog a clocque dance a Ma jellegzetes tánca,

¹¹² *Budapesti Hírlap*, 1911. március 5.

¹¹³ *Magyar Hírlap*, 1911. március 4.

¹¹⁴ *Az Újság*, 1911. március 5.

¹¹⁵ *A Hét*, 1911. március 12.

¹¹⁶ *Pesti Hírlap*, 1911. március 5.

¹¹⁷ *Budapesti Hírlap*, 1911. március 5.

a nagy, klasszikus ballet tradíció pedig felszorul a hideg észak metropolisáiba, Szent-Pétervárra, ahol még esemény, ha Delibes Sylviáját lejti a gyönyörű Prezobrazensz-kaja! A budapesti Operaház az örökértékű klasszikus balleteket lassan-lassan kihagyta játérendjéből és rövidebb dalműveket, meg egyfelvonásosokat, vagy a jól-rosszul összetákoltt táncgyvelegekkel toldja ki, vagy házi szerzői: Guerra és Hűvös műveivel... Tárnya fantáziátlan, lapos történet szürke, szomorúan unalmas, röghöz kötött szöveg... Hűvös Iván pedig dilettánsnak is középszerű... sívár és üres táncmuzsika az egész... a koreográfia a régi sablonok utvesztőjében tévelygett... és csak egy dobverő, meg egy facipőstáncig terjedt a koreográfus kitaláló ereje... A jelmezeken a szűkkeblűség versenyzett az ízléstelenséggel, a kiállítás egészében jelentéktelen... Sebessi Teréz színésznőnek is elsőrangú lehetne, tánra pedig graciózus és nagy technikája mellett még azzal is küldőn az átlagnál, hogy elsősorban emberi. Nem a megfagyott mosoly és a lábujjhegyen libegés sablonos összetétele, hanem színész és táncosnő a legjavából és ezek a képességek fiatalossággal és szépséggel párosultak vannak benne.”¹¹⁸

A következő évad első balettpremierje ismét egy táncgyveleg volt, mely *Tavasz* címmel 1911. november 18-án került bemutatásra. Az egyfelvonásos, mintegy húszperces darab szövegét és koreográfiáját Guerra készítette. Zenéjét Schubert, Chopin, Beethoven, Schumann és Mendelssohn zenéjéből Benkő Henrik, az Opera volt karmestere állította össze. A szöveget Nirschy Emília és Kranner Ilonka táncolták.¹¹⁹

A darab egy előkelő kastély gondozott, gyönyörű rózsafákkal teliültetett kertjének képével indul Toszkanában egy tavaszi napkelte idején. A háttérben erdő. Egy fiatal lány, Bluette lép ki a kastélyból, hogy rózsáit gondozza. A kertbe téved az ifjú költő, aki iránt szerelem ébred a lányban. A költő elszórakozik Bluette-tel, de nem viszonzza érzéseit. Megérkeznek a lány barátnői és tánra kerekednek. A költőnek megtetszik az egyik barátnő, és a bújócska során „megszöknek”. A játék végén a többiek meglepődve látják, hogy ők ketten a távolban sétálnak, egymást átölelve. Bluette mélyen csalódva, szomorúan megy vissza a kastélyba, ügyet sem vetve kedves rózsáira.

Guerra nem produkált újat, a darab nem tért el a táncgyvelegek szokásos sablonjaitól, így a pozitív kritikák kiemelték, hogy „finoman hatott”, „kellemesen fejezte be az estét”, illetve színes és szép látványosság volt, míg az ellentábor „sablonosnak és ellenszenvesnek” minősítette.

A naivan romantikus darab kapcsán megjelentek az első komolyabb bírálatok is Guerra munkájával kapcsolatban. Az elmúlt évek nagyobb lélegzetű, többfelvonásos balettjei és a *Pierrette fátyola* újszerűsége tükrében ezt most már mindenképpen kevesellték a mestertől: „Ilyen egyvelegekkel, melyeknek ő a »szerzője«, szórakoztatja Guerra balettmester évek óta a budapesti közönséget. Igazi balletet a Piros cipők óta nem láttunk. Mi ennek az oka nem tudjuk. Ha az igazgatóság drágának és fölöslegesnek tartja a tánckart, szüntesse be. De ha megtartja, foglalkoztassa. Lássuk Delibes klasszikus balettjeit, a Vióra fölújítását, és azokat az új magyar baletteket, miket neves és előkelő komponisták nyújtottak be már régen az Operában.”¹²⁰

¹¹⁸ *Pesti Napló*, 1911. március 5.

¹¹⁹ PÓNYAI: *i. m.* (2009), 112-114.

¹²⁰ *Budapesti Hírlap*, 1911. november 19.

A *Pesti Napló* kritikusa, Kálmán Jenő ezúttal sem rejtette véka alá csalódottságát: „Guerra naiv történetkét és bosszantóan sablonos koreográfiát eszelt ki e szép muzsikához, a Wiesethal lányok kreációi és az orosz balett produkciói delelőjén kissé haragudni is lehetne miattuk. De ezt ott kellene kezdeni, hogy hogy a klasszikus ballet-ek sem kerülhetnek színre nálunk, mióta az olasz mester kormányozza a kadrillokat, miért igényelhetnénk tehát egyebeket, egyet-kettőt a modernek közül, amelyekkel az oroszok két esztendő óta bámulatba ejtik Berlint, Párist és Londont! Néhány olcsó díszlet és tizenhat kartáncosnő izléstelen színű, szegényes tülpszoknyái között a talentumos Nirschy Emília tüneményes tánctechnikai produkciókat mutatott.”¹²¹ Az *Újság*-ban már a táncgyeveg mint műfaj létjogosultságát is vitatta Gajáry István: „Művészi ballet ellen nincs kifogásunk. Méltóztassék elővenni a Coppeliát, Nailát, az ezekkel egyenértékű Viorát, vagy esetleg egy tehetséges szerző újabb művét. Táncgyelegek kiállítására és előadására azonban nem szabad pénzt és időt pocsékolni. Még akkor sem, ha elsőrangú koreográfiai ötleteket mutatnának be. Ilyen ötletek azonban nincsenek a Tavaszban.”¹²²

A Gyagilev-balett operaházi vendégszereplése (1912–1913)

A Szergej Gyagilev vezette Orosz Balett 1912–1913. évi budapesti vendégszereplése több szempontból is igen nagy jelentőségű volt. A táncművészetet akkoriban megújítani szándékozók közül ez a társulat nem vetette el a balettet, sokkal inkább annak külsődleges és tartalmi megújítására törekedett. Marius Petipa hosszan tartó uralmának végeztével az együttesel társuló, új szemléletű alkotónemzedék tagjai (Fokin – koreográfus, Benois és Bakszt – festőművészek, Sztravinszkij – zeneszerző) ösztönözöttélményt hoztak létre a táncszínpadon. A Gyagilev-balett budapesti operai vendégszereplésére az együttes első művészi korszakában került sor, a tagok ebben a periódusban még a legkitűnőbb iskolázott cári balett-táncosok közül kerültek ki. A technikai és előadóművészi színvonal tehát a korban létező legmagasabb volt.

Ellentétben a századforduló sablonos balettjeivel, az oroszok által bemutatott táncművek igényes zenékre és librettókra készültek, szakítva a bevett dramaturgiai és formai megoldásokkal. Rimszkij-Korszakov, Sztravinszkij, Balakirev, Weber, Debussy muzsikája hosszú évtizedek után végre megszüntette Delibes egyeduralmát a minőségi balettzene terén. A „divertissement-balettek” kora véget ért, a műfaj felfrissült és olyan közel került a közönséghez, amilyen közelségben valaha a romantika korában lehetett.

Újszerű volt a színpadkép, a díszletek és a jelmezek összhangja, a táncmű karakteréhez, hangulatához igazított stílusa is. Sőt, az Orosz Balett a műfaj akkori legnagyobb kihívásának is sikeresen megfelelt: a koreográfiák képesek voltak cselekmény és érzelmek ábrázolására, ugyanakkor költői kifejezésre is. A társulat működése a szcenika területén is lényeges változást hozott, a pompás szecessziós díszletek és jelmezek

¹²¹ *Pesti Napló*, 1911. november 19.

¹²² *Az Újság*, 1911. november 19.

szimbolikája olyan erősen befolyásolta az Operaház képzőművészeit és rendezőit, hogy hatása még évtizedekkel később is érezhető volt.¹²³

A Gyagilev-együttes előadásain a századfordulón már egyre disszonásabbá váló traveszti szereposztás is megszűnt. A tánc férfiasabb művészetté, a férfitáncos mint jelenség megszokottá, elfogadottá, sőt körülrajongottá vált. Az Orosz Balett rehabilitálta, étellel töltötte meg és újra művészi színvonalra emelte a műfajt. Az együttes vendégszereplésekor látott darabok nem leegyszerűsített koreográfiákkal, többéves késéssel, gyengébb előadókkal, hanem keletkezésük után csupán egy-két évvel eredeti állapotukban, autentikus módon kerültek színpadra nálunk is. A hatás hasonló vagy talán még erőteljesebb volt, mint a szentpétervári cári együttes 1899-es és 1901-es vendégjátékai idején: az előadások felhívták a figyelmet a reformok szükségességére úgy, hogy rögtön követendő példával is szolgáltak.

„Most úgy látszik az orosz balett lesz állandó vonzerővé az európai nagyvárosok színpadain. Ennek a baletttért való lelkesedésnek kétségkívül nincs semmi köze a bulvárok előkelő öreg urainak balett-kultuszához. Nincs a gyökere a snobizmusban sem. A nagyobb kulturális középpontok közönsége nem ragadhatja el magát egy csapásra. A régi konvencionális baletnek vége szakadt. Az új azonban ismét közelebb hozta a közönséget ahhoz az igazsághoz, hogy a tánc az anyja minden művészetnek. Ez az új balett még nincs itt Nyugat-Európában. Csak Oroszország bírja”¹²⁴ – írta Nemeskéri Kiss József az *Új Idők* hasábjain.

Az 1912–1913-as vedéggjáték idején az Orosz Balett vezető szólistái Lydia Kyast, Sofia Fedorova, Piltz, Nizsinszka, Astafieva, Vaclav Nizsinszkij és Bolm voltak. Az előadott darabok: *Nárcisz*, *Thamar*, *Egy faun délutánja*, *A szilfidek (Chopiniana)*, *A rózsá lelke*, *Poloveci táncok*, *Kleopátra*, *A tűzmadár* és a *Karnevál*. A díszleteket és a kosztümöket Bakszt tervezte.

A Gyagilev-együttes előadásai nagy sajtó- és közönségérdeklődés mellett, telt házak előtt zajlottak le. A sajtó egészen részletekbe menően beszámolt az eseményről és a bemutatott darabokról. Annak ellenére, hogy nálunk balettzenében ekkor még mindig Delibes volt az etalon, Sztravinszkij muzsikájának újszerűségét rögtön érzékelték: „Csupa modernség, raffináltság, szédítően sokszínű és újszerű orkeszter. Ez a fiatal muzsika zeneszerző a mai kor egyik legötletesebb és legmerészebb hangszerelője.”¹²⁵

A fogadtatás azonban összességében mind az előadókat, mind a táncműveket tekintve meglepően vegyes volt, amit részben az is okozhatott, hogy az Orosz Balett egy évvel azelőtt már bemutatkozott Budapesten a Népopera-ban, és akkori revelációszerű hatásukat most nem tudták felülmúlni sem táncosanyagban, sem a műsort tekintve. Talán a közönség várakozása is túlságosan nagy volt. A sajtó ki is tért a nagy érdeklődés mellett észlelhető, olykor meglepően hűvös fogadtatásra, illetve az „ezt

¹²³ KERESZTURY Dezső: „Az öndíló magyar operai és balett-díszletművészet kialakulása” = KERESZTURY Dezső – STAUD Géza – FÜLÖP Zoltán: *A magyar opera- és balettszcenika*. Bp., Magvető, 1975, 20–24. F. MOLNÁR Márta: *Balettek könyve*. Bp., Saxum, 2004, 93–96. VÁLYI: *i. m.* (1969), 253–260. PÓNYAI: *i. m.* (2009), 114–119. RABINOVSKY Máriusz: *A tánc. Tanulmány egy újraszülető művészetről*. Bp., Anonymus, 1946, 26–34.

¹²⁴ *Új Idők*, 1913. január 12.

¹²⁵ *Budapesti Hírlap*, 1912. december 28.

már láttuk” jellegű, bántó közönyre. A közönség nem fogadott minden művet egyforma lelkesedéssel, és inkább távolságtartó volt a „modernebb” koreográfiák esetében. Leginkább a látványos, nagy csoportos, sodró cselekményű darabokat fogadták jól, illetve ilyenek előadását várták a társulattól.

A *Budapesti Hírlap* így számolt be a társulat egyik estjéről: „...mintha az Operaház mai zsufolt nézőtere ezerfejű tiltakozás lett volna a feszült pénzpiac, a súlyos hitelviszonyok, a fekete karácsony az aggodalmaskodók minden sötét, vigasztalan argumentuma ellen... egy elragadóan fényes ragyogó protest meeting gyémántokkal koszorúzott szép asszonyfejekkel a páholyokban, vagyont érő toalettekkel, a prém, a toll, a bársony némán beszédes szónoklataival, mosolygó, az érdeklődéstől kipirult arcu, frakkos férfitáborral. Félszáz szép leány végigszalad a színen, végigcsapkod velük egy szebb tarkább életnek az illata rajtuk és feledünk, elringatódunk, elmámorosodunk... Hamar józanodunk és eszünkbe jutnak a mai est százhusz koronás, nyolcvan koronás, harminc koronás helyárai... Főkérdés: volt-e az orosz ballet mai föllépte olyan művészi szenzáció, a minőt a társulat tavaly népoperaí vendégszereplése után elvártunk? Nyugodt lelkiismerettel mondhatjuk az elmarasztaló ítéletet: nem volt. Az oroszok tetemesen gyöngébb műsorral és gyöngébb szólistákkal jöttek. Igazán érdekes és eredeti csak az első darab volt, Fokin és Stravinszky balletje: Tűzmadár. Művészi-zen beállított, pompás munka. Kissé bárgyu, sablonos balletmese, de a bemutatás mikéntje elsőrendű. Sejtelmes artisztikus díszlet, olyan mint egy óriás keleti szőnyeg, poentillált szinfoltokkal. A bevezetés egy érzéki, sajátosan oroszos duo a hősszerelmes és a tűzmadár, egy igen szép leány közt. Aztán kinyílik a kupolatornyos muszka mesekastély kapuja és kilép rajta egy csomó fiatal leány, hálóköntösben és meztláb és kezd gyönyörű ritmusokban táncolni, sorakozni, menetelni, csoportokba verődik, szétlibben, összebogozódik, úgy a hogy csak az oroszok tudnak... egy mesebeli béka- király, vagy afféle udvartartása vonul be, ugrálva, szökdécselve, a leggroteszkebb, legfurcsább, legképtelenebb mozgásokkal. Soha ilyet. A járvatáncolók mellé kerülnek az ülvétáncolók, sőt végül – valóságos abszurdum, de való – a fekke táncolók... Ördögös poliritmia. Egy kavarodó, tobzódó, de mesterien stilizált vitustánc a színpad. A másik darab, A szilfidek már sokkal kevésbé tetszett. Rosszul instrumentált Chopin zene, melyre vagy három kadrill régimódi tüllszoknyába öltözött ballerina járt igen közepes koreográfiai figurákat... Kyast, Nizsinszka, Piltz kisasszonyok, az egyik csinosan spiccel, a másiknak a ballonjai sikerülnek, De nem elsőrangú táncosnők... A öregebb habitüék elmélázva gondoltak a tíz év előtti orosz balletre: a bűbájos Mosszolova Verára, Petipa Máriára... Nizsinszky úr idomainak plasztikájával tetszeleg s az ő édes mosolyával szökdécsel a levegőben. A mi legmeglepőbb, semmi modernség. Már a konzervatív párisi Nagy Opera kiadta három évvel ezelőtt a jelszót: supprimez le tutu, a forradalmi orosz ballet még ma is tütüben táncol... a Karnevál Schumann zenéjével. Kissé értelmetlen, kissé melankolikus dolog, de legalább finom és poétikus. Tavaly jól hatott intermezzonak. Finálénak erőtlen... ezentul erősebb és hatásosabb témákat kérünk, olyanokat, amilyen tavaly a Kleopátra, a Seherezáde volt.”¹²⁶

126 *Budapesti Hírlap*, 1912. december 28.

„A orosz ballet, mely az elmúlt szezonban lázba ejtette Budapest közönségét, most erősen megcsökkent hatás mellett vendégszerepel az Operaházban... Kyast Lydia nem volt formában, kedvetlennek látszott, rossz estéje volt... Nizsinszkij A szilfidekben [...] gyönyörűen tánczolt, de korántsem keltette azt a frenetikus hatást, amit vártak. [...] A taps nem volt általános, úgy fogadták, mintha minden este Nijinszky tánczolna. Különösen a Karneválban, melyben Arlekinje első alkalommal elragadtatást keltett, volt bántó a közöny.”¹²⁷

„Az oroszok mai estéje sem hozta meg a várva-várt új szenzációt. A közönség pedig – talán igaztalanul – ezuttal is meglehetősen tartózkodóan viselkedett... Thamar. Érdekes, erotikától izzó mimodráma Lermontov egyik verséből. A zene Balakirev hasonló című, ragyogó színekben pompázó, szimfónikus költeménye. Fokin koreográfiája nyomon követi a muzsikát, de nem mindig a megfelelő invencióval... A két főszereplő, Fedorova kisasszony és Bolm Adolf nagy drámai művészettel játszott. Igazán csak a tömegjelenetek hatottak, a színpadon vad bakkanál. Hajlékony, karcsu nők suhannak szinte kigyózva, hatalmas férfiak rohannak utánuk. A szédítő forgatagban fátylak lobognak, kardok villognak, kécek cikáznak a padlóra... A Thamar után a Rózsa lelkét láttuk, melyben Nizsinszki ragadta el a közönséget nesztelen, sulytalan libbenéseivel, majd nem anyagszerűtlen táncával. Végül ismét a Poloveci táncok következtek Borodin Igor herceg című operájából. A szláv temperamentumnak ez a féktelen tombolása a legnagyobb és akrobatamutatványokra ad alkalmat.”¹²⁸

Érdekeség, hogy például amikor *A faun délutánja* után lement a függöny, hosszabb ideig néma csend volt a nézőtérben, és csak a harmadik emelet kezdett el végül tapsolni. „Az orosz ballet produkciói közül ma láttuk a legtökéletesebbet, legművészebbet: *A faun délutánját*... *A faun* az erdő szélén heverészik egy tisztáson. Hétágu sipját fujja. A csalogató hangra megelevenedik a fák sűrűje. Nimfák tűnnek elő és inceskedni kezdenek a faunnal, ki vágytól reszketve igyekszik elfogni a gyönyörű hadat. Ám a nimfák kigúnyolják, játszanak vele, majd visszaosonnak az erdő mélyébe. Menekülés közben az egyikük elvesztette fátyolát. *A faun* boldogságtól ragyogó arccal felveszi, simogatja, csókolja. Azután leteríti a földre és kéjesen ráborul... Mintha görög vázaképek és reliefek elevenednének meg. Olyan arkheológiai pontossággal és rafináltsággal állítja be Nizsinszki az alakokat és a tablókat. Az ókor levegőjét érezzük ezeken a csodálatos képeken. Minden mozgás profilban történik [...] a mozdulat redukálódik a legősibb és legegyszerűbb gesztusra: a szögletes vonalkombinációra [...] Nizsinszki és a nimfák az elképzelhető legtökéletesebbet nyújtották. Minden egyes mozdulatuk egy darab életre kelt antik művészet. Csodálatos módon *A faun délutánjának* nem volt ma este az a nagy ellenállhatatlan sikere, mint külföldön. A közönség, úgy látszik, egyebet várt. Némelyek azt hitték, hogy a faun öles bakugrásokat fog produkálni, mások pedig erotikusabb mutatványt szerettek volna. Így történt aztán, hogy mikor a nagyszerű jelenet véget ért, néma csend maradt. Caruso megint megbukott Budapesten – mondta mögöttem egyik kollegám. És valóban: csak a harmadik

¹²⁷ *Magyar Hírlap*, 1912. december 29.

¹²⁸ *Budapesti Hírlap*, 1912. december 29.

emelet tapsolt meg néhányan a páholyokból és a földszintről. De azok annál lelkebben, úgy hogy végre megismételték az egész produkciót.”¹²⁹

A *Nyugat*, melynek hasábjain leginkább prózai művek elemzését, kritikáit olvashatjuk, a legritkább esetben írt balettekről, balettbemutatókról. Az Orosz Balett esetében azonban kivételt tettek, és szereplésüknek szenteltek néhány, igaz nem mindig elismerő szót Bálint Aladár jóvoltából. „A nők. Ó, azok nagyon szépek. A legtöbbje sudár termetű, hosszú karú, táncra idegzett teremtés. Hajlékonyak, gyorsan mozgó, testük hasonlíthatatlanul nagyobb modulációra van kifejlesztve, mint a mi hölgyeinké, fegyelmezettek, ritmusérzékük kitűnő. Szilfidek tánca: tompa világítású, kékeszöld háttér. Hatalmas fák alatt fehér nők. A fehér és tompavillogású zöld összetétele majdnem megríkatóan nyomasztó. Minden szögletet elmosó lágy mozdulattal táncolnak a nők, karjuk kígyózva leng, ringó fehér testük mozgása szentimentális regényemlékeket sodor ki agyunk pókhálós zugaiból... A hangulat engesztelés csupán Nijinszky bolygatja, aki férfiatlan mozdulatokkal hasítja a levegőt. Oktalan gimnasztika végeztével, mint egy konfirmációs zárdaönvendék lesütött szemmel félreáll. Kisujját ajkához tapasztja szégyenlősen, elfajzottan... egy férfi aligha akarhatja azokat a képzelmeket kiváltani belőlünk, amelyek a női testről, a női test mozgásáról bennünk élnek... Ezért volt különb Bolm, büszke, kemény, szép hím a Thámár című képben, a groteszk, vad kozák vajda a poloveci táncokban.”¹³⁰

A Gyagilev-együttes turnéjának utolsó budapesti fellépésére 1913. január 8-án került sor, amikor a *Nárcisszal*, a *Poloveci táncokkal*, a *rózsa lelkével* és a *Karnevállal* búcsúztak az Opera színpadától.¹³¹

Nicola Guerra operaházi munkái a Gyagilev-együttes szereplése után (1913–1914)

Az Operaház művészeti életében jelentős fejlődést jelentett, hogy 1912-ben Bánffy Miklóst (1873–1950) nevezték ki intendánsnak. Bánffy művelt, széles látókörű, művész arisztokrata volt, aki többek között Hevesi Sándort is szerződtette a színházhoz főrendezőnek. Közös munkájuk során a maga idejében meglepően merész és újszerű beállításaikkal nagy szerepük volt a hagyományosan zárt színpadkép átalakításában. Ők vezették be és tették elfogadottá a historizáló, zárt kulisszák helyett a modern, stilizált díszleteket. A színpadi tér így kibővült, tágasabbá vált, és a világítási eszközök fejlődésével a fénynek is egyre nagyobb szerep jutott. A jelmeztervezés és a díszlettervezés továbbra is Kémény Jenő értő vezetése alatt állt.¹³²

Bánffy Miklós főigazgató 1913-ban szerződtette Hevesi Sándort, akinek a rendezésében – Bródy Sándor szövegére, Guerra koreográfiájával – került bemutatásra 1913. március 19-én Beethoven *Prometheus* című balettje. Ezt a balettet eredetileg

¹²⁹ *Budapesti Hírlap*, 1912. december 31.

¹³⁰ *Nyugat*, 1913, 2. sz., 146–147.

¹³¹ PÓNYAI Györgyi: *i. m.* (2009), 114–119.

¹³² FÜLÖP Zoltán: „*Díszlet és jelmeztervezés az Operaházban*” = *A hetvenöt éves Állami Operaház 1884–1959*. Bp., Magyar Állami Operaház, 1959, 38–45. KERESZTURY: *i. m.* (1975), 20–24.

1801. március 21-én mutatták be Bécsben Salvatore Vigano szövegével és koreográfijával, eredeti címe *Die Geschöpfe des Prometheus* volt. Később a milánói Scala is bemutatta, és két hónapig adta egyfolytában, ami akkoriban nagyon nagy sikernek számított. Az eredeti szövegkönyv és a részletes koreográfiai leírás elveszett, megmaradt azonban a színlap, a partitúra, a bemutató idején árult szövegmagyarázatok és az egykorú kritikákban a darab cselekménye. Ezekből lehetett nagyjából megállapítani és rekonstruálni, hogy hogyan folyhatott le az előadás, és milyen mitológiai alakok szerepeltek benne. Beethoven zeneműve, mely 16 számból és egy nyitányból áll, koncertszínpadról részleteiben már ismert volt a budapesti közönség előtt. Gróf Bánffy Miklós a felújításhoz új librettó megírásával bízta meg Bródy Sándort, aki három képre tagolta a cselekményt.¹³³ „Beethoven muzsikája, nem szorosan vett tánczene, inkább drámai zenekép... Kifejező zene, mely megrajzolja a titán borzalmas szenvedéseit, de megrajzolja diadalmas felszabadulását is... Bródy a régi szöveget teljesen elvetette és a zene, a főelem tekintetbevételével írta meg új szövegét” – írta erről az *Egyetértés*.¹³⁴

A darab vonzerejét növelte, hogy a díszletek és a jelmezek csak a premier napjára készültek el. A sajtónak tartott főpróbán azonban még így is érezhető volt, hogy valami szokatlan készül: „a mozdulatokból, a szökkenésekből a beszédes mimikából azonban meg lehet állapítani, hogy valami új, eddig még nem látott történik a színpadon”.¹³⁵

Bródy is csak a főpróbára készült el a darab előtt elhangzó prológgal, melyet felolvastak az újságíróknak. A kezdősort („Egyik géniusz a másíkról álmodik”) több lap is idézte. Másnap a bemutátón Beregi Oszkár, a Nemzeti Színház tagja szavalta el a prológot a függöny előtt. Tőle jobbra és balra fehér ruhás lányok álltak, és karjuk moztatásával, felemelésével, leengedésével illusztrálták annak tartalmát. „A prologust Beregi Oszkár szavalta mindkét értelemben veendő kothurnusról. Nem ártott volna egy kis mérséklés” – jegyezte meg a *Világ* referense.¹³⁶

Nemkülönben fokozta az érdeklődést a főpróbán lezajlott kínos botrány, melyet az *Egyetértés* jelen lévő újságírója *Ballerina és ügyelő – csendélet az Operában* című írásában meg is örökített. Sebessi Tessa művésznő ugyanis kissé lekéste jelenését, mire az ügyelő ráordított, kirúgással fenyegette, valamint az elmebeteg intézetébe valónak titulálta. Erre Sebessi sírva kirohant, „sírógörcs, idegrázkódás fogta el”, majd öltözőjében többször elájult. Közben Bánffy gróf idegesen kiabált, hogy díszletmunkásokkal hozatja vissza a balerinát, hogy a főpróba végre rendben lemenjen. Az azonban sorozatos ájulások és az orvosi beavatkozás („nyugtató injekció”) következtében már nem tudott színpadra lépni, így a főpróbán Pandorát Guerra kellett, hogy markírozza. „Mindenesetre jó lenne, ha Guerra balettmester töltené be az operánál az illetantszéket is, miután a táncz és illetanárság összeillő foglalkozás és ráfér az Operára” – javasolta a tanulságot levonva a cikkíró.¹³⁷

¹³³ PÓNYAI Györgyi: *i. m.* (2009), 120–122.

¹³⁴ *Egyetértés*, 1913. március 20.

¹³⁵ *Világ*, 1913. március 19.

¹³⁶ *Világ*, 1913. március 20.

¹³⁷ *Egyetértés*, 1913. március 20.

A bemutató így végül hatalmas érdeklődés mellett zajlott, a „születési és pénzarisztokrácia” zsúfolásig megtöltötte a színházat. A felfokozott várakozás azonban nemcsak egy botránynak vagy felújításnak, hanem az Orosz Balett vendégjátéka utáni első (remélhetőleg már a „balettreform” hatását is mutató) operaházi bemutatonak is szólt.

A mű azzal indul, hogy Prometheus az égből ellopott tűzzel felszabadítja az embert, és életre kelti a természetet. Psyche is felébred, és szeretni tanítja az embereket. Mindez felkelti Zeusz haragját, ezért a főisten leláncolja Prometheuszt. Psyche sír, az emberek zokognak, amint látják, hogy Prometheus májából saskeselyűk lakmároznak. Az emberek először segítségért esdekelnek, de Pandora csellel eltéríti őket Prometheusztól. Csak Psyche marad hűséges hozzá, társnőivel együtt gyászolja őt, és várja felszabadulását. Herakles személyében megjelenik a hős, aki szereti Psychét, és megszabadítaná Prometheuszt, Pandora azonban őt is elcsábítja. Herakles követi a nőt mámorpalotájába. Végül mégis Psyche lesz a győztes, mert Herakles visszatér hozzá, és Pandora csábításának ellenére leüti Prometheus bilincseit. A balett végén apotheosis ünnepli a jó, a felvilágosodás győzelmét a gonosz sötétség felett.¹³⁸

Bródy librettója jól igazodott a zene hangulatához, és alkalmasnak látszott arra, hogy méltó módon koreográfiát lehessen rá alkotni: „...balletmeséjében színes fantáziával mondja el Prometheus, Psyche, Pandora és Herakles történetét, melynek magyarázatául egy költői erőttől duzzadó fenkölt szárnyalású prologust írt”.¹³⁹ Egy helyen volt csupán disszonancia a muzsika és a cselekmény között: amikor a második képben Herakles egy bacchanálián időzött „testi örömök” között Pandora mámorpalotájában. A kritika itt kifogásolta, hogy Beethoven magasztos zenéje nem illik az erotikus hangulatú jelenethez. A bírálók a zene jellegéhez képest a darab egészében kevesellték a „hősies elemet” a szövegekönvből. Hogy növeljék a színpadon a férfiak arányát, több férfitáncost is szerződtettek a fővárosi mulatóhelyekről, a műben táncolt a teljes balettkar, sőt, kölcsönkértek növendékeket a Színiakadémiáról is.

Guerra, bár a zene és a téma színvonalas volt, a koreográfiát tekintve nem tudta jól megoldani feladatát. Valószínűleg azért, mert ehhez a muzsikához és librettóhoz talán tényleg nem nagyon illett a klasszikus mozgásvilág, valamint tőle, aki elsősorban balettkoreográfus volt, most azt kívánták, hogy modern táncokat alkosson. A cselekményt és a zenét nem mindenütt tudta új stílusú mozdulatokkal kifejezni, így helyenként maradt a klasszikus balettlépéseknél, másutt pedig próbált modernizálni. Mellőzte a spicceléseket és a preparációt, a súlyt a „plasztikus mozdulatokra” és a mimikára helyezte, emellett a különféle profilmozgások jelentették az újítást. A szcenírozást tekintve is megpróbáltak szakítani a balett hagyományos külsőségeivel: tütü helyett könnyű selyemruhákat, fátylakat viseltek a táncosnők, melyek engedték a test természetes formáit szabadon érvényesülni. Guerra tanítványai, Nirschy Emília és Pallay Anna sem tudott egyből átállni az új stílusra. Bár „hajlékony plasztikus vonalakban” mozogtak, mégis sokszor táncoltak balettosan, valószínűleg éppen kitűnő és stabilan rögzült klasszikus képzettségük miatt. A produkción még az Orosz Balett

¹³⁸ *Pesti Napló*, 1913. március 20.

¹³⁹ *Világ*, 1913. március 20.

és Isadora Duncan hatása is meglátszott: „Van sok meztelen láb, meztelen czomb és sok színváltozás és a színek tombolása közben fantasztikus csoportozat.”¹⁴⁰ A végeredmény végül is egyfajta stíluskeverék lett: nagy klasszikus táncszámok és profilmozgású, mezítláb járt, reliefszerű mozdulatképek keveredtek össze, illetve váltogatták egymást. Ez esztétikailag sem volt egységes, sőt, olykor a cselekmény érthetlenségét is okozta.

A darab főszerepeit az Opera három fiatal „assolutája”, Nirschy Emília (Psyche), Sebessi Teréz (Pandora) és Pallay Anna (bacchánsnő) táncolták. Nirschynek mint kiváló akadémikus táncosnőnek idegen volt a modern formanyelv, inkább a klasszikus részeken remekelt, Sebessi Teréz alakítását nagyon dicsérték, Pallay Anna pedig a megszo-kottnál kissé lengébb kosztümjében a „vastagabb színeket” képviselte a bacchánsnő szerepében. A szólókban Smeraldi (öreg faun), Brada Ede (faun), Cziglán (Prometheus) és Krisztinkovics Imre színinövendék (Herkules, a hős) működtek közre.

A közönség és a sajtó is vegyesen fogadta a bemutatót. Az első kép után még elég sokan tapsoltak, főképp a karzat, utána lankadt a lelkesedés. A reform szükségességét ugyan senki nem vetette el, a megoldás mikéntjét, a darab értékeit és hiányosságait azonban különbözően értékelték.

„Prometheusz tragikumát természetesen nem lehet a karok és lábak mozdulásával a maga mélységeiben kifejezni, még Beethoven sötét muzsikájával sem. De így is sok megkapó mozzanatot (a tragikumnak a lehetőségek szerinti megközelítése) kaptunk. Ízléstelenség sehol nem bontotta meg a ballet hangulatát. Ez új dolog az Operaház ballet előadásán. Nirschy márványba kívánczó klasszikus mozdulatait egyhamar elfeledni nem lehet”¹⁴¹ – írta a bemutatóról elismerően Bálint Aladár a *Nyugat* hasábjain.

„Az Operaház szenzációs munkát végzett a Prometheus ballet előadásával... A régi olasz koreográfiai elvekkel szakítottak, Duncan, és Dalcroze, a helleraui iskola és az orosz ballet mintáihoz nyultak... A koreográfiát görög vázákról, frizekről vették le... Nem volt könnyű feladat az olasz iskolát, a ballon-okat, ronde de jambe-okat, a pi-rouette-ke-t e stilizációra átformálni, de Hevesi rendező-talentuma és Guerra betanító energiája nagyjából legyőzték a nehézségeket... ahol olcsó balettmuzsikák mellett unalmas elnyűtt táncprodukciókhoz szokott a közönség, hogyne lenne ez a minden vonatkozásában nagy igyekvésű, komoly művészmunka jelentőséges esemény!” – dicsért a *Pesti Napló* is.¹⁴²

A kritikusabb referensek a *Prometheus* egyenetlenségeit leginkább azzal magyaráz-ták, hogy egy „modern” baletthez nem alkalmas Beethoven zenéje, mert bár kifejező és méltóságteljes, ünnepélyes hangulatú, de a szenvedélyek ábrázolásához nem ideális, sőt inkább monoton. Bár Guerra saját stílusához képest igen modern formanyelvet alkotott, az új irányzatok rajongóinak ez sem volt elég. Kifogásolták például, hogy a koreográfia nem tudja érthetően elmesélni a cselekményt, valamint még így is ke-vesellték a férfitáncost a színpadon.

¹⁴⁰ *Magyar Hírlap*, 1913. március 20.

¹⁴¹ *Nyugat*, 1913, 7. sz., 566–567.

¹⁴² *Pesti Napló*, 1913. március 20.

„Bródy buja és erős fantáziájú író... a mitológia, az allegória és a dráma oldaláról akarta megfogni a dolgot... Csak az a kár, hogy a publikum ma este szinte tanácstalanul tévedezett az eltáncolt filozófiák s elmimelt szimbolikus mélységek között. Ezen még a pompás, poétikusan lendülő prólógus sem segített, melyet Beregi Oszkár szavalt el egy csomó, jobbra-balra reliefszerűen felállított görög leányzó plasztikus mozdulataitól kísérve... érthetetlen kába álom volt, különféle figurákkal: az egyszerű és igénytelen, piros tunikás Pszikhével, a marcona kinézésű, feketeszakállas Herkulesselel, kíséretében négy görög katonával, a kik fegyvertáncot lejtettek, de egyéb vitézi tetteket nem műveltek. Alig tíz perccel a függöny felgördülése után már a nézőknek sejtelme sem volt arról, mi történik a színpadon... Értelmetlen képnek hatott a sok színes, finoman megrajzolt kosztüm... A táncok többnyire jól és modernül indultak, de csakhamar kifogyott a rendező és a koreográfus kitalálása s egyes hosszabb számok, így az első felvonás fináléja s a második felvonás bakkhanálja valósággal unalmassá váltak. Aránylag legjobban sikerültek... az ugró táncok és a körtáncok. Akadt ezekben sok remnieszencia Dalcroze csoporttancaiból s az orosz ballet együtteseiből, de legalább volt bennük élet és ritmus, valamelyes új táncművészet megsejtése, kezdete... Sebessi Tessza (Pandora) hajlékony plasztikus vonalakban mozgott... Nirschy küzdött az új formákkal és talán éppen bravuros készsége, virtuozitása folytán gyakran visszazökkent a régi technikába... Pallai Anna bravuros, tüzes dionizoszi táncot járt”¹⁴³ – írta Kern Aurél.

Mindent egybevetve, visszatekintve mindenképpen jelentőségteljes próbálkozásnak kell értékelnünk a *Prometheust*, hiszen egyrészt az Orosz Balett összművészeti törekvéseit próbálta követni, másrészt komoly próbálkozást jelentett arra, hogy az operai balett felfrissüljön, nyisson és elmozduljon az igényes zene, az irodalmi igényű librettók, valamint a modernebb stílus és mozgásvilág felé.¹⁴⁴

A *Prometheus* premierje után egy hónappal Mozart *Les petits riens*-jére Hevesi Sándor szövegével készült el és 1913. május 3-án került bemutatásra az *Ámor játéka* című balett, mely a commedia dell'arte figurái révén Fokin *Karneváljának* hatását mutatta. Haraszti Emil a *Budapesti Hírlap* május 4-én megjelent kritikájában hivatkozik a *Journal de Paris* 1778. június 12-i számára, melyben pontosan leírják, hogy milyen is volt eredetileg ez a balett: három jelenetből állt, az elsőben Ámort foglyul ejtik, a második jelenet szembekötődsdi, a harmadik pedig Ámornak egy huncut csínytevését mutatja be.

A főszerepeket Sebessi Teréz (Colombina), Pallay Anna, Nirschy Emília, Smeraldi, Brada, Faludi Károly (gárdakapitány) és Nádasi Ferenc (Arlecchino) táncolták.

A korábbi modern balettpróbálkozások (*Pierrette fátyola*, *Psyche*, *Prometheus*) után Guerra ezen „sablonos” koreográfiáját a kritika már annyira rosszul fogadta, hogy a koreográfus nevét sok helyütt meg sem említették, ami igen szokatlan volt. Jó fogadtatásban részesültek viszont a Bánffy által tervezett, „tökéletes impressziót” keltő kosztümök, a díszlet pedig nyílt színi tapsot kapott. A táncosok közül Nádasi és a gárdakapitányt táncoló Faludi kapták a legjobb kritikákat. Nádasi Ferenc, aki később a magyar

¹⁴³ *Budapesti Hírlap*, 1913. március 20.

¹⁴⁴ PÓNYAI: *i. m.* (2009), 120–122. KÖRTVÉLYES: *i. m.* (1956), 175–190.

klasszikus balett-történet meghatározó egyéniségévé, alkotójává és pedagógusává vált, ebben az évben szerződött az Operaházhoz.¹⁴⁵

Közel egy évvel az *Ámor játékai* bemutatója után Hevesi Sándor Schumann muzsikájához írt balettszűzsét, melyet Rékai Nándor hangszerelt, ő is vezényelt a premieren. Így született meg a *Téli álom*, Guerra utolsó magyarországi műve, melynek bemutatója 1914. április 4-én zajlott. Itt is az orosz mintát vették alapul a nívós zenei anyag használatának példáját követve. A kritikások meg is említették, hogy az Orosz Balett *Karneválja* ösztönözhetette Hevesit a *Téli álom* alkotására.

A nyitó képből egy biedermeier társaságban időző öregek közül valaki elkezdti zongorán játszani Schumanntól a *Träumerei*-t. Kiviszik a gyertyákat, félhomály borul a szobára, s a jelenlévők álmodozni kezdenek fiatalságukról, gyermekkorukról, amikor szembekötődött, katonásdit játszottak, az első szerelemről, az első bánatról és csalódásról. Mindez megelevenedik a színen, míg a csalódás szomorú melódiája vissza nem vezet a *Träumerei* motívumához. A kép változik, megint ott vagyunk a szobában, megint szól a zongora, hozzáak a gyertyát, világosság lesz, és az álom véget ér.¹⁴⁶

Hiába választottak azonban minőségi muzsikát, Guerra a koreográfiában nem tudott elszakadni megszokott megoldásaitól, és ez most már nagyon idejét múltnak tűnt: „előszedte legrégibb, agyonsanyargatott, unos-untig látott táncfiguráit... az Operaház tehetséges ballerinaít szöcskeugrásokra kényszeríti, ahol lágy lejtéseket várhatnánk, teletömi a színpadot fölösleges sallanggal, cafranggal, lármával, stílustalansággal, izléstelenséggel. Mintha Guerra nem is látta volna soha az orosz balletkart, mintha nem is ott közvetlenül előtte táncolták volna Nizsinszky és Nizsinszka és a többiek a Carnevalt. Guerra Miklós nem ma kompromittálta először az Operaházat. Csak azt szeretnők tudni, meddig türi még a színház garázdálkodásait.”¹⁴⁷

„Hevesi meséje kedves, megható és feltétlenül hatást keltő, ha a koreográfus elég tehetséges és a megadott keret kitöltésére elegendő ötlete van. Azonban éppen ezen a ponton zökkent a Téli álom sorsa és ezen ponton bukott is meg... Guerra urtól nem kívánjuk, hogy az orosz baletttől tanuljon. Végre is a régi olasz iskola elnyűt sablonjaitól Bakst és Fokin levegőjéig, Dhiagilew ízléséig és Bolmék művészetéig megjárhatatlanul nagy az út. De ezt az izléstelenséget, alacsony nivót, szürke unalmat, amit a szöveg és a zene adta különben kitűnő keretbe két balkézszel belerakott, még sem lehet megbocsátani. Fantáziatlan és bárgyu ugrádozás volt, amit táncban kieszelt... a csoportozatok megannyi elkényszeredett, régi megunt sablont hoztak. A koreográfia sekélyessége a közönséget untatta, a kis apróság balsorsát pedig eldöntötte”¹⁴⁸ – nyilatkozott a *Pesti Napló* kritikusa.

¹⁴⁵ PÓNYAI: *i. m.* (2009), 123.

¹⁴⁶ *Budapesti Hírlap*, 1914. április 5., *Világ*, 1914. április 5., *Pesti Napló*, 1914. április 5.

¹⁴⁷ *Világ*, 1914. április 5.

¹⁴⁸ *Pesti Napló*, 1914. április 5.

Összegzés

Nicola Guerra – olasz állampolgár lévén – az I. világháború kitörésekor, 1915 tavaszán elhagyta hazánkat, de távozása valószínűleg enélkül is hamar bekövetkezett volna, mert az általa képviselt stílus ekkor már nem volt sikeres az Operában. Guerra a századforduló technika- és látványközpontú, fantáziadús koreográfiai megoldásokkal érdekessé tett, virtuóz szólókkal és nagy csoportos mozgásokkal színre vitt balettstílusának volt kitűnő mestere, de a tizes évek közepén ez már kevésnek bizonyult. Hiába ismerték el kiváló pedagógusi munkásságát, remek technikájú tanítványait, szükséges lett volna részéről a nagyobb nyitás az új irányzatok vagy – tekintve alkotói alkatát – nagyobb eséllyel a balett reformtörekvései felé. Guerra koreográfiai saját korában a technika és a látvány szempontjából mindenképpen elsőrangúak voltak. Prímabalerinái számára virtuóz szólókat, a kar számára pezsgő, ötletes csoporttáncokat és pazar záróképeket készített. Jó szemű balettmesterként és táncalkotóként még színészek, operanékesek számára is tudott adott mozgáskészségük szintjén nivós koreográfiákat alkotni, mint a *Gemma*, illetve a *Pierrette fátyola* esetében. Nem titkolta, hogy a balettnak elsősorban szórakoztató szerepet szán, szemet gyönyörködtető látványelemei és térformái mindig szavatolták is ezt.

Ars poeticáját az *Álom* című darabja bemutatójának idején a sajtóban idézett szavaiból ismerhetjük meg: „A tánc nem lehet mulattató és tanulságos, mint a zene, nevelési célzata egyáltalában nincs. Azért nem is kell hozzá egyéb, mint szép képek, szép táncok és jó zene, szöveggönyvnek egy vékony kötet, válogatott versekkel.”¹⁴⁹ „...inkább csak ürügy, valami kis igénytelenség, egy egyszerű fonál, mely csak arra való, hogy logikus sorrendben együtt tartsa a képeket, melyek keretében a koreográfus kifejezheti jól átgondolt tevékenységét, megvalósíthatja azokat az esztetikus mozdulatokat, a ragyogó felvonásokat, melyek a szín és fényhatások bölcs felhasználásával, a zene magasztos varázsa alatt étellel töltik meg a szinpadot, s a szellemnek igazi üdüléssel szolgálnak, a gondolkodás fárasztó kényszere nélkül.”¹⁵⁰

Ezekben az években azonban a modern mozgalmak és az Orosz Balett hatására a táncprodukciók iránt támasztott közönség- és sajtóigények kezdtek visszavonhatatlanul megváltozni, és ez a felfogás már túlhaladottá vált.

Nicola Guerra erénye, hogy budapesti működése alatt a klasszikus stílus elkötelezettjeként szilárdan megmaradt az olasz hagyományok alapján, még a modern művészek és az Orosz Balett vendégszereplése után is. Szigorú, következetes technikai képzéssel jelentősen javította az Opera balettkarának színvonalát. Kiváló szólistákat képzett ki, és nemcsak nőket, hanem férfiakat is (Nirschy Emília, Pallay Anna, Sebessi Teréz, Keresztes Mariska, Brada Ede, Faludi Károly és Nádasi Ferenc). Tanítványai közül többen a következő nemzedékeknek is átadták tudását, és nem mellesleg maximalista oktatási követelményeit, szigorú hozzáállását.

Termékeny koreográfus volt, operaházi munkásságának kiemelkedő darabjai voltak *A törpe gránátos*, a *Gemma*, *A csodaváza*, a *Pierrette fátyola*, a *Psyche* és a *Prometheus*.

¹⁴⁹ *Budapesti Hírlap*, 1905. február 10.

¹⁵⁰ *Pesti Hírlap*, 1905. február 10.

Felújította a *Sylviát* és a *Coppeliát*, valamint számos operabetétet (*Sába királynője*, *Aida*, *Carmen*, *Zsidónő*, *Bánk bán*, *Álarcosbál*, *Don Carlos*) is koreografált.

Határozottan kiállt az akadémikus balett-tradíciók, a klasszikus iskola szépsége és tökéletessége mellett, őrizte azokat, és már csak belső indítatásból sem törekedett formanyelvi újításokra. Ez konzerválta koreográfiai stílusát, melyet az operai balett gyors fejlődését észlelő sajtó és a közönség kezdetben nagy örömmel fogadott, és a korábbi színvonalhoz képest haladásnak tekintett, amint az alábbi kritikarészletekből is kitűnik.

„Annál nagyobb méltatást érdemel azonban maga az előadás, amelylyel a balletmester képességeinek fényes bizonyosságát adta. Negyedfél hónap alatt milyen változás a balletben: szabatosan, simán megy minden, gyors, változatos élet pezseg a színpadon, lekötve még a balletgyűlölők érdeklődését is elevenségével, tarkaságával és különösen pompás mimikai összjátékával... Ezt a simplex mesét Guerra mint balletmester s mint rendező pompásan tanította be és tette szemlélhetővé. A lábak, kezek és a mimika nyelvében olyan érthetőséggel folyt le előttünk a történet, amilyennel a szöveges művek előadásában alig találkozunk. ...stilusa volt a bolondságnak, pompás ensembléja, amelyet eddig bizony nélkülöztünk s egyéb előadásokon még mindig nélkülöztünk... ilyen fegyelmezett, eleven és ötletes előadást másfél évtizede nem láttott tőlük a közönség. És megérdemelte a tapsot és a kihívást Guerra balletmester is, nem mint szerző, hanem mint igazi művészember, aki pár hónap alatt el tudta végezni azt, amire évtizeden át képtelenek voltak: életet és nivót tudott vinni a balletbe.”¹⁵¹

„A táncokat, a darab koreográfiáját, Guerra komponálta. Kivált a végső attitűdökben ötletesen és hatásosan. Egy-egy gyönyörű tabló után nyílt színen is kitört a taps. Többször konstatáltuk már, hogy Guerra kitűnő balletmester, s ki mintás fegyelmet tud tartani a táncosnők közt. Soha nem táncoltak az Operában olyan szabatosan és pontosan, mint most. A figurák kieszelésében Guerra kissé egyoldalú. A nagy ballabílékben folyvást keveri, kavarogtatja a tánckart, a nélkül, hogy plasztikus alakzatok formálódnának ki.”¹⁵²

„Maga az előadás igen szép sikert hozott Guerrának és százfejű apparátusának, amely fegyelmezettség, precizitás, kötelességtudás tekintetében valóban első helyen áll. Guerra Miklós néhány év alatt csodákat mivelt, szinte új életre keltette ezt az elhanyagolt, diszciplina nélküli testületet.”¹⁵³

Nagy létszámú csoportokkal, látványos térformákkal színre vitt, többfelvonásos balettjei mindig nagy sikert arattak.

„Operánkban régen nem táncoltak olyan szépen, mint ebben az új balletben... remek magán és csoporttánczok, szellemes, kifejező, ujszerű fordulatok és tánczfigurák egész serege gyönyörködteti a szemet.”¹⁵⁴

„Ezerféle csoportosításban fejlődik ki előttünk a szebbnél-szebb tánczfigura, melyből eredeti és ragyogó gondolatok egész sorozata bontakozik ki... Guerra Miklós, a szö-

¹⁵¹ *Pesti Napló*, 1903. január 16.

¹⁵² *Budapesti Hírlap*, 1905. február 10.

¹⁵³ *Pesti Napló*, 1905. február 10.

¹⁵⁴ *Magyar Hírlap*, 1905. november 1.

veg szerzője és a mű betanítója a mai estét legszebb sikerei közé sorozhatja. A darabnak rendkívüli hatása volt.”¹⁵⁵ „...valósággal üdítőleg hat egy igazi tánczköltemény, melyben szép mozdulatokat, festői csoportozatokat és szemet gyönyörködtető színpompákat láthat a néző. Guerra mester műve a legszerencsésebb alkotások egyike ebben a tekintetben.”¹⁵⁶

Később azonban a vendégszereplések és a modern produkciók tükrében már önismétlőnek, elavultnak ítélték Guerra koreográfiai megoldásait. A hazai közönség a cselekményes, látványos nagybaletteket szerette, a prímabalerinák produkcióit csillogtató táncgyekelek, divertissement-ok is végleg kimentek a divatból.

Bár Guerra munkáját már korábban is érték kisebb bírálatok, az Orosz Balett vendéjátéka végképp elavulttá tette a századforduló konvencionális balettstílusát. Gyagilev társulatának fellépései után már nem lehetett oda visszatérni, ahol az operai balett tartott. Guerra a *Prometheusban* ugyan megpróbálta a mozgáshelyet modernizálni, de mivel ez nem egyezett saját meggyőződésével, tartósan nem tudta integrálni alkotói stílusába. Mindennek tükrében korábban lelkesedéssel fogadott koreográfiáit ezután már megszokottnak, sőt unalmasnak és ósdinak érezték.

„Guerra urtól nem kívánjuk, hogy az orosz balettől tanuljon. Végre is a régi olasz iskola elnyűtt sablonjaitól Bakst és Fokin levegőjéig, Dhiagilev ízléséig és Bolmék művészetéig megjárhatatlanul nagy az út. De ezt az ízléstelenséget, alacsony nivót, szürke unalmat, amit a szöveg és a zene adta különben kitűnő keretbe két balkézszel belerakott, még sem lehet megbocsátani... a csoportozatok megannyi elkényszeredett, régi megunt sablont hoztak. A koreográfia sekélyessége a közönséget untatta, a kis apróság balsorsát pedig eldöntötte.”¹⁵⁷

Nicola Guerrát a tiszta klasszikus technika tisztelte, ennek megőrzése, továbbadása volt a célja. Az, hogy ezt szívós munkával – több őt megelőző balettmessterrel ellentétben – tartósan meg is tudta őrizni a budapesti operai balett együttesében, kiemelten fontos helyet biztosít neki a magyar klasszikus balett történetében.¹⁵⁸

Irodalomjegyzék

- *A magyar királyi Operaház 50 éve 1884–1934.* Bp., A m. kir. Operaház igazgatósága, 1934.
- *A magyar királyi Operaház 1884–1909.* Bp., A m. kir. Operaház igazgatósága, 1909.
- DIENES Gedeon: *„Isadora Duncan Magyarországon” = Táncstudományi Tanulmányok 1988–1989.* Szerk. MAJOR Rita, Bp., Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, 1989, 9–19.
- F. MOLNÁR Márta: *Baettek könyve.* Bp., Saxum, 2004.
- FUCHS Lívia: *„Bevezetés az amerikai és európai modern tánc történetébe” = Táncstudományi Tanulmányok 1994–1995.* Szerk. SZÜDY Eszter, Bp., Magyar Táncművészek Szövetsége, 1995, 23–28.
- FÜLÖP Zoltán: *„Diszlet és jelmeztervezés az Operaházban” = A hetvenöt éves Állami Operaház 1884–1959.* Bp., Magyar Állami Operaház, 1959, 32–84.
- GELENCSÉR Ágnes: *„Balettművészet az Operaházban 1884–1919” = GELENCSÉR Ágnes – KÖRTVÉLYES Géza – STAUD Géza – SZÉKELY György – TALLIÁN Tibor: A budapesti Operaház 100 éve.* Szerk. STAUD Géza, Bp., Zeneműkiadó, 1984, 158–161.

¹⁵⁵ *Egyetértés*, 1908. május 10.

¹⁵⁶ *Az Újság*, 1908. május 10.

¹⁵⁷ *Pesti Napló*, 1914. április 5.

¹⁵⁸ PÓNYAI: *i. m.* (2009) 124–125.

- KERESZTURY Dezső: „Az önálló magyar operai és balett-díszletművészet kialakulása” = KERESZTURY Dezső – STAUD Géza – FÜLÖP Zoltán: *A magyar opera- és balettszcenika*. Bp., Magvető, 1975, 17–34.
- KOEGLER, Horst: *Balettlexicon*. Szerk. KÖRTVÉLYES Géza, Bp., Zeneműkiadó, 1977.
- KÖRTVÉLYES Ágnes: „Guerra Miklós balettmester operaházi működése” = *A magyar balett történetéből*. Szerk. VÁLYI Rózi, Bp., Művelt Nép, 1956, 175–190.
- *Magyar Művészeti Almanach 1903*. Szerk. DR. INCZE Henrik Bp., 1903.
- *Magyar Színművészeti Lexikon*. Szerk. SCHÖPFLIN Aladár, Bp., Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézet 1931.
- *Magyar Színházművészeti Lexikon*. Főszerk. SZÉKELY György, Bp., Akadémiai Kiadó, 1994.
- NÁDASI Ferenc: „Guerra Miklós” = *Nádasi Ferenc emlékezete. Táncművészeti dokumentumok 1984*. Szerk. MAÁ CZ László, Bp., Magyar Táncművészek Szövetsége, 1984, 6–8.
- NIRSCZY Emília: *A művészi tánc*. S. a. r. SOMOGYI Gyula, Bp., Táltos, 1918.
- PÓNYAI Györgyi: *A klasszikus balettművészet magyarországi történetéből. II. rész*. Bp., Magyar Táncművészeti Főiskola, 2009.
- PÓNYAI Györgyi: *A klasszikus technika tisztelete – Nicola Guerra az Operaház balettegyüttesének élén* = *Opera Magazin*, 2009, 5. sz., 61–63.
- RABINOVSKY Máriusz: *A tánc. Tanulmány egy ujrászülető művészetről*. Bp., Anonymus, 1946.
- *Schmidek Gizella*. Opera Digitár.
http://digital.oper.hu/www/c16operadigital.01.02.php?bm=1&mt=0&kr=A_10_%3D%22Schmidek%20Gizella%22
- VÁLYI Rózi: *A táncművészet története*. Bp., Zeneműkiadó, 1969.

Újságok, folyóiratok

A Hét, Az Újság, Budapesti Hírlap, Budapesti Napló, Egyetértés, Független Magyarország, Magyar Hírlap, Magyar Nemzet, Magyarország, Nyugat, Ország-Világ, Pesti Hírlap, Pesti Napló, Vasárnapi Újság, Világ

Bólya Anna Mária

Vaclav Nizsinszkij – a művész és az ember

Vaclav Nizsinszkij tánc történeti jelentősége

Vaclav Nizsinszkij, a lengyel családból való orosz táncművész, a későbbi koreográfusok megihletője máig ható hírnévvel rendelkezik. A zseniális alkotó két fő műve, az *Egy faun délutánja* és a *Tavaszi áldozat* révén egészen új táncnyelvet hozott létre. Művészetében – különösen az említett két művet követő *Játékok* mozdulatvilágában – mentális problémái is tetten érhetőek. A legfőbb krízist a házassága miatt bekövetkező, Szergej Gyagilevvel való teljes szakítás okozta. Ettől kezdve Nizsinszkij – néhány próbálkozástól eltekintve – megszűnt koreográfus lenni, és elhatalmasodott rajta az elmebetegség, aminek történetét felesége, Pulszky Romola (Márkus Emília lánya) dolgozta fel írásai-ban. Bár Nizsinszkij személye fontos kapocs Gyagilev balett-társulata és Magyarország között, a hazai tánc történeti szakirodalom által kevésbé vizsgált területről van szó.

A tanulmány elsősorban Nizsinszkij művészetének azon vonásait vizsgálja, amelyek géniusszá tették. Célja, hogy bemutassa, milyen erők készítették a táncos-koreográfust – kétségtelenül Gyagilev ösztönzésére – a *Sacre* koreográfiai minimalizmust elővételező, valamint az *Egy faun délutánja* frízszerű mozgásvilágának megalkotására, és milyen hatások okozták ennek a különlegesen ígéretes pályának a váratlan megszakadását. Ehhez kifejezetten táncművészet-specifikus megfontolásokat is társítunk, amelyek a rendkívül illékony táncművészetben máig átütő hatású egyéniség jellemzőit vizsgálják.

A zenekutatásban és a táncsal foglalkozó szakirodalomban a mai napig sem született konszenzus Nizsinszkij *Tavaszi áldozat*- (*Sacre du Printemps*-) koreográfiájának – mely ma már a táncirodalom alapművének számít – megítéléséről.¹ Kétségtelen, hogy Nizsinszkij a semmiből nem csupán egy koreográfiát, hanem egy teljes táncnyelvezetet, kifejezési eszköztárat alkotott meg. Ráadásul a *Sacre* áldozati táncának esetében már 1913-ban a minimalizmust – vagy ahogy a zenei szakirodalomban helyesebben nevezhetjük, repetitív szerkesztésmódokat – megelőző formai jellegzetes-ségekkel élt.

Mindebben nem volt egyedül. Az szláv kultúra archaizmusát képekben megfestő Nicholas Roerich adta az alapötletet, míg a táncnyelvi változások inspirálója a *Tűzmadár-Petruska-Sacre*² vonalon Sztravinszkij zenéje volt. Emellett természetesen a koncepciók megalkotásában Gyagilev hatása is jelentősnek bizonyult. Gyagilev a táncosgéniusz formálódásában is komoly szerepet vállalt, ahogyan erről maga Nizsinszkij is vallott.³ Talán ez volt az origója a mentális bizonytalanságnak és az ebből fakadó súlyos problémáknak a „megformálótól” való drasztikus elválás után.

¹ DUFFY, Michelle – ATKINSON, Paul: Unnatural Movements: Modernism's Shaping of Intimate Relations in Stravinsky's *Le Sacre du Printemps* = Affirmations: of the Modern, 2014, 2. sz., 95-119.

² *Tavaszi áldozat*.

³ MOORE, Lucy: *Nijinsky: A Life*. London, Profile Books, 2013.

Nizsinszkij oroszországi lengyel családba született. Táncos dinasztia sarja, hiszen szülei vándortáncosok voltak. A családi életrajzban egy gyermekként árvává vált édesanya és egy hűtlen édesapa szerepel, a három Nizsinszkij gyermeket az édesanya Vaclav 8 éves korától egyedül nevelte. A családban több mentális probléma is előfordult: az édesanya, Bereda valószínűleg genetikus depresszióban szenvedett, míg a táncos-koreográfus bátyja, Sztanislav, egy gyermekkori fejsérülés után idősebb korában elmeegógyintézetbe került dühkitörései folytán.⁴

Gyagilev alakja

170

Kassák Lajos a *Nyugat* hasábjain a következőképp nyilatkozott Pulszky Romola férjéről írott életrajzi regényéről, pontosabban Gyagilev abból kirajzolódó alakjáról: „»Djagilev valódi renaissance-alak volt. Bár nem volt zenész, tudott énekelni és jól zongorázott; nem volt művész, de rajzolt egy kicsit; nem volt táncos, de ismerője a tánc legtökéletesebb stílusának... A szó legszorosabb értelmében dilettáns volt, azonban: a legmagasabb fokra emelkedett, a mindenható dilettáns, az a dilettáns, akinek pályája más, erőteljesebb, tehetségek kibontásában nyilatkozott meg.« A történet folyamán Nizsinszkijné állandóan visszatér Djagilev alakjához s úgyis, mint az Orosz Balett tagja és úgyis, mint Nizsinszkij felesége, egyre tisztábban látja meg a szatanikus barát mesterkedéseit, valahányszor szól róla, mindannyiszor egy újabb vonással gazdagítja fel portréját, végül is úgy áll előttünk Djagilev, a kissé elhízott dandy krakéler pózaival, hulló simaságával, tüskés berzenkedéseivel, hogy félelmetessé és utálatossá válik. Mesterien megrajzolt figura, mintegy tudatosan, mérnöki precizitással odaállított el-lentéte Nizsinszkijnek. S mégis, mintha a kettő egy volna, egyazon valaminek a pozitív és negatív oldala. Mikor Djagilev megtudta, hogy Nizsinszkij megnősült, hirtelen felfehérré változott és elájult a fájdalomtól s mikor Djagilev elküldte a sürgönyt, melyben arról értesíti Nizsinszkijt, hogy többé ne jelenjen meg a próbákon, többé nem tekinti őt a balett tagjának, Nizsinszkij összeroskad kétségbeesésében s talán ez volt az a pillanat, amely megfordította a fiatal ember és a kiváló művész egész életútját. Djagilev segítségével repült föl a magasba és Djagilev üldözte be őt az örültek házába. Micsoda szerelem és micsoda gyűlölet?»⁵

Kassák Lajos – illetve Pulszky Romola – jellemzése talán kevésbé kedvez Gyagilevnek, azonban lehet igazságtartalma. Gyagilev minden kétséget kizáróan igen erős hatást gyakorolt Nizsinszkijre, saját magát pedig a XX. század legzseniálisabb sarlatánjaként aposztrofálta.⁶ Bár nem bizonyíthatjuk, hogy Gyagilevtől való túl erős függése és későbbi leszakadása okozta Nizsinszkij elmeállapotának romlását, Gyagilev együttesében bizonyítottan előfordult egy másik eset is, ahol valamilyen méltánytalanság után elmeegógyintézetbe került az egyik koreográfus.⁷ Gyagilev tehát pozitív és ne-

⁴ ACOCELLA, Joan: *Secrets of Nijinsky*. <https://www.nybooks.com/articles/1999/01/14/secrets-of-nijinsky/>

⁵ KASSÁK Lajos: *Nizsinszkij tragédiája = Nyugat*, 1936, 1. sz., 71.

⁶ FUCHS Livia: *Száz év tánc: bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe*. Bp., L'Harmattan, 2007.

⁷ VÁLYI Rózsi: *A táncművészet története*. Bp., Zeneműkiadó, 1969.

gatív értelemben is rendkívüli befolyással volt táncosaira. Talán nem is véletlen ez: a XIX. század és a századforduló időszaka próbára tette és átalakította a táncoszakma megbecsültségét és a táncművészek reputációját. Gyagilev autoriter személyisége miatt azonban a táncosok szerepe nem változott radikálisan, az egyetlen újítást az új művészeti koncepció kialakításába való bevonásuk jelentette. Gyagilev tehát művészi értelemben kiemelte táncosait a táncművészet európai válságából, de ez nem járt az erkölcsi, viselkedésbeli normák átalakításával. Ezért vélekedett úgy Béjart, hogy a tánc esztétikai forradalmát ugyan elhozták a Gyagilev-produkciók, azonban az etikai paradigmaváltást nem.⁸

Nizsinszkij, a génius

A Faun

Az *Egy faun délutánja* koreográfiájának lejegyzését bemutató és vizsgáló könyv szerzője úgy véli: bár tudtuk, hogy Nizsinszkij a koreografálás területén korszakalkotó életművet hozott létre, és nagyszerű művész volt, mégis az intellektusa bizonyult a legfontosabbnak. A szerző nyilvánvalóan azért állta ezt, mert Nizsinszkij maga jegyezte le koreográfiáit a saját maga által fejlesztett táncjelírással. Rendkívül figyelemreméltó analitikus képessége volt táncelméleti és koreográfiai szempontból egyaránt.⁹

Ezek alapján kijelenthető, hogy Nizsinszkij korszakalkotó koreográfusgénius volt, így talán az sem meglepő, hogy a Curt Sachs által már erősen felértékelt archaikus rétegeket és az antik hellén táncesztétika miliójét akarta újjáalkotni.¹⁰ *A Faun* kétségtelenül a költő megtestesült imaginációja, a természet elsődleges erőinek és a vágy ösztönének az élet forrását jelentő formája.¹¹ A lejegyzés vizsgálata egyébiránt egyértelműen bebizonyította, hogy a *Faun* annyira innovatív és forradalmi tánckompozíció, hogy teljesen nyilvánvaló és érthető, miért okozott sokkot a bemutató a maga korában.¹²

Nizsinszkij nem a fokini klasszikus görög ideált kívánta továbbvinni, hanem az antik hellén művészet archaikus rétegét. Saját bevallása szerint „lehet, hogy nem is Görögországból, hanem Asszíriából kölcsönöztem ezeket”¹³. Testvére, Broniszlava

⁸ BÉJART, Maurice: *Életem a tánc.* Bp., Gondolat, 1985.

⁹ HUTCHINSON GUEST, Ann - JESCHKE, Claudia: *Nijinsky's Faune Restored: A Study of Vaslav Nijinsky's 1915 Dance Score: L'après-midi D'un Faune and His Dance Notation System: Revealed, Translated Into Labanotation and Annotated.* Amsterdam, Gordon and Breach Science Publishers, 1991.

¹⁰ SACHS, Curt: *World History of the Dance.* Ford. SCHÖNBERG, Bessie, New York, W. W. Norton & Company, 1963. BÓLYA Anna Mária: „Templomot rak szamovila” – Régi rétegek a macedón kalendárium keresztény ünnepköri énekeiben és táncaiban = *Ethnographia*, 2012, 4. sz., 412–427.

¹¹ WHITWORTH, Geoffrey Arundel: *The art of Nijinsky.* New York, McBride, Nast & Company, 1914.

¹² HUTCHINSON GUEST - JESCHKE: *i. m.* (1991), 2–3.

¹³ CODE, David: *Nijinsky, Modernism, Repression: The Faun Ballet – Once Again – Under Analysis = Musicology and Dance: Historical and Critical Perspectives.* Szerk. CADDY, Davinia & CLARK, Maribeth, Cambridge, Cambridge University Press, 2020, 207–230.

Nizsinszka megerősíti ezt. A fő nimfát alakító táncosnő a próbák során tapasztaltakról úgy nyilatkozott, hogy érezte, valami más született meg, mint bármi, amit eddig ismeretek. Nizsinszkij valami újat és monumentálisat fedezett fel a koreográfia művészetében, amit nem tud megnevezni, ami sem a táncművészetben, sem a színházművészetben nem létezett addig.¹⁴ Nizsinszkij a maga módján újraalkotta azt, ami részleteiben máig is él a balkáni területeken: az antik hellén táncagyomány esztétikai nyomait.¹⁵ Bár Nizsinszkij az antik hellén művészethez fordult, de nem a formai jellegzetességek felé, és nem is valamiféle filozófiai-irodalmi ismereten alapuló antik görögség eszményt állított színpadra, hanem a maga archaizmusában az antik tánc jellegzetességeit és hangulatát érezte meg és alkotta újra.¹⁶

A háromdimenziós színházi teret gyakran a tánc előfeltételének tekintik. A *Faun* az első példa, amely ennek ellentmond: látszólag mozgó, kétdimenziós képpé változtatta az előadást. A *Faun* hírhedtté vált a kortárs kritikusok által elmarasztalt „erkölcsstelen” idézet miatt is, elsősorban azonban azért okozott botrányt, mert a mű stílusa jelentős változást hozott a táncmozdulatok megfogalmazásában.¹⁷

A Sacre

Már a *Faun* és a *Játékok (Jeux)* is bizonyította, hogy a tánc jóval több lehet annál, amit gondoltak róla. A *Sacre* azonban tökéletesen ellentmond a régi ideáknak és mindannak, amit addig a tánc elengedhetetlenül szükséges feltételeként tartottak számon.¹⁸

A *Sacre* (magyar címén a *Tavaszi áldozat*) a balettirodalom mérföldköve. A szakirodalomban máig sokféleképp vélekednek az eredeti bemutató minőségéről és hatásáról. Egy biztos: minden leírás szerint átütő, elementáris erejű darab volt, a „botrányok évé”-nek legekisztikusabb bemutatója. Például az általános felháborodás közepette Carl van Vechtent is teljesen elragadta a mű: „A páholyban mögöttem ülő fiatalember a balett folyamán felállt, s öklével ütemesen verni kezdte a fejem tetejét. Saját izgalmam annyira magával ragadott, hogy egy darabig nem is éreztem az ütlegeket.”¹⁹

A zene atombombájának nevezett Sztravinszkij-mű az addigi metrikai szabályokat felrúgó, barbár zene, Nizsinszkij koreográfiája pedig ennek méltó párja. Már a darab elején *en dedans*²⁰ lábtartással jelenik meg egy szereplő. A koreográfia a továbbiakban is archaikus formulákat használva igyekszik követni Sztravinszkij váltakozó hangsú-

¹⁴ HUTCHINSON GUEST – JESCHKE: *i. m.* (1991), 4–8.

¹⁵ BÓLYA Anna Mária: *Tánc a macedón szakrális hagyományban*. Doktori értekezés, Debrecen, Debreceni Egyetem, 2015.

¹⁶ SACHS: *i. m.* (1963) BÓLYA: *i. m.* (2012) BÓLYA: *i. m.* (2015)

¹⁷ JÄRVINEN, Hanna: *Dancing without Space – On Nijinsky's L'Après-midi d'un Faune (1912) = Dance Research 2009*, 1. sz., 28–64.

¹⁸ WHITWORTH: *i. m.* (1914)

¹⁹ ANGI, István: *Ünnepélyes, pogány szertartás... = Korunk*, 2013, 7. sz., 22–28.

²⁰ Értsd: csámpás.

lyait.²¹ A koreográfiai textúra valójában a folklorizmus terméke: az ósszláv hit kevésé ismert, részletekből összerakott momentumait a XX. század barbarizmusával kapcsolja össze.

Martin Zenck szerint Sztravinszkij a *Tavaszi áldozat*ban nem csupán felidézni kívánt egy régi ósszláv rítust, sőt, kifejezetten el szeretett volna távolodni a direkt utalásoktól. Annak érdekében, hogy a rituálé mélyére hatoljon, a *Sacre* időszerkezetét úgy hozta létre, hogy tükrözze a rituálé szerkezeti jellemzőjének, az Eliade által leírt *illud tempusnak*, a „zárt idő”-nek az ellentmondásait. Ezenkívül a zenében szembetűnő párhuzamok fedezhetők fel Freud totemizmuselemzésével is, amelyet a pszichoanalitikus 1913-ban fogalmazott meg, ugyanabban az évben, amelyben a zeneszerző megírta a balettet.²² Úgy tűnik tehát, hogy a *Sacre* alkotóinak a maguk XX. századi folklorizmushoz igazodó témaválasztásával valóban a rítus mélyebb tartalmait sikerült megragadniuk.

Ugyanakkor Adornóhoz kapcsolódóan egyes elméletek azt emelik ki, hogy Sztravinszkij zenéjének dionüszoszi jellege a szabványosítás és az ismételhetőség alapjain áll.²³ Ez a látszat ellenére nem mond ellent a korszaknak, amelynek művészi irányzatai már megelőlegezték a minimalizmus későbbi megjelenését. Példaként megemlíthetjük Nizsinszkij koreográfiájában a Kiválasztott áldozati táncát, amely már egyértelműen a minimalizmus előfutára. Ez a zene lényegének mély megértését bizonyítja, számos eltérő vélekedéssel ellentétben.

Nizsinszkij kortársa, Geoffrey Whitworth úgy vélte, hogy a *Sacre* mozdulat- és látványvilága olyan, mint egy lassan forgatott kaleidoszkóp. A táncot visszarántja a földre, sőt, tovább is megy annál: az egész előadás a föld vonzerejének tanulmánya, a gravitáció diadala. Mindezt Whitworth ahhoz hasonlítja, mint ha a Jupiterre jutnánk el, és ott sétálni próbálnánk, de még az is igen nehezünkre esne. A föld olyan magnetikus erővel bír, amely szinte magába vonzza a szereplőket.²⁴

Fantasztikus meglátás! Ha összehasonlítjuk az *Auróra*-sorozat első kötetében felvetett, romantikus balett körül forgó diskurzussal, mely szerint a romantika táncnyelve a zéró gravitációt akarja elérni, akkor ebben az esetben azt látjuk, hogy a *Sacre* nemcsak a földdel való kapcsolatot restaurálja, hanem még ennél is tovább megy. Az említett kötet Aranyváry Emília és a romantikus balett kapcsán új tánc történeti párbeszédet indít. A romantika balerinájának a földtől való eltávolodását két szemszögből közelíti meg. Egyfelől a föld elhagyását negatívan értelmezi, hiszen a földdel való szimbiózis létünk alapja, a föld teljes elhagyásának szimbolikája egyfajta realizmustól való elrugaszkodottságra utal, amely valóban a romantika gondolkodásmódjának jellegzetessége. Másfelől az a vélemény merül fel, hogy a gravitáció teljes legyőzésének

²¹ HODSON, Millicent: *Nijinsky's Crime Against Grace: reconstruction score of the original choreography for Le Sacre du Printemps*. New York, Pendragon Press, 1996.

²² ZENCK, Martin: *Ritual or Imaginary Ethnography in Stravinsky's "Le Sacre du Printemps?" = The World of Music*, 1998, 1. sz., 61–78.

²³ ADORNO, Theodor – LEPPERT, Richard: *Essays on music*. Berkeley, University of California Press, 2002. CAI, Angela: *The Rite of Spring: Separating Music and Dance*. <https://dokumen.tips/documents/the-rite-of-spring-separating-music-and-dance-ample-in-the-bbc-documentary-film.html>

²⁴ WHITWORTH: *i. m.* (1914)

célja méltó egy magasan fejlett művészeti ághoz, és mint minden „high-tech” művészeti produktum, komoly erőfeszítéseken alapul. A kötet a kérdést nyitva hagyja amellett, hogy az amerikai modern tánc kapcsán a földdel való kapcsolat restaurációjáról ír. Ennek fényében különösen érdekes az a meglátás, hogy a *Sacre* a gravitáció diadala. Valóban úgy tűnik, hogy Nizsinszkij eredeti koreográfiája sok mozdulati elemében a föld felé húzza a táncosokat, valamint a tematika is a földhöz kapcsolja az áldozatot. Ez a fajta „túlzott gravitáció” a *Jeux*-ben is megfigyelhető, ahol viszont mintha már Nizsinszkij patológikus énjének megnyilvánulása is előtűnne a mozdulatokban.²⁵

A gesztikus képzeletbeliség, imagináció a *Sacre du printemps* 1913-as előadásaival került a XX. század elejének táncművészetébe. Ez volt az a forradalmi pillanat, amikor a gesztus, a mozdulat fogalmi hatóköre felismerhetővé vált.²⁶

A művész

Whitworth, Nizsinszkij kortársa azt vallja: a tánc csak a szertartás (rítus), az udvari művészet és a lovagi művészet légkörében képes fenntartani magát tökéletesen.²⁷ Nizsinszkijről összegzett benyomását, a művész különlegességét nem tudja semmilyen technikai kiválóságra utaló kifejezéssel jellemezni, csupán eggyel: géniusz. Miben rejlik mindez? Néhány példa: Nizsinszkij csodálatosan magas szinten tudta egyesíteni az erőt a könnyedséggel, amely a táncművészetnek fontos képessége. Csípőjének és combjának túlzott fejlettségű izmaival együtt tánc közben nagyon vékony és kecses táncos képét adta. Többen is leírták róla, hogy ugrásai közben egy időre a levegőben tudott maradni, vagyis el tudta ezt hitetni táncával. Nizsinszkij Whitworth szerint maga a „kecses erő” volt.²⁸ Kétértelmű személyisége, egyéni vonzereje egyesítette a férfi erősségét a nő bájával.²⁹

Nizsinszkij művészetében a legkülönlegesebb tünemény az volt, ahogy a mozdulat teljes szabadsága párosult a dekoratív hatás kifogyhatatlan érzékével. Az ő esetében az egyes táncmozdulatok inkább ösztönösnek tündek, semmint egyfajta betanult leckének, sőt, nem csupán nagy táncosnak, hanem nagy színésznek is bizonyult.³⁰ Rodin így írt a *Faurról*: „A mimika és plasztikusság tökéletes összhangban áll egymással: az egész test a lélek közlendőjét jelzi...”³¹

²⁵ BÓLYA Anna Mária: *A romantikus balett Nyugat-Európában = Auróra - A magyarországi balett születése. Campilli Frigyes 40 éve Magyarországon. Az első magyar primabalerina és koreográfusnő - Aranyúry Emília*. Szerk. BÓLYA Anna Mária, Bp., MMA MMKI, 2020, 21-28.

²⁶ RUPRECHT, Lucia: *Gestural Imaginaries: Dance and Cultural Theory in the Early Twentieth Century*. New York, Oxford University Press, 2019.

²⁷ WHITWORTH: *i. m.* (1914).

²⁸ Uo.

²⁹ KOPELSON, Kevin: *The Queer Afterlife of Vaslav Nijinsky*. Stanford, Stanford University Press, 1997.

³⁰ WHITWORTH: *i. m.* (1914)

³¹ MAJOR Rita: *Ritka dokumentumok a Gyagilev-féle Orosz Balett történetéből II. = Tánctudományi Közlemények*, 2009, 2. sz., 19-23.

Nizsinszkij művészete elsősorban imaginatív volt. A tánc nála a hangulat kifejezését jelentette, nem csupán kecsességet és ritmust. Még az olyan balettekben is, mint a *Szilfidek* vagy az *Armida pavilonja* egy olyan elme megnyilvánulásai láthatók, amely épp megalkotja a kecsességet ahelyett, hogy csupán egy kecsesen mozgó testet mutatna.³²

Rosner szerint a színpadi jelenlét mint fő momentum a keleti színházak felé fordulással van kapcsolatban, amely az európai művészet frusztrációjából következett.³³ Nizsinszkij művészi személyiségének jellemző vonása volt a rendkívül erőteljes, átütő színpadi jelenlét. Ennek bizonyítására Rosner felidézi Nizsinszkij háttorzongató előadását, amely a világháború borzalmainak életérzése nyomán keletkezett, már a művész hanyatló időszakában. Nizsinszkij az előadás folyamán csak ült egy széken, és nézett. Azonban attól, *ahogy* nézett, hidegtelest kapott a közönség. Goodall is ehhez az utolsó „koreográfiához” kapcsolódóan alakítja ki elméletét Nizsinszkijről a színészi jelenlét feldolgozó könyvében: „Mintha Nizsinszkij nem tudta volna, hogyan kell személynek lenni; magas feszültségű idegrendszer volt, amely állandóan új personát keresett, és valahányszor talált egyet, az energia alakot öltött, és átvette a hatalmat.”³⁴

Egy táncos lehet kiváló technikájú és nagyszerű úgy, hogy nem érdekli az élet megértése, ám ennek intellektuális varázsa nincs. Nizsinszkij művészete azonban éppen ellenkezőleg működik: táncra éppen annyira az ész és a lélek, mint a szív és a test tánc. Megértése minden képességünk elmélyült figyelmét kívánja.³⁵

Ahhoz, hogy Nizsinszkijről valódi képet tudjunk formálni, ma már le kell fejteni róla a tudományos irodalmat is átszövő, masszív Nizsinszkij-legendát. Ez legalább annyit árt a hiteles emberi és művészi személyiségrajznak, mint a Mozart-legendák a zene-történetileg hiteles Mozart-kép megalkotásának.³⁶ Hanna Järvinen Foucault tételei alapján lát neki a Nizsinszkij-kép dekonstrukciójának, és elemzés alá veszi Nizsinszkij életművét. Az elemzés nagy részben a háború előtt, 1909 és 1912 között dokumentált forrásokra épül. A szerző úgy látja, hogy a táncos-koreográfus skizofréniája is egyfajta romantikus Nizsinszkij-képet erősített, kapcsolódva a leegyszerűsítő és populáris „örült zseni” karakterhez, melyet a személyét övező mánia csak felerősített.³⁷

A populáris, könnyen eladható Nizsinszkij-sztárportré sem tudományosan, sem emberileg nem védhető. Különösen akkor, ha felidézzük a *Sacre*-t és Nizsinszkij tehetségét célzó elmarasztaló tudományos megnyilvánulásokat.³⁸ Järvinen a kanonizáló-

³² WHITWORTH: *i. m.* (1914)

³³ GOODALL, Jane R.: *Stage Presence*. London – New York, Routledge, 2008, 116. ROSNER Krisztina: *A színészi jelenlét és a csend dramatikuss-teátrális játéka*. Doktori értekezés, Pécs, Pécsi Tudományegyetem Irodalomtudományi Doktori Iskola, 2010.

³⁴ ROSNER: *i. m.* (2010)

³⁵ WHITWORTH: *i. m.* (1914)

³⁶ MOORE, Julia: *Mozart mythologized or modernized?* = *Journal of Musicological Research*, 1992, 1–2. sz., 83–109.

³⁷ JÄRVINEN, Hanna: *Dancing without Space – On Nijinsky's L'Après-midi d'un Faune (1912)* = *Dance Research*, 2009, 1. sz., 28–64.

³⁸ GAISER CASEY, Carrie: *Dancing Genius: The Stardom of Vaslav Nijinsky by Hanna Järvinen*, 2014. New York: Palgrave Macmillan. 325 pp., notes, bibliography, index. \$95.00 cloth = *Dance Research Journal*, 2016, 2. sz., 116–119.

dott, mitikus Nizsinszkij-hagyomány helyett tudományosan megalapozott vélekedéseket kínál. Vizsgálatának eredménye alátámasztja a komoly és hiteles zenetudományi és tánckutatási elemzéseket. Elsősorban arra mutat rá, hogy Gyagilev Orosz Balettjénél a Nizsinszkij-érát megelőző koreográfiák messze nem voltak olyan avantgárd alkotások, mint az *Egy faun délutánja* és a *Tavaszi áldozat*. Fokin alkotásainak valójában viszonylag egységes esztétikai stílusa volt. És itt valóban esztétikai értékelésre gondol a szerző, amit még a könyv recenzora sem ért igazán, azt állítva, hogy Fokin művei tematikájukban táncnyelvükben különböztek egymástól. A szerző valóban nagyszerűen meglátja azt a váltást, ami a *Faun*nal történik.³⁹

Mindehhez mindenképp hozzá kell tennünk még egy szempontot: Sztravinszkij hatását. Fokin – Nizsinszkij említett produkcióit megelőző – két Sztravinszkij-ballettje elűt a többi koreográfiájától: itt már Sztravinszkij zenéje ad inspirációt, Gyagilev pedig koncepciót. Gyagilev hatását nem szabad alábecsülnünk: valóban nagy újító volt, aki éles szemmel felismerte, hogy a valódi innováció mindig és szükségszerűen falkba ütközik. „Valóban nincs veszélyesebb tett, mint a véleményalkotás”⁴⁰ – írja *Az avantgárd védelmében* című írásában, s ezután hosszasan sorolja, hogyan értékelték alul elismert és innovatív művészeket középszerű kritikusok vagy művészeti igazgatók. Mindannyiunknak ismerős ez a jelenség, de ha valaki releváns tudással bírhatott ebben a témakörben, az valóban Gyagilev volt. Csalhatatlan érzékeléssel választotta ki a zseniális művészeket, és mindig képes volt megtörni a konvenciókat az Orosz Balett által megálmódott – méghozzá elsősorban a Sztravinszkijhez és Nizsinszkijhez köthető – műveivel. Elég csak a *Tavaszi áldozat* pofonos botrányára gondolnunk.⁴¹

„Ami pedig a mi táncművészetünket illeti, Fokin, aki harcolt a jó öreg Petipával és forradalmi zászlót bontott a koreográfia művészetében, nos ez a Fokin mégis annyira felháborodott Nizsinszkij művének az *Egy faun délutánjának* »csúnyaságán«, hogy követelte, vegyük le a nevét az Orosz Balett plakátjáról.” Gyagilev tudhatta, és tudta is, hogy újat hozó művei megütközést fognak kelteni, de nem bánta.⁴²

Az ember

Végül szót kell ejtenünk a művész életének tragikus fordulatról, elmeállapotának hanyatlásáról, amely végleg elvonta őt a művészi munkától, és amelynek következményeképp egyfajta rezignáltságban élte le életének második felét.

„Nizsinszkijt az Orosz Balett bűvkörében a világtól teljesen elzárva tartotta hatalmas barátja, a balett igazgatója, Dzagilev. Ez az érdekes és különös ember, kiről remek portrét kapunk a könyvben, több mint barátsággal függött a fiatal zsenin, – nem is titkolta e viszony erotikus jellegét. Annyira féltékenyen őrködött barátján, hogy e mi-

³⁹ Uo.

⁴⁰ MAJOR Rita: *Ritka dokumentumok a Gyagilev-féle Orosz Balett történetéből II. = Táncstudományi Közlemények*, 2009, 2. sz., 48.

⁴¹ Uo.

⁴² Uo.

att kellett Rodinnak félbehagyni azt a szobrot, amit Nizsinszkijről akart mintázni, – Dzagilev nem tűrte, hogy csak rövid időre is egyedül maradjanak. És ezt a zárt kört akarta megbontani ez a fiatal pesti lány” – írta Lengyel Menyhért a Nyugat hasábjain.⁴³ Az idézetből kitetszik a zárt léggör és az az erős kötődés, amely Nizsinszkijt Gyagilevhez fűzte. Ezt a szálát bontotta meg Pulszky Romola, ezzel pedig minden bizonnyal részben hozzájárult a művész mentális biztonságának felborulásához.

Nem szabad azonban elfelejtenünk azt sem, hogy Nizsinszkij családja már érintett volt a mentális problémák szempontjából: Nizsinszkij édesanyja minden bizonnyal genetikusan eredetű depresszióban szenvedett, testvérét pedig – igaz, egy baleset után – elmeegógyintézetben kezelték.⁴⁴ Történelmietlen a kérdés, hogy vajon ugyanilyen rossz állapotba kerül-e Nizsinszkij, ha eredeti környezetéből nem ragadja ki az élet, de Lengyel Menyhért választ sugall rá: „Megkérdeztem egyszer Romolát, – kegyetlen kérdés, – hogy ha nem találkozik Nizsinszkijvel s ennek folytán a világhírű táncos benne marad a balett védett körében, – bekövetkezett volna-e Nizsinszkij tragikus sorsa? »Talán nem« – volt a gyötrelmesen őszinte válasz.”⁴⁵

Ennek ellenére írásában megadja saját válaszát is, mely közel állhat az igazsághoz: „De ez nyilván csak feltevés. – Nizsinszkijben más erők is dolgoztak, melyek elvitték eredeti talajáról: más célok, más kinyilatkoztatás, a művészetnek a Dzagilev-féle realitásoktól merően eltérő eszményi felfogása. Különbösen is tragikus konfliktusok magva volt, melyet betetőzött, sorsfordulataival s mindent eltipró brutalitásával, a háború. Végső soron ez bontotta meg ennek az érzékeny művészléleknek harmóniáját, aki sokkal több volt, mint tánczeseni, – mélyen orosz, s magasabbrendű ember – ritka tü-neménye korának.”⁴⁶

Romola vonzalma végzetes, delejes erőként jelenik meg Lengyelnél: „De az olyan szenvedélynek, ami Romolában felébredt, nincs akadály. A könyv elmondja, mint férközött az Orosz Baletthez, mint lett annak tagja, s midőn egyetlen alkalommal, egy délamerikai turnén, a hajón hetekig együtt tudott lenni Nizsinszkijvel, az érzés magnetikus erejével mint csábította maga felé, mint fordította meg más irányú ösztöneit, – s beszéd nélkül, sőt a személyes közeledés és a szokásos ismerkedés kizárásával, majdnem hipnotikus erővel, mint fejlődött odáig a dolog, hogy mire Buenos Ayres-ben kikötöttek, egyenesen a templomba mentek esküvőre.”⁴⁷ Itt már nem egyértelmű számunkra Lengyel Menyhért meglátása. Nem bizonyos, ugyanakkor nem is kizárható, hogy valóban hipnotikus erő lehetett az, ami Nizsinszkijt teljesen váratlanul e házasságra készítette.

Nizsinszkij maga is – amennyire ez lehetséges – tisztában volt betegségével. A legjobb orvosokhoz akart elmenni, abban reménykedve, hogy kezelni tudják őt. Itthon Ferenczi Sándor is járt konzultáción Nizsinszkijéknél, majd pedig ismert külföldi or-

43 LENGYEL Menyhért: *Nizsinszkij = Nyugat*, 1935, 11. sz., 371.

44 PARKER, Derek: *Nijinsky: God of the Dance*. Wellingborough, Thorsons Publishing Group, 1988.

45 Uo.

46 Uo., 372.

47 LENGYEL: *i. m.* (1935)

vosokat is felkerestek – mint tudjuk – sikertelenül.⁴⁸ Viszonylag rövid idő alatt nyilvánvalóvá vált, hogy Nizsinszkij állapota nem visszafordítható. A tánc és a koreográfálás többé szoba sem jött, további élete rezignált állapotban telt. „Nizsinszkij az újságíró mellett ül és úgy látszik, hogy valami végtelen álom szálait szövögeti. Amikor hozzá szólnak melankólikus kedvességgel válaszol és ebben a melankóliában ott vibrál az iróniának egy árnyalata. Testileg alig változott meg valamit. Arca még mindig a régi, szemei most is valami ázsiai kifejezést adnak az arcának.”⁴⁹

Ma már kijelenthető, hogy Nizsinszkij betegségének kezeléséhez saját korában nem kaphatta meg az optimális pszichiátriai ellátást, a korszakban igazán hatékony terápia nem volt elérhető. A szakemberek egyfelől olyan módszereket alkalmaztak, amelyeket ma nemkívánatosnak tekintünk, másfelől kevés kísérletet tettek zavart személyiségének és házasságának vizsgálatára. A rehabilitációs törekvések kudarcot vallottak, az idő múlásával a koreográfus állapota jelentősen rosszabbodott. Úgy tűnik, hogy a skizofrénia megnyilvánulása időnként egyértelműen elhomályosította a megelőző érzelmi rendellenességeket.⁵⁰

A freudi megközelítésben Nizsinszkij problémája apja korai elvesztéséhez, fiatal felnőttként pedig az apapótlékok kereséséhez köthető, amire egyéb veszteségek és traumák halmozódtak. Egy elmélet szerint ezt a helyzetet nem verbális, hanem mozgásos kommunikáció útján igyekezett kezelni, ami nem is olyan meglepő.⁵¹ Az adleri szemlélet bizonyítja Nizsinszkij skizofréniaját, naplójának bevezetésében felfedezi a skizofrénia dinamikáját, nyilvánvalónak látja Nizsinszkij életútjában prepszichotikus személyiségre utaló jeleket. A freudi megközelítéshez hasonlóan fontosnak tartja házasságának vizsgálatát.⁵²

Romola személyiségének és a két személyiség egymáshoz való viszonyulásának további vizsgálata valószínűleg újabb adalékokat szolgáltathatna Nizsinszkij tragédiájának megértéséhez. Figyelemreméltó előrelépés, Nizsinszkij naplójának kiadták egy olyan verzióját, amely nem tartalmazta a Romola szerkesztéséből adódó változtatásokat, ebben más szemszögből látható a művész betegségének előretörése.⁵³

Összegzés

Nizsinszkij a szűken értelmezett tánc történet szemszögéből is a XX. század legismertebb balett-táncosa, koreográfiai úttörője és avantgárdnak tekintett művek alkotója,

⁴⁸ HÁRS György Péter: *Családban marad – a pszichoanalízis Ferenczi „unokahúgándi”, Dénes Zsófiánnál = Műhely*, 2017, 1. sz., 61–69.

⁴⁹ [ISMERTLEN]: *Látogatás Nizsinszkijnél = Pesti Napló*, 1923, 184. sz., 4.

⁵⁰ OSTWALD, Peter: *The „God of the dance”: treating Nijinsky’s manic excitement and catatonia = Psychiatric Services*, 1994, 10. sz., 981–985. OSTWALD, Peter F.: *Vaslav Nijinsky: A Leap into Madness*. Lyle Stuart, 1991.

⁵¹ WANGH, Anne Wilson: *Vaslav Nijinsky: Genius and Schizophrenic = American Imago*, 1978, 3. sz., 221–237.

⁵² ANSBACHER, Heinz L.: *Discussion of Alfred Adler’s preface to The Diary of Vaslav Nijinsky = Archives of general psychiatry*, 1981, 7. sz., 836–841.

⁵³ ACOCELLA: *i. m.*

melyek a táncot modernizálták, zsenialitása tehát vitán felül áll.⁵⁴ Az őrült zseni képét felülírja megannyi megnyilvánulása és alkotása: rajzainak albuma, melyet Romola mutatott be az újságíróknak, tánclejegyzési rendszere, az *Egy faun délutánja* és a *Tavaszi áldozat*, valamint a komoly és lényeglátó szakirodalom által feltárt, művészetet forradalmasító újdonságai.

Azonban a mozdulatalkotó koreográfus művészi inspirációja különbözik más művészek inspirációjától, ezért is alakult különbözőképpen e művészeti ágak európai története. A koreográfus Nizsinszkij e forradalmian új művek megalkotásához olyan ősi előképekből tudott táplálkozni, amelyek talán egy közös tudattalanban vannak jelen, és akár az antik idők művészetével is kongeniálisak. Az archaikus mélységekkel való illetén kapcsolat azonban veszélyes a lélek biztonságára nézve, Nizsinszkij pedig valamilyen okból ezt a veszélyt nem tudta elhárítani életében. Mi, az utókor azonban máig is érzékeljük, értékeljük táncalkotó génuszát a művészetben. És azt mondhatjuk Nizsinszkij feleségével együtt: „...valóban több volt egy táncművésznél”.⁵⁵ Bob Wilson sajátos összművészeti manifesztációival a XX. század egyik legjelentősebb művésze. Nizsinszkijről szóló, *Letter to a Man* című előadása kapcsán Henry Miller is így fogalmaz: „ha nem kerül elmeegógyintézetbe, akkor Nizsinszkij személyében a táncművésszel egyenrangú íróról is beszélhetnénk”.⁵⁶

A művészi kreativitás és a pszichotikus állapotok kapcsolatát több pszichiátriai szakirodalom is vizsgálja. A leegyszerűsítő őrült zseni karakter azonban ebben a tekintetben sem állja meg a helyét. Nem szükségszerű a zsenialitás és a gátló pszichotikus állapotok együttes jelenléte, sőt, ezek az állapotok természetesen akadályozzák a művészi kiteljesedést.⁵⁷ Külön kell választanunk Nizsinszkij génuszát betegségétől. Naplóbeli megnyilvánulásai – a táncról is – már egy bizonyos területeken megzavart elme szüleményei, ezért esztétikai értelemben nem feltétlenül értékelendők szövegelemzés nélkül.

A táncművészetet átértelmező koreográfiai, rajzai, az expresszionizmus és a minimalizmus felé hajló művészi megnyilvánulásai, saját mozdulatelemzési koncepciója azonban mind valóban új művészi minőséget alkotó génuszról tesznek tanúbizonyosságot.

Irodalomjegyzék

- [ISMERETLEN]: *Látogatás Nizsinszkijnél = Pesti Napló*, 1923, 184. sz., 4.
- ACOCCELLA, Joan: *Secrets of Nijinsky*. <https://www.nybooks.com/articles/1999/01/14/secrets-of-nijinsky/>
- ADORNO, Theodor – LEPPERT, Richard: *Essays on music*. Berkeley, University of California Press, 2002.

⁵⁴ BUCKLE, Richard: *Nijinsky: A Life of Genius and Madness*. New York, Simon and Schuster, 1971.

⁵⁵ [ISMERETLEN]: *Látogatás Nizsinszkijnél = Pesti Napló*, 1923, 184. sz., 4.

⁵⁶ Uo. *Letter to a Man*. <http://www.robertwilson.com/nijinsky> (utolsó letöltés: 2020. 05. 20.) A részletet BÓLYA Anna Mária fordította.

⁵⁷ JACKSON, Murray: *Vaslav Nijinsky: living for the eyes of the other = Creativity and Psychotic States in Exceptional People*. Szerk. JACKSON, Murray – MAGAGNA, Jeanne, London, Routledge, 2015, 49–90.
PIES, Ronald W.: *Confusing Psychosis with Imagination = Psychiatric Times*, 2017, 12. sz., 6–8.

- ANGI, István: *Ünnepélyes, pogány szertartás...* = *Korunk*, 2013, 7. sz., 22-28.
- ANSBACHER, Heinz L.: *Discussion of Alfred Adler's preface to The Diary of Vaslav Nijinsky* = *Archives of general psychiatry*, 1981, 7. sz., 836-841.
- BEJART, Maurice: *Életem a tánc. Bp., Gondolat, 1985.*
- BÓLYA Anna Mária: *A romantikus balett Nyugat-Európában = Auróra – A magyarországi balett születése. Campilli Frigyes 40 éve Magyarországon. Az első magyar primabalerina és koreográfusnő – Aranyvúry Emilia.* Szerk. BÓLYA Anna Mária, Bp., MMA MMKI, 2020, 21-28.
- BÓLYA Anna Mária: *Tánc a macedón szakrális hagyományban. Doktori értekezés, Debrecen, Debreceni Egyetem, 2015.*
- BÓLYA Anna Mária: „Templomot rak szamovila” – Régi rétegek a macedón kalendárium keresztény unnepekőri énekeiben és táncában = *Ethnographia*, 2012, 4. sz., 412-427.
- BUCKLE, Richard: *Nijinsky: A Life of Genius and Madness.* New York, Simon and Schuster, 1971.
- CAI, Angela: *The Rite of Spring: Separating Music and Dance.* <https://dokumen.tips/documents/the-rite-of-spring-separating-music-and-dance-ample-in-the-bbc-documentary-film.html>
- CODE, David: *Nijinsky, Modernism, Repression: The Faun Ballet – Once Again – Under Analysis = Musicology and Dance: Historical and Critical Perspectives.* Szerk. CADDY, Davinia & CLARK, Maribeth, Cambridge, Cambridge University Press, 2020, 207-230.
- DUFFY, Michelle – ATKINSON, Paul: *Unnatural Movements: Modernism's Shaping of Intimate Relations in Stravinsky's Le Sacre du Printemps = Affirmations: of the Modern*, 2014, 2. sz., 95-119.
- FUCHS Livia: *Száz év tánc: bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe.* Bp., L'Harmattan, 2007.
- GAISER CASEY, Carrie: *Dancing Genius: The Stardom of Vaslav Nijinsky by Hanna Järvinen*, 2014. New York: Palgrave Macmillan. 325 pp., notes, bibliography, index. \$95.00 cloth = *Dance Research Journal*, 2016, 2. sz., 116-119.
- GOODALL, Jane R.: *Stage Presence.* London – New York, Routledge, 2008.
- HÁRS György Péter: *Családban marad – a pszichoanalízis Ferenczi „unokahúgándl”, Dénes Zsófiándl = Műhely*, 2017, 1. sz., 61-69.
- HODSON, Millicent: *Nijinsky's Crime Against Grace: reconstruction score of the original choreography for Le Sacre du Printemps.* Hillsdale, Pendragon Press, 1996.
- HUTCHINSON GUEST, Ann – JESCHKE, Claudia: *Nijinsky's Faune Restored: A Study of Vaslav Nijinsky's 1915 Dance Score: L'après-midi D'un Faune and His Dance Notation System: Revealed, Translated Into Labanotation and Annotated.* Amsterdam, Gordon and Breach Science Publishers, 1991.
- JACKSON, Murray: *Vaslav Nijinsky: living for the eyes of the other = Creativity and Psychotic States in Exceptional People.* Szerk. JACKSON, Murray – MAGAGNA, Jeanne, London, Routledge, 2015, 49-90.
- JÄRVINEN, Hanna: *Dancing Genius: The Stardom of Vaslav Nijinsky.* Berlin, Springer, 2014.
- JÄRVINEN, Hanna: *Dancing without Space – On Nijinsky's L'Après-midi d'un Faune (1912) = Dance Research*, 2009, 1. sz., 28-64.
- KASSÁK Lajos: *Nizsinszkij tragédiája = Nyugat*, 1936, 1. sz., 67-71.
- KOPELSON, Kevin: *The Queer Afterlife of Vaslav Nijinsky.* Stanford, Stanford University Press, 1997.
- LENGYEL Menyhért: *Nizsinszkij = Nyugat*, 1935, 11. sz., *Letter to a Man.* <http://www.robertwilson.com/nijinsky> (utolsó letöltés: 2020. 05. 20.)
- MAJOR Rita: *Ritka dokumentumok a Gyagilev-féle Orosz Balett történetéből II. = Táncstudományi Közlemények*, 2009, 2. sz., 19-23.
- MOORE, Julia: *Mozart mythologized or modernized? = Journal of Musicological Research*, 1992, 1-2. sz., 83-109.
- MOORE, Lucy: *Nijinsky: A Life.* London, Profile Books, 2013.
- OSTWALD, Peter: *The „God of the dance”: treating Nijinsky's manic excitement and catatonia = Psychiatric Services*, 1994, 10. sz., 981-985.
- OSTWALD, Peter F.: *Vaslav Nijinsky: A Leap into Madness.* Lyle Stuart, 1991.
- PARKER, Derek: *Nijinsky: God of the Dance.* Wellingborough, Thorsons Publishing Group, 1988.
- PIES, Ronald W.: *Confusing Psychosis with Imagination = Psychiatric Times*, 2017, 12. sz., 6-8.
- RABINOVSZKY Mária: *Kurt Sachs: A tánc őstörténete = Nyugat*, 1934, 8. sz., 458.
- ROSNER Krisztina: *A színészi jelenlét és a csend dramatikuss-teátrális játéka.* Doktori értekezés, Pécs, Pécsi Tudományegyetem Irodalomtudományi Doktori Iskola, 2010.
- RUPRECHT, Lucia: *Gestural Imaginaries: Dance and Cultural Theory in the Early Twentieth Century.* New York, Oxford University Press, 2019.
- SACHS, Curt: *World history of dance.* London, Allen and Unwin, 1938.
- SACHS, Curt: *World History of the Dance.* Ford. SCHONBERG, Bessie, New York, W. W. Norton & Company, 1963.
- VÁLYI Rózi: *A táncművészet története. Bp., Zeneműkiadó, 1969.*
- WANGH, Anne Wilson: *Vaslav Nijinsky: Genius and Schizophrenic = American Imago*, 1978, 3. sz., 221-237.
- WHITWORTH, Geoffrey Arundel: *The art of Nijinsky.* New York, McBride, Nast & Company, 1914.
- ZENCK, Martin: *Ritual or Imaginary Ethnography in Stravinsky's "Le Sacre du Printemps?" = The World of Music*, 1998, 1. sz., 61-78.

Windhager Ákos

A Kodály-életmű elfelejtett területe: a táncdráma

Előszó

Kodály Zoltán hatalmas életművében megbúvik a táncsal kapcsolatos munkássága. A népzene kutatók ismerik a táncgyűjtését, a koncertlátogatók kedvelik a *Galántai táncokat*, ám a szerző táncról vallott gondolatai mégsem részei a közkincsnek. Az még kevésbé ismert, hogy voltak balett-tervei. Mivel azonban tudjuk, hogy egyetlen táncdrámát sem adott közre, így joggal tehetik fel a kérdést, hogy akkor miről is szól a tanulmány. Nos, mindarról a kísérletről, amelyet Kodály tett a színpadi tánc alkalmazására. A magyar balettirodalom vesztesége, hogy későn találkozott Milloss Auréllal, a kor egyik meghatározó koreográfusával. Az az eredmény, amelyet Milloss elért a *Galántai táncok* és a *Marosszéki táncok* színpadra alkalmazásával a *Kurucmese* előadásban (lásd később bővebben), mutatja, hogy a kodályi muzsikában a táncosok számára nagy lehetőség van. Így csak sajnálhatjuk, hogy sem a *János vitéz*, sem a *Páva-tánc* nem született meg, ahogy az azokkal egy időben tervezett *Szent István-oratórium* sem. A sok ötlete terv maradt, tanítványai viszont az ő koncepciója alapján nemzetközi elismerést arattak a *Csupajátékkal* (lásd később bővebben). A tanulmány tehát azt mutatja be, hogyan használta fel Kodály a táncot zenekari és színpadi munkáiban, illetve hogyan viszonyult az egyes műveinek koreográfiáihoz, e kettős folyamat során tárhatjuk fel a balett-koncepcióját. A jelen tanulmány korábban részleteiben jelent meg, ez alkalommal azonban teljes egészében közöljük.¹

181

Kodály „balett-koncepciója”

Kodálynak kinyilvánított balett-koncepciója nem volt, ám annak egyes elemei mégis megragadhatóak az életműben. Így felfejthető, ahogy a balett-koncepció a *Háry* írása közben megfogon, a zenekari rondókban nyelvére talál, az 1930-as évek kísérleteiben részben megvalósul, s ahogy a *Czinka Panna* kudarca után a *Kállai kettős* révén visszafogott változatban életre kel. Ismert tény, hogy a *Galántai táncok* utáni időszakban (1933–1940) Kodály több balett-tervet is felvázolt, de ezek végül nem születtek meg.² A tárgy néptáncrea vonatkozatható részét Pávai István több tanulmányban is feltárta.³ A jelen elemzés kifejezetten a műzenei vonatkozású balett-koncepciót állítja középpontba.

¹ WINDHAGER Ákos: *Magyar rondó – Kodály „balett-koncepciója” I. = A kiválasztott – A magyar táncművelés története. Szerk. BÓLYA Anna Mária – WINDHAGER Ákos, Bp., MMA MMKI, 2022, 71–83.*

WINDHAGER Ákos: *A kodályi balett-koncepció Kodály nélkül = Magyar Csupajáték – A modern magyar ösztönművészeti előadás. Szerk. BÓLYA Anna Mária – WINDHAGER Ákos, Bp., MMA MMKI, 2021, 115–130.*

² BÓNIS Ferenc: *„Egy ismeretlen Kodály-kompozíció első kiadása elé” = Hítel, 2013, 2. sz., 68.*

³ PÁVAI István: *Kodály Zoltán és a magyar tánc = Magyar Zene, 2018, 2. sz., 161–179.*

A Kodályi stílus- és formakincs egyik alaptrópusa a tánc. A *Nyári estét* és a három nagyszabású szakrális művét (*Psalmus Hungaricus*, *Budavári Te Deum*, *Missa brevis*) leszámítva nincs olyan zenekart alkalmazó alkotása, amelyben a tánc – ha másként nem, utalásként – ne jelenne meg. A *Magyar rondó* (1918), a *Marosszéki táncok* (1929), a *Galántai táncok* (1933) és a *Kállai kettős* (1950) eleve néptáncokra épülnek, de ugyancsak tartalmaz ilyen jellegű elemet a *Háry-szvit* (1927), a *Főszállott a páva – Változatok egy magyar népdalra* (1939). Néptáncot imitál a *Concerto* (1940) nyitótémája, de stilizált formában még a *Szimfóniában* (1961) is található ilyen álidézet. A *Háry János* (1926), a *Székelyfonó* (1932) és a *Czinka Panna* (1948) eleve rendelkezik színpadi táncjelenettel. Folytatva a sort, az 1945-ben közreadott, tizenkét tételű *Gyermek-táncok* című adatsort is sejteti, hogy az egyik meg nem valósított táncjátékterv zongorafogalmazványa.

A Kodályi balettkoncepció feltárásában az egyik megkerülhetetlen elem, hogy a rondóforma szerepkörét a szerző munkásságában tisztázzuk. Ő maga így nyilatkozott annak alkalmazásáról: „A népi dallam mindenkor zárt forma. Nem lehet feltörni és addig pepecselni vele, míg meg nem hosszabbodik. Egy teljes szonátába beilleszthető persze népdalra írt variációstétel – ezzel, példának okáért, olykor Brahms is élt – vagy zárótétel: rondó, rövid közjátékokkal, mely még a legalkalmasabb rá, hogy magába fogadjon egy-egy teljes, zárt dallamot.”⁴ Kodály tehát kizárólag nagyformaként hivatkozik rá, annak táncos előzménye nem játszott szerepet a használatában. Pedig Kodály pontosan tudta, hogy az általa kedvtelve alkalmazott szervezőelv eredetileg körtáncot jelentett. (A rondóforma használata azonban már a XVIII. században eltávolodott a tánctól.) Rondóformára épül a *Psalmus hungaricus* (1923) is, amely nyilvánvalóan nem rendelkezik elsődleges baletteljeggyel. (Színpadképességét ugyanakkor Oláh Gusztáv 1932-ben bizonyította, amikor a *Székelyfonó* párjaként rendezte meg.) Hasonló módon nem táncfantázia a *Concerto* sem, de világos rondószerkezete és néptánra utaló főtémája felkínálja ezt az értelmezési utat is. (Eck Imre 1970-ben színpadra állította Kodály *Nyári este* című művét, amely előkép lehet a *Concerto* koreográfiájához.) Az ellenpróbát utóbbi esetben is az biztosítaná, ha bármelyik táncegyüttes megpróbálta volna balettként előadni.

Kodály balettel kapcsolatos terveit befolyásolta, hogy pályatársai, Dohnányi Ernő (1877–1960), Bartók Béla (1881–1945) és Kósa György (1897–1884) mind írtak sikeres (sőt botrányos) táncjátékot. Azok stílusbeli és formai tanulságait ismerte. Ugyanilyen tapasztalatot jelentett számára, hogy egyik példaképe, Liszt Ferenc (1811–1886) zenéit az 1930-as években felhasználták pantomimekben. Végül pedig tisztában volt a kortárs külföldi balettirodalommal (elsősorban Debussy és Stravinsky műveivel) is. Ezek fényében elmondható, hogy Kodály az 1930-as évtizedben készen állt, hogy balettet írjon. Ennek három módozatát is kipróbálta, de egyikkel sem volt elégedett, illetve legígéretesebb tervét a világháborús körülmények akasztották meg.

⁴ KODÁLY Zoltán: „Utam a zenéhez. Öt beszélgetés Lutz Beschsel.” = KODÁLY Zoltán: *Visszatekintés. Hátrahagyott íráskorok, beszédek, nyilatkozatok* 3. Kézr. BÓNIS Ferenc, Bp., Argumentum, 2007, 551.

A „balettkoncepció” kialakulása

Magyar rondó – zenekari művek táncformában

Kodály balettkoncepcióját vizsgálva az első kérdés, hogy pontosan mikorra rendelkezett olyan stílussal, amely lehetővé tette egy balett végigírását. Az életrajzaiban tárgyalt legismertebb stílusfordulatát 1920–1921-ben hajtotta végre (ennek első remeke a *Psalmus*), amikor korábbi nyelvi eszközei mellé olyan elemeket társított, amelyek révén a nagyformákat képessé vált zenekari vagy oratorikus tartalommal megtölteni. A *Zsoltár* azonban nem a kiforrott kodályi szimfonikus stílus egyik darabja, hanem a nyelvkeresés kivételes ékköve. Kodály elemzői éppen a *Psalmust* követően látnak szerzői szándékot arra, hogy a hangversenyéletben rendszeresen játszható zenekari darabokat írjon, és ehhez megfelelő stílust alakítson ki.⁵ Ebben a törekvésében két negatív hatásra: a szimfonikus koncerteket uraló német (pl. Gustav Mahler, Richard Strauss, Max Reger) és a balettszínpadokat meghatározó orosz–francia irányzatra (pl. Stravinsky) is felelt.

A balettíráshoz alkalmas nyelvi eszköztár az életút egyik kései gyümölcse, ami azért meglepő, mert Kodály a magyar szimfonikus kultúra aranykorában szocializálódott Budapesten. Pályatársai közül Dohnányi Ernő és Bartók Béla jelentős számú zenekari művet alkotott a Zeneakadémia elvégzését követő első évtizedben, míg ő egyetlen kamarazenekari kompozíciót (*Nyári este*). Dohnányi és Bartók érett korszakukban is jelentős számú zenekari kompozíciót szereztek, Kodály viszont alig írt. (Kodály 7, Dohnányi 18, Bartók 27 zenekari darabot írt.) A *Magyar rondó* kis együttesétől a *Concerto* modern zenekaráig néhány darabon keresztül vezet az út. (A balettkoncepció szempontjából a *Szimfónia* nem játszik jelentős szerepet.)

A zenekari írásmódban a késő romantikus, német jellegű szimfonikus stílust kikerülve az impresszionista, franciás alaptónusból indult ki, kisebb meghagyásokkal. Kodályt Brahms formai modellje élete végéig meghatározza, ugyanakkor a témakezelésben és a harmóniai készletben felismerhető Debussy és a barokk mesterek hatása.⁶ Tematikai, dallamvezetési és főként dramaturgiai téren viszont elemi erővel alakítja át (és ki) zenei gondolkodását a magyar népzene. Mindezek a közismert tények ott kapnak szerepet, ahol a kodályi zenekari nyelv nagyformát ölt: még a tömör bartóki műveknél is rövidebb szimfonikus darabjaiban. Amíg Dohnányi és Bartók kompozíciós technikája az egyetlen dallami-harmóniai sejtből kiinduló, organikus fejlesztés, addig Kodályé az ellenpontra épített variáció. Utóbbiról maga így írt: „A változat a népzene legtermészetesebb továbbfejlődése, hiszen maga a népzene sem egyéb, mint egymásból fejlődő, egymásba észrevétlenül átmenő dallamok végtelen sorozata. Kár, hogy szerzőink nem írnak gyakrabban változatokat népdalra. Ezzel mindennél hathatósab-

⁵ DALOS Anna: *Háry bécsi utazása. Kodály Színházi nyitányának bemutatója = Zenetudományi dolgozatok.* Szerk. KISS Gábor, 2011, 294.

⁶ DALOS Anna: *Forma, harmónia, ellenpont – Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához.* Bp., Rózsavölgyi és Társa, 2007, 80.

ban munkálnák a nép- és a műzene egymáshoz közeledését.”⁷ (Nota bene: Dohnányi is kedvelte a variációs technikát, s az ő esetében is kiemelkedő modellértékkel bír Brahms zenéje. Kodály teljes szimfonikus életművében – Brahms mellett – nyomon követhető Dohnányitól való kísértettsége is.) Kodály zenekari műveit számos rövid variációs szakaszból építi fel, így egy-egy tétele is erősen osztott befelé. Egyetlen példa szemléltesse az eddigi szempontokat: a zenekari életmű csúcspontjaként értelmezett *Fölszállott a páva* 27 perc időtartamú, és – a választott *téma és változatok* műformából adódóan – 18 kiírt módon elválasztott formai nagyszakaszból áll. Az 1920-as évtizedben kikísérletezett zenekari nyelv alkalmas volt az 1930-as évekre önálló, világszínvonalú oratorikus, színpadi és szimfonikus alkotások létrehozására.

Noha a szerkezeti felépítés kodályi modellje teljesen független a szerző balettkonceptiójától, az számos ponton később mégis összeér(hetne) azzal. Az említett rövid szakasz ugyanis egyveretűek, így azok sorozata a színpadra állítás számára kedvező tényező. Ezek fényében a zenekari rondói kifejezetten alkalmasak arra, hogy koreográfia készüljön hozzájuk, ahogy az a *Marosszéki* és a *Galántai táncok* esetében bizonyítást is nyert 1935 és 1942 között.⁸ Ugyanakkor az a kompozíciós megoldás is a balettkonceptiót erősíti, hogy a zeneszerző jó „symphoneta”-ként általa gyűjtött dallamokat dolgozott fel. Márpedig a népdalok túlnyomó részéhez tánc kapcsolódott, vagy autentikus módon kapcsolható. Így a zenekari rondóiban megírt táncballadái az antisztravinszkiji balettnyelv előfutárai lehettek (volna).

Az első jelentős, táncokat tartalmazó Kodály-mű a *Magyar rondó*, amelynek eredeti címe: *Régi magyar népdalok (Alte ungarische Volksweisen)* volt.⁹ A négy új stílusú magyar népdalt és egy hangszeres népi dallamot Kodály rondóformában szerkeszti meg. A visszatérő dallamot a *Búza, búza, búza* kezdetű népdalból kölcsönzi. A szerző által 1913-ban Gicán gyűjtött dallam érdemben megegyezik Bartók által 1914-ben Jobbágytelkén gyűjtött *Erdő, erdő, erdő* kezdetű népdallal. Mindkettő katonadal, amelyben a hadra kelt párját siratja az otthon maradt kedves. A zenekari darab zárótémája csűrödngölő, amely eredetileg toborzó tánc volt. A négy zenekari közjáték témája közül az elsőben kassai és nagyszalontai, a másodikban keszthelyi és bédi, a harmadikban ismét nagyszalontai népdal, végül a kódában az említett – gyógyóremetei eredetű – csűrödngölő hangzik fel variált alakban.¹⁰ A teljes mű tánczeneként hat, a kottahű előadások alapvetően szóló-, páros és körtáncot idéznek.

A *Magyar rondó* katonaballadát mesél el, mert a darab a népdalszövegek ismeretében egy nem lineáris elbeszélésű történetet tartalmaz. Az érzelmes rondótéma a darab előrehaladtával egyre szomorúbb lesz, az elvágyódás erősödik fel benne, míg a körötte felhangzó többi dallam ellenpontozza azt. Az első közjáték derűs, amelyben botladozó férfit látunk magunk előtt. A második és harmadik közjátékban lován vágató délceg huszárt, majd ármádiát hallhatunk. A fináléban azonban kétszer

⁷ KODÁLY Zoltán: A »Fölszállott a páva« – zenekari változatok előadása elé = KODÁLY Zoltán: *Visszatekintés. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok* 1. Kózzr. BÓNIS Ferenc, Bp., Argumentum, 2007, 221.

⁸ HORUSITZKY Zoltán: „Kodály Zoltán életútja (2. rész)” = *A Zene*, 1943, 7. sz., 104.

⁹ SZALAY Olga: *Zur Sammlung der Soldatenlieder von Bartok und Kodaly, erstellt 1918 im Auftrag des k. u. k. Kriegsministeriums = Studia Musicologica*, 2009, 1/2. sz., 115.

¹⁰ ITTÉS Mihály: *Kodály: Magyar rondójának előélete* = *A Magyar Kodály Társaság Hírei*, 2017, 1. sz., 40.

1. ábra: A *Magyar rondó* dallamai. Noha a dallamok szimfonikus elrendezésűek, táncos olvasatuk is szembeötlő.

Magyar rondó

Kodály

Rondótéma: "Búza, búza, búza" kezdetű magyar népdal alapján, hegedű

Andante moderato

1. táblázat: A Magyar rondó szerkezete (népzenei elemek)¹³

	Tempó	Jelleg	Népzenei utalás	Ütemszám
1.	Andante moderato	Rondó: érzelmes, lendületes	Búza, búza, búza	1-18.
2.	Piu mosso	Epizód: derűs, botladozó (klarinét)	Szalontai bíró fia...	19-36.
3.	Piu mosso	Rondó: lendületes	Búza, búza, búza	37-60.
4.	Con brio e ben ritmico	Epizód: szenvedélyes, huszáros (klarinét)	Nincs szeretőm, tralala	61-88.
5.	Tempo I.	Rondó: érzelmes, elvágódó	Búza, búza, búza	89-113.
6.	Tempo I. – Allegro con fuoco	Epizód: induló (klarinét)	Végigmentem a szalontai főutcán	114-155.
7.	Tempo I.	Rondó: elfojtott, nosztalgikus	Búza, búza, búza	156-172.
8.	Allegro commodo – Allegro vivo	(Finálé) Közjáték: gúnyos, forgatag (fagottok)	Nyitrai csürdőngölő	173-280.
9.	Tempo I.	(Finálé) Rondó: töredékes, elvágódó	Búza, búza, búza	281-300.
10.	Allegro molto vivo	(Finálé) Stretta: vidám forgatag megtorpanásokkal, <i>kontratánc</i>	-	301-338.

szotta.¹⁴ A *Psalmus*, a *Háry-szvit* vagy a *Marosszéki táncok* alapján érthető, hogy Kodály ezt a „könnyed” darabot miért nem publikálta. Viszont a *Rondót* a *Psalmus* öt, a *Háry-szvit* nyolc, a *Marosszéki* pedig kilenc évvel később követi, tehát a ki nem adatásnak más oka volt. Időben ehhez közel a *Megkéssett melódiák* (1916), a *Két ének* (1916), a *Kádár István* (1917), a *Hét zongoradarab* (1918), az *Öt dal* (1918) és a *II. vonósnégyes* keletkezett. A *Rondót* leszámítva mindegyik tömör, gemmaszerűen zárt darab, egészen más esztétikai horizont remekműve.

Az 1927-ben zongorára, majd 1929-ben zenekarra is meghangszerelt *Marosszéki táncok* az első vállalt zenekari rondó. A mű a *Nyári este* óta az első jelentősebb együttesre írt, önálló zenekari mű, amelynek nyelve is egyéni. Meglepő ugyanakkor, hogy a drámához vonzó zeneszerző talán egyetlen napfényes alkotása, amelyben a bánat csupán egyetlen közjáték erejéig jelenik meg. A saját korában gyorsan népszerűvé váltak, igaz, ebben az is közrejátszott, hogy a korabeli hallgatók Liszt Ferenc *Magyar rapszódái* (1851-1853) és Johannes Brahms *Magyar táncai* (1869-1880) felől közelítettek hozzá. Ezt az összevetést Kodály kezdeményezte a partitúrába be-

¹³ KOVÁCS János: *Pacsirtaszó. Kodály első színpadi kísérőzenéjének sorsa és utóélete = Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korukról*. Szerk. BÓNIS Ferenc, Bp., Püski, 2001, 138.
KODÁLY Zoltán: *Magyar rondó – vonószekarra, két klarinéra és két fagottra; Hungarian Rondo – for string orchestra, two clarinets and two bassoons*. Bp., Editio Musica Budapest, [1976]

¹⁴ [ISMERTLEN]: „Rádióműsor” = *Budapesti Hírlap*, 1931. július 30., 4.

2. ábra: A *Marosszéki táncok* jellegzetes dallamai. Jól olvasható program sejlik a műben, amelyhez könnyű tánc Koreográfiát hozzáolvasni.

Marosszéki táncok

Kodály

Rondótéma ("Lányok ülnek a toronyban"), cselló
Maestoso
f *sonore cantabile espr.*



1. epizód téma (marosszéki forgató), cselló
Con moto
pp



2. epizód téma (faj-nóta), oboa (és fuvola)
Moderato
p *grazioso*



3. epizód téma (kanásztánc), fuvola
Vivace
p *f*



Zárótéma ("Erdő mellett nem jó lakni"; induló), hegedű
Allegro con brio
sf



jegyzett előszóval: „A Brahmtól világgá vitt magyar táncok az 1860 körüli városi Magyarország hangja: jobbra akkor élt szerzők művei. A Marosszéki táncok messzibb múltban gyökereznek: az egykori Tündérország képét idézik fel.”¹⁵

A művet érzelmi-hangulati elbeszélés szerkeszti, ahogy az a 2. táblázatban látható. A rondótéma inkább tekinthető borúsnak, mint életvidámnak. Első visszatérésekor siratójelleggel ölt, második esetben szenvedélyes fájdalom árad belőle, végül a harmadik visszatérésekor sejtelmesség jellemzi. Az első közjátékban rabiátus mozgású dallamot hallhatunk, amelyre a rondó siratóváltozata felel. Nagy- és kisfuvola szólójára épített pasztorális jelenet következik, amely kilép az előző epizód melankóliá-

¹⁵ KODÁLY Zoltán: *Marosszéki táncok - Marosszéker Tánze*. Bécs, Universal Edition, cop. 1930, 2.

jából. Az arra adott szenvedélyes választ immáron frivol ugrós tánc követi. A zene sejtelmes hangulatú rondóval folytatódik, majd harsány, csúfolódó hangulatú finálé következik. A bánat és a derű két-két arca jelenik meg a közjátékokban, míg a rondótémában a nagy nekikészülődés. Ennél több történet nem is férne bele a táncköltménybe, ám éppen ennyi az, amelyet egy balettjelenet könnyedén elmesélhet.

Sárosi Bálint forráskutatásai során beazonosította a műben felhasznált népdalokat és néptáncokat.¹⁶ A népdalszövegeket összeolvasva az említett történetnél konkrétabb cselekmény tárható fel, mert az egyes idézetek egymás mellé kerülése nem csupán hangulatuk alapján történt. Újabb jelentésréteget jelent az, hogy a területvesztés utáni időszakban – annak politikai felhangjaitól függetlenül – Kodály nemcsak a címben, hanem az előszóban is utalt az erdélyi történelemre. Éppen azért tudott a politikai áramlatoktól független maradni, hogy Tündérországra, a Rákócziak fejedelemségére utalt.

2. táblázat: A Marosszéki táncok szerkezete¹⁷

	Tempó	Jelleg	Népzenei gyökere	Ütemszám
1.	Maestoso, poco rubato	Rondó	Lányok ülnek a toronyban	1-28.
2.	Con moto	Epizód: gyors, rabiátus	Marosszéki forgató, argyelán	29-86.
3.	Tempo I., poco piu largo	Rondó: lassú, sirató	Lányok ülnek a toronyban	87-107.
4.	Moderato	Epizód: pasztorális fuvolaszólo	Jaj-nóta	108-155.
5.	Tempo I.	Rondó: erőteljes	Lányok ülnek a toronyban	156-180.
6.	Vivace	Epizód: ugrós, lendületes, vidám	Sebes, kanásztánc	181-251.
7.	Tempo I.	Rondó: sejtelmes	Lányok ülnek a toronyban	252-265.
8.	Allegro con brio	Finálé, stretta: csúfolódó, gyors	Duda-apraja / induló (Erdő mellett nem jó lakni)	266-342.

A másik, még ismertebb zenekari rondó a *Galántai táncok*, amelyet a Budapesti Filharmóniai Társaság alakulásának 80. évfordulójára komponált. Amíg a *Marosszéki* esetében régi kottakiadványokból indult ki (még ha azok élő népi változatait jól is ismerte), addig 1933-ban kizárólag az élő néphagyomány dallamait választotta ki. Ám ahogy Bartók a *Táncszvit*ben saját dallamokat alkalmazott, úgy Kodály is felhasznált három saját témát. A *Galántai* szerkezetében, nyelvezetében és programjában összetettebb, mint az előző rondó. Témáit tekintve meghatározó mű a *Páva* és a *Concerto*, de a korszak három nagy alkotása (*Székelyfőné, Te Deum, Missa brevis*) felé is.

¹⁶ SÁROSI Bálint: *Hangszeres népzene Kodály műveiben: a Galántai és a Marosszéki táncok* = *Ethnographia*, 1982, 4. sz., 517.

¹⁷ Uo., 522-523., 525. BREUER János: *Kodály-kalauz*. Bp., Zeneműkiadó, 1982, 64.

A 3. táblázatban összefoglalt szakaszok összeolvasható cselekményt sejtetnek, akár csak a *Magyar rondó* és a *Marosszéki*. A kiválasztott rondótéma tagadhatatlanul keserű hangú dallam, amely az erdélyi jaj-nótákkal áll rokonságban.¹⁸ Ezt a témát előlegezi meg Kodály saját fejlesztésű nyitódallama, és ez folytatódik hangulatilag a cigánysíratóra emlékeztető első közjátékban. A rondó első visszatérése szenvedélytől duzzad, amelyre kamarajellegű dudu-apraja szakasz felel. A rondó második vissza-

3. ábra: A *Galántai táncok* jellegzetes dallamai. A legkedveltebb Kodály-mű mögött is erős program feltételezhető. A témák változatossága egy teljes világot mutat meg.

Galántai táncok

Kodály

Mottótéma, kürt
Lento
f espr.



Rondótéma, hegedűk
Andante maestoso
ff appass.



2. epizódtéma, oboa
Allegro con moto, grazioso
p



3. epizódtéma, oboa
Allegro
p



5. epizód és finálétéma, kürt
Allegro vivace
pp



¹⁸ SÁROSI: *i. m.* (1982), 516.

térésekor fenséggel szólal meg, amelyet játékos témakavalkád követ. A 334. ütemtől kezdődő kódában ellenpontozódik a drámai téma és a csúfolódó, később duhaj dallam. A zárlat előtt megjelenik tiszta alakban még a jaj-nóta, ezúttal valódi, sirató gesztussal. A villámgyors utolsó szakasz pedig vérbeli talpalávaló.

A darab érzelmi-hangulati cselekménye nem sokban tér el a *Marosszékiétől*. A tragikus alaphangot eleinte csak módozataiban árnyalják a közjátékok, majd megjelenik a gyors tempójú lendületes tánc, amely a szenvedély különböző fokozataiban szólal meg. A sirató jellegű rondótéma a fináléban nem kap szerepet egészen a lezárás pillanatáig, amikor visszaidéződik a teljes táncforgatag kiinduló oka, esetlegesen az indoka. Melyik lehet vajon az a ballada, amelyiket eltáncol? Egészen tárgyyszerűen elmesélhető nyilván ezúttal sincs, ám a Sárosi Bálint által feltárt alaptémák szövegéből ismét szerelmi történet bontakozik ki. Hasonlóan az előző darabhoz, ismételten az egyik elszakított országrészt idézi meg, mert Galánta a Csehszlovák Köztársasághoz került. Az előszóban ezúttal Kodály még személyesebben fogalmazott: „Galántán töltötte a szerző gyermekkorá legszebb hét esztendejét.”¹⁹ A rondónak választott jaj-nóta mögött tehát személyes élmények állnak.

3. táblázat: A *Galántai táncok* szerkezete²⁰

	Tempó	Jelleg	Témák	Ütemszám
1.	Lento	Előjáték: fájdalmas, visszafogott	Kodály saját témája	1-49.
2.	Andante maestoso	Rondó: kesergő	Jaj-nóta	50-93.
3.	Lento-Allegretto moderato	Epizód: küzdelmes, feszült, keserű hangulatú	Históriás ének, cigánysirató	94-150.
4.	Andante maestoso	Rondó: szenvedélyes	Jaj-nóta	151-173.
5.	Allegro con moto, grazioso	Epizód: bensőséges hangulatú	Duda-apraja	174-228.
6.	Andante maestoso	Rondó: szenvedélyes	Jaj-nóta	229-235.
7.	Allegro	(Finálé) Közjáték: játékos	Eredeti és Kodály-témák	236-333.
8.	Poco meno mosso	(Finálé) Közjáték: csúfolódó, feszült	1803-as kiadványból	334-412.
9.	Allegro vivace	(Finálé) Közjáték: duhaj	Kodály saját témája	413-566.
10.	Andante maestoso	(Finálé) Rondó: pasztorális kesergő	Jaj-nóta	567-578.
11.	Allegro molto vivace	Stretta: forgatag	-	579-607.

Mind a két zenekari rondó – s majd a *Fölszállott a páva* is – utal a zeneszerző két barátja, Bartók és Dohnányi népzenei alkotásaira. Dohnányi *Ruralia hungarica* című zongoraciklusa (1923), majd zenekari szvitje (1924) olyan elemi erővel érintette meg

¹⁹ KODÁLY Zoltán: *Galántai táncok*. Bp., Zeneműkiadó, 1955, 1.

²⁰ SÁROSI: *i. m.* (1982), 516-518.

Kodályt, hogy annak hatására változtatta át az *LV. zsoltár* címet *Psalmus hungaricusra*. A jól hangszerelt, eredeti magyar népzenei dallamokat korszerű zenei anyaggá feldolgozó Dohnányi-mű Bartók elismerését is kivívta. Bartók *Táncszvitje* szintén kihívás volt Kodály felé, majd a *Magyar képek* (1930) és az *Erdélyi táncok* (1931) sikere szintén megerősítette témaválasztásában.


Kodály a balettkoncepció felé tartó úton kikísérletezi a maga stílusát, szerkezeti megoldásait és dallamalakítási variációs technikáját. A hosszú folyamatban kulcsszerepe van Brahms variációs előképének, de Bartók egybekomponált szvitjeinek is. Így jutott el Kodály ahhoz a zeneszerzői koncepcióhoz, ahogy a magyar népzene autentikus módon szervesen lehet ötvözni az európai zenei hagyományokkal. A zenekari életművet kiteljesítő alkotások: a *Páva*, a *Concerto* és a *Szimfónia* továbbléptek a stílzálás felé, noha énekes és táncos főtémáik szerepét a zeneszerző hangsúlyozza, többek között karmesteri tevékenysége során a lassú, néphagyományhoz közelítő tempóival is.²¹

4. ábra: A *Concerto* dallamai. A témák a korábbi táncsorozatokra utalnak vissza. A főtéma az erős Páva-jellege ellenére is keresett, hiányzik belőle a kodályi természetesség. Ennek ellenére a *Concerto* remekmű, amely egyértelműen sejteti a programot és a közvetlen táncos karaktert.

Concerto


Főtéma (a *Páva*-dallam 3. változatával rokon), hegedűk Kodály

Allegro risoluto



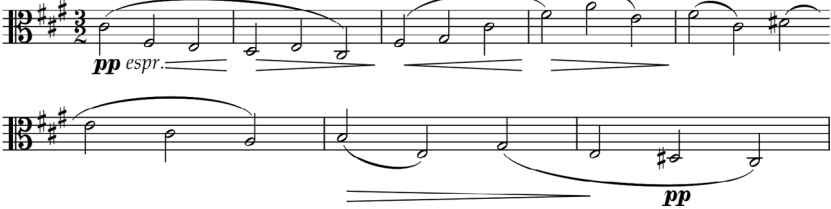
Kereszttéma (a *Galántai táncok* 3. epizódtemájával rokon), kürtök

Poco rit, a tempo



Koráldallam ("Aki szép lányt, akar venni" kezdetű népdallal rokon), mélyhegedűszóló

Largo



²¹ BREUER János: „Zenei krónika” = *Népszabadság*, 1982. szeptember 8., 7.

5. ábra: A Szimfónia jellegzetes dallamai. Megfigyelhető a korábbi művekre emlékeztető, ám azoktól mégis eltávolodott témaalkotás. A zárótétel táncos lendülete letagadhatatlan.

Szimfónia

Kodály

I. tétel, főtéma, cselló

Allegro



I. tétel, 1. melléktéma, A-klarinét

Allegro



I. tétel, 2. melléktéma, oboa

Allegro



II. tétel, siratótéma (főtéma), cselló

Andante moderato



III. tétel, főtéma (rondótéma), kürtök

Vivo



III. tétel, melléktéma, trombitaszóló

Vivo



A *Szimfónia* igen kései alkotás, amelyben Kodály még egyszer összegzi életműve tanulságait. A feljegyzések alapján a *Pávával* egyidőben születhettek meg az első vázlatai, ám azokat hosszú időre félretette. Csak az első felesége és Dohnányi halála után vette elő újra azokat, és így – bár nagyon erős kijelentésnek tűnik – gyászmunakának tekinthető. Már a *Concertót* is létösszegzésnek szánta, majd később a *Zrínyi szózata* valóban azzá vált az erőteljes politikai tartalmával együtt. A *Szimfónia* – a *Concertóhoz* hasonlóan – nem került be a magyar repertoárba, így jelentőségét ma sem látjuk, hatásáról pedig (sajnos) nem beszélhetünk. Pedig a mű, amely közvetlenül is utal a *Pávára* és a *Concertóra*, jóval több, mint nosztalgikus emlékezés az egykori világhódító álmokra. Az első tétel nyitótémája balladai ihletésű, de a második melléktéma, illetve a teljes harmadik tétel erősen táncos karakterű. A középtétel lírai emelkedettsége pedig olyan gyászzené, amely mögött a siratók lassú körmozgása sejlik fel. Nyilvánvalóan nem táncdráma – ellentétben a *Páva* és a *Concerto* alapjellegével –, de a kodályi életmű táncutalásai itt is életerősek.

Háry: az őskonceptió kialakítása

Kodály balettkonceptiója szorosan összefügg a szerző daljátékeszményével, amely a népművészetből nyert szöveg, zene (és mozgás) hiteles egységére épül korszerű zenei foglatban. A zenekari nyelvben a nagyforma kitöltéséhez szükséges volt az ellenpont harmóniai szerkesztőelvvé és a rondóforma alaprópuszá tétele. A daljátékokban a belső szerkezeti egységet úgy teremtette meg, hogy az egyes epizódokat asszociatív módon fűzte össze. A dramaturgiai kötést pedig az elmesélt irodalmi történet szerves egysége biztosította, valamint a hiteles érzelmi-hangulati elbeszélés-mód.

Az 1923-ban megírt *Psalmus hungaricus* nagyívű zárt egysége új jelenség volt az életműben. A szoros, szerves egységet ezúttal úgy érte el Kodály, hogy az ismert rondótémával szimfonikus kapcsolatot teremtett az eltartó anyagú közjátékok között. Így a korábbi alkotói korszakára jellemző gemmaszerűen lezárt egységeket megtartva tudott egységes művet építeni. Az utána következő sikeres darab, a *Háry János* (1926/1927) mégsem ugyanazt a szerkesztői elvet képviseli, noha a *Tiszán innen* kezdetű népdal karakteres visszatérései a *Mikoron Dávid* rondós alkalmazására rímelnek. A *Háry* esetében a cél az volt, hogy a korban jól ismert történetet, amelyet Paulini Béla (1881–1945) és Harsányi Zsolt (1887–1943) dolgozott fel, magyar népdalokból álló balladai csokor mesélje el. Az egyes zenei betéteket a soroló technika fűzi össze, s a *Psalmus* belső rendszerével szemben lazán kapcsolódnak egymáshoz. Utóbbi állítást igazolja, hogy Kodály a *Háry* egyes számait több ízben is cserélte, kihúzta és kiegészítette, amely megoldás a *Zsoltár* esetében fel sem merült. (A szöveg kötöttsége miatt utóbbi ötlet a művet érdemben csonkította volna meg.)

A *Háry János* formai, harmóniai és népzenei újításai közismertek, de az kevésbé, hogy a balettkonceptió is abban sejlik fel először. Így az egyetlen elkészült balett-epizódot (*Sárkánytánc*) éppúgy a *Háry* tartalmazza, ahogy a balettkonceptió kései,

6. ábra: A Hány két legismertebb dallama. A daljáték népdalidézetei (a himnikussá váló *Tiszán innen, Dunán túl* kivételével) egyértelműen tánchoz kötődnek, ahogy a többi átvezető zene is pantomimet feltételez.

Hány János

A jó lovas katonának / Toborzó, No. 22, fuvola Kodály

Tempo giusto

Közjáték, No. 9, hegedű

Andante maestoso, ma con fuoco

194

visszafogott változatának, a *Kállai kettősnek* az ősváltozatát (Marci kocsis bordala).²² Kodály jól érzi a színpadi történést, ezért kellő időt biztosít a szereplők együttmozgására a zenekari jelenetekben (pl. *Kezdődik a mese*, *Bécsi harangjáték*, *Gyászinduló*). A balettkoncepció azonban főként a népelet valós eseményeit megjelenítő, s azokban a tánra hiteles módon lehetőséget adó epizódokban érhető tetten (pl. *Közjáték*, *Toborzó* és *Sej*, *Nagyabonyban*). Ezek koreográfiája minden előadás nagy kihívása, az itt alkalmazott leképezés ugyanis éppannyira erősítheti a teljes előadás népművészeti síkját, mint eltolhatja azt az absztrakt világ, esetleg a parodisztikus értelmezés felé.

4. táblázat: A Hány zenekari és táncbetétei²³

Zenekari epizódok	Táncos jellegű epizódok
Nyitány	
(1.) <i>Kezdődik a mese</i>	(1.) <i>Kezdődik a mese</i>
(2.) <i>Furulyázó huszár</i>	(2.) <i>Furulyázó huszár</i>
(3.) <i>Öregasszony</i>	(3.) <i>Öregasszony</i>
	(5.) <i>Rutén lányok kara</i>

²² DALOS Anna: *Kodály Zoltán eszményi birodalma: a Hány János alakváltásai* = DALOS Anna: *Kodály és a történelem. Tizenkét tanulmány*. Bp., Rózsavölgyi, 2015, 82.

²³ KODÁLY Zoltán: *Hány János*. Bécs, Universal Edition, 1983. DALOS: *i. m.* (2015), 83. A dőlten szedett tételek a zenekari szívtben is szerepelnek, a *-gal jelöltek pedig kikerültek az előadásból.

4. táblázat (folytatás)

Zenekari epizódok	Táncos jellegű epizódok
(5.*) Zsidó család	-
	(7.) Bordal
(9.) Közjáték	(9.) Közjáték
(11.) Hány a Luciferen	(11.) Hány a Luciferen
(12.) Bécsi harangjáték	(12.) <i>Bécsi harangjáték</i>
(15.) Induló	(15.) Induló
	(16.) Ébresztő
(17.) A franciák indulója	(17.) <i>A franciák indulója</i>
(18.) Napóleon bevonulása	(18.) <i>Napóleon bevonulása</i>
(19.) Gyászinduló	(19.) <i>Gyászinduló</i>
(21.) Cigányzene	(21.) Cigányzene
	(22.) Toborzó
(23.***) Világvége, Sárkánytánc	(23.***) Világvége, Sárkánytánc
(24.) A császári udvar bevonulása	(24.) A császári udvar bevonulása
	(25.) A kis hercegek bevonulása
	30. Finálé: Tiszán innen; Közjáték: Sej, Nagyabonyban

A Székelyfonóban a Hányhoz hasonlóan a magyar népzene autentikus módon kerül operaszínpadra. A prózai szál eltűnik, a zenekar feladata pedig nő a Hányhoz képest: bevezeti és lekerekíti a népdalokat, továbbá árnyalt hatásokkal, modális harmóniákkal és drámai fokozással kíséri azokat. A bemutató után a szerző a népdalok szerves egységét hangsúlyozta: „A gáncsoskodók azon rágódnak, hogy néhány dal a koncertteremből már ismeretes s hogy ott inkább helyén van. Éppen a hangversenyteremben láttam meg világosan, hogy ezek a dalok termő talajukból kitépve, szinte érthetetlenek. Szerves egységben kell őket megmutatni, azzal az élettel, amelyből nőttek.”²⁴ Később visszatér a kérdésre: „Hogy miért vettem át a népi dallamokat és szövegüket szűzi érintetlenségben, ahelyett hogy saját leleményű dallamokból merítettem volna? – Ez olyan kérdés, amelyik a legjobb hiszemű hallgatóban is felvetődik. Nagy lemondás kellett hozzá. Az atmoszférát kellett megteremtennem s ehhez semmiféle saját anyag sem lett volna alkalmas. Persze, így a munka nehezebb lett, mert előre

²⁴ HAICS Géza: „Beszélgetés Kodály Zoltánnal az eljövendő magyar operáról” = *Magyarság*, 1932. május 1., 18.

meghatározott, meglevő kockakövekből kellett összeraknom az épületet.”²⁵ Noha az idézetben kizárólag a népdalokra utal, állítása érvényes a néptánca is, amely szerves egységet alkot az énekkel is.

Amíg Kodály a mű drámai egységét hangsúlyozza, kritikusai éppen az ellenkezőjét állították, így például Jemnitz Sándor is. „Egymástól független népdalfeldolgozások, önálló zeneszámok diktálják itt a tempót és a hangulatot. A szereplők egyéni hozzájárulásuk nélkül, a sorrend kényszerének engedelmessé, nem, mint drámai alakok, hanem mint népdalátíratok előadóművészei zökkennek bele egyik jelenetből a másikba.”²⁶ Puccini, Krenek vagy R. Strauss operái felől közeledve a *Székelyfőnő* szerkezetéhez Jemnitznek van igaza. Am Kodály önálló, új műfajt teremtett. Az új daljáték-fajtába behelyezkedve feltárul a belső rendszer, amely a Görög Ilona-balladát meséli el egyórás keretben sokszoros előre- és visszautalással. Ebben a zenei térben számos lehetőség adódik eredeti néptáncok beemelésére, de stilizált balettre vagy pantomim-koreográfiára is.

5. táblázat: A *Székelyfőnő* zenekari és táncbetétei²⁷

Zenekari epizódok	Táncos jellegű jelenetek
Előjáték	Előjáték
	(3.) Nekem olyan emberecske kéne
	(4.) Üres ládám az ajtóba...
	(6.) <i>Én elmentem a vásárba</i>
	(7.) Jók a lányok
(8.) Pantomim	(8.) Pantomim
	(9.) A malomnak nincsen köve; Lányok ülnek a toronyban; Lányok, lányok, szépek vagytok; Jaj, jaj, kedves bátyám
	(10.) Hess, légy
	(10a) Jó estét; Aztot tudd meg, rózsám
	(11.) Te túl, rózsám
	(12.) Egy nagyorrú bolha
(17.) Pantomim	(17.) Pantomim
(20.) Közjáték	(20.) Közjáték
	(21.) Jaj, de szépen csüng a lapi; Én Istenem, add megérnem

²⁵ Uo.

²⁶ j.s. [= JEMNITZ Sándor]: „Kettős bemutató az Operában – Haydn A patikus, Kodály Székelyfőnő” = *Népszava*, 1932. április 26., 7.

²⁷ KODÁLY Zoltán: *Székelyfőnő* – *Spinnstube*. Bécs, Universal Edition, 1965.

Az utolsó színpadi mű a *Czinka Panna*, amelyet Balázs Béla szövege nyomán komponált Kodály. Ismert, hogy a zeneszerző számos jelenetet kifogásolt a szövegkönyvben, ám egykori barátja azokat nem javította ki.²⁸ A darab műfaja is ennek áldozata lett, mert az se nem opera, se nem daljáték, hanem *gyenge* színmű zenei betétekkel.²⁹ A *Háry*ban megjelenített szöveg-zene-tánc egyensúlyát ezúttal nem tudta felépíteni, mert a librettó gyengeségei miatt a mű súlypontja a szöveg felé tolódott el, ami alapvetően fékezte Kodály alkotói vénáját. Az előadást megtekintők hallhattak nagyszabású zenekari tablót (pl. a *Rákóczi-induló*), valamint néhány dalbetétet is.

A sikertelen bemutató után a zeneszerző félretette a *Czinka Pannát*. Az egykori rendező, Nádasdy Kálmán (1904–1980) azonban – bevonva Szokolay Sándort (1931–2013), Bárdos Lajost (1899–1986) és Sulyok Imrét (1912–2008) is – eredeti Kodály-anyagokból létrehozta a *Canticum Rakocianum* című kantátát.³⁰ Az egykori színpadi előadásán Harangozó Gyula (1908–1974) koreografálta a rövid táncos jelenetet, amelyet Ocskay táborában lejtettek a katonák (*Hajdútánc*, *Huszártoborzó* és *Dudatánc*), illetve melyet a pozsonyi kastélyban jártak az úri dámák: a menüettet. A kantátába számos olyan dal és tánc bekerült, amelyek nem szerepeltek a műben 1948-ban, de Kodály feljegyzései alapján feltételezhető, hogy tervezte azok beleillesztését.

6. táblázat: A *Czinka Panna* és a *Canticum Rakocianum* zenekari és táncbetétei³¹

Zenekari epizódok	Táncos jellegű jelenetek
Előjáték	
<i>Kászoni tánc*</i>	<i>Kászoni tánc*</i>
Hegedűprelúdium	
Minuetto serio	Pozsonyi menüett
<i>Rákóczi-induló</i>	A csata
Ritornell	Ritornell
	Hajdútánc
	Huszártoborzó
	Dudanóta
Elégia	Elégia?
<i>Rákóczi kesergője</i>	<i>Rákóczi kesergője?</i>
<i>Czinka Panna hegedűszólója</i>	<i>Czinka Panna szólótánc?</i>

²⁸ ITTZÉS Mihály: *A Czinka Pannától a Rákóczi-énekig – Egy nem létező Kodály-mű születése = Magyar Művészet*, 2017, 2. sz., 92.

²⁹ JÁRDÁNYI Pál: „*Czinka Panna*” = *Válasz*, 1948, 4. sz., 378.

³⁰ ITTZÉS: *i. m.* (2017), 96.

³¹ Uo.

Összegzésként megállapíthatjuk, hogy Kodály három színpadi daljátéka kinyitotta a lehetőséget a néptánc hiteles megjelenítésére és a stilizált balettábrázolásra. Ugyanakkor az is nyilvánvaló, hogy a színpadi nagyforma koncepciójában a többveretű elemek összetartása folyamatosan külsődleges zenei eszközök alkalmazását igényelte. Így a balettkoncepció esetében kulcskérdés, hogy a *Galántai táncok* rondóformára épített variációs technikája, vagy a *Háry* érzelmi-hangulati elbeszéléssíkja tekinthető az alaptrópusnak.

A balettkoncepció megvalósult eredményei

Sárkánytánc – Az egyetlen balettzene

198

Kodály egyetlen valódi balettzeneje a *Háry János* negyedik kalandjának egyik epizódja, a *Sárkánytánc*. A címszereplő pantomimmal elmesélt világvégi kalandja során tűzokádó szörnyekkel küzd meg. Az ABA szerkezetű jelenet első és harmadik része elidegenített hangzású, nagyívű fokozás, amelytől a közép-rész néptáncáthallásával elűt. Az énekes részekről lényegesen eltér, ám az önálló zenekari epizódokkal rokonítható. Különösen a Napóleon bevonulásával és a gyászindulóval mutat tematikai, hangulati és hangszínbeli rokonságot. Mai füllel a bevezető szakaszban és annak háromszori visszatérésében a basszusostinóra és harsonamegszólalásokra épülő szakaszok a *Tavaszi áldozatra* emlékeztetnek, a visszatérés accelerandója pedig a *Csodálatos mandarin* hajszájára. A Kodály által nem kedvelt Sztravinszkij-műre utal a szokatlanul nagy együttes: a hagyományos fa- és rézfúvóssor mellett még három szárnykürtöt és egy szaxofont is alkalmazott. Utóbbival Kodály a gúnyt fejezte ki más tételekben. Az ötperces epizód zenei anyaga azonban kevés egy ekkora együttesre, s hiába variál a szerző három különböző dallamcsoportot, nem sikerült igazi csúcspontot kialakítania.

A Gyagilev-féle koreográfiára alkalmas, korának hangzását megszólaltató, gúnyos jelenetet a szerző a *Háry* harmadik előadása után kivette a darabból.³² Önálló műsorszámként 1927-ben hangzott el először Frankfurtban Dohnányi Ernő vezényletével a Budapesti Filharmóniai Társaság vendéjátéka során.³³ Dohnányi a következő évben Párizsban és Londonban is elvezényelte a zenekar újabb külföldi útja kapcsán.³⁴ Idehaza önálló darabként 1935-ben hangzott el első ízben. A közönség soraiban mérsékelt tetszést aratott, a zenekritikusokat pedig megosztotta. Jemnitz Sándor jó érzékkel mutat rá már a daljáték bemutatója (1926) kapcsán az epizód keresett stílusára. „A *Sárkánytánc*cal azonban sehogy nem tudtunk megbarátkozni. Hogyan kerül a »nemzetközi modern« zene ennyi lekopott közhelye éppen Kodály Zoltán palettájára, aki erről a »nemzetközi modern« zenéről tudvalevően hallani sem akar?!”³⁵ A *Magyar-*

³² BREUER János: *Kodály-kalauz*, Bp., Zeneműkiadó, 1982, 151.

³³ (SZ.E.): *Magyar zenei hét Frankfurtban* = *Pesti Hírlap*, 1927. augusztus 18., 14.

³⁴ DOHNÁNYI Ernő: *A Filharmóniai Társaság európai körútja és 75 éves jubileuma, Dohnányi Ernő nyilatkozata* = *Pesti Hírlap*, 1928. április 12., 13.

³⁵ JEMNITZ Sándor: „*Háry János*” = *Népszava*, 1926. október 17., 8.

ország tudósítója így írt beszédes című cikkében, a *Filharmóniai unalomban*: „A sémák seregéből kiemelhetjük Kodály »Balettzene« című újdonságnak tálat zenekari művét, amely még a »Háry János« operaházi főpróbájáról emlékezetes. A *Sárkánytánc* a hangversenyteremben a bravúros hangszerelés ellenére is megőrzi erősen személytelen jellegét és nem alkalmas arra, hogy Kodály költői egyéniségét, művészetének mélységét méltón képviselje.”³⁶ Hasonlóan nem találta jó darabnak azt Kodály egyik kedves tanítványa, Deák-Bárdos György sem, aki ötlettelennek jellemezte, s a jelen lévő közönséget szomorúan csalódottnak látta.³⁷

Kevéssel jobb a véleménye a *Budapesti Hírlap* tudósítójának: „A hangverseny harmadik száma »Balettzene« címmel szereplő műve volt. Eredetileg a daljátékban a sárkánytánc zenéje volt. Ezt a részt azonban röviddel az operaházi bemutató után kihagyták az előadásból, s így a hétfői hangverseny keretében bizonyos tekintetben újdonságnak számított, ötletes zenei játék, pompás hangfestmény, de Kodály keveset adott bele a maga markáns zenei egyéniségéből.”³⁸ Hozzá hasonlóan Ottó Ferenc is az igazi kodályi ízt hiányolta. „Hallottuk még Kodálynak a *Háry János*ból törölt *Sárkánytánc*át. Ez Kodály legjobb zenekari »groteszk« darabja. A *Sárkánytánc* nem íródott elejétől végéig a megszokott Kodály-nyelvezeten. Az itt-ott elő csillanó, szellemesen torzított népdalmotívumok a francia-orosz iskola hangszerelési ötleteivel cifrázva csiklandozzák a hallgató képzeletét.”³⁹ Bár elismerően szól a muzsikáról, jól érezhető rajta a megdöbbenés, hogy az nem elég kodályos. A darab kései bemutatásának valóban nem tett jót, hogy a sikeres *Marosszéki* és a *Galántai* után játszották, mert azokból a közönség számára leparolódott a jellegzetes Kodály-hang, amelyet a *Sárkánytánc* még nem tartalmazott. Gaál Endre az első, akinek igazán tetszett a darab. „A hangversenyeken bemutatásra került Kodály Zoltán *Háry János*ból elhagyott sárkánytánc, *Balettzene* címen. Mély humorral érezteti Kodály e művében a mesebeli szörnyek ijesztően fonák világát. A népmese hangulatának ad választékos eszközökkel a szerző kifejezést és műve a megértő bölcs szeretetét tükrözi.”⁴⁰

Kodály idős korában, amikor a *Balettzene* már nem versengett a népszerűségéért, és világos volt, hogy nem lett repertoárdarab, többen is szót emeltek mellette. Ferencsik néhány koncerten elvezényelte, és ő ragaszkodott ahhoz is, hogy a szintén balsorsú *Szimfóniával* egy lemezre kerüljön. Fábián Imre ezt a lemezt recenziálva szállt síkra a *Sárkánytánc* mellett. „A hangverseny műsorokon sajnálatosan ritkán hallható *Balettzene* pedig igen érdekes Kodály-portrét villant fel: a groteszk-ironikus mesterét, akinek hangja más, mint a *Háry* többi részletében, ezért is kezdetű önálló életet a *Háry*tól függetlenül, melyhez eredetileg szánva volt.”⁴¹ Tizenöt esztendővel később Breuer János is érdemben méltatta a Kodály-kalauzában.⁴² Végül Ittész Mihály mutatott

³⁶ (KV): *Filharmóniai unalom - Az első hangverseny = Magyarország*, 1935. október 29., 10.

³⁷ DEÁK-BÁRDOS György: *Zeneművészeti Szemle = Magyar Kultúra*, 1935. december 5., 485.

³⁸ (Op.): *Az első filharmóniai társaság = Budapesti Hírlap*, 1935. október 29., 12.

³⁹ OTTÓ Ferenc: *I. filharmóniai hangverseny = Szabadság*, 1935. november 3., 4.

⁴⁰ GAÁL Endre: *Zenei Szemle = Protestáns Szemle*, 1935, 2. sz., 95.

⁴¹ FÁBIÁN Attila: *Magyar lemezek = Muzsika*, 1967. április 1., 42.

⁴² BREUER: *i. m.* (1982), 150.

rá a formálódó Kodály-stílus groteszk elemeire éppen a balettepizódban: „[A] Hányból végül is kimaradt, így rendkívül ritkán hallható, [a] szellemes és karakterisztikus *Balett-zen[e]* (*Sárkánytánc*). Aki ismeri a darabot, talán egyet fog velem érteni abban, hogy ha egyáltalán van Kodálynak akárcsak a legcsekélyebb jazz-hatást (meg Stravinsky-rokonságot) mutató műve, akkor az éppen a *Sárkánytánc*. De nemcsak a szaxofon szólisztikus alkalmazásával, hanem riasztó, még is groteszk karakterével, osztonátóra épülő lassan vonagló, illetve görcsös táncosságával – mindez természetesen a művészi célnak megfelelően nem kevésbé illusztratív jelleggel.”⁴³

A *Sárkánytánc* tehát kapott erős bírálatot is és elismerést is. Ahogy a kritikák elítették, kodályos íze nem volt, viszont illeszkedett a korszak balettnyelvéhez. Hogy Kodály miért vette ki, az konkrétan nem ismert. Egy magát erősen tartó értelmezés a jelenethez szükséges bonyolult színpadtechnika elégtelen mivoltát látja az eltávolítás okának.⁴⁴ A zeneszerző másik monográfusa magánértesülés birtokában már az 1980-as években cáfolta az előbb említett vélekedést, s annyit nyilatkozik róla, hogy Kodály túl erősnek érezte abban Bartók fiatalkori hatását.⁴⁵ Bár a *Psalmus*, a *Páva* vagy a *Concerto* önállóbb nyelvet használ, mint a *Sárkánytánc*, mégis jelzés arra, hogy a kodályi stíluskoncepció élő kortárs kapcsolatokon nyugszik. Illetve azt is mutatja, hogy mit akart Kodály: a népdalokból gyúrni erőteljes színpadi jelenléte sugárzó öntörvényű zenét.

Két rövid epizód akad a *Székyfonóban* is, amely a koncepciót kiforrott stílussal valósítja meg. A No. 8. és a No. 17. jelenetszámot viselő pantomimek szerzői megnevezése stilizált együttesmozgást jelöl.⁴⁶ A tartalom azonban ott nem néptáncot vagy klasszikus balettet ír elő, hanem alkalmi színpadi történetet. A No. 8-as szám idején egy legény bemászik a fonóba, és tóklámpással riogatja a lányokat, akik azután leleplezik. Hangulatilag az előző jelenet nagyívű lánycsúfólóját köti össze a Görög Ilona-balladával. A No. 8. kifejezetten rövid (643–725. ütem), előadási tartama hozzávetőleg 90–100 másodperc, és még az is hét szakaszra osztott, így alkalmatlan érdemi balettkoreográfiához. Tartalmilag és érzelmileg ugyanakkor egyetlen folyamatot rajzol meg: az előző tételből átszűrődő dévajtságot (*Piu mosso*), az abból kinövő hajszát (*Presto*), amely egy keményen diszsonáns csúcspontra fut ki (*Meno mosso*), arra az epikus lezárás felel (*Lento*), s végül a szomorú öt részre tagolt utójátékban cseng le (*Allegro-Lento-Allegro-Moderato-Mosso*).

A No. 17-es szám (1639–1692. ütem) még kurtább, alig 70 másodpercig tart, de az *attacca* következő No. 18-as, szöveg nélküli énekes jelenettel együtt is csak három és fél percnyi. Tartalma szerint ekkor jelennek meg másodsorra a zsendárok, s ekkor viszik el a nagy orrú bolhát játszó szomszéd legényt. A No. 17. anyaga a No. 2. *Piu mosso* szakaszából (136–165. ütem) származik, ahol szintén a zsendárok jelenlétét

⁴³ ITT ZÉS Mihály: „...*Ez nem az Én világom.*” Kodály a jazzről és a könnyű zenéről – szubjektíven és objektíven = *Fejezetek a magyar jazz történetéből 1961-ig.* Szerk. SIMON Géza Gábor, Bp., Magyar Jazzkutatási Társaság, 2001, 89.

⁴⁴ DALOS Anna: *Kodály Zoltán eszményi birodalma: a Hány János alakváltásai = Uő: Kodály és a történelem. Tizenkét tanulmány,* Rózsavölgyi, Bp., 2015, 81–90, 81.

⁴⁵ BREUER: *i. m.* (1982), 151.

⁴⁶ KODÁLY Zoltán: *Székyfonó – Spinnstube.* Bécs, Universal Edition, 1965, 52. és 161.

festi le a zene. A jelenet rövid terjedelme ellenére zeneileg balettszerű, mind az Asz-dúr szakasz lopakodó témája, mind az E-dúr szakasz fokozása érzékletesen festi le a némajátékot. A No. 18-as szakasz (*Moderato*, 1693–1726. ütem) nagyszabású f-moll szimfonikus tablója (a *Citrusfa levelestől, ágastól, kisangyalom, hogy váljunk el egymástól?* népdal témájára) szintén képszerű, s így alkalmas balettmozgásra. Utóbbi témát szintén a No. 2-ből (95–135. ütem) idézi vissza Kodály.

Hasonlóra ad alkalmat a No. 20-as közjáték is (1765–1836. ütem), amely szintén rövid, de közel négyperces időtartamával ismét lehetőséget ad akár elvont balettmozgásra, akár stilizált néptánra. A jelenetben a szerelmétől elszakított háziasszonyt az addig öt vigasztaló szomszédok is magára hagyják. Az első fele (*Andante appassionato e rubato*) mélységesen fájdalmas sirató, a második fele (*Andante*) a gyászt elfogadó szakasz. Az említett részleteken túl az egyes jeleneteket gyakran vezeti be hangszeres ritornell, vagy köti a következőhöz utójáték. Mindezek a zenekari epizódok fontos zenedramaturgiai feladatot látnak el, mert újra és újra lehetőséget adnak arra, hogy az addig éneklő vagy néma szereplők megmozduljanak, akár autentikus néptáncleépésben. Bár a két pantomim együttesen olyan hosszú, mint a *Sárkánytánc*, és a közjáték is alig négy perc, mégis alkalmasak rámutatni, hogy Kodály hová fejlesztette a balettkoncepciót.

Csupajáték – A „balettkoncepció” nem kodályi megvalósítása

A *Csupajáték* (1938) című előadás a kodályi balettkoncepció egyik megvalósításának tekinthető a cél, a szerzők és az eszközök terén. A *Csupajáték* olyan előadás, amely kilenc (később: tizenegy) táncballadát tartalmaz. Az egyes balladákat sem tartalmi, sem zenei motívum nem köti össze, csak a rendezés-koreográfia és a népeletről vett motívumok. A műsort Paulini Béla, a *Háry* szövegírója szervezte meg Kodály eltérő epizódokat egymás mellé helyező színpadi koncepcióját követve. A *Csupajáték*hoz a kor előretörő zeneszerzőit (például Veress Sándort), képzőművészeit (például Szőnyi Istvánt) és táncosait (például Bordy Bellát) nyerte meg. A táncokat az Európa-szerte jegyzett magyar koreográfus, Milloss Aurél (1906–1988) tanította be.

Paulini Kodállyal való szellemi rokonsága nyilvánvaló az alábbi idézetek alapján: „Aki a népművészetet leutánozni akarja, az legfeljebb lemásolhat egy hímezést, vagy följegyezhet egy táncot, de ebből még nem lesz igazi költészet csak másolat. Rendszerint: rossz másolat.”⁴⁷ Az író folyamatosan hadakozik a népművészet művi megjelenítése ellen. Az alábbi részletben a bartóki modellt fogalmazza meg kodályos kifejezésekkel: „Az értelmiség ne azon fáradozzék, amit a nép már megcsinált, mert az úgy kiforrott remekmű, hanem alkosson valamit, ami rafináltságában éppen olyan értékű, mint amaz bájában. A zeneszerző ne köcsögdudáltasson a pestiekkal, hanem írjon egy köcsögdudálól élőzenét 24–60 tagú zenekarra komponálva.”⁴⁸ A *Csupajáték*

⁴⁷ Paulinit forrásmegjelölés nélkül idézi: KÖVÁGÓ Zsuzsa: *A Magyar Csupajáték története dokumentumok tükrében – Válogatás Bordy Bella hagyatékából = Színházstudományi Szemle*, 1986, 20. sz., 32.

⁴⁸ Közli: PÁLFI Csaba: *A Gyöngyösbokréta története = Táncudományi Tanulmányok*, 1969/1970, 132.

elvei tehát Kodály azonos tárgyú írásait támasztják alá az előadó-művészet oldaláról. A műsor tartalmát egy korabeli néplap így adja meg: „Scenirozott népszokások, tündérrégék, táncszámok, toborzók, groteszk jelenetek váltakoznak benne.”⁴⁹ Paulini, a *Gyöngyösbokréta* mozgalom egyik szellemi vezetője a néphagyományból merítette az egyes jelenetek tárgyát. Alapos ismeretanyaga következtében hitelesek életképei, sőt, maga költötte „népdalait” is annak hatnak. Az epizódok jellege lírai és groteszk, néhány már bohózatba torkollik.⁵⁰ A korabeli kritikus hiányolta is a tragikumot. A *Csupajáték* koncepcióját jellemzi, hogy az ének nem kapott benne kiemelt szerepet (ezt majd csak a londoni előadáson korrigálják), viszont minden cselekményt a tánc fejezi ki.

A magyar tánc történet legnagyobb közös munkájában összesen tizenegy zeneszerző vett részt: Antos Kálmán (1902–1985), Bárdos Lajos (1899–1986), Farkas Ferenc (1905–2000), Kenessey Jenő (1905–1976), Lányi Viktor (1889–1962), Lisznyay-Szabó Gábor (1913–1981), Pongrácz Zoltán (1912–2007), Rajter Lajos (1906–2000), Ránki György (1907–1992), Veress Sándor (1907–1992) és Vincze Ottó (1906–1984). Lányi Viktort leszámítva mindegyik szerző Kodály tanítványa, Bartók híve és Sztravinszkij stílusában jártas volt. Bartókot közel ismerőse, Milloss kapacitálta a csatlakozáshoz.⁵¹ A zeneszerző elfoglaltságai miatt nem tudott csatlakozni, de elvi támogatását jelzi, hogy maga helyett kedves tanítványát, Verest ajánlotta. A korszak két idősebb, operát és balettet is sikerrel író szerzője (Kósa György és Lajtha László) ugyanúgy hiányzik a sorból, mint Kodály. Kósa hiánya azért feltűnő, mert az *Árva Józsi három csodája* (1930) című népi táncjátékával éppen a *Csupajáték* koncepcióját valószínűsítette meg: népballadát emelt fel az Opera színpadára európai zenei színvonalon. Igaz, az ő stílusa nem a magyar népzene és a Kodály által hangsúlyozott klasszikán alapult, hanem az új német iskolán. Lajtha kimaradása szintén sajnálatos, hiszen néptánc kutatásai a korban úttörőnek számítottak. A fiatal szerzők csoportját (Farkast, Antost, Pongráczot, Ránkit) Paulini korábbi közös munkákból ismerte, ők pedig ajánlották megbízható pályatársaikat is.⁵²

A névsor átgondoltságára utal Ottó Ferenc korabeli recenziója. „(A)z új magyar zeneszerzőgárda nem áll távol a színpadtól. [...] Kilenc fiatalember hite támadt fel a komoly művészi munkában. Mindannyiukat szinte parlagon heverő tehetségnek kell neveznünk. Ahányan vannak, annyi színű és annyira különböző jellegű a tehetségük. Az egyik erőteljesen drámai, a másik nagyvonalúan melodikus, a harmadik groteszkre termett, a negyedik izgatóan modern, az ötödik magas színvonalú könnyű zenét tudna legjobban írni és így tovább. Ki gondol velük? Hol az a mai magyar Gyagilev, aki összegyűjtse, sarkalja őket és piacra dobja műveiket? Mind széjjel vannak, halódnak.”⁵³ Ottó később utal arra, hogy más alkotók is szerepet kellene kapjanak egy újabb alkalommal. Az említett kilenc szerző mellett a *Csupajáték* londoni előadása alkalmával Kodály neve is felkerült: a *Háry Toborzóját* is beemelte 8. számként Miloss

⁴⁹ [NÉVTELEN]: *Magyar csupajáték* [sic!] = *Magyar Muzsikaszó*, 1938. május 1., 11.

⁵⁰ OTTÓ Ferenc: *Magyar Csupajáték. Bemutatók a Művészszínházban* = *A Zene*, 1938. július 15., 258.

⁵¹ KÓVÁGÓ: *i. m.* (1986), 29.

⁵² Uo.

⁵³ OTTÓ: *i. m.* (1938), 257.

7. táblázat: A *Csupajáték* számai⁵⁴

Budapest, 1938	London, 1939
	Pongrácz Zoltán: <i>Nyitány</i>
Farkas Ferenc: <i>Betlehembe</i>	Farkas Ferenc: <i>Bethlehem</i>
Veress Sándor: <i>A csodafurulya</i>	Rajter Lajos: <i>Egyszer egy királyfi</i>
Pongrácz Zoltán: <i>Víz-dal</i>	Lányi Viktor: <i>A rőzszeszedő</i>
Lisznyay-Szabó Gábor: <i>Áspiskigyó</i>	Veress Sándor: <i>A csodafurulya</i>
Vincze Ottó: <i>Patkó Bandi</i>	Vincze Ottó: <i>Patkó Bandi</i>
Kenessey Jenő: <i>Enyém a vőlegény</i>	Bárdos Lajos: <i>Az elcsereélt szólam</i>
Lányi Viktor: <i>A rőzszeszedő</i>	Kodály: <i>Anno, 1800</i> (Háry; Intermezzo)
Antos Kálmán: <i>Éjfélkor</i>	Farkas Ferenc: <i>Csupaszív Bálint</i>
Ránki György: <i>Hócsalád</i>	Lisznyay-Szabó Gábor: <i>Áspiskigyó</i>
	Ránki György: <i>Hócsalád</i>
	Kenessey Jenő: <i>Enyém a vőlegény</i>

Aurél, noha a londoni előadáson nem vett részt. Kodály csatlakozása volt tanítványai produkciójához alapvetően azzal az említett alkotói folyamattal áll kapcsolatban, amely során felerősödik benne a tánc iránti érdeklődés.

A *Csupajáték* mégsem felelt meg Kodály feltételezett balettkoncepciójának. Számos okot lehetne említeni, de az életrajzi, eszmetörténeti és zeneszerzéselvi kérdéseken túl van még egy szempont, amelyre maga a zeneszerző hívja fel a figyelmet 1939-ben. Ez pedig a magyar néptánc helyzete, feltáratlansága és annak nehéz színpadi helyzete. Így ír erről: „A mozdulat minden fajtája, kezdve az egyszerű járáson, mélyen jellemző az egyénre s így a nemzetre is. A mi néptáncunk a nemzeti jelleg változatos és beszédes kifejezője. Mégsem formálódott ki magasabb magyar stílus a táncban. Hivatásos táncművészeink az Opera színpadán túlnyomórészt a külföldi táncokat művelték, s egyáltalán nem ismerték a magyar tánc néphagyományát. A magyar táncot mint színpadi rekvizitumot néhány kopott sablon szolgáltatta. Újabban kissé jobban gondolják a magyar táncot is. Azonban az Opera balettkarának néhány falusi autóbusz-kirándulása vagy a *Gyöngyösbokréta* bármily szorgalmas látogatása nem oldja meg a problémát. Nem lehet magyar táncművelés, míg nem jönnek olyan táncművészek, akik egyébként is benne élnek a magyar kultúrában, s magukévá téve, átélve a magyar táncművelést, azt magasabb feladatokra alkalmassá tudják fejleszteni.”⁵⁵

⁵⁴ PÁLFI: *i. m.* (1970), 133. KÖVÁGÓ: *i. m.* (1986), 34–36.

⁵⁵ KODÁLY Zoltán: *Magyarság a zenében* = KODÁLY Zoltán: *Visszatekintés*. Szerk. BÓNIS Ferenc, Bp., Argumentum, 2007., II. kötet, 253.

Kodály tehát azt hiányolja, hogy nincsenek olyan koreográfusok, akik magas szinten ismerik a néptáncot és a klasszikus balettet, s olyan ötvözetet tudnának létrehozni, mint ahogy ő egyesítette a népzenet a kortárs irányzatokkal. A *Csupajátékot* táncszínpadra állító Milloss Aurél munkája európai színvonalú volt, ezt Kodály készséggel elismerte, de nem alapozta a mozgást a néptánc szellemére. Egyik állandó kritikusa, Jemnitz Sándor (1890–1963) így fogalmazott: „Bartók Béla és Kodály Zoltán népi gyökerekből táplálkozó magyar muzsikája a vezető balettmestert [...] stílusfeladatokat elé állította. [...] Ezek a feladatok röviden összegezhetőek: a magyar balettművészetnek meg kell teremtenie a maga sajátos mondanivalóival szervesen összefüggő sajátos formáit. Ez a cél nem merülhet ki holmi külsőséges nemzetieskedésben, vég nélkül megújított csárdásokban és palotásokban, sem a népdalutáncok és népdalátiratok iparművészettel egyenértékű hasonmásainak gyártásában: a népi táncok pusztá áttelepítésében.”⁵⁶

Ahogy tehát a *Háry* és a *Székelyfonó* magyar előadásaiiban az énekművészek hitelesen dalolják a népdalokat, úgy magyar táncjátékokhoz is kellene a magyar néptáncban otthonos tánckar, szólótáncos és koreográfus, amely képes a népi elemet elemelt módon az operaszínpadon előadni. Ennek hiánya és az abból fakadó kudarc érhető tetten a *Kurucmese* sorsában.

Kurucmese – A „balettkoncepció” pasticcióváltozata

A kodályi balettkoncepció legnyilvánvalóbb megnyilatkozása az 1935-ös *Kurucmese* színre vitele. A *Székelyfonó* után és a *Fölszállott a páva* előtt, temérdek kórusmű írása közben keresi fel Kodályt Harangozó Gyula és Milloss Aurél, hogy két népszerű zenekari darabjából (*Marosszéki* és *Galántai táncok*) táncjátékot készítené. A *Háryt* is jegyző Harsányi Zsolt története a Rákóczi-szabadságharc idején játszódik, a szép menyasszonyért egy labanc és egy kuruc katonatiszt verseng. A jelenetek helyszíne: egy erdélyi (marosszéki) várkastély és Galánta, így utalva az eredeti darabokra.

A balettek esetében gyakori, hogy konkrét zenekari darabot használnak fel egy későbbi szövegekönv alapján önálló koreográfiához. A Magyar Királyi Operaház 1930-tól rendszeresen kért fel egy-egy koreográfust, hogy adott darabokból állítson össze pantomim-előadást. A hangszerelést általában Weiner Leó (1885–1960) végezte, s leginkább a hangulatos, zenekari karakterdarabokból gyúrtak „balettzene”. Ebbe a sorozatba illik a *Kurucmese* is. Az ünnepélyes bemutatón (1935. március 13.) Liszt *Örök temetés* és Kósa György *Árva Józsi* egyfelvonás pantomimje között játszották.

⁵⁶ JEMNITZ SÁNDOR: *Operaházunk és a magyar balett = A magyar muzsika könyve*. Szerk. MOLNÁR Imre, Bp., HAVAS Odön kiadása, 1936, 72.

8. táblázat: Az Operaház pasticciobalett-környezete

	Szerző	Cím	Előadások száma	Eredeti művek	Társszerzők
1930	Weiner	<i>Csongor és Tünde</i>	27	Azonos című kísérezene	Márkus László, Jan Cieplienski
1930	Liszt	<i>Pesti karnevál</i>	90	Liszt-művek	Tüdős Klára, Brada Ede
1933	Liszt	<i>Magyar ábrándok</i>	73	Liszt-művek	Márkus László, Jan Cieplienski
1934	Liszt	<i>Örök temetés</i>	5	<i>Marche funebre, Funerailles</i>	Bethlen Margit, Turnay Alice
1934	Dohnányi	<i>Szent fátklya</i>	29	<i>Szimfonikus percek, Ruralia hungarica</i>	Galafres Elsa
1935	Kodály	<i>Kurucmese</i>	8	<i>Marosszéki táncok, Galántai táncok</i>	Harsányi Zsolt, Milloss Aurél
1936	Hubay	<i>Csárdajelenet</i>	82	Azonos című hegedűdarabok	Harangozó Gyula
1936	Liszt	<i>Mefisztó-keringő</i>	1	Azonos című művek	Kyra Nizsinszkij
1942	Liszt	<i>Szerelmi álmok</i>	10	Liszt-művek	Hamvay Géza, Harangozó Gyula
1945	Liszt	<i>Pesti szilveszter</i>	4	<i>Pesti karnevál</i> felújítva	Balassa Imre?

Noha az előadás pazarul sikerült, a kritika jelezte, hogy a történet, a zene és a tánc egyáltalán nem alkot szerves egységet, így pedig a produkció csak kísérlet, de nem működő balett. Ottó Ferenc így írt erről: „Bármennyire örülünk is, hogy Kodály zenéjével mindig az áhitott magyar levegő áramlik az Opera színpadáról, nem hallgathatjuk el a bemutatott *Kurucmese* erőszakosságát. Sosem sikerül teljesen kielégítő mesét írni egy szimfonikusan elképzelt és zárt formákban megírt zenéhez. Ezt éreztük Harsányi Zsoltnak a *Marosszéki* és a *Galántai táncok*hoz írt szerelmiháromszög-, kolostor- és kuructábor-motívumokból szőtt meséjében is. (A *Marosszéki táncok* egyik idillikus közjátéka pl. nem okvetlenül egyenlő a primadonna tulipánjelenetével a várudvaron.)”⁵⁷ A kritikus ellenállásában nagyobb hangsúlyt kap az, ahogy ő a zenei művek zártságáról gondolkodik, mint a színpadra állítás esetlegessége. A *Nemzeti Újság* munkatársa is arra utalt, hogy a táncmű íve megtörik: „Nem [az előadókon] múlt, hogy az új Kodály-előadás kissé mégis szétesőbb, és már a kétféle tánckép különbözősége következtében nehezebben fogható össze, mint a *Székellyfonó*.”⁵⁸ A kritikus tehát a zene szer-

⁵⁷ OTTÓ Ferenc: *Bemutatók az Operában: Milói Vénusz. Kurucmese = Szabadság*, 1935. március 17., 6.

⁵⁸ (D): *Kurucmese. Kodály-bemutató az Operában = Nemzeti Újság*, 1935. március 14., 13.

kesztését érezte gyengének, mert Milloss teljesítményét kifejezetten méltatta. Az *Élet* című szépirodalmi folyóirat recenzense is a kétségeit fogalmazta meg, igaz, más irányból. „Operaházunk pompás díszleteket terveztetett a tehetséges Oláh Gusztávval, csak kár, hogy a balett meséje nem fejezi ki a zenét, amely elvont tartalmú, mintegy a tánc lelkének zenei párjata. Illőbb lett volna ehhez a zenéhez eseménytelen tánc-költeményt komponálni.”⁵⁹

Tóth Aladár (1898–1968) kifejezett dühvel száll ki az előadás ellen. „A »Pesti karnevál« úgy látszik tradíciót alapított Operaházunkban. Egymásután kerülnek színpadra nálunk a »megebalettesített« zongoradarabok, szimfonikus művek. Ennek a balett-mániának legújabb áldozata két remekbe készült Kodály-kompozíció, a »Maroszeői táncok« és a »Galántai táncok«. Ezt a két karakterben egymástól élesen elkülönülő táncszívet »megtáncolni« teljesen felesleges, hiszen mint minden remekmű, úgy ez a Kodály-zene is befejezett egészet alkot önmagában.”⁶⁰ Ismét a hazai zenemű elvi felfogása kerül tehát szembe a *Kurucmesében* létrejövő alkalmazott szerepkörrel. Tóth ki is emeli kritikájában a szerepkörváltást: „Sajnos, Operaházunk mai balett-újdonosa nem [...] [a] magasabb kulturális törekvéseknek jegyében, hanem egyszerűen az olcsó, könnyű szórakozásnak érdekében sajátította ki Kodály szimfonikus zenéjét.”⁶¹ Ezt követően mutatja be a zene abszolút mivoltát véleménye szerint leértékelő cselekményesítés kérdését: „Amint a balett címe, »Kurucmese« mutatja: »mesét« íratott [ti. Az Operaház] a két zenekari darabhoz, »librettót...« nehogy a közönség unatkozzon. [...] A muzikális hallgató szeretné követni azt a »cselekményt«, mely a zenében mélyen költői felépítés jegyében fűzi egymáshoz a hangokat. Ebben azonban meggátolja a rikító színekben pompázó, végtelenül primitív színpadi cselekmény, mely sehogy sem akar összeforralni a muzsikával.”⁶² Pár sorral lejjebb az is kiderül, hogy a kritikus dühét valójában mi szítja: „Ha »magyar pantomimét« akar bemutatni: mutassa be Bartók *Csodálatos mandarin*-ját.”⁶³ Bár az éles hangú beszámoló felelőst keres a táncjáték elrontott koncepciójáért, végül mégsem nevez meg konkrét vétkest. Sőt, Harsányitól Millosson át Harangozóig mindenkinek a teljesítményét elismeri. Egyedül Ferencsik János (1907–1984) karmester kap némi szúrást.

A *Kurucmesét* az Operaház összesen nyolc alkalommal játszotta, külföldön azonban népszerű volt. Elsősorban német együttesek adták elő sikerrel, de ismert, hogy Clevelandben is játszották. Kodály a német előadások kapcsán erősen őrlődött. Szív-ből gyűlölte a Harmadik Birodalom politikáját, s semmilyen módon nem akart hozzájárulni annak kulturális életéhez sem. Ám az előadások jogait a bécsi Universal Edition gondozta, a kiadó pedig a szerző engedélye nélkül is hozzájárult az előadásokhoz. A zeneszerző egyik német előadásra sem utazott ki, bármennyire ünnepélyes vagy sikeres is volt az.⁶⁴ A német sikerek több tényezőnek tudhatóak be, így a nép-

⁵⁹ [NÉVTELEN]: *Egy esztendő zenei élete. Az ötvenéves Operaház = Élet*, 1935. július 14., 571.

⁶⁰ TÓTH Aladár: *Balettújdonosság az Operaházban = Pesti Napló*, 1935. március 14., 14.

⁶¹ Uo.

⁶² Uo.

⁶³ Uo.

⁶⁴ NÉVTELEN: *i. m.* (1940), 46.

9. táblázat: A *Kurucmese* ismert előadásai⁶⁵

Évszám	Helyszín
1935	Budapest
1936	Hamburg, Duisburg
1938	Berlin, Hamburg
1938	Cleveland
1940	Danzig
1940	Berlin
1941	Bécs, Graz, Wuppertal

zene alapú zenekari műnek, ottani közkedveltségének, illetve annak, hogy a zene-darabokat nem úgy tekintették zártnak, mint nálunk. Ráadásul a kinti közönség nem érzékelte a Kodály-darabok eltérő jellegét, így a két egymás után játszott művet azok általuk beleértett stílusegysége révén homogénnek érezték.

Fölszállott a páva – A konkrét balett-tervek

A *Kurucmese* tapasztalata alapján Kodály eredeti balettzene komponálásához kapott kedvet. Erre utal egy 1936-os újsághír. „Tavaly Budapestre is ellátogatott a híres Joost-balett [sic!] és éppen ennek a budapesti vendégszereplésnek köszönhető, hogy a jövő szezomban az új Joost-balett világművi útra fogja vinni Kodály Zoltán, a nagy magyar zeneköltő muzsikáját.”⁶⁶ A cikk közli azt is, hogy – helyesen írva – Kurt Jooss (1901–1979) német koreográfus levélben egyeztetette a zeneszerzővel, mely műveire épül majd a balett. Az 1936 októberére tervezett világbemutatót követően az együttes Budapestre is ütemezett be fellépést. A program – a jelenleg rendelkezésre álló sajtóanyagok alapján – valószínűleg nem valósult meg. Ugyanakkor a *Budapesti Hírlap* 1936. november 3-án arról értesíti az olvasóit, hogy a Jooss-balett vezető táncosnője (feltételezhetően Czóbel Lizáról [1906–1992] van szó) november 5-én szólótáncestet ad a Zeneakadémia nagyszínpadán, s műsorában Bartók- és Kodály-darabokat is bemutat.⁶⁷ A Zenetudományi Intézet által feldolgozott koncertadatok alapján azonban aznap Dohnányi adott ugyanott zongoraestet. A Jooss-balett 1937. március 31-én érkezett újra Budapestre, s másnap már a Royal Színházban léptek fel.⁶⁸ Műsorukon

⁶⁵ HORUSITZKY: *i. m.* (1943), 104.

⁶⁶ [NÉVTELEN]: *Világjáró magyar balettet állítanak össze Kodály Zoltán zenéjéből* = *Magyar Hírlap*, 1936. július 15., 7.

⁶⁷ [NÉVTELEN]: *(Táncstest)* = *Budapesti Hírlap*, 1936. november 3., 9.

⁶⁸ (F.J.): *A Jooss-balett* = *Pesti Hírlap*, 1937. április 2., 18.

azonban nem volt Kodály-mű. 1938-ban ismét vendégszerepelt nálunk az együttes, de ezúttal sem hangzott el Kodály-zene. Feltételezhető tehát, hogy a Kodály-balet meghiúsult.

Hasonlóan végződött az Universal Edition egyik vezetője, Alfred Schlee (1901–1999) által felvetett balett sorsa is. 1938-ban arra kérte Kodályt, hogy Léonid Massine (1896–1979) koreográfussal együttműködve írjon táncjátékot a Monte-carlói Orosz Balett számára.⁶⁹ Kodály a *János vitézből* készített szövegkönyvet, amelynek írógépelt változatára számos témát fel is vázolt. 1939-ben ugyancsak Schlee kezdeményezi a *Kurucmese* színrevitelét az Orosz Balett előadásában, amelynek Milloss lett volna a koreográfusa. A terv annyira előrehaladott, hogy már tiszteletdíjról is tárgyaltak. Erről a bemutatóról jelenleg nem tudunk, Bónis Ferenc annak elmaradásáról ír.⁷⁰

Ebben az időben írja meg a *Fölszállott a pávát* és a zenekari *Concertót* is. Nem lehetetlen, hogy a balettnek szánt zenék kerülnek végül át valamelyik alkotásba. A *Páva* bonyolult, osztott, variációs szerkezete éppúgy jól táncolható, ahogy előhívja ezt az értelmezést a *Concerto* táncos főtémája is. A *Fölszállott a páva* – bár hangulatában folytatja a két táncsvit világát – egészen új minőség a kodályi zenekari életműben: koncentrálttsága, érzelmi árnyaltsága és időtartama a *Zsoltárral* vethető össze. Tematikus és hangulati összetettsége mellett erős a belső osztottsága, tehát jól szakaszolható. A régi típusú, pentaton magyar népdal (*Röpülj, páva, röpülj*) első bemutatása (a témaszakasz) alapvetően balladai hangulatot teremt. A mélyvonósoktól halkán elinduló zene titokzatos, maga a dallam viszont – magyar füllel – fájdalmas. Ezt színezi át Kodály egy rövid epizódra pasztorálissá.

A tizenhat variáció jellegzetessége, hogy eltérnek egymástól, s több esetben éles ellentétüket is hangsúlyozza a dramaturgia. A korábbiakhoz hasonlóan ezúttal is van azonban érzelmi-hangulati cselekmény. Az eredeti népdal rabokat szabadító cselekménye balladai tömörségű, azt zenei programmá tágítva mutatja be Kodály. Így az I–V. variációk alapvetően hősiess karakterűek, amelyben egy hős (a „páva”) mitikus portréját hallhatjuk. A VI–X. variációkban a balladai hangulatot felváltja az áhítat, derű és szomorúság hármasa. Az árnyaltabbá vált hős a XI–XIII. variációkban mély gyászt él meg. Az újjászületése a XIV–XVI. variációban hallható, ahogy az ébredés hangulatából eljut újra a kiteljesedés öröméig. A terjedelmes fináléban azután a korábbi balladai-drámai tematikától eltérően új elem kerül be, egy játékos forgató téma. A fináléban megszólaló dallam kétarcú: értelmezhető a kiinduló „Páva”-téma egyik könnyed variációjának, de az azonos hangkészletet és dallammenetet használó, *Volt nekem egy kecském...* kezdetű, szintén régi típusú, lá-pentaton népdal feldolgozásának is. A sodró lendületű szakaszt a pasztorális hangulatú emlékképek felidézése szakítja meg, majd pedig egy nagyszabású szimfonikus témaösszegzés zárja le.

⁶⁹ BÓNIS Ferenc: *Egy ismeretlen Kodály-kompozíció első kiadása elé* = *Hitel*, 2013, 2. sz., 68.

⁷⁰ Uo.

7. ábra: A *Fölszállott a páva* jellegzetes dallamai. A mű nemcsak történetet rejt magában, hanem konkrét táncdrámai karaktersorozatokat is. Balladai jellegével, változatos hangszereléssel és jól követhető hangulatmenetével a *Fából faragott királyfi* méltó (női) párja.

Fölszállott a páva
Változatok egy magyar népdalra

Kodály

A Páva-dallam első zenekari megjelenése, klarinét (itt hanzás szerint írva) és fagott
Moderato

A finálé új anyaga, "Volt nékem egy kecském", oboa
Allegro

III. változat (a *Concerto* főtéma-variánsa), hegedűk
Piu mosso

VII. változat (a *Marosszéki* variánsa), oboa
Vivo

XIII. változat, harsonák
Tempo di Marcia funebre

10. táblázat: A Fölszállott a páva szerkezete⁷¹

	Tempó	Jelleg	Megszóllaltató hangszer	Ütemek
	Moderato	Témabemutató: balladai, titokzatos	Zenekar	1–60.
	Moderato	Pasztorális (franciás)	Oboa	61–78.
I.	Con brio	Robusztus, verbunk	Harsona	79–86.
II.	(Con brio)	Sűrű (kínaias)	Fagott, cselló, nagybőgő	87–102.
III.	Piu mosso	Diadalmas	Hegedűk	103–110.
IV.	Poco calmato	Mélázó (oroszos)	Hegedű	111–118.
V.	(Poco calmato)	Hősies (portré)	Fagott, cselló, nagybőgő; majd: hegedű	119–135.
VI.	Tempo calmato	Korárelőjáték – korál	Hegedű, cselló; majd: fuvola; később: fúvósötös	136–153.
VII.	Vivo	Erőtelmes nagytabló, tánc	Zenekar	154–178.
VIII.	Piu vivo	Feszült jelenet – elemelt	Hegedűk; majd: fuvola, oboa; később: mélyvonósok	179–230.
IX.	(Piu vivo)	Balladai, fájdalmas, „könnyek tava”	Fagott, mélyvonósok; majd: hegedű, fuvola	231–252.
X.	Molto vivo	Vidám, staccato (kínaias)	Fafúvók	253–280.
XI.	Andante espressivo	Pusztai hang, fojtott bánat	Oboa, angolkürt, klarinét	281–315.
XII.	Adagio	Fájdalmas nagytabló	Hegedűk; majd: Tutti	316–346.
XIII.	Tempo di marcia funebre	Gyászinduló	Harsona; majd: trombita	347–373.
XIV.	Andante poco rubato	Bensőséges, „az erdő ébredése”	Fuvola	374–405.
XV.	Allegro giocoso	Szökös csárdás (kínaias?)	Tutti	406–452.
XVI.	Maestoso	Hősies nagytabló, fájdalmas alaphanggal	Kürt; majd: hegedű	453–475.
Finale	Vivace	(Volt nekem egy kecském...) Játékos – fokozódás	Tutti	476–631.
	Andante cantabile	Győzelmes megérkezés – pasztorális emlékképek	Vonósok; majd: kislefuvola	632–652.
	Allegro	Összegzés: Volt nekem egy kecském...; Csárdás, korál; Kiteljesedés	Tutti	653–710.

⁷¹ KODÁLY Zoltán: *Változatok egy magyar népdalra / Variations on a Hungarian Folksong*. London, Hawkes & Son, 1941.

Ha a *Páva-változatokat* végignézzük, egy egyfelvonásos balett szinopszist látjuk magunk előtt. A hős bemutatása, vidám és erőt próbáló cselekedetei, halála, újjászületése, győzelme és népünnepély. Ha maga a cselekmény utólagos értelmezés is, maga a zene érzelmi-hangulati programja autentikus. Balettkonceptióként való értelmezése alátámasztható az életrajzi adatokkal és a karakterváltásokat hangsúlyozó szerzői tagolással. Ugyanezt az értelmezést erősíti a táncszínpadi visszaigazolás is: Velekei László 2013-ban a Győri Balett *Romance* című koreográfiájában sikerrel használta fel. A *Fölszállott a páva* jelentősége a kodályi balettkonceptió felől az, hogy ezzel adott végérvényes választ a sztravinszkiji táncjátékokra: egy *Pávával* felelt a *Tűzmadárra*. Noha a két mű közötti stílusbeli különbségek egyértelműen az önállóságukat bizonyítják, összetartozásuk mégis szembetűnő: népzenei elemekből egy-egy balladát „mesélnek el” korszerű zenekari formában, hasonló érzelmi-hangulati képekben.

A „balettkonceptió” szerkezeti hatása szempontjából a *Pávával* egy időben írt *Concerto* és az ugyanakkor felvázolt *Szimfónia* is tanulságos lenne. Szintén ennek a pár évnek a tervei közé tartozik egy *Szent István-oratórium* is, amelyből az *Ének Szent István királyról* című ismert kórusművet írta meg több változatban, majd a világháborút követő hónapokban egy rövid zenekari előjátékot illeszt hozzá (*Vértanúk sírján*). A legtermékenyebb időszakát szakította félbe az, hogy a számára megnyílt nagyvilágot bezárta előtte a világháborús nemzetközi környezet. Az alkotás ilyen mérvű korlátozottsága végül a balettkonceptió elvetéséhez vezet.

Kállai kettős – Utótánc

A világháború végével Kodály eszközeit, stílusát és dramaturgiáját tekintve is megváltozik. 1948-ig a még közvetlenül keze ügyében levő terveit beváltja: meghangszereli a *Missa brevist*, és megír valamit – korábbi anyagok alapján – a *Czinka Pannából*, de önálló nagy művet 1955-ig nem ír. Érthető módon ebben a válságban a balettkonceptióhoz sem tud visszatérni. Az utolsó táncsal kapcsolatos darabja, a *Kállai kettős* a *Háryban* egyszer már megkezdett epizód kibővítésére korlátozódik. A zenekart a *Magyar rondó* méretére csökkenti: három klarinétot, két cimbalmot és vonósegélyt-

II. táblázat: A *Fölszállott a páva* szerkezete⁷²

	Tempó	Jelleg	Népdal	Szakaszok
I.	Lassú tánclelés	évdő	<i>Felülről fúj...</i>	7
II.	(Élénken)	bordal	<i>Jó bort árul Sírjainé...</i>	3
III.	(Élénken)	csúfolódó	<i>Kincsem, komámasszony...</i>	2 × 2
	Piu mosso	bordal	<i>Nem vagyok én senkinek sem adósa...</i>	2

⁷² KODÁLY Zoltán: *Kállai kettős vegyeskarra és zenekarra eredeti népdalok után*, Zeneműkiadó, Bp., 1955.

test alkalmaz, valamint vegyeskart. A háromtétéles, négyrészes mű „cselekménye” a szerelmesek civódásából a legénybúcsún át a házasság egy vidám pillanatáig ível. Mivel a darabot a Magyar Állami Népi Együttesnek írta, annak szerkezete táncolásra alkalmas formákat tartalmaz. A *Sárkánytánc* sztravinszkijes és a *Székellyfonó* elvont pantomimjét messze feledve a néptánc vidám színpadi megjelenítését vállalta 1950-ben.

Irodalomjegyzék

- (D): *Kurucmese. Kodály-bemutató az Operában* = *Nemzeti Újság*, 1935. március 14., 13.
- (F.J.): *A Jooss-ballett* = *Pesti Hírlap*, 1937. április 2., 18.
- (KV): *Filharmoniai unalom – Az első hangverseny* = *Magyarország*, 1935. október 29., 10.
- (Op): *Az első filharmoniai társaság* = *Budapesti Hírlap*, 1935. október 29., 12.
- (SZ.E.): *Magyar zenei hét Frankfurtban* = *Pesti Hírlap*, 1927. augusztus 18., 14.
- [ISMÉRTLEN]: „Rádióműsor” = *Budapesti Hírlap*, 1931. július 30., 4.
- [NÉVTELEN]: *(Táncest)* = *Budapesti Hírlap*, 1936. november 3., 9.
- [NÉVTELEN]: *Egy esztendő zenei élete. Az ötvenéves Operaház = Élet*, 1935. július 14., 571-572.
- [NÉVTELEN]: *Magyar csupajáték [sic!]* = *Magyar Muzsikaszó*, 1938. május 1., 11.
- [NÉVTELEN]: *Világjáró magyar balettet állítanak össze Kodály Zoltán zenéjéből* = *Magyar Hírlap*, 1936. július 15., 7.
- BÓNIS Ferenc: *Egy ismeretlen Kodály-kompozíció első kiadása elé* = *Hitel*, 2013. 2. sz., 66-71.
- BREUER János: *„Zenei krónika”* = *Népszabadság*, 1982. szeptember 8., 7.
- BREUER János: *Kodály-kalauz*. Bp., Zeneműkiadó, 1982.
- DALOS Anna: *Forma, harmónia, ellentét – Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához*. Bp., Rózsavölgyi és Társa, 2007.
- DALOS Anna: *Háry bécsi utazása. Kodály Színházi nyitányának bemutatója* = *Zenetudományi Dolgozatok*. Szerk. KISS Gábor, 2011, 291-297.
- DALOS Anna: *Kodály Zoltán eszményi birodalma: a Háry János alakváltásai* = *Uó: Kodály és a történelem. Tizenkét tanulmány*. Bp., Rózsavölgyi, 2015, 81-90.
- DEÁK-BÁRDOS György: *Zeneművészeti Szemle* = *Magyar Kultúra*, 1935. december 5., 485-486.
- DOHNÁNYI Ernő: *A Filharmoniai Társaság európai körútja és 75 éves jubileuma, Dohnányi Ernő nyilatkozata* = *Pesti Hírlap*, 1928. április 12., 13.
- FÁBIÁN Áttila: *Magyar lemezek* = *Muzsika*, 1967. április 1., 42.
- GAÁL Endre: *Zenei Szemle* = *Protestáns Szemle*, 1935. 2. sz., 93-95.
- HAICS Géza: *„Beszélgetés Kodály Zoltánnal az eljövendő magyar operáról”* = *Magyarság*, 1932. május 1., 18.
- HORUSITZKY Zoltán: *„Kodály Zoltán életútja (2. rész)”* = *A Zene*, 1943. 7. sz., 100-108.
- ITTZÉS Mihály: *„...Ez nem az én világom.” Kodály a jazzről és a könnyű zenéről – szubjektíven és objektíven* = *Fejezetek a magyar jazz történetéből 1961-ig*. Szerk. SIMON Géza Gábor, Bp., Magyar Jazzkutató Társaság, 2001, 87-89.
- ITTZÉS Mihály: *A Czinka Pannától a Rákóczi-énekig – Egy nem létező Kodály-mű születése* = *Magyar Művészet*, 2017. 2. sz., 90-97.
- ITTZÉS Mihály: *Kodály: Magyar rondójának előélete* = *A Magyar Kodály Társaság Hírei*, 2017. 1. sz., 38-41.
- j.s. [=JEMNITZ Sándor]: *„Kettős bemutató az Operában – Haydn A patikus, Kodály Székellyfonó”* = *Népszava*, 1932. április 26., 7.
- JÁRDÁNYI Pál: *„Czinka Panna”* = *Válasz*, 1948. 4. sz., 378-379.
- JEMNITZ Sándor: *„Háry János”* = *Népszava*, 1926. október 17., 8.
- JEMNITZ SÁNDOR: *Operaházunk és a magyar balett* = *A magyar muzsika könyve*. Szerk. MOLNÁR Imre, Bp., HAVAS Odön Kiadása, 1936, 63-72.
- KODÁLY Zoltán: *Utam a zenéhez. Öt beszélgetés Lutz Beschel* = *Uó: Visszatekintés. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok*. 3. Közr. BÓNIS Ferenc, Bp., Argumentum, 2007, 537-579.
- KODÁLY Zoltán: *A »Fölszállott a páva« – zenekari változatok előadása elé* = *Uó: Visszatekintés. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok*. 1. Közr. BÓNIS Ferenc, Bp., Argumentum, 2007, 221.
- KODÁLY Zoltán: *Galántai táncok*. Bp., Zeneműkiadó, 1955.
- KODÁLY Zoltán: *Háry János*. Bécs, Universal Edition, 1983.
- KODÁLY Zoltán: *Kállai kettős vegyeskarra és zenekarra eredeti népdalok után*. Bp., Zeneműkiadó, 1955.
- KODÁLY Zoltán: *Magyar rondó – Hungarian Rondo vonószekarra, két klarinéra és két fagottra – for string orchestra, two clarinets and two bassoons*. Bp., Editio Musica Budapest, [1976]
- KODÁLY Zoltán: *Magyarság a zenében* = KODÁLY Zoltán: *Visszatekintés*. Szerk. BÓNIS Ferenc, Bp., Argumentum, 2007., II. kötet, 235-260.
- KODÁLY Zoltán: *Maroszeleki Táncok – Maroszeleki Tánze*. Bécs, Universal Edition, cop. 1930.
- KODÁLY Zoltán: *Székellyfonó – Spinnstube*. Bécs, Universal Edition, 1965.

- KODÁLY Zoltán: *Változatok egy magyar népdalra / Variations on a Hungarian Folksong*. London, Hawkes & Son, 1941.
- KOVÁCS János: *Pacsirtaszó. Kodály első színpadi kísérőzenéjének sorsa és utóélete = Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korukról*. Szerk. BÓNIS Ferenc, Bp., Püski, 2001, 133-141.
- KÓVÁGÓ Zsuzsa: *A Magyar Csupajáték története dokumentumok tükrében - Válogatás Bordy Bella hagyatékából = Színháztudományi Szemle, 1986, 20. sz., 25-42.*
- OTTÓ Ferenc: *Bemutatók az Operában: Milői Vénusz. Kurucmese = Szabadság, 1935. március 17., 6.*
- OTTÓ Ferenc: *I. filharmóniai hangverseny = Szabadság, 1935. november 3., 4.*
- OTTÓ Ferenc: *Magyar Csupajáték. Bemutatók a Művészszínházban = A Zene, 1938. július 15., 257-260.*
- PÁLFI Csaba: *A Gyöngyösbokréta története = Táncstudományi Tanulmányok 1969-1970*. Szerk. DIENES Gedeon - MAÁ CZ László, Bp., Magyar Táncművészek Szövetsége, 1970, 115-161.
- PÁVAI István: *Kodály Zoltán és a magyar tánc = Magyar Zene, 2018, 2. sz., 161-179.*
- SÁROSI Bálint: *Hangszeres népzene Kodály műveiben: a Galántai és a Marosszéki táncok = Ethnographia, 1982, 4. sz., 513-526.*
- SZALAY Olga: *Zur Sammlung der Soldatenlieder von Bartok und Kodaly, erstellt 1918 im Auftrag des k. u. k. Kriegsministeriums = Studia Musicologica, 2009, 1/2. sz., 99-134.*
- TÓTH Aladár: *Balettújdonosság az Operaházban = Pesti Napló, 1935. március 14., 14.*
- WINDHAGER Ákos: *A kodályi balettkoncepció Kodály nélkül = Magyar Csupajáték. A modern magyar ösztümüvészeti előadás. Szerk. BÓLYA Anna Mária - WINDHAGER Ákos, Bp., MMA MMKI, 2021, 115-130.*
- WINDHAGER Ákos: *Magyar rondó - Kodály „balettkoncepciója” I. = A kiválasztott - A magyar tánckultúra Nizsinszkij-öröksége. Szerk. BÓLYA Anna Mária - WINDHAGER Ákos, Bp., MMA MMKI, 2022, 71-83.*

Bólya Anna Mária

A Guerra-tanítvány Nádasi Ferenc képe Péter László visszaemlékezései alapján

Patrizia Veroli Milloss-kutató révén találtunk rá a Francesca Falcone által kezelt olaszországi Guerra-hagyatéokra. A hagyatékban lejegyzett balettek is vannak, például a *Havasi Gyopár*, amelyet Olaszországban rekonstruáltak is. E tanulmányban azonban Nicola Guerra pedagógusi örökségéhez kapcsolódó témát körvonalazunk, hiszen Milloss Aurélnak és Nádasi Ferencnek is tanára volt. Mindkét személyiség, de különösen a később államosított és az Állami Balettintézetbe bevont Nádasi Stúdió alapítójának táncoktatási öröksége kihatott a teljes magyar táncéletre. Nádasi keze alól került ki a nagy balettművész-generáció (például Lakatos Gabriella, Fülöp Viktor stb.), de még az akkori modern táncot propagáló Jeszenszky Endre és más jelentős táncosok/oktatók is. Nádasi örökségét a magyar táncművészetben nehéz lenne túlbecsülni. Az ő személyiségét vázolja fel Péter László, a milánói Scala és a nápolyi San Carlo színházak volt balettmestere, a Magyar Állami Operaház címzetes magántáncosa. Péter László Nádasi tanítványaként érzékletes képet ad Nádasi különleges táncoktatói kvalitásairól.

215

Oral history: Nádasi Ferenc képe Péter László visszaemlékezései alapján

Az oral history, az elbeszélt történelem ismérve nem feltétlenül az írásbeliség és az írott történetiség teljes hiánya. Az oral history olyan többletet hordoz, amely csak élőbeszéddel adható át. A hangszín, a hanglejtés és más metakommunikációs csatornák mind olyan széles körű kommunikatív értékkel rendelkeznek, amelyek egy forrást bizonyos aspektusból sokkal informatívabbá tesznek az írott szövegeknél.¹

Sajátos esete ennek egy *táncoktató* portréjának megrajzolása. Ha a szóösszetétel második tagjával kezdjük: egy tanár személyiségének megértéséhez a tanítványok visszaemlékezései adhatják meg az igazi kulcsot. Az igazán jó tanár személyisége révén mindig nevel is egyben, tehát jellemének egy része ott van az interjúalanyban is valamilyen módon: a látásmódjában, fogalmazásmódjában, véleményalkotásában. A tánc pedig önmagában is rendkívül különleges eset, hiszen a szavak nélküli művészet személyes volta, a test mozgásának művészete még az oral history által is nehezen megragadható. Mondhatnánk, hogy a „moving history” vagy a „dancing history” tudná ezt igazán átadni – és valóban: az interjúk alatt táncmozdulatok is előkerültek.

Nádasi Ferenc (1893–1966) jelentőségét a magyar táncéletre nehéz lenne túlbecsülni. Nádasi ismerte az orosz baletthagyományt, Gyagilev együttesének tagjait, és Oroszországban Enrico Cecchetti révén az olasz stílusban is jártasságot szerzett.

¹ PORTELLI, Alessandro: *What makes oral history different = Oral history, oral culture, and Italian Americans*. Szerk. GIUDICE, Luisa D., New York, Palgrave Macmillan, 2009, 21–30.

A tehetséges és a legjobb tánciskolákat megjárt Nádasi az első magyarok között volt, akiket Guerra szerződttetett az Operához. Ezután mintegy másfél évet tanult Guerránál az első világháború kitöréséig. Nádasi hosszabb külföldi tartózkodásai során mindig felkereste a legjobb tánciskolákat, és órákat vett, így Magyarországra való visszatérése után, 1936-ban olyan kiváló iskolát tudott nyitni, ahol valóban Oroszország – és közvetve egész Európa – baletthagyományának legjavát adhatta át növendékeinek. Rákövetkező évtől már az Operaháznál is balettmesterként dolgozott. Felbecsülhetetlen mértékű oktatói munkáját, amelyet még a második világháború alatt is folytatott, iskolájának 1949-es államosítása törte meg. Az Állami Balettintézet Nádasi szakmai eredményeinek alapot adta és a Nádasi Balett Stúdió helyszínén jött létre. Az Állami Balettintézet igényt tartott Nádasi munkájára, a nem túl kedvező légkörben 1963-ig oktatót. Kezei közül olyan táncosok kerültek ki, mint Lakatos Gabriella, Kun Zsuzsa, Pártay Lilla, Fülöp Viktor, Róna Viktor, de a megalakuló Pécsi Balett koreográfusa, Eck Imre és első táncosainak nagy hányada is Nádasi-tanítvány volt. Jeszenszky Endre, aki később a magyarországi moderntánc- és jazztánc tanárok nagy részét nevelte ki, szintén Nádasinál tanult. Látható tehát, hogy még a magyarországi moderntánc-élet fejlődése is közvetlen neki köszönhető.²

Péter László tehát oktatói családfáját Nádasi révén Guerráig vezetheti vissza, így a nagy hatású táncoktató szakmai személyisége valahol minden bizonnyal tetten érhető történeteiben. A táncos-táncoktató-koreográfus a milánói Scala és a nápolyi San Carlo színházak volt balettmestere, a Magyar Állami Operaház címzetes magántáncosa, koreográfus, balettmester, a Magyar Táncművészeti Egyetem Életmű Elismerésének birtokosa.³

Péter László 1952-től járt Nádasi Ferenc óráira. Visszaemlékezése alapján Nádasi kiváló táncpedagógus volt, aki a növendékekből valóban művészeket nevelt. A tanári stílus fontos lenyomata egy oktató személyiségének. A tehetség sokszor olyan hátteret és alapot ad, amely kiegyensúlyozott emberi légkört tesz lehetővé. Péter László elmondása szerint a scalabeli oktatói működésének elején a vezető behívatta és neki szegezte a kérdést: „Mondd el nekem, hogy te mit csinálsz! Hogy lehet, hogy már egy hónapja itt vagy, és még mindig senki nem nyújtott be panaszt ellened?” A Scalában több „kész” balett-táncos is bejárt Péter óráira, melyekről sokat elmond, hogy a legendás tehetségű Carla Fracci is rendszeresen részt vett rajtuk.⁴

Péter László szerint Nádasi órái rendkívül minimalisták voltak. Nem volt bőbeszédű, inkább mozgásban fejezte ki magát. Órái letisztultak, módszeresek és nagyon nehezek voltak, technikailag magas követelményeket állított. Megmutatott, elmagyarázott minden egyes lépést, amit újonnan tanított. Látszott rajta, hogy ő maga is egy nagyon jó technikájú táncos volt. Pontos és mély szakmai tudását képes volt átadni, elmagyarázni a növendékeinek, amire csak kevés mester képes. Ezeket az egyszerűen

² BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor: *A Nádasi Balett Stúdió, 1937–1949 = Zempléni Múzsza*, 2012, 3. sz., 64–67.

³ *Koreográfus-Évfordulók (KÉK). Neves koreográfusok és mesterek évforduló-sorozata. A Magyar Táncművészeti Egyetem szimpóziuma Milloss Aurél, Szabó Iudán és Nádasi Ferenc munkásságáról.* Szerk. KAVECSÁNSZKI Máté – BÓLYA Anna Mária – KÖVÁGÓ Zsuzsa, Absztraktfüzet, Bp., Magyar Táncművészeti Egyetem, 2018.

⁴ BÓLYA Anna Mária: *Interjú sorozat Péter Lászlóval.* Kézirat, 2018–2020.

felépített órákat viszont rendkívül változatosan tartotta, mindennap másra fektette a hangsúlyt.⁵

Nádasi különleges képessége volt, hogy minden növendékéről kinetikus profil volt a fejében. Személyre szabottan tudta, hogy mit kell mondania ahhoz, hogy a mozdulatot javítani tudja. Mindenki határait ismerte, és azon túl már nem terhelte, továbbá magas fokú mozdulati tematikus képessége volt. Precízen tudta azt is, hogy miben kell vezetni a növendékeket, és miben érdemes már szabadon saját akaratukra hagyni őket. Magasabb szinten, amikor a stílus megengedte, „szabadon hagyta hibázni” növendékeit, így alakultak ki egyes nagy táncosok máig ismert jellegzetes mozdulati stílusai. Péter László saját elmondása szerint ezt a megközelítést maga is igyekezett alkalmazni oktatói gyakorlatában.⁶

A jó oktató felismeri a kiemelkedő tehetséget. Ez nyilvánvalónak tűnik, ugyanakkor sajnos ismerünk rossz példákat is. Előfordul, hogy a középszerű oktató megakadályoz egy tehetséges növendéket a kiemelkedésben féltékenységből vagy más hasonló negatív emberi tulajdonságból kiindulva. Az igazán nagy tehetségek sokszor elűnnek a közösségtől, valamilyen egészen mások, lazák. A keretek közé szorított, túlságosan „kockás” fegyelem az ilyen tehetségeknek nem tudott fejlődést biztosítani, így a pályán sok tehetséges fiatal került süllyesztőbe. Nádasi ezzel szemben képes volt felismerni, hogy melyik növendéket miben hagyja „hibázni”.

Egy oktatónak, pedagógusnak számolnia kell azzal, hogy a különböző szinteken egész más oktatási módszerekre és tartalomra van szükség. Elengedhetetlen precízen ismerni a növendék életkori sajátosságait és a megtanítandó anyagot, hiszen a jó tanár két legfőbb ismérve, hogy érti a szakmát, és képes átadni is azt. Nádasi rávezette tanítványait a tudatos munkára és az izmok helyes és gazdaságos működtetésére.⁷

Érdekes adalék, hogy a Péter Lászlóval való beszélgetések során mindig felmerült a spanyol tánc témája, mely láthatóan máig foglalkoztatja őt. Rendkívüli lenyomatot hagyott benne Antonio Gadesszel való ismeretsége. Ez a témakör közvetlen kapcsolódási pontot teremt Guerrához is, ugyanis Nádasi spanyoltánc-tudása Guerrától származott, aki tökéletesen birtokolta a stílust. A Carmen balettbetéteinek koreografálásánál ez a tudás Nádasinak nagy segítségére volt.⁸

Péter László szavaiból egy nagyon fontos táncművészi-koreográfusi jellemző rajzolódik ki: Nádasi koreografálási stílusa a zenéből indult ki, a zenét használta ihlető forrásként. Azért kiemelendő e jellemző, mert a mai táncosképzésben nagy hiányosság mutatkozik a muzikalitás fejlesztésének területén. A legmagasabb szinten, a Magyar Táncművészeti Egyetemen mára teljesen visszaszorult a gyakorlati jellegű zenei képzés, amely a saját zenei élményen keresztül ülteti át a növendékbe a muzikalitás iránti

⁵ *Koreográfus-Évfordulók (KÉK). Neves koreográfusok és mesterek évforduló-sorozata. A Magyar Táncművészeti Egyetem szimpóziuma Milloss Aurél, Szabó Iván és Nádasi Ferenc munkásságáról.* Szerk. KAVECSÁNSZKI Máté - BÓLYA Anna Mária - KÖVÁGÓ Zsuzsa, Absztraktfüzet, Bp., Magyar Táncművészeti Egyetem, 2018.

⁶ BÓLYA Anna Mária: *Interdiszciplináris kitekintések a táncról.* Tanjegyzet, Bp., Magyar Táncművészeti Egyetem, 2018. BÓLYA Anna Mária: *i. m.* (2018–2020)

⁷ BÓLYA Anna Mária: *i. m.* (2018–2020) GYARMATI Zsófia - MACHER Szilárd: „A tánc csillagai lettek...” Az Állami Balett Intézet első végzős évfolyama. Bp., Magyar Táncművészeti Főiskola, 2015.

⁸ BÓLYA Anna Mária: *i. m.* (2018–2020)

igényességet. Pedig ismert, hogy „a zene pontosan megmond mindent. A muzikalitás a jó koreográfus ismérve.”⁹ Úgy tűnik tehát, hogy a zene iránti tisztelet a jó tanárok szemléletéből szűrődött át a koreográfus hitvallásába.¹⁰

Guerra-portré

A korszak balett-táncosainak helyzetéből tudhatjuk, hogy a balettoktatás még az akkori kiváló Guerra esetében is tartalmazott katonás elemeket, és nagy részét tette ki a formális tartalomoktatás, vagyis az „idomítás”. Guerra pozitívuma elsősorban a rendkívüli – jó értelemben vett – fegyelem és a magas technikai követelményrendszer volt, ahogy ez a történeti adatokból leszűrődik. Kiválósága és reputációja a következőkből táplálkozott:

1. Igen nagy fegyelmet tartott az együttesben.
2. Nagyon szigorúan vette a próbákat.
3. A klasszikus olasz iskola alapján tanított.
4. Maga is kitűnő táncos volt, és így nagy tiszteletnek örvendett.¹¹

A tánc folyamatának, illetve az előadásnak – ahol a táncos és közönsége megteremtik a kapcsolatot egymással – egy érdekes aspektusa az érzés, amit a táncos mozdulatai indukálnak a nézőkben. Ez tulajdonképpen az előadás, a művész egyik célja. Fontossága ellenére eddig viszonylag kevésbé vizsgált területről van szó, ellentétben a zenével, ahol a befogadó élményét számos szempontból áttekintették már. Christensen és munkatársai úgy találták, a köríves mozdulatok pozitívabb érzéseket váltanak ki a nézőkből, mint hiányuk. Érdekes, hogy talán erre adott reakcióként a Covent Garden táncosai változtattak a mozdulataikon a korábbi gyakorlatukkal szemben.¹² A kutatók arra is rámutattak, hogy a nézőben akkor lesz az előadáshoz való viszony egyértelműen pozitív, ha a táncost autentikusnak találja, ha a megjelenített érzés és élmény az előadó által is átélt és hiteles. Tehát ismét fontos szerepet kapnak a technikán és annak tökéletesítésén túl a művész érzései, azok kifejezése, megélése, közvetítése.¹³

⁹ Uo.

¹⁰ BÓLYA Anna Mária: *Zenei kurzustartalmak – elmélet és gyakorlat összhangja = Tánc és módszer. Táncművészeti kutatások*. Szerk. BÓLYA Anna Mária, Bp., MMA MMKI, 2021, 45–47. BÓLYA Anna Mária: *i. m.* (2018–2020).

¹¹ Vö.: PÓNYAI Györgyi: *A klasszikus balettművészet helyzete, premierek és sajtóreflexiók a budapesti Operaházban Nicola Guerra munkássága idején (1902–1915) = Auróra 3–4. – A magyarországi balett születése. A Magyar Királyi Operaház megnyitásától Guerra Miklós érkezéséig. Magyarországi balettművészet Nicola Guerra alkotói munkásságának idején*. Szerk. BÓLYA Anna Mária, Bp., MMA MMKI, 2024, 121–168. BÓLYA Anna Mária – GYÖRFFY Ágnes: „Les petits rats” – a művésztől a szórakoztatás felé: a „balettpatkányok” korszaka és hatásuk a mai balett-termék világára. = *Auróra 3–4. – A magyarországi balett születése. A Magyar Királyi Operaház megnyitásától Guerra Miklós érkezéséig*. Szerk. BÓLYA Anna Mária, Bp., MMA MMKI, 2024, 65–92.

¹² CHRISTENSEN, Julia F. – GOMILA, Antoni – GAIGG, Sebastian B. – SIVARAJAH, Nithura – CALVO-MERINO, Beatriz: *Dance expertise modulates behavioral and psychological responses to affective body movement = Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 2016, 8. sz., 1139–1147. CHRISTENSEN, Julia F. – POLLICK, Frank E. – LAMBRECHTS, Anna – GOMILA, Antoni: *Affective responses to dance*. = *Acta Psychologica*, 2016, 168. sz., 91–105.

¹³ Pártay Lilla így nyilatkozott Nádasi pedagógusi személyiségéről: a tánc szerelmét el tudta ültetni növénydékeiben. *Nádasi Ferenc 1893–1966*. Szerk. NÁDASI Myrtil, Bp., Magyar Táncművészeti Főiskola, 1993. BÓLYA-GYÖRFFY: *i. m.* (2024)

Történeti szempontból összefoglalóan az világlik ki a Guerra-Nádasi-Péter oktatói vonal rövid feltérképezéséből, hogy Guerra nagyszerű alapot adott a balettktatásnak, egyfajta fegyelmi keretbe és technikai keretrendszerbe foglalva a balett-táncosok képzését. Nádasi később ehhez új elemeket adott hozzá: a növendék pontos kinetikus ismeretét és művészi kvalitásának kifejezési lehetőségeit.

Irodalomjegyzék

- BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor: *A Nádasi Balett Stúdió, 1937-1949 = Zempléni Múzsá, 2012, 3. sz., 64-67.*
- BÓLYA Anna Mária - GYÖRFFY Ágnes: *„Les petits rats” – a művészettől a szórakoztatás felé: a „balettpatrányok” korszaka és hatásuk a mai balett-termék világára. = Auróra 3-4. – A magyarországi balett születése. A Magyar Királyi Operaház megnyitásától Guerra Miklós érkezéséig. Szerk. BÓLYA Anna Mária, Bp., MMA MMKI, 2024, 65-92.*
- BÓLYA Anna Mária: *Interdiszciplináris kitekintések a táncról. Tanjegyzet, Bp., Magyar Táncművészeti Egyetem, 2018.*
- BÓLYA Anna Mária: *Interjú sorozat Péter Lászlóval. Kézirat, 2018-2020.*
- BÓLYA Anna Mária: *Zenei kurzustartalmak – elmélet és gyakorlat összhangja = Tánc és módszer. Táncművészeti kutatások. Szerk. BÓLYA Anna Mária, Bp., MMA MMKI, 2021, 45-47.*
- CHRISTENSEN, Julia F. - GOMILA, Antoni - GAIGG, Sebastian B. - SIVARAJAH, Nithura - CALVO-MERINO, Beatriz: *Dance expertise modulates behavioral and psychological responses to affective body movement = Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance, 2016, 8. sz., 1139-1147.*
- CHRISTENSEN, Julia F. - POLLICK, Frank E. - LAMBRECHTS, Anna - GOMILA, Antoni: *Affective responses to dance. = Acta Psychologica, 2016, 168. sz., 91-105.*
- GYARMATI Zsófia - MACHER Szilárd: *„A tánc csillagai lettek...” Az Állami Balett Intézet első végzős évfolyama. Bp., Magyar Táncművészeti Főiskola, 2015.*
- *Koreográfus-Évfordulók (KÉK). Neves koreográfusok és mesterek évforduló-sorozata. A Magyar Táncművészeti Egyetem szimpóziuma Milloss Aurél, Szabó Iudán és Nádasi Ferenc munkásságáról. Szerk. KAVECSÁNSZKI Máté - BÓLYA Anna Mária - KÓVÁGÓ Zsuzsa, Absztraktfűzet, Bp., Magyar Táncművészeti Egyetem, 2018.*
- *Nádasi Ferenc 1893-1966. Szerk. NÁDASI Myrtil, Bp., Magyar Táncművészeti Főiskola, 1993.*
- PÓNYAI Györgyi: *A klasszikus balettművészet helyzete, premerek és sajátreflexiók a budapesti Operaházban Nicola Guerra munkássága idején (1902-1915) = Auróra 3-4. – A magyarországi balett születése. A Magyar Királyi Operaház megnyitásától Guerra Miklós érkezéséig. Magyarországi balettművészet Nicola Guerra alkotói munkásságának idején. Szerk. BÓLYA Anna Mária, Bp., MMA MMKI, 2024, 121-168.*
- PORTELLI, Alessandro: *What makes oral history different = Oral history, oral culture, and Italian Americans. Szerk. GIUDICE, Luisa D., New York, Palgrave Macmillan, 2009, 21-30.*

Lévai Péter

Konstruktivizmus a (nép)tánc élményalapú tanításának pedagógiájában

„A tudásról nem lehet megállapítani, hogy *igaz*, vagy *hamis*, ennél sokkal fontosabb gyakorlati kérdés merül fel: *adaptív-e az ismeret...*”¹

Tánc és tanulás

E fejezetünk témája – az iméntihez hasonlóan – a tánc oktatása és annak módszerei. A táncművészet bármely műfaja, ága – ebbe beletartozik nem meglepő módon a tradicionális kultúra (népi kultúra) táncművészete – kizárólag tanulás útján sajátítható el. A sokat hangoztatott és jobbára téveszmévé vált kijelentés, mely szerint a paraszti táncokat apáról fiúra, anyáról leányra hagyományozták (vagyis – mint egyfajta *just – átadták*), ebben a megközelítésben nem igaz.² A tánc kultúra – legyen az egyetemes vagy lokális – minden időben speciálisan a tanulás útján haladt végig: a nagyobbaktól, idősebbektől lesték, *tanulták* el a kisebbek, a fiatalabbak. De ez nem azt jelenti, hogy a komplett táncokat az alapoktól (alapmozgásoktól) egészen a motívumfűzésig vagy a szvitszerű kivitelezésig sajátították volna el. Ez egyébként is képtelenségnek tűnhet, ha belegondolunk, hogy a paraszti tánc kultúra egy-egy táncrendjében előfordulhat akár két-három tánc típus is, melyeknek együttes és átlagos hosszúsága minimum 20–30 perc, de az erdélyi dialektusban nem ritka, hogy egy táncpárban (táncszünetről táncszünetig terjedő időszakban) akár egyetlen tánc is egy óránál hosszabb ideig tart.³ Ebben az összefüggésben tehát nincs értelme azt gondolni, hogy bármilyen tanulni

221

¹ NAHALKA István: *Konstruktív pedagógia – egy új paradigma a láthatáron I–III.* = *Iskolakultúra*, 1997, 2–4. sz., 24.

² NAHALKA: *i. m.* (1997). A konstruktivista pedagógia gyűjtőfogalom, mely nem módszer, hanem szemlélet. Arra épül, hogy a tudást mindenki maga építi fel, és ebben a gondolkodási folyamatban aktívan kell részt vennie, ehhez másokkal együtt kell működnie. A leegyszerűsített, leképzett, megszerkesztett tananyag ezt nem tudja biztosítani, csak a tapasztalatok és az életszerű helyzetek. A komplex tanulási környezet megteremtése alapfeltétel: többé már nem egy tankönyv és egy tanár az információ forrása, hanem maga a valóság. Az életszerű helyzetekben fellelhető valóságos problémákra csoportosan, változatos munkaformákkal és módszerekkel keresik a diákok a választ. A konstruktivista pedagógia sajátos tanulási környezetet igényel, amelyben a tanulók együtt dolgozhatnak és segíthetik egymást, változatos eszközöket és információs forrásokat használva, a tanulási célok eléréséhez és a problémamegoldó tevékenységhez.

³ Első élményeim közé tartozik, hogy a hetvenes évek vége felé (1979) az erdélyi Szék nagyközségben egy lakodalomban voltunk többedmagunkkal fiatal táncosok. Alig vártuk már, hogy az akkor számunkra kevésbé érdekfeszítő lakodalmi szokások és ajándékozások megtörténjenek, és elkezdődjön végre a TÁNC. Minderre már jóval éjjél után került sor, sőt, már szinte pirkadt. Az első tánc a „párban” a négyes tánc (lokális elnevezés) volt, amit mi már sokat táncoltunk addigra, persze ennél jóval „sterilebb” körülmények között. Legnagyobb megdöbbenésünkre csak ez a tánc másfél óráig tartott. Hitetlenkedve figyeltük a lakodalmi népet, amint mindent feledve átadták magukat a táncolás élményének, mi pedig csak szenvedtünk: el sem tudtuk képzelni, hogy mit lehet azon az egyszerű táncban másfél óráig rágódni. Természetesen később megértettem, hogy az önkifejezésnek ez a módja nem engedi meg (ez sem) a hebehurgyaságot, a gyors megmérettetést és sikert, hiszen nem ezért jött létre.

vágyót le tudna kötni a mozgóképek illetén sorozata és hossza úgy, hogy az tanulási alap, netán utánozandó matéria legyen. A mozgóképként megjelenő táncot így nem lehet tanulni, utánozni, legfeljebb megérteni a belső összefüggéseket, átlátni az ismert mozdulati elemek megjelenését.

A lényeg éppen itt van: a mozdulatokba való beelátáshoz és a mozdulatok táncosá formálásához elengedhetetlenül szükséges az előzetes mozdulat- és mozgásismeret, valamint a hozzákapcsolható, beelátó, az összefüggéseket a megfelelő helyen feltáró értelmezés.⁴ Vagyis a paraszti táncművelés megformálásában döntő fontosságú, hogy azok a „mozgásélmények”, amelyek a gyermeki lét legkorábbi idejében már megjelentek, a táncalkotás során előhívhatók, mozgósíthatók legyenek. Itt természetesen nem arra kell gondolni, hogy úgy kell táncolni, mintha libákat hajtánánk a réten, vagy kapálnánk a kukoricát, netán a kaszálást szőnénk bele a tánc tudásba. A mozdulatok tudása, ismerete nem ilyen konkrétan jelentkezik. De az a fizikai és mentális összefüggérendszer, mely által tudható, hogy a „libahajtás” közben hogyan kell egy kisebb árkot, vagy bokrot átlépni, átugrani, vagy a kukoricakapálás közben a test erejének és súlyának „kezelése” miképpen jelent könnyebbséget a táncolás közben, vagy a kaszálás kitartó fizikai „élményszerűsége” miképpen jelenik meg a páros táncok tartás-ellentartás kifejeződésében, a néptáncot ismerőknek teljesen evidens.⁵

Fontosak tehát az előzetes ismeretek, mégpedig nem konkrét tudásként (know what – tudni, *mit* kell tenni), hanem átvitt értelemben, a „tudás tudásaként” (know how – tudni, *hogyan* kell tenni), ráadásul azonnal. Ezek az alapvető mozdulat- és mozgásszerveződéses, illetve már beépült és az előhívó processzusra kész mechanizmusuk jelentik az elsődleges támpontot a táncok további elemeinek (motivika, folyamat, párkapcsolat, ritmika, dinamika, plasztika, augmentálódás, diminuálódás stb.) megértéséhez. Világos, hogy egy „egyszerű” ugrós tánc motivikái készletének megértése vagy reprezentálása nem jöhet létre az alapvető mozdulattípus, az ugrás kivitelezésének ismerete nélkül. Főleg akkor nem, ha ehhez hozzátesszük, hogy az ugrásnak mint mozdulattípusnak öt altípusa van már a test támasztékrendszere alapján is, valamint léteznek eltérő technikai megformálásai is.⁶ Amennyiben ezeket a táncolni vágyó nem tudja azonnal és célszerűen a maga mozgásmemória-tárából előhívni, vagyis nincs hozzá mozgástapasztalata és felhasználható előzetes tudása, akkor sajnos nem tud mit kezdeni a tánc további elemeinek tanulásával sem.

⁴ „...a konstruktivista elméletben kritikus szerepe van a megelőző tudásnak (prior knowledge). Ha a megelőző tudás kellően szervezett, »mozgósítható«, vagyis viszonylag könnyen előhívható, akkor esély van arra, hogy az új információ értelmezése sikeresen lejátszódjék, s a tanulás folyamatában a tudat, mint egy leborgonyozza a meglévők rendszeréhez az új tudást. Ehhez persze még további feltételek szükségesek. Részben szükséges, hogy a tanuló ember motivált legyen, s valóban végig akarja vinni az értelmezési folyamatot. Egy másik fontos feltétel, hogy az új információ befogadható legyen, tehát ne legyen ellentmondásban a meglévő tudásrendszerrel, az értelmező kognitív struktúrával.” NAHALKA: *i. m.* (1997)

⁵ GODDARD, Sally B.: *A kiegyensúlyozott gyermek. Mozgás és tanulás a korai életévekben.* Bp., Medicina, 2009.

⁶ FÜGEDI János: *Tánc-jel-írás...* Bp., L'Harmattan, 2011.

A magyar táncinkskutatás kezdetei

Hogyan kezdődött el a néptánc, vagyis a tradicionális tánc értelmezése és területi-történeti feldolgozása? A Kárpát-medence területén található népzene gyűjtését, rendszerezését és folklorisztikai alapú megközelítését Bartók Béla és Kodály Zoltán⁷ kezdte meg a XIX. század végén, amihez számos kutató csatlakozott az elmúlt 100 évben. Mivel ezek a nagyszerű tudósok felismerték a kultúra azonosíthatóságának és rendszerezhetőségének fontosságát, ezen elvek mentén mintegy félszáz évvel később elkezdődött a tánc kutatás is, bár olyan egységes formátumban – a trianoni békediktátum hatásai miatt – már képtelenség volt a munkát elvégezni, mint a nagy zenei elődök kezdeti tevékenysége során.⁸

A tánc kutatás nem sokáig volt lemaradásban, hiszen a komoly szakmai tudással rendelkező tánc kutatók szisztematikusan elvégezték ezt a munkát, amely nemcsak a magyar, hanem (jobbára) a környező népek tánc kultúrájára is kiterjedt. Ennek a tudományos munkának a megalapozása elengedhetetlen volt a tánc oktatás módszertanának kialakításához, hiszen egy tudományág megteremtésének alapvető feltétele a szóbeli információk megértése, feldolgozása, illetve ehhez kapcsolódóan a megfelelő nyelvi eszköztár (írásbeliség, tudományos szóincs) megléte.⁹

Alapvetés volt a tradicionális tánc kutatásban, hogy a megértési és feldolgozási folyamatokat tudományággá kell formálni, hiszen a diszciplináris forma az egyetlen lehetséges megoldás arra, hogy a feldolgozás a tudományosság szemszögéből kivitelezhető legyen. Természetes, hogy minden nemzet szeretné etnikai, illetve technikai alapon definiálni kulturális tánc örökségét. Ezzel párhuzamosan viszont nagy az igény arra is, hogy egységesítsék a tudásukat és sajátos kommunikációs nyelvezetet hozzanak létre a kutatások átjárhatóságának érdekében.¹⁰ Az európai tánc kutatók a ma-

⁷ Az *Academia Scientiarum Hungarica Corpus Musicae Popularis Hungaricae*t a Magyar Tudományos Akadémia megbízásából alapította Bartók Béla és Kodály Zoltán. A típusokat megállapítva és a gyűjtéseket állandóan kiegészítve jelenleg a következő felosztást találjuk:

- I. Gyermekjátékok
- II. Jeles napok
- III. A-B Lakodalom
- IV. Párosítók
- V. Sírátók
- VI-X. Népdaltípusok

⁸ MARTIN György: *Magyar tánc típusok és tánc dialektusok*. Bp., Akadémiai, 1970.

⁹ Ebből a szempontból is ki kell emelnünk dr. Martin György nevét, aki nemcsak a motívumokat – azaz a néptánc legkisebb szerves egységét – definiálta sikeresen, de ezeknek az egységeknek a táji-területi és típusozódását is megalkotta tudományos módszerekkel és szakterminológiával. Másrészt pedig dr. Fügedi János (Lábán Rudolf, Ann Hutchinson Guest, Sz. Szentpál Mária és Lányi Ágoston nyomdokain haladva) volt az, aki a mai néptánc-pedagógia módszereihez megteremtette az írásbeliséget a közérthetőség, a lejegyezhetőség és felhasználhatóság, valamint a tudományos összehasonlítható kutatás és elemzés szempontjai alapján. E két szakembernek óriási érdeme van abban, hogy a néptánc-pedagógia mára tudja, hogy miről és hogyan lehet beszélni, illetve azt pontos kivitelezési utakkal megmutatni, vagyis értelmi, érzelmi és fizikai cselekvéseket képes egybevonni a tudásnövekedés elérése érdekében.

¹⁰ „A Tanulmányi Csoport által kidolgozott tánc szerkezet-elemzés elmélete és módszere fontos hozzáadott érték a tánc tudományos kutatásához, mert lehetővé teszi a kutatók számára, hogy a táncról a maga fogalmaiban beszéljenek. Az egyetemesség állítása azonban ennek a módszernek a gyenge pontja.” GIURCHESCU, Anca – TORP, Lisbet: *Theory and Method in Dance Research: A European Approach to the Holistic Study of Dance = Yearbook for Traditional Music*, 1991, 23. sz., 1–10. Ez és a további angol fordítások a szerző munkái.

guk rendszerezettségének és intézményi-szervezeti felépítésének megfelelően végzik tevékenységüket. Az ICTM (International Council for Traditional Music) az egyik olyan szervezet, amelyhez nagy számban kapcsolódnak kutatók, és amely igyekszik mednezselni ezeket a jelenségeket és kívánalmakat.

A tánctanítás és -értelmezés kihívásai

Azt nem jelenthetjük ki egyértelműen, hogy a tánckutatás a Kárpát-medencében a közvetlen közelmúltig szinte kizárólagosan magyar jelenség, afféle *hungarikum* volt. Mégis érdekes, hogy Európában és a világ más tájain csodálkozással vegyes tisztelettel néznek a magyar táncra, sőt, gyakran próbálják azt megtanulni.¹¹ A tudományos igényesség jelenléte ellenére előfordult, hogy a gyakorlat és a szándék antagonisztikus ellentétben álltak egymással. Tipikus jelenség volt – vagy talán még ma is létezik –, hogy a tanár „két leckével járt előrébb”, mint azok, akiket tanítani akart.

Ennek köszönhetően gyakori torzulások, illetve közhelyes koreográfiai kívánalmak jelentek meg a tánc megértési és kivitelezési folyamatában, a helyes élményszerzési mechanizmusok kizáródtak, elsikkadtak. Sebők Mária így nyilatkozott erről a sajnálatos jelenségről: „30 éven át több száz néptáncgyűttes működött, a gyerekeknek pedig a cserkészcsoporthoz oktatták a hagyományokat. De ezeknek a csoportoknak a vezetői többnyire nem tudtak mást, mint azt a 20 dalt és néhány csárdáslépést, amelyek akkoriban köztudottan voltak. Micsoda kontraszt ez a magyar tánc házzakkal szemben, ahol bonyolult táncmotívumokat tanítottak, és azt, hogy a rögtönzött táncban ezek a motívumok hogyan kapcsolódnak szervesen egy egészhez...”¹² A szövegrészlet is jól mutatja a taníthatóság sajátos korlátait kezdetben a határon innen, majd azon túl. A tanítás nélkülözötte az értelmezés és a kivitelezés kívánalmait, oktatásmódszertana nem volt rugalmas, hiszen alapjaiban hiányzott a megfelelő tudásanyag, így eredeti célját – a lelki örömszerzést – természetesen nem érte el.

Tipikusan behatárolható a tánc értelmezésében – és ezért a tanítás-taníthatóság kérdéskörében – a tengerentúli kutatók véleménykülönbsége az európaiakéval szemben. Számukra a nagy „olvasztótégelyben” sokkal fontosabb a tánc esztétikai, párkapcsolati és érzelmi integrálódása a személyes élményekbe. A tánc itt nem a nemzeti identitás része, hanem az egyéni identitás kifejezője, hiszen az előbbinek nem sok haszna van a társadalomra nézve, utóbbira azonban nagy szükség van mind emocio-

¹¹ „A nyugat-európai emberek néha tanácstalanok, amikor olyan jelenségekkel néznek szembe, amelyek számunkra természetesekek. Táncaik többsége kör- és láncdanc, amely megköveteli a kollektivitás érzését. Emiatt szeretik a balkáni táncokat. A csoportos élmény a kollektív táncban ellensúlyozza a mindennapi élet individualizmusát. Nem könnyű megérteni, hogy a magyar férfiak miért versengenek egymással, hogy a táncban a legszebb és legbonyolultabb figurákat mutassák meg. A tánc elsődleges funkciója az volt, hogy megmutassák a lányoknak, ki a legjobb. A magyar táncok többnyire valamilyen férfítáncból kezdődtek. Ez egyfajta teljesítmény. Ezek után lányt választanak (a jó táncosoknak joguk van olyan lányokat választani, akik jól forogtak), és a páros tánc tulajdonképpen felkészítés a szerelmi életre. (Mellesleg a legtöbb páros tánc hasonló: tangó, rumba, rock and roll, lambada és így tovább.) Nagyon sok motívumot kell ismerni ahhoz, hogy megijeljük ennek a kreatív mozgásfolyamatnak a rögtönzött megvalósulását.” GIURCHESCU – TORP: *i. m.* (1991), 7.

¹² SEBŐK Mária: *The Transmission of Hungarian Dances in West-Europa = Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 1991, 1/4. sz., 245–246.

nális, mind mentális szempontból.¹³ Ugyanakkor az amerikaiak sokkal inkább igyekeznek megközelíteni a tánc sajátos kifejezési módját azzal, hogy szélesebb kontextusba helyezik annak értelmezhetőségét. Így megteremtik a nemzetektől, vagyis a nemzeti karakterek felhangjaitól mentes tánc műforma-definícióját, amely azonban pont azt nélkülözi, amiért eleve létrejött: annak meghatározását, hogy az ember ebben a kifejezésformájában mitől egyedi és társas lény egyben.¹⁴

Jól érzékelhető, hogy az analízisben mennyire erős szerepet kap a már világszerte ismert és elismert táncteoretikus, Lábán Rudolf munkássága, illetve azok az inspirációk, amelyek a táncoktatás és ennek is a tradicionális elemeit igyekeznek feltárni. A mintegy 80 éve kiépült rendszer folyamatosan csiszolódik és finomodik. Mindez annak köszönhető, hogy Lábán egyik nagyszerű munkatársa és szellemi örököse – Ann Hutchinson Guest – még közel 100 évesen is aktívan vett részt e szellemi gyűjtemény ápolásában és terjesztésében. Ezért természetes, hogy a táncteoretikusok, -kutatók és -elemzők, -koreográfusok a világ számos országában élnek a lehetőséggel, hogy a Lábán-féle rendszert ismerjék és ismertté tegyék a táncoktatásban és a táncoktatásban.¹⁵

Egy jó példa Európából: Dánia

Európában az északi országok haladnak hasonló úton, mint Magyarország. Ez minden bizonnyal annak köszönhető, hogy az európai tradicionális táncoktatás – amely a kora középkortól nagyjából egységes fejlődésen ment keresztül – divattal változó materiája a központi területektől a szélek felé terjedt, így az északi, keleti, valamint a déli peremszigeteken található a legtöbb olyan példa, amely a tánc típusok eltérő „egyedfejlődését” láttatja. Ilyen a dán szigetvilág is, ahol – történeti tények miatt – a múltban egységesebben léteztek a hagyományos táncok. Jeles dán kutatók (Erik Aschengreen, Henning Urup), valamint a már említett más kutatók – úgymint Lisbet Torp vagy Anca Ghiurchescu – komoly gyűjtéseket végeztek a Feröer-szigeteken, és sikeresen rendszereztek az ott fellelhető táncmateriát.

¹³ „A tánc a kinesztetikus érzékek alapján egyedülállóan integrálja a mély személyes élményt a kulturális struktúrákkal. A tánc mint előadó-művészet számos szinten nevel, különösen filozófiai és esztétikai szinten. Terápiás módszerként a tánc integrálja a fizikai aktivitást az egyén érzelmi területeivel. Kulturálisan a tánc az ötletek, gondolatok és érzések közlésének szimbolikus, nonverbális eszköze, létfontosságú az emberi fejlődés és jóllét szempontjából. A tánc mozgással vagy nonverbális szöveggel kódolja és közvetíti egy nép világképét. Társadalmi szempontból a tánc a közösségi tevékenység erőteljes formája, amely egyesíti és azonos szintre hozza a társadalmi csoportokat. Történelmileg a tánc múltbeli kulturális tapasztalatokat tár fel, amelyek megvilágítják a jelent.” KAEPLER, Adrienne L.: *American Approaches to the Study of Dance = Yearbook for Traditional Music*, 1991, 23. sz., 11-21.

¹⁴ „Hasznos kiemelni, hogy szakterületünk már rendelkezik legalább egy példával a fent megkívánt módszertani álláspontokra. Miközben teret enged az értelmezésnek és a variálásnak a gyakorlatban, a Laban Movement Analysis (LMA) olyan megfigyelési modellt biztosít, amelyben a kutató elálhat a témától, és engedheti, hogy a rendszert alkotó paramétereken és semán belül kimutassa kiemelkedő tulajdonságait.” BROOKS, Lynn M.: *Dance History and Method: A Return to Meaning Dance Research = The Journal of the Society for Dance Research*, 2002, 1. sz., 33-53.

¹⁵ „A tánc egy sokrétű jelenség, amely a látottakon és a hallottakon kívül magában foglalja a »láthatatlan« mögöttes rendszert, a rendszert és a terméket egyaránt létrehozó folyamatokat, valamint a társadalmi-politikai kontextust. Sok társadalomban hagyományosan nem léteztek a nyugati felfogáshoz hasonlítható kategóriák, és a »tánc« szót sok nyelven átvették.” KAEPLER, Adrienne L.: *Dance Ethnology and the Anthropology of Dance = Dance Research Journal*, 2000, 1. sz., 116-125.

A dánok tudatában mélyen benne van a tradicionális táncok és zenék tisztelete és ismeretvágya. Ezzel kapcsolatban személyes élménnyel is szolgálhatok, hiszen 1992-ben, amikor a Den Leeren Alternative High School intézményében tanítottam, meglepődve vettem tudomásul nemcsak azt, hogy a dán tanárok és diákok együtt is mennyire jól tudják magukat érezni tánc közben, hanem azt is, hogy mind szellemileg, mind fizikailag milyen gyorsan és könnyen rá tudnak hangolódni a régies történeti réteg táncára. Akkor és ott gyimesi páros táncokat oktattam, kimondottan annak a kérésnek próbáltam eleget tenni, hogy régies formájú magyar táncok szerepeljenek a megtanított anyagban. A résztvevők elementáris erővel vetették bele magukat a magyarság számára sem egyszerű táncforma megtanulásába, és öröm volt nézni, hogy egy-másfél óra tanulás után teljes mértékben igyekeztek kiteljesíteni a tánc sajátos motivikai és mozdulatvilágát, amit megfelelően ötvöztek az individualizmus lehetőségeivel. Ez a példa is bizonyítja, hogy a sajátos dán pedagógiai rendszerben helye van a tradicionális táncok gyűjtésének és értő rendszerezésének. Nem véletlen, hogy azóta már önállóan meghatározott tantárgyi és tánctovábbképzési modellel dolgoznak.¹⁶ A Dán Táncarchívumban (Danish Dance History Archive – Dansk Dansehistorisk Arkiv) sokféle gyűjtött és rendszerezett filmanyag található, amelyből a kutatások révén eredményes axiómákat alkottak, és tudományosan is alátámasztott konzekvenciákat vontak le.

Ugyanakkor érdekes megjegyezni, hogy az archiválás mellett náluk rögtön megjelenik a továbbgondolás, illetve az aktuális felhasználtság kérdésköre a XX. század végén. A társastáncokba, illetve a „revival” formákba igyekeznek beépíteni a tudományos kutatás napi eredményeit és összegzéseit.¹⁷

Hagyomány és oktatás

A fentiek alapján a következőket jelenthetjük ki:

1. A tánc egy olyan mozgásos cselekvés, amely kemény fizikai erőfelfejtést igényel, hiszen a tradicionális táncok legtöbbször minimum negyedórás, de emellett lehetnek akár egy órát meghaladó, összetett, szvitszerű táncfolyamatok is.
2. A tánc tudás értelmezése a tradicionális táncoknál is a zeneértéssel, zeneismerettel kezdődik, majd ennek folytatása a zenei szakaszok és a táncszakaszok egymásra épülésének ismerete.

¹⁶ „A tantárgyak, a balett-történet, a táncelemzés, a tánckritika és a technika (balett és modern), nyitottak más területekre és időszakokra is. A program négy kurzusból áll, amelyek két féléven keresztül futnak. Mindegyik kurzus heti három tanítási órából áll harminc héten keresztül, így összesen kilencven óra tanítási idő minden kurzushoz. A program célja nem a táncosok képzése, hanem jövőbeli kritikusok, táncírók, adminisztrátorok, történészek és olyan emberek képzése és fejlesztése, akik a balettről és a táncról információkat és ismereteket terjeszthetnek.” ASCHENGREEN, Erik – URUP, Henning: *Dance Research in Denmark = Dance Research Journal*, 1995, 1. sz., 74.

¹⁷ „A tánc videó dokumentálása az archívum fontos feladata. Az állományok között szerepel Dinna Björn előadása-bemutatója a bournonville-i tanteremben, a bournonville-i repertoár táncainak rekonstrukciója, modern balettelőadások, régebbi társastáncok (a tánciskola hagyománya), jütlandi néptáncok, a Bendixen tánciskola szezonbálja, történelmi táncok az archívum tanulmányi csoportja által, valamint hagyományos tánc és zene Sönderhóban, Fanó szigeten. A táncarchívum történelmi táncokkal dolgozik egy tanulócsoportban. A történelmi táncformák rekonstrukciójával kapcsolatban az archívum a legaktívabb közé tartozik.” ASCHENGREEN – URUP: *i. m.* (1995), 75.

3. A tánc a résztvevőknek ebben a kulturális közegben (a tradicionalitásban) nem előadói produktum, hanem szórakozás, kikapcsolódás, játék.

Amennyiben ezek a feltételek igazak, akkor a ma emberének (és gyermekének) ezeket az ismereteket ugyanúgy meg kell szereznie, és tudnia kell alkalmazni is. A magyarországi iskolarendszerű oktatás mellett szükséges a tanulás- és előadás-központú reprezentáció helyett egy önfeledt szórakozási forma megjelenítése. Ennek mozdulattechnikai és megvalósítástechnológiai részei a játékosítás során válnak motivációs elemekké, ezáltal a felidézési procedúrában is ezek fognak dominálni. Ha mindezt rendszeresen a megfelelő ismeretátadási mechanizmusba akarjuk ágyazni, akkor a következő konklúziót vonhatjuk le.

A népi gyermekjáték és a néptáncos ismeretközvetítő, illetve készség- és képességfejlesztő eszköztár megismertetése elsődleges a differenciált oktató-nevelő tevékenységben, mely elsősorban nem az előadásra és/vagy színpadi orientációra, koreográfiai megvalósításra szánt megjelenésre fókuszál. A néptánc és a népi gyermekjáték a kompetenciák egyik fontos fejlesztőeszköze. Jelenleg is domináns a gyakorlati nevelő-oktató tevékenységekben a népi játék alapú kinetikus, érzelmi és kognitív ismeretszerzés komplex készség- és képességfejlesztő, ismeretközvetítő lehetőségeinek alkalmazása. A játékok és a táncos tevékenységek eredeti cél- és funkciórendszerét vizsgálva egyértelművé válik, hogy kiváló eszközei voltak nem csupán a hagyományos tudásátadásnak, hanem a korosztályi és a készségek és képességek közötti különbségek áthidalásának, az egyéni és közösségi kompetenciák fejlesztésének. A népi játékok és a néptánc által érintett készségterületek között vezető szereppel bírnak a mozgásos, a kommunikációs, az értelmi és a szociális készségek.

A sikeres tudásátadás és a készség- és képességfejlesztés módszertana maga a játékos tevékenység, az ismétlés és az élményalapú oktatási szemléletmód. A megközelítés további sajátossága az eszköztár, mely a magyar népi kultúra szóbeli hagyományozásának igen gazdag tárházából merít, valamint a felhalmozott népi ismeretek kiváló adaptálási lehetősége.¹⁸

Irodalomjegyzék

- *Academia Scientiarum Hungarica Corpus Musicae Popularis Hungaricae. I–XII.* Szerk. KERÉNYI György – KISS Lajos – RAJECZKY Benjamin – JÁRDÁNYI Pál – OLSVAI Imre – VARGYAS Lajos – DOMÓKOS Mária – PAKSA Katalin, Bp., Akadémiai Kiadó – Balassi Kiadó, 1951–2011.
- ASCHENGREEN, Erik – URUP, Henning: *Dance Research in Denmark = Dance Research Journal*, 1995, 1. sz., 73–75.
- BALATONI Katalin – LÉVAI Péter: *Így kell járni... Élményalapú népi játék és néptáncoktatás pedagógiai módszere.* http://szellemikulturalisorokseg.hu/index0.php?name=0_elmenypedagogia (utolsó letöltés: 2023. 01. 05.)
- BROOKS, Lynn M.: *Dance History and Method: A Return to Meaning Dance Research = The Journal of the Society for Dance Research*, 2002, 1. sz., 33–53.
- FELFOLDI László: *Az egyéniségkutatás lehetőségei és perspektívái a magyar néptáncoktatásban.* Doktori disszertáció, Bp., Eötvös Loránd Tudományegyetem, 2002.

¹⁸ BALATONI Katalin – LÉVAI Péter: *Így kell járni... Élményalapú népi játék és néptáncoktatás pedagógiai módszere.* http://szellemikulturalisorokseg.hu/index0.php?name=0_elmenypedagogia (utolsó letöltés: 2023. 01. 05.)

- FÜGEDI Balázs – RIEGLER Endre: *A hibajavítás lehetőségei koreografált mozgássorok tanításában* = *Kalokagathia*, 2002, 12. sz., 158-172.
- FÜGEDI János: *Mozgáskognitív képesség fejlesztése táncnotációval*. Doktori disszertáció, Bp., Eötvös Loránd Tudományegyetem, 2003.
- FÜGEDI János: *Tánc-jel-írás*. Bp., L'Harmattan, 2011.
- GIURCHESCU, Anca – TORP, Lisbet: *Theory and Method in Dance Research: A European Approach to the Holistic Study of Dance* = *Yearbook for Traditional Music*, 1991, 23. sz., 1-10.
- GODDARD, Sally B.: *A kiegyensúlyozott gyermek. Mozgás és tanulás a korai életévekben*. Bp., Medicina, 2009.
- KAEPLER, Adrienne L.: *American Approaches to the Study of Dance* = *Yearbook for Traditional Music*, 1991, 23. sz., 11-21.
- KAEPLER, Adrienne L.: *Dance Ethnology and the Anthropology of Dance* = *Dance Research Journal*, 2000, 1. sz., 116-125.
- KARÁCSONY Zoltán: *Egy bogártelki férfi legényes motívumkincse* = *Tánc tudományi Tanulmányok 1990-91*. Szerk. MAÁ CZ László, Bp., Magyar Táncművészek Szövetsége, 1992, 122-163.
- MARTIN György: *Magyar tánc típusok és tánc dialektusok*. Bp., Akadémiai, 1970.
- NAHALKA István: *Konstruktív pedagógia - egy új paradigma a láthatáron I-III.* = *Iskolakultúra*, 1997, 2-4. sz.
- SEBŐK Mária: *The Transmission of Hungarian Dances in West-Europa* = *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 1991, 1/4. sz., 245-246.
- TORP, Lisbet – GIURCHESCU, Anca: *Folk Dance Collections and Folk Dance Research in Denmark and the Faeroe Islands* = *Yearbook for Traditional Music*, 1993, 25. sz., 126-135.

Bólya Anna Mária – Dani Erzsébet – Pónyai Györgyi –
Lévai Péter – Windhager Ákos – Rakovszky Gyöngyvér

Tudáskapszula 5.0

A *Tánc és módszer*¹ című publikációban és a kapcsolódó kerekasztal-beszélgetésen lefektetett elvek mentén alakítottuk ki azt a Z generációnak megfelelő tudáskapszulát, amely az oktatás és az ismeretterjesztés különböző szintjein ad naprakész információkat innovatív módszerekkel.

Jelen munkánkban a korábbi táncművészeti projektekben² bevezetett HY-DE óratervi modell, ennek oktatási és tudománynépszerűsítési alkalmazása és egy tudománynépszerűsítő anyag tervezése egy kompakt, *tudáskapszulának* nevezett tartalomban kap helyet. A tartalom a tananyag leírásából, a tudománynépszerűsítés lehetőségeinek vizsgálatát leíró cikkből és több közegben (egyetem, középiskola, tanfolyam, tudománynépszerűsítés) felhasználható digitális tartalomból áll majd. Az *Auróra 4.* tudáskapszulában a képanyagok elrendezését Rakovszky Gyöngyvér készíti, az egyes anyagrészekhez pedig saját illusztrációt is csatol. Itt adjuk közre a HY-DE módszerrel oktatott tánc történeti tárgyak eddigi felmérési eredményeinek statisztikus általi elemzését is.

A tudáskapszula kurrikulumeredményeit és a HY-DE módszer hatékonyságát kérdőíves felméréssel vizsgáltuk, melyet 2020. február 1-jén kezdtünk el. Két csoporttal dolgoztunk: a referenciacsoport hagyományos módszertannal, a kísérleti csoport a HY-DE didaktikával kidolgozott tananyaggal sajátította el a féléves anyagot. Az oktatás első órájában már kipróbált tanulási kérdőívvel mérjük fel mindkét csoport diákjainak tanulási stílusát. A félév végén a Felder–Soloman-kérdőív itemjeit vettük figyelembe, azokat megfelelően átalakítva vizsgáltuk, hogyan befolyásolja a HY-DE módszer a tanulási stílus esetleges változását, illetve mely dimenziókban (aktív-reflektív, konkrét-absztrakt, vizuális–verbális, analitikus–globális) a leghatékonyabb a módszer. A vizsgálandó fogalmakat konceptualizáltuk, a független és függő változókat, valamint az ezekhez tartozó attribútumokat a vizsgálat céljának megfelelően határoztuk meg.

Az értékelés mint külső szabályozó is jó eszköz a modell hatékonyságának mérésében. A kérdőíves felmérés kiegészítéseként a félév végén szummatív értékeléssel minősítettük a HY-DE modellen alapuló kurrikulum eredményességi mutatóit.

Tudáskapszula 5.0

A korábbi *Auróra*-kiadványból már megismert oktatásmódszertani segédanyagok, szemléltetőeszközök és népszerűsítő anyagok és kutatási vonatkozásaik egy fejezetben kapnak helyet.

¹ *Tánc és módszer: Táncmódszertani kutatások.* Szerk. BÓLYA Anna Mária – WINDHAGER Ákos, Bp., MMA MMKI, 2021.

² Az *Auróra*-sorozaton kívül lásd még: *Magyar Csopajáték – A modern magyar összművészeti előadás.* Szerk. BÓLYA Anna Mária – WINDHAGER Ákos, Bp., MMA MMKI, 2021.

A HY-DE modell

A fejezet első része a HY-DE módszerű tananyaggal foglalkozik. A tananyag ismeretése és szövege után módszertani javaslatok következnek. Külön fejezet rész tárgyalja a statisztikai elemzésen alapuló mérést, amelyben szólnunk a mintavétel és az elemzés módszeréről, eredményéről és az eredmények visszajelzőként való felhasználásáról a tananyag fejlesztésében.

Külön kiadványban kap majd helyet a tudománynépszerűsítő tartalom. A tudománynépszerűsítés ma a tudományos szakemberek egyik legfontosabb feladata. Az Auróra-sorozat minden kiadványához tudománynépszerűsítő tartalmakat készítünk, amelyek bemutatják a kutatás fő kiindulópontjait és eredményeit közérthető formában és nyelvezettel, multimédia-anyaggal.

A Strauss-Howe-féle generációs elméletek szerinti Z és alfa generációk információ-felvételhez és -feldolgozáshoz, valamint életvezetéshez való viszonya jelentősen különbözik a megelőző generációkétól.³ A HY-DE modell fejlesztője Dani Erzsébet olvasáskutató. Az általa bitgenerációnak nevezett hallgatói populációra dolgozta ki a mélyfigyelem aktivizálására irányuló óravezetési modellt, amely elsősorban figyelemösszpontosító tevékenységre épül. Az egy szálon érkező információból felvett tudás és fókuszált figyelem nem jellemző a Z generációra. Az óravezetési modell megfelelő irányítással felhasználja a nagyobb ingerküszöbhez társuló és több tárgyra irányuló hiperfigyelmet a mélyfigyelmi fázis eléréséhez.⁴

A modell a tanulás egyik alapfeltételét, a szövegértést és -értelmezést figyeli. A Rabinowitz-féle megértési fázisok (figyelem és észlelés, szignifikáció, konfiguráció, koherencia) egymásra épülésének törvényszerűségére alapozva követi az egyes figyelmi szakaszokat a tanórán.

A tanóra szigorúan tervezett módszertant követ: a tananyag átadása a megértési fázisokat követve, a hiperfigyelmi állapotból kiindulva úgy irányítja (a tanár által) a diákok figyelemváltását, hogy az egy kevert szakaszon keresztül fokozatosan a mélyfigyelmi státuszba kerüljön, ahol az igazi tanulás történik.⁵

A Dani Erzsébet által kifejlesztett HY-DE modell egy történeti jellegű tárgyon már tesztelésre került 2017-ben. Az innovatív tanmeneti struktúrát az együttműködés következő lépésében tánc-történeti tananyagokra kezdtük alkalmazni. Egyfelől balett-történeti, másfelől magyarnéptánc-történeti tananyagokra dolgozzuk ki a modellt. Az elkészített kurrikulum egy teljesen kész, kortárs gimnáziumi, főiskolai és egyetemi korosztály számára kialakított kompakt modell tananyaggal, tanári segédanyaggal, multimédia-anyaggal, e-learning-kurzusra vonatkozó javaslattal, a lehető legtöbb anya-

³ Vö.: HOWE, Neil – STRAUSS, William: *Millennials Rising: The Next Great Generation*. London, Vintage, 2000.

⁴ BUJDOSÓNÉ DR. DANI Erzsébet: *E-létezés és hiperfigyelem = Könyv és Nevelés*, 2013, 4. sz., 38. HAYLES, Katherine N.: *Hyper and Deep Attention: The Generational Divide in Cognitive Modes = Profession*, 2007, 13. sz., 195-198.

⁵ BUJDOSÓNÉ: *i. m.* (2013), 39. RABINOWITZ, Peter: *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*. Columbus, Ohio State University Press, 1987, 42-46.

got és előkészítést adva a tanításhoz az oktató számára. Az *Auróra 2.* tananyaghoz (Aranyvály Emília kora) emellett virtuális terekben is szemléltettük a tanítási anyagot Gilányi Attila matematikus részvételével.⁶ Időközben más felsőoktatási intézményekből is érkezett érdeklődés, zeneelméleti és jogi tananyagokba való implementációra is van igény.

A HY-DE óra

Az eredeti elméleti modell 100 perces (egy egyetemi előadás hossza) oktatási folyamatra ad tanórai struktúrát. Jelen esetben 90 perces kerettel tervezünk, figyelembe véve az oktatás szintjét. A foglalkozás első szakaszában (25 perc) a megismerési folyamat az első két rabinowitzi szinten, vagyis a figyelem és észlelés, valamint a szignifikáció szintjén zajlik. Ebben a szakaszban egyértelműen a hiperfigyelem jelenlétére támaszkodik az oktató, hiszen ez a multimedialitás többlettöltettség befogadásához elengedhetetlen. E szakaszban a téma nagy vonalakban való felvázolása történik meg sokrétű, magasabb ingerküszöböt elérő információs csatornákon a *lehető legszéleskörűbb multimedias lehetőségek* felhasználásával. A téma logikai gerincét az adott részterület tárgyszavai alkotják. Tehát kihasználva a diák vizuális érzékenységét és magas ingerküszöbét, a mélyfigyelem lassú aktivizálását előkészítve folyamatosan a dián tartjuk az adott tárgyszavakat. Ily módon nemcsak a multimedialitás megjelenítés (videó, kép, hang) segíti a figyelem, az észlelés és a szignifikáció szakaszait, hanem egy tárgyszóhoz kötött logikai alap is felépül.

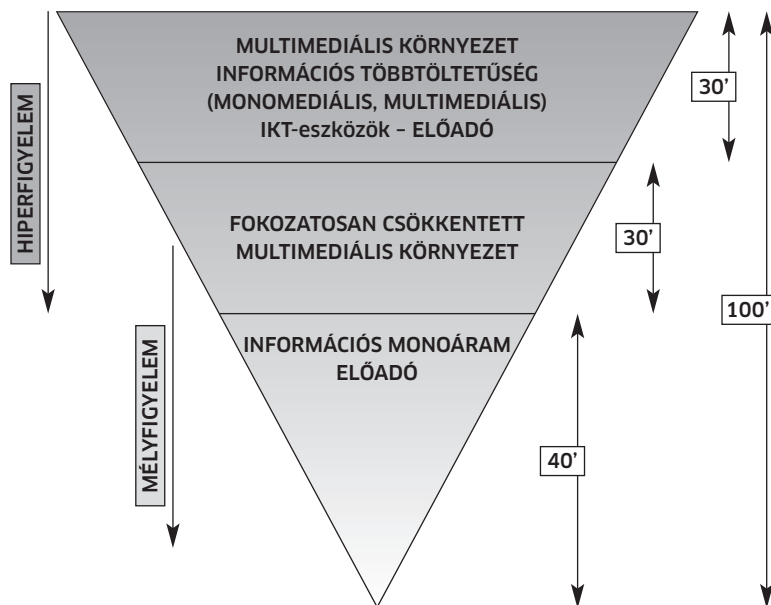
A foglalkozás második szakaszában (25 perc) a harmadik szint, a konfiguráció figyelembevételével az információs csatornák számát, az információszerzés többlettöltettségét és a multimedialitást folyamatosan csökkentjük. Tehát ugyanazokkal a vizuális elemekkel dolgozunk, de a hiperfigyelem jelenléte és szükségessége már egyre inkább visszaszorul, tudatosan irányítva a diákot a mélyfigyelem, vagyis az igazi tanulás irányába. Ebben a szakaszban a tananyag már másodszor kerül feldolgozásra: a logikai gerincet az újra megjelenő tárgyszavak adják, miközben a vizualitás fontossága csökken, a tananyagot már mélyebben magyarázzuk.

A harmadik szakaszban az *információs monoáram* kerül előtérbe, mely ebben a modellben maga a tanár. Megszűnik a több csatornán érkező vizuális inger, a tárgyszavak vezette tananyag már harmadszor kerül feldolgozásra, de most már az információk teljes mélységéig az addig aktivizálódott mélyfigyelem segítségével. Ez a szakasz áll a legközelebb a hagyományosnak tekintett és a frontális oktatási formákhoz. A Dani-féle modellben hiperfigyelmi, kevert figyelmi és mélyfigyelmi szinten valósul meg az ismeretek belsővé válása, miközben a hiperfigyelem felől a fókuszálás irányába halad a kognitív és mentális tréning.⁷

⁶ BÓLYA Anna Mária – GILÁNYI Attila – RÁCZ Anna: *Tánc történet és virtuális valóság = Auróra – A magyarországi balett születése. Campilli Frigyes 40 éve Magyarországon Az első magyar primabalerina és koreográfusnő – Aranyvály Emília.* Szerk. BÓLYA Anna Mária, Bp., MMA MMKI, 2020, 143–151.

⁷ BUJDOSÓNÉ: *i. m.* (2013), 43. HAYLES: *i. m.* (2007)

1. ábra: A Dani-féle innovatív tanóramodell haladási vázlata⁸



232

A HY-DE modell második része – amelynek tánc történeti témára való alkalmazása egy későbbi projekt témáját képezi – a *learning by doing* elveinek mentén halad. Az imént ismertetett figyelemfókuszáló elméleti tanóra megvalósítása után önfejlesztő hallgatói fázis következik. Ebben a hallgatói aktivitáson alapuló második részben a tanóra a monomedialitás felől a multimedialitás felé, a figyelemfókuszálás felől pedig a hiperfigyelem felé (vagyis e tekintetben fordítva) halad: a figyelem, az észlelés és a szignifikáció felől a koherenciaalkotás felé (tehát a rabinowitzi szintek tekintetében ugyanúgy) halad, ugyancsak három részre osztva az elméleti modell hallgatói szakaszának százperces foglalkozását. A Dani-féle HY-DE modell az oktató többfunkcióságát kívánja meg a pedagógiai és pszichológiai módszerek ötvöztetésével, valamint a digitális kompetenciák profzionálisan strukturált alkalmazásával.⁹

A Z generáció digitális világhoz kötött figyelmi és megismerési típusai az identitástudat alakulását is befolyásolják. Az ennek következményeképp kialakuló személyiségi és mentális jellemzőket felvázoló elméletek a teljesen rugalmatlan gondolkodási sémáktól a kollektív identitáson át az új neurális kapcsolatokat létrehozó, a hiper-

⁸ Kép forrása: https://www.researchgate.net/profile/Erzsebet_Dani/publication/264420298_E-letezes_es_hiperfigyelem/links/53dd34d10cf2cfac992913de/E-letezes-es-hiperfigyelem.pdf (utolsó letöltés: 2018. 04. 25.)

⁹ BÓLYA Anna Mária – GILÁNYI Attila – DANI Erzsebet – GYÖRFFY Ágnes: *A felsőoktatási tevékenység innovatív megközelítése: A coaching lehetőségei és szerepe a tánctanárok munkája során, a tanulók, a hallgatók tanulási folyamatának hatékony segítése = Tánc és módszer: Táncművészeti kutatások*. Szerk. BÓLYA Anna Mária – WINDHAGER Ákos, Bp., MMA MMKI, 2021, 51–63.

figyelem és a mélyfigyelem között szintézist teremtő greenfieldi *kreatív agyig* terjednek. Ahhoz, hogy ezek közül a legkedvezőbb változat valósuljon meg, a felsőoktatásban tennünk kell tanítási és munkamódszerek, szerepkörök újratervelésével, rugalmasan strukturált kurrikulumok megalkotásával.¹⁰

Tananyag: Nicola Guerra munkássága – Klasszikus balettművészet a budapesti Operaházban 1902 és 1915 között

Az időzített diákon szereplő kulcsszavak

1. Guerra érkezése, a balett helyzete az Operaházban az 1900-as évek elején

életrajz

budapesti Opera-baletthelyzet

modern mozgalmak hatása

cári balett hatása

2. Guerra munkához lát

szigor és fegyelem

technikai és mimikai tréning

Guerra mint koreográfus

nagy csoportos mozgások mestere

finom technika

3. Divertissement-ok

Álom (1905), *Táncgyueleg* (1906), *Magyar táncgyueleg* (1907), *Táncrészletek* (1908), *Tavaszi* (1911)

bravúros szólókoreográfiák

prímabalerinák (Balogh Szidi, Gaszner Boriska, Schmidek Gizella, Nirschy Emília, Pally Anna)

4. Rövid karakterbalettek

Művészfurfang (1903), *Velencei karnevál* (1903), *A törpe gránátos* (1903), *Ámor játéka* (1913), *Téli álom* (1914)

5. Többfelvonásos nagybalettek

Gemma (1904) – az „összművészeti táncműemlény”
gróf Zichy Géza

6. Egzotikus, mesés nagybalettek

Maladetta (1905), *Mesevilág* (1909), *Havasi Gyopár* (1911)
ragyogó tablók, látványos koreográfia és szcenika

¹⁰ Uo.

7. A nagy siker

A csodaváza (1908)

8. Újító, modern darabok

Psyche (1906), Pierette fátyola (1910)

Dohnányi Ernő

9. A Gyagilev-balett hatása az operai balettre

koreográfia, scenika, zene és librettó

(Nárcisz, Thamar, Egy faun délutánja, A szilfidek, A rózsza lelke, Poloveci táncok, Kleopátra, A tűzmadár és a Karnevál)

Guerra művei a Gyagilev-balett vendégszereplése után

Prometheus (1913)

10. Nicola Guerra szerepe és jelentősége a magyar balett-történetben

Klasszikus stílus Magyarországon

Pedagógiai munkásság

Látványos balettek

Balettegyüttes fejlesztése

11. Nizsinszkij

Pulszky Romola

Nizsinszkij géniusza

Tavaszi áldozat

12. Táncoktatás

lépcsőzetesség

szekvenciális mozgástudatosság

terhelhetőség (életkor)

művészeti tudás

A tananyag szövege

1. Balett Guerra érkezése idején az Operaházban

Az 1902-ben hozzánk Bécsből érkező olasz **Nicola Guerra (1865–1942)** tánctanulmányait a Blasis-iskolában folytatta, 1879-től a milánói Scala első szólótáncosa volt, fellépett Párizsban, Londonban, New Yorkban és Szentpétervárott is. A bécsi Hofoper szólistájaként működött 1896-tól 1902-ig, innen szerződött Budapestre az Operába balettmester-koreográfusnak. Érkezésekor a korábban nálunk domináns bécsi ízlés már nem volt meghatározó, mert a szentpétervári cári társulat vendéjátékainak köszönhetően az orosz balettet tekintették követendő példának.

A magas színvonalon teljesítő cári balett mellett ekkor már Budapesten is ismertek voltak a századforduló felpezsdülő szellemi közegében induló „modern” táncművészeti mozgalmak és képviselőik. A reformerek vagy a balett belső megújulását tűzték

ki célul az akadémikus alapokon maradva, vagy teljes egészében elvetették a műfajt a külsőségeket (tűtű, spicc-cipő) okolva a stagnálásért. Ők és követőik számos szakmabelire és rengeteg civil nézőre is nagy hatással voltak, sokan utánozták őket, „divatok”, „kultuszok” épültek köréjük. Céljaik és elveik térhódítása az akadémikus alapú balett számára komoly konkurenciát jelentett. Művészi tekintetben elsősorban a kifejezés terén hódítottak, még akkor is, ha technika hiányában adott esetben dilettantizmus jellemezte előadásait. A klasszikus balett legfőbb erénye ebben az időben éppen a technika volt, melynek kimunkáltsága egyértelműen megkülönböztette a modern mozgalmaktól. A technika fejlődése feltétlenül hozzájárult a műfaj fennmaradásához, noha a belső megújulásra még várni kellett.

A századfordulón a budapesti operai balettekre jellemző volt a pompás díszletezés, a látványos scenikai trükkök alkalmazása, a ragyogó jelmezek. A megelőző évek olasz balettmesterei (Cesare Smeraldi, Luigi Mazzantini, Cesare Severini) a számos sikeres balett ellenére sem tudták a műfajt új, a fejlődés ígérését hozó irányba terelni. Az egy-két férfiszólista mellett továbbra sem volt férfikar, ennek hiánya az orosz cári balett vendégjátékainak tükrében még feltűnőbbé vált.

2. Nicola Guerra alkotásai a budapesti Operaházban

Nicola Guerra a szentpétervári együttes második vendégszereplése után, 1902-ben kezdte meg a munkát az együttesel. Ekkor az „első magántáncosnő” Balogh Szidónia, a magántáncosnók Kiss Hermin, Schmidek Gizella, Gaszner Boriska és Reisz Róza voltak. Férfi magántáncos összesen kettő volt, a röviddel Guerra után érkező Brada Ede, illetve Pini Henrik, Cesare Smeraldi mint mimikus működött. A társulathoz 48 kar-táncosnő tartozott.

Guerra következetesen és nagy szigorral látott munkához, hogy a társulat technikai színvonalát emelje. Valószínű, hogy azért a meglévő alapok sem voltak olyan rosszak – hiszen az előző három balettmester is az olasz iskolát képviselte –, mivel már néhány hónapos munka után látszott, hogy a mozdulatok finomodtak, a technika csiszolódott. Az előadásokról szóló beszámolóiban a sajtó is örömmel konstataulta a társulat feltűnő fejlődését.

Guerrának koreográfusként nehezítette a dolgát, hogy a balettek librettói akkori-ban igen gyengék voltak. Valószínűleg ennek tudható be az is, hogy a budapesti tartózkodása alatt alkotott balettjei közül héthez maga írt szöveget is. A kar összetétele, a sok táncosnő és a kevés férfitáncos jelenléte is korlátokat szabhatott elképzelésének. Nem volt jobb a helyzet a balettenek terén sem: kevés kivételtől eltekintve általában ő is csak átlagos színvonalú zenei anyagra dolgozhatott. Összeségében igen termékeny koreográfusnak bizonyult, évente jellemzően két új balettet tanított be, és többet fel is újított, emellett sok operabetéttet is koreografált. „Magyaros” balettet nem alkotott, leszámítva az 1907-ben Szikla Adolf által Liszt- és Rózsavölgyi-zenéből összeállított muzsikára készített *Magyar táncgyűveg* című darabot, de valójában ez sem mutatott túl egy rövidebb divertissement keretein.

Táncalkotóként Guerra a nagy csoportos mozgások megalkotásában, látványos térformák kitalálásában és alapos, gondos betanításában jeleskedett leginkább. A primabalerinák számára bravúros szólókat koreografált, de remek érzéke volt a kar mozgásához, a tömegjelenetekhez, melyeket ügyesen kombinált bele a cselekménybe.

A sajtóbeszámolóok rendre kiemelték fantáziadús, látványos fináléit, záróképeit. Ebben és ötletes színpadi megoldásaiban méltó partnere volt Kémény Jenő, az Opera szcenikai főfelügyelője. Az ő kritikákban gyakorta emlegetett „ragyogó” kosztümjei, frappáns díszletei nagy szerepet játszottak Guerra balettjeinek sikerében. Guerra fontosnak tartotta a tánc és a zene harmóniáját, ha tehette, együttműködött a komponistával. Erénye volt, hogy nagyon határozottan kiállt az akadémikus balett-tradíciók, a klasszikus iskola szépsége és tökéletessége mellett. Formanyelvi újításokra nem volt belső motivációja, az ilyen irányú megoldásait rendszerint a kényszer, illetve a vezetés által megfogalmazott elvárások születték, például a Gyagilev-társulat vendégjátéka után.

A tánckar fejlődését és a balettelőadások színvonalának általános emelkedését kezdetben nagy örömmel fogadta a sajtó és a nagyközönség. Később a Gyagilev-balett és a különféle modern előadók fellépéseinek tükrében Guerra stílusát már elavultnak, kevésnek érezték.

Mint előadóművész Guerra igen szuggesztív és markáns volt. Budapesten inkább csak mimikusként lépett fel, mely képességét igen nagyra értékelték. Remek előadói vénáját, drámai érzékét az oktatásban is kamatoztatta, a kritikák sokszor kiemelték, hogy működése alatt a táncosok mimikája, színészi teljesítménye jelentősen javult.

Nicola Guerra Budapesten született műveit négy nagy csoportba (divertissement-ok, rövid karakterbalettek, többfelvonásos nagybalettek és „modern” darabok) sorolhatjuk.

A cselekmény nélküli **divertissement-ok** (*Álom* [1905], *Táncgyveleg* [1906], *Magyar táncgyveleg* [1907], *Táncrészletek* [1908], *Tavaszi* [1911]) elsősorban magántáncosnői (Balogh Szidi, Gaszner Boriska, Schmidék Gizella, később Nirschy Emília, Pallay Anna) technikai bravúrjainak bemutatására és ezzel együtt Guerra remek pedagógusi tevékenységének igazolására szolgáltak. Emellett a prímabalerinák köre szervezett karnak koreografált látványos térformák, nagy tablók, folytonosan kavargó, ragyogó táncképek és a pompás kiállítás határozták meg ezeket a rövidebb darabokat. Ha volt is valamiféle igénytelen librettójuk, a tulajdonképpeni cselekményt valójában különféle szólók, táncfelvonulások helyettesítették.

Rövid karakterbalettjei (*Művészfurfang* [1903], *Velencei karnevál* [1903], *A törpe gránátos* [1903], *Ámor játéka* [1913], *Téli álom* [1914]) közül inkább a koraiak jelentősek. Különösen bemutatkozó darabja, a **Művészfurfang**, melynek alapmotívumai (balettiskola, impresszárió, balerinák, párizsi miliő) jól bevált elemei voltak a századforduló szórakoztató balettjeinek, újítást tehát ilyen szempontból nem hozott. Annál inkább hatott a kitűnően betanított, ötletes, sőt humoros koreográfia, és legfőképp a balett-társulaton ekkor már mutatkozó fegyelem, a rendezett, finomodó előadás-mód, a technikai tisztaság. A darab egy balettiskolában játszódik, ahol egy impresszárió keres színháza számára prímabalerinát. Az e körül forgó történetben a balerinák egymás közti vetélkedése és a mulatságos helyzetek adják a cselekmény alapját. Guerra a képzésben nagy hangsúlyt fektetett a mimika, azaz a színészi játék fejlesztésére. A táncfigurák eleveenségét, változatosságát a kortársak is dicsérték. A színpadon „pezsgő élet”, a lendületes, jó hangulatú előadás pedig a koreográfus rendezői talentumát dicsérte.

Guerra egy másik nagy sikerű műve is ebből a csoportból került ki. Szintén 1903-as alkotása **A törpe gránátos**, melynek közkedveltségét jelzi, hogy ez a balett több mint

harminc évig volt műsoron, tehát bőven Guerra távozása után is rendszeresen játszották. Guerra maga írta a librettót, ami egy humoros jelenetekben bővelkedő katonai sorozást mutatott be, illetve azt, hogyan akarják a legények elkerülni kötelességüket. A cselekmény nem volt bonyolult, ellenben egységes és jól követhető, mindemellett a társulat számára remek szerepeket kínált. Magyar balett-történeti érdekesség, hogy az Operaházban ebben a műben táncolták először férfiak az összes férfiszerepet. A balett fogadtatása a táncjátékokat tekintve évek óta az egyik legjobb volt. Szép kiállításúnak, rendkívül mozgalmasan rendezettnek, kacagtatónak és meglepően érdekesnek minősítették. A sikerhez hozzájárult, hogy zenéje – Szikla Adolf alkotása – is igényes, friss és eleven volt. A koreográfia mellett a táncosok egyéni technikai és előadói teljesítménye és a tánckar további fejlődése is felkeltette a közönség és a sajtó figyelmét. Ezt, valamint a mimikát és az együttes összhangját is egybehangzóan méltatták.

Az **Ámor játékai** és a **Téli álom** már Guerra működésének legvégén születtek, amikor a Gyagilev-társulat jelentősen átformálta a közízlést. Így hiába végzett Guerra korrekt koreográfusi munkát, ezeket a darabokat akkor már formai szempontból túlhaladottnak, hangulat tekintetében szentimentálisnak, összhatásban pedig unalmasnak ítélték.

A többfelvonásos nagybalettek közül az elsőként bemutatott **Gemma** (1904) szövegét és zenéjét gróf Zichy Géza, az Opera korábbi intendánsa írta. A háromfelvonásos darab nagyon látványos, gazdag kiállítású volt. Cselekménye Gemma, az erdélyi havasok leánya, és Rufo, egy fiatal gróf melodramatikus szerelméről szólt, melynek több akadályt is le kell küzdenie, hogy beteljesedhessen, és általa a fiatal gróf „megtisztulhasson”.

Az előadás szokatlan különlegessége az volt, hogy a szereplők a végig hallható zenei kíséret mellett mondták el a darab rímbe szedett szövegét. Ezt egészítették ki a Guerra által koreografált változatos táncbetétek. Egy „összművészeti” táncmű ötlete tulajdonképpen ekkor már az Opera színpadán sem volt új – gondoljunk csak korábról a *She-re* vagy a *Dárius kincisére*. A balettbeli szavalat sem volt újkeletű, hiszen korábban már a *She*-ben is szavaltak, beszéltek és énekeltek is a színpadon.

A *Gemma* szerepeit többségében prózai színészek és operaénekesek játszották, az egyetlen táncosnő Gaszner Boriska volt. A címszerepet Márkus Emília alakította. Az nagyrészt Guerra érdeme volt, hogy a kritikák Márkus Emília táncprodukciójában nem találtak kivetnivalót, sőt kifejezetten dicsérték, hiszen a tapasztalt balettmester kitűnően ráértett arra a technikai szintre, melyre a színésznő képes volt. Bár több csoporttánc is sikert aratott, a szavalat és a zene mellett nem érvényesültek igazán a koreográfia értékei. A kritika igen megosztott volt, mert valójában a közönség és a referensek sem tudták igazán, hogy voltaképpen milyen műfajú előadást is látnak. A zene és a szavalat egyidejűsége fárasztóan megosztotta a figyelmet. Zavart okozott az is, hogy a szereplők nem megszokott színpadi tevékenységeiket végezték: Márkus Emília balettozott, Gaszner Boriska, a táncosnő szavalt, az énekesek pedig prózában beszéltek, azaz mindenki a másik dolgát végezte, és senki sem azt, amiben egyébként a legjobb volt.

Guerra alkotói típusának, koreográfiai karakterének a mesés vagy egzotikus helyszínű és cselekményű nagybalettek, a *Maladetta* (1905), a *Csodaváza* (1908), a *Mesevilág* (1909), a *Havasi Gyopár* (1911) feleltek meg leginkább. Ezeket a darabokat az

Opera hagyományaihoz hűen pazar díszletekkel és ragyogó jelmezekkel vitték színre. Mindegyikben szerepeltek fantasztikus, sokszor mozgó látványelemek (hómező, jégpalota, palotakertek, színes szökőkutak, vízesések) és rengeteg ötletes világítási effektus. Ezek és a pazar kosztümök adták az előadások keretét, Guerra pedig ezekhez burjánzó, látványos csoportozatokat, színes, ragyogó tablókat koreografált. Kihasználva a hatalmas színpad, valamint a technikailag egyre fejlődő társulat adta lehetőségeket, remek figurák és bonyolult, egymásból kibomló térformák egész serege gyönyörködtette a szemet. Mivel e daraboknál a zenei anyag elsősorban a balettet szolgálta, semmi nem vonta el a figyelmet a koreográfiaól. Közülük különösen egy divatos, egzotikus japán miliőben játszódó balett, *A csodaváza* aratott nagy sikert, melynek koreográfiája Guerra egyik legsikerültebb, legpompásabb alkotása volt, zenéje (Hüvös Iván alkotása) pedig jóval igényesebb volt a megszokottaknál. A *Mesevilág* Grimm-mese-feldolgozásként, mint gyermekdarab került bemutatásra, bár helyenként rémisztő effektjei (csontvázak, falból kinyúló kezek, villámfényű seprűk, ijesztő ördögök) alapján a kritika ezt azért megkérdőjelezte. A *Maladetta* és a *Havasi Gyopár* pedig a századvég tündéres nagybalettjeit idézte mesés librettóval, klasszikus szólokkal, csoport- és karaktertáncokkal, látványos jelmezekkel és csodás díszletekkel.

Guerra, bár saját meggyőződésből valószínűleg nem alkotott volna „modern” koreográfiát, hiszen egyértelműen az akadémikus stílus elkötelezettje volt, az aktuális kulturális áramlatok közepette nem tudta elkerülni, hogy ilyen táncelőadásokban is közreműködjön. **Az újító, modern darabok** sorát 1906-ban a *Psyche* című „szimfonikus táncműtemény” nyitotta. A librettó alapja Ámor és Psyche története volt, ezt egészítették ki különféle betétekkel. A díszletek, a jelmezek, így Érosz fogata („rózsaszínű hintalovak”) vagy a gráciák „merészen kivágott kosztümjei” a közönség körében derűtséget váltottak ki. A koreográfiában azonban mutatkoztak modern elemek: Guerra a klasszikus lépéseket íves, hajlékony, „artistikus szabad mozdulatokkal” keverte, mely különösen a csoporttáncoknál hatott újszerűen. Így, bár a zene és a kiállítás nem lépett ki a szokott keretekből, a kritika elégedett volt. A továbbiakban inkább az jelentett problémát, hogy miután Guerra megfegyelmezte és technikailag fejlesztette a balett-társulatot, már modern formai újításokat vártak volna tőle, ami azonban távol állt alkotói habitusától.

Szintén modern, de a *Psychénél* merészebb és a korban egyedülálló volt a **Pierrette fátyola** című, 1910-ben bemutatott táncos némajáték, mely Arthur Schnitzler művéből készült, zenéjét Dohnányi Ernő írta. Ma már igen nehéz megítélni ezt a formabontó darabot, egyrészt a meglehetősen bizarr szövegkönyv, másrészt a nem táncos előadók miatt. A kritikák vegyesen nyilatkoztak a cselekményről, mely Pierrot és Pierrette tragikus szerelmét mesélte el olyan, a korabeli baletteknél szokatlan elemekkel, mint az öngyilkosság, a látomások, az örület és a féltékenység. Cselekménye szerint a fiatal és szép Pierrette az öreg Arlecchinóhoz kényszerül feleségül menni. Szerelmesével, Pierrot-val elhatározzák, hogy öngyilkosok lesznek, de csupán a fiú hajtja fel a méregpoharat. A lány zavarodottan siet vissza esküvőjére, ahol mindenütt halott kedvesét vizionálja. Mivel fátylát a fiú lakásán hagyta, visszatér, de férje követi. Odaérve az öreg Arlecchino rájön, hogy mi történt valójában, gonoszul rázárja a két fiatalra az ajtót és a lány egyedül marad halott kedvesével. Pierrette fájdalmában megőrül, és ő is meghal. Másnap egy vidám, mulatozó társaság fedezi fel a holttesteket.

A főbb szerepekben operaénekesek léptek fel, az egyetlen táncos maga Guerra volt Arlecchinóként. Ez alapvetően meghatározta a koreográfia technikai színvonalát is, a drámát alapvetően pantomimikus mozgással adták elő.

Ez a nyomasztó szerelmi dráma balettszínpadon eleve furcsa és előzmény nélküli volt, de a legnagyobb problémát mégis az jelentette, hogy a szereplők a lelki folyamatokat és a háttérinformációkat nem tudták a pantomimmel megjeleníteni, ami az érthetőség rovására ment. Dohnányi zenéje ugyanakkor annyira szép és kifejező volt, hogy az érzelmek hiányos táncos kifejezését is pótolta. A szokatlan előadás „modernsége” élénken foglalkoztatta a kritikusokat. A nézők is érezték, hogy táncszínpadon valami egészen újszerűt láttak. A „döbbenetes drámájú”, „kegyetlen realizmusú” darab érezhetően megfogta a közönséget, a végén tízszer is a lámpák elé szólították a játékosokat.

Nicola Guerra működésének idejére esett a Szergej Gyagilev vezette Orosz Balett 1912–1913. évi operaházi vendégszereplése. Vezető szólistáik Lydia Kyast, Sofia Fedorova, Piltz, Nizinszka, Astafieva, Vaclav Nizinszkij és Bolm voltak. A díszleteket és a kosztümöket Bakszt tervezte.

Nizinszkij életében a budapesti vendégszereplés fordulóponthoz vezetett. Márkus Emília színésznő lányát, Pulszky Romolát lenyűgözte Nizinszkij egyénisége: beférkőzött az együttesbe, és nem sokkal később, még 1913-ban házasságot kötöttek. Nizinszkij emiatt Gyagilev eltávolította az együttesből. Nizinszkij mentális állapota ekkortól rohamosan romlani kezdett, s életét gyógyíthatatlan betegként fejezte be 1950-ben.

A lengyel családból származó orosz táncművész a későbbi koreográfusok megilletője, a táncművészetben paradigmaváltó, táncnyelvalkító zseni máig ható hírnévvel rendelkezik. A zenekutatással és táncsal foglalkozó szakirodalomban a mai napig igen ellentmondásosan értéklik Nizinszkij *Sacre du Printemps*-koreográfiáját, amely mára a koreográfiai repertoárok alapköve lett.

Kétségtelen, hogy Nizinszkij a semmiből nem csupán egy művet, hanem egy teljes táncnyelvezetet, kifejezési eszköztárat alkotott meg. Ráadásul a *Sacre* áldozati táncának esetében koreográfiája 1913-ban minimalizmust – vagy ahogy a zenei szakirodalomban helyesebben nevezhetjük: repetitív szerkesztésmódokat – előrevetítő formai jellegzetességekkel élt. Művészi törekvései nem voltak előkép nélküliek. Az szláv kultúra archaikus képeit megfestő Roerich jelentette a kiindulópontot, míg a táncnyelvi változások inspirálója a Tűzmadár–Petruska–Sacre vonalon Sztravinszkij zenéje volt. A balettnyelvezet totális átalakulásában a koncepcióalkotó Gyagilev is szerepet játszott az általa felismert zseniális művészek révén.

Az új táncnyelvezet már a *Tavaszi áldozat*ot megelőző *Egy faun délutánja* című, Debussy zenéjére készült balett esetében is jellemző volt. Ha egyáltalán nevezhetjük balettnak, hiszen a koreográfia – hasonlóan a rákövetkező *Tavaszi áldozathoz* – egy téma kifejezésére alkotott saját táncszótárral rendelkezik. A kétdimenziós érzetű, síkszerű koreográfia egyfajta mozgó vázarajzként is értelmezhető.

Gyagilevnek – saját elmondása szerint is – nagy szerepe volt Nizinszkij művészi fejlődésében. Talán ez volt az egyik oka a táncos-koreográfust felemészítő mentális nehézségeknek a „megformálótól”, mentortól való drasztikus elválás után.

Az Orosz Balett Budapesten bemutatott produkciói (*Nárcisz*, *Thamar*, *Egy faun délutánja*, *A szilfidek*, *A rózsza lelke*, *Polovec táncok*, *Kleopátra*, *A tűzmadár* és a *Karnevál*) maradandó hatást gyakoroltak a hazai tánc- és színházi szakmára, valamint a közön-

ségre is. A táncosok világszínvonalúak voltak, a darabok igényes zenékre készültek, a színpadkép, a díszletek és a jelmezek ízlésessége, harmóniája, újszerűsége egyedülálló volt. A társulat turnéja ugyan nagy sajtó- és közönségérdeklődés mellett zajlott, a fogadtatás azonban összességében meglepően vegyes volt. *A faun délutánja* után például hosszabb ideig néma csend volt a nézőtéren, és végül csak a harmadik emelet kezdett el tapsolni. A látványos kiállítású, tobzódó koreográfiájú darabok (*Thamar, Kleopátra, A tűzmadár, Polovec táncok*) azonban nagy sikert arattak.

A produkciók eltérő fogadtatásának oka részben az lehetett, hogy az Orosz Balett egy évvel korábban már bemutatkozott a Népopera-ban, és akkori revelációszerű hatásukat nem tudták felülmúlni. Fellépésük azonban elég volt ahhoz, hogy az operai balettel kapcsolatban ismét felmerüljön a reform gondolata.

Bánffy Miklós, az Opera 1912-ben kinevezett intendánsa ezután szerződtette Hefesi Sándort. Az ő rendezésében, Bródy Sándor szövegére, Guerra koreográfiájával került bemutatásra 1913-ban Beethoven zenéjére a **Prometheus** című balett. Beethoven műve koncertszínpadról részben már ismert volt a budapesti közönség előtt. A szövegíró Bródy Sándor volt, aki három képre tagolta a cselekményt, fantáziadúsán elmesélve Prometheus, Psyche, Pandora és Herakles történetét. Magyarázatul a darab elé még egy prólógust is írt, melyet a bemutatón Beregi Oszkár, a Nemzeti Színház művésze szavalt el.

A bemutatót óriási érdeklődés kísérte, a „születési és pénzarisztokrácia, a társadalmi és társasági előkelőség” zsúfolásig megtöltötték a színházat. Guerra – bár a zene és a szövegek színvonalas volt – koreográfiailag nem tudta a legjobbat kihozni a műből, mert az Orosz Balett és a táncreformerek hatására mindenáron újítást vártak el tőle. A koreográfus viszont nem tudott teljesen elszakadni a klasszikus stílustól, a darab formanyelve végül így egyfajta hibrid lett: klasszikus táncok és profilmozgású, görögös képek váltották egymást. Ez esztétikailag sem volt egységes, és a cselekményt is meg-megakasztotta. A darab egyenetlenségeit azzal magyarázták, hogy „modern” baletthez nem alkalmas Beethoven zenéje, mert túl ünnepélyes hangulatú, és a szenvedélyek ábrázolásához nem ideális. Bár Guerra saját magához képest igen modern koreográfiát alkotott, sokan még így is kifogásolták, hogy a karoknak igen csekély szerep jutott, valamint kevesellték a férfitáncost a színpadon.

Visszatekintve mindenképpen jelentőségteljes próbálkozásnak kell tekintenünk a *Prometheust*, hiszen egyrészt az Orosz Balett ösztönművészeti törekvéseit követte, másrészt lehetőséget adott arra, hogy az operai balett elmozduljon az igényes zene és a librettók, valamint a modern formanyelvek felé.

Összegző anyag a mélyebb magyarázathoz

Nicola Guerra elévülhetetlen érdemekkel bír a magyar balettművészetben. Tizenhárom évi működése alatt a klasszikus stílus elkötelezettjeként szilárdan megmaradt az olasz akadémikus alapokon. Fegyelmet tartott, következetesen képezte a szólístákat és a balettkart is, nemcsak a technika, de a kifejezés (mimika) terén is.

Balettmesterségének éveit alatt az olasz iskola magas szintű technikai követelményeit érvényesítette. Korábban az Opera vezető táncosnői rendszeresen külföldön,

főként Milánóban képeztették magukat. Guerra azonban már maga nevelt ki olyan kiváló technikájú prímabalerinákat, mint Nirschy Emília, Pallay Anna, Sebessi Teréz és Keresztes Mariska. Remek férfitáncosokat is képzett: Brada Edét, Faludi Károlyt és Nádasi Ferencet.

Guerra a rendszeres képzéssel, a szigorú fegyellemmel az együttes általános előadóművészi és technikai színvonalát rövid idő alatt magas szintre emelte. Ötletes, találékony és termékeny alkotó volt. Koreográfiái saját korában technikai szempontból elsőrendűek voltak, különösen a nagy csoportok mozgatásához értett, térformák kialakításában remekelt. A balettnek – magas színvonalon ugyan, de – elsősorban szórakoztató szerepet szánt.

Guerra az I. világháború kitörése miatt – olasz állampolgár lévén – elhagyta hazánkat, de stílusa ekkor az Operában már nem volt sikeres. Az Orosz Balett vendégjátéka után alapjaiban változtak meg a sajtó- és közönségigények. Guerra a századforduló látványos, szórakoztató, technikaközpontú balettjének volt kitűnő mestere. Ezt érkezése idején, 1902-ben a sajtó és a közönség is örömmel fogadta, a táncreformtörvények hatására és a Gyagilev-balett működésének idején azonban tíz év múlva mindez már kevésnek bizonyult. Hiába ismerték el kitűnő pedagógusi munkásságát, bravúros technikájú tanítványait, alkotóként mindenképpen hasznos lett volna, ha legalább néhány újítást felhasznál műveiben.

Guerra az orosz vendégjátékok követő rövid periódusban tett ugyan erre kísérletet, de – minthogy ez nem találkozott saját belső meggyőződésével – nem tudott azonosulni a klasszikus iskolától eltérő stílusirányzatokkal. Mivel saját munkáiba nem tudta és valószínűleg nem is akarta azokat integrálni, konzerválta saját stílusát. A tiszta klasszikus technika és a fegyelmezett, kemény munka tisztelete vezette, ennek megőrzése, továbbadása volt a célja. Ezt szívós munkával, több öt megelőző balettmesterrel ellentétben, át is tudta plántálni a budapesti Opera balettegységébe, ami megkülönböztetett helyet biztosít neki a magyar klasszikus balett-történetben.

Guerra pedagógiai jelentősége

Nicola Guerra a XX. század fordulóján a klasszikus balett oktatásának jelentős fejlesztője volt. Guerra, aki a XIX. század vége felé lett a három nagy európai balett-előadásmód – francia, olasz, orosz – egyik jeles képviselője, az akkori kulturális trendeknek megfelelően nemcsak hazája, Olaszország balett-előadásmódját és -repertoárját ismerte. Már fiatal korában megfordult Párizsban és tulajdonképpen minden olyan európai újlatin nyelvterületen, amely a klasszikus balett kialakulásának és megerősödésének szempontjából jelentősnek tekinthető. Az is természetes volt, hogy ebben az időszakban – hiszen sehol nem volt, vagy még gyermekcipőben járt az intézményesült balettképzés – a különböző helyeken nemcsak a balett gyakorlásának és esztétikai megfogalmazásának igénye merült föl, hanem ezzel párhuzamosan az oktatásmódszertani és a művészeti nevelésben rejlő tartalmak iránti szükséglet is megjelent.

Guerra már a korai munkássága idején, vagyis olasz helyszíneken elkezdte rögzíteni annak az általa fontosnak vélt és tapasztalati úton már jobbára visszaigazolt didaktikai és metodikai szemléletnek a megfogalmazásait, amelyek a későbbiekben megalapozták a (nyugat-)európai klasszikus balett oktatási módszereit és intézményesülési kívánalmait. Jól nyomon lehet követni az akkori oktatási-nevelési tartalmakban

azokat az egyébként már létjogosultságot nyert értelmezéseket, amelyekre vélhetően például Maria Montessori munkássága is hatással volt. Montessori, aki szintén olasz volt, jó érzékkel tapintott rá arra, hogy a gyermekek oktatásában nem a felnőttek mintáit kell követni, hanem a gyermekek sajátos fizikai, mentális és affektív igényeit és lehetőségeit szükséges kiteljesíteni. Guerra érzékenyen ismerte föl ezeket a fontos pontokat, és a tánctanulás mellett a tánc tanításának megszívlelendő módszertani elemeire is felhívta a figyelmet. Módszertani útmutatóját egy nagyon egyszerű, lényegretörő mondattal nyitja: „A tanárnak állandóan figyelnie kell...”

Természetesen Guerra nem szorítkozik az általánosságokra. Kitér a klasszikus balett minden lényeges megformálási egységére (pozíciók, plié, tenduk, pózok, adagiók és allegrók), melyekhez részletes magyarázatokat illeszt. A technikai instrukciók mellett evidenciának vélte azt is, hogy a gyermekek – főleg a leendő előadó-művészeti pályára orientálható tehetséges gyermekek – testi és lelki egészségének megőrzése érdekében a tanárnak (vagy jelen esetben akadémikus képzés híján a művészetet közvetítő felnőttnek) szükséges a technitás mellett olyan instrukciók megfogalmazása is, amelyek a nevelési oldalt erősítik. A nevelésben – melyről már tudjuk, hogy bipoláris folyamat – elsődleges szempont, hogy ne a negatív emberalakító tényezők jelenjenek meg. Guerra e téren is jelentős teoretikai fogalmakkal állt elő, ami azért is kiemelendő, mert a XX. század fordulója előtt a megváltozott gyermeknevelési szemlélet jobbra csak a polgári értékrend paradigmaváltásában volt tetten érhető. Tanácsaiban olyan általános érvényű nevelési tézisek is megjelennek, amelyek első sorban a táncoktató(k)nak szólnak, de emellett a testi egészség megőrzése, a művészet mint esztétikai élmény megélésére való figyelemfelhívás, valamint a művelődéstörténeti szemléletmód megalapozása és az arra való hivatkozás, az azzal való operálás szintén hangsúlyosan jelenik meg.

Mindezek alapján megalapozottan jelenthetjük ki, hogy Guerra nem csupán balettművész, koreográfus¹¹ és táncpedagógus volt egy személyben, hanem a táncoktatás elméleti és gyakorlati megalapozója, az oktatás reformjának egyik úttörője a maga korában.

Módszertani javaslatok

A tanári segédanyag fő gerince a tíz oldal terjedelmű tananyag. A módszertan lényege, hogy a tananyagot egyre mélyülő szinten és egyre kevesebb csatornán bemutatva háromszor adja át az oktató, három részre osztva a kontaktórárt. Az első szinten a lehető legtöbb csatornán és általános bemutatás szintjén érkezik az információ a hallgatóknak. A második szinten csökken az átadó csatornák száma, az előadás sokszínűsége, miközben az anyagban való elmélyülés elindul egyes vonatkozások és a történeti pontok magyarázatával. A harmadik szint a hagyományos egycsatornás szóbeli előadás, ahol a tánc történeti jellegzetességek, összefüggések mélyebb magyarázata

¹¹ Vö.: FALCONE, Francesca: *Nicola Guerra (1865–1842) at the Budapest Opera: A Crucial Turning Point for Hungarian Ballet* = Arts, 2023. 3. sz., 114.

következik. Ehhez a kötethez mellékelt PowerPoint-anyagban előre elkészített, időzített multimédiás anyag található, amelyet csak „elpróbál” az oktató a tanóra előtt. Ugyancsak a tanóra előtt átgondolja, hogy mi az az ismeretanyag, amit a három szinten (általános, mélyebb, elmélyült) át kíván adni.

A módszer fontos jellegzetessége, hogy kulcsszavak köré épül fel. A hallgató minden kulcsszóhoz egyre mélyülő ismereteket kap a három szint befogadásával.

A prezentáció és a tananyag 1 darab 90 perces kontaktórára van tervezve.

Javaslat e-learning-kurszus felépítésére

A következőkben egy tánc történeti e-learning-kurszus struktúrájára teszünk javaslatot. Korábbi tesztelések nyomán a Neolms-rendszer tűnt a legjobbnak, így ennek használatát ajánljuk.¹² A rendszer a COVID-19-járvány miatt bekövetkező vészhelyzeti online oktatás idején is bizonyított. A tesztelés során a szemeszterbe tartozó hét modul mindegyikéhez három rövid feladat tartozott, melyek egyike egy rövid, feleletválasztós online teszt volt. Az online rendszer automatikusan összesítette a tesztek eredményeit modulonként. Ezen összesítés alapján készített saját, egyelőre nem reprezentatív felmérésünk a tananyagot követő részben olvasható.

Egyetemi szemeszter esetében, amely általában 14 hetes, az óraszámától függetlenül 7 modulra javasoljuk a tananyagot elosztani. A publikációban szereplő témát egy modulra dolgoztuk fel. Ezt egy magyar tánc történeti szemeszterbe a következőképp javasoljuk beépíteni:

1. modul: Tánc a jezsuita iskoladrámákban, majd a kastélyszínházakban.
2. modul: A Pesti Magyar Színház / Nemzeti Színház megnyitása, Campilli Frigyes működése. (3D szemléltetőanyag van hozzá.)
3. modul: Az első magyar prímabalerina: Aranyváry Emília. (3D szemléltetőanyag van hozzá.)
4. modul: A Magyar Királyi Operaház megnyitása. A századforduló táncélete. (Már van hozzá HY-DE tananyag.)
- 5. modul: Nicola Guerra működése.**
6. modul: Milloss Aurél és a Magyar Csupajáték produkció.
7. modul: Összefoglalás.

Egy modulban három feladatot javasolunk a tanulók számára: kreatív feladatként a témához tartozó multimédiás anyag elkészítését, egy fórumkommentet az oktató által létrehozott posztokhoz, valamint egy ötkérdéses feleletválasztós online tesztet. Kéthetes periódusokban gondolkodva az első két feladatra 10, a tesztre 3 napot érdemes szánni.

¹² LANSZKI Anita – BÓLYA Anna Mária: *E-Dance History - Online eszközök tanulástámogató hatása az MTE tánc történet tárgyának angol nyelvű oktatásában = VI. Nemzetközi Táncudományi Konferencia: Táncművészet és Intellektualitás - konferenciakötet.* Bp., MTE, 2018, 178-184.

Az értékelést két osztályzat átlagolásával javasoljuk:

A)

E-learning-feladatok a teljes szemeszterre (7 MODUL):

6 × 5 kérdéses teszt – 35 pont,

6 × 5 pontos multimédia-feltöltés – 35 pont,

6 × 5 pontos fórumkomment – 30 pont,

1 × 10 pontos anyagkeresés, kutatás választott témában – 10 pont.

Összesen: 100 pont, 88-100 – jeles, 75-87 – jó, 62-74 – közepes, 49-61 – elégséges.

B)

Szemeszter végi 15 kérdéses teszt:

Összesen: 15 pont, 14-15 – jeles, 12-13 – jó, 10-11 – közepes, 8-9 – elégséges.

A fenti tudásmérési és -értékelési rendszer kontaktórákkal párhuzamosan és kontaktórák nélkül, csak online kurzus formájában is hatékonyak bizonyult.

Az eredmények statisztikai elemzése, reprezentatív eredmények

Ahogy a bevezetőben szerepelt, az oktatás első óráján már kipróbált tanulási kérdőívvel mértük fel mindkét csoport diákjainak tanulási stílusát. Az értékelésnél a mellékletben található kérdőív itemjeit vettük figyelembe, azokat megfelelően átalakítva vizsgáltuk meg, hogyan befolyásolja a HY-DE módszer a tanulási stílus esetleges alakulását, illetve mely dimenziókban (aktív-reflektív, konkrét-absztrakt, vizuális-verbális, analitikus-globális) a leghatékonyabb a módszer.

A HY-DE alapú kurrikulumok hatékonyságának mérésénél elsősorban arra voltunk kíváncsiak: a különböző tanulási stílusok esetében hogyan hat a módszer, mely stílusnál a leghatékonyabb, illetve általánosságban mi a véleményük a hallgatónak a kurrikulumról, hogyan segítette a modellt a megértés és a memorizálás, a tanulási folyamatát. A HY-DE egyik legfontosabb jellemzője (ahogyan azt az elméleti bevezetőben és a modell filozófiájának ismertetése során bemutattuk) a vizuális és auditív elemek túlsúlya, az állandó mozgás jelenléte, az „információs váltóáram” színessége. Hipotézisünk a fiatal „bitgenerációk” multitasking-tevékenységére és az annak hátterében meghúzódó hiperfigyelmi jelenségre alapozott.

Eredetileg a Felder-Solomon-kérdőívvel¹³ és az abban szereplő négy dimenzió segítségével terveztük mérni a tanulási stílusokat, de ezen elhatározásunkat felülbírálván végül a Szító-féle kérdőívet¹⁴ használtuk, mert a tanulási stílus többdimenziós megközelítésével árnyaltabbá tehattük a modell tesztelését. A felmérésben részt vevő két csoport (kontroll és kísérleti) összes diákja (N = 40) kitöltötte a félév elején ezt

¹³ FELDER, Richard M. – SOLOMON, Barbara A.: *Index of Learning Styles Questionnaire*. <https://www.webtools.ncsu.edu/learningstyles/> (utolsó letöltés: 2022. 01. 20.)

¹⁴ SZITÓ Imre: *Tanulási stílus kérdőív*. <http://szitoimre.com/doc/stylq.pdf> (utolsó letöltés: 2022. 01. 25.)

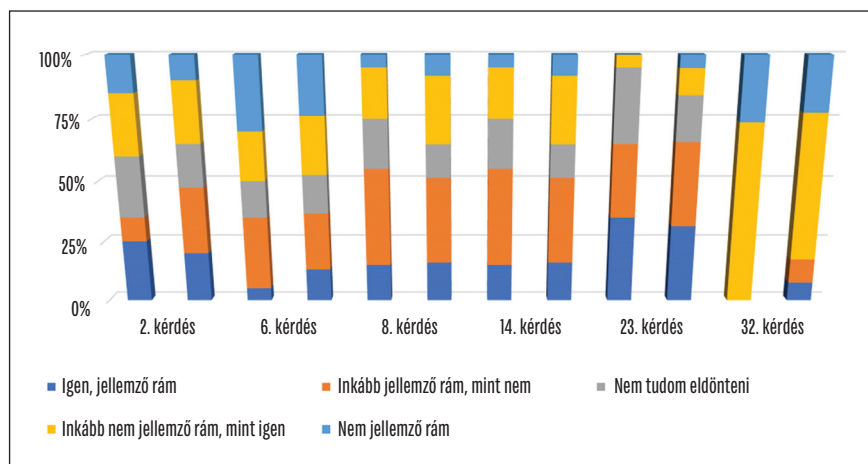
a kérdőívet (mellyel meghatároztuk a csoportokban az auditív, vizuális, mozgásos, társas, csend, impulzív és mechanikus tanulási stílusok skálaértékét), majd a félév végén egy saját mérőeszközzel térképeztük fel, hogy mely stílusok esetében nagyon, kevésbé vagy egyáltalán nem hatékony a HY-DE módszer. Utóbbi kérdéssornál is a Szitó-féle kérdőívben használt ötfokozatú Likert-skálát használtuk. A kérdőív reliabilitásának tesztelésére nem számoltunk Cronbach-alfa koefficienset, mivel jelen felmérésünket pilotmérésnek szántuk, és a továbblépés folyamatában a jelenlegi tapasztalatok fényében fogjuk finomítani a záró kérdőívet (is).

A Szitó-féle kérdőív hét faktorának itemjeiben a következőképpen alakultak a válaszok. **A következő grafikonokon az egyes kérdésekhez két oszlop tartozik: az első a kontroll-, a második a kísérleti csoport.**

1. Auditív faktor

A szegmensben a két csoport válasza között nincsenek egymástól szignifikánsan eltérő részeredmények. Kutatási kérdéseink fényében a 14. kérdés (*Jobb, ha a tanár magyarázatát meghallgatom, mint ha könyvből kellene megtanulni az anyagot*) hordoz kiemelten fontos információt: a HY-DE egyik (tudatosan megtartott) központi eleme – kifejezetten előtérbe helyezve a harmadik szakaszban – a tanári magyarázat mint oktatási módszer. Az erre a tanári magyarázatra irányuló kérdésre adott kiemelten nagymértékű pozitív válasz a modell eredményességét előfeltételezi.

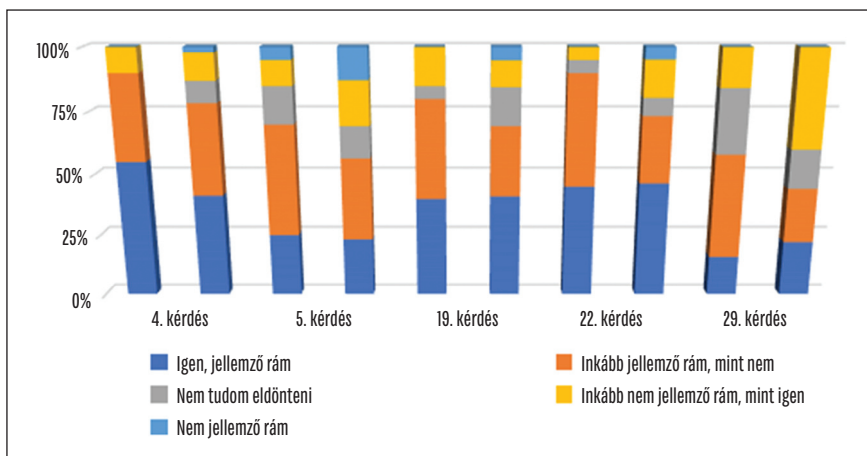
2. ábra: Az auditív faktor



2. Vizuális faktor

A vizuális szegmensben született válaszok egyértelműek, és igazolják a kezdeti feltételezést: a bitgenerációk információfeldolgozási mechanizmusában a vizualitás prioritása egyértelmű.

3. ábra: A vizuális faktor

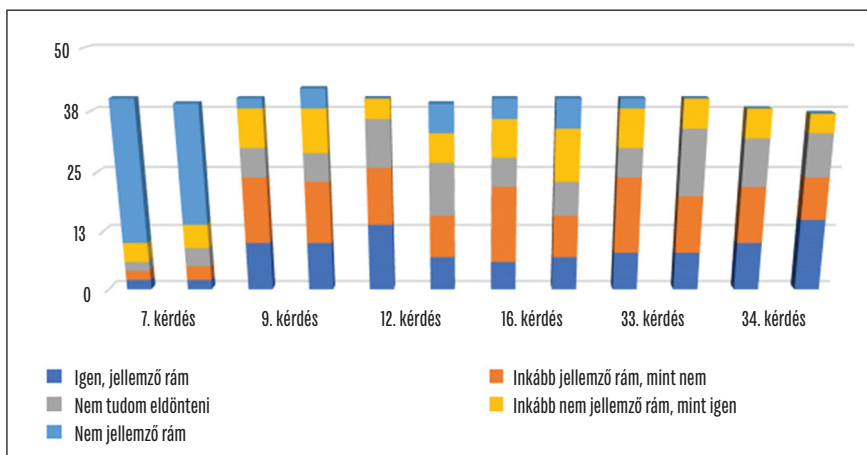


246

3. Mozgásos faktor

Ebben a szegmensben a 9. (*Ha leírom magamnak azt a szöveget, amit meg kell tanulnom, akkor könnyebben megjegyzem, mint ha csak látom vagy hallom*) és a 16. kérdés (*Ha ábrát készítek magamnak, jobban megértem a leckét, mint ha más által készített rajzot nézegetnék*) hordoz fontos relevanciát kutatásunk szempontjából. A jegyzetelés, a saját logikai rendszer szerinti megértés és a memorizálás a HY-DE módszer egy másik fontos összetevője: a harmadik, mélyfigyelmi fázisban a hallgatók jegyzetelése kiemelt jelentőségű a tanulási és memorizálási mechanizmusban. Mindkét kérdés választai alapján egyértelmű a jegyzetelés és az ábrakészítés fontossága a tanulók számára.

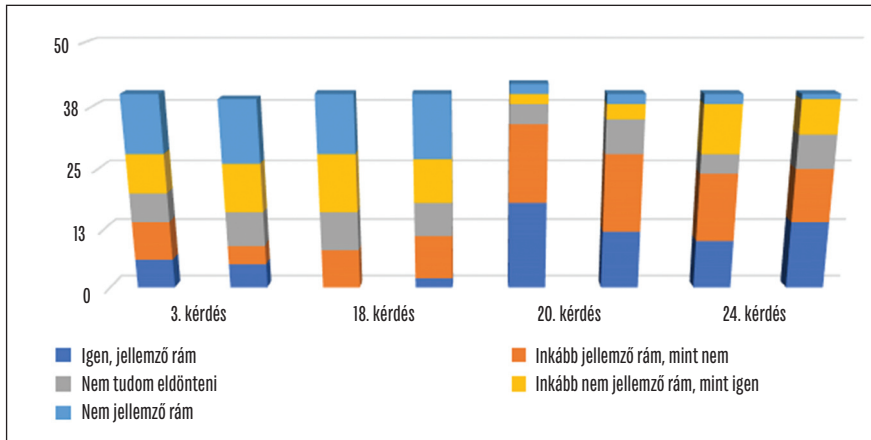
4. ábra: A mozgásos faktor



4. Társas faktor

Meglepőnek bizonyultak a társas faktor itemjeire adott válaszok. Feltételeztük, hogy a társas tanulás pozitív jelenléte szignifikáns relevanciát fog mutatni, de a válaszok ezt nem támasztották alá. Különösen meglepő a 24. kérdésre (*Egyedül szeretek tanulni*) adott válaszok aránya, ahol kiemelkedően magas azok száma, akik kifejezetten egyedül szeretnek tanulni.

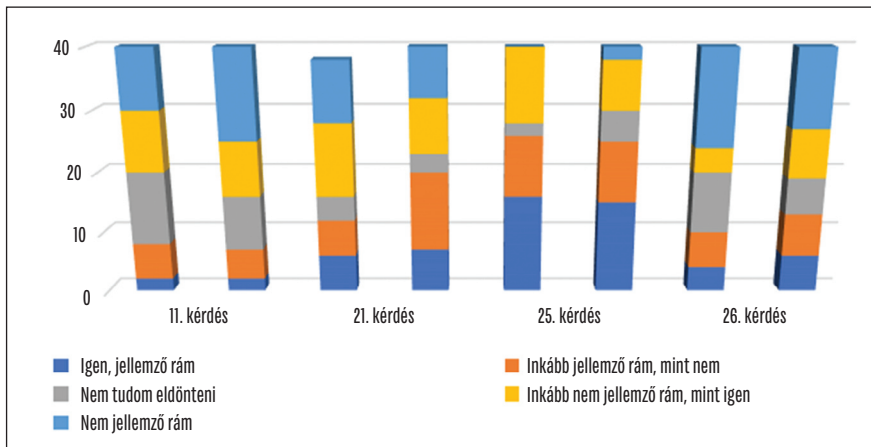
5. ábra: A társas faktor



5. Csend faktor

Az előző faktorhoz hasonlóan a csend faktor itemjeire adott válaszok is meglepőek, és nem igazolják az általunk feltételezett multitasking erőteljes pozitív jelenlétét. A 25. (*Tanulás közben nagyon zavaró, ha beszélgetnek körülöttem*) és a 26. kérdésekre

6. ábra: A csend faktor

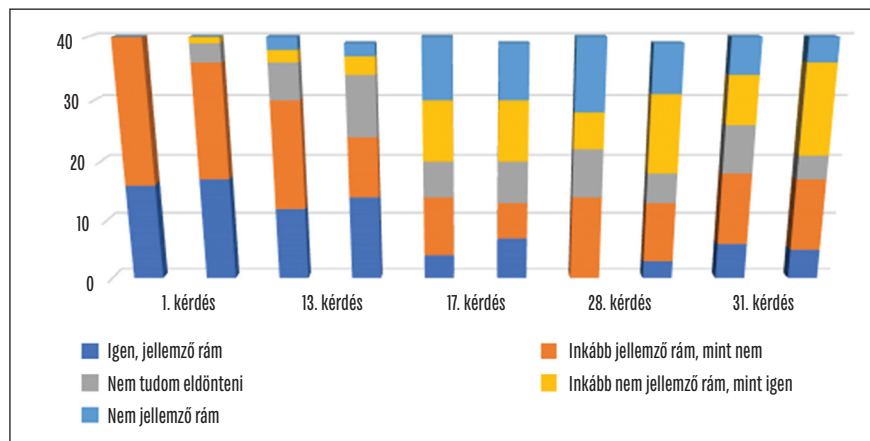


(Akkor tanulok könnyen, ha közben szól a rádió vagy a magnó) adott válaszok azt bizonyítják, hogy a multitasking tanulás közben kifejezetten zavaró és eredménytelen. Ezek az eredmények a HY-DE ilyen jellegű dimenzióját kérdőjelezzik meg.

6. Impulzív faktor

Nem jelentett meglepetést számunkra, hogy a művészeti oktatásban részt vevő hallgatók többsége kifejezetten impulzív.

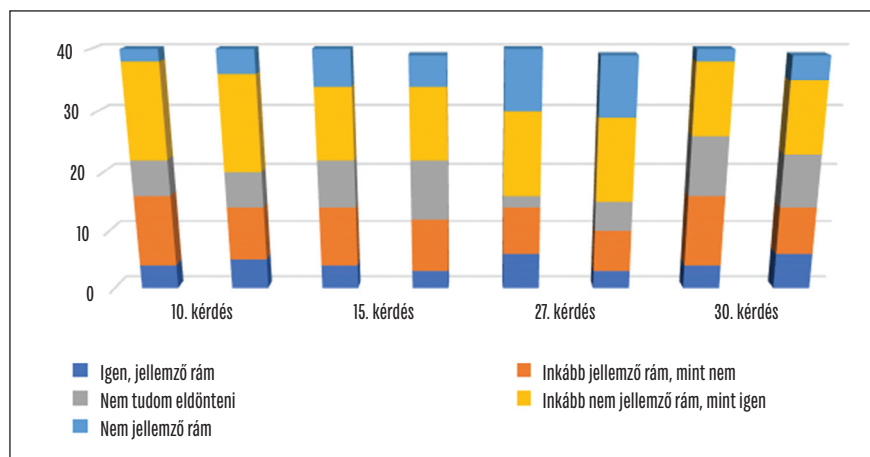
7. ábra: Az impulzív faktor



7. Mechanikus faktor

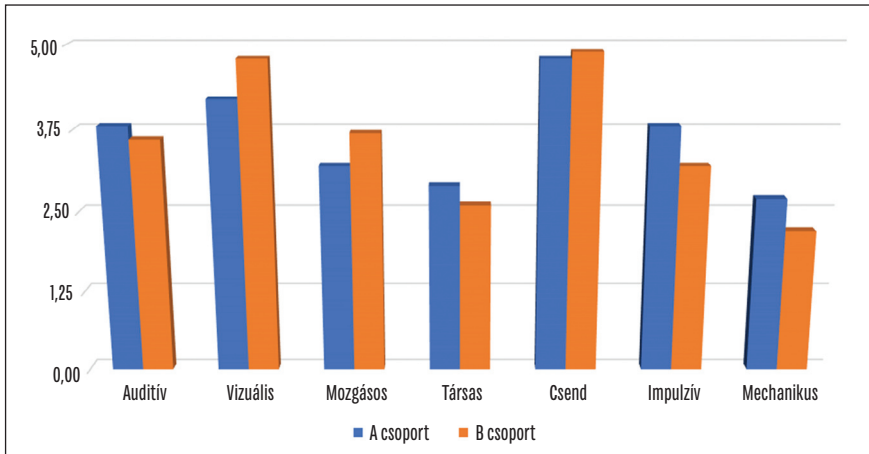
Az előző faktorhoz hasonlóan ebben a faktorban sem születtek számunkra meglepő válaszok.

8. ábra: A mechanikus faktor



A tavaszi félév elején kitöltött kérdőív hét faktorának összesített skálaértékei a következő diagramon olvashatók a két csoport esetében. Az A csoport a kontroll-, a B csoport a kísérleti csoport.

9. ábra: A hét faktor összesített skálaértékei

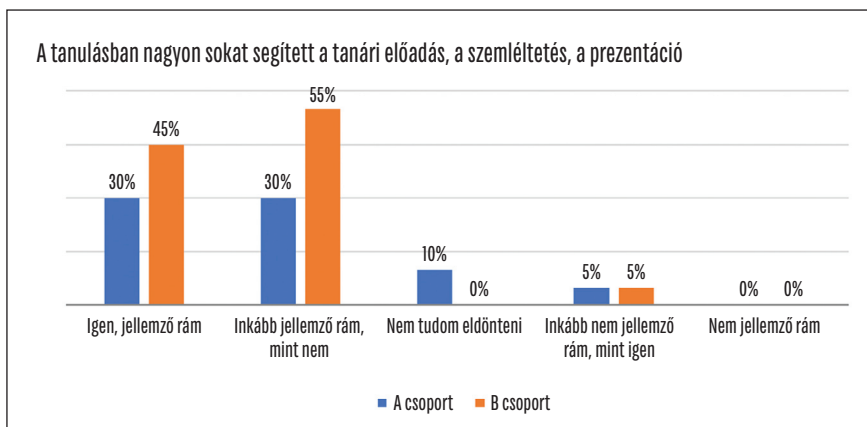


Amint az a grafikonon látható, a két csoport egyes dimenziókban mért skálaértéke nem tér el jelentősen egymástól. A 0,10-0,60 közötti eltérés nem tekinthető szignifikáns különbségnek, sőt az az egymáshoz közelítő értékek kifejezetten pozitívak abban az értelemben, hogy a két csoportban a tanulási stílusok reprezentációja megközelítően hasonló.

Kiindulva a bitgenerációk kommunikációs, információfogyasztási, tanulási, olvasási szokásaiból, meglepőnek, sőt nem vártnak tekinthető a társas faktor alacsony és a csend faktor magas értéke. Az auditív és vizuális szegmensek a várt eredményeket mutatják.

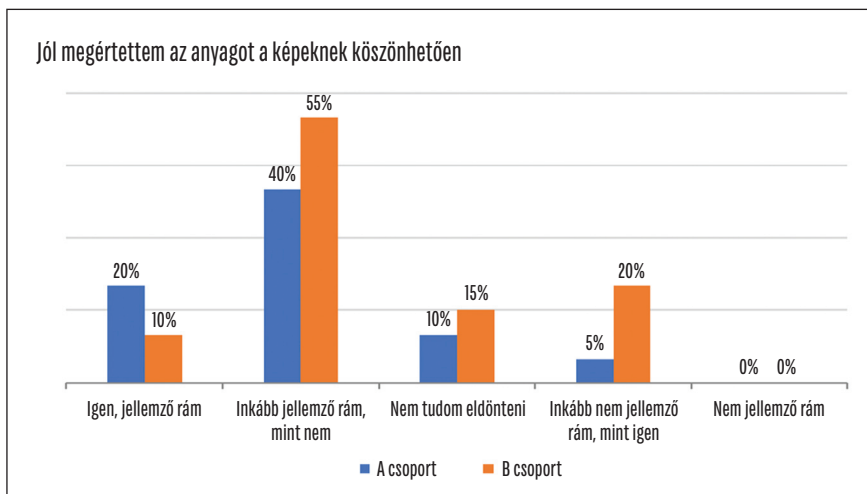
A félév végi (eredményességet mérő) kérdőív válaszai a grafikonokon megjelenítve láthatók. Az egyes magyarázatokat, illetve a tanulási faktorokkal való összefüggést az összegzésben magyarázzuk részletesen.

10. ábra: A tanári előadás, a szemléltetés és a prezentáció fontossága

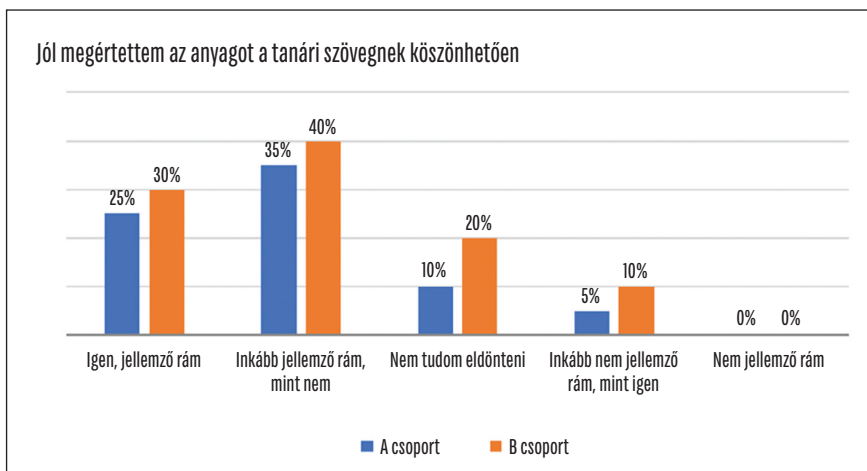


250

11. ábra: A képi megjelenítés

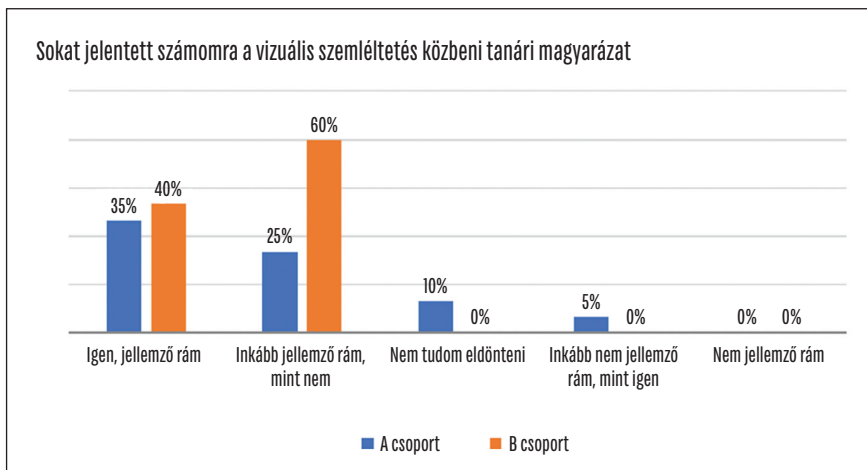


12. ábra: A szöveges tanári magyarázat

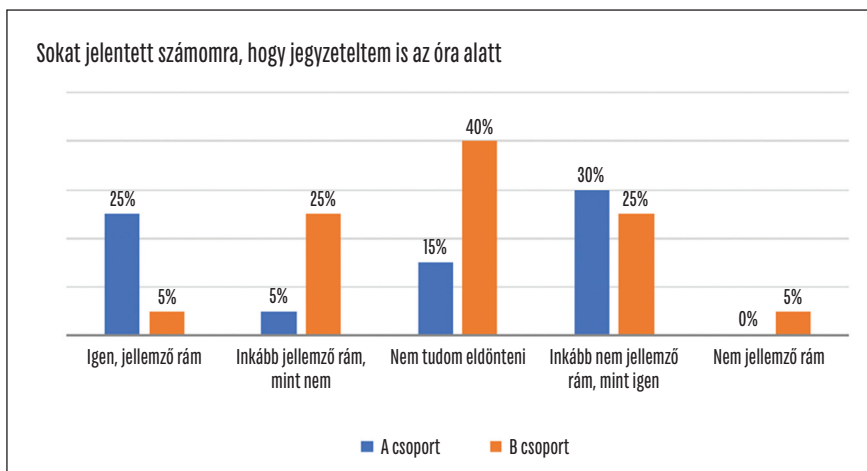


251

13. ábra: A vizuális szemléltetés és a tanári magyarázat egyidejűsége

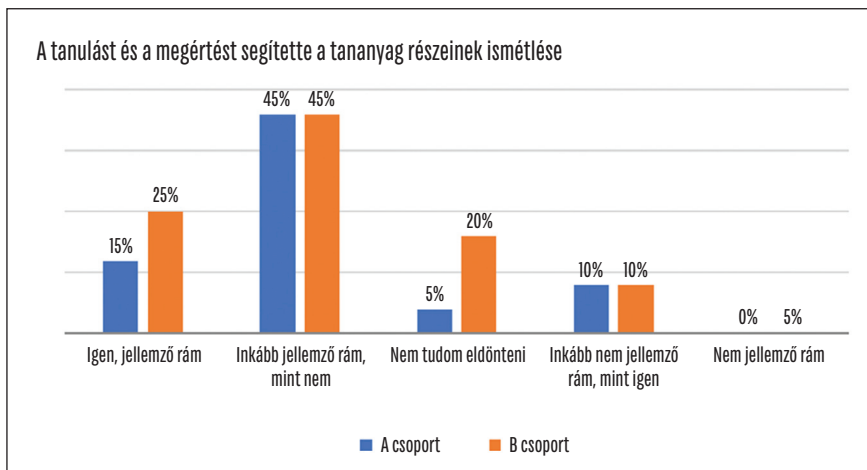


14. ábra: A jegyzetelés fontossága

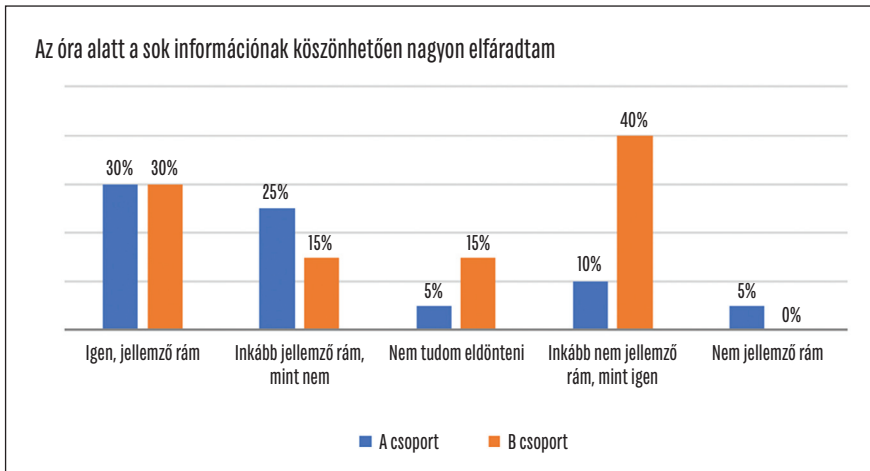


252

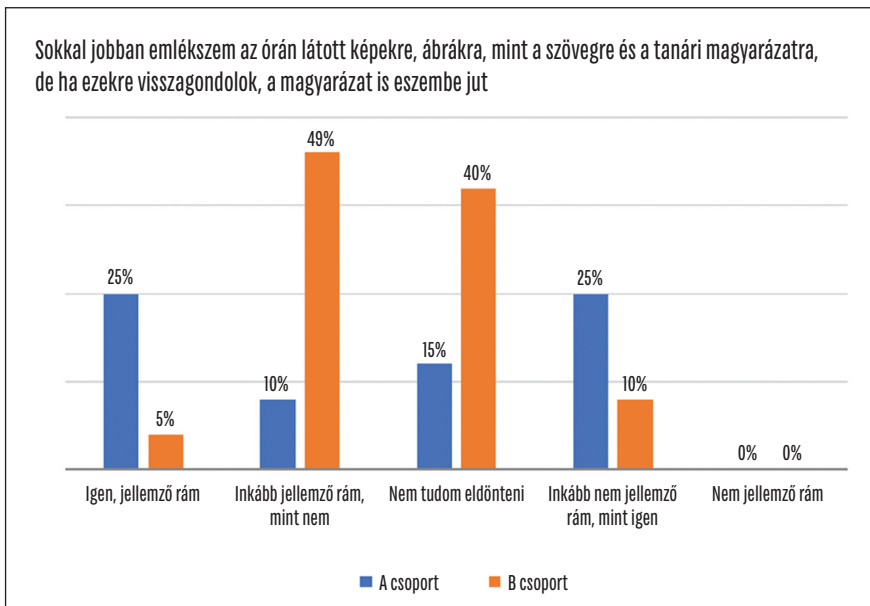
15. ábra: A tananyag többszöri ismétlése



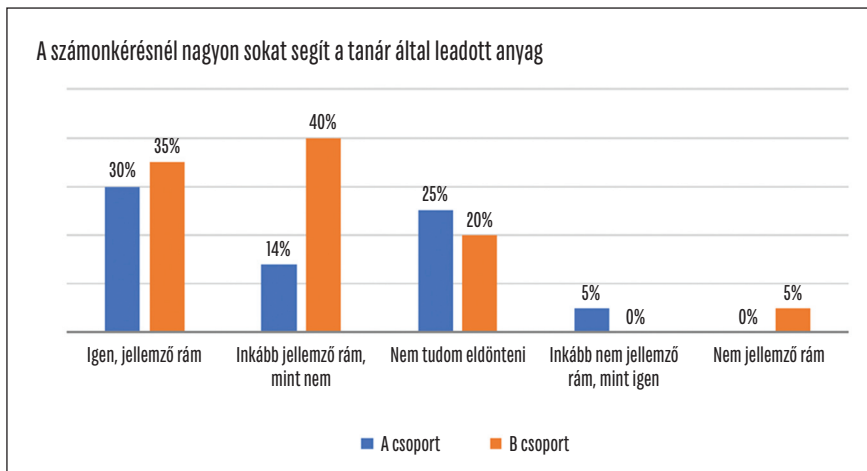
16. ábra: Az információs túlsúly és a fáradtság



17. ábra: A vizuális memória és a szöveges magyarázat összefüggése

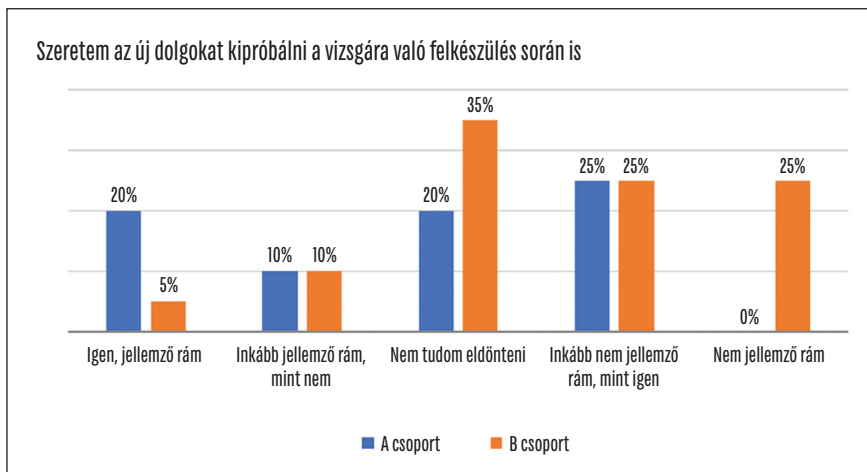


18. ábra: A tanár által leadott tananyag és a számonkérés



254

19. ábra: Új dolgok iránti nyitottság a tanulásban



Összegzés

Felmérésünkben a művészeti oktatásban tanuló diákokat céloztuk meg, és mivel minden a kurzuson részt vevő hallgató bekerült a felmérésbe, ezért populációként értelmezve az egyébként kis létszámú (N = 40) csoportokat, felmérésünk reprezentatívnak tekinthető.

A HY-DE modell elméleti hátterének kidolgozásakor a modell alkotója több elméleti és statisztikai alapon is bizonyított jelenséget vett figyelembe: a bitgenerációk digitális (kommunikációs, információfeldolgozási, tanulási, olvasási) sajátosságait, a hiperfigyelem előretörését és a tanuláshoz szükséges mélyfigyelem háttérbe szorulását, a kognitív folyamatok alakulását, az oktatási és tanulási folyamatok digitális dimenzióit, illetve a vizuális világ térhódítását.

Kutatásunk eredményei összességében pozitívak. A felmérésben részt vevő csoportokban a kísérleti csoport célzott kérdésekre adott válaszai a következőket bizonyítják (teljesen vagy részben):

1. *A tanári előadás, a szemléltetés, a prezentáció jelentősége* az „egyértelmű igen” válaszok tekintetében 15%-os, az „inkább igen” válaszok esetében 25%-os növekedést mutat a kísérleti csoportban a kezdő és a záró kérdőív között. Ez az eredmény nem meglepő, korrelál a csoport auditív (3,6) és vizuális (4,8) skálaértékeivel. A pozitív eredményt (a HY-DE filozófiáját) támasztja alá a Likert-skála 3-as értékének változása: a „nem tudom eldönteni” lehetőséget egyetlen válaszadó sem jelölte meg a kísérleti csoportban, míg a kontrollcsoportban 10%-os értéket mutatott. Tehát a HY-DE alapú kurrikulum hatására a hallgatók egyértelműen igennel tudtak válaszolni a tanári előadás, a szemléltetés, a prezentáció eredményességére.

2. Némileg meglepetést okozott a második kérdésre adott válaszok eloszlása. A „*Jól megértettem az anyagot a képeknek köszönhetően*” (tehát CSAK a képeknek köszönhetően) kijelentés esetében kiindulva a csoportok vizuális skálaértékéből (A = 4,2; B = 4,8) – mely skálaérték a második legmagasabb a 7 faktor közül –, nagyobb mértékű pozitív válasz lett volna várható. Ezzel szemben a kontrollcsoportban az egyértelmű „igen”-ek száma 10%-os csökkenést mutat, míg az „inkább igen” válaszokban 15%-os emelkedés látható. Összességében ez a két érték pozitív eredményt mutathatna, ha a „nem tudom eldönteni” válaszlehetőség esetében nem jelentkezne egy minimális (5%-os) emelkedés, azaz nem nőne a bizonytalansági faktor. A vizuális elemek túlsúlyának kérdésességét az „inkább nem” válaszok 15%-os emelkedése is elég hangsúlyosan támasztja alá.

3. A „*Jól megértettem az anyagot a tanári szövegnek köszönhetően*” (CSAK a tanári szövegről van szó!) kijelentésre adott válaszok a HY-DE harmadik, tanári szakaszának létjogosultságát támasztják alá és bizonyítják: a modell első két szakaszának multimedialis összetétele után a csak tanári magyarázat tanulást segítő szerepe megkérdőjelezhetetlen, DE önmagában nem elegendő.

4. Ugyancsak a tanári magyarázat és a vizuális szemléltetés együttes fontosságát támasztja alá a „*Sokat jelentett számomra a vizuális szemléltetés közbeni tanári magyarázat*” kijelentésre adott válaszok alakulása. Szignifikáns összefüggés mutatható ki az „inkább igen” válaszok esetében, ahol a kontrollcsoport „igen” válaszai 35%-os

emelkedést mutatnak a két kérdőív között; a bizonytalan és nemleges válaszadók száma 0. A válaszok és a csoport vizuális faktorának magas értéke logikusan egybeeseng.

5. A jegyzetelés fontossága a HY-DE szerkezetében kiemelkedő fontosságú a tanulás folyamatának sikerességében. Ezen a téren az eredmények vegyesek: a „*Sokat jelentett számomra, hogy jegyzeteltem is az óra alatt*” kijelentés értékelései nem támasztják alá egyértelműen a modell alkotójának eredeti feltételezéseit. Egyrészt pozitívum, hogy az „inkább igen” válaszok 20%-os növekedést mutattak az első és a záró kérdőív között, másrészt az „inkább nem” válaszoknál kisebb mértékű (5%-os) csökkenés jelentkezett. A skála két ellenpólusán elhelyezkedő válaszok azonos arányúak, de a bizonytalan válaszolók száma 25%-os növekedést mutat, ami mindenképp jelzés a jegyzetelés szükségességének átgondolása szempontjából. Ugyanakkor a mozgásos faktor a 9. (*Ha leírom magamnak azt a szöveget, amit meg kell tanulnom, akkor könnyebben megjegyzem, mint ha csak látom vagy hallom*) és a 16. kijelentésekre (*Ha ábrát készítek magamnak, jobban megértem a leckét, mint ha más által készített rajzot nézegetnék*) adott válaszok alapján a jegyzetelés és az ábrakészítés kiemelt fontosságú. Ez önmagában ellentmondást képez a második kérdőív válaszaival szemben, de árnyalja a jelenséget, ha a mozgásos faktor skálaértékét (3,7) is figyelembe vesszük.

6. A HY-DE egymásra épülő szakaszainak tartalmat ismétlő jellege összességében pozitív eredményeket indukál, de nem olyan mértékben, ahogyan az előzetesen várható volt. Ezt a tudatosan beépített jellemzőt a legeredményesebben egy szummatív értékelési teszttel lehetne mérni, melyet a kutatás következő lépéseiben meg is teszünk.

7. Pozitív és meglepő eredményeket hozott a koncentráció és a fáradtság kérdésköre. „*Az óra alatt a sok információnak köszönhetően nagyon elfáradtam*” kijelentésre adott válaszok egyértelműen bizonyítják, hogy a multitasking a hallgatókat nem fárasztja, a kontrollcsoport 30%-os „inkább nem” fáradtam el válasza fontos pozitív jelzés a kurrikulum készítői számára. Figyelemreméltó azonban a csend faktorának magas skálaértéke (4,9) és az itt adott válaszok közötti diszkrépancia. A tanulási kérdőív vonatkozó kérdéseire (csend, zavaró háttérzajok) adott válaszok azt mutatták, hogy a multitasking a tanulás esetében kifejezetten zavaró a hallgatók számára. A HY-DE órán ezzel ellentétben nem fáradtak el, nem igényelték a csendet a tanulás folyamatában, ami a modell eredményességét támasztja alá. De ez a kutatási részeredmény, a jelentkező ellentmondás is további kérdéseket vet fel, több szempontú megközelítés révén árnyalni szükséges a multitasking (és ezáltal a hiperfigyelem) ilyen mértékű jelenlétének létjogosultságát is.

8. Az egyazon időben megjelenő információs túlsúly, az információs váltóáram erős jelenlétének és a háttérben állandóan jelen lévő tanári magyarázatnak tanulást segítő szerepét egyértelműen bizonyítja az „inkább igen” válaszok nagymértékű (35%-os) növekedése, még akkor is, ha az „igen” válaszok esetében csökkenés tapasztalható.

9. A számonkérés folyamatában a HY-DE előnye egyértelmű pozitív változást mutatott, az első három kérdésre adott összesített válaszok ezt bizonyítják.

10. Meglepő eredményt hozott az új dolgok iránti nyitottságra vonatkozó kérdés. A generációkutatók általános véleménye – miszerint a digitális világban felnövő nemzedékek sokkal nyitottabbak az új dolgokra, szeretik az kihívásokat, kísérletező ter-

mészetükből adódóan jobban élvezik a folyamatos megújulást, mint a „jól bevált”, régi módszereket – ez esetben nem bizonyosodott be. Sőt, a kutatás ezzel ellentétes eredményeket hozott: a tanulás folyamatában a hallgatók alapvetően nem túl fogékonyak az új módszerekre, azonban a HY-DE alapú kurrikulum alkalmazása ennek ellenére összességében pozitív eredményeket mutatott.

A felmérés kifejezetten a HY-DE modell eredményességének bizonyítására/cáfolatára fókuszált, a középpontba helyezve a tanulási stílusokat és a záró kérdőívben hangsúlyosan megjelenő sarokpontokat (tanári előadás, szemléltetés, prezentáció, az anyag megértésének segítő eszközei és ezek egymáshoz való viszonya, az ismétlés, az információöozön / információ váltóáram, a multitasking és a fáradtság összefüggésrendszere, az órai tananyag fontossága, az új dolgok iránti igény). Az eredményekből élesen kirajzolódik a tanár személyes jelenlétének és egyéniségének fontossága, alátámasztva a modell alkotójának meggyőződését: a digitális világban sem képzelhető el sikeres és eredményes oktatás, tanulás az etosz-pátosz-logosz retorikai háromszög jelenléte nélkül. A virtuális világ, a vizualitás, a digitális eszközök az információtranszfer és a sikeres tanulás folyamatában *kizárólag* kiegészítő eszközként jelenhetnek meg. A kutatás össz eredménye ezt és a HY-DE eredményességét bizonyítják, továbbá a rész eredmények arra biztatják a modellen alapuló kurrikulumok oktatóit, hogy a sikeresség érdekében még jobban árnyalják a modell összetevőinek egymáshoz való viszonyát.

Irodalomjegyzék

- BÓLYA Anna Mária – GILÁNYI Attila – DANI Erzsébet – GYÖRFFY Ágnes: *A felsőoktatási tevékenység innovatív megközelítése: A coaching lehetőségei és szerepe a tánc tanároknak munkája során, a tanulók, a hallgatók tanulási folyamatának hatékony segítése = Tánc és módszer. Táncművészeti kutatások*. Szerk. BÓLYA Anna Mária – WINDHAGER Ákos, Bp., MMA MMKI, 2021, 51-63.
- BÓLYA Anna Mária – GILÁNYI Attila – RÁCZ Anna: *Tánc történet és virtuális valóság = Auróra – A magyarországi balett születése. Campilli Frigyes 40 éve Magyarországon Az első magyar primabalerina és koreográfusnő – Aranyúrvány Emilia*. Szerk. BÓLYA Anna Mária, Bp., MMA MMKI, 2020, 143-151.
- BUJDOSÓNÉ DR. DANI Erzsébet: *E-létezés és hiperfigyelem = Könyv és Nevelés*, 2013, 4. sz., 38.
- FALCONE, Francesca: *Nicola Guerra (1865-1842) at the Budapest Opera: A Crucial Turning Point for Hungarian Ballet = Arts*, 2023, 3. sz., 114.
- FELDER, Richard M. – SOLOMON, Barbara A.: *Index of Learning Styles Questionnaire*. <https://www.webtools.ncsu.edu/learningstyles/> (utolsó letöltés: 2022. 01. 20.)
- HAYLES, Katherine N.: *Hyper and Deep Attention: The Generational Divide in Cognitive Modes = Profession*, 2007, 13. sz., 195-198.
- HOWE, Neil – STRAUSS, William: *Millennials Rising: The Next Great Generation*. London, Vintage, 2000.
- LANSZKI Anita – BÓLYA Anna Mária: *E-Dance History – Online eszközök tanulástámogató hatása az MTE tánc történet tárgyának angol nyelvű oktatásában = VI. Nemzetközi Tánc tudományi Konferencia: Táncművészet és Intellektualitás – konferenciakötet*. Bp., MTE, 2018, 178-184.
- *Magyar Csapajáték – A modern magyar ösztönzési előadás*. Szerk. BÓLYA Anna Mária – WINDHAGER Ákos, Bp., MMA MMKI, 2021.
- RABINOWITZ, Peter: *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*. Columbus, Ohio State University Press, 1987, 42-46.
- SZITÓ Imre: *Tanulási stílus kérdőív*. <http://szitoimre.com/doc/>
- *Tánc és módszer: Táncművészeti kutatások*. Szerk. BÓLYA Anna Mária – WINDHAGER Ákos, Bp., MMA MMKI, 2021.

Melléklet

Tanulási stílus kérdőív

Név:

Osztály:

Olvassa/olvasd el figyelmesen az alábbi mondatokat! Döntse/döntsd el, hogy az öt válasz közül melyik jellemző Önre/Rád, és azt a számot írja/írd be a kipontozott helyre! Itt nincsenek helyes vagy helytelen válaszok. Csak a saját véleménye(d) fontos.

259

- 1 = Egyáltalán nem jellemző rám.**
2 = Nem jellemző rám.
3 = Nem tudom eldönteni, igen is, nem is.
4 = Jellemző rám.
5 = Nagyon jellemző rám.

A 3-as választ csak ritkán használja/használd!

1. Ha látom is és hallom is a megtanulandó szöveget, nagyon könnyen megjegyzem.	5	4	3	2	1
2. Hangosan szoktam elolvasni a tananyag szövegét, amikor felkészülök.	5	4	3	2	1
3. Szívesebben tanulok az osztálytársammal vagy a barátommal, mint egyedül.	5	4	3	2	1
4. Nagyon hasznos számomra, ha a tanár ábrákat mutat be a táblán vagy az írásvetítőn, amikor magyaráz.	5	4	3	2	1
5. Ha ábrát készítek, jobban megértem a leckét, mint ha csak olvasom.	5	4	3	2	1
6. Jól tudok úgy tanulni, ha csak némán olvasva átveszem a leckét.	5	4	3	2	1
7. Szívesebben töltöm az időmet rajzolással, festéssel, mint sportolással vagy mozgást igénylő játékkal.	5	4	3	2	1
8. Gyakran előfordul, hogy szóban elismétlem, felmondom magamnak a leckét.	5	4	3	2	1
9. Ha leírom magamnak azt a szöveget, amit meg kell tanulnom, akkor könnyebben megjegyzem, mintha csak látom vagy hallom.	5	4	3	2	1
10. Nem szeretem azokat a feladatokat, amiken törnöm kell a fejemet.	5	4	3	2	1
11. Nyugtalanít, ha tanulás közben csend van körülöttem.	5	4	3	2	1
12. Jobban kedvelem azokat a feladatokat, ahol kézzel fogható dolgokkal, tárgyakkal kell foglalkozni, mint ahol csak rajzok, ábrák vagy szövegek vannak.	5	4	3	2	1

13.	Jobban megy nekem az olyan feladat, ahol valamilyen mozdulatot kell megtanulnom, mint ahol szövegeket kell megérteni.	5	4	3	2	1
14.	Jobb, ha a tanár magyarázatát meghallgatom, mint ha a könyvből kellene megtanulni az anyagot.	5	4	3	2	1
15.	A szabályokat szóról szóra bevágom.	5	4	3	2	1
16.	Ha ábrát készítek magamnak, jobban megértem a leckét, mint ha más által készített rajzot nézegetnék.	5	4	3	2	1
17.	Amikor a tanár felszólít és kérdez tőlem valamit, gyakran előbb válaszolok, mint hogy át tudnám gondolni, mit is mondok.	5	4	3	2	1
18.	Szeretem, ha kikérdezik tőlem, amit megtanultam.	5	4	3	2	1
19.	Ha vannak képek, ábrák a könyvben, könnyebb a tanulás.	5	4	3	2	1
20.	Ha megbeszélem valakivel a tananyagot, akkor könnyebben megtanulom.	5	4	3	2	1
21.	Teljes csendben tudok csak tanulni.	5	4	3	2	1
22.	Amikor új dolgokat tanulok, jobban szeretem, ha bemutatják, mit kell csinálnom, mint ha szóban elmondják, mit kell tennem.	5	4	3	2	1
23.	Ha valaki elmondja nekem a leckét, sokkal könnyebben megértem, mint ha egyszerűen csak elolvasom.	5	4	3	2	1
24.	Egyedül szeretek tanulni.	5	4	3	2	1
25.	Tanulás közben nagyon zavaró, ha beszélgetnek körülöttem.	5	4	3	2	1
26.	Akkor tanulok könnyen, ha közben szól a rádió, a tv vagy a magnó.	5	4	3	2	1
27.	Akkor vagyok biztos egy felelésnél, ha szóról szóra megtanulom a leckét.	5	4	3	2	1
28.	Gyakran előfordul, hogy megtalálom a számtanpélda megoldását, de nem tudom elmagyarázni és bebizonyítani, hogyan jutottam el a megoldáshoz.	5	4	3	2	1
29.	Szívesebben bemutatom, hogyan kell valamit csinálni, mint hogy elmagyarázzam.	5	4	3	2	1
30.	Gyakran előfordul, hogy olyan dolgokat is megtanulok, amiket nem nagyon értek.	5	4	3	2	1
31.	Amikor egy számtanpéldát megoldok, szinte minden lépést meg tudok indokolni, hogy miért tettem.	5	4	3	2	1
32.	A tanári magyarázat nem sokat jelent nekem, a könyvből mindent meg tudok tanulni.	5	4	3	2	1
33.	Több olyan dolgot tudok csinálni, amit nehéz lenne szavakkal elmagyarázni (kézügyességet igénylő feladatok).	5	4	3	2	1
34.	Mozdulatokat könnyebben megjegyzek, mint képeket vagy ábrákat.	5	4	3	2	1

Záró kérdőív

Kérdőív (ugyanaz az 5-ös Likert-skála érvényes, mint az első kérdőívben)

1.	A tanulásban nagyon sokat segített a tanári előadás, a szemléltetés, a prezentáció.	5	4	3	2	1
2.	Jól megértettem az anyagot a képeknek köszönhetően.	5	4	3	2	1
3.	Jól megértettem az anyagot a tanári szövegnek köszönhetően.	5	4	3	2	1
4.	Sokat jelentett számomra a vizuális szemléltetés közbeni tanári magyarázat.	5	4	3	2	1
5.	Sokat jelentett számomra, hogy jegyzeteltem is az óra alatt.	5	4	3	2	1
6.	A tanulást és a megértést segítette a tananyag részeinek ismétlése.	5	4	3	2	1
7.	Az óra alatt a sok információnak köszönhetően nagyon elfáradtam.	5	4	3	2	1
8.	Sokkal jobban emlékszem az órán látott képekre, ábrákra, mint a szövegre és a tanári magyarázatra, de ha ezekre visszagondolok, a magyarázat is eszembe jut.	5	4	3	2	1
9.	A számonkérésnél nagyon sokat segít a tanár által leadott anyag.	5	4	3	2	1
10.	Szeretem az új dolgokat kipróbálni a vizsgára való felkészülés során is.	5	4	3	2	1

Abstract

After Aurora 1 and 2, Aurora 3 presents the period around the turn of the century in the history of Hungarian ballet. This period was particularly productive for ballets. A special repertoire has evolved, similar to the international ballet trends of the era. As the romantic ballet vocabulary had lost its content, ballet began to become a genre of entertainment featuring technical feats. Characteristic are monumental ballets and eclectic librettos. Despite its brevity, the period brings an exciting repertoire and many new questions about ballet. In this period. During this period, the Italian influence was more pronounced in the Hungarian ballet life. Due to the lack of significant ballet education in Hungary, dancers are mainly educated in Italian schools. Later, the first Russian guest plays of the strict Tsarist ballet style will be introduced to the Opera House. The Aurora 3 gives a comprehensive overview of the music, ballets, dancers and repertoire, as well as the specific issues of the ballet education.

In Györgyi Pónyai's writing, we get an illustrative picture of this section of ballet history from the perspective of contemporary ballet criticism. After the opening of the Opera House in 1884, the ballet has been spectacularly renewed and refreshed with the increased number of the corps, on a larger stage, taking advantage of the most modern scenic possibilities of the time. Among the exquisite looks, entertainment played a major role. For the first two years, the ballet repertoire was compiled by the works and great teachings of Frederico Campilli, who then retired from his post in 1886. For the next 15 years, three Italian ballet masters replaced each other at the head of the ballet section. Of these, Cesare Severini spent only a season at the Opera, with only a minor ballet performance reflecting the era. Subsequently, Cesare Smeraldi's remarkable performance is dominated by lavish, large-format, multi-act pieces and spectaculars, high-profile premières. Under his guidance, the troupe introduced *Excelsior*, *The Man of Ore* and *Zulejka*, and the highly successful Hassreiter pieces (*The Fairy Doll*, *The Red Shoes*) came on stage. Of the three, however, it was Luigi Mazzantini who, despite his varying levels of artistic performance, was able to produce performances with mixed success, featuring a national character that had been missing for decades. Czardas, the *Viora* and the *Darius' Treasure* in spite of their mistakes, could bring a Hungarian-related novelty to their audience and the press in their theme and choreographic solutions.

Between 1884 and 1903, the ballet life of the Opera House was sparkling, vibrant and colorful. The numerous eclectic-style shows mark the enthusiastic quest for the genre after the "tight years" at the National Theater. The energetic composers, artists with lively fantasy have shed the romantic, exotic, national, "fantastic", "Parisian", elevated and fable librettos. They have also produced action-free *divertissement*-like works. Of course, quantity did not mean quality either, and criticism could rightly scold the textbooks, as ballet action was indeed often bizarre, frivolous, or incomprehensible. His main task was to provide the basis for the spectacular screening. Musically, it seemed extremely difficult to overshadow Delibes' work, so the accompanying music of the ballets was much criticized. This prejudice did not facilitate the work of composers and did not make the task of writing ballet music attractive.

The most successful details of the pieces were usually the magnificent, often monumental scenery and the dazzling costumes. The performances became more and more spectacular, it was oblivious for the weaker libretto and music. The formal vocabulary of the dance-stage was typically academic, and the "orpheum style" (such as nudity, scarcity costumes, typical orphan dances) that sometimes appears in dance style was clearly rejected by the public and the press, trying to preserve the Opera's reputation. However, the effect of this trend was strongly felt, and it did no good for the genre of ballet that the genre was associated with such obscene productions.

In spite of the criticism or demeaning comments in the articles on ballet performances and performances, the audience and the press were both pro-ballet: overall they liked the ballet. The performances were expected, and premiers usually took place in front of crowded houses and was counted as a great event. Many lectures, reviews have been published about the ballet performances, often at the headlines of the newspapers, where detailed descriptions of the ballets could be found. They mainly emphasize the looks, the directing, the individual dances. It is rare for ballet staff to be accused of writing, though – and this is a good example of the dancers' general perception – the success of the pieces was not, in the public consciousness, linked to the performers, especially their personalities. The scenery, or costume designer or ballet master, was more successful than the prime ballerina who had been dancing all night. At the same time, the domestic ballerinas of the era (Zsófia Coppini, Katica Müller, Boriska Gaszner, Emilia Zsuzsanits) enjoyed a great deal of popularity and public sympathy. From the writings of the age can be seen the ballet's judgment at that time, its distinctive content and exterior scene solutions.

By the end of the century, the possibilities of fantastic scenery, beautiful costumes and ingeniously used electric lighting in the Opera Ballet could no longer be further enhanced. The audience was comfortable in the spectacle, and it was hard to keep their interest, not to say screw it up. In classical ballet art, renewal has become an absolute necessity.

Even though guest ballerinas regularly came to the Opera at that time, the final, decisive argument for internal renewal was the two guest plays of the Russian Tsar Ballet in 1899 and 1901. The Russian dancers were well-educated, disciplined, and in addition they behaved and worked as artists. The opera house management soon realized that if the Hungarian ballet wanted to reach the Russian standard, it was necessary to start development from the ground. There was a need for a skilled, ambitious ballet master who will develop the corps and educate the youth, and be willing and able to choreograph. Well-trained male dancers are needed, so the absurd *en travesti* overtones of the performances can be eliminated. The guest performance of Russian Tsar Ballet came at the best time, both the audience and the press could see what it was like when dance appeared on the stage as an art.

Lesson learned, on 15 September 1902, the talented and ambitious dance master choreographer, Nicola Guerra, and a trained male dancer, Ede Brada, were hired from Vienna. This marked the end of the spectacular, pathfinding period of the opera ballet that lasted from 1884 to 1903, and Guerra, as a highly skilled Italian dancer and ballet master, began to work systematically with the ensemble.

The subject is discussed in the following chapters: the evolution of the ballet repertoire from 1884 to 1903, the Italian trio: Cesare Smeraldi, Luigi Mazzantini, Cesare Severini, guest performances of the era.

Processed press sources: Sunday Newspaper 1854–1921, Pesti Napló 1850–1939, Consensus 1874–1913, The Week 1890–1924, Hungarian Newsletter 1891–1938, New Times 1894–1949, Theater Papers 25 January 1896 – 29 March 1896, Budapest Newsletter 1881–1939.

(Vasárnapi Újság 1854–1921, Pesti Napló 1850–1939, Egyetértés 1874–1913, A Hét 1890–1924, Magyar Hírlap 1891–1938, Új Idők 1894–1949, Színházi Lapok 25 January 1896 – 29 March 1896, Budapesti Hírlap 1881–1939.)

The chapter of Anna Maria Bólya and Ágnes Györfy deals with the problematic aspect of the ballet profession. The turn of the century makes the name “ballets rats” internationally best-known, showing the ballerina’s underrated career. The causes, roots and consequences of this phenomenon are discussed in the section. Behind the ballet vocabulary of the romantic fairy, in the second half of the 19th century, the romantic concept disappears and by the end of the 19th century ballet has become a genre of extravagance without artistic meaning. The good composers have long since disappeared from ballet, but now male dancers are disappearing, women are dancing male roles as well.

The Orpheum style, the cancan and other dances that are just for entertainment are infiltrating on the Hungarian scene, similar to the international ballet stages. This is truly the era of petits rats. The chapter shows how this not-so-precious past is succumbed to later ballerina-esteem (non-esteem). What is the situation for dancers today and what should dance schools pay attention today? This is illustrated from the perspective of a dance researcher and a psychology researcher.

Erzsébet Dani, reading researcher and Anna Maria Bólya dance researcher have already begun adapting a HY-DE curriculum model for Aurora 1 and 2. Aurora 3 project research material is being developed for 1 module of a 7 module semester of a dance history subject, structured for e-learning, in the form of a university BA course. The material planned for 1 90-minute contact lesson, it contains presentation materials, with multimedia embedded content and e-learning developed in neolms.com course curriculum. Contents of the handout: detailed teaching material, tips on teaching methods, structure and syllabus to be used and a timed Power Point presentation. So, a ready-made, compact and useful material for any trainer, for an effective teaching of the topic is included in this publication.

The Auróra series, which examines the beginnings of the history of Hungarian ballet through the lens of theory of art, was launched together with Ákos Windhager, a researcher who studies Hungarian music through the methods of the history of ideas. The final part of the series, Auróra 4, is a research project that looks at a major turning point in Hungarian dance. This is the engagement of ballet master Nicola Guerra (Miklós Guerra) to the Royal Hungarian Opera House in 1902, as mentioned above.

In 1902 the ballet master Nicola Guerra (Miklós Guerra) was contracted to the Hungarian Royal Opera House. Guerra's invitation to continue the long-standing Italian-Hungarian relationship in the dance industry. Guerra, however, is a more pro-

minent ballet master than Campilli and Mazzantini. He founded the Hungarian Ballet School and educated several outstanding solo dancers. As a choreographer he records twenty ballets. The period of his work in Hungary, which was not very innovative, but which lasted from 1902 to 1915, was an outstanding period in the ballet life of the Opera House. There are two major dance events associated with the Guerra era. An introduction to one of the music of Ernő Dohnányi, *The Veil of Pierrette*, a ballet (dance silent play) that was very innovative at that time. The debut of the other Diaghilev's *Ballets Russes* in Budapest, which obviously upset the Hungarian dance scene. As a result of the ensemble's overall artistic productions, ballets are written in a similar spirit. Györgyi Pónyai gives a detailed overview of dance history based on contemporary press reviews.

An artistically significant and deeply tragic event of the era is the marriage of the brilliant dancer and choreographer Vaslav Nijinsky with Romola Pulszky. The appreciation of Nijinsky's excellent art is fraught with anomalies due to the legends and misinterpretations attached to it, as well as the particular difficulties of his oeuvre. Anna Mária Bólya sheds light on certain aspects of Nijinsky's art in the light of contemporary press reception and literature of the time, as well as in the light of recent international literature.

Ákos Windhager approaches Kodály's oeuvre from a unique perspective that music history research has so far failed to provide. By exploring the genesis of certain works and the artistic connections of the period, he presents Kodály's concept of ballet, which in fact became truly explicit through his students. A summary chapter of his writings outlining Kodály's concept of ballet, already published in volumes on the history of Hungarian ballet, has been included in the final part of the *Auróra* series. *Auróra 4* deals with the period around the development of the approach that formed the basis of Kodály's compositional repertoire, and thus places the composer's concept of dance drama in the literature of his early period.

To date, the didactics of Hungarian dance education has been a challenge due to the lack of an analytical approach and the low level of literacy. On the basis of a specific material on the Guerra legacy in Italy and the oral history of Hungarian dance education, Anna Mária Bólya explores the current challenges and possible solutions of dance teaching methodology in relation to the personalities and work of Guerra and Ferenc Nádasi.

Related to this topic is Péter Lévai's paper, which approaches Hungarian folk dance education from the perspective of constructivist pedagogy. Combining the methods of dance folkloristics, dance anthropology and pedagogical science, he emphasises the importance of the experience of dancing over the presentational functions.

As in the previous volumes of the *Auróra* series, the publication includes curriculum and science promotion material based on the HY-DE model of reading researcher Erzsébet Dani. The HY-DE curriculum is followed in this final section by the presentation of representative results based on statistical analysis following the testing of the method.

Műhelytanulmányok

I. évfolyam

1. „Hullatja levelét az idő vén fája...”
Tanulmányok Arany János születésének 200. évfordulójára
Szerkesztő: Balogh Csaba - Windhager Ákos
2. „A teljesség felé...”
Tanulmányok Weöres Sándorról
Szerkesztő: Balogh Csaba - Falusi Márton
3. **Klima Gyula**
A lélek mint a test formája, és a művészet mint a lélek formája
4. Miklós és Petar
Horvát-magyar politikai és kulturális kapcsolatok
Szerkesztő: Balogh Csaba - Windhager Ákos
5. A magyar művészetelmélet hagyományai
Szerkesztő: Balogh Csaba - Falusi Márton
6. Vallás - nép - művészet
Egyházművészeti tanulmányok
Szerkesztő: Fehér Anikó
7. **Grad-Gyenge Anikó - Lehóczki Zsófia**
Szerzői jogi sorvezető komolyzenei szakemberek számára

Műhelytanulmányok

II. évfolyam

1. Auróra
A magyarországi balett születése
Szerkesztő: Bólya Anna Mária
2. Kálnoki-Gyöngyössy Márton
Nemzet és múzeum
A magyar múzeumügy a jogszabályalkotás tükrében (1777–2010)
3. Symphonia Ungarorum
Tanulmányok Nagy Gáspár és Szokolay Sándor életművéről
Szerkesztő: Windhager Ákos
4. „Mozgó dó...”
Gondolatok Kodály Zoltán zenepedagógiai módszeréről
Szerkesztő: Fehér Anikó
5. ifj. Sipka Sándor
„Magam helyett” az „Irgalom”
6. Baksay-Nagy György – Grad-Gyenge Anikó
Design és jog –
Bevezető a design védelmének lehetőségeibe

Műhelytanulmányok

III. évfolyam

1. **Grad-Gyenge Anikó**
Az építészet szerzői jogi kérdései –
Szerzői jogi útmutató az építészeti gyakorlat számára
2. **A művészet közege**
Szerkesztők: Kocsis Miklós – Boros János
3. **Kucsera Tamás Gergely**
Globalizált média, mediatizált kultúra
4. **Orosz István**
Képlakátok
5. **Káel Csaba**
Élmény. Minden tekintetben.
Kulturális FMCG, avagy fast moving cultural goods
6. **Az idő küszöbén – A magyar balett története**
Szerkesztők: Windhager Ákos – Bólya Anna Mária
7. **Tánc és módszer – Táncművészeti kutatások**
Szerkesztők: Bólya Anna Mária – Windhager Ákos

Műhelytanulmányok

IV. évfolyam

1. A művészet közege II. – Kihívások a XXI. század elején
Szerkesztők: Kocsis Miklós – Boros János
2. Kultúraláncolatok – Tóth Árpád kora és szellemi örökösei
Szerkesztő: Fehér Anikó
3. „Mélyebb barázdát húzni...” – Zene a keresztény egyházban
Szerkesztő: Fehér Anikó
4. **Marczin István**
Művésztelepek a Kárpát-medencében 2020 –
Empirikus kutatás
5. **Grad-Gyenge Anikó – Timár Adrienn**
Képzőművészet szerzői jogi lencsén át
6. **Várad Judit**
Zeneoktatás távhangolásban
7. **Gálhidy Péter**
Hol van a szobor helye?
8. **Bólya Anna Mária**
Utak, irányok a hazai táncéletben –
Pandémia előtti elmélkedés a magyar táncművészetről
9. **Wesselényi-Garay Andor**
Most mi lesz? –
Kortárs magyar építészet 2010–2020
10. A kiválasztott – A magyar tánckultúra Nizsinszkij-öröksége
Szerkesztők: Bólya Anna Mária – Windhager Ákos