

**Az idő küszöbén -
A magyar balett története**

Az idő küszöbén – A magyar balett története

Impresszum

Műhelytanulmányok III. évfolyam/6.

Sorozatszerkesztők:

Kocsis Miklós – Kucsera Tamás Gergely

Az idő küszöbén – A magyar balett története

Szerkesztők:

Windhager Ákos – Bólya Anna Mária

Olvasószerkesztő:

Bognár-Borbély Réka

© Magyar Művészeti Akadémia
Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet, 2021

© Szerkesztők, 2021

© Szerzők, 2021

Jelen kiadványunk a *Valóság* című folyóiratban nyomtatott formában megjelent tanulmányok elektronikus változatát tartalmazza.

ISBN 978-615-6192-69-1

MMA MMKI
1121 Budapest,
Budakeszi út 38.

A kiadásért felel Kocsis Miklós, az MMA MMKI igazgatója.

Tartalomjegyzék

Windhager Ákos: Milloss Aurél Bartók- emlékei, avagy előszó Az <i>idő küszöbén</i> című kötethez.....	7
---	---

A romantikus magyar táncjáték ideálja

Farkas Attila: A tánc filozófiája.....	13
Bólya Anna Mária – Pónyai Györgyi – Dani Erzsébet: AranyVáRy-projekt – Tánc történet és virtuális valóság.....	23
Gombos László: A balett szerepe Hubay Jenő színpadi műveiben.....	33

5

Bartók hatása a magyar táncszínpadra

Lázár György: Bartók Béla: <i>A fából faragott királyfi</i> – Egy táncjáték sikeres bemutatójának hatása a magyar balettre.....	47
Kővágó Zsuzsa: Megkésett találkozás – Milloss Aurél (1906, Ozora – 1988, Róma).....	55
Bólya Anna Mária: Táncnyelvi crossover és bartóki egység – A délszláv folklóranyag táncszínházi feldolgozási tipológiája Kricskovics Antal életművében.....	59
Kiss Eszter Veronika: A néptánc és a kortárs táncművészet találkozása a <i>Kőműves Kelemen</i> rockballadában.....	73

Windhager Ákos
Milloss Aurél Bartók- emlékei,
avagy előszó *Az idő küszöbén* című kötethez

„A régi görög filozófusok azt mondták,
hogy a tánc szülőanyja a többi művészetnek.”¹
(Milloss Aurél, 1967)

Az idő küszöbén címmel rendezett tánc tudományi konferencia és az azonos címet viselő tanulmánykötet célja, hogy a magyar színpadi tánc történetének két kiemelkedő hagyományát állítsa a tudományos párbeszéd középpontjába. A romantikus magyar baletthagyomány már csak történeti kutatásokkal tárható fel, de a bartóki modell táncra gyakorolt hatásai mai napig elevenek. A két korszakot azonban a magyar balett-történet legnagyobb alakja, Milloss Aurél (1906–1988) összeköti. A romantikus hazai baletthagyományokat a magyar operát megteremtő Erkel Ferenc kortársa, Aranyváry Emília határozta meg, és az ő örökségéből, a magyar néptáncból és az európai modern balettszínpadok tapasztalataiból hozta létre egyedülálló stílusát Bartók Béla közeli munkatársa, egyik szellemi örököse, Milloss. Az első magyar prímabalerina hatása a magyar zenei romantikával együtt még csak most válik ismertté, Milloss viszont érezhetően jelen maradt. Így az ő példáján keresztül mutatjuk meg – a műhelytalálkozón és a kötetben – a balett magyar eszmetörténetre gyakorolt hatását.

Bartók és a tánc tárgy körét Milloss visszaemlékezései alapján a műhelytalálkozó és a kötet vitaindítójának szánjuk. Számos Bartók-mű az ő rendezésével került először színpadra (legismertebb: *A csodálatos mandarin*, Milánó, 1942), így bemutatottait a nemzetközi táncszakma kiemelkedő eseményként kezelte, és azok zajos sikert arattak. Érthető tehát, hogy az 1942 óta külföldön élő táncművésztől a magyar újságírók, amikor az 1980-as évtizedben már készíthetnek vele interjút, elsősorban Bartókról kérdezik. Milloss örömmel idézte fel a zeneszerzővel folytatott beszélgetéseket, de három újságírónak háromféleképpen mesélte el az egykori történetet. Mindhárom esetben a beszédhelyzethez igazította az egykor elhangzott egyetlen Bartók-mondat értelmezését, így a változatok összeolvasva adják ki az egészet. Az eset jellemző Millossra és Bartókra is, mert ahogy ugyanazt a művet minden esetben máshogy rendezi, táncolja el, úgy a zeneszerző mondatai minden esetben tömörek: három különböző – de egymást nem kizáró – módon értelmezhetőek.

A történet szerint megkérdezte egyszer Bartókot, hogy miért nem ír *A fából faragott királyfi* és *A csodálatos mandarin* után több táncjátékot. A táncművész a választ első ízben így idézte: „Minden szimfonikus muzsikám egy-egy balett.”² A válasz jel-

¹ BURGER Gertrúd: *Római találkozás Milloss Auréllal = Ország-Világ*, 1967. augusztus 23., 11. évf., 34. sz., 16–17.

² KRISTÓF Károly: *173 balett koreográfusa. Milloss Aurél Budapesten = Esti Hírlap*, 1981. április 1., 26. évf., 77. sz., 2.

lemző Bartókra, mert expresszív alkotóként a zeneszerzés számára emanáció volt, érzékeny művészként a darabok értelmezését azonban szélesre nyitotta. Másik esetben Millosst arról faggatták, hogy miképpen fedezte fel a bartóki darabok eltáncolhatóságát. A koreográfus ebben az esetben így adta vissza Bartók szavait: „Minden zenémre lehet táncolni, én a táncot mindig éreztem; véleményem szerint a Kéztzongorás-ütőhangszeres szonátám is könnyen vehető balettnek.”³ Ebből a darabból meg is született Milloss koreografálásában a *Szorongás szonátája* (Rio de Janeiro, 1954) című előadás; korábban pedig a *Zene húros, ütőhangszerekre és cselesztára* alapján a *Mystères* (Párizs, 1951), a *II. zongoraversenyből az Estro barbarico* (Köln, 1963) és a *Concertóból* – konferenciánk és kötetünk címadója – *Az idő küszöbén* (Róma, 1951).

Az idézett mondat(ok) harmadik változatát a *Mandarin* kapcsán hallhatjuk. Az 1936–1937-es évadban Milloss egy stúdióban próbálta az egyfelvonásos pantomimet, miután kiderült, hogy az Operaház mégsem mutatja be. Több elemében is módosította a darab eredeti, Lengyel Menyhért-féle cselekményét. Így a szobából a városszéli erdőbe helyezte a történetet, a lányt alapvetően tisztaszívűként, a főszereplőt pedig az üzleti életbe belefáradt férfiként értelmezte. A zeneszerző ezt elfogadta, és az előzőekben idézett mondatát ebben az összefüggésben a koreográfus ekképpen idézte: „Minden zenémben él a tánc, de én valóságos táncdrámát még sohasem láttam. Jó lenne, ha valamiképpen megkísérelném. Csak attól óvakodjon, ne-hogy verista [naturalista] elemek keveredjenek az előadás-ba.”⁴ A mondat ebben az esetben arról vall, hogy Bartók mennyire ódzkodott attól, ha a darabjait nem *füllel*, hanem csak *szemmel* adják elő. Fontos volt számára a darabok eszmei mondanivalója, amely minden esetben a zenei megközelítésben volt feltárható.

Milloss és Bartók kapcsolata tehát háromszorosan mély volt: a zeneszerző látni engedte művei ihletforrását, mondandóját és értelmezési kereteit is. Kevés korabeli zenész mondhatta el magáról, hogy a zárkózottságáról, szófukarságáról és a zenéről való beszédétől ódzkodó muzsikussal ennyire bizalmasan vallott volna nekik. Dohnányi Ernő, Kodály Zoltán, Kósa György, Lajtha László, Deutsch Jenő és Veress Sándor kivételével talán senki sem került olyan mély szakmai-emberi kapcsolatba Bartókkal, mint éppen a táncművész. Így Milloss koreográfiai nemcsak érzékenységről, szellemességéről és érzékiségéről tanúskodtak, hanem a zeneszerző által számára bemutatott gyökerekről is. Az autentikusságról. Arról, hogy Bartók beavatta őt a misztériumokba, hogy átengedte őt a *csodaszarvas* hidján. A táncművész éppen ezek hatására tudta önkritikusan azt mondani, hogy a 173 balettrendezése közül harmincat tart jónak, s azok közül is egyben volt a leginkább hű önmagához, a műhöz és az általa megélt valósághoz: *A szorongás szonátájában*.

Az, hogy *Az idő küszöbén* konferencia és tanulmánykötet ezek után miért is nem kizárólag Milloss Aurél munkásságának állít emléket, jogos kérdés. A választ a táncművész – a korábbi idézeteket erősen újraértelmező – szövege tartalmazza. „[A]z

³ KERÉNYI Mária: *Milloss Auréllal Budapesten és Bécsben* = *Muzsika*, 1981. augusztus 1., 24. évf., 8. sz., 1–7.

⁴ GÁCH Marianne: *Milloss Aurél Budapesten* = *Film Színház Muzsika*, 1982. április 24., 26. évf., 14. sz., 12–13.

időben és a térben játszódó művészetek között [...] a tánc az egyetlen közös kapocs, mely egyformán tartozik ide s oda – a keleti népek és a görögök nemhiába nevezik a művészetek anyjának. S lám, még mindig nem nőttünk ki embrionális állapotunkból – hol vagyunk mi még a magunk Sixtusi [sic!] kápolnájától, Divina Commediájától vagy Kilencedik szimfóniájától? Amit eddig produkáltunk, még csak szárny-próbálgatás; rengeteg lehetőség áll a táncművészet előtt, s ezeknek még a töredéke sincs kiaknázva.”⁵ (Zárójeles megjegyzés: A modern táncszínpad megújulása az idézettel szinte egyidőben – az 1970-es évtizedben – már szárnyait bontogatta Magyarországon, nemsokára megalakult a Győri Balett, amely Maurice Béjart újításait hozta el Markó Iván által. Milloss örült ennek: „Markó Iván táncosként is, alkotóként is rendkívüli jelenség, igen sokra becsülöm. Magyar létemre különös öröm számomra, hogy épp Magyarország szülöttje ajándékozta meg a balett világát ekkora tehetségű művésszel.”⁶) Milloss nyilatkozata arra utalt, hogy a színpadi tánc általában akkor még inkább volt alkalmazott és stilizált, mintsem absztrakt. Azaz, olyan esztétikai korlátok között élt, amelyet a zenében Goffredo Petrassi és Ligeti György, a festészetben Georges Braque és Pablo Picasso már jóval korábban ki tudott szélesíteni a közönség értő támogatásával.

Ez utóbbi millossi gondolatot követve döntöttünk úgy, hogy a Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézete által elindított hosszútávú táncművészeti kutatási projektet a magyar táncszínpad e klasszikus alapjaival kezdjük. Korábbi köteteink, az *Auróra I-II.* (2020), a *Magyar Csupajáték* (2021), továbbá a megjelenés alatt álló *Auróra III.* és *Auróra IV.* a magyar balett- és táncművészet egy-egy nemzedékét tekintik át a reformkortól a II. világháború előestéjéig. Jelen kötet (*Az idő küszöbén*) összegzi a korábbi kutatások lényeges újjdonságait, és áttekintést ad a magyar táncművészet történetéről a reformkortól a rendszerváltásig. A tanulmányokat – a korábban említett két gondolat mentén – két csoportba szedtük: *A romantikus magyar táncjáték ideálja*, illetve: *Bartók hatása a magyar táncszínpadra*. A szövegeket tánc- és eszmetörténeti sorrendbe illesztettük, s úgy szerkesztettük őket, hogy egymást kiegészítsék.

A kötet nyitótanulmánya (Farkas Attila: *A tánc filozófiája*) a táncművészetet helyezi el Georg Wilhelm Friedrich Hegel írásaitól Ludwig Wittgensteinen át napjaink művészetelméletéig. Azt a közkeletű vélekedést cáfolja, miszerint a művészetből-cselelet nem foglalkozik a táncsal. Rámutat, hogy a kérdés kiindulópontja is téves, ugyanis magának a művészeti ágak meghatározása is kortárs nehézségekbe ütközik, de ettől a tánc létezik. Sőt, azt mutatja ki, hogy Hegel – és bizonyos megszorításokkal Wittgenstein – azt a lecsupasztított, absztrakt táncot tekinti a művészeti ág lényegi megnyilvánulásának, amelyet Milloss képviselt. Erről a táncművész így beszélt: „[M]indig az általánosból vontam le a magam számára a különöset, és köveztem ki vele a magam útját, melyet más még nem járt.”⁷

⁵ KERÉNYI: *i. m.* (1981), 2.

⁶ GÁCH: *i. m.* (1982), 13.

⁷ KERÉNYI: *i. m.* (1981), 5.

A következő tanulmány a magyar romantikus balett – említett – korszakalkotó alakját, Aranyváry Emília munkásságát elemzi. Bólya Anna Mária – Pónyai Györgyi – Dani Erzsébet (*AranyVáRy-projekt – Tánc történet és virtuális valóság*) arról számolnak be, hogy mi vizualizálható hitelesen virtuális környezetben a művésznő életrajzi adatai alapján fellépéseiből, táncmozdulataiból és a színpadi környezetéből. A filológiai és tánc történeti kérdésfeltevéseken túl a kutatók létrehoztak egy digitális ismeretterjesztő anyagot, így az elméleti kutatás az oktatásban felhasználható gyakorlati eredményeket hozott.

Gombos László (*A balett szerepe Hubay Jenő színpadi műveiben*) és Lázár György (*Bartók Béla: A fából faragott királyfi – Egy táncjáték sikeres bemutatójának hatása a magyar balettre*) tanulmánya egymásra rímel. Ugyanazt a korszakot (~1890–1930*) mutatják be két különböző életút (Hubay és Bartók) alapján, s így adnak teljes képet a magyar balett operaházi korszakának első negyven évéről. Hubay, akinek zenetörténeti súlyát ma csak kevesen látják, a kor ünnepekt szerzője volt és operáiba olyan balettbetéteket írt, hogy azt még a fanyalgó kritikusok is elismerték. Bartók ellenben úgy írta meg a magyar balettzenét megújító *Királyfit*, hogy közben végig az operájára és a pantomimjére gondolt. Jellemző, hogy a *Mandarint* sikerre vivő Milloss a királyfit egyszer sem táncolta, viszont velencei rendezésében (1950) a magyar nép-, az egyetemes akadémiai és a *demi-caractère* táncok összegzését hajtotta végre.⁸ A táncművész portréját Kővágó Zsuzsa mutatja be (*Megkésett találkozás – Milloss Aurél [1906, Ozora – 1988, Róma]*). A főként magyarországi és Bartók-előadásait ismertető szöveg a koreográfus szakmai munkásságát állítja előtérbe és az alapján rajzolja meg hazai hatásait.

Az utolsó két szöveg a Milloss által a táncba átültetett bartóki modell kései megnyilatkozásait elemzi. Milloss ars poeticájával rokonítható Kricskovics Antalé is (Bólya Anna Mária: *Táncnyelvi crossover és bartóki egység – A délszláv folklóranyag táncszínházi feldolgozási tipológiája Kricskovics Antal életművében*). A tanulmány a magyar koreográfusi iskola alkotójának egy műve és egy trilógiája alapján a kolo hagyomány bartóki szintű táncművészeti feldolgozását elemzi. Ugyanez a délszláv tánc kerül előtérbe Szörényi Levente táncballadájában is, ahogy azt a zárótanulmány (Kiss Eszter Veronika: *A néptánc és a kortárs táncművészet találkozása a Kőműves Kelemen rockballadában*) részletesen elemzi.

A konferenciát és a kötetet is vitaindítóként szerkesztettük. A célunk az, hogy a magyar táncművészet kutatóival közösen értelmezzük és újraértelmezzük a rendezések tanulságait és az életutak modelljeit. Ezt a törekvésünket is Milloss jelölte ki számunkra: „*Gondosan kell őrködnünk azon, amit a múltból a jövő számára színtetizálnunk kell.*”⁹

⁸ VEROLI Patrizia: *Milloss Aurél koreográfusi munkássága, I. rész (1906–1945) = Tánc tudományi Közlemények*, 2012, 4. évf., 2. sz., 71–91.

⁹ GÁCH: *i. m.* (1982), 13.

A romantikus magyar táncjáték ideálja

Farkas Attila

A tánc filozófiája

Bevezetés

Tanulmányom első részében azt vizsgálom, hogy miért részesült kisebb figyelemben a tánc a művészetfilozófiában, mint a többi művészeti ág, elsősorban a költészet, a zene és a festészet; a második, rövidebb részben kitérek a táncművészet antik aranykorának néhány teoretikus tanulságára; a harmadik részben a táncmű legfontosabb jellemzőit tekintem át, ennek során javaslatot teszek a reprezentáció és az expresszió viszonyának egy olyan értelmezésére, amelyre eddig kisebb figyelem irányult. Írásom az analitikus táncfilozófia okfejtéseire támaszkodik, azzal a céllal, hogy elindítson további kutatásokat, ezek során feltétlenül szükségessé fog válni a kontinentális filozófia különböző irányzatainak beemelése a táncművészet világának tanulmányozásába.

13

A „hiányzó művészet”

A tánc alulreprezentált a filozófiai esztétikában, állapítja meg Francis Sparshott *The Missing Art of Dance* című 1983-as tanulmányában. Ez a tevékenység eredetileg nem volt része a művészet XVIII. századi rendszerének, amely Hegel filozófiájában tetőzött. Hegel szerint a művészet megvalósítja egy nép szellemét úgy, hogy napfényre hozza az igazságot vagy az *eszmét* anyagi formában. A művészetről szóló rendszer csak a festészetet, a szobrászatot, az építészetet, a költészetet és a zenét tartalmazza, amelyek közül az első három láthatóan, a második kettő pedig hallhatóan jeleníti meg az igazságot.¹ Sparshott értékelésére sokan támaszkodnak az analitikus filozófiában, nem példa nélküli, hogy Hegel bekerül ebbe a filozófiai irányzatba, elég csak Arthur Danto történelemfilozófiájára és művészetfilozófiájára gondolnunk.² Hegel esztétikájában rögzíti és reflektálja azt a történelmi fejleményt, ami a XVIII. században zajlott le. Addig a művészetnek nem volt olyan egységes rendszere, amiből a tánc állítólag kimaradt. A vizuális művészetek, a költészet és a zene együttes, művészetként való említése nem volt szokásos sem az antikvitásban, sem a középkorban, de még a reneszánszban sem. Aztán megszaporoedtak azok a párhuzamok és hasonlóságok, amelyeket Európában a kézművesipar kontextusából kiszabaduló festészet és szobrászat, valamint a szabad művészetek között felfedeztek.³ Az össze-

¹ Vö. SPARSHOTT, Francis: *The Missing Art of Dance* = *Dance Chronicle*, 1983, 6. sz., 164–183.

² Hogy Hegelnek általában milyen szerepe van, illetve milyen jövője lehet az analitikus filozófiában, arról képet alkothatunk REDDING, Paul: *Analytic Philosophy and the Return of Hegelian Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007 alapján.

³ Vö. KRISTELLER, Paul Oskar: *The Modern System of Arts* = Uő: *Renaissance Thought and the Arts*. Princeton, Princeton University Press, 1990, 244–225.

rendezés teoretikus alapjaként készen állt a platóni-arisztotelészi utánzáselmélet hagyománya, ami a német filozófiában az autonóm művészet eszméjévé fejlődött tovább.

A művészet birodalmának kohéziója és identitása az elméleti és közkultúrában egyaránt megerősödött, az autonóm művészet gondolata gyökeret vert nemcsak az alkotó és a kritikus, hanem az „egyszerű” néző, hallgató és olvasó fejében is. Az autonómia fogalma logikailag természetes módon (ha lehet a logika kapcsán természetességről beszélni) a heteronómiával került oppozícióba, ugyanakkor a gyakorlatban dekontextualizáció eredményének bizonyult, ami pedig kiszáradt – vagy inkább azonnal – rekontextualizációba torkollott, mivel a minden kontextusától megfosztott fogalmat még elgondolni sem tudjuk, akkor sem, ha az adott fogalom a művészet attribútuma. Konkrétan a művészet felszabadult a „trón és oltár” hatalma alól, függetlenedett a hasznosságtól, a képzéstől és a modern természettudományok fejlődése miatt élesen elvált, sőt szembekerült a tudománnyal. A képzőművészet a templom szakrális teréből a múzeum vagy a galéria profán, vagy kvázi szakrális terébe vándorolt, s ott nyerte vissza kontextusát; a dráma a színházból az irodalomba költözött; a zene a zenésztől a zeneszerzőhöz, a hang a fülekből a partitúrába. Általában megerősödött a szerző pozíciója mindenki mással szemben, ezzel kölcsönhatásban erősödött a nemzeti kultúra kontextusa makroszinten, ismét csak minden mással szemben.

A tánc ebből a transzformációs ügyletből nem jött ki jól. Addig ugyan rendben mentek a dolgok, amíg a tánc a társas összejövetelek életvilágából felkerült a színpadra, de onnan nem tudott – miként a dráma – bevonulni az irodalomba, vagy – miként a zene – nem vált a kottával egyenlővé. Még úgy sem, hogy a táncmozdulatok lejegyzésére már a reneszánszban történtek kísérletek⁴ és a Lábán-kinetográfia a maga nemében úgyszólván tökéletes. A szerző személye így bizonytalanságban maradt, a zeneszerző, a koreográfus és a táncos egyaránt szóba került, de ebben az összefüggésben a kevesebb több, sőt csak az egy lenne definitív. A tánc ennek ellenére a nemzeti kultúrák része maradt, de nem tudott annak centrumába, a művészet rangjára emelkedni. Első látásra meglepő módon ebbe az irányba hatott a tánc és a szakralitás viszonyának átalakulása is. Az autonóm művészet eszméje úgy jött létre, hogy függetlenedett a szakrális kontextustól. Mármost a nyugati kultúrában a táncnak nem volt olyan mély beágyazottsága a szakralitásba, mint az antikvitásban vagy Keleten. Igaz ez annak ellenére, hogy a *Biblia* néhány helyen említi a táncot⁵, például *A Prédikátor könyvének* 3. fejezetében olvashatjuk, hogy „Ideje van a sírásnak, és ideje a nevetésnek / ideje a gyásznak, és ideje a táncnak”, és hogy az egyházi ünnepekkel párhuzamos laikus liturgiában a körtánc több helyen szakrális funkciót töltött és tölt be.⁶ A beágyazottság hiányának következményeként, a tánc

⁴ Vö. VARGYAS Brigitta: *Ember és tánc a reneszánszban = Világosság*, 2005, 2-3 sz., 55-62.

⁵ Köszönöm Windhager Ákosnak, hogy felhívta figyelmemet erre a fontos vonatkozásra.

⁶ Vö. ANDRÁSFALVY Bertalan: *A hallgatóság nélküli népművészet*, https://folkradio.hu/folk szemle/andrasfalvy_hallgatosagnelkulinepmuveszet/index.php (utolsó letöltés: 2019. 08. 11.); BÓLYA Anna Mária: *Tánc a macedón szakrális hagyományban*. Doktori (PhD) értekezés, Debreceni Egyetem, BTK, 2015.

könnyebben vonulhatott volna át a modern művészet rendszerébe, mint a többi művészet, mert azoknak előbb el kellett szakadniuk a teológiai kötöttségektől. Nem ez történt, mert a szabad művészet elérése a többieknek azáltal sikerült, hogy megszüntetve megőrizték a szakralitást, a táncnak viszont, ha volt is valamit megőriznie, az nem bizonyult elégségesnek.

A táncnak az autonóm művészettel összevetve azok a jellemzői kerültek előtérbe, amelyek annak „primitivitását” támasztották alá. Az a hamis látszat keletkezett, hogy a művészet a nyelv, a reflexió, a tudás, az eszme, a kultúra, illetve a civilizáció fogalmaival jellemezhető; a tánc viszont ezek hiányával, egy olyan valamiként, ami a szimbólum, a nyelv, a kultúra és a civilizáció előtti. Másfelől viszont megjelent a *lehetősége* annak a sokkal kedvezőbb megítélésnek – mi több, rajongásnak – a táncnal kapcsolatban, hogy az valamiképpen az ember ősi, eredeti, romlatlan metafizikai lényegét fejezi ki, eszerint átalakítva Schiller tételét: *Az ember akkor igazán ember, amikor táncol.*⁷ Az analitikus filozófusok közül is többen megkérdőjelezzik az elméletből hiányzó táncművészet tételét. Szerintük az megállja a helyét, hogy a táncot hiába keressük a nagy művészetfilozófiai rendszerekben, viszont megtaláljuk filozófiailag releváns egyéb szövegekben.⁸ De még ettől is jobban állnak a dolgok, mert a nagy filozófiák is foglalkoznak a táncsal, még Hegel is.

A német filozófus ugyan nem szorul védelmünkre, de a méltányosság azt kívánja, hogy szót ejtsünk a táncsal és a balettel kapcsolatos prognózisáról. Az előrejelzés problematikus kategória Hegelnél. Ugyanis művészetfilozófiájában is úgy jár el, mint jogfilozófiájában, a filozófia lehetőségét és feladatát a történelmi múlt elemzésében látja: „a világ *gondolata* csak abban az időben jelenik meg, miután a valóság befejezte alakulásának folyamatát és elkészült”.⁹ Ebből kiindulva a „jósolás” nem a filozófia dolga. Ugyanakkor a hegeli rendszer mégiscsak a teljességre törekszik, már egy korai nagy művében az áll, hogy „Az igaz, az egész.”¹⁰ A valóság egészét mint fejlődést, mint a fogalom megvalósulását kell spekulatív megragadni, a történelem mozgása azt mutatja, amit a fogalom is tanít, és a fogalom alapján elgondolható történelem egésze, a jövőt is beleértve. A modern vagy romantikus művészet vezető ágazatai a festészet (hozzá képest még az építészet és a szobrászat is csak másodlagos), a zene és a költészet, ezek tárgyalása teszi ki a művészetfilozófia túlnyomó részét. De a színpadi művészetek számára is jut némi hely. E tevékenységcsoport akkor válhat igazán szabad művészetté, ha „elszakad a költészet eddigi uralmától, s azt, ami eddig többé vagy kevésbé csupán kísérlet és eszköz volt,

⁷ Vö. SCHILLER, Friedrich: *Levelek az ember esztétikai neveléséről* = Uő: *Művészet- és történelemfilozófiai írások*. Ford. PAPP Zoltán, MESTERHÁZI Miklós, Bp., Atlantisz, 2005, 206.: „az ember csak akkor játszik, amikor a szó teljes értelmében ember, és csak akkor egészen ember, amikor játszik”.

⁸ Vö. VAN CAMP, Julie: *Philosophy of Dance = Dance Chronicle*, 1996, 3. sz., 347–357.; BRESNAHAN, Aili: *The Philosophy of Dance*. <https://plato.stanford.edu/entries/dance/#pagetopright> (utolsó letöltés: 2019. 08. 11.).

⁹ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *A jogfilozófia alapvonalai vagy a természetjog és államtudomány vázlatja*. Ford. SZEMERE Samu, Bp. Akadémiai, 1983, 23.

¹⁰ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *A szellem fenomenológiája*. Ford. SZEMERE Samu, Bp. Akadémiai, 1979, 18.

önálló céllá teszi, s magában alakítja ki. Ehhez a felszabaduláshoz halad tovább a drámai fejlődés folyamán mind a zene és a tánc, mind a színész tulajdonképpeni művészete.¹¹ Egyelőre azonban még nem tartunk itt, értékeli a helyzetet Hegel az 1820-as években.¹² A színész ma inkább még csak a szerző szócsöve, amikor megkísérli megfordítani a viszonyt, hogy a darabot önkifejezése eszközeként használja, kevés sikerrel jár művészi szempontból. Ezt látjuk például a *commedia dell'arte* rögtönzéseinek hagyományát folytató színjátszásban és a természetesség színpadi kultuszában. Ugyanakkor a pusztá technikai rutin értelmében felfogott virtuozitás sem vezethet célra. A kiutat és a megoldást a zseniális virtuozitás fogja jelenteni, amelynek mintáját a zenei előadásból már ismerhetjük. Az opera és a balett, az operaénekes és a balett-táncos helyzete még rosszabb. Mozart *Varázsfuvoláját* ugyan dicséri Hegel, mint mértéktartó alkotást, de az opera és a balett más előadásait csak cirkuszi csinnadrattának minősíti, amelyek a dramaturgiát a mese látványosságával cserélik fel, s már azelőtt a művészete hanyatlását mutatják, hogy az létrejött volna. A művészet ugyanis nem elérhető az ének harsogásával, a zene csengésével, a színpad pompájával, a jelmez gazdagságával, a lábak mozgásának bravúrával. Ahhoz több kell, mégpedig az, hogy a külsőségeken átcsillanjon valami szellemi, amit a technika csak megmutat nekünk, s nem uralkodik a szellem fölött, ha ebben az esetben van benne szellem egyáltalán. Wagner kritikusi mondhatnák, hogy Hegel a mítoszba hanyatló wagneri operát bírálja, már annak megszületése előtt. Lehet, de az a feltételezés talán fontosabb, hogy a hegeli balettideálnak a mai táncművészet minimalista törekvései látszanak megfelelni. Szürke színpadon fekete-fehér, egyszerű jelmezben, smink nélküli mezítlásos táncos jelenik meg, aki visszafogott gesztusokkal adja elő saját értelmezését.

Összefoglalva az eddigieket: a tánc alulreprezentált ugyan a filozófiai esztétikában, de nem hiányzik onnan teljesen.

A táncművészet aranykora

A szó szoros értelmében nem volt filozófus, de a tánc filozófiájának szempontjából igencsak releváns a császárkori Róma görög nyelven író szatirikusa, Lukianos.¹³ *A Beszélgetés a táncról* szerzője rendkívül kritikus a korabeli kultúrával szemben.

¹¹ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *Esztétikai előadások III.* Ford. SZEMERE Samu, Bp. Akadémiai, 1980, 395. A német szöveg a legtöbb hegeli könyvhöz hasonlóan elérhető online több helyen is, a legjobban kezelhetően itt: https://www.textlog.de/hegel_aesthetik.html; az idézett rész németül: „Einen dritten Standpunkt endlich nimmt die ausübende Kunst dadurch ein, daß sie sich von der bisherigen Herrschaft der Poesie löst und dasjenige, was bisher mehr oder minder bloße Begleitung und Mittel war, zum selbständigen Zwecke macht und für sich zur Ausbildung gelangen läßt. Zu dieser Emanzipation geht im Verlaufe der dramatischen Entwicklung sowohl die Musik und der Tanz als auch die eigentliche Kunst des Schauspielers fort.” <https://www.textlog.de/5865.html> (utolsó letöltés: 2019. 08. 14.).

¹² Érdemes itt megjegyezni, hogy Hegel *Esztétikai előadásait* tanítványa, Heinrich Gustav Hotho adta ki néhány évvel mestere halála után a fennmaradt jegyzetek alapján, nem tudhatjuk, hogy a szöveg mennyiben tükrözi Hegel intencióit, s mennyiben Hotho Hegel-képét, de ez a történeti-filológiai probléma számunkra most nem elsődleges fontosságú. Hegel művészetfilozófiájáról jó összefoglaló: GETHMANN-SIEFERT, Annemarie: *Einführung in Hegels Ästhetik.* München, Fink, 2005.

¹³ Köszönöm F. Orosz Sárának, hogy emlékeztetett a szerző fontosságára.

Bírálja a költészet különböző neveit, valamint a filozófiát és a vallást, csak a tánc nem mutatja szerinte a hanyatlás tüneteit. A tánc élő művészet, nem a régi formák kiüresedett ismételtetése, mint a kortárs tragédia, nem is a régi formákkal való szofisztikus visszaélés, mint a filozófia, s nem alkalmazkodik a hatalom legitimációs elvárásaihoz, mint a történetírás. A tánc úgyszólván aranykorát éli a romlásban. Lukianos cáfolja a primitív tánc előítéletes toposzát. A táncosnak a technikai készségek elsajátításán túl, de ahhoz mérhetően ismernie kell más kapcsolódó formákat, a zenét, a ritmust, az időmértéket, szintúgy a festészetet, a szobrászatot és a retorikát, mint az érzelmek kifejezésének művészetét. De tisztában kell lennie tartalmi vonatkozásokkal is, ami az etika és különösképpen a mitológia ismeretét követeli meg. Ez utóbbi tényleg nem kis feladat, tekintve a görög-római mítoszok kaotikus bőségét, nem meglepő, hogy a dialógus legnagyobb részét ennek tárgyalása teszi ki. A táncművészet segédtudományainak felsorolásában egy ponton kedvesen megáll. „Mert a logika már szükségtelen pedantériának számít.”¹⁴ Az antik szerző a mai bevett tipológia szerint a preautonóm művészet történelmi korszakában elemezte a táncot, ezért sem tartóztatta meg magát a haszonelvű érveléstől. Eszerint a tánc nemcsak azért értékeesebb a testgyakorlásnál, jelesül a birkózásnál, mert szebb, hanem azért is, mert kevésbé ártalmas az egészségre. A tánc tulajdonképpen a legjobb sport. Ennek némiképp ellentmond az autonóm táncművészet tapasztalata, a modern balett egy nem szándékolt mellékhatása. Darren Aronofsky *Fekete hattyú* című 2010-es filmje kiélezetten mutatja be azt a rendkívüli testi és lelki terhelést, ami a balerinákat pályájuk alatt éri, s aminek hatására a Natalie Portman által alakított főhős személyisége felbomlik.

A közkultúra különböző szintjein eredő középkori és reneszánsz tánchagyományt sajátos módon folytató és átértelmező újkori balett, amely a XVIII. században Jean-Georges Noverre és mások munkásságának hatására alakult ki, s virágkorát mindmáig éli, az antikvitás ideáljával összevetve joggal nevezhető a táncművészet ezüstkorának. 1983 óta ezt erősíti bennünk minden évben a tánc világnapja április 29-én, ez a dátum Noverre 1727-es születésnapja.

Mi a táncmű?

A „táncmű” vagy „táncalkotás” az angol nyelvű analitikus filozófiában használatos *dancework* (*dance work of art*) fordításaként jelzi azt a definíciós törekvést, ami arra irányul, hogy a művészetfilozófia hagyományos fogalmait alkalmazzák a táncra. Táncmű az, amit a táncművészet, személy szerint a táncművész hoz létre. Ennek a megfordítása is minden további nélkül értelmes kijelentés: a táncművészet az a tevékenység, a táncművész az a valaki, aki táncművet alkot. Ebből a körforgásból úgy lehet kijönni, hogy tartalommal töltjük meg az összefüggést, megfogalmazunk olyan jellemzőket, amelyek megléte valamilyen jelenséget táncművé avat. Graham

¹⁴ LUKIANOS: *Beszélgetés a táncról*. Ford. TRENYSÉNYI-WALDAPFEL Imre, Bp., Magyar Helikon, 1959, 48.

McFee egy könyvét alapul véve azt mondhatjuk, hogy a táncmű olyan valami, ami (1) legalább egyszer előadható; (2) absztrakt típus, amit az előadás megvalósít; (3) a koreográfus tevékenységének eredménye, akinek szándékától a mű identitása és jelentése legalább részben függ; (4) a táncos előadásában, interpretációjában jelenik meg; (5) érzékelhető művészeti tulajdonságokkal rendelkezik; (6) szándékolt alkotás, aminek létezését valamilyen tágon értelmezett intézményi kontextus biztosítja, mely kontextus a művészet bizonyos fogalmára támaszkodik.¹⁵

Körütekintően megszerkesztett lista, de az is rögtön látszik rajta, hogy legalább annyi kérdést vet fel, mint amennyit megválaszol, sőt többet. A táncmű mint absztrakt típus elegáns megfogalmazás, de mint már szó volt róla, erősen vitatható, hogy a táncírás be tudja-e tölteni azt az ontológiai szerepet, amit a szöveg vagy a partitúra. A táncmű alkotója a koreográfus és a táncos. Rendben, a zeneszerző inkább zeneművész, mint táncművész. De ha nem lenne zenemű, mire táncolna a táncos? Itt segítségünkre lehet a film analógiája, egy regény adaptációja során az alkotó inkább a rendező és a színész (meg a forgatókönyvíró, illetve az egész stáb), mint a regény szerzője, akinek esetleg eszébe sem volt, hogy filmet csináljon, például azért, mert akkor ez a technika még nem volt ismert. A táncmű érzékelhető művészeti tulajdonságokkal rendelkezik. Mik is ezek tulajdonképpen? Nyilván lehetnek esztétikai minőségek, mint a szép, a fenséges, a harmonikus, a tragikus vagy a komikus. Ezekkel kapcsolatban régi kérdés, hogy az objektum vagy a szubjektum okozza-e őket, vagy valami más, esetleg az intézményi kontextus. Mert ahhoz, hogy valamit műalkotásnak, esetünkben táncműnek nyilvánítsunk, eljuthatunk úgy, hogy művészeti tulajdonságokat veszünk rajta észre, s azt mondjuk rá, hogy ez táncmű. De a fordított út is járható, az intézményi kontextusból értesülünk róla, hogy táncművet látunk, s kisvártatva művészeti tulajdonságokat ismerünk fel rajta. Vagyis a kontextus ismerete híján nem tudjuk eldönteni, hogy egy adott mozdulatsor, mondjuk a futómozgás egy táncmű része-e, vagy egy sporteseményé, vagy éppenséggel valaki csak el akarja érni a buszt. Ellene vethetnénk az ilyen institutionalista érvelésnek, hogy mindenki láthatja, pláne az avatott szem, hogy a táncos kecsesebben fut, mint az átlagember, de mi van, ha a táncmű éppen a hétköznapi futást akarja beemelni univerzumába, s még sikerül is neki?

Folytathatnánk a kérdések sorát, de talán ennyi elég ahhoz, hogy arra gondoljunk, nem járunk-e jobban, ha más úton indulunk el, s azt próbáljuk megnevezni, ami minden műalkotásban közös, aztán ha ez megvan, megvizsgálánánk azt a sajátos módot, ahogy ez a közös az egyes művészetekben, esetünkben a táncban megjelenik. Több ilyen egyetemes módszertani alapot is kínál a művészetfilozófiai hagyomány, korlátozzuk most vizsgálódásunkat a reprezentációra és az expresszióra!

A művészet reprezentációs elmélete szerint a mű valamit megjelenít, ami más, mint maga a mű. A nyugati filozófia történetében az elmélet Platón *Államán*ak tizedik könyvére és Arisztotelész *Poétika* című szövegére megy vissza. Náluk a művészet *mimézis*, utánpótlás, mégpedig a valóság utánpótlása. A különbség kettejük között

¹⁵ MCFEE, Graham: *The Philosophical Aesthetics of Dance: Identity, Performance and Understanding*. Hampshire, Dance Books, 2011.

az, hogy Platónnál a művészet által utánzott valóság maga is utánzat, az ideák utánzata, így a művészet tulajdonképpen az utánzás utánzata, ekképp értéktelenebb, mint a valóság, és még inkább, mint az idea; Arisztotelész viszont nem fogadja el az ideaelméletet, és sokkal pozitívabban értékeli a művészetet. Az elmélet nagyban hatott Noverre nézeteire is, amennyiben a táncot a költészethez és a festészethez hasonlóan a természet hű másolataként fogta fel, valamint a romantika művészet-eszményére, összekapcsolódva a természetkultusszal. Az ógörög *miméziis* tovább élt egy sajátos, a táncsal rokon művészeti ág, a „mindent utánzó” *pantomim* nevében is.

Más a valóság és más a művészet, az utóbbi virtuális és illuzórikus. A mű ugyanakkor része a valóságnak, de saját valóságával képes bemutatni a valóság látszatát is. A különbség a művészeti ágak között abban áll, hogy más módon hajtják ezt végre. A folyamat magyarázatára többen a retorikai trópusok valamelyikének analógiáját alkalmazzák. Susanne Langer erről úgy vélekedik, hogy minden művészet szimbólumteremtő vállalkozás. A zene idősimbólumokkal dolgozik, a képzőművészet a virtuális teret használja, a költészet az életet, a tánc szintén azt, de nem a szavak, hanem a mozdulatok nyelvének segítségével.¹⁶ A táncmű a valóságot elemi szinten kétféle módszer szerint reprezentálhatja. Megteheti (1) minden különös feltétel nélkül, pusztán általános kulturális kódok segítségével. Ha a balerina kislányt alakít, ehhez illő sminket, frizurát és jelmezt visel, ha a szerelmet akarja megjeleníteni, kezét szívéhez emeli. De olyan is szép számmal előfordul, hogy (2) a reprezentáció csak valamilyen különös feltétel megléte esetén működik. A nézőnek, hogy megértse a táncművet, szüksége van bizonyos – adott esetben elmélyült – történeti, szociológiai, politikai, netán művészetelméleti ismeretekre. Számos balett antik mitológiai témát dolgoz fel, vagy tesz arra utalást, úgy látszik, Lukianosnak igaza volt, amikor ezekre oly nagy figyelmet fordított, mert ezek nélkül a modern táncot sem tudjuk követni.

Több táncfilozófus annak a meggyőződésének ad hangot, hogy a táncmű reprezentálhat, sőt lehet mindenekelőtt reprezentatív, de ez nem kötelező, nem a reprezentáció a táncmű lényege, különösen nem az utánzás.¹⁷ Közülük jó néhányan inkább az expresszióra szavaznak.¹⁸ Ezen elmélet szerint minden művészet a művész belső világát, gondolatait, érzelmeit vetíti ki, a művészeti ágnak megfelelő eszközökkel, így alkot a közönség számára is érzékelhető virtuális világot. A megjelenítés teóriája értelmében a táncos amikor Júliát vagy Rómeót alakítja, nem érzi azt a szerelemet, amit a veronai fiatalok, hanem csak bemutatja, vagy ha úgy tetszik,

¹⁶ Vö. LANGER, Susanne K.: *Feeling and Form: A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*. New York, Charles Scribner's Sons, 1953. A témáról mások: GOODMAN, Nelson: *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis, Hackett Publishing, 1976; WALTON, Kendall: *Mimesis as Make-Believe: On the foundations of the Representational Arts*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1990; DANTO, Arthur C.: *A közhely színeváltozása. Művészetfilozófia*. Bp., Enciklopédia, 2003.

¹⁷ Vö. BRESNAHAN: *i. m.*

¹⁸ Vö. COHEN, Selma Jean: *A Prolegomenon to an Aesthetics of Dance = The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1962, 1. sz., 19–26.; DALY, Ann: *Isadora Duncan's Dance Theory = Dance Research Journal*, 1994, 2. sz., 24–31.; CHALLIS, Chris: *Dancing Bodies: Can the Art of Dance Be Restored to Dance Studies? = Dance, Education and Philosophy*. MCFEE, Graham (ed.), Oxford, Meyer & Meyer, 1999, 143–154.

utánozza azt; nem is úgy gondolkodik, mint ők, bár azzal valószínűleg egyetért, hogy esetükben a szerelem nagyobb érték, mint a családi hagyományok, de más eszközöket választana a szép cél elérésére. De biztos, hogy így van ez? A társadalomtudományok módszertana ismeri a beleélő megismerést, amikor a megfigyelő azonosulni igyekszik a megfigyelt személlyel, megtagadnánk ezt a lehetőséget a művésztől? De nem is kell az, hogy a táncos (akár csak átmenetileg) Rómeóvá vagy Luciferré váljon, elég, ha érzelme, véleménye alakul ki a jelenséggel kapcsolatban, s azt kifejezi nekünk. A tánc expresszív elmélete nemcsak „egyszerű” egyéni érzelmek kifejezésére vonatkozik, hanem a legbonyolultabb szociokulturális jelenségek értékelésére is. Mindazonáltal ezzel az elmélettel kapcsolatosan is elmondható az, ami a reprezentációval összefüggésben: lehet, de nem univerzálisan kötelező. Végére is nem tudjuk minden kétséget kizáróan, hogy mit érez a táncos, vagy hogy érez-e egyáltalán valamit témájával kapcsolatban, lehet, hogy egyszerűen csak szeret táncolni, bár ebben az esetben ezt a szeretetet közvetíti nekünk, még ha nem is akarja.

Nem is olyan biztos, hogy a reprezentáció és az expresszió kizárja egymást. Kapcsolatuk többféleképpen működhet. A táncot tekinthetjük a kommunikáció egy fajtájának, amely sajátos nyelvet vagy nyelvszerű eszközkészletet, illetve médiumot használ. A táncnyelv eltér ugyan a beszélt nyelvtől abban, hogy nincs neki meghatározott szótára és grammatikája, de a mozgás és a testtartás, valamint a gesztusok alkalmazása hasonló működést eredményez.¹⁹ A táncmű annak megfelelően viszonyul a táncossal történő kommunikációhoz, mint általában a műalkotás a kommunikációhoz. A táncmű intencionális tevékenység eredménye, a teleologikus folyamat során a táncos használhatja eszközként a kifejezni szándékozott tartalom láttatásához az utánpótlás formai eszközét. Az „utánpótlás” a művészettel kapcsolatban nagy filozófiai múltja ellenére sokak számára lekicsinylően sértő kifejezés. Utánpótlani a gyerekek vagy a kevésbé tehetséges művészek szoktak (hogy a majmokról már ne is beszéljünk). Ebben a jelentésében a szó nem a valóság és a művészet, hanem a művész és egy másik művész viszonyára vonatkozik. A zseni alkot, az epigon utánpótlja. De még ebből is születethet igazi művészet a paródiában, erre számos példát ismerünk a klasszikusoktól a posztmodernig. Az önkifejezés és az utánpótlás viszonyában az utánpótlásnak ráismerünk egy olyan fogalmára is, amely tényleg a művészet lényegét fejezi ki, mégpedig úgy, hogy egyben határát is feszegeti. A *Genesis könyvében* mondja Isten, hogy „teremtünk embert a mi képünkre és hasonlatosságunkra”. Az ember nem Isten, de mégis az alkotásnak ezt a szakrális fogalmát képviseli a maga módján a művész is. A táncos, hogy eszméit kifejezze, a maga hasonlatosságára saját testéből saját teste segítségével virtuális embert alkot.

Wittgenstein filozófiája hatására kétségessé vált, hogy lenne valami olyasmi, ami az általános fogalmak alá tartozó elemek mindegyikében közös lenne. Híres példája a *játék* fogalma, illetve az a sokféle cselekvés, amiket játékoknak nevezünk: „ezekben a jelenségekben egyáltalán nem egyvalami a közös, ami miatt aztán

¹⁹ Vö. LANGER: *i. m.* (1953); GOODMAN: *i. m.* (1976); MARGOLIS, Joseph: *What, After All, Is a Work of Art?* University Park PA, The Pennsylvania State University Press, 1999.

mindegyikre ugyanazt a szót alkalmazzuk – hanem egymással számos különböző módon *rokonok*”.²⁰ A *művészet* esetében nyilván számos rokonsági viszonyt tudnánk megállapítani, de célszerűbb, ha most egy szűkebb körre, az előadó-művészetekre korlátozzuk érdeklődésünket. A tánc több mindenben hasonlít a zenére és a színházra, de el is tér tőlük, mivel ha nem így lenne, arra gyanakodnánk, hogy esetleg nem is önálló művészet. A táncmű eredeti esetben megegyezik az előadott zeneművel és színdarabbal abban, hogy az előadó térben és időben ugyanott van, mint a befogadó. Ha felvételtől van szó, természetesen ez nem áll, de ugyanúgy nem áll egyiknél sem. A táncos és a színész, valamint az énekes rokonok, mert mindhárman a saját testüket használják az előadás során. A zenész tőlük eltérően hangszert használ, amit saját teste meghosszabbításaként is felfoghatunk. A táncos csak a test látható mozgásával ábrázol, a színész viszont, ha nem némajátékban látjuk, beszél is, sőt inkább a verbális nyelv az ő médiuma. Minden tiszta előadó-művészet hajlamos a hibridizációra, többszörösen is. Ennek leglátványosabb példája a musical. A tánc, a színház és a zene ugyanazt az ontológiai problémát veti fel: Mi a szerepe az előadónak a mű létrejöttében? Közvetítő, értelmező, alkotó? A legnagyobb problémát ismét az okozza – s ezzel úgy látszik, minden művészetelméletnek számot kell vetnie –, hogy ellentétben a színházzal és a zenével, a táncmű esetében bizonytalan az absztrakt írott típus léte.

²⁰ WITTGENSTEIN, Ludwig: *Filozófiai vizsgálódások*. Ford. NEUMER Katalin, Bp., Atlantisz, 1992, 65. §. Németül a német-angol kétnyelvű kiadásban: WITTGENSTEIN, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen. Philosophical Investigations*. Oxford, Blackwell Publishers, 1953: „es ist diesen Erscheinungen garnicht Eines gemeinsam, weswegen wir für alle das gleiche Wort verwenden – sondern sie sind miteinander in vielen verschiedenen Weisen *verwandt*”.

Bólya Anna Mária – Pónyai Györgyi – Dani Erzsébet AranyVáRy-projekt – Tánctörténet és virtuális valóság

A virtuális terek felhasználása az oktatásban még gyerekcipőben jár. Bár 2016-ot a virtuális valóság évének nevezték, az oktatásban való megjelenésének inkább elszórt példáival találkozunk Magyarországon. Nemzetközi szintén vannak reprezentatív felmérések a VR-felhasználás oktatási eredményeiről, és Magyarországon is fellelhetőek ez irányú kezdeményezések.¹ A tánctörténet oktatásának virtuális tartalommal való szemléltetéséről eddig a nemzetközi szakirodalomban nem jelent meg adat. Úgy tűnik, hogy a Debreceni Egyetem Könyvtárinformatika Tanszékének és az Arts 5.0 kutatócsoportnak közös projektje az első ilyen jellegű kezdeményezés. A 2018-ban indult innovatív projekt a magyar balett-történet korai korszakainak kutatásához kapcsolódik. Az *Auróra 1.* és *2.* projekt a magyar balettélet kialakulásának fontos pontjait veszi górcső alá: a Pesti Magyar Színház (később Nemzeti Színház) 1837-es megnyitását, Campilli Frigyes balettmester működését és Aranyváry Emília első jelentős prímabalerina és első koreográfusnő sorsát. A virtuális tartalom kifejezetten Aranyváry személye és a Nemzeti Színházban való működése köré épül. A projektben a Magyar Táncművészeti Egyetem tánctörténet-oktatói és a Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézetének kutatói is részt vesznek. A projektet a Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézete támogatja, amelyért ezúton is köszönetünket fejezzük ki.

23

Aranyváry Emília, az első magyar prímabalerina, koreográfusnő és kora

A romantikus balett táncbeli formanyelve a XIX. század harmincas éveire alakul ki Párizsban. A romantika emberének a balett műfaja a fantáziavilágba való elmene-külésre adott lehetőséget. Beleélhette magát a fantomlényekkel intenzív kapcsolatba lépő emberi lények történetébe.² A kor két legjelentősebb balettje, *A szilfid* (1832, 1836) és a *Giselle* (1841) a rusztikus, vidéki világot állította szembe a titokzatos, túlvilági lényekkel, lényeges részük azonban a második felvonás, ahol a testetlen tündérek kapnak főszerepet. A formanyelv valójában ezeknek a lényeknek az ábrázolására alakul ki.³ Ez igen fejlett tánctechnikát követelt meg, amely elsősorban légi és felfelé törekvő elemeket tartalmazott. A formanyelv összegezte a táncos

¹ MERCHANT, Zahira - GOETZ, Ernest T. - CIFUENTES, Lauren - KEENEY-KENNICUTT, Wendy - DAVIS, Trina J.: *Effectiveness of virtual reality-based instruction on students' learning outcomes in K-12 and higher education: A meta-analysis = Computers & Education*, 2014, 29-40.; KÁRPÁTI Anikó: *A virtualitás helye az oktatásban - A 3D mint oktatási eszköz = Virtuális Környezet, Virtuális Oktatás*. Szerk. OLLÉ János, Bp., ELTE, 2012, 109-111.; ACZÉL Petra: *Virtuális valóság az oktatásban - Ment-e a VR által az oktatás elébb? = Információs Társadalom*, 2017, 4. sz., 7-24.

² LEE, Carol: *Ballet in Western Culture. A History of its Origins and Evolution*, Routledge, New York, 2002.

³ Uo., 140-141.

feladatát: az éteri lények megjelenítését.⁴ A legszembetűnőbb újítás a spicctechnika táncnyelvbe való művészi inkorporációja volt, amely Amalia Brugnoli „elképesztő” spicctánca óta a nyugat-európai színpadokon egyre ismertebb lett. A tündéralak megformálása: a gravitációval való ellenszegülés olyannyira kívánatos volt, hogy a táncosnók igen nehéz technikai igénybevételtől sem riadtak vissza.⁵

Az első spicc-cipők már sarok nélküliek voltak szögletes orral és szaténselyem cipőrészsel. Utóbbi egyébként is a korabeli divat része volt, hasonlított a korabeli akrobaták és kötél-táncosok cipőjéhez. A spicctechnika fejlesztésével a puha cipőket bőrtalppal, a cipő hegyét pedig extra varrásokkal erősítették meg. A lábnak a keményített muszlin, nemez, karton cipőbelső és boka köré szorosan megkötött szalagok adtak támogatást. A keményített cipők csak a romantika után, 1880-ban terjedtek el, addig a romantikus balerinák a saját találékonyaságukra és testi erejükre, ügyességükre voltak utalva a spicctechnikában. A balerina és a spicc-cipő körül kialakult szabályos kultusz a romantika sajátossága. Ez a kultusz szinte ugyanolyan kelléke a romantikus balettnak, mint maga az előadás.⁶

A magyarországi művészeti életben – egyes elszórt vendégjátékoktól eltekintve – a korai romantikus stílus, vagyis a húszas és a harmincas évek stílusa nem tudott meghonosodni. A romantikus balett-technikának nincs nyoma a korabeli kritikákban. Fordulópont a Pesti Magyar Színház (később Nemzeti Színház) 1837-es megnyitása, amikortól megkezdődik a tánckar kinevelése, amelynek első jelentős személyisége a Bécsből érkezett, olasz származású Campilli Frigyes volt. A balettkar színvonala még sokáig elmaradt a balettek előadásához szükséges színvonaltól, azonban a jó szólisták hamar megjelentek. Az első valóban nemzetközi mércével mérve is magas színvonalú balerina Aranyváry Emília volt.⁷

Aranyváry romantikus szépségideál, kiváló technikájú és előadókészségű, hazai és nemzetközi színpadokon is körülrajongott táncosnő, az 1850-es évek második felének magyar prímabalerinája. Aranyváry Emília az 1830-as évek végén (valószínűleg 1838-ban vagy 1839-ben) született. Jómódú pesti család gyermekeként először a Német Színház francia táncmesterétől tanult. Még egészen fiatalon, 1848 májusában lépett fel először a Nemzeti Színházban. A hazai közönség és a sajtó is hamar felfigyelt páratlan tehetségére, külföldi tanulóéveit és első sikereit is figyelemmel kísérték. Szülei Párizsban taníttatták, Arthur Saint-Léon, a korszak egyik legismertebb férfitáncosa és legnevesebb balettmester-koreográfusa képezte, és az 1850-es évek elején már a párizsi Théâtre Lyrique-ben volt első táncosnő.⁸

⁴ Uo.

⁵ FISHER, Jennifer: *Why Ballet Men Do Not Stand on Their Toes (but Georgian Men Do) = The World of Music*, 2014, 3. évf., 2. sz., 59-77.; LEE, Carol: *Ballet in Western Culture. A History of its Origins and Evolution*. Routledge, New York, 2002.

⁶ BÓLYA Anna Mária: *Romantika a balettnen = Auróra - A magyarországi balett születése. Campilli Frigyes 40 éve Magyarországon. Az első magyar prímabalerina és koreográfusnő - Aranyváry Emília*. Bp., MMA Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet, 2020.

⁷ KÖVÁGÓ Zsuzsa: *Romantika Magyarországon - Európai hatások = Auróra - A magyarországi balett születése. Campilli Frigyes 40 éve Magyarországon. Az első magyar prímabalerina és koreográfusnő - Aranyváry Emília*. Bp., MMA Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet, 2020.

⁸ VÁLYI Rózsai: *Nemzeti táncgyományaink sorsa a színpadon, a balett az abszolutizmus és a kiegyezés korában = A magyar balett történetéből*. Szerk. VÁLYI Rózsai, Művelt Nép, 1956; KOEGLER, Horst: *Balett-*

Az 1840–1850-es években Pesten a Nemzeti Színházban jellemzően külföldi sztárbalerinák (Fanny Elssler, Fanny Cerrito, Lucile Grahn) produkciói jelentették az igényes balettműsort. Neves hazai szólistáink és a bécsi, párizsi, londoni, milánói színházakéhoz hasonlóan magasan képzett balettkarok nem voltak. Nem kis örömet jelentett tehát a balett hazai rajongóinak, amikor Aranyváry Emília külföldi képzések és vendégszereplések után 1854-ben visszatért Pestre a Nemzeti Színházhoz, és kezdetben időnként vendégként, majd 1856 márciusától 1859 áprilisáig szerződött tagként rendszeresen táncolt nemzeti színpadunkon. Ez az időszak tekinthető a hazai klasszikus balettművészet születésének és egyben első fénykorának. A Nemzeti ebben az időben nem is szorult sztárbalerinák meghívására, az együttest igazgató Campilli Frigyes balettjei, illetve számos operabetétje Aranyváry főszereplésével kerültek bemutatásra.

A fiatal balerina „kellemes szende arcza, dúsgazdagságu hajzata, piczi lábái s termete által” egészen elvarázsolta a közönséget, de nem csak bájos külsejével és „félreismerhetetlen talentumával”, hanem „szép szerény magaviseletével” is megnyerte a szíveket. Bizonyos, hogy a korban ritka kiváló technikával bírt, a kritikák rendre kiemelték „táncbravourjait”, „szabatos lejtéseit”, ügyes „lábujihegyezését”, könnyed „lebegését”, „szilaj fordulatait”, „kifejező hajlékonyságát”, „villámsebes átváltozásait”, „hullámos hajlongásait”, „merész pirouette-jeit”, „bámulatraméltó erejű” szökeseit, „eleven és könnyűd” lábait. Színészi kifejezés terén is felvette a versenyt a legnagyobb külföldi sztárokkal: alakításaiban „költői kifejezéseit”, „élvezetes mimikáját”, „beszédeselevenítségű” arcjátékát dicsérték. Fellépéseiben a Nemzeti Színház rendszerint „telve”, sőt „tömve” volt, és miatta még a hosszabb ideje repertoáron lévő balettműveket is szívesen újra és újra megnézte a közönség. Számaikat rendre hosszas és „zajos tapsok” között ismételtették.⁹

Nagy sikereket aratott az *Annita*, az *elrabolt ara*, az *Esmeralda*, a *Katalin*, a *rablóvezérrő*, valamint a *furfangos szobaleány* főszerepeiben, és a balett „koszorújaként” remekelt számos operabetét szólistájaként is. Leghíresebb alakítása a *Giselle* címszerepe volt, ezt évekig táncolta Campillivel. Táncosnői karrierje mellett alkotóként is bemutatkozott, ő volt első női koreográfusunk: 1854 júniusában mutatták be a *Toborzók* című kétfelvonásos, népi életképeket és különféle karaktertáncokat tartalmazó művét. A sikerek ellenére azonban már 1857-ben meg-megmutatkozott, hogy a Nemzeti Színház kiállításban méltatlanul igénytelené váló balettjei és a különféle operabetétek nem nyújtanak számára valódi távlatokat. A sajtó is sürgette a táncrepertoár frissítését. Közben a Kassáról indult, majd a Nemzetiben Campilli

lexikon. Szerk. KÖRTVÉLYES Géza, Bp., Zeneműkiadó, 1977; RÉDEY Tivadar: *A Nemzeti Színház története*. Bp., Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1937; PÓNYAI Györgyi: *Aranyváry Emília – A magyarországi balett kezdetei és Aranyváry Emília* = BÓLYA Anna Mária – DANI Erzsébet – PÓNYAI Györgyi – VASS Johanna: *A magyarországi balett kezdetei és Aranyváry Emília – Előadás*. Bp., Magyar Művészeti Akadémia, Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet Könyvtára, 2019.

⁹ PÓNYAI Györgyi: *Aranyváry Emília, az első magyar primabalerina és koreográfusnő – működése és művészete a korabeli sajtó tükrében = Auróra – A magyarországi balett születése. Campilli Frigyes 40 éve Magyarországon. Az első magyar primabalerina és koreográfusnő – Aranyváry Emília*. Bp., MMA Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet, 2020; PÓNYAI Györgyi: *Aranyváry Emília, A magyarországi balett kezdetei és Aranyváry Emília* = BÓLYA Anna Mária – DANI Erzsébet – PÓNYAI Györgyi – VASS Johanna: *A magyarországi balett kezdetei és Aranyváry Emília – Előadás*. Bp., Magyar Művészeti Akadémia, Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet Könyvtára, 2019.

keze alatt lassan szólístává érő új tehetség, Rotter Mari is egyre több szerepet kapott. Az operabetétek táncszámainak előadásához így már nem volt szükség Aranyváryra – ilyen magasan képzett (és jól megfizetendő) primabalerinára –, és gázsi-egyeztetési problémákról is szóltak a sajtóhírek. Távozásáról fel-felröppentek tévesnek bizonyuló híresztelések, 1859 januárjában azonban már biztossá vált, hogy március végével Aranyváry elhagyja a Nemzetit. A szerződésbontás részletes háttere nem ismert, valószínű, hogy több tényező együttes hatása vezetett odáig, hogy az akkor húsz év körüli primabalerina felmondjon a színházban. Státuszát és szerepeit utóda, Rotter Mari vette át.¹⁰

A Nemzeti Színháztól távozva Aranyváry Emília kezdetben vidéki nagyvárosok (Szeged, Arad) színpadain táncolt. A Kolozsvári Nemzeti Színházban a milánói Scala első táncosa, Luigi Montella partnereként lépett fel nagy sikerrel, baletteket és operabetéteket adtak elő. A Havi Mihály-vezette kolozsvári szintársulattal 1860-ban Bukarestben is vendégszerepelt.¹¹ Ez a nagyszabású turné azonban anyagi okok miatt kudarcba fulladt, és Aranyváry valószínűleg ezután már nem is tért vissza Pestre. Hazai és olasz lapok tudósításai szerint a következőkben Itália számos nagyvárosában (Milánó, Bologna, Róma, Modena, Ferrara, Párma) turnézott fősze-repeket táncolva, vagy szerződött le egyes szezonokra színházakhoz, Anconában egy litográfián meg is örökítették; közben fellépett Londonban is. Útját 1871-ig Firenzéig tudjuk követni, itt azonban hirtelen nyoma veszik, megszűnnek a róla szóló híradások, és egyelőre nem lelhető fel róla további információ.¹² Közismert-sége, valamint a hazai és olasz színpadokon is mutatott élénk művészi aktivitása tükrében ez a személye körül hirtelen beálló csend zavarba ejtő és megmagyaráz-hatatlan. A saját idejében magyar viszonylatban példa nélkül állóan sikeres hazai és nemzetközi karriert befutó, a közönség által szeretett és tisztelt primabalerinánk további sorsát harmincas évei elején romantikusan titokzatos homály fedi el.

Az *Auróra* elnevezésű magyar balett-történet kezdeteit kutató projektsorozat második része Aranyváry Emília életének titokzatos pontjaira derített fényt, gazdagította az Aranyváry-kutatás adatait, új litográfiát fedezett fel az idősebb korú Aranyváryról, és átfogó képet igyekezett adni művészi tevékenységéről a korabeli sajtókritikák, ismertetések fényében. Ehhez a projekthez társult a virtuális tér elkészítése, amelynek fő pontjai a Nemzeti Színház épülete, Aranyváry alakja és a romantikus balett „fétisei” voltak. Jelen projektben készített virtuális tér oktatási és tudománynépszerűsítési célú.¹³

¹⁰ PÓNYAI Györgyi: *Aranyváry Emília. A magyarországi balett kezdetei és Aranyváry Emília* = BÓLYA Anna Mária - DANI Erzsébet - PÓNYAI Györgyi - VASS Johanna: *A magyarországi balett kezdetei és Aranyváry Emília - Előadás.* Bp., Magyar Művészeti Akadémia, Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet Könyvtára, 2019.

¹¹ LASKAY Adrienne: *A műtánc kialakulása az erdélyi színpadokon* = *Művelődés*, 2009, 62. évf., szeptember, 4-9.

¹² PÓNYAI: *i. m.* (2020).

¹³ BÓLYA Anna Mária: *Tánc kutatás és VR* = *ADA 2019 konferencia absztraktkötete.* Debrecen, Debreceni Egyetem Informatikai Kar, 2019.

A virtuális tér elkészítése

A 3D-technológiák már régóta nem ismeretlenek a mindennapi életben. Népszerűek a háromdimenziós képközpontú kapcsolatos rendszerek (háromdimenziós fényképezés, háromdimenziós televíziózás, 3D-s, 4D-s, 5D-s stb. mozik, háromdimenziós számítógépes játékok, háromdimenziós szimuláció) és a háromdimenziós nyomtatás.¹⁴

A *virtuális valóság* (virtual reality, VR) nem pontosan meghatározott fogalma sokkal szélesebb felhasználású technikára utal. A fő többlet a térben való aktív részvételben és a több érzékszervre való hatásban mutatkozik meg elsősorban. A virtuális valóság alapvető jellemzői: számítógépes technikával alkotott rendszer, maga a felhasználó is jelen lehet a virtuális térben, a felhasználó a térben található objektumokkal interaktív módon „kölcsonhatásba” léphet, az interaktivitás a térbeli történésekkel együtt „real time” jellegű, és a látványon túl más érzékszervekre ható elemek is megjelenhetnek a rendszerben.¹⁵

A virtuális tartalom megjeleníthető kétdimenziós formában számítógép képernyőjén vagy kivetítőn; megfelelő eszköz („head-set”, „szemüveg”) segítségével, vagy akár speciális, ilyen célra kialakított terekben („barlangok”).¹⁶

Az *Auróra*-projekt virtuális tartalmai 3D-s MAX- és UNITY-rendszerben készültek. A 3D-s MAX egy háromdimenziós modellező- és renderelőszoftver, amely élethű 3D-animációk, látványtervezés, virtuálisvalóság-élmény létrehozására alkalmas. Előnye, hogy kompatibilis a többi Autodesk-programmal. A UNITY¹⁷ előnyei: minőségi grafika, kiemelkedő fejlesztői környezet, rugalmas terek a 3D-s modellezéshez és viszonylag egyszerű utószerveztetés. A virtuális térben rögzített és mozgatható objektumok is elhelyezhetőek. Több, a UNITY használatával megvalósult projekt ismert orvosi, repüléstechnikai és haditechnikai területeken.¹⁸

Az *Auróra* 2. projekt virtuális tartalmának elkészítése a Debreceni Egyetem Könyvtárinformatika Tanszékének virtuális tereket megalkotó programjával együtt készült AranyVáRy-projekt néven. A tanszék a művészeti vonatkozású virtuális terek megalkotásában már rendelkezik tapasztalattal.¹⁹

¹⁴ DANI Erzsébet: *Az AURÓRA-projekt 3D- és VR-környezete* = BÓLYA Anna Mária – DANI Erzsébet – PÓNYAI Györgyi – VASS Johanna: *A magyarországi balett kezdetei és Aranyváry Emília – Előadás*. Bp., Magyar Művészeti Akadémia, Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet Könyvtára, 2019.

¹⁵ Uo.

¹⁶ Uo.

¹⁷ Unity Technologies (game engine).

¹⁸ BUJDOSÓNÉ DR. DANI Erzsébet: *Az AURÓRA-projekt 3D- és VR-környezete* = BÓLYA Anna Mária – DANI Erzsébet – PÓNYAI Györgyi – VASS Johanna: *A magyarországi balett kezdetei és Aranyváry Emília – Előadás*. Bp., Magyar Művészeti Akadémia, Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet Könyvtára, 2019.

¹⁹ GILÁNYI Attila: *Virtual reconstruction of historic monuments = 9th IEEE International Conference on Cognitive Infocommunications (CogInfoCom)*, Szerk. RÁCZ Anna – BÁLINT Marianna, CHMIELEWSKA Katarzyna, 2018, 341–345.

A megalkotott modellben egy körbejárható, zoomolható „virtuális valóságként” megélhető színházi tér jött létre.²⁰ Az elkészítés első fázisa Aranyvály pesti fellépési helyszínének, az 1837-ben elkészült Pesti Magyar Színház (Nemzeti Színház) később bővített, majd 1913-ban lebontott épületét rekonstruálta virtuális térben. Itt a nehézséget az jelentette, hogy az épület már nem létezik, és részletes tervrajzot sem találtunk róla levéltári dokumentumok között. A geometriailag pontos színházbelsőhöz a Zitterbarth Mátyás-féle 1835-ös tervrajzok lettek volna szükségesek, amelyek eddig nem kerültek elő, és az irodalmak sem említik őket.²¹ Az 1837-ben épült klasszicista stílusú épület más korabeli magyar színházakhoz hasonlóan a párizsi Odeont vette mintául, ez segítség volt a VR-tartalom elkészítésében.²²

A színházbelső kialakításához két nézőtéri tervrajz, szöveges méretleírások és az OSzK, valamint a FSZEK digitális képtárának nézőtér-, páholy- és színpadábrázolásai álltak rendelkezésre. Az épület külső ábrázolásai viszonylag nagyszámúak. (Mindösszesen mintegy 40 item áll rendelkezésre.)

A virtuális térben az épület állseje felől rögtön a nézőtérre érkezünk. Ebben az autentikus térben körbenézhetünk az 1850 körüli Nemzeti Színház nézőterén. Az autentikus térbe inzerként kattintásra legördül egy modern stílusú virtuális kiállítás. Ennek tartalma: a háttérben Aranyvály legismertebb Canzi-féle portréja áll beágyazott tartalomként. A színpadon körben 10 darab (3, 4, 3) virtuális kivetítővászon helyezkedik el, amelyek az alábbi tartalmakat közvetítik az *Auróra* kutatási projekt leendő publikációjának szövegét és internetes beágyazott linkeket használva, tudománypopularizációra és oktatásra alkalmas formában:

Aranyvály Emília, az első magyar primabalerina és koreográfusnő

Új felfedezés! Aranyvály Emília új képe került elő!

A Pesti Magyar Színház/Nemzeti Színház Aranyvály idejében – képekben

Épület

Nézőtér

Ilyen volt a Vasárnapi Újság szerint

A tütü

Rövid balettirodalom-történeti lottó

Mi is az a romantikus balett?

²⁰ VASS Johanna: *A magyarországi balett kezdetei és Aranyvály Emília – Beszámoló a március 20-i MMA Könyvtárban tartott előadásról*. Bp., MMA Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet, 2019. 03. 29., <https://www.mma-mmki.hu/hu/hirek-esemenyek/a-magyarorszag-balett-kezdetei-es-aranyvally-emilia-.html> (utolsó letöltés: 2019. 05. 30.).

²¹ Vö. pl. BÁTHORY István: *A Nemzeti Színház építésének és lebontásának története*. Bp., 1914; SZEKÉR László: *A nemzet színháza építésének 150 éves története*. Bp., 1987.

²² BÓLYA Anna Mária – DANI Erzsébet – PÖNYAI Györgyi – VASS Johanna: *A magyarországi balett kezdetei és Aranyvály Emília – Előadás*. Bp., Magyar Művészeti Akadémia, Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet Könyvtára, 2019.

Romantikus balerínák vendégszereplése a Nemzeti Színházban
az 1840–1850-es években – rajongás, sztárkultusz és a sajtó véleménye

A cipő – a balerina legmisztikusabb kelléke

Képzeld el te is!

Színház a 19. századi Budapesten

A virtuális kiállítás további tartalmait a romantikus balett „fétisei” képezik. A fő kellék a romantikus balerina spicc-cipője. Az üvegasztalon elhelyezett spicc-cipő a XIX. századi romantika korabeli spicc-cipők ábrázolásai alapján készült el. A másik fontos kellék a romantikus tütü. Romantikus balett és a virtuális valóság megalkotásának találkozásánál ez képezi a legnehezebb pontot. A romantikus tütü szoknyájának fő célja a balerina tündérszerűségének hangsúlyozása. Anyaga minél könnyebb, tüllszerű, többretegű és szállongó. Egy ilyen tulajdonságokkal rendelkező matéria megrajzolása igen nehéz feladatot ad a virtuális tér alkotója számára.²³

Az elkészült virtuális teret újra megrajzoltuk online tanteremként felhasználható formában. Az ehhez felhasznált operációs rendszer a magyar kutatók által fejlesztett MaxWhere, amelyben különféle 3D-terekben elhelyezett kivetítőtáblákon oktatási anyagok (internetes tartalmak, fájlok) helyezhetők el.²⁴

A virtuális valóság felhasználási lehetőségei a tánc történet-oktatásban és a tudomány népszerűsítésben

A felsőoktatás módszereivel és az újabb generációk sajátosságaival foglalkozó kutatások azt mutatják, hogy az oktatásban bizonyos szemléletbeli változásra van szükség. Az új modellek kiindulási pontja a gyorsulva változó generációk különféle sajátosságainak figyelembevétele. A Z- és az Alfa-generációk az információfelvételhez és -feldolgozáshoz, valamint az életvezetéshez való viszonyukban jelentősen különböznek a megelőző generációktól.²⁵ Másfelől elvárás a digitális kompetenciák

²³ RÁCZ, Anna – GILÁNYI, Attila – BÓLYA, Anna Mária – CHMIELEWSKA, Katarzyna: *A virtual exhibition on the history of Hungarian ballet* = 2019, 10th IEEE International Conference on Cognitive Infocommunications (CogInfoCom), 431-432., IEEE, 2019; RÁCZ, Anna – GILÁNYI, Attila – BÓLYA, Anna Mária – CHMIELEWSKA, Katarzyna: *Early history of Hungarian ballet in virtual reality* = 2019, 10th IEEE International Conference on Cognitive Infocommunications (CogInfoCom), 193-198., IEEE, 2019.

²⁴ RÁCZ, Anna – GILÁNYI, Attila – BÓLYA, Anna Mária – CHMIELEWSKA, Katarzyna: *On a model of the first National Theater of Hungary in MaxWhere* = 2020, 11th IEEE International Conference on Cognitive Infocommunications (CogInfoCom), 000573-000574, IEEE, 2020; RÁCZ, Anna – GILÁNYI, Attila – DÉCSEI, János – BÓLYA, Anna Mária – CHMIELEWSKA, Katarzyna: *A Presentation Room in the Virtual Building of the First National Theater of Hungary* = 2020, 11th IEEE International Conference on Cognitive Infocommunications (CogInfoCom), 000517-000522, IEEE, 2020.

²⁵ BÓLYA Anna Mária – DANI Erzsébet – GYÖRFFY Ágnes – PÓNYAI Györgyi – LÉVAY Péter: *5th generation TÁNC – Előadás és kerekasztal-beszélgetés*. Bp., Magyar Művészeti Akadémia, Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet, 2018.

jelenléte, amelyet később a munkaerőpiacon is számonkérnek. Ezekhez a változásokhoz az oktatásnak alkalmazkodnia kell.²⁶ Megfelelő előkészítéssel tehát nagyon is aktuális a 3D- és virtuális tereknek a tantárgyi metodikába való beillesztése.

A táncművészet történetének oktatási terei Magyarországon elsősorban a Magyar Táncművészeti Egyetem, a Budapest Kortárstánc Főiskola, a középiskolai (OKJ-s végzettséget és érettségit adó) képzések, táncvezetőképző tanfolyamok és együttesek stúdiói, iskolái. Az oktatás céljai a következő kompetenciák mentén fogalmazódnak meg: lexikális anyag rögzítése; általános kép kialakítása az adott tánc kultúráról a korszak kontextusába ágyazva; a tánc történet egyes fejlődési folyamatainak felismerése, átlátása; önálló gondolkodás bátorítása és fejlesztése; motiváció erősítése és fenntartása; kreativitás fejlesztése; a tánc gyakorlati ismereteinek összekapcsolása az elméleti ismeretekkel; a táncoktatás ismereteinek elméleti keretbe helyezése; a táncos, a koreográfus munkájához szükséges ismeretek, tapasztalatok átadása és művészetelméleti szempontból releváns gondolatok alapszintű átadása.²⁷

Ugyanakkor széles körű lehetőségek vannak a tánc történet eredményeinek tudomány népszerűsítő formában való disszeminációjában. A tánc iránti érdeklődés úgy tűnik, reneszánszát éli. A népszerűsítésben az oktatáshoz hasonlóak a célok, míg a fontossági sorrend alapvetően különbözik: az első cél a motiváció felkeltése; ezt követi az ismeretátadási kompetenciák fontossága, amelyben első helyen áll az adott korba és környezetbe való behelyezkedés.²⁸

A virtuális valóság jellemzője, hogy használójának jelenléte bennfoglalt, elmerülő, a reprezentáció nem csupán vizuális, hanem multimodális. A tapasztalás elvontságának helyét az experienciális, konkrét tapasztalás váltja fel, a használó pedig nem nézi, hanem „viseli” a számítógépet.²⁹ Ezért a virtuális valóság bevonó élménye rövidebb idő alatt alakítja ki korrajz és a környezet ismeretét a közvetlen tapasztalás révén. A mozgásos tartalmak bemutatásával ráébresztheti a használót az egyes táncnyelvi változások, innovációk kulturális és művészeti jelentőségére.³⁰

Gyakran tapasztalható, hogy a táncos növendékek komformitáshoz és mintakövető oktatási stílushoz szoktak, és ebből a tanulási stíusból nehezen tudnak kreatívabb tanulási folyamatra váltani. A virtuális térben való szabadabb megismerési forma a tanulókat bátrabb gondolkodásra ösztönözheti. A balett kemény világához formailag hasonló térben, mégis támogató jellegű környezetben találhatják magu-

²⁶ KÁRPÁTI Anikó: *A virtualitás helye az oktatásban - A 3D mint oktatási eszköz = Virtuális Környezet, Virtuális Oktatás*. Szerk. OLLÉ János, Bp., ELTE, 2012, 109-111.

²⁷ BÓLYA Anna Mária: *Tánc történet, táncműelemzés és tánc történet érettségi felkészítő tárgyak oktatási szilabuszai. Tantárgyi program és útmutató a teljes tárgyhoz (négy szemeszter)*. Bp., Magyar Táncművészeti Egyetem, 2017.

²⁸ BÓLYA Anna Mária: *Táncoktatás és VR = ADA 2019 konferencia absztraktkötete*. Debrecen, Debreceni Egyetem Informatikai Kar, 2019.

²⁹ ACZÉL Petra: *Virtuális valóság az oktatásban - Ment-e a VR által az oktatás elébb? = Információs Társadalom*, 2017/4, 7-24.

³⁰ BÓLYA Anna Mária: *Táncoktatás és VR = ADA 2019 konferencia absztraktkötete*. Debrecen, Debreceni Egyetem Informatikai Kar, 2019.

kat: gondolatban beléphetnek egy másik világba. Ezáltal a virtuális térnek a jövőben egyfajta stresszneutralizáló szerepe is lehet.³¹

A motiváció kialakítására és fenntartására a virtuális tér érdekessége, konkrétsága, újdonsága és kortársi stílusa miatt alkalmas. Ma minden oktatási szinten jelentkezik a motivációs probléma, amely megfelelően előkészített és megtervezett oktatás/VR kapcsolódásokkal bizonyítottan a javulás irányába mozdítható el. A kreativitás fejlesztése és a virtuális térrel való használói interakciók széleskörűsége egyenes arányban áll egymással.³²

A tánc történet-oktatás célja a gyakorlati ismeretek elméleti keretbe helyezése, majd a belsővé vált ismeret alkalmazása a gyakorlatban. A virtuális tér használata ebben jó lehetőségeket kínál. Konkrétségénél fogva a táncoktatási környezethez hasonló: nem elvont, hanem célzott ismereteket nyújt. A térrel való interakció, az immerzív élmény és a képzeletiség, valamint a tény, hogy a virtuális tér használója nem néző, hanem valós idejű aktor, komplex ismeretátadást tehet lehetővé a táncosnövendékek számára. A virtuális valóság alkalmazása a táncoktatás elméleti keretbe helyezésében alapvető szerepet tölthet be.³³

A virtuális terek alkalmazása mellett balett-történeti kutatási projektjeinkhez olyan tanári segédanyagokat is készítettünk, amelyek a kortárs felsőoktatási és gimnáziumi diákgeneráció számára hatékony módszereket alkalmaz. Ezek között van az említett oktatási tér VR-learningként való használata és a hiperfigyelem és mélyfigyelem fázisváltásait hatékonyan kezelő HY-DE-módszer felhasználása.³⁴

³¹ GYÖRFFY Ágnes: *Kegyetlen-e a tánc? Gondolatok egy táncos alkotás margójára - A kegyetlen tánc (Flesh and Bone 2016) című sorozat pszichológiai szempontú műelemzése*. 5th Generation TÁNC blog, <http://5thgenerationdance.hu/kegyetlen-e-a-tanc/> (utolsó letöltés: 2019. 05. 10.).

³² 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 - Aranyudry Emília*. Bp., MMA Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet.

³³ BÓLYA Anna Mária – DANI Erzsébet – GYÖRFFY Ágnes – PÓNYAI Györgyi – LÉVAY Péter: *5th generation TÁNC - Előadás és kerekasztal-beszélgetés*. Bp., Magyar Művészeti Akadémia, Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet, 2018; ACZÉL: *i. m.* (2017), 7–24.; BÓLYA-GILÁNYI-RÁCZ: *i. m.* (2019).

³⁴ DANI Erzsébet: *Multimedial Refocalizations of Attention in Digital Learning: An Interdisciplinary Model = Journal of Systemics, Cybernetics and Informatics*, 2020, 18. évf., 1. sz., 244–260.; BÓLYA-DANI-GYÖRFFY-PÓNYAI-LÉVAY: *i. m.* (2018); ACZÉL: *i. m.* (2017), 7–24.

Gombos László

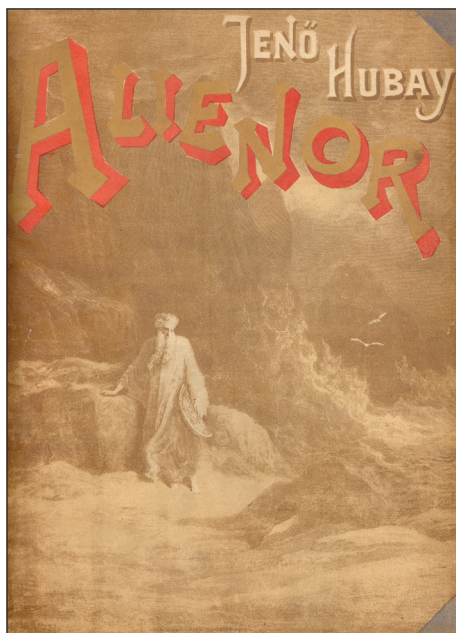
A balett szerepe Hubay Jenő színpadi műveiben

Hubay Jenő neve eddig ritkán merült fel a balett történetével kapcsolatban, hiszen működési területei közül mindig más és más került a figyelem középpontjába. Pedig színpadi művei a maguk idején jelentős figyelmet keltettek itthon és külföldön egyaránt, és szinte valamennyiben található kisebb-nagyobb táncjelenet. Sőt, két utolsó művében, *Az önző óriás*ban és a *Csárdajelenet* című balettben a tánc vette át a főszerepet. Hubay operáinak sikerét azonban gyorsan elfeledtették a máig népszerű hegedűdarabok, zeneszerzői életművét pedig pedagógiai sikerei árnyékkolták be, hiszen az ő nevéhez fűződik a világhírű magyar hegedűiskola megteremtése. Emellett Európa-szerte mint hegedűvirtuózt és kamaramuzsikust ünnepezték, majd fél évszázadon át ő volt a magyar zeneélet egyik első számú reprezentánsa. Mindezek fényében nem meglepő, hogy a tánchoz fűződő kapcsolata marginálisnak tűnhetett a sokoldalú művész megítélésében.

A színpadi táncjelenetek alkotásakor Hubayt nem elsősorban a mozdulatok és a koreográfia szempontjai vezették, hanem zenei és dramaturgiai elképzelések, amelyek megvalósításához a rokon művészeti terület eszközeit hívta segítségül. Az összművészeti alkotás egészét tekintve a balettnek hasonlóan jelentős szerepet szánt, mint a díszleteknek és a jelmezeknek, amelyek döntően befolyásolják az előadás sikerét, és amelyek nélkül az ő zenéje is örök némaságra lett volna ítélve, legalábbis ami a színpadi megvalósítást illeti. Hubay a műveiben tehát keretet és lehetőséget kínált az alkotótársak önkifejezésére, elsősorban a budapesti Operaházban, hiszen itt került sor valamennyi színpadi művének ősbemutatójára. A szövegekönyvek és a partitúrák utalásain túl nincsenek adataink arról, hogy milyen további elvárásokat fogalmazott meg a megvalósítást illetően, de habitusát ismerve minden bizonnyal rendszeresen konzultált a rendezőkkel, a díszlet- és jelmeztervezőkkel, valamint a koreográfusokkal, azaz Mazzantini Lajossal (Luigi Mazzantini), Guerra Miklóssal (Nicola Guerra), Brada Rezsővel vagy éppen Harangozó Gyulával. Gyakran előfordult, hogy Hubay a külföldi bemutatók alkalmával is jelen volt, de itt már csak legfeljebb a kész produkciók apró finomításaiban vehetett részt.

Első operája az 1891-ben bemutatott, négy felvonásból és epilógusból álló *Alienor* volt. 1884-ben Párizsban egy fogadáson Camille Flammarion, a híres csillagász ismertette meg Edmond Haraucourt-ral, aki saját, *Merlin, a Bretagne bárdja* című librettóját ajánlotta megzenésítésre. Hubay hozzá is látott a komponáláshoz, de hamarosan megtudta, hogy Goldmark is Merlin-operát ír, ezért abbahagyta a munkát. A komponálást – a címet a női főszereplő után *Alienorra* változtatva – csak a Goldmark-mű megismerése után folytatta, amikor kiderült számára, hogy a két szövegekönyv az Arthur-mondakör egészen más szeleteit mutatja be.¹

¹ Az opera keletkezésének történetét Hubay számos interjúban elmesélte az 1891-es bemutató idején, és a lapok ezek részleteit adták tovább több-kevesebb eltéréssel (lásd többek között *Zenelap*, november 3. és *Pesti Hírlap*, december 6.). A Hubay-család birtokában lévő hagyatékban számos további újságkivágat található, többsége forrásmegjelölés nélkül.



Merlin, a bárd alakja Hubay *Alienor* című operájának címlapján

Az opera 3. felvonásának második felét egy négy részből álló komplex balett tölti ki, ami Merlin álmát és vízióit ábrázolja, a háttérben pedig élőképeket mutatnak be láthatatlan énekkar közreműködésével. Amint a varázsló elalszik, kezdődik a tánc, ami által a mű drámaisága és az események folyamata csorbát szenved ugyan, de a nézők hangulatokban gazdag zenében és látványos mozgásokban gyönyörködhetnek. Az első tablóban Merlin szerepel a hárfájával, amint a nép áhítattal hallgatja, a másodikban Arthur király és a kerekasztal lovagjai, a harmadikban pedig Merlin és Viviane egy rózsakertben láthatók. A negyedik tabló a főhős halálát vetíti előre, amint a nép bűnbaknak kiáltja ki és megkövezi. A *Pesti Hírlap* 1891. december 6-i kritikája kiemelte Müller Katica amazontáncát, valamint Zsuzsanics Emília és Kiss Hermin kettősét. Hubay a pásztorok táncában egy régi breton dallamot is felhasznált, amelyet Haraucourt, a szövegíró kutatott fel egy párizsi könyvtárban.²

Az opera mindössze hat előadást ért meg az Operaházban, később a nyitányon kívül a balettzenét adták elő koncertszerűen. Tudunk egy alkalomról, amikor a mű dedikációjának címzettje, a Conservatoire Royal de Bruxelles igazgatója, François Gevaert is tervezte a balett előadását. Az intézmény 1892. februári koncertjén válogatást szeretett volna vezényelni az *Alienor* jelentősebb számaiból, és kérésére

² Egy forrásmegjelölés nélküli újságcikk szerint összesen három breton dallam található az operában, az említett balett mellett az 1. felvonásbeli harcosok dalában és a negyedik kép nászdalában (Hubay-hagyaték).

a szerző megnevezte a javasolt részleteket, közöttük a balettet.³ A következő évben Hubay Oroszországban turnézott, és Moszkvában akkora sikert aratott hegedűjátékával, hogy a *Pester Lloyd* 1893. február 15-i tudósítása szerint hat ráadást kellett adnia. Ezért felkérték, hogy a Filharmóniai Társaság következő, 28-i koncertjén is szerepeljen, és újabb hegedűművek előadása mellett dirigálja el az *Alienor* baletzenéjét. Az eseményről beszámoló *Moskauer Zeitung* kritikusa nem említette, hogy maga a szerző vezényelte-e el a darabot, de kiemelte, hogy Hubay tehetséges komponistának bizonyult, és hogy vonzó és jól átgondolt táncait hatásosan hangszerelte.⁴

Az *Alienor*nál lényegesen nagyobb sikert aratott *A cremonai hegedűs*, amelyet az 1894-es bemutatót követő négy évtized során több mint 130 alkalommal játszottak Budapesten, ezen kívül a századfordulón Európa mintegy 70 színpadán szólalt meg, és Amerikába is eljutott. Balettjelenettel nem találkozunk az operában, a darabot záró rövid 2. felvonás viszont táncnal kezdődik. A mű fő eseménye a hegedűkészítők versenye, amelynek győztese kapja a mester lányának kezét (ha a *Mesterdalnokok*-ban énekelni, a *Bűvös vadászban* lőni kell tudnia az ifjú főhősnek, akkor Cremonában, a hegedűsök Mekkájában természetesen a legjobb hangszert kell készítenie). A zárójelenet helyszíne a hegedűműhely közelében található tér, Cremona főtere. Itt kerül sor az eredményhirdetésre, előtte azonban a nép tarantellát táncol. Az operaházi előadásokon minden bizonnyal csupán a kórus mímelte a táncot, más alkal-

ACTE II
ZWEITER ACT.

La grande place publique de Cremona. A gauche, la maison de Ville. Au fond, des montagnes. Foule en fête on danse la Tarentelle
Der Hauptplatz von Cremona. Links das Rathaus, im Hintergrund das Gebirge. Bunter Volkstreiben. Man tanzt die Tarentella.

Tempo di Tarentola (♩ = 152)

PIANO

A tarantella *A cremonai hegedűs* 2. felvonásának kezdetén

³ Gevaert leveléről és Hubay válaszárol a *Pester Lloyd* 1891. január 6-án tudósított. Hubay 1882 elejétől 1886 nyaráig a Conservatoire hegedűtanszékét vezette, és továbbra is jó viszonyt ápolt egykori igazgatójával. Arra vonatkozóan nem találtunk adatot, hogy a tervezett hangverseny megvalósult-e.

⁴ *Moskauer Zeitung* 1893. március 2. (nyugati naptár szerint). A hegedűművész sikeréről sokat elárul, hogy csak három ráadás eljátszása után lehetett folytatni a koncertet a balett előadásával.

makon azonban, például az 1935-ös Szegedi Szabadtéri Játékok alkalmával, a teljes balettkar közreműködött.⁵

Különös, hogy az alig 70-75 perces *Cremonai hegedűst* szinte mindig balettel párosították. Az előadását követően szívesen választottak Delibes-művet, majd főként magyar szerzők darabjaival együtt tűzték műsorra. Csupán néhány példa az Operaház műsoraiból a többtucatnyi változatra: Delibes-től a *Sylvia* és a *Naila*, Szabados Károlytól a *Vióra*, Sztójánovics Jenőtől a *Csárdás*, vagy Joseph Bayertől a *Nap és Föld*.

ben, írta Jókai Mór.

Kezdete fél 8 órakor.

MAGY. KIR. OPERAHAZ.

Budapest, szerda, 1896. július hó 8-án :

A cremonai hegedűs.

Opera 2 képbea. Bzövegét irták Coppée Fevenc és Beauclari Henrik. Fordította Arányi Emil. Zenéjét szerzé Hubay Jenő.

Utána:

Szylvia, Diana nymphája.

Mythologiai balett 3 felvonásban, 4 képben, Barbier és Merantetől. Zonéjét szerzette Delibes Leo.

Kezdete fél 8 órakor.

N é p s z i n h á z.

HE
szit
jran
ból
fér
Krl
Kir
Mag
S

A cremonai hegedűs és a Sylvia balett hirdetése a Pesti Napló 1896. július 8-i számában

A millennium évében Hubay magyar témájú operával, *A falu rosszával* jelentkezett. Ennek 2. felvonásában szerepel egy rövidebb jelenet, amikor Göndör Sándor muzsikáltatja magát a cigányokkal, és a sírva vigadás után szilaj táncra kerekedik a jelenlévőkkel együtt. Majd a 3. felvonás elején falusi táncmulatságnak lehetünk tanúi, amelyben a teljes balettkar közreműködik. A búcsú napja van, mulatnak a legények és a lányok, csárdást járnak és népi játékok zajlanak a falu főterén. A kritikusok különösen a „czicázó”-nak nevezett táncjelenet kettősét emelték ki, amelyet Müller Katica táncolt Carbone Jánossal. A szerző egy interjúbán elmondta, hogy a népies karakterű tételekben is mindvégig a saját dallamai hallhatók, az egyetlen kivétel az említett „czicázó”, ahol egy régi magyar motívumot használt fel.⁶

A Tóth Ede közismert népszínművét feldolgozó operával szemben minden biznnyal megfogalmazódott az az elvárás, hogy ha a szereplők csak tehetik (azaz éppen nem búslakodnak), akkor mulassanak, táncoljanak. Ezt sugallja a mű zongorakivonatának mozgalmas címlapja is, amelyen a központi női figura (feltehetően

⁵ Lásd *Délmagyarország*, 1935. július 11.

⁶ *Közgazdasági Napló*, 1896. március 15.

3.^{ik} Felvonás. (Negyedik kép.)

Szin: A falu piacza háttérben a templommal – baloldalt a falu háza tornáccal.
 Bucsú napja, legények és leányok mulatnak – cziczázva.
 A tánc végével beharangoznak, a nép az isten házába indul.

Allegro.

„Cziczázó” tánc *A falurossza* 3. felvonásának kezdetén



A falurossza zongorakivonatának címlapja

Finum Rózsi) egyértelműen táncol, és ez határozza meg az egész kompozíció karakterét. A szereplő mozgásával áll összhangban a betűk grafikai megoldása, ezt ellen-súlyozza a jobbra fent látható bakter (Gonosz Pista) jobb irányú, tréfás mozdulata, és mindenekelőtt a fiatal férfialak (talán Cöndör Sándor) kezének hetyke emelése. Utóbbi félig-meddig statikusan állva tekint a nő szereplőre, de az is elképzelhető, hogy a rajzoló őt is egy jellegzetes magyar tánc lépés közben kívánta ábrázolni, ám közepes sikerrel.

Hubay zenés novellának nevezte negyedik operáját, az 1903-ban színpadra került *Moharózsát*. A meseszerű keretbe helyezett történet főszereplője Bébé, a flamand virágáruslány, aki beleszeret Flamenbe, a festőbe, de csalódása miatt végül öngyilkos lesz. Az 1. kép Brüsszel főterén, a vásári forgatag keringőszerű zenéjével indul, és a 2. képben is van tánc, amikor a virágáruslány kertjében körtáncot járnak a gyerekek. Ahogy az *Alienorban* és *A falu rosszában*, úgy a *Moharózsában* is a négy színpadi képből a harmadik tartalmazza a nagy balettjelenetet. A festő az előző kép végén magára hagyta a lányt, ő azonban utána ment Párizsba, amikor megtudta, hogy az ifjú komolyan megbetegedett. Mire odaért, Flamen már bohém dorbézolással ünnepelte a felgyógyulását, és a lány megjelenésének pillanatában éppen egy balerinával csókolózott. A bacchanália előadásában Balogh Szidi mellett az Operaház teljes tánckara részt vett. Így írt erről Gergely István a *Budapesti Hírlapban*: „A harmadik kép orgiajelenetét izzó színekkel festi meg a komponista. Vidámság és pezsgő jókedu gyöngyözik a kórusban, Robert bordala és Lizett kupléja csupa dallam és elmésség. Külön kell megemlékeznünk az ízléses ballettzenéről, amely evidens táncszerűsége mellett finom melódiát mutat. Imponáló erővel festi meg aztán a zenekar Bébé megjelenését, igazi tragikus hangulattal, minden sablonos lárma nélkül.”⁷



Bacchanália-jelenet a *Moharózsa* 3. felvonásából (*Vasárnapi Újság*, 1903. március 8.)

7 Budapesti Hírlap, 1903. február 22.

Hubay operáit mindig vegyes érzelmekkel fogadta a kritika, hol a librettót, hol a zene stílusát bírálták. Különös azonban, hogy még a leginkább negatív írások is dicsérték a táncjelenetek zenéjét és színpadi megvalósítását. Többször előfordult, hogy a recenzió egyetlen pozitív megállapítása éppen a balettre vonatkozott.

Így történt ez az 1906-ban bemutatott *Lavotta szerelme* című opera esetében is. A táncjelenet ezúttal is a 3. felvonás elejére került. A helyszín a Napóleon ellen induló nemesi felkelők tábora, ahol verbunkos zenei elemekből szőtt „huszártoborzó”-t, majd „ugrós tánc”-ot és „bokázót” láthatunk-hallhatunk. A Béli Izor kritikája szerint „Az ugrós táncot Kranner Rózsai igen temperamentumosán járta s társával, Bráddával, külön tapsot aratott.”⁸ Hubay másfél évtizeddel később, 1920-ban felhasználta a táncok egy részét a 14. csárdajelenetében, amelyet Lavotta János halálának 100. évfordulójára komponált. A táncok között volt az opera huszártoborzójában is elhangzó, ismeretlen szerzőtől származó *Chlopiczky-nóta*, amely variációival együtt a hegedűdarab utolsó harmadát tölti ki (ugyanazt Liszt a 6. rapszódiaiban dolgozta fel).



A *Chlopiczky-nóta* részlete a *Lavotta szerelme* zongorakivonatából

A csárdajelenetben azonban már nem kapott helyet az opera táncjelenetének másik emlékezetes pillanata, a „Bokázó”, amelynek forrására a nyomtatott kotta is utalt feliratában.

Moderato. (Bókázó.)
*)Lavotha Jánostól.

A *Bokázó* tánc kezdete a *Lavotta szerelme* zongorakivonatából

⁸ Pesti Hírlap, 1906. november 18.

Hubay 1909-ben készült el *A milói Vénusz*, és 1910-ben *Az álarc* című opera komponálásával, de a végső formába öntésre és a bemutatókra csak a harmincas években került sor. Az 1914-ben komponált *Anna Kareninának* is egy évtizedet kellett várnia az első előadásra, ami azt bizonyítja, hogy a magas társadalmi presztízsű szerzőnek sem hullott az ölébe a siker. A Tolsztoj regényét feldolgozó darabban nem találunk balettet, a tánc azonban a mű zenei-mozdulati alaprétégehez tartozik: fontos szerepet játszik a társadalmi környezet ábrázolásában és a hangulati háttér megteremtésében. A hajlékony dallamfordulatok és lírai melódiák mellett ez jeleníti meg az orosz arisztokrácia mindennapjainak dekadens világát, amelyből a valódi érzelmek és a drámai összecsapások emelkednek ki.

A szereplők több alkalommal táncolnak, például az opera legelején, az Oblonszkij herceg palotájában játszódó báli jelenetben. A párbeszéd a színpad előterében zajlanak, a vendégek pedig a háttérben quadrigliát táncolnak, és önfeledt mulatoznak a lassan kibontakozó dráma térbeli és zenei ellenpólusául szolgál. A történet annyira közismert, hogy a néző a legkisebb negatív rezdülést is a tragédia előjelének tekinti. Ennek értelmében Anna elbeszélését a vonatbalesetről és a paraszt haláláról azonnal a főhős közelgő öngyilkosságával hozza párhuzamba. A muzsik halálos menetelését és a vonat mozgását megjelenítő groteszk, szögletes motívum nem véletlenül kap táncos lüktetést és szólal meg egyfajta különös haláltáncként. Ez lesz az opera egyik vezérmotívuma, amely később Anna rögeszméjeként jelenik meg és kíséri a pusztulás felé.

A báli szituációhoz hasonlít a felvonás 8. jelenete, amikor Anna és Vronszkij először marad kettesben: mazurkával kezdődik, amely szintén a hátsó teremből szól.



A báli jelenet színpadképe az *Anna Karenina* 1. felvonásából

Anna csendben figyeli a táncolókat, majd Vronszkij megjelenésével ebből a zenei rétegből nő ki a mindent elsöprő érzelmek megjelenítése.

Az *Anna Karenina* bemutatójára 1923-ban került sor, addigra azonban *Az álarcból* már többször elhangzott egy hosszabb részlet hangversenytermi előadásban. Ez nem volt más, mint a 2. felvonás Algírban, egy tisztí kaszinóban játszódó balettjelenete, *Arab táncok* címmel. Az Országos Szimfóniai Zenekar 1914. március 22-én a Zeneakadémián rendezett koncertet Kun László vezényletével. Hubay elhangzott művéről így írt a *Pesti Napló*: „algíri jelenetet ábrázol, amelynek során arabs táncosnők mulattatják a darabban szereplő francia tiszteket. A balett buja színeivel, lángoló érzékiségével és jellegzetes keleti tónusával erős benyomást tett a közönségre. Hubay mesternek ez a műve a legmodernebb stílben van tartva és eredetisége, fiatalos csapongása valósággal meglepő. A hangszerelés pompás színgazdasága, a ritmus és a harmonizálás eredetisége a hangversenyen jelen volt zenészközönséget csodálatba ejtette. A művet befejező »bacchanalia« oly erővel hat, hogy a közönség frenetikus tapsal ünnepelte a szerzőt és nem nyugodott addig, amíg a darabot [az utolsó szakaszt] újra el nem játszották.”⁹

Az újságírók nyilvánvalóan magától a komponistától (vagy közvetve a műismeretetést készítő Haraszti Emiltől) szerezték az információkat a mű tematikáját illetően, hiszen a kotta még nem jelent meg nyomtatásban. A *Budapesti Hírlap* jól értesült recenzense olyan szemléletesen írta le a jelenetet, mintha nem is zenekari koncert-ről, hanem valódi balettelőadásról tudósított volna:



A tisztí kaszinó Algírban – *Az álarc* arab balettjének helyszíne (Oláh Gusztáv díszletterve)

⁹ *Pesti Napló*, 1914. március 24. Az opera ekkor még a *Szerelmi éj* címet viselte, Hubay 1915 nyarán nevezte át *Az álarcra*.

„Ragyogóan instrumentált, izgatóan érdekes zenei zsánerképek, melyek Algír egzotikus világát varázsolják elbénk. A szépséges Naimé leoldja fátyolát, karcsú teste csábítóan hajlong, majd társnői csatlakoznak hozzá s lassú, ritmikus mozgással kísérik az odalísk táncát. Változik a kép. Néger férfiak jelennek meg, villogó pengéjű handzsárok szikráznak a levegőben és süvöltő éles csattanással fúródnak a deszkapadlóba. Újra előtűnik áll Naimé, a tánc egyre mámorosabbá, gyorsabbá válik s őrlőgő bakkhanálban végződik.”¹⁰

Az arab balett zenekari műként szinte önálló életet élt egy negyedszázad során. Többtucatnyi alkalommal szólalt meg Budapesten, Pozsonyban, Prágában, Berlinben, Párizsban, Triesztben, Bécsben és számos más helyen. Ormándy Jenő Minneapolisban vezényelte, és a magyar rádió stúdióhangversenyein is rendszeresen elhangzott. 1931-ben a teljes opera bemutatóján Vécsey Elvira és Szalay Karola táncolta a főszerepeket, a hölgyek fátyoltáncot, a négerré maszkírozott férfiak handzsártáncot is előadtak.

A felhasznált arab dallamokat a komponista még ifjúkorában, 1881-ben gyűjtötte Algírban, amikor néhány hónapot töltött Afrikában, hogy meglátogassa barátját és mentorát, a világhírű Henri Vieuxtemps hegedűművészt. Hubay – a magyaros feldolgozásokat leszámítva – ritkán idézett műveiben kölcsönmotívumokat, és ezek legnagyobb része, különös módon, éppen az operák táncjeleneteiben fordul elő. Amint korábban említettem, Az *Alienor*ban egy régi breton dallamot szólaltatott meg Merlin álmának megjelenítésében, A *falu rosszában* magyar motívumot használt a „czicózó”-ban, a *Lavotta szerelmében* pedig a Chlopiczky-nótát és Lavotta János táncát idézte a balett huszártoborzójában és bokázójában.

Így tett 1935-ben bemutatott utolsó operája, A *milói Vénusz* esetében is, amikor az ókori görög környezet illusztrálására odaillo dallamokat keresett. Két ógörög motívumot használt fel az operában, az egyiket, egy ógörög értelmezésben lyd hangsorú melódiát, a 2. kép táncjelenetébe szötte bele. A balett ezúttal is az illusztráció, a hangulatfestés funkcióját látja el a darabban, azaz nem vesz részt a cselekmény alakításában és a jellemábrázolásban. A lírai dallamairól ismert Hubay a táncokban egy másik oldalát mutatta be, a közönség és a kritikusok reakciói szerint jelentős sikerrel: ezúttal is egy orgiajelenet ábrázolásához hívta segítségül a színpadi mozgás látványát, ahogy a *Moharózsza* és Az *álarc* balettjében tette. Az előadók közül Bordy Bella szerzett osztatlan elismerést.

Hubay következő színpadi művének, Az *önző óriás*nak nem könnyű meghatározni a műfaját. Az Oscar Wilde meséje (The Selfish Giant) nyomán komponált darabot a legtöbb forrásban, közöttük a kiadói levelezésben is, balettként említik, máshol pantomimként, pantomimbalettként vagy éppen színpadi zenekölteményként hivatkoznak rá. Egyik interjújában a szerző a „szimfonikus mesejáték” megnevezéssel illette: „nem opera, nem pantomim, nem is táncöltemény, sem pedig melodráma. Egyfelvonásos szimfonikus mesejáték, amelynek játéktartama körülbelül egy óra. Vannak önálló zenekari részek, pantomimjelenetek, táncrészek láthatatlan kórusokkal, és végül van benne melodramatikus jelenet is, amelynek során beszélnek a szereplők.”¹¹

¹⁰ Budapesti Hírlap, 1914. március 26.

¹¹ Budapesti Hírlap, 1935. szeptember 26.

A Márkus László és Mohácsi Jenő által színpadra vitt történet lényege, hogy az óriás kitiltja pompás kertjéből a gyerekeket, ezért ott örökre megmarad a tél és hamarosan mindent beborít a jég. Az óriás végül megbánja szívtelenségét, visszahívja a gyerekeket, és velük visszatér a tavasz is. A darabban prózai, énekes és táncos szerepek is vannak: csak beszél és pantomimszerűen mozog az Óriás és a Kisfiú, koloratúrszoprán a Madár és basszus a Jégmadár, illetve táncolnak a gyermekek, a Tavasz tündérei és a Télfiai (Jégzivatar, Hópelyhek, Jégcsapok). Az 1936. februári bemutatót Borden Bella alakította a Tavasz tündérének, Csányi László a Jégzivatart, a koreográfiát Brada Rezső készítette. Az Operabarátok Egyesülete által szervezett díszelőadás után *Az infánsnő születésnapjának* felújítására került sor. A szintén Oscar Wilde nyomán komponált táncjátékkal Radnai Miklós zeneszerzőre, az Operaház előző évben elhunyt igazgatójára emlékeztek.



Borden Bella (középen) a Tavasz tündérei között *Az önző óriásban* (Szinházi Élet, 1936, 11. sz.)

Az önző óriás nem kifejezetten gyerekdarab, de a mesés történet, a színes látványelemek, a könnyen megközelíthető zene és a sok gyerekszereplő miatt a legifjabb korosztály is része a mű célközönségének, akkor is, ha az ő számukra még nem érthető a mű mondanivalójának valamennyi rétege (például a fehér ruhás kisfiú, akit a megváltozott óriás felsegített a fára és ezzel megtörte a varázslatot, sok évvel később visszatér, kezén és lábán a szeretet sebeit viselve, és magával viszi a megöregedett óriást saját kertjébe, a Paradicsomba). Hubay fontos szerepet szánt a gyermektáncosoknak is, akiket szintén Brada Rezső tanított be nagy műgonddal.

Hubay utolsó színpadi műve a *Csárdajelenet* című balett, amelyet Kenessey Jenő állított össze és hangszerelt a világhírű csárdajelenetek zenéjéből, Lányi Viktor és Oláh Gusztáv története nyomán. Jelenleg nem ismert, hogy a mester milyen mértékben vett részt a balett kialakításában, a fennmaradt levelezés alapján azonban úgy látszik, hogy Hubay a hegedűre és zongorára írt darabok zenekari változatait



A gyermekek tánca *Az őnző óriás* bemutatóján (*Színházi Élet*, 1936, 11. sz.)

is rendelkezésre bocsátotta, és Kenessey kérésére átvezető szakaszokat, valamint hegedűkadenciákat is komponált. A kormányzó névnapjának előestéjén, 1936. december 5-én bemutatott alkotás kiemelkedő szerepet kapott a tánc történetében, mivel koreográfiája Harangozó Gyula első, átütő sikerű alkotása volt, amelyben a zseniális ifjú művész vidéken gyűjtött, eredeti népi táncokból is ihletet merített. A csaplárosnét Bordy Bella, a Cigányleányt Vera Ilona, a Pandúrkáplárt Kőszegi Ferenc és a Cigányprímást Zsedényi Károly személyesítette meg. Fellépett maga Harangozó Gyula is a Lókupec szerepében.

A sors különös játéka mutatkozik meg abban, hogy éppen a kor zenei doyenje, a konzervatív ízlésű Hubay Jenő utolsó műve adott alkalmat arra, hogy az új kor-szak kiemelkedő táncmestere lerakhassa a magyar nemzeti balett alapkövét.

Bartók hatása a magyar táncszínpadra

Lázár György

Bartók Béla: *A fából faragott királyfi*

Egy táncjáték sikeres bemutatójának hatása a magyar balettre

Az 1917-es évet a világtörténelem fontos dátumként jegyzi, mivel jelentős társadalmi változások indultak meg az év vége felé keleten. A vihar előszele már érezhető volt az Osztrák-Magyar Monarchiában is. A háború vége közeledett, egyfajta kiábrándultság volt jellemző a társadalmi életre. Emellett sok kulturális intézmény anyagi gondokkal küzdött, így volt ezzel a Magyar Királyi Operaház is. Felsőbb körökben felmerült, hogy talán nem is kellene állami kézben megtartani az intézményt. A Népopera (a mai Erkel Színház) ugyan eleve részvénytársaságként kezdett működni 1911 utolsó napjaiban, de a székesfőváros szigorú felügyelete mellett. Hamarosan kiderült, hogy a hatalmas vállalkozás anyagilag nem lehet sikeres, így 1915-ben a főváros átvette a színházat, amelyet 1916-ban már egy magánember bérelt. Ezen tanulmány témájának szempontjából az első évad nagyon meghatározónak látszik, mert ekkor látogatott el Budapestre Gyagilev orosz balett-társulata. Mivel a jegyárak a Népoperában alacsonyok voltak, egy másfajta, fiatalabb és kevésbé sznob közönségréteghez is eljutott a balett. Méghozzá a kortárs balett, hiszen Sztravinszkij *Tűzmadár* című táncjátékát láthatta a közönség.

A magyar balett ebben az időben még nem találta meg a saját útját. Az együttest egy Otto Zöbisch nevű nem túl tehetséges svéd (más források szerint lipcsei születésű) koreográfus vezeti egészen 1924-ig. Örökségül kapott egy, az olasz balett alapjain nevelkedett csoportot Nicola Guerrától és Cesare Smeralditól. A meghatározó zenei stílust Delibes muzsikája, valamint a bécsies és magyaros stílusban komponált művek jellemezték. Nézzünk bele a tízes évek repertoárjába: Jozef BAYER: *A babatündér*¹ (egy bécsi „import”, manapság is színre kerül néha a császárvárosban), Léo DELIBES: *Coppelia* (koreográfia: Campilli), *Sylvia* (Guerra), L. v. BEETHOVEN: *Prometheusz* (Guerra), W. A. MOZART: *Amor játéka* (Guerra), SZIKLA Adolf: *A törpe gránátos* (Guerra).

Ezek voltak a legnépszerűbb művek, ezeken nevelkedett a magyar közönség. Az 1916–1917-es évadban négy bemutatót tartottak az operaházban. Ez háborús körülmények között eléggé értékes teljesítmény. Három új opera² és egy táncjáték született ekkor. Bár a három opera egyike sem bizonyult maradandó remekműnek – vagy talán felfedezésre várnak –, mindenesetre figyelemre méltó tény, hogy mindegyik zeneszerző magyar származású. Vizsgáljuk meg most 40 év balett re-

¹ *Babatündér* – balett, 1 felvonás. Írták: HASSREITTER és GAUL. Zeneszerző: BAYER. Első előadása a M. Kir. Operaházban 1888. dec. 13-án volt. Szereplők: Játékkereskedő: Smeraldi Caesar, Mindenes: Zolnai Loránd, Segédje: Revere Manó, Babatündér: Maruzzi F. Magyar Színművészeti Lexikon (1929–1931, szerk. SCHÖPLIN Aladár).

² SCHMIDT Ferenc: *Nostredame*, 1916. december 14., GAJÁRY István: *A makrancos herceg*, 1917. március 17., SZTOJANOVICS Jenő: *Ottóli meséi*, 1917. május 24. Forrás: *A Hetvenöt éves Magyar Állami Operaház*. Bp., 1959.

pertoárját³ ahhoz, hogy megértsük, miért és milyen körülmények között kérték fel Bartók Bélát egy 1 órányi táncjáték komponálására. Bartók műve ugyanúgy, mint elődei és utódei is, más egyfelvonásos művekkel, többnyire operákkal került színre. Ha azt gondoljuk, hogy *A fából faragott királyfi* fényes üstökösként érkezett hozzánk, akkor nem tévedünk, de az üstökös érkezését számos kisebb és kevésbé fénylő üstökös előzte meg, illetve követte. Válasszunk ki (kissé önkényesen) 40 évet (1890–1930), amit megvizsgálva arra csodálkozhatunk rá, hogy az opera intendánsai bizony tudatosan törekedtek arra, hogy keressék a sajátos magyar stílust, egyre több lehetőséget adva magyar zeneszerzőknek arra, hogy a nemzeti karakter megtalálja magát a balettben, és egyedivé, érvényessé váljon. 1890 és 1930 között 50 balettet mutattak be, ezek közül 31 magyar zeneszerző műve. Vagyis a bemutatóknak több mint a fele! Ez mai szemmel nézve meglepő, hiszen a mai tendencia éppen a balettműfaj internacionalitására helyezi a hangsúlyt, és e koncepciónak megfelelően alakítja nemcsak a repertoárt, hanem a társulatot (társulatokat) is. Kétségtelen, hogy stílusukban ezen művek nem mindegyike alapult magyar vagy akár magyaros zenén. Színvonalban is igen vegyes muzsikák lehettek, gondolunk például az S. Schack Manka nótaszerző hölgy műveiből összeállított produkcióra. Emeljünk ki most néhány fajsúlyosabb művet ebből a gazdag kínálatból: az első fontos kísérlet Szabados Károly *Viora* című balettje, amely egy Jókai-regény alapján Mazzantini Lajos koreográfiájával született meg. Nagyrészt erdélyi magyar táncok alapján készült, ami már feltételez egyfajta alkotói igényességet, valamint elkötelezettséget a magyar táncjáték megteremtésére. A *Viora* 1891–1901 között 46 alkalommal került színre. Népszerű szerző volt Máder Rezső a századfordulón. Muzsikája természetesen nem közelíti meg a bartóki minőséget, de több balettje is nagy sikerrel ment. Legnépszerűbb műve, *A piros cipő* 1897–1910 között 108 alkalommal került színre! *Mályuácska királykisasszony* (1921) című darabja pedig Péterfi István híres kritikus véleménye szerint egyértelműen Bartók sikerének hatására keletkezett⁴, de a zene minősége most is elmaradt Bartók művétől. A koreográfia Brada Ede műve. Az édeskés zene egyértelmű visszalépés volt minden szempontból, viszont úgy látszik, hogy a tízes évek forradalmi újdonságai után a régi-új politikai berendezkedésben jól „elvolt” ez a darab, amelyet 1933-ig 68 alkalommal játszottak. Komoly kísérletnek számított az akkor még nagyon fiatal, huszoneves Radnai Miklós *Az infánsnő születésnapja* című táncjátéka (1918), amely zenei szempontból hozott ugyan újításokat, de mondanivalójával és dramaturgiájával nem tudta (vagy nem is akarta) bejárni a bartóki utat. Érdekes, hogy Radnai későbbi igazgatása alatt határozott fejlődésnek lehetünk tanúi úgy az opera, mint a balett szempontjából. Dohnányi Ernő *Pierette fátyola* című táncjátékát (1910) először Guerra koreografálta meg szép sikerrel, és zeneileg is egészen jó kritikákat kapott a mű. 1939-ig 56 előadást ért meg. A megvizsgált időszakba éppen beletartozik még Weiner Leó *Csongor és Tünde* című balettje (1930), amely jelentős mű. 31 magyar

³ A teljes listát lásd a tanulmány végén.

⁴ PÉTERFI István: *Fél évszázad a magyar zenei életben*. Bp., Zeneműkiadó, 1962, 23–24.

balettbemutató 40 év alatt igazán szép teljesítmény. Mi volt ennek a társadalmi-politikai háttere? Idézzük Bartókot: „Még egy másik körülmény is döntő volt a fejlődésemre: ez időben indult meg Magyarországon az az ismert sovén politikai áramlat, amely a művészet terén is érezhetővé vált. Arról volt szó, hogy a zenében is valami specifikusan magyart kell teremteni.”⁵

De mi motiválta Bartókot egy táncjáték megírására a konkrét felkérésen kívül? Fontos számunkra, hogy operájának, *A kékszakállú herceg vára* elutasításának apropója adott neki lendületet. 1913-ban írja: „Az Operaház egyáltalán nem akarja operámat előadni. Ellenben egyórányi balettet akarna tőlem, dacolva a hivatalos véleménynel.”⁶ „Első operámat annyira szeretem, hogy mikor Balázs Bélától a táncjáték szövegét megkaptam, rögtön arra gondoltam, hogy a balett látványosságával, színes, gazdag, változatos történéseivel lehetővé fogja tenni, hogy a két művem egy estén kerüljön színre” – mondta a bemutatón.⁷ De mi is volt a hivatalos vélemény Bartókról 1913-ban? Erre gróf Bánffy Miklós intendánstól kapjuk meg a választ, akinek szavaira így emlékszik vissza Balázs Béla: „Meht Bahtók nem kell senkinek.”⁸ Bár Bánffy ezek szerint nem örült annyira, hogy Balázs Béla meséjét – amely a Nyugat karácsonyi számában jelent meg – Bartók zenésíti meg, a döntése azonban – miszerint mégis színre viszi a darabot – immár tánc történelmi és zenetörténelmi jelentőségű. Mindegy, hogy igaz-e a legenda, hogy a meseszerű történetben nagy lehetőséget látott arra, hogy csillogtassa saját színházi látványtervezői tehetségét. „Magyaroságra, meseszerűsége és lehetőleg annak kidomborítására törekedtem, hogy minél kevésbé valóságosnak hassanak a táncjáték alakjai.”⁹ Tallián Tibor szerint Bánffy a Gyagilev-féle *Tűzmadár* előadása után határozta el, hogy mesebalettet ír a „magyar Sztravinszkijjal”. Bartók ellenben ragaszkodott az operájához, és csak egy évvel később adta be a derekát.¹⁰ A darab lassan készült, a szerző 1914-ben már dolgozott rajta, de nem nagy kedvvel, inkább kényszerűségnek érezte a komponálást. Később félretette, majd 1916-ban vette elő újra. Hogy miért? Mert 1915-ben népdalgyűjtő útja során megismerkedett a fiatal Gombossy Klárával, aki iránt szerelmet táplált, és akinek 3 versét is megzenésítette. Sőt, a táncjáték utolsó kettősének témáját az egyik megzenésített versből ültette át.¹¹ Amikor a zongorakivonat elkészült, és a próbafolyamat megkezdődött, rögtön falakba ütköztek a szerzők. Otto Zöbisch kijelentette, hogy a darab nem táncolható, mert egyetlen melódia sincsen benne. A rendező sem vállalta fel a művet. A táncosok betanítását maga Balázs Béla kezdte meg, mindenféle táncosi előképzettség nélkül, igaz, Zöbischsel közösen végezték a munkát. „Mert inkább hozzálátok és megtanulom a tánc mesterségét, sem-

⁵ BARTÓK Béla: *Önéletrajz*. Írások a zenéről. Bp., Egyetemi Nyomda, 1946.

⁶ UJFALUSSY József: *Bartók Béla*. Bp., Gondolat, 1976, 156.

⁷ Uo.

⁸ Uo., 168.

⁹ F. DÓZSA Katalin: *Bánffy Miklós gróf a színházi látványtervező. Tanulmányok Budapest múltjából (25.)*. 1996, 134.

¹⁰ TALLIÁN Tibor: *Bartók Béla*. Bp., Rózsavölgyi 2016, 151.

¹¹ Uo., 151-152.

50

hogy egy hangot elengedjek ebből a muzsikából.” Három hónap alatt 14 kilót fogyott. Képzeljük el a korrepetitort, midőn kezébe vette a zongorakivonatot! Mivel Bartók igen kiváló zongorista volt, technikailag is nagyon nehéz kivonatot készített a partitúrából. Megérthetjük a táncosokat is, akik ilyen zenét még nemigen hallottak, talán csak Sztravinszkij említett *Tűzmadár* című művét 4-5 évvel korábban. A zenekari hangzással a színpadi próbák megkezdéséig nem is találkozhattak. Képzeljük még el a zenekari művészeket, akik vélhetőleg ilyen modern zenét még nem játszottak! A kottába be is írta valaki, hogy hangolni nem kell és fölösleges!

A bemutató elsősorban zenetörténeti siker volt. Egisto Tango karmester felkészültségének és tehetségének köszönhetően kitűnő előadásban szólalt meg a darab. A próbákra is szokatlanul sok idő jutott, ez meghozta a nem várt eredményt. Mindenki biztosra vette ugyanis a bukást. A premier azonban olyan fergeteges sikert hozott, amilyen a *Pillangókisasszony* bemutatója óta nem volt. *„Egyetlen taps se, de egy pisszegés, egy fütty se hallatszott. Láthatatlan roppant mérleg ingott meg erre és arra... aztán a karzaton robbant ki a taps és ujjongás, és mint a lavina szakadt le a páholyokra, földszintre és magával sodorta a sajtósöpredéket is. Sok kritikát kellett azon az éjszakán átírni.”*¹² A kritikák a zenét, a színpadképet és a táncosok teljesítményét is kiemelkedőnek találták. A zene itt van velünk, a színpadképről is van rajzunk, de a koreográfiáról mit tudhatunk? Elismerően írnak Pallay Annáról, Nirschy Emíliáról, Harmat Boriskáról és Brada Edéről. Ha a táncosok technikai felkészültségét nem is kérdőjelezhetjük meg, bírálatot nem tudunk mondani mozgókép hiányában, azért egy tánchoz nem igazán értő szövegkönyvíró, rendező és egy szerény képességű koreográfus közös munkájából talán levonható az a következtetés, hogy a koreográfia akkor még nem tudott egyenrangú társa lenni a zeneműnek. A zene elemzéséről kötetnyi irodalom áll a rendelkezésünkre, egy kérdést emeljük ki, ami fontos a tánc történet szempontjából: mitől tánczene ez, valóban tánczene-e a mű? Klasszikus értelemben nem balett, hiszen nem követi a tradicionális balettek addig megszokott szerkezeti felépítését: például nincsenek benne nagy kettősök variációkkal, zárt számok, nagy kartáncok, vagy divertissement jellegű jelenetek. Ellenben van egy rendkívül koncentrált dramaturgia, amely nagyon következetesen vezet a nézőt a cselekmény történetén végig. *„A táncjáték zenéje szimfonikusan kidolgozott muzsikaféle, szimfonikai költemény, amelyre táncolnak. Világosan megkülönböztethető benne három rész, amelyeken belül azonban kisebb tagozódások is vannak.”*¹³ Nem meglepő Bartóktól a szigorú és következetes szerkesztés, amely megköti a koreográfus kezét, de azért szabadságot is ad neki. Furcsa dolog, de a színpadi műfajban nem meglepő, hogy a szövegkönyv és a zene drámaisága nincs szimbiózisban. A szöveg, vagy inkább a történet maga nem túlzottan drámai cselekmény. A mese nem teremt igazi drámai konfliktusokat. Bartók muzsikája pedig nagyon is drámai erejű, hatalmas, csillogó és minden figyelmet magára irányító. Tehát éppen ezért nem tipikus balettzene, ahogy például Csajkovszkij balettjei sem azok. Bartók ezt

¹² Balázs Béla visszaemlékezése 30 évvel későbből. *Zenatudományi tanulmányok VII.* Szerk. SZABOLCSI Bence – BARTHA Dénes, Bp., Akadémiai, 1959, 32–33.

¹³ *Bartók Béla összegyűjtött írásai I.* Közr. SZÖLLÖSY András, Bp., Zeneműkiadó 1967, 777–778.

a drámaiságot úgy tudta megteremteni, hogy Balázs szövegének csak a kereteit használta fel, és több helyen el is tér az eredeti cselekménytől. A jó koreográfus érzi ezt, és tudja, hogy a szabadságot kellő arányban használva, hogyan legyen méltó a zenéhez úgy, hogy a néző magában a táncban is megtalálja ugyanazt a szimfonikus drámai erőt, ami a zenében él. A legtöbb korszakos zseninek, így Bartóknak is várnia kellett erre a koreográfusra. Persze Bartók eredetileg a táncot mint műfajt csak ürügynek használta arra, hogy kedvenc operáját bemutathassa később, a siker után egy hatalmas koncepció kezdett kibontakozni az időközben már készülő *A csodálatos mandarin* című művel egyetemben. Nem véletlen, hogy három színpadi műve szorosán összetartozik, és egy időben való előadása hatalmas művészi vállalkozás.

De mi történt a magyar balettel a táncjáték (és egy évvel később *A kékszakállú herceg vára*) bemutatóinak frenetikus sikere után? Közbeszólt a történelem. A világháborús vereség (1918) évében az operaházban egyetlen új balettbemutatót tartottak: a már említett Radnai-mű, *Az infánsnő születésnapját*. Újszerű zene, bartóki hatást nemigen találtk benne, a sok karaktertáncsal talán valamilyen szinten meg tudott birkózni Otto Zöbisch. Mégis érezhető a darabon, hogy új utakra akar lépni a magyar balett. A szándék már megvolt. Ugyanebben az évben, tehát 1918 őszén Bartók beszámol arról, hogy mivel Bródy Sándor nem küldte el neki a szöveget, Lengyel Menyhért szövegének megzenésítésébe fogott bele. Ez volt tehát a készülő *Mandarin*-zene. Ez a zene azonban még fényév távolságra volt ekkor attól, hogy megértsék. Sok gáncsoskodás miatt csak Bartók halála után sikerült bemutatni a művet a Magyar Állami Operaháznak, igaz akkor már egy sokkal magasabb szinten lévő balett-társulattal. Az 1919-es év is csak egyetlen koreográfiát hozott Zöbischtől: *A rózsza lelke* azonban nem saját mű (Carl Maria von Weber zenéjére), hanem adaptáció: Vaclav Nizsinszkij lengyel származású világhírű táncos (orosz balett) egyik leghíresebb szerepe volt.

Eközben Balázs Béla tagja volt a Tanácsköztársaság Forradalmi Írók Direktóriumának, sőt vöröskatonaként a fronton is harcolt, ezért később emigrálnia kellett. Ez azt eredményezte, hogy hamarosan le is került a műsorról *A fából faragott királyfi*. Kodály, Bartók és Dohnányi is tagjai voltak a zenei direktóriumnak, de elsősorban szakmai meggyőződésből. Bartók, aki amúgy sem rajongott a városi életért, az egész 19-es történésekben csak a zűrzavart, a túl gyors változásokat látta. A politika olyanynyira hatással volt a művészeti életre, hogy nemcsak a táncjáték és a *Kékszakállú* nem lehetett műsoron, hanem eltávolították a legprofesszionálisabb karmestert, Egisto Tangót is, aki túl sok zsidó és haladó szellemű művésznek adott lehetőséget az operában. Ez már Bartóknak nagyon sok volt. Komolyan foglalkozott az emigrálás gondolatával. Mivel a táncmű csak két szezonon át volt műsoron, a modern hangzás is eltűnt egy időre. Üdítő kivétel volt Sztravinszkij *Petruskájának* bemutatása 1926-ban Brada Ede koreográfiájával. Ekkor már Radnai Miklós volt az igazgató.

Bartók táncjátékának közvetlen megtermékenyítő erejéről látszólag nem beszélhetünk tehát, azonban a darabban minden megtalálható, ami a magyar balett jövőbeni fejlődését elősegítette: a zene határozott magyar karaktere, amely a népzeneből (és nem a műzenéből!) építkezik. A mozdulatoknak megfelelő zenei motívumok, amelyek a mű magyaros-szecessziós karakteréből adódóan különböznek az addig megszokott olaszos-franciás stílustól.

A nemzeti karakter a nagy ihlető és kortárs Sztravinszkij műveiben is a leglényegesebb elemek egyike. A szigorú háromrészes forma dramaturgiájának művészi szintjével egyetemlegessé lesz a mű.

A *fából faragott királyfi* későbbi visszatérésekor (1935) Jan Cieplinsky lengyel koreográfus, a magyar balettegyüttes akkori vezetője alkotta meg a táncot. A tehetséges művész munkája ugyan tetszett a zeneszerzőnek, de a kritikák nem voltak túl lelkesek a koreográfia irányában. Bartók a zenét „meghúzta”, tehát lerövidítette, és így körülbelül 40 perces lett a darab. Ez jelentős rövidítés, és mai meglátásunk szerint értékes részek mentek veszendőbe. A közelmúltban Kovács János karmester irányításával bemutatásra került az eredeti zenei anyag, amelyre azóta több új koreográfia készült.

52 Az első zenéhez is méltó koreográfiát Harangozó Gyula alkotta meg 1939-ben. Harangozó nagy sikerrel táncolta Cieplinsky művében 4 évvel azelőtt a fabáb szerepét, így alaposan megismerhette a művet. Bár *A csodálatos mandarin* bemutatóját akkoriban még meg tudták akadályozni, legalább *A fából faragott királyfi* színre kerülhetett újra. Később Seregi László ötvözte a néptáncot és a balettet a modernséggel Bartók zenéjére máig hatóan sikeresen. Az idő könyörtelen azokhoz a koreográfiákhoz, amelyek felszíneseek vagy csak kiszolgálják egy divatot, és nem tartalmaznak valamiféle örökérvényűséget. De sajnos így értékes zeneművek – amelyek a koreográfia lelkét adják – is elveszhetnek vagy eltűnhetnek hosszú időre. Ezek a művek is várnak a méltó társszerzőre, a jó koreográfusra. Ilyen például Weiner Leó *Csongor és Tünde* című egyfelvonásosa, amely az utóbbi években éledezik már. Sajnálatos módon elfeledettek Lajtha László balettjei, amelyek rendkívül igényesen és magas színvonalon megírt alkotások.¹⁴ Bár történnék néha kísérletek a feltámasztásukra, úgy látszik, hogy kicsit még várnunk kell...

Bartók táncművei viszont élnek, és nem valamiféle Bartók iránti kötelező tiszteltből, hanem igazán megérdemelten világhírűek, mert olyan ihlető erő van a zenében, amely a koreográfusokra nagy hatással van, és mert óriási és megtisztelő kihívás újra és új formákban megtalálni, megalkotni a történetekbe ágyazott művek valódi mondanivalóit.

1890–1930 között a Magyar Királyi Operaházban játszott magyar zeneszerzők által írt balettek

Dohnányi Ernő: *Pierrette fátyola*, koreográfia: N. Guerra, műsoron 1910–1939 / 56 alkalom

Gajáry István: *Árgyélus királyfi*, k.: Brada E., m.: 1924–1932 / 16

Hentschel Károly: *Afrodisia*, k.: O. Zöbisch, m.: 1923 / 2

Hüvös Iván: *A csodaváza*, k.: N. Guerra, m.: 1908–1912 / 34

Kerner István: *Az ércember*, k.: C. Smeraldi, m.: 1896–1898 / 16

¹⁴ *Lysistrata*, 1934; *Le bosquet des quatre dieux*, 1943; *Capriccio*, 1944.

- Liszt Ferenc: *Hasis*, k.: Astafieva, m.: 1914 / 2
 Liszt Ferenc: *Pesti karnevál*, k.: Brada E., m.: 1930-1944 / 90
 Máder Rezső: *A bűvös bábú*, k.: ?, m.: 1924 / 2
 Máder Rezső: *Mályvácska királykisasszony*, k.: Brada E., m.: 1921-1933 / 68
 Máder Rezső: *A piros cipő*, k.: Hassreitter, m.: 1897-1910 / 108
 Máder Rezső: *She*, k.: Gundlach Lajos, m.: 1898-1907 / 37
 Máder Rezső: *Szerelmi kaland*, k.: N. Guerra, m.: 1902-1906 / 13
 Poldini Ede: *Északi fény*, k.: L. Mazzantini, m.: 1894 / 3
 Radnai Miklós: *Az infánsnő születésnapja*, k.: O. Zöbisch, m.: 1918-1920 / 13
 Rieger Alfréd: *Nivita*, k.: L. Mazzantini, m.: 1891-1896 / 18
 Schack Manka: *Pillangószerelem*, k.: O. Zöbisch, m.: 1923-1924 / 9
 Siklós Albert: *A tükör*, k.: ?, m.: 1923-1938 / 14
 Skofitz Ferenc: *Művészfurfang*, k.: N. Guerra, m.: 1903-1906 / 17
 Stern Ármin: *Zulejka*, k.: C. Smeraldi, m.: 1900-1901 / 17
 Steiger Lajos-Sztojanovics Jenő: *Új Rómeó*, k.: L. Mazzantini, m.: 1889-1890 / 22
 Szabó X. Ferenc: *Dáriusz kincse*, k.: ?, m.: 1893-1894 / 5
 Szabados Károly: *Viora*, k.: L. Mazzantini, m.: 1891-1901 / 46
 Szikla Adolf: *Álom*, k.: N. Guerra, m.: 1905-1910 / 25
 Szikla Adolf: *Magyar táncgyueveg* (összeállítás), k.: N. Guerra, m.: 1907-1912 / 29
 Szikla Adolf: *A törpe gránátos*, k.: N. Guerra, m.: 1903-1936 / 85
 Sztojanovics Jenő: *Csárdás*, k.: L. Mazzantini, m.: 1890-1899 / 51
 Sztojanovics Jenő: *Tous le trois*, k.: L. Mazzantini, m.: 1892-1899 / 29
 Tóth Lajos - Metz Albert: *A nappal és az éjjel*, k.: N. Guerra, m.: 1895-1900 / 40
 Vidal Pál: *Maladetta*, k.: N. Guerra, m.: 1905-1906 / 7
 Weiner Leó: *Csongor és Tünde*, k.: J. Cieplinsky, m.: 1930-1933 / 16
 Zichy Géza: *Gemma*, k.: N. Guerra, m.: 1904-1905 / 9

A listához hozzátartozhat még két név:

Berté Henrik (Bettelheim Henrik) galgóci születésű, zsidó származású zeneszerző (*A három a kislány* című operett szerzője) *Velencei karnevál* című balettjét N. Guerra koreografálta meg, 1911-1912-ben 10 alkalommal játszották.

Karl Maria Widor magyar származású francia zeneszerző, orgonaművész maga vezényelte *Le Corrigane* című balettjét a bemutatón, amelyet 1893-1901 között 30 alkalommal adtak elő.

Felhasznált irodalom

- *A 75 éves Magyar Állami Operaház*. 1884-1959 Bp., MÁO, 1959.
- *Bartók Béla családi levelei*. Szerk. BARTÓK Béla ifj., Bp., Zeneműkiadó, 1981.
- *Bartók Béla levelei*. Összegyűjtötte: DEMÉNY Iván, Bp., Művelt nép, 1951.
- BARTÓK Béla, ifj.: *Bartók Béla műhelyében*. Bp., Szépirodalmi, 1985.
- BARTÓK Béla: *Összegyűjtött írásai: A fából faragott királyfíról*. Közr. SZÖLLŐSY András, Bp., Zeneműkiadó, 1967.
- *Bartók breviárium (Levelek - írások - dokumentumok)*. Össz. UJFALUSSY József, szerk. LAMPERT Vera, Bp., Zeneműkiadó, 1980.
- BERLÁSZ Melinda: *Lajtha László*. <https://www.arcanum.hu/hu/online-kiadvanyok/MuMaTu-a-mult-magyar-tudosai-1/lajtha-laszlo-3E97/> (utolsó letöltés: 2019. 05. 10.)

- BREUER János: *Bródy Sándor nyilatkozata Bartókról és operájáról* = *Muzsika*, 1970, 9. sz., 31-33.
- DIENES Gedeon: *Balet Magyarországon. Magyar táncművészet*. Bp., Corvina, 1983.
- F. DÓZSA Katalin: *Bánffy Miklós gróf a színházi látványtervező*.
https://library.hungaricana.hu/en/view/ORSZ_BPTM_TBM_25/?query=F.%20%C3%B3zsa%20Katalin&pg (utolsó letöltés: 2019. 05. 10.)
- FASSETT, Agatha: *Bartók amerikai évei*. Ford. GOMBOS Imre, Bp., Zeneműkiadó, 1960.
- KÁRPÁTI János: *Bartók Béla: A fából faragott királyfi - A hét zeneműve*. 1978/2. Bp., Zeneműkiadó, 1979.
- KOEGLER, Horst: *Balettlexikon*. Ford. GELENCSÉR Ágnes, MANNHERZ Zoltán, SZENTPÁL Mária, Bp., Zeneműkiadó, 1977.
- KÖRTVÉLYES Géza: *Budapesti balett*. Bp., Corvina, 1981.
- KROÓ György: *Bartók-kalauz*. Bp., Zeneműkiadó, 1971.
- PÉTERFI István: *Fél évszázad a magyar zenei életben - válogatott zenekritikák. 1917-1961*. Bp., Zeneműkiadó, 1962.
- SZÖNYINÉ SZERZŐ Katalin: *A fából faragott királyfi szöveges dokumentumai - Zenetudományi dolgozatok 315*. Bp., MTA ZTI, 1980.
- TALLIÁN Tibor: *Bartók Béla*. Bp., Rózsavölgyi, 2016.
- UJFALUSSY József: *Bartók Béla*. Bp., Gondolat, 1976.

Kővágó Zsuzsa

Megkésett találkozás

Milloss Aurél (1906, Ozora – 1988, Róma)

A XX. századi zene- és táncművészet legismertebb és leggyakrabban színpadra vitt alkotása Bartók Béla *A csodálatos mandarin* című kompozíciója. A hazai zene- és táncművészetet szerető közönség is kevéssé ismeri azt a tényt, hogy az első színpadi változat alkalmából Kölnben botrányt kavarázó és betiltott előadás, valamint a rövid életű prágai előadási kísérlet után – erről nincsenek pontos adataink – magyar táncművész-koreográfus vitte nemzetközi táncszínpadi sikerre a Bartók-művet.

A világháború után felnövekedett hazai táncszerető közönség jobbra nem ismerte – megkockáztatom, hogy ma sem ismeri – Milloss Aurél nevét, munkásságát. A nemzetközi hírnő koreográfus, akit Olaszországban a táncművészet megújítójaként tiszteltek, Stockholmtól Buenos Airesig, Kölnig, Bécsig vezető koreográfusként dolgozott az operaházi társulatokkal. 1932–1977 között 18 operát rendezett, emellett 178 koreográfia (koncertszámok, operai balettbetétek, prózai színházi előadások táncbetétei s önálló táncszínpadi művek) sorakozik Milloss Aurél művészi palettáján.

A világhírnő mester életútja tragikusnak is nevezhető, hiszen magyarnak született, haláláig ragaszkodott szülőhazájához, és mégis a kegyetlen történelmi döntések következtében távol élt nemzetétől. 80. születésnapja előtt Rómából hozzám írott levelében így írt keserűen: „a sors eddig nem adta meg nekem azt a szerencsét, hogy művészi törekvéseimnek a világ tizennyolc országában elért eredményeit a saját hazámban is megismerhessék”.¹ Az Ozorán 1906. május 6-án értelmiségi-művész családban született koreográfus korán elhalt zongoraművész édesanyjától örökölte zenei tehetségét (zongora-, hegedű- és karmesteri stúdiumokat is folytatott), gyógyszerész édesapjától pedig az elemző, rendszerező hajlamot. Meghatározta még szellemi nyitottságát Nagybecskerek – ahol gyermek- és ifjúkori éveit töltötte – pezsgő kulturális élete is. Első és életre szóló táncélménye a Gyagilev Balett 1912-es budapesti fellépése volt – az előadásra édesapja hozta fel a fővárosba –, Nizsinszkijt látta táncolni *A rózsza lelke*-ben. Elmondása szerint „amikor kijött a függöny elé meghajolni, édesapámtól azt kérdeztem, hogy ki ez az ember, és hol marad a rózsza lelke?” Ekkor határozta el, hogy táncos lesz.²

Fiatalemberként táncanulmányokba kezdett, s a korszak legjelesebb mestereitől, művészeitől vett leckéket Bukaresttől Párizsig. Berlinben kötött ki, mert vonzotta a Weimari Köztársaságban alkotó újító művészek sokszínűsége. A legnagyobb hatást Lábán munkássága-teoretikája tette rá, s haláláig meghatározó ragaszkodással és művészi alázattal szölte mesteréről. Táncművészi-koreográfusi munkásságát Berlinben (Hágában, Duisburgban, Boroszlóban) kezdte, ám a hitleri hatalomátvétel után Bu-

1 Milloss Aurél levele Kővágó Zsuzsának, 1986. április 26.

2 Kővágó Zsuzsa magnetofonfelvétele Milloss Auréllal, 1986. szeptember 20.

dapesten próbálta folytatni előadói-alkotói tevékenységét. Sikerral mutatkozott be táncos koreográfusként Budapest Sztravinszkij *Petruskájának* színpadra állításával (1933. december 22.). Ígérete volt a Magyar Királyi Operaház vezetésétől az ott folytatható munkára, ám mire hazaérkezett Radnay elhalálózását követően, az új igazgatóság másképp gondolta. Így Németh Antal kínált munkalehetőséget a Nemzeti Színháznál asszisztens, mozgástervező koreográfusként. 1932–1938 között megalakította táncstúdióját (1936), amelybe sokan jártak az akkori fiatal ígéretes színművészek, színinövendékek.³

Mielőtt elérkeznénk a *Mandarin* itáliai színreviteléhez, érdemes néhány sorban megemlítenünk Milloss magyarországi tevékenységének főbb állomásait. Magyar balettstúdiójába járt többek között Major Tamás, Ungváry László, a Békés-testvérek, Várkonyi Zoltán, Somogyi Erzsébet, Téry Tibor és Arvéd. Az Operaházban bemutatásra került Kodály *Galántai táncok* és a *Marosszéki táncok* egybefűzésére készült (Harsányi Zsolt szövegkönyvére) a *Kuruc mese*. Milloss ezt az összeállítást maga nem szerette a szövegkönyv gyengesége okán. A Kodály-kompozíciók mellett Schumann-muzsikára készült a *Karnevál*, e művet olaszországi munkássága során átdolgozva vitte színpadra. A Nemzeti Színházban többek között *A roninok kincse*, a *Gyémánt-patak kisasszony*, a *Csodatűkör*, az *És Pippa táncol*, a *Medici Katalin*, a *Godiva*, a *Szent-ivánéji álom*, *Az úrhatnám polgár* és *Az ember tragédiája* táncbetéteit, illetve mozgásterveit készítette el. 1937-ben a Szegedi Szabadtéri Játékok *Fekete Mária* című produkciójának *Haláltánc* betétjét komponálta, amely sokáig híres szólója is volt. A szegedi vendég szereplésre vitte el stúdiójával a *Babatündér* verzióját. E koreográfia már nem a XIX. század édeskés szellemében, hanem a Németországban megismert és már önálló koreográfusi szemléletét tükröző XX. századi alkotás volt.⁴ Állandó partnerével, Lya Karinával adott szólóesteket. 1937-ben a Bárdos Arthur vezette Művész Színházban *A velencei kalmár* nagy táncbetétjéhez stúdiönövendékei mellett együtt dolgozott az egyik legjobb magyarországi mester, Troyanoff és a Szentpál-iskola mozdulatművész-növendékeivel. Ez a tény azért érdekes, mert e munkakapcsolatban tetten érhető Milloss művészi szintézisre törekvő hajlandósága.

Az újat kereső táncművész 1938-ban az ébredező hazai néptáncművészet felé tett egy hatalmas lépést. A Paulini Béla által megálmodott és sikeres Gyöngyösbokréta mozgalom révén a szélesebb értelemben vett közönség ismerkedett a magyar táncfolklór sokszínűségével az egyes régiók táncagyományaival. Paulini hivatásos művészekkel folklóralapú színes összeállítást képzelt színpadra vinni, amelyben néphagyományokból, balladából, táncos játékokból táplálkozó kompozíciók kerülnek színpadra. A *Magyar Csupajáték* címet kapta az összeállítás, amelynek koreográfusa – és az 1938-as előadássorozat szólistája is – Milloss Aurél volt. A koreográfust nagyon érdekelték táncagyományaink, maga is járta a vidéket ismereteinek gyarapítására, így szívesen vállalta e feladatot. Az összeállítás érdekessége volt, hogy fiatal zeneszerzők (Ránki György, Pongrácz Zoltán, Farkas Ferenc, Veress Sán-

³ Szemeréné Rácz Blanka, a Milloss Stúdió korrepetitorának emlékezése, 1991.

⁴ Téry Tibor szóbeli közlése, 1991.

dor, Vincze Ottó, Kenessey Jenő...) és a „Római Iskolához” tartozó képzőművészek (Szőnyi István, Aba-Novák Vilmos, Pekáry István, Varga Mátvás...) voltak a díszlet- és jelmeztervezők. Az alkotógárda kiválogatása és együttműködése a gesamtkunstwerk szellemiségét, a Gyagilev Társulat által megteremtett táncszínpadi igényességet tükrözi. A staggione sikerét jelzi, hogy 1939-re meghívást kaptak Angliába, ahol a londoni Adelphi Theatre-ban *Just a play* címmel mutatták be a programot. Londonban két alkalommal is egyenes televíziós adásban közvetítették az előadás egyes darbjait. Ezen a turnén Milloss már nem vett részt, mert a nápolyi San Carlo Operához kötötte szerződése.⁵

Magyarországon még egy alkalommal állított színpadra koreográfiákat, 1942-ben a *Prometheus teremtményeit* és az *Álomjátékok* (korábban *Karnevdí*).

Mielőtt elérkeznénk *A csodálatos mandarin* milánói bemutatójához, néhány szót kell szólnunk a zeneszerző és a koreográfus találkozásáról. Ki is szólhatna erről autentikusabban, mint maga a koreográfus?

„A zenét először szvit formájában hallottam Bécsben, a szó szoros értelmében rabul ejtett. Megragadott a rendkívüli művészi és emberi üzenet mély belső igazsága, egyszersmind felemelő, megdicsőült klasszicitása. Azonnal elmélyültem tehát a mű librettójának és zenei integritásának a tanulmányozásában... *A csodálatos mandarin* színpadi megvalósításában semmiképp nem lehet szó a cselekmény túlnyomórészt figuratív, azaz tisztán gesztusokban és képszerűen megnyilvánuló, ennélfogva drasztikusan verista orientációjú előadásáról, hanem annak csakis olyan interpretálásáról, amelyben feltétlenül kifejezésre kell jutnia a keletkezési folyamat belső dinamikájának is... arra a meggyőződésre jutottam: szükségképpen nem a cselekmény anekdotikus adataiból kell kiindulnom, hanem a bennük rejlő mozgóerőkből. [...] A találkozásra Bartókkal Budapesten került sor 1936-ban, néhány héttel azután, hogy a bécsi koncerten meghallgattam a Mandarin-szvitet... Magánstúdiómban komponáltam a koreográfiát, olyan táncosokkal, akiket nem terheltek más kötelességek. A próbákon gyakran maga Bartók is jelen volt, és hála a munkában való élénk részvételének, kompozíciómát meglehetősen rövid idő alatt sikerült befejeznem, és számomra igen jelentős egyetértését is elnyernem. [...] A stúdiómban végzett munka eredményei annyira bátorítóak voltak, hogy Budapesten reményem támadt Mandarin-verzióm bemutatására, ha nem is valamelyik állami színházban, pontosan az akkori – Bárdos Arthúr vezetése alatt működő – Művész Színházban. Ennek a lehetőségnek azonban különböző gazdasági, de nem utolsósorban politikai nehézségek miatt is meg kellett hiúsulni. (Ismeretes, hogy Bartók világnézetét a Horthy-rezsim nem nagyon kedvelte...) Így *A csodálatos mandarin* táncdrámaszerű ősbemutatójára csak 1942-ben (október 12-én) kerülhetett sor. Mégpedig a milánói Scalában, de sajnos – mint ismeretes – Bartók elkerülhetetlen távollétében. A rendkívül nagy sikernek köszönhetően később a mű immár az egész világon és mindig balett formájában ért meg számtalan bemutatót...”⁶

⁵ KÓVÁGÓ Zsuzsa: *A Magyar Csopajáték története dokumentumok tükrében = Színháztudományi Szemle*, 1986, 20. sz., 25–42.

⁶ KÓVÁGÓ Zsuzsa: *Hommage á Milloss Aurél* (Műsorfűzet). Magyar Állami Operaház, 1990. március 16.

A milánói bemutatóval tehát *A csodálatos mandarin* megkezdte táncszínpadi életét, sikersorozatát, a főszerepeket Atilia Radice és Milloss Aurél táncolták. Nem maradhat ki Ferencsik János nevének említése sem. A fiatal magyar karmester nemzetközi sikereinek egyik jelentős állomása volt ez a premier, noha neve már nem volt ismeretlen az olasz publikum előtt, hisz már 1939-től többször dolgoztak együtt a koreográfussal a firenzei Maggio Musicale programjaiban.

A csodálatos mandarin hazatértére sajnos már csak Milloss halála után került sor. A Szegedi Balett megalakulásakor, 1986-ban Bokor Roland igazgató e művel szeretne volna indítani az újjáalakult együttes működését, de erre a koreográfus egészségi állapota miatt nem kerülhetett sor. A *Mandarin* érkezéséről érdekesítő beszámolót tartott a Magyar Táncművészeti Egyetem megemlékező konferenciáján Bokor Roland, akinek személyesen, szóban adta meg Milloss a mű bemutatási jogát. 1988 októberében, már a mester halála után, a római Magyar Akadémián Milloss örökösének képviselőjében Patrizia Veroli, Bokor Roland balettigazgató, Giancarlo Vantaggio balettművész-koreográfus, a *Mandarin* betanítói jogának tulajdonosa, Zöldi Mihály, az Akadémia tikára és az én jelenlétemben született meg a hivatalos irat a bemutatási jogokról.

Csodálatos módon Milloss halálát követően nagyon rövid idővel, már 1989. február 27-től egy hónapig az Olasz Kultúrintézet, a Budapest Galéria és a Magyar Táncművészek Szövetségének rendezésében kiállítás emlékezett a koreográfusra. A Maggio Musicale Fiorentinónál 35 év alatt bemutatott koreográfiák, operarendezések szcenikai anyagából válogatott díszlettervek, figurinek vallottak a produkciók szellemiségéről, esztétikai értékéről. A vernisszázson még megjelenhettek egykori hazai munkatársak, kritikusok, akik dolgoztak vele vagy látták itthoni munkásságát.

Az 1988. évi római szerződés tette lehetővé, hogy 1990. március 16-án az Eötvös Loránd Alapítvány támogatásával, Bokor Roland szerkesztésében a Magyar Állami Operaház *Hommage á Milloss Aurél* címmel tiszteleggett a koreográfus művészetére előtt. Az „ősmandarin” hazatért. Nincs arra mód, hogy a kor kritikáit idézzük, mégis kiemelnék egy gondolatkört – az ugyancsak méltatlanul elfeledett tánckritikus – Pór Anna reflexiójából. „A mű mostani megjelenési formájában, mai szemmel is úttörő jelentőségű táncörténeti érték. E koncepció magja, az eltorzult mandarin megváltódásáról szóló dráma végső soron megközelíthető a bűnös ember megváltódásáról szóló képlet felől is, ahonnan már egyenes az út a zenemű lényegéhez.”⁷

A tisztelgő előadás betanító mesterei, Marga Nativo és Giancarlo Vantaggio e betanítás letéteményesei voltak, akik elmondásuk szerint is boldogan dolgoztak hazai művészeinkkel – akiket még korábban személyesen választott Milloss e szerepekre –, Pártay Lillával és Szakály Györggyel.⁸

⁷ PÓR Anna: *Hommage a Milloss Aurél*. Bp., Táncművészet, 1990, 6. sz., 1-6.

⁸ KÓVÁGÓ Zsuzsa: *A Milloss-est előtt (Marga Nativo és Giancarlo Vantaggio az Operaházban)* = *Táncművészet*, 1990, 5. sz., 12-14.

Bólya Anna Mária

Táncnyelvi crossover és bartóki egység

A délszláv folklóranyag táncszínházi feldolgozási tipológiája Kricskovics Antal életművében

A néptánc változásvizsgálata

A néptánc interakcióinak változásvizsgálatára számos példa akad a táncutatásban.¹ Kavecsánszki Máté táncantropológus a tradicionális falusi közösségek táncanyagának befogadási készségeit vizsgálja a városi társastánc kultúra integrációja kapcsán.² Olivera Mladenovics a teljes déli szláv, elsősorban a kör- és lánctáncformákra épülő táncfolklór (ideértve a bolgárokat is) XX. század hetvenes éveit detektálható hagyományát dolgozza fel monografikusan. Tárgyalja az etnikumok átadásakor-átvételekor keletkező formai-strukturális átöröklődési mintázatokat és a kör- és lánctánc kultúra együttélési képességgel való szoros kapcsolatát.³ Pesovár Ernő és Felföldi László néptáncutatók a magyar tánc hagyomány történeti rétegeivel, egyes táncformák egymásra hatásával a közösség táncbeli ízlésének megváltozására is figyelmet fordít írásaiban. Ivan Ivancsan horvát néptáncutató a teljes nagy Jugoszlávia különböző népeinek folklórja kapcsán foglalkozik a dialektusterületek meghatározásával, az átadás és az átvétel egyes sajátosságaival.⁴

Kimerer LaMothe amerikai táncutató, filozófus a törzsi kultúra vizsgálatából kiindulva a tánc és mindennapi együttműködés szoros kapcsolatát vizsgálja. Kutatásai szerint a törzsi közösségi táncok a kinetikus érzékelési tudatosságot ápolják. A táncot egy olyan dinamikusan változó kulturális közegnek fogja fel, amely adaptív kinetikus együttműködési mintázatokat alakít ki egy közösségben.⁵

Fenti kutatók elsősorban a tánc tradicionális, saját közegében történő változásaira összpontosítanak. Jóval szűkebb körű az a szakirodalom, amely táncfolklór teljesen eltérő közegű változási módjával, a színpadra való adaptációval foglalkozik, amely kiemeli élő környezetéből a folklóranyagot, és különféle funkciókban színpadi környezetbe helyezi azt. A színpadra alkalmazás egészen távoli táncnyelvekkel kapcsolhatja össze a tradicionális anyagot, különféle művészi nyelveket kialakítva.

A magyar folklóranyag színpadi feldolgozásának kiemelkedő példáját adja a Magyar Koreográfusi Iskola, amely közép-európai szinten egyedülálló módokon integrálja a táncfolklórt, különféle kortárs művészeti stílusirányzatok felé is kitekintve.

¹ Itt kell megjegyeznem, hogy a néptánc, tradicionális tánc kifejezéseket a bartóki parasztzene értelemben használom.

² KAVECSÁNSZKI Máté: *Társastáncok a magyar paraszti közösségekben* = *Folkszemle*, 2010, 1. sz., https://folkradio.hu/folkszemle/kavecsanszki_tarsastancok/index.php (utolsó letöltés: 2019. 05. 28.).

³ МЛАДЕНОВИЋ, Оливера: *Коло у Јужних Словена*. Београд, Српска академија наука и уметности, 1973.

⁴ FELFÖLDI László – PESOVÁR Ernő: *A magyar nép és nemzetiségeinek táncagyományai*. Bp., Planétás, 1997; IVANČAN, Ivan: „Geografska podjela narodnih plesova u Jugoslaviji” = *Narodna Umjetnost*, 1964, 1. sz., 17–38.

⁵ LAMOTHE, Kimerer: *Why We Dance – A Philosophy of Bodily Becoming*. New York, Columbia University Press, 2015, 1–16.

A főként magyar táncnyelvi anyagot felhasználó csoportban Kricskovics Antal életműve sajátos szint képvisel: nem a magyar folklór, hanem a magyarországi kisebbség, a bunyevác népcsoport folklórából indul, és majdnem a kezdetektől többnemzetiségű déli szláv alapanyagokból dolgozik. Mindezekből később egy sajátos európai színvonalú táncszínházat hoz létre.⁶

Az alapok

Kricskovics Antal 1929-ben született és 2017-ben halt meg. A bunyevác folklórba nőtt bele, amely a XX. századra gyakorlatilag a horvát folklórba integrálódott.⁷

Az 1959-ben alapított Magyarországi Nemzetiségek Központi Táncegyüttes (később: Fáklya) beleillett a magyarországi kisebbségi kultúrát támogató imázsba. Itt többféle magyarországi kisebbség tagjai táncoltak (pl. görög, szlovák, német, román, szerb, horvát, bolgár és más kisebbségek, illetve nemzetiségek fiataljai). A Fáklya alapnyelve mégsem szinkretikus, a délszláv anyag és ezen belül, illetve felül első sorban a kör- és lánc tánc képezi az elsődleges alapanyagot.⁸

A déli szláv folklór anyanyelvi szintű ismerete Kricskovicsnál összetett. A garai bunyevác gyökerek mellett fontos koreográfusi alapot képez a zágrábi Lado együttesben való táncolás, Ivan Ivancsannal közös gyűjtés, az egész akkori Jugoszlávia népei folklórájának megismerése, azután a teljes magyarországi déli szláv, első sorban horvát anyag gyűjtése.⁹ A táncanyag nála anyanyelvi szinten jelen van lábban, teljes testben és kineztikus imaginációban. A bunyevác folklór felől azonban a kör kitágul. E kisebbség kultúrája magyarországi környezetben a horvát kisebbségbe integrálódik. A jugoszláviai munka során pedig – az akkor Jugoszlávia politikai irányvonalának megfelelően – nem csupán a horvát, hanem Jugoszlávia tagköztársaságainak – így ortodox vallású területek – folklórájával is megismerkedik. Ezekre az ismeretekre épül koreográfusi munkája, amely később más népek táncanyagának és nem tradicionális tánc technikák ismeretével is bővül.

Tekintsük át a Kricskovics által elsajátított balkáni lánc táncörökségnek legalapvetőbb jellemzőit! A reliktszerű balkáni táncfolklór alapja a kör- és lánc tánc kultúra. A déli szláv népek (ideértve a bolgárokat is) tánc kultúrájának ez a legalapvetőbb eleme. Ez a közösségi tánc forma jóval archaikusabb az Európában később teret hódító párostánc kultúrájánál, vagyis egy régebbi, Európában a középkor végéig divatozó tánc formát őriz. Tulajdonképpen a kettő egészen eltérő kulturális jelenség. Erre

⁶ JAKABNÉ ZORÁNDI Mária: *A Magyar Iskola – DLA-díszertáció*. Bp., Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2009.

⁷ KITANICS Máté: *A Magyarországra irányuló horvát migráció a 16-18. században – PhD-értekezés*. Pécs, Pécsi Tudományegyetem Földtudományok Doktori Iskola, 2014.

⁸ JAKABNÉ ZORÁNDI: *i. m.* (2009), 81.; MAÁ CZ László: *Emlékeztető = A csend relációi*. Szerk. LUKÁ CS István, Bp., Budapesti Horvát Önkormányzat – Bp., Fáklya Horvát Táncegyüttes, 1999, 37.

⁹ DÉKITY Márk: *Létezésem értelme az alkotás – interjú = A csend relációi*. Szerk. LUKÁ CS István, Bp., Budapesti Horvát Önkormányzat – Bp., Fáklya Horvát Táncegyüttes, 1999, 12-13.

utal például, hogy a magyar tradicionális közösségekben a karikázót nem is tekintették táncnak.¹⁰ A lánc vagy kör párokra való szétesése, a taktilis, tehát érintési kontaktusok minimalizálódása a táncformákban magának a közösségi élménynek a minimalizálódásával állhat párhuzamban.¹¹

A Balkán-félsziget kör- és lánc-tánc-kultúrája régióként sajátos jellegzetességeket hordoz. Egy régió jellemzője a kör nyílt vagy zárt volta (kör vagy lánc) és a forgás iránya. Egy közösségen belül ezek a jellemzők *rendkívül konzervatívak*, vagyis nehezen változnak.¹²

A balkáni kör- és lánc-tánc-kultúra első számú attribútuma az aszimmetria. Ez megnyilvánul az aszimmetrikus metrikában, gyakoriak az 5-ös, 7-es, 11-es, 18-as, 25-ös, és ennél jóval összetettebb ütemfajták. Ezekre *Bartók az aksak elnevezést javasolta, mivel megsejtette, hogy ez általános jelenség és nem csupán a déli szláv területeken fordul elő.*¹³ Ez megnyilvánul az aszimmetrikus lépésanyagban is (jobb- és balra eltérő és különböző hosszúságú lépésanyag), amely által a kör meg-megtorpanva halad valamely irányba. A metrikai és lépésszerkezeti aszimmetria pravoszláv területeken sokkal jellemzőbb, valószínűleg az archaikusabb kulturális elemek jelenléte miatt.¹⁴

A kör- és lánc-tánc-kultúra kifejezetten közösségi táncforma. A résztvevők száma a három főtől a korlátlan számú résztvevőig terjednek. Nisi mondás: „három cigány-lány kitesz egy kolót”.¹⁵

A balkáni kör- és lánc-tánc-kultúra legérdekesebb attribútuma a szimultaneitás, vagyis a zene és a tánc súlyainak, ütemeinek, periódusainak szétartása, ami viszont a tánc és a zene kapcsolódását, a plasztikusságot egyáltalán nem zavarja meg. A zenének és a táncnak ez a fajta sajátos függetlensége feltehetően már az antik hellén lánc-tánc-kultúrájának is sajátja volt Louis Séchan feltevése szerint.¹⁶ A jelenség elsősorban a pravoszláv területekre, a szerb, a bolgár és a macedón folklorra jellemző, ahol a különböző metrikájú anyagok zene-tánc párosítása teljesen természetes. Az ünnepi hagyományban előfordul egy kolón belül kétfajta (énekes és hangszeres) zenei anyag szimultán jelenléte is.¹⁷

¹⁰ ANDRÁSFALVY Bertalan: *A tánc születése = Közösség és identitás*. Szerk. PÓCS Éva, Bp., L'Harmattan - Pécs, PTE Néprajz Tanszék, 79-84.; BÓLYA, Anna Mária: *Táncformák és közösségiség - A kör- és lánc-tánc-kultúra nézőpontjából = A szabadság jegyében. Fiatal Filozófusok Konferenciája 7. Konferenciakötet*. Bp., PTE FDI - MMA MMKI, 2019.

¹¹ ANDRÁSFALVY: *i. m.*, 79-84.; BÓLYA Anna Mária: *Tánc a macedón szakrális hagyományban. Doktori értekezés*. Debrecen, Debreceni Egyetem, 2015, 31-58.

¹² BÓLYA: *i. m.* (2015), 31-58.

¹³ PINTÉR Csilla: *Lényegszerű stílusjegyek Bartók ritmusrendszerében. Doktori értekezés*. Bp., Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2010, 24.; SIPOS János: *Aszimmetrikus ritmusok = Folkmagazin*, 1996, 1. sz., 5-7.

¹⁴ BÓLYA: *i. m.* (2015), 31-58.

¹⁵ МЛАДЕНОВИЋ, Оливера: *Коло у Јужних Словена*. Београд, Српска академија наука и уметности, 1973, 114-115.

¹⁶ SÉCHAN, Louis: *La danse Grécque antique*. Paris, E. de Boccard, 1930, 46-48.

¹⁷ BÓLYA: *i. m.* (2015), 250-260.



Húsvéti kolo (oro) torony. Makedonski Brod, Észak-Macedón Köztársaság
(Bólya Anna Mária, 2013)

A balkáni táncörökség mellett Kricskovics más táncnyelvi elemeket is integrál. Tudatosan alkalmaz különféle modern tánctechnikákat: a Graham-technikát, amely egészen különleges módon épít a test saját biztonságára és éntudatára a testközpontból összetartott mozdulatok légzésen alapuló összefogásával;¹⁸ a baletet mint magasrendűen szervezett hagyományos színpadi formanyelvet; nem bevallottan, de megfigyelhetők az egyébként fekete törzsi táncok alapján is álló Alvin Ailey-féle jazzhatások; valamint Maurice Béjart táncritualizációs folyamatai, sőt az archaizmus integráló módszerei is.¹⁹

Utóbbi lehet direkt hatás, hiszen Kricskovics ismerte Béjart műveit, ugyanakkor lehet párhuzamos felismerés, ihlet is. Felhasználja a populáris zenét, és egyes koreográfiáiban – ha csupán hangulati szinten is, de – érzékelhető a hippikultúra hatása. A *Pólusok* Jézus-alaknak felfogható figurájában az amerikai hippikultúrához kapcsolódó Jézus-mozgalom jegyeit vélhetjük felfedezni. Mindezek a jellegzetességek az 1970-es, 1980-as években teljes mértékig újdonságként hatottak Magyarországon.

Kricskovics esetében a táncos anyanyelv nem csupán politikai, hanem táncművészeti szempontból is egy tágabb területi környezetbe integrálódik: a Balkán-félsziget folklórájába, amelynek közös jellegzetessége az antik eredetű kör- és lánctáncok kultúra meghatározó jelenléte.

¹⁸ Vö.: FOULKES, Julia L.: *Modern Bodies: Dance and American Modernism from Martha Graham to Alvin Ailey*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2002; FUCHS Livia: *Száz év tánc. Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe*. Bp., L'Harmattan, 2007, 268–269.

¹⁹ Vö. pl.: Béjart *Bolerójának* sajátos, törzsi kultúrát idéző képmozdulatai és a *Relációk I, II*-ben sajátosan használt archaizmusra utaló kezek.

A táncos anyanyelv formaalkotó erejét megfigyelhetjük Kricskovics Antal egész életművében.

Jelen írásban ennek mintázatait vizsgáljuk Bartók Béla népzene feldolgozásának szintjeiről vallott véleménye nyomán. Kricskovics már az 1970-es évek Magyarországon modern táncszínházat alakított ki. Ehhez Ecktől, majd Markótól eltérően nem színházi koncepciókból vagy Béjart tánc modernizálási törekvéseiből indul ki, hanem a kör- és lánc tánckultúrát, mint alapvető táncesztétikai fenomént hordozó Balkán-félsziget táncos folklórából.

Írásomban két művének példáján elsősorban arra keresem a választ, hogy abba a modern táncszínházba, amelyet kialakított, milyen módokon épülnek be a táncos anyanyelvet képező kör- és lánc tánckultúra egyes jellegzetességei, hogyan használja kör- és lánc tánckultúrát, „akárcsak a költő anyanyelvét”.²⁰

A folklór feldolgozásának különböző szintjei az életműben

Kricskovics életművének alapanyagát teljes a balkáni térség kör- és lánc táncai adják. Jellemző a pravoszláv területek folklóranyagának kiterjedt jelenléte, minden bizonnyal annak archaikusabb tulajdonságai miatt.

A bartóki első szintet képviselő művek a folklóranyagot némi színpadi stilizációval, de egységes folklórtartalomként helyezik színpadra. Kricskovics életművében a konkrét folklóranyag szokásos színpadra alkalmazása két időszakban jellemző. Az első természetesen az indulás körüli időszak. Ekkor születik például a *Momacsko kolo* (1959), a *Sopsko oro* (1969) vagy a *Sokác lakodalmas* (1971). Második időszakát jellemzik a stilizáltabb, kevertebb és magas művészi színvonalú színpadi művek. Ezután saját szavaival élve „kigombolkozva” tér vissza a folklórhoz. Ez a visszatérés több okból kényszerű is volt, ugyanakkor Kricskovics soha nem érezte annak. Ebben az utolsó korszakban születnek a magyarországi bunyevác és horvát folklór-feldolgozások (például *Bunyevác lakodalmas*, 1991; *Gradistyei lakodalom*, 1993), jellegzetesek ebben a korszakban gyermekek számára készített folklórkoreográfiái, az ősszláv mágiát idéző mű (*Dodole*, 1997) és a balkáni folklórból átöröklött antik táncörökség koreografikus megfogalmazása (*Gemmák*, 1998).²¹

A második szint megfelelője nem a lépések kitalálása, hanem inkább a folklóranyag keverése, törése. Erre jellemző példa a *Szkopje '63* című mű, amelyet a földrengés áldozatainak emlékére koreografált. Ebben a *Teskoto orót*²² használja, ami Macedónia „logója” még ma is. A hagyományosan zurlával és dobkísérettel járt férfitáncot azonban drámai kifejezés érdekében néma kolóként vonja be a koreográfiába. A néma kolo ugyan kifejezetten balkáni jelenség, de teljesen más táncokra

²⁰ BARTÓK Béla: *A népi zene hatása a mai műzenére = Bartók Béla írásai, 1.* Közreadja: TALLIÁN Tibor, Bp., Zeneműkiadó, 1989, 138-147. Az idézett részeket 141-142., 143., 144. Válogatta és ebben a formában közli: RICHTER Pál, http://real.mtak.hu/8695/1/Richter_Nepiharmonizalas.pdf (utolsó letöltés: 2019. 05. 22.).

²¹ KÓVÁGÓ: *i. m.* (1999), 26.; DÉKITY *i. m.* (1999), 15.

²² A kifejezetten macedón koreográfia esetében az „oro” szót használjuk.

jellemző, és nem a *Testkoto* sajátja. Más esetekben a drámai kifejezés érdekében új térformákba és narratív környezetekbe helyezi a déli szláv lépésanyagot (pl. *A tékozló fiú*, 1975; *Páris almája*, 1981).

Véleményem szerint a második szint altípusaként kezelhető Kricskovicsnál az antik hellén tragédiák táncszípadíj feldolgozása. A balkáni kör- és lánc tánckultúra a choros, oro, horo, kolo gyökereiben kapcsolódik az antik esztétikához, így az antik tragédiákkal Kricskovics e táncanyag sajátosságait, a balkáni antik örökség sajátosságát használja ki (*Iphigenia*, 1967; *Oresteia*, 1969; *Dionüszosz*, 1974). A Balkánon antik esztétikai örökségként fennmaradt formaalkotó tendenciák megjelennek Kricskovics más táncműveiben is (*Opheus – operafilm*, 1985; *In memoriam...*, 1979; *Ruzsicsalo*, 1979; *Kréta leánytánc*, 1997).²³

A második és harmadik szint között valójában nem vonható egyértelmű határvonal, elsősorban a konkrét, beazonosítható folklórányag mennyiségi jelenléte, illetve a déli szláv táncfolklór nem konkrét, csupán formaalkotó jellegzetességeinek jelenléte az, ami az általam meghatározott második, illetve harmadik szint felé billenti el a koreografikus anyagot. Az 1970-es évektől induló második korszakát általánosan jellemzi a táncos anyanyelv kreatív alkotói továbbalakítása.

Jelen írás szempontjából a harmadik szint a legfontosabb, vagyis a táncos anyanyelvvé lett kifejezési mód, amelyet a koreográfus szabadon használ.

A közösségi viszonyulások és egyéni drámák ábrázolásában szinte minden mű esetében jelentős szerepet játszanak a balkáni folklórból ihletett kör- és lánc tánckultúra egyes attribútumai (például *Carmina Burana*, 1977; *Fekete pár*, 1977; *Agnus Dei*, 1982 stb.), azonban a bartóki harmadik szint legletisztultabb példái a legelvonhatóbb címeket viselő darabok: a *Relációk I, II, III* (1977, 1980 és 1982) és a *Pólusok* (1979). Ezek a művek láthatóan egy időszakban születtek, amelyben Kricskovics a Budapest Táncgyűttesnél a táncosgárda technikai szempontjából a legjobb lehetőségekkel élhetett.²⁴

A mélyebb szintű folklórmegjelenésre ezek a legsűrítettebb példák az életműben. A *Relációk* sorozat három darabjában háromfős kapcsolati képeket desztillál elvont táncnyelvvé. A *Pólusok* a kör- és lánc tánccok térformái jellegzetességeit alakítja közösségi dráma kifejezőjévé.

A Relációk I, II, III

A három darab mindegyike három főre készült. A néző fő kérdése, amelyet a kritikusok is körüljártak: kiknek, miknek a (milyen) relációi ezek? Talán különféle emberi kapcsolatok, viszonyulások táncba sűrített képei²⁵ vagy az aranymetszés jegyében

²³ KÓVÁGÓ Zsuzsa: „Az emlékezés mestere – egy mester emlékezete. Kricskovics Antal: *Szkopje 1963*” = *Macedón Tudományos és Kulturális Közlemények*, 2018, 2. sz., 24–25.

²⁴ KÓVÁGÓ: *i. m.* (1999), 14.

²⁵ FUCHS Livia: *Kricskovics Antal: Relációk I–II = A csend relációi*. Szerk. LUKÁCS István, Bp., Budapesti Horvát Önkormányzat – Bp., Fáklya Horvát Táncgyűttes, 1999, 71–73.

születő mozgó táncszobor-kompozíciók?²⁶ Az első két darabban két férfi és egy nő táncol, az utolsóban a női princípium kerekedik felül. A három fő választása az aszimmetriára utal.

Az interperszonális kapcsolatok mozdulati prototípusaiból építkező ciklus első darabjában helyenként még akár beazonosítható élethelyzeteket látunk (pl. szerelem, elválás, a gyermekére néző anya), azonban ezek a prototípusok egyre elvontabbak lesznek, elvonatkoztatnak bármilyen narratívától, és csak a magában való mozdulat felé haladnak. A *Relációk* második darabját már teljesen ez jellemzi: mozdulat világokat tár fel egyes személyközi viszonyulások ürügyén. Ezeket azután olyannyira a koreografikus alkotás felhasználandó elemeként kezeli, hogy a darab végül is egy minimalista táncalkotássá alakul.²⁷ A *Relációk* esetében nemcsak a táncosok számában, hanem maguknak a daraboknak az esetében is a hármas szám a meghatározó. Az utolsó darab az első kettő komorabb vagy agresszívebb hangulatú, de mindenképpen komoly anyagai után egy Vangelis zenéjére épített életörömmel teli anyagot hoz. Az első két darabban ellentétben itt újra hódít a kör- és lánctáncanyag, amely mind a lépésszerkezet, mind a térformák tekintetében tetten érhető. A záróképekhez Kricskovics 5/8-os zenét választott.

Maga a zeneválasztás is kissé elkülöníti a később létrejött harmadik *Relációt*. Az első *Reláció* az indiai zenén át különböző zajok felhasználásáig halad (szélfúvás, gyermekhangok, háborús zajok) egy rövid barokk zenei idézettel. A második *Reláció*-ban az indiai zene dominál, ahogy a koreografikus anyag is az indiai táncművészetet használja mottónak. A kezdő és a záró kép többkarú és többblábú istenség, amely azonban Kricskovicsnál jól ismert kézrészással válik élő, mozgó és nem statikus szoborrá. Az egész második reláció indiai táncmozdulatokat idéz, a kezek és a flexlábak is utalnak erre. Ezt az anyagot azonban strukturalista, helyenként minimalista módon szerkeszti plasztikus egészbe. A balkáni jellegzetességekre elsősorban a helyenként feltűnő kézfogásos körtáncok, valamint a nagyszerű ugrástechnika utal.

Kricskovics gyakorlatilag egész életművében közösségi és emberi viszonyulásokat járt körbe. Ezt a tapasztalatot sűríti a *Relációk*-ban, ahol a közösségi viszonyok megformálása kulminál, ugyanakkor letisztul: a megelőző művekben megformált kapcsolatokat Kricskovics elvont mozdulati relációkba sűríti ebben a ciklusban. A *Relációk* strukturalista és letisztult, a táncmozdulatok önnön jelentésükben esztétikusak. Régebbi műveiben használt táncnyelvezetekből épít művet, de megszabadítja őket a drámai jelentésektől. Valójában csak a formákban tobzódik, táncnyelveket kombinál koreografikus szempontból plasztikus módon. Az egyes táncnyelvek esztétikai egységben viszik tovább a szimbolikai „cselekményt” a mű sodrásában. Mert a cselekmény itt maga a tánc, amely eredetileg rítusok szimbolikájának hordozója. Itt már nem emberi relációról van szó, inkább táncnyelvek és táncolók relációjáról.

²⁶ KÓVÁGÓ: *i. m.* (1999), 24.

²⁷ Uo.

A Pólusok

Kricskovicsnál már korábban is megjelenik az archaikus, kifejezetten pogány mágiára utaló anyag szembeállítás a kereszténységet vagy antik esztétikájú anyagot formáló tartalmakkal.²⁸ A *Pólusok* teljesen eköré a téma köré épül. Két toposzt állít itt szembe, a támadó, bajkeverő, viszálykodást szító és a békés, önmagában békét találó csoportot. A támadókat pogány mágikus anyaggal jellemzi, míg a másik egyfajta Jézus-alak köré csoportosuló figurákat elvont, antik esztétikai ideálokat idéző mozdulatvilággal jellemez. Erre a műre is magas fokú elvontság jellemző. Maga a történet is desztillált, hiszen igazán nem tudjuk konkrét szövegkörnyezetben elhelyezni. A *Pólusok* egy emberi drámát mutat be. Lezárása egyben negatív és pozitív kicsengésű: a Tanító alak magára marad, míg tanítványai a pogány tömegbe vegyülnek; saját mozdulati identitását és békességét viszont töretlenül őrzi.

A teljes mű Kricskovics legfőbb alapanyagát, a kör- és lánc táncokat használja kétféle vonatkozásban: mágikus és szakrális-processziós formában. A békés csoport teljes koreografikus anyaga antik processziószerű formákban halad. Kartartásaik a minózi kultúrából ismert és a balkáni kultúrába is átöröklődött invocációs gesztus, és annak különféle madárszerű és más Kricskovics-művekből is ismert csavartan kulcsolt kéztartásokkal való kombinációiból alakulnak ki. Az invocációs gesztus a rosszindulatú mágiát idéző csoportnál is megtalálható, ott azonban időről időre lefelé fordul, az ég felé irányulásból a lenti irányba. A támadó csoport az alacsonyabb rendű rosszindulat és a rosszindulatú mágia toposza. Ez a csoport mágikus, míg a békés csoport szakrális utalású mozdulatvilággal rendelkezik. A fent említett kézhasználat rituális, illetve szakrális toposzokat tár elénk.

Sajátos kép, amikor a támadók táncai félreérthetetlenül a békés csoport tagjainak egymástól való izolációját, illetve a tagoknak saját csoportjuk mágikus mozgásvilágukba való bevonását célozzák meg; az egy fő Tanító kivételével sikeresen. Az izoláltság toposzát félreérthetetlen és megindító képben fogalmazza meg Kricskovics, az egymás felé nyúló kezű, ám egymástól elválasztott emberekkel.

A Balkán-félsziget folklórája jellemzően a zárt kör és a nyílt láncforma gyökerei elhomályosultak, a XX. századra, a két forma hasonló táncanyagokkal, egyenrangú módon detektálható a gyűjtésekben. A kettő közül Kricskovics a nyílt láncformát választja e műben. E választás azért érdekes, mert a hozzá közelálló horvát illetve bunyevác táncokra elsősorban a zárt körforma jellemző.

A támadó csoport a lánc táncokat mágikus értelemben használja: a már *Ruzsicsaló*-ból is ismert előrehajló, egymás kezeit rázó, összsláv mágiát idéző futó lánc tánc is előfordul. Sőt ennek a negatív mágiát idéző hátrafelé haladó változata is. Látható a valamit-valakit körbetáncoló *ható* mágia is. A két csoport közös táncainál két jellegzetes, a Balkánon elterjedt rituális eredetű formát használ fel Kricskovics, a koncentrikus köröket és a kolo tornyot.

²⁸ Például az *Agnus Deiben*.

Az antik processziós mozgású imakezeket csavartan és különböző szögekben hajlító, szemlélődő csoport az ima, a belső béke és a közösségi összetartás toposzát formálja meg.

Bár a koreografikus anyag egyszerűbbnek tűnik a három *Reláció*nál, Kricskovics ebben a darabban is lecsupaszított és elvont toposzokat ábrázol. Ezek azonban közösségi toposzok, amelyeket szinte a teljes műben kör- és lánctáncformákkal ábrázol.

Zenéje buddhista lámaének és instrumentális zene. A nyitókép békés, kontemplatív csoportja összhangban van a meditatív zenével, a továbbiakban azonban teljesen kiemeli a zenét eredeti szövegkörnyezetéből. Mind a mormoló ének, mind az erőteljes ütőzene az agresszív csoport félelmetes voltát támasztja alá, bármiféle meditatív jelleg nélkül. A szemlélődő fúvószene ismét a kontemplatív csoport mellé társul, a záró ütőszénét azonban megint jellemzően ritmusszekcióként használja a koreográfus a támadó csoport dinamikus táncához. Úgy vélem, Kricskovics egyik legjobb, ugyanakkor nyomasztó kicsengésű művéről van szó.

Kricskovics életműve a népzene-feldolgozás bartóki harmadik szintjének tükrében

Bartók a népzenei anyag feldolgozásának három szintjét határozza meg.

A harmadik szint, a táncos anyanyelv szabad használata Kricskovicsnál a kör- és lánctáncok örökség egyes fő attribútumainak használatában a legnyilvánvalóbb.

A harmadik szinten mindig új szövegkörnyezetbe helyezi a kör- és lánctáncanyagot. Ezeket keveri más, saját kialakítású mozdulatformákkal, és újfajta térformákba rendezi őket. A kezek kézfogas helyett a modern táncból vagy indiai ihletésből vett mozdulatokat formáznak, vagy a Kricskovics által kedvelt, többféle jelentéssel is felruházható jelentésű rázott kezek láthatók. A balkáni lépésanyagot nem csupán eltérő eredetű kézmozdulati világgal társítja, hanem a lépéseket is keveri, többféle balkáni lépésmotívumot köt össze a zene apropójának megfelelően. Máshol kitérít a balkáni lépésanyagot messze, a kör mögé hátranyúló lábmozdulattal.

A harmadik szint egyik alappillére Kricskovicsnál az archaizmus, ami magának a balkáni kör-és lánctáncművészetnek a sajátossága, amely a nyugat-európai táncművészetnél archaikusabb formákat őriz. Kricskovics e sajátosságot továbbfejleszti: törzsi jellegű táncanyagot, sőt vad, atavisztikus, egyes esetekben már-már állatvilági utalású anyagokat is használ, amely például a *Relációk* első két darabjában is megjelenik.

Az archaizmushoz kapcsolható a kezek különleges használata. A folklór lépésanyagához általában modern tánc ihletésű vagy expresszív kézmozdulatok társulnak. Gyakorta látunk különféle madáralakzatot formáló kezeket. Ezek lehetnek archaizmusok a kézmágia szerepére utalva, de utalhatnak Ailey- vagy Béjart-hatásra is. A rázott kezek a vízidéző termékenység szertartások fröcskölőire emlékeztetve az életerőre utalnak. A *Relációk* harmadik darabjának végén az 5/8-os zenére járt, rázott kezekkel járt dinamikus kolo az életöröm tánca.

Továbbszövi a többetnikumú anyag használatát is koreográfusi eszköztárában: táncos anyanyelvétől távol álló tradicionális táncnyelveket is integrál: török és

zsidó folklórt és – különösen a *Relációk* első két darabjára jellemzően – indiai táncanyagot is feldolgoz.²⁹

Mit jelent Kricskovicsnál a táncos anyanyelv „levegője”? Egyik ilyen jellemző az archaizmus, amelyet fentebb már tárgyaltunk. Ennél fontosabb azonban a kör- és lánc tánckultúra egy fő jellemzőjének jelenléte, amely gyakorlatilag Kricskovics egész életművére rányomja a bélyegét: ez pedig a közösségi léttel való állandó és mélyértelmű foglalkozás. A kör- és lánc tánckultúra a párostáncoknál sokkal erősebben viseli magán a közösségiség jegyeit kiterjedt taktilis kontaktusokkal járó táncformaként. Jól követhető a nyugat-európai társasági táncok fejlődésében a második évezred folyamán máig lezajló változás: a középkor végén még rendkívül divatos lánc tánc párokra esik szét, majd a XX. század második fele hozza el a szolisztikus táncok divatját. A társasági táncformák fejlődési iránya feltehetően kapcsolatban áll az egyén izolációjának növekedésével a modernizálódó társadalmakban.³⁰ Az összetartást fejezi ki a *Relációk* harmadik darabjában a diverz táncanyag egységesre váltása kololépésanyag idézésével. A *Pólusok*ban a széttartás irányába mozdul a koreografikus anyag használata: a kézfogósos lánc- és körformák után az izoláció és izolált közösségi táncforma jelenik meg a mű vége felé.

A kör- és lánc tánckultúra másik alapvető koreológiai és zenei jellemzője, amely a teljes életművön végigvonul: az aszimmetria mint formaalkotó erő. Az aszimmetria mindenhol megmarad a lépésstruktúrákban, előfordul a zenahasználatban. A balkáni aszimmetria különleges megnyilvánulása a *Relációk* három darabjában a három előadó választása. A három fő jó alkalmat ad az aszimmetriára, az arany metszés alkalmazására, és még kör- és láncforma is képezhető belőle. Valójában a *Relációk* darabjainak háromfős tánca a balkáni, antik arányokat sem nélkülöző *kultúra pas de deux-je*. A három fő koreografikus anyaga felel meg a klasszikus európai balett-hagyomány *pas de deux*-jében kivitelezhető koreografikus és esztétikai jelentéseknek. A hármas csoporttal mindent ki lehet fejezni, ami az európai tánckultúra térformai sajátja: kör, lánc, párostáncok és szóló is képezhető belőle.

A balkáni lánc tánckultúra legérdekesebb és a kutatók részéről is sok kérdést felvető jelensége a szimultaneitás.³¹ A zene és a tánc függetlensége, ugyanakkor szerves együttmozgása a balkáni tánc jellegzetességéből ered. Kricskovics műveiben a jelenség úgy érhető tetten, hogy a zene és a tánc nem szerves és szoros összetartozásban egzisztál. A zeneválasztás a *Relációknál* és a *Pólusoknál* inkább ürgy a mozdulati világ megteremtéséhez, mintsem elvághatatlan szálakkal kapcsolódó eleme a koreográfiának. Ugyancsak e jelenség kivetülése az idézett zenei anyag

²⁹ KŐVÁGÓ Zsuzsa: *Egy pálya állomásai = A csend relációi*. Szerk. LUKÁCS István, Bp., Budapesti Horvát Önkormányzat – Bp., Fáklya Horvát Táncegyüttes, 1999, 25–30.; BÓLYA: *i. m.* (2015), 36–38.

³⁰ BÓLYA: *i. m.* (2019).

³¹ ЈАНКОВИЋ, Љубица: *Проблем и теорија појединачне аритмичности и ритмичности целине извођена орске игре и мелодије*. Београд, Научно дело, 1957, 4–11.; ХАРАЛАМПИЈЕВ, Кирил – ДЖЕНЕВ, Кирил: *Теорија за строежа на движењата в българската народна хореографија*. Софија, Наука и изкуство, 1965, 242.; МИХАИЛО, Димовски: *Орската традиција во село Ињево (Радовишко)*, Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 1974, 24–25.; IVANČAN, Ivan: *Geografska podjela narodnih plesova u Jugoslaviji = Narodna Umjetnost*, 1964, 1. sz., 31.

kontextustól eltérő koreológiai használata. A *Relációk* második darabjában az indiai zene ütős részeit eredeti közegétől eltérően, tulajdonképpen ritmusszekcióként használja, legtöbbször archaikus törzsi jellegű táncanyaggal párosítva. A *Pólusok* rituális buddhista zenéjére archaikus mágikus mozdulatvilágot teremt, eltérően annak eredeti jelentéstartalmától. Zene- és táncperiódusok széttartása a szimultaneitás az idézett és a feldolgozott anyagokban is sokszor feltűnik. Sőt, a balkáni folklórnak ez a jellegzetessége nagy szerepet játszhat abban, hogy Kricskovics egymástól távol álló táncanyagokat is plasztikus egységbe tud foglalni.

A balkáni ún. néma kolokból eredő örökség a csend tervezett használata. Ez a ritka koreográfusi eszköz a balkáni ún. néma kolohagyomány idézése, amely általában drámai erővel bír. A *Relációk*ban inkább művészi-strukturális jelentősége van.

Van egy nagyon fontos koreográfiai jellegzetesség, amely Kricskovics életművében a balkáni táncörökségből ered. Ez pedig a fejlett ugrástechnika. A puha és rendkívül ruganyos ugrások a déli szláv táncfolklór jellemzői, ahogy a nagyon apró rezgések is. Bármilyen furcsa, de a nagyszerű ugrástechnika továbbfejlesztése: a vetődéstechnika, az ugrásokból érkező gördülő vetődések a délszláv táncművelés mozdulati ruganyosságának örökségét képezik mozdulati síkon. Vagyis ez a jellegzetesség olyan ugrástechnikai képességgé konvertálódik Kricskovics táncosainál, ami teljesen áthatja Kricskovics műveit akkor is, amikor a konkrét balkáni mozdulatanyag nincs jelen.

Összefoglalás

Ha azt mondjuk, hogy Kricskovics egész életművében jelen van a kör- és lánctánc-kultúra, akkor a *Pólusok* az maga a kör- és lánctánc-koncentráció. Míg a *Relációk* darabjaiban az emberi viszonyulásokat desztillálja mozdulati művé többszörösen elvont szinten, addig a *Pólusok* a közösségi lét, a közösség és az egyén viszonyainak legalapvetőbb, a Bibliáig visszamenő archetípusait fogalmazza meg, önti esszenciális koreografikus archetípusokba. A közösségi viszonyulások absztrakt prototípusaihoz értelemszerűen életművének alaprétégét képező táncformát használ. A különböző jelentésrétegek a tradicionális kör- és lánctánc-kultúra eddig ismert minden szimbolikai és formai rétegét felhasználja. A körtánc mint *mágikus* tevékenység nagy hangsúllyal van jelen. A lánctánc kevésbé archaikus, kulturálisan fejlettebb, az antik kultúrából eredező szakrális és processziós fajtája, a szemlélődő csoport sajátja. A mágikus kör prototípusa, a *valamit körbetáncoló* forma mellett jelen vannak a Balkánon fellelhető rituális eredetű térformai változatok: a koncentrikus körök, a kolo torony és a kolo forgásirányának megváltoztatása. Utóbbi a tradicionális anyagtól eltérően *egy táncban* fordul elő.

A másik bartóki vonás párhuzamát a *Táncszvit*ben érhetjük tetten leginkább. A „népek testvérré válásának” gondolatára rímel³² Kricskovics gondolata: „a [...] tema-

³² KÁRPÁTI János: *Bartók Béla és egy Duna-völgyi zenei intergáció lehetősége* = *Muzsika*, 2002, 3. sz., 8.

70

tikus koreográfiák alap gondolata az agresszivitás, a háború ellen irányult. Ez egyfajta lázadás volt mindaz ellen, amit erőszaknak nevezünk”. Ezzel mindkét alkotó a háborúellenesség és a békés testvériség gondolata mellett teszi le a voksát.³³

Nem véletlen talán, hogy Bartók a népek testvérré válásának gondolatát a tánc-hoz köti. A folklórkutatásban ismerünk példát arra, hogy a tánc meglévő etnikai ellentétek ellenére integratív szerepet tölthet be egyes földrajzi régiókban.³⁴ Emellett Bartók a rondóformát idézi a táncszvitben, amely múltja folytán a körtáncörökséghez kapcsolódik.³⁵ Tehát valójában Bartók az egyetemesség gondolatánál nem áll messze a tánc és szűkebben a körtánc-kultúra jelenségétől. Kricskovics a kör- és lánctánc-kultúra talaján állva a fenti hitvallást teljesíti ki műveiben bevallottan.

A *Pólusok*ban Kricskovics továbblép a testvériség utopisztikus mítoszán.³⁶ A *Pólusok* kicsengése a jézusi szenvedés értelemben vett való élet talaján áll. A belső béke és identitás megőrzése akkor is, ha ez a legvégső kínokkal jár együtt: a teljes izolációval és a társak teljes elvesztésével, végül is kitaszítottsággal. A három *Reláció* szenttelenebb, strukturalista szemléletmódjával szemben kemény és nyomasztó képet fest elénk a koreográfus, amelyben a pozitív kicsengés az egyetlen végig kitarító személyi belső békéjének megmaradása, ám ez rendkívüli kinnal, a közösség elvesztésével jár együtt.

Bartók a zenei stilizáció és modellalkotás virtuóza volt. Stilizációja a folklór hangulatát teremtette meg. A falusi zene narratív technikái átváltoztatták zenei gondolkodását.³⁷ Kricskovics koreográfusi gondolkodásában a balkáni tánc és zene szimultaneitása, integratív ereje, aszimmetrikus formaalkotó tendenciái, archaikus volta, ugrástechnikai rugalmassága és alapvetően közösségi jellege az, amely egész koreográfusi életművét alapjaiban alakítja.

Kricskovics egy olyan kulturális örökséget választ táncnyelvi alapjául, amelynek jelentőségéhez képest igen kis számú magas színvonalú színpadi feldolgozása van: a balkáni kör- és lánctáncörökséget. Ez a komoly esztétikai értékeket hordozó hagyomány nem igazán talált utat magas művészeti értékű koreográfiai feldolgozásokhoz. Bár idézetként vagy archaizálásként már a XIX. század óta lehet találkozni vele a táncszínpadokon, archaikus és rituális jellegű utalásokban is előfordul a XX. században (Nizsinszkij, Béjart), máig nagyon ritka az integratív szemléletű, magas művészi színvonalú és e kultúrát alapként kezelő koreográfiai oeuvre. A balkáni országok sem tudták ezt a XX. és XXI. században termékenyen megvalósítani, bár voltak erre próbálkozások, és valahol a balkáni országok kortárs koreográfusainak

³³ KOVÁCS, Sándor: *Bartók = Magyar Művészet: A Magyar Művészeti Akadémia elméleti folyóirata*, 2016, 1., 32-39.

³⁴ RAKOCEVIC, Selena: *Dancing in the Danube Gorge: Geography, dance and interethnic perspectives = New Sound: International Magazine for Music*, 2015, 46. évf., 13. sz., 120-129.

³⁵ BRUMMEL, Jillissa A.: *From Sin to Sensation: The Progression of Dance Music from the Medieval Period Through the Renaissance*. The Research and Scholarship Symposium, 2016, 13.

³⁶ KOVÁCS: i. m. (2016), 32-39.

³⁷ WINDHAGER Ákos: *Béla Bartók's Central European Counter-history = Voices of Identities: Vocal Music and De/con/struction of Communities in the Former Habsburg Areas*. Szerk. ENDER, Daniel, FLAMM, Christoph: Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2018, 126-127.

nyelvezetében is megbúvik a Balkán táncörökségének ereje. Mégis a Kárpát-medence közepén elhelyezkedő, kulturális értékeinél, sajátosságainál és múltjánál fogva központi és közvetítő szerepben levő kulturális régióban elhelyezkedő magyar koreográfiai iskola az, ami egy ilyen kiemelkedő és összegző koreográfust tud adni ennek a tánckultúrának.

Kiss Eszter Veronika

A néptánc és a kortárs táncművészet találkozása a *Kőműves Kelemen* rockballadában

„Én nagyon erősen hiszek a népzene újra felfedezésében, úgyis mint a népzene és a rockzene társításában” – fogalmazott Szörényi Levente 1982-ben a *Kőműves Kelemen* ősbemutatójára készülve a próbák közben a Magyar Televíziónak adott interjújában, amikor arról is beszélt, hogy az előadói helyett elsősorban a zeneszerzői pályájára szeretne a jövőben koncentrálni.

Miért is fontos határkő ez az időszak, a nyolcvanas évek eleje? A *koncert* című 1981-es nagy koncertprodukcióval, amelyet Koltay Gábor hozott tető alá az Illéssel és a Fonográffal, bizonyos szempontból szimbolikusan is lezárult egy korszak Szörényi Levente életében. Talán erre érzett rá a zeneszerző-énekes ebben a különben nem jelentős interjúban, amelyben a riporternő mindenáron az énekesi terveire próbált rákérdezni. Határkő a *Kőműves Kelemen* bemutatója, hiszen ettől a ponttól kezdve valóban a zeneszerző előtérbe kerül az énekeskel szemben, elindul a színpadi művek sora, s noha az előadói pálya még messze nem zárul le, de az arányok valóban eltolódnak. Ez az a pont, amikor Szörényi Levente ezt a váltást először vállalja fel tudatosan és mondja ki nyilvános interjú során.

A másik – szintén ebben az interjúban jelölt – gondolkodásmód-váltás is jelentős, és a színpadi művekkel válik egyértelművé: ez pedig a népzene és a néptánc elemeinek tudatos felhasználása és ötvözése a könnyűzenével, amely ugyan nem előzmények nélküli, hiszen megtaláljuk már a korai Illés-daloknál is, de nagyobb dimenzióban a *Kőműves Kelemennel* indul, és aztán az *István, a királynál* válik mindenki számára egyértelművé. Mondhatnánk azt is, hogy a *Kőműves Kelemennel* visszavonhatatlanul Szörényi Levente névjegyévé válik ez a zenei stílus, amely a későbbi életművet végigkíséri.

A *Kőműves Kelemennek* természetesen konkrét zenei előzményei is voltak, amelyek már a magyar népzene hatása alatt születtek. Szörényi Levente 1980-ban jelenteti meg *Hazatérés* című szólólemezeit a Hungarotonnál, ez az album az 1973-as *Utazással* kezdődő, majd a *Végtelen úton* című, 1986-os albummal záró, 3 részes szólólemez-sorozatának a középső állomása. A *Hazatérés* szimbolikus cím, amely nemcsak az *Utazás* albumra, hanem a magyar népzenei gyökerekhez való visszatalálásra is utal. Ez a lemez már kifejezetten előképe a későbbi rockballadái, rockoperái zenei nyelvezetnek, ráadásul nemcsak stílus szempontjából, hanem konkrétan is, ezen az albumon már hallhatjuk a tudat alatt formálódó *Kőműves Kelemen* rockballada alapdalait, bár ekkor még csak különálló számok formájában. Itt találjuk *A hitetlenség átkát*, amely Kelemen egyik fontos dalaként kerül a későbbi színpadi műbe, a *Szarvasűzést*, amelynek refrénje a vár fennmaradásáért énekelt, többször visszatérő ima lesz a darabban. Szintén ezen a szólólemezen szerepel zárószámként a *Kőműves Kelemen balladája* is, amelynek dallama és szövege többször is felbukkan a későbbi színpadi műben, egy az egyben pedig a lezárásként elhangzó *Finálé* funkcióját kapja, a félbemaradó zenei sorral és az „Átkozott legyen hát!” végszóval.

Maga a Szörényi-Bródy: *Kőműves Kelemen* rockballadalemez – szintén a Hungarotonnál – a Kormorán közreműködésével 1981-ben készül el, és 1982-ben jelenik meg. A darab egyébként Sarkadi Imre 1947 és 1953 között írt befejezetlen drámájára készült, amelyet Ivánka Csaba dolgozott át színpadra.

A korai nyolcvanas évek más szempontból is jelentősek Szörényi Levente életében, és ez kapcsolatban áll a népzenehez és a néptánchoz való viszonyával is. Már az Illés-dalok között találunk számos népzenei vonatkozású dallamot, motívumot, ritmikai és dallamszerkesztési megoldást, népi hangszereket – tekerőlantot, furulyát, harmonikát, citerát –, ilyen dalok például a *Sárga rózsa*, a délszláv népzenevel kapcsolatban álló *Amikor én még kissrác voltam*, és a széki népdal áthangszereléséből, átszövegezéséből létrejövő *Átkozott féltékenység* című szám, amely a Pátria-lemezen megjelent Lajtha-gyűjtés 1942-ben rögzített „Elmegyek, elmegyek” kezdetű népdalából készült. Ezek a számok azonban sokkal inkább előkészítik a népzene berobbanását a köztudatba, hiszen a Sebő-Halmos duó ezeknek a hatására kezd el zenélni és indul a Ki mit tud?-on, Szörényi Levente – a már valódi autentikus előadáson és tudományos háttér munkán alapuló – táncházmozgalommal való szorosabb kapcsolata azonban ekkoriban indult.

Szörényi Levente a nyolcvanas évek elején már együtt dolgozott a Muzsikással, részt vett több korai Muzsikás-lemez elkészítésében zenei szerkesztőként, sőt bizonyos felvételeknél a közös éneklésbe is beállt. Megismerkedett a táncházmozgalom zenészeivel, Kallós Zoltánnal, ifjabb Csoóri Sándort pedig elkísérte egy mezőszéki gyűjtőútra is, akitől számos saját gyűjtés felvételét is megkapta, ezekből a dallamokból, motívumokból, harmonizálási fordulatokból több visszaköszön később az *István, a király*ban is. Emellett Szörényi Levente aktívan követte a népzenei élet eseményeit, a népzene kutatás eredményeit is. Munkásságának ez a szegmense a szélesebb közönség felé kevésbé volt akkoriban még ismert, talán ezért is tűnt annyira erőteljes üzenetnek az említett interjú, ahol a zeneszerzői jövőképben mintegy ars poeticaként a népzene és a rockzene párosítása ilyen hangsúlyos szerepet kapott.

Nemcsak a népzenevel indult meg Szörényi Levente kapcsolata, de ezen keresztül a néptáncsal is, amelynek egyik fontos alakja Novák Ferenc „Tata”, aki évtizedeken keresztül kísérte végig több Szörényi-előadás, köztük számos *István, a király* rockopera színrevitelének rendezéseit koreográfusként. Novák „Tatával” az együttműködés a *Kőműves Kelemennel* indul, és ez az az időszak, amelyik – Novák „Tata” jelentős szerepével szorosan összefüggésben – a táncházmozgalomból és az autentikus néptáncgyűjtésekből épülő néptáncalapú táncszínház egyik fontos hőskorszaka is. Ennek a főbb jegyeit láthatjuk viszont a *Kőműves Kelemen*ben, majd egy évvel később a Királydombon az *István, a király*ban, amely óriási hatását tekintve már vízvonalstóként működik a műfajban is. Szörényi Levente a színpadi művek terén ugyanis a magyar népzene és a könnyűzene ötvözésével olyan új irányzatot hoz létre, amely a műfajában teljesen új. Nem olyan, mint a nemzetközi musical, és éppen ezért a mozgáskultúráját is máshonnan kell kölcsönöznie, örökölnie. Ezen a ponton kapcsolódik a rockballadához, rockoperához a magyar néptánc alapú táncszínház és Novák Ferenc „Tata”.

A magyar néptáncalapú táncszínház első próbálkozásai már az ötvenes években elindulnak. Novák Ferenc „Tata” és Foltin Jolán a két legjelesebb képviselője és tulajdonképpen a kialakítója ennek az autentikus néptáncot táncos anyanyelvként, de már csak eszközként használó műfajnak, amelyet már nem néptáncelőadásnak, hanem művészi értékű színpadi alkotásnak kell neveznünk, noha az elemei egytől egyig a folklórból származnak. A táncházmozgalom a nyolcvanas évek elejére már kialakítja a saját táncszínházának irányzatait, jellegzetes vonásait, és a Szörényi-művek nagy folklóralapú jeleneteivel ez a két, egymástól egyébként teljesen független műfaj, a táncszínház és a magyar rockopera, rockballada a nyolcvanas években egymást segítve, erősítve fejlődik.

Novák Ferenc „Tata” a *Táncélet.hu* magazinnak *Ne féljetelek* címmel 2016. április 20-án adott interjúja¹ nagyon jól összefoglalja ezt a kapcsolatot és a hosszú távú hatást. „Az első *István, a király* után sok volt a politikai támadás, és azon voltak kialakva, hogy én hogyan dolgozhatok rockerekkel. A mesterem, Molnár István azt mondta, »maga olyan rendes fiú, Novák, miért keveredik ilyen jabrancok közé?« Miután a *Kőműves Kelemen*nek ilyen óriási, átütő sikere volt, Szörényi Levente és társai úgy gondolták, bevesznek az alkotógárdába. Egy éven keresztül minden csütörtökön összejöttünk, és ott minden részletet megtárgyaltunk. Már a bemutató előtt fél évvel tudomásul vették, hogy folklórt fogok csinálni, hogy ezzel is jelképezzem, a nép ezt, a jelmezesekek pedig mást képviselnek. Annak, hogy rockzenére folklorisztikus táncok vannak, hatalmas sikere lett. Copyrightolnom kellett volna, mert utána mindenki ezt utánozta.”

Az *István, a király*val elindult folyamat valóban alapjaiban befolyásolta a táncszínház fejlődését, és kialakított egy kifejezetten magyar néptáncalapú stílust a könnyűzene mellé. Kisebb-nagyobb kaliberű színházi művek, koncertek kísérőjeként, más szerzők darabjainak koreográfiáinál is, nemcsak a Szörényi-művek rendezéseinél, amelyek során minden nagyobb tömegjelenet mozgáselemeinél a néptáncból átemelt mozgáselemek köszöntek vissza akkor is, amikor nem Novák „Tata” volt a koreográfus. Zsuráfszky Zoltán koreográfus, aki szintén több Szörényi-mű színpadi adaptációjához adta a nevét koreográfusként és rendező-koreográfusként is, szintén néptáncalapú mozgásokkal dolgozott. Visszafelé is hatott a rockzene és a néptánc találkozása: az *István, a király* után néptáncalapú táncszínházi művekhez készült kísérőzenékben is egyre gyakrabban jelent meg a könnyűzenei feldolgozás.

A táncszínház másik nagy alkotó koreográfusa, Foltin Jolán neve azért is érdekes a *Kőműves Kelemen* szempontjából, mert amíg Novák „Tata” a Szörényi-Bródy-rockballada több változatához adta a nevét, addig Foltin Jolán maga is elkészítette *Kőműves Kelemen* névvel az eredeti népballada koreográfiáját. Ez a címéhez illően a férfiak helyett a női sorsot, a női áldozatot és annak súlyát helyezi a középpontba, egykori férje és kollégája, Novák Tata szavaival élve azt láttatja, „hogyan a női áldozat összetört testében és lelkében hogyan éli meg a vadállattá változott férfiak

¹ HALÁSZ Glória: *Ne féljetelek - Interjú Novák Ferencsel = tancelet.hu*, <https://www.tancelet.hu/interju/4006-ne-fejletek?highlight=WyJuZSIsiuduZSIsImZcdTawZTIsamVOZWsiLCJuZSIBmXHUwMGU5bGpldGVrII0=> (utolsó letöltés: 2019. 06. 13.).

szörnyű ítéletét”², ez a rövidebb koreográfia a női alkotóművész szemszögéből rendkívül hiteles megközelítésben mutatja be ennek a tragédiának a másik oldalát.

Bár nem tánc és zene, de ha már a nyolcvanas évek vízvonalát határvizsgálva beszélünk, érdemes pár szót ejteni más korabeli *Kőműves*-adaptációkról is: meg kell említenünk Deim Pál 1980 és 1983 között készült ismert *Kőműves Kelemenné*-sorozatát is. Ezek az alkotások a bizonyítékai, hogy a nyolcvanas években nem egy alkotó látott párhuzamot a népballada és az akkori kor eseményei között, a korszellem könnyen tudott azonosulni az eredeti népballadában felvetett morális kérdésekkel. Deim Pálnál már a hetvenes évektől megfigyelhető a *Kőműves Kelemenné*-témának a megjelenése, ilyen például a „*Minden értelmetlenül meghalt ember emlékére*” című 1971-ben készült alkotása.

Mielőtt a *Kőműves Kelemen* részletesebb elemzésére térnék, egy rövid kronológiával szeretném megvilágítani a rockballada szerepét a Szörényi-életműben³. Ez ugyanis a legelső Szörényi-Bródy színpadi mű, amely a későbbi rockoperák szempontjából fontos mérföldkő, úgyis mondhatnánk, hogy egy jelentős gyakorlat, „szárnypróbálgatás” a hosszabb, egész estés nagy művek előtt. Ez indítja tehát a sort, amely 1981-ben készült, és amelyet 1982-ben mutattak be. Hivatalos műfaja rockballada, de szemben a későbbi Szörényi-művekkel, beleértve az *István, a királyt* is, a *Kőműves Kelemen* még nem végigkomponált mű, nem is egymásra épülő dalok sorozata, hanem sokkal inkább egy zenés-táncos betétekkel kiegészített prózai színpadi mű. Az igazi cselekmény és konfliktus ugyanis elsősorban a prózai párbeszédekben rejlik, amelyeket kommentálnak, kiegészítenek a dalok és a táncok. Egy évre rá lényegében rohamtempóban készül el az *István, a király* rockopera 1983-ban, amely már végig zenés mű, igaz, nem opera a szó klasszikus értelmében, hanem sokkal inkább szvitszerű szerkesztési elvet követ. Itt azonban már nincsenek prózai párbeszéd, mivel azok is dalok formájában hangzanak el.

A következő színpadi mű ismét rockballada, a talán kevésbé ismert *Fehér Anna*, ám erre várni kellett néhány évet. Az 1988-ban elkészült *Fehér Anna a Kőműves Kelemen* szerkezetét követi, prózai részekkel, betétdalokkal. Ebben szerepel a *Múlt-idéző* című dal is, amelyben megidézik a *Kőműves Kelemen* balladáját. Ez egy fontos drámai pillanat, ugyanis eközben hangzik el az a prózai párbeszéd, amelyből kiderül a kapcsolat a két mű és szereplői között. A beszélgető öregekről kiderül, hogy ők voltak az egykori gyilkos kőművesek, például az a Máté, akinek a *Kőműves Kelemen*

² NOVÁK Ferenc: *Foltin Jolán szerzői estje (Egy régi kertben - jegyzet) = a Tekintet folyóirat 2014/1. számában megjelent cikk szerkesztett változata a tanckritika.hu oldalon, <http://www.tanckritika.hu/kategoriak/jegyzet/581-novak-ferenc-foltin-jolan-szerzi-estje> (utolsó letöltés: 2019. 06. 13.)*

³ Szörényi Levente színpadi művei:
1981 *Kőműves Kelemen* (rockballada), szöveg: Bródy János
1983 *István, a király* (rockopera), szöveg: Bródy János
1988 *Fehér Anna* (rockballada), szöveg: Bródy János
1989 *Fénylő ölednek édes örömében* (oratórium), szöveg: sumér és akkád eposzok felhasználásával - Rákos Sándor és Komoróczy Géza fordításai
1993 *Atilla, Isten kardja* (rockopera, ósváltozat), szöveg: Lezsák Sándor, átdolgozva: 1999
1997 *A kiátkozott* (zenés színpadi játék), szöveg: Szentmihályi Szabó Péter
2000 *Veled, Uram!* (rockopera), szöveg: Bródy János
2006 *Árpád népe* (rockopera), szöveg: Bródy János

ben nincs is felesége, ezért tét nélkül áll be az egyezésbe a *Fehér Annában* az Annát meggyalázó, Lászlót kivégeztető bíró.

A *Fehér Anna* zeneileg erősen népzenei kötődésű. A *Kőműves Kelemen* folytatása abban az értelemben is, hogy az áldozatról szól, és itt kötődik az *István, a király* mondanivalójához is, ahol a nagy mű, az ország, az állam, a kereszténység érdekében szintén áldozatra kerül sor, ez az áldozat Koppány. Zeneileg az *István, a király* hatását halljuk a *Fehér Annában*: a Kettészakít a világ mezőségi népdalfordulatokat idéző zenéje az *István, a király*ból a Réka karakteréhez kapcsolódó dallamokra hasonlít, ezt erősíti a közel egyforma hangszerelés is.

Ezután egy újabb műfaj lép be az életműbe: az oratórium. A *Fénylő ölednek édes örömeiben* című oratórium sumér-akkád eposzok szövegeinek felhasználásával készült 1989-ben, és a Margitszigeten mutatták be. Később folytatódnak a rockoperák, amelyek történeti sorrendben tetralógiába rendeződnek, 1993-ban következik az *Atilla, Isten kardja*, amelyet Szörényi Levente 1999-ben átdolgozott, 2000-ben a *Veled, Uram!*, majd 2006-ban a tetralógia utolsó része, az *Árpád népe*. Ezt a sorozatot 1997-ben akasztja meg a Kun Lászlóról szóló *A kiátkozott* című színpadi mű, ami műfaji megjelölését tekintve „zenés történelmi játék”.

A színpadi műveket áttekintve egy fontos zenei kapcsolódási pontot emelnék ki a *Kőműves Kelemen* kapcsán, amely a darab egyik legfontosabb üzenetét, a vár felépítéséért, mint a nagy műért hozott – értelmetlen – emberáldozatot szimbolizálja, ez pedig nem más, mint egy jellegzetes dallamfordulatként alkalmazott bővített szekund hangköz. Ez hangsúlyos formában jön elő a nyolcvanas évek színpadi műveiben. A *Kőműves Kelemen* során például a *Szabad-e ölni?* kezdetű dalban fordul elő, de ugyanez a bővített szekund a jellegzetes hangköze a Koppány felnégyelését kísérő dallamnak. A hangköz a *Fehér Annában* is megjelenik, például akkor halljuk, amikor Anna bátyja megmentése érdekében éppen a bíróval hál, és közben kivégzik Lászlót.

A *Kőműves Kelemen*, bár műfajilag rockballada, mindenképpen táncszínházi műfaj is egyben, nem is lehet színpadra vinni koreografált mozgáselemek nélkül. A zene és annak ritmusa a mű üzenetével együtt alapvetően meghatározza a koreográfiákat, és talán ezért nem véletlen, hogy az egymástól függetlenül készült, különböző színrevitelekben és korokban is bizonyos elemek nagyon hasonló jelleget mutatnak. Ezek közül a cselekmény három pontját vizsgáljuk meg részletesen, amelyekhez jellegzetes zenék és táncok kapcsolódnak, három fontos előadást összehasonlítva. A három színrevitel közül az első az 1982-es ősbemutató, amely Marton László rendezése, Novák „Tata” koreográfiája, a második az 1993-as Nemzeti Színház-as adaptáció, amelynek az érdekessége, hogy a rendező-koreográfus egy személyben Novák „Tata”, aki a Honvéd Táncszínházra igazította a rendezést, a harmadik a merőben más szempontból közelítő 2013-as Alföldi Róbert-rendezés. Ez utóbbi azért is érdekes, mert a rendező saját *István, a király* rendezését előzte meg közvetlenül, és különlegessége, hogy alapvetően modern színrevitel, öltönyös menedzserkőművesekkel, laptopokon épülő várral. A táncok Vári Bertalan koreográfiái, amelyeknek a mozgása nem néptáncalapú, ugyanakkor bizonyos pontokon még ez az előadás sem tud a néptánc hatásától szabadulni. Ezek mellett számos rendezés

készült a Kőműves Kelemenből, például vidéki színházaknál, sok esetben nagyon hasonló alapelv mentén.

Az első közös megoldás az összes rendezés között Anna rituális meggyilkolásához és a végül sikeres várépítéshez kapcsolódik. Az összekapaszkodás, az összefogódzás, a bűn szövetségének összetartó erejeként jelenik meg, amit az emberekből létrejövő vár is jelképez. Novák „Tata” 1993-as rendezésében a kőművesek a vár foglyaiként végzik, noha az eredeti drámában, és így a többi rendezésben a bíró a gyilkosokat vádló igaz embereket bünteti, és a bűnt eltussolja.

Érdekes megoldás a rituális gyilkosság is, amely mindig egyfajta kolotípusú körvagy lánc táncként jelenik meg, részben emlékeztetve a magyar területről a szintén férfi lánc tánckra, gyimesi héjszákra, a balkáni lánc tánccokkal is közeli kapcsolatban állnak. A héjszák a gyimesi táncok között külön helyet foglalnak el, formailag és zenei kísérletben a kárpáti és moldvai román anyaghoz kapcsolódnak, kötött, szabályozott szerkezetűek, igazi közösségi táncok⁴. Többnyire szvitszerű fűzerben táncolják őket, többnyire a sima héjszával kezdve és a kerekessel zárva, legtöbb héjszát nyitott lánc, illetve félkör formában, de a kerekest például mindig zárt körben. Az összefogódzás többnyire vállfogást jelent, kivéve a kerekest, ahol a kézfogás a jellemző. A *Kőműves Kelemen* koreográfiai a héjszák vállfogásos összefogódzását idézik.

Gyimes és a gyimesi táncokon belül a nem archaikusabb táncanyag hatása ennél is közvetlenebbül kimutatható a *Kőműves Kelemen* zenei anyagában. A *Hazamegyek* című dal akkor hangzik el, amikor elkészül a vár, és ennek öröme a kőművesek isznak és mulatoznak. A dal érdekessége, hogy egy konkrét néptánc ritmusára épül, ez pedig a gyimesi kettős jártatója, amely egy reneszánsz eredetű páros, vonulós tánc típust idéz, amelyet egy gyorsabb forgásos tánc követ, a kettős sirülője. A kettős jártatójának alapritmusa jellegzetes „szinkópa tá-tá” ritmus, amelyet a gyimesi zenében az ütőgardon játszik folyamatosan, és amely az eredeti táncban a tánc lépés dobogásaiban is megjelenik. Ezt a táncot hagyományosan nem éneklik, nincsenek is hozzá énekelhető népdalok, ahogy a héjszák is instrumentális zenék. A kettős jártatójának különlegessége, hogy mindig táncszókkal kísérik, amelyet ennél a táncnál kizárólag férfiak szoktak csujogatni, általában vaskos, nyomdafestéket nem tűrő, jellegzetesen férfi szájba való, szexuális utalású szövegekkel. A balladában természetesen nem ilyen szövegeket hallunk, ugyanakkor a jellegzetes jártató-táncszók ritmusával szól a mulatozás szövege, és tartalmában megjelenik a patriarchális paraszti társadalomból ismert férfi minta is.

Mindhárom említett előadásban észrevehetjük az eredeti kettős jártatója tánc lépéseinek a nyomát, Novák „Tata” koreográfiáiban egyértelműen és felismerhetően látjuk a tánc lépéseket, de érezhető, hogy az Alföldi-rendezés Vári Bertalan-féle koreográfiai is a zene ritmusa miatt visszahozzák a néptánc dobogásának a legfon-

⁴ Az eredetileg kizárólag férfiak által táncolt héjszák közé tartozik például a héjsza (sima héjsza), a korobjászka, a tisztí héjsza, a legényes, a csúfos, a békási ruszka, a féloláhos héjsza, a hosszúhavasí, a régi héjsza és a kerekes. A táncalkalmak során településrészenként és koronként is változó volt, mely táncokat és milyen sorrendben táncolták.

tosabb elemeit. Ez utóbbi az ékes bizonyítéka annak, hogy a folklór annyira átjárja a *Kőműves Kelemen* zenei szövetét, hogy ez a fajta zenei és ritmikai világ szükség-szerűen vonzza be a néptánc elemeit, legyen szó akár modern megközelítésről és bármilyen stílusban alkotó koreográfusról. Ilyen értelemben pedig egyértelműen egy tánc szempontjából is sajátos színpadi műfaj született a *Kőműves Kelemennel*, ahol a folklór hatása a zene és a tánc egységében is érvényre jut.

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. **Klíma 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. **Ífj. 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**
Kéklakátok
5. **Káel Csaba**
Élmény. Minden tekintetben.
Kulturális FMCG, avagy fast moving cultural goods

