



TÁNC TUDOMÁNYI KÖZLEMÉNYEK



2021/1.

A Magyar Táncművészeti Egyetem folyóirata XIII. évfolyam 1. szám

Táncolj, táncolj

Mosolyog a holnap – Kék Madár.
Messze még a reggel! Áll a bál...
Szemeidben pajzán lámpafény;
udvarol egy sanzon: „Légy enyém!”
Táncolj, táncolj!
Nyár-éj ránk hajol.

Kifakul a fény a szép jövőn,
kiszínezní újra, nincs erőm,
hamuszínű álom hullik rám;
szédülünk az első éjszakán.
Táncolj! Táncolj!
Nyár-éj hol van, hol?

Didereg egy pár; a télben jár,
menedéket éppen nem talál,
menyasszonyra fátyol nem borul,
gyűrűjük a habzó hóba hull.
Táncolj, táncolj!
Fázom!
Hol vagy, hol?

A dalszöveg szerzője Sztevanovity Dusán

Szerkesztőség:

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

Lapterv, tördelés:
Tellingner András

A borítón egy műzsákat ábrázoló római síremlék látható. (Kr. u. 150–200, Louvre).
A műzsák sorrendje (balról jobbra):
Kalliopé, Thalia, Terpsikhoré, Euterpé, Polühimnia, Klio, Erato, Uránia, Melpomené.

Tánc tudományi közlemények

A Magyar Táncművészeti Egyetem lektorált, tudományos folyóirata

A szerkesztőség címe:
MTE Művészetelméleti Tanszék
1145 Budapest,
Columbus u. 87-89.
Tel.: 273-3430, fax: 273-3433
e-mail: ttktnp@gmail.com
www.mte.eu
ISSN 2060-7148

Megjelenik évente kétszer.
Lapunk 2020-ig megjelent számai hozzáférhetők: <https://adt.arcanum.com/hu/collection/TanctudomanyiKozlemenyek/>

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

Szerkesztőségi közlemény

Lapunk 2020/2. számában publikáltuk Haller Dorisz *A táncról írásban* című szakközlését részletét, amelynek alcíme sajnálatos módon hibásan jelent meg. A helyes alcím: „A 20. század második fele magyar táncművészeti folyóiratainak kialakulása és bemutatása”. A hibáért a szerző és az olvasók szíves elnézését kérjük.

tartalom



A Magyar Táncművészeti Egyetem folyóirata XIII. évfolyam 1. szám

Forrásközlés

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

Évforduló – Eck Imre

Fuchs Lívia: In memoriam Eck Imre 33
Bolvári-Takács Gábor: A Pécsi Balett létrehozásának művészetpolitikai tényezői 34
Nánay István: A hatvanas évek színháza és a Pécsi Balett 39
Fuchs Lívia: Eck Imre koreográfiai kísérleteinek nemzetközi párhuzamai 46
Vitányi Iván: A Pécsi Balett megszületésének társadalmi körülményei 51
Petrovics Emil: Eck Imre, a Pécsi Balett és a kortárs zene 56
Pinczehelyi Sándor: Néhány szó Eck Imre képzőművészeti munkásságáról 60
Eck Júlia: Eck Imre pedagógiájáról 63
Tóvay Nagy Péter: Válogatott bibliográfia. Eck Imre / Pécsi Balett 72

Tanulmány

Bólya Anna Mária: A tradíció színpadi feldolgozásának kérdései – A szkopjei Tanec Együttes évkör ünnepeihez kapcsolódó koreográfiái 77

In memoriam

Kürti László: Egy megkésett emlékezés – Drid Williams (1928–2018) 87

Recenzió

Varga Sándor: Gondolatok A pendzsomtól a discóig. Táncélet a Jászságban a 18–21. században című kötetről 95

Korom Alexandra: Néptánc a médiában 100

Szerzőinknek 102



Tóvay Nagy Péter

Magyar Csupajáték*Újságkivágatok a Paulini Béla hagyatékban IV.****Névtelen: Adelphi Theatre. Hungarian Rhapsody¹**

„Csupajáték” is translated „just a play”, which is just what this musical entertainment is not. Hungarian Rhapsody is a good enough description and to justify it one of Liszt’s played on two zimbals at the rise of the curtain. But it might also called „Magyar Chauve-Souris” for it consists of folk songs, dances, pantomime, and playlets all strongly tinged with national colour.²

In Hungary the folk arts of music, dance and drama are still alive in their traditional forms: there is no divorce between the peasant and the theatrical artist. It is merely a matter, therefore of taking a mystery play, a silhouette play, a musical comedy, a dramatic legend, orchestrating their music and mounting them beautifully to provide the more substantial turns in an entertainment which retains its native simplicity but enchants the eye with the creations of some highly talented scenic artists. The composers of Hungary are similarly in close touch with the folk music of their land, so that even a musical nihilist like Veress almost fits into the scheme, though actually his contribution was to the least satisfactory number, a pantomime not too well named The Magic Flute and not very well danced.

The music, then, and the decor are the strength of a show which appeals because it takes the songs and stories of our common European inheritance and sets them forth in ways that are to us highly coloured and exotic and therefore have the equal and opposite charms of familiarity and strangeness. The actual execution is more notable for vivacity than for high finish, though Miss Bella Bordy is a dancer of distinction. The final ballet, The Bridgeroom is Mine, however, is well done, and rounds off a dozen turns with a lively czardas in which the whole company takes part.

Névtelen: Something new from Hungary. Magyar Folk-Art at the Adelphi³

If the right people hear about it in time Hungarian Rhapsody – the new spectacle produced last night at the Adelphi Theatre – will have its devotees and a Magyar flavour will be contributed to the London season.

Bela Paulini has brought from the middle Danube a company of players, singers and dancers, who give us something new, a folklore entertainment, happily naive, racy and gay. A conventional first-night audience did not always seem to know too well what to make of it. This is not sophisticated Danubian revue or musical comedy.

* Külön köszönettel tartozom Halász Tamásnak, a Táncarchívum vezetőjének, aki a forrásra felhívta a figyelmem.

¹ A megjelenés adatai: The Times, 1939. április 28. [?. old.].

² Nikita Baliéff orosz komikus színész, 1908-ban alapította a Denevér Színházat (Le Théâtre de la Chauve-Souris) igazgatója. Ez a francia-orosz vaudeville-együttes többször turnézott Angliában is.

³ A megjelenés adatai: Daily Telegraph, 1939. április 28. [?. old.].



On the other hand, it is not folklore in the rough. A dozen clever people, musicians and scenic artists, have had a hand in the compilation. But the foundation is national spirit and peasant art.

A duet for two cimbaloms begins the programme. A Nativity Play includes a genuinely racy shepherds’ dance. There follows a series of playlets, fairy tales, vocal scenas, and a captivating rustic ballet ends the evening, showing us how a Csárdás should be danced. The dancers come from the Budapest Opera, and they combine with their professional accomplishment their national heritage. London has never seen such a Csárdás before.

The Aspis Viper, a Magyar folk-tale dramatised, was one of the items which the right people will want to see again. The backcloths in themselves should have a paragraph of description. This little Hungarian company deserves to find friends.

K. H.: Névtelen: Csupajatek. (Just a play) Adelphi Theatre⁴

A series of playlets in ballet form with songs and dances based on traditional folk songs and legends. The costumes are an extravagant elaboration of their native costumes – colourful and so beautiful.

The whole show is vivid, amusing, altogether delightful and presents something quite original to an English audience.

⁴ A megjelenés adatai: New Chronicle, 1939. április 28. [?. old.].



If this is representative of Hungarian „variety” we do indeed welcome it and their exquisite music.

Bella Bordy and Laszlo Csanyi, from the Ballet Company of the Royal Hungarian Opera House, Budapest had a most enthusiastic reception.

Stephen Williams: Hungarian folklore on a London stage⁵

Balieff succeeded with his „Chauve Souris” because nearly everything the players did was tinged with a sly and demure sense of humour.⁶ And the rest made one guffaw.

That is the main thing one misses in Hungarian Rhapsody the entertainment brought to the Adelphi Theatre by principals of the Ballet Company of the Royal Hungarian Opera House. Budapest: the hearty guffaw of honest good fellowship.

There is certainly a good deal of sophisticated fun – so sophisticated, indeed, that the fun is frequently lost in the sophistication.

Another thing these artists have forgotten to bring to London with them: the singing voice. The chief effect of their singing is to make one realise how well they dance.

Fantasies

Nevertheless, we have here a dozen sketches of a uniform taste and artistry, and present with a most artful artness.

Mme Bella Bordy, M. Laszlo Csanyi, M. Andrea Borbiro, M. Akos Kurtosy and other distinctive artists dance such graceful fantasies as Once upon a Time there was a Prince, The Magic Flute, The Aspis Viper and Snowmen with a loyal cooperation that bespeaks admirable team work.

The English compere, Mr. Sutherland Eglce (Felce) does his best to initiate us into the mysteries of Hungarian folklore. But there are moments, I am convinced, when he is as puzzled as we are.

Névtelen: Adelphi: Hungarian Rhapsody⁷

This is a charming entertainment, and it will be a great pity if the present troubled times keep the public away from this finely presented production of Hungarian folklore and music. It closely resembles the Chauve-Souris in its presentation, and the various scenes are introduced by an English compere.

This company comes from the Royal Opera House, Budapest, long known for the artistic quality of its productions, and the decors and costumes in Hungarian Rhapsody are of a beauty and magnificence rarely seen on the English stage. Outstanding among the scenes presented by this company are the lovely Hungarian interpretation of the legend of Bethlehem and an extremely moving old folksong called The Wood-Picker. Here is all the colour, music and naive beauty of Central European folklore.

⁵ A megjelenés adatai: Evening Standard, 1939. április 28. [?. old.].

⁶ Nikita F. Balieff (1873–1936) orosz-örmény komikus színész, impresszárió, a Denevér Színház alapítója.

⁷ A megjelenés adatai: The Queen, 1939. május 10. [?. old.]. Mellette egy TV-műsor kivágot látható.



Névtelen: Hungarian Rhapsody. Devised by Bela Paulini⁸

Hungary is responsible for more things than Liszt's Second Rhapsody, though no major pianist appears to be aware of this. It is responsible for the other fourteen Rhapsodies a vast number of plays which have the odd habit of appealing to English theatre-managers, but not to English theatre-goers and a queer national costume which appears to consist of a bowler hat and a bifurcated nightgown. Apart from these things the only other Hungarian export that I wot of are tokay and aperient waters paprika and czardas.

Item, the Hungarian alphabet contains more accents than it does letters. Item during the War we all played, hummed, or whistled a piece of Hungarian nostalgia called Souvenir by a composer with the unhumable and unwhistleable name of Drdla.⁹ Item one associates this country with lady novelists, goulash and millions of lead pencils. Item, it furnishes the BBC,

⁸ A megjelenés adatai: The Sunday Times, 1939. április 30. [?. old.].

⁹ František Alois Drdla / Franz Drdla (1868–1944) cseh muzikus volt.



with entire Sundays of light music. Lastly, it swarms with lady fiddlers of the Play, Gipsy, Play order. And that is all I or anybody else except Mr. Maschwitz, know about Hungary.

The foregoing is largely what this entertainment is all about, and very entertaining it is. There are mystery plays, and fairy tales, and pantomimes, and silhouettes and folk songs and more folk songs and yet more folk songs and to conclude with a few folk songs. There is also folk dancing. In other words, this is a kind of Chauve-Souris entertainment. The decor is witty and charming, and the music dry and sparkling like light Hungarian wine.

Névtelen: Hungarian song and dance. From our London staff¹⁰

The Hungarian Rhapsody – a Magyar Chauve Souris – which is now at the Adelphi Theatre is full of virtues. But perhaps the chief of them is the music, for in this wealth of material from the scores of young students (mostly) of Kodaly, Bartok, and Dohnányi one may note how fortunate Hungary is in a tradition of music that is rooted in folk song and folk dance and yet branches out into the newest modernity of the opera house. So there is no gulf between the traditional and the theatrical in this music, but only the proper bridge.

On the Adelphi's showing, something of the same is also true of their decorative art, for the many gay and clever backcloths to the playlets, ballets, and choruses are a nice blend of the naive and the deliberate. Only in the dancing, perhaps, is all not well; here are but the bare, undigested bones of Magyar folkdance, with nothing at all theatrical or big enough to endure the footlights. Actually they do have real ballets in the Budapest Opera House – whence the main dancers of this serious little company come – but evidently this Hungarian Rhapsody would admit nothing but the traditional. Sadly though one admits it, the entertainment would have been more had such earnestness been a little less.

Névtelen: At the play. Hungarian Rhapsody (Adelphi)¹¹

If anyone had asked me to say off-hand what the word Csupajáték meant I should have said it probably stood for a neglected method of simmering lambs'-paws in linseed oil before garnishing them with squashy loganberries; for it sounds like that sort of thing on that sort of menu. What it really means is Just a Play, and even though some may find it climbs reluctantly to their lips, it would have been a much better title than the one which has been chosen.

Than this nothing could be more misleading. It suggests fatuous music, mauve-tintured songs and a sugar-and-cream plot, whereas in its way this production is rather a little gem. That it becomes a dulled little gem is another matter on which I will touch later.

These visitors are no less than the Ballet Company of the Royal Hungarian Opera House in Budapest, and they give twelve quite separate turns. There is a peasant, „folk” quality about the whole programme which rings too true to smack unpleasantly of the arts and crafts, and it is staged delightfully against conventional Hungarian backgrounds of lovely colouring or else against simple formal sets in which good lighting and amusing patterns combine

The note is struck unmistakably in the opening scene, where two ladies prove themselves absolute mistresses of very peculiar instruments like grandspinets, the strings of which they whack with what appear to be spring shoetrees. Then comes a short mystery play of Bethlehem, beauti-

¹⁰ A megjelenés adatai: The Manchester Guardian, 1939. május 3. [?. old.].

¹¹ A megjelenés adatai: Punch or The London Charivari, 1939. május 17. 556. old.



fully put on though a trifle spoiled for me, perhaps foolishly, by the sudden appearance of George Robey among falls within the province of dramatic criticism.

Once Upon a Time There was a Prince is a ballet on the theme of the shadows at the back.

A bowler-hat was responsible for this startling illusion, and it was not till later in the evening that I got used to these bowler-hats, woolier and more flighty than ours, cropping up in village pubs and remote rustic glades.

High boots, tight trousers and brilliant waistcoats go well with them. (A surprising proportion of the men here looked exactly like STALIN, but that is not strictly an observation which jealousy, with two girls and a man. In Woodpicker a poor woman gathering faggots is cornered by four feudal gamekeepers, who melt before her pitiful tale after a very strictly beginning.

The Magic Flute shows how grievous a mistake it is to be rude to witches; its hero is chivvied by fairies. I thought the dancing in this scene the best. Then teher is Csarda, a rousing open-air drinking-revel; The Enchanted Melody, folk-songs sung by an attractive team of village maids; Anno 1800 a picture which comes to life; Bandi Patko, a silhouette play beautifully handled but too long; The Aspis Viper, a legendary story of a snake which, having dropped down a girl's snake, is turned to gold to celebrate the courage of her lover, who pulls it out – a good scene, full of life; Snowmen (not in the least abominable), two of whom dance in a village street at closing-time to the concertina of an elderly drunk: and The Bridegroom is Mine showing the press-gang at work at a country-wedding. Those who take a gloomy view of conscription will find this comforting. Labour readers, please note.

G. M.: Song and dance from Hungary – and a compere from Mayfair¹²

Show: Hungarian Rhapsody. Theatre: Adelphi

The first surprise about this pretty little all-Hungarian show is that Mr. Eric Maschwitz¹³ has apparently nothing to do with it.

The second surprise is the presence of Sutherland Felce,¹⁴ compere de luxe from the night spots of Mayfair, introducing peasant songs and dances by the company of the State Opera House, Budapest, with far from Hungarian wisecracks and conjuring tricks.

A series of choral ballets is the best description of the show. The characters are peasants, shepherds, witches, fairies, men in funny leather beards and women in fancy spangled leggings.

The Chauve Souris, the nearest standard of comparison has more subtlety, speed and satire, but in this show the costumes and the scenery are individually colourful and charming and the music distinctive and stirring.

Philip Page: Chauve Souris—from Hungary¹⁵

The Adelphi Theatre, having veered from melodrama to variety, via revue and musical comedy, now houses a Csupajáték, which, according to the programme, means „just a play”. But a play is just what this Hungarian Rhapsody is not.

¹² A megjelenés adatai: Daily Express, 1939. április 18. 556.

¹³ Albert Eric Maschwitz (1901 – 1969), angol szórakoztató művész, író, rádiós. Álneve: Holt Marvell. Önéletrajza No Chip On My Shoulder címmel látott napvilágot (1957).

¹⁴ Leslie Sutherland Felce (1907 – 1942) brit bűvészből van szó, aki a konferanszié szerepét töltötte be a produkcióban.

¹⁵ A megjelenés adatai: The Daily Mail, 1939. április 28.



It is a sort of Hungarian Chauve Souris, and it is curious that although the average London audience is, I imagine, as ignorant of Russian as it is of Hungarian, the Russian version was far more intelligible.

Except for the very necessary explanations in a facetious brand of English by Mr. Sutherland Felce, the compere, no word other than Hungarian was spoken or sung throughout the whole evening. The result was, in the circumstances, a revue without a shred of humour and that is a pretty tough proposition.

One had, therefore, to fall back on the dancing, which was good the music, which was still better and played by an excellent orchestra, and some charming colouring and costumes. These last included for some of the men, what appeared to the uninitiated eye to be a combination of natty little bowler-hats and certain articles of feminine underwear. I do not doubt that weddings in Hungarian villages and celebrated in such garb.

The music has been composed by a platoon of pupils of Kodaly, Bartok and Dohnanyi, and except that the Hungarian idiom tends become monotonous, is of considerable interest. It is certainly the best and most comprehensible part of this oddly alien, but by that means unattractive entertainment.¹⁶

Dressing rooms for Hungarian Rhapsody. Sunday. 7th May, 1939¹⁷

Stephen Csongor
Francis Pinter
Arved Tery (1)
Leslie Kovacs
Sandor Haas
3 others

Laszlo Csanyi (3)

Bela Endre
M. Basthy (4)

Mayer Bercsenyi
I. Gaspar
Barbara Endre
Francesca Vogt (6)
Jolan Hargittay
Margaret Pongracz

¹⁶ A korabeli magyar sajtó szerint – ahogyan az az eddigi sajtókvivágatokból is kitérünk – a Magyar Csupajáték osztatlan sikert aratott és kizárólagosan elismerő kritikákat kapott Nagy-Britanniában. Azonban az angol nyelvű kritikákat átolvasván tovább árnyalható a kép és megállapítható, hogy a külföldi kritikusok több negatív észrevételüknek is hangot adtak a produkcióval kapcsolatban, amelyről a magyar sajtó nem akart tudomást venni. Egyetlen kivételként a Ráskay tollából származó A Csupajáték londoni sikere és tanulságai című írást említhetjük ki, amely részletesen foglalkozott a Csupajátékot ért angol bírálatokkal is. Ebből a szempontból tanulságos lenne a korszak ellenzéki sajtóját is áttanulmányozni, hiszen Paulinyi nem gyűjtött sajtókvivágatokat ebből a körből. Pedig több híradás, tudósítás is megjelent a Csupajátékról például a Népszavában is.

¹⁷ Ez a forrás fontos adalékokat szolgáltat a Magyar Csupajáték londoni turnéján résztvevő művészek lajstromának pontosításához.



Sary Barabas
Andrea Borbiro (8)

Bella Bordy (9)

Iren Kereny
Elizabeth Saghy (11)
Magda Nagy



Névtelen: PLAY OF PLAY, az Adelphi Theatre-ben¹⁸

Az Adelphi Theatre¹⁹ Londonban van, a furcsa cím: Play of play pedig a Magyar Csupajátékot rejti magában. Fialat táncsoport viszi el a magyar népmesék levegőjét az angol fővárosba, élükön Bordy Bella és Csányi László. A legelőlkön pedig Paulini Béla. A Magyar Csupajátékot, amit tavaly mutattak be Budapesten, frissítették fel és festették ki üde piros-kék színekben, mint egy tükrös, szép mézeskalács-szívet, ajándékkal London közönsége számára.

Már el is utaztak. Részletekben. Volt, akinek előre kellett mennie, hogy előkészítse a dolgokat a csütörtöki premierre még idejében. Endre Béla, a karmester már Londonban próbál napok óta a zenekarral. A zöm vasárnap reggel indult. Csányi László vasárnap este még az Operában lépett fel. Ő hétfőn reggel repülőgépen eredt utánuk.

„Nyolc napra megyünk Londonba, de ha siker lesz, akkor még maradunk egy darabig” – Ezt Bordy Bella mondta a kis társulat primadonnája, az egész Csupajáték vidám napsugara.

A tündérszép magyar mesevilágot eleveníti meg most Londonban egy csoport magyar művész, táncos, muzsikos, költő, festő, iparművész. Magyar babákat visznek magukkal ajándékkal az angol királyi gyermekek számára. Figurineket, melyek a Csupajáték szereplői modelljeül szolgáltak. A magyar közönség szeretettel gondol rájuk és sok szerencsét kíván nekik.

Az Operaház pedig várja a táviratot, amiben a szabadsága meghosszabbítását kéri a primadonna és a bonviván.

¹⁸ A megjelenés adatai: Színházi Magazin, [1939. április 30. 28. old.]

¹⁹ Az eredeti szövegben Theater változat szerepel. Ezt minden cikk esetében kicseréltem.



Ismeretlen: Cím nélkül²⁰

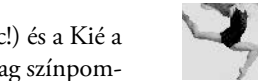
Vasárnap reggel az Árpád sínautó népes és jókedvű társaságot röptetett Bécsbe. A Magyar Csupajáték társulata indult londoni vendégzereplésére. Szombaton még főpróbát tartottak. Fényképészünk néhány jelenetet ellesett abból a gazdag műsorból, amelyet az angol közönségnek vittek.

Névtelen: A magyar Csupajáték nagy sikere Londonban²¹

Alig néhány nappal ezelőtt lelkes magyar művészcsapat indult el London felé, Paulini Béla vezetése alatt. A Csupajáték társulata volt az, amely a magyar élet színeit, hangjait, népi művészetét vitte magával az angol fővárosba, dalokban, táncokban, kis színpadi jelenetekben, pompás díszletekben és jelmezekben. A magyar Csupajáték már bemutatkozott az Adelphi-színházban, amelynek pénztárait Bordy Bellának, a Csupajáték primadonnájának szerdai rádióelőadása után, valósággal megostromolta a közönség. A londoni társadalom és művészet élőképessége mellett, a magyar követtel élükön, ott voltak a londoni magyarok is, akik büszkén és boldogan figyelték, hogyan melegszik fel pillanatról-pillanatra a közönség a szép, művészi és színpompás magyar

²⁰ A forrást nem sikerült beazonosítani.

²¹ A megjelenés adatai: Pest Hírlap, 1939. április 29. [14. old.]



látványosság hatása alatt. Különösen az Áspiskígyó, a Csodafurulya, a Rózsaszedő (sic!) és a Kié a vőlegény? című jeleneteknek volt nagy sikere, de a magyar népi motívumokban gazdag színpompás díszleteknek és jelmezeknek is, elsősorban a színházi emberek és képzőművészek soraiban. Az összes lapok komoly ismertetést közölnek a Csupajáték művészi jelentőségéről és egytől-egyig elragadtatott szavakkal emlékeznek meg a magyar néplélekről erről a zenés, táncos, játékos, tarka bokrétajáról. A bemutató előadás után Magyarország londoni követe felkereste a művészeket öltözőikben és örömet fejezte ki, hogy az angol közönséggel megismertették a magyar művészetnek ezt a finom teljesítményét.

Az angol lapok hosszú és lelkes tudósításban ünneplik a magyar Csupajáték nagyszerű bemutatkozását.

A News Chronicle ezt írja: „Néptánc-sorozat hagyományos népzenevel és népmesékkel, festői színpompájú népviseletekkel. Az egész előadás eleven, mulattató, elragadó és eredeti. Ha ez a magyar varieté képviseli, akkor lelkesen üdvözljük ezt a nagyszerű előadást.”

A Daily Telegraph így ír: „Az előadás szereplői valami egészen újat és eredetit adnak, valami őseredetű, boldogan egyszerű, vidám népmondai mulatságot, amelyet ügyes művészek, zenészek és díszlettervezők kifinomítottak anélkül, hogy megfosztották volna nemzeti szellemétől és a népművészettől.”

A Times a többi között ezeket írja: „Magyarországon még eredeti, hagyományos alakban él a népzene, a tánc és a dráma művészete. Még nem választották el a népművészetet a színháztól. A magyar zeneszerzők ugyancsak szoros összeköttetésben állnak hazájuk népzenejével.

A Daily Express szerint a jelmezek és díszletek színpompája és a zene lelkesítő hatása páratlan.

Névtelen: A Csupajáték sikere Londonban²²

Paulini Béla magyar „Kékmadár“-ja, a Magyar Csupajáték csütörtökön este kezdte meg vendégzereplését a londoni Adelphi-színházban. A magyar együttes bemutatkozása nagy sikerrel járt, a színház közönsége nagy tetszéssel fogadta a magyaros táncokat, énekszámokat és kis jeleneteket és melegen ünnepelte a társulatot, Bordy Bellát, az együttes sztárját és Paulini Bélát, a Csupajáték megteremtőjét. A londoni lapok is rokonszenvvel foglalkoznak az előadással, kiemelik művészi stílizált népiességét, eredetiségét, érdekességét és színesen dicsérik az együttest, amely Bordy Bellával az élén, valóban kiváló produkált. Igen nagy sikert arattak Purjesz Lajosné magyaros babái is, amelyeket a Csupajáték résztvevői magukkal vittek.

Névtelen: Heti Színház²³

Nagy sikere van Londonban a Magyar Csupajátéknak. Az angol főváros közönsége mindig érdeklődéssel fordult a különböző nemzetek népművészete felé. Az eddigi magyar produkciók is rendszerint igyekeztek, hogy a számtalan színben ragyogó magyar népművészetet stílizált formában, de hamisítatlanul ismertessék a szigetországgal. Még ma is műsoron van a His Majesty színházban a Magyar Melody. Az elmúlt hét csütörtökjén csatlakozott az Adelphi színházban a londoni magyar előadásokhoz a Hungarian play of play. Az újságok rokonszenves kritikákban mint a magyar népművészet stílizált megnyilatkozását üdvözlötték a Csupajáték mulatságos, han-

²² A megjelenés adatai: Az Újság, 1939. április 30. [22. old.]

²³ A megjelenés adatai: Függelenség, 1939. április 30. [? old.]



gulos, színes képeit. Kiemelkedően nagy a sikere az Áspiskigyónak amelyet Veress Sándor írt, Vincze Ottó bakonyi komédiájának, a Patkó Bandinak. Lányi Viktor Rőzsessedőjének és még egy csomó kitűnő hatású számnak, elsősorban természetesen azoknak, amelyekben Bordy Bella, Operaházunk balerinája, a Csupajáték vendége szerepel. Már is valószínű hogy az előre tervbe vett háromhetes vendégjátékot meghosszabbítják és az Adelphi színház tavaszát teljesen betölti a Magyar Csupajáték vendégszereplése.

Névtelen: Nagy sikert aratott Londonban a Magyar Csupajáték²⁴

Csütörtökön este londoni Adelphi Theaterben (sic!) bemutatkozott a Magyar Csupajáték együttese. Paulini Béla tavaly összeállított műsora némileg megváltozott, a londoni bemutatóra néhány számot kicseréltek: Hungarian Play of play volt a magyar produkció címe, a szereplők pedig kis változással a tavalyi táncosokból és színészekből kerültek ki. A primadonna Bordy Bella volt, aki erre az alkalomra szabadságot kapott az Operától. Bordy Bella egyébként az előadás előtt egy nappal, szerdán délután angol nyelvű előadást tartott a Magyar Csupajátékról a londoni rádióban. Az angol közönség meglepően nagy érdeklődéssel fogadta a magyar vendégeket, már jóval az előadás megkezdése előtt kikerült a pénztár fölé a „Minden jegy elkel” tábla.

A kis magyar csapat érthető izgalommal várta az előadás megkezdését. A nagy drukknak azonban csakhamar feloldódott, egymást érték a tapsok, a nyolc-tízperces számok után a londoni magyar követség tagjai, akik az egyik prosceniumpáholyban ültek, boldogan láthatták a magyar művészgárda kétségtelen sikerét.

Különösen a Csodafurulya, a Patkó Bandi, az Áspiskigyó és a Rőzsessedő (sic!) című képek arattak megérdemelt sikert, a hideg angol közönség fokról-fokra melegedett bele a különös produkció hangulatába és az előadás végén percekig zúgott a taps s lelkesen hívta a közönség a függöny elé az előadás szereplőit.

Este bankett volt a szereplők tiszteletére, amelyen Barcza György londoni magyar követ mondott beszédet. Meleg szavakkal emlékezett meg a messziről érkezett magyar művészekről, akik elhozták az angol közönséghez a kis Magyarország poézisét, mosolyát, muzsikáját s elhozták a ködös Albionba a napsugaras magyar levegőt. A jelentős kultúrmunkáért köszönet illeti ennek a kis expedíciónak minden egyes tagját, az egyszerű néma szereplőktől a vezetőkhig.

A Csupajáték szereplői boldogan hallgatták a követ beszédét – a csütörtök esti fogadtatás után ítélve valószínű, hogy a magyar produkciótól később sem fog elpártolni a közönségsiker. A szereplők egyébként egész sereg nemzeti színű szalagokkal díszített csokrot és babérkoszorút kaptak. A szerződés egyelőre három hétre szól, a további siker dönti el hogy az angliai szereplést prolongálják-e.

Névtelen: A Magyar Csupajáték a londoni televízióban²⁵

A magyar művészettörténelem érdekes fejezete, hogy magyar színházi előadást most adtak először televízió útján. Paulini Magyar Csupajátékát kötötték le ilyen célból s a magyar sorozat felét – hat képét – adták vasárnap délután Londonban televízió útján. Vasárnap délután fél hatkor kezdődtek a stúdióban a próbák, fél 6-ra a nagyszerű BBC nagyszerű zenekara átvette a zenei anyagot, majd a Csupajáték Londonban vendégszereplő társulata is megjelent természetesen már

²⁴ A megjelenés adatai: Esti Újság, 1939. április 29. [6. old.]

²⁵ A megjelenés adatai: Az Újság, 1939. május 10. [10. old.]



jelmezben s a jelenetek teljes próbájára került a sor. Ez a próba hétig tartott. Pontosan fél tízkor került a sor magára az előadásra. Számtalan fényező ontotta fényét a műteremben, a mikrofon gólyanyakán ide-oda járt, a műterem általában nagyjából egy filmműteremhez hasonlított. És sok ezer kis üveglapon megjelentek Angliában a magyar játék kedves képei zenében, táncban, sőt magyar szóban, jelmezben és díszletben adva ízelítőt a modern magyar művészetből. Megelevenedett az Egyszer egy királyfi című népballada, amit azonban érdekes elhatározással táncjátékká dolgoztak fel a szerzők, meg a Rőzsessedő, az Anno 1800 és a többi. Az adás pontosan negyven percig tartott és nagyon jól sikerült.

A Magyar Csupajáték eredetileg tíz napra tervezett londoni vendégjátékát egyébként meghosszabbították.



**Névtelen: Helyszíni tudósítás a Csupajáték londoni sikeréről²⁶**

London május 3. (Az Esti Újság londoni tudósítójától)

Úgy kezdődött, mint a londoni nagy színházi sikerek kezdődni szoktak. A forgalmas londoni Strandon, Európa e legjellegzetesebb színházi negyedében, már jóval az előadás előtt gyülekezik a közönség. Tulajdonképpen a közönség közönsége, akik érdeklődnek és fél óráig elácsorognak a nagy színházak bejáratánál, hogy egy-egy nevezetesebb bemutató előkelő közönségét megláthassák. Az előkelő közönség, mintha csak ezt várná, alighogy a nézelődők serege körülállja a színház, jelen esetben az Adelphi Theatre, bejáratát, megérkeznek az első vendégek. Gyönyörű estélyi ruhás ladyk, frakkos urak egymás után érkeznek autóikon és a tömeg egyre sűrűbben morajlik fel a remek fejdíszek szebbnél-szebb estélyi ruhakréációk, közismert személyiségek érkezésénél. Csak egy pillanatig láthatják őket, míg keresztülmennek a járdán és eltűnnek az Adelphi Theatre csillogó halljában. Egy fél óra alatt vége az utca igazi látványosságának, a közönség már a nézőtéren van. Jellegzetes londoni siker-hangulat.

A konferanszié pár bevezető szava után szétnyílnak a függönyök és – és ekkor történik a csoda. Szín pompás mesevilág tárul fel, tarka-barka színek, pattogó mozdulatok, csizmák, sujtások, gémes kutak, mesévé stilizált kis magyar falvak és hozzá kísérezene, mely modern, ízes és ízgyérig magyar. Bartók Béla, Kodály és Dohnányi tanítványainak a muzsikája kíséri az egész este műsorát s a mesterek, nem egy pedig tanítványok közül is, meghódította az angol közönséget. A zene talán a legnagyobb siker e sikerekben nem szűkölködő estén.

A mesebeli herceg történetéről szóló táncjátékban egyszerre feltűnik Bordy Bella, az Operaház balerinája. Ügyes mozgása, arcjátéka, kicsit kamaszfiús, egészséges megjelenése egyszerre szimpatikussá teszi. Az angol közönség, mely egyébként tartózkodó szokott lenni a tapssal, első tánc után is már többször függöny elé hívja a boldog Bordy Bellát és Borbíró Andreát, csakúgy, mint Csányi Lászlót, akit szintén az Operaház kölcsönzött néhány estére Angliának.

Az angol közönségnek jó szeme van nem kerüli el a figyelmét a rengeteg jó ötlet, frappáns megoldás, és ízes móka s ez a közönség, mely revüszínpadi alkotásokban oly magas szinthez szokott, teli szívvel élvezti ezt a sokszor egyszerű, de annyira bájos Csupajátékot, mely az operett és a mese hangulatának ügyes összeolvasztásával vidám s jó szórakozást nyújt.

Paulini Béla, aki ennek a műfajnak már eddig is sok sikert hozott, helyesen tette, hogy kis társulatát bemutatta a londoni közönségnek. A kedves, játékos magyar produkció közönségnek és sajtónak egyaránt tetszik. A londoni siker megnyitja a világ kapuit Paulini és tehetséges munkatársai előtt.

Névtelen: Az angolok tapsolnak a Magyar Csupajátéknak²⁷

Londonból jelentik: Noha az angol közélet figyelmét majdnem teljesen lekötik a külpolitikai események s az általános hadkötelezettség bevezetése, a londoni lapok hosszú és lelkes kritikákban ünneplik a Magyar Csupajátékot, amely most mutatkozott be az Adelphi Theatre-ben. A Times, a News Chronicle, a Daily Telegraph, és a többi súlyos szavú londoni újság komoly és elragadtatott hangon ír a magyar produkcióról, amely „ha a magyar varietét képviseli, lelkes üdvözléssel érdemel.”²⁸

²⁶ A megjelenés adatai: Esti Újság, 1939. május 4. [8. old.]²⁷ A megjelenés adatai: Pesti Napló, 1939. április 29. [? old.]²⁸ Itt egy német nyelvű kritika kivágata következik, amelyet nem közlök. (Andrea Révai: Paulinis Leute in London. Pester Lloyd, 1939. május 2. 10. old.)**Névtelen: A Magyar Csupajáték újabb angliai sikere²⁹**

Nyolc nap alatt kétszer adta az angol televíziós társaság a Londonban vendégszereplő Magyar Csupajáték néhány képét: múlt vasárnap és most hétfőn. Az újszerű magyar művészeti vállalkozás életében ezek mindenesetre érdekes dátumok. A Magyar Csupajáték egyébként több angol vidéki városban és fürdőhelyre kapott szerződési ajánlatot, de jelentkeztek menedzserek más országokból is. A Csupajáték most mégis visszatér Budapestre, mert Paulini Bélának az a szándéka, hogy a műsort kibővíti, állandóbb jellegű társulatot szervez és egyeztetve a már beérkezett és talán még beérkező ajánlatokat, indítja körútra a Csupajátékot.

²⁹ A megjelenés adatai: Pesti Napló, 1939. május 17. [15. old.]



A Magyar Csupajáték nagy sikere Londonban³⁰ London április 28 (A Magyar Nemzet tudósítójától.)

A Paulini Béla vezetése alatt álló Magyar Csupajáték londoni bemutatója a Theatre Adelphi színpadán a magyar népi művészetnek igazi diadalünnepét jelentette.

Bordy Bella előző napi rádióelőadása után, amelyben ismertette a népi játékokat, valósággal megrohanta a londoni közönség a színházat jegyekért. A bemutató estén (sic!) megjelentek az angol társadalmi élet előkelőségei, a magyar követség élén a követtel, azon kívül a Londonban tartózkodó magyarok, gomblyukba tűzött magyar kokárdával. A közönségnek elsősorban az Angliában ritkaságszámba menő díszletek fogták meg a szemét és a magyar népviselet feltűnő szépségű színpompája. Ez és a jelenetek gyönyörű karakterisztikája, szimbolikus varázsa percekig tartó tapsorkánokat váltott ki a közönségből. Bordy Bella számtalan nyílt színi tapsot kapott és több táncszámát meg kellett ismételnie.

Valóban elragadó látványosság ez a magyar néprevü. Jelenetsorozata magyar népmesékből, népdalokból és táncokból áll és rengeteg színmagyar szépséget, bájt, elevenséget sörít (sic!) a színpadra. És az előadás tökéletesen visszaadja a népi lélek és fantázia minden életmegnyilvánulását. Különösen dús és megragadó a Rózsaszedő (sic!), a Kié a vőlegény, az Egyszer egy királyfi... jelenete.

Az előadás után Magyarország londoni követe megjelent az öltözőkben és köszönetét fejezte ki a magyar művészgárdának, amiért a magyar népművészetet ilyen tökéletesen tolmácsolták az angol fővárosban. Utána ünnepi vacsora következett.

Az angol lapok is a legnagyobb elismeréssel emlékeznek meg a Magyar Csupajátékról. A News Chronicle szerint: „Néptánc-sorozat hagyományos népzenevel és népmesékkal, festői színpompájú népviseletekkel. Az egész előadás eleven, mulattató, elragadó és eredeti. Ha ez a magyar varietét képviseli akkor lelkesen üdvözljük ezt a nagyszerű előadást.”

A Daily Telegraph ezt írja: „Az előadás szereplői valami egészen újat és eredetit adnak, valami őseredetű, boldogan egyszerű, vidám népmondai mulatságot, amelyet egyes művészek, zenészek és díszlettervezők kifinomítottak anélkül, hogy megfosztották volna nemzeti szellemétől és a népművészettől.”

A Times így ír: „Magyarországon még eredeti, hagyományos alakban él a népzene, a tánc és a dráma művészete. Még nem választották el a népművészetet a színháztól. A magyar zeneszerzők ugyancsak szoros összeköttetésben állnak a hazájuk népzenejével.” – A Daily Express szerint a jelmezek és díszletek színpompája és a zene lelkesítő hatása páratlan.

Névtelen: A Csupajáték nagy sikere Londonban³¹

Tegnap este mutatták be Londonban a Csupajáték néprevüt, amely óriási sikert aratott. A lapok lelkes tudósításokat írnak a bemutatóról.

Elragadó látványosság ez a magyar néprevü, amelynek jelenetsorozata a magyar népmesékből, népdalokból és táncokból áll és rengeteg bájt, varázst, és elevenséget sűrít a színpadra.

A Daily Telegraph így ír: „Az előadás szereplői valami egészen újat és eredetit adnak, valami őseredetű, boldogan egyszerű, vidám népmondai mulatságot, melyet egyes művészek, zenészek és díszlettervezők kifinomítottak, anélkül, hogy megfosztották volna nemzeti szellemétől és a népművészettől.”

³⁰ A megjelenés adatai: Magyar Nemzet, 1939. április 29. [?] old.]

³¹ A megjelenés adatai: Magyar Szó, 1939. [?]



A Times többek között ezeket írja: „Magyarországon még eredeti, hagyományos alakban él a népzene, a tánc és a dráma művészete. Még nem választották el a népművészetet a színpadtól. A magyar zeneszerzők ugyancsak szoros összeköttetésben állnak a hazájuk népzenejével.”

Névtelen: Pár sor színház³²

A Magyar Csupajáték londoni premierje előtt Bordy Bella rádióbeszédben ismertette a műsort. A londoni lapok egyébként a premiert követő napon is ontják a dicséretet a magyar táncosokhoz. Leginkább a Kié a vőlegény? és a Csodafurulya című jeleneteket dicsérik.

Barcza Gábor londoni magyar követ telefonon interveniált az Operaház igazgatóságánál Bordy Bella szabadságának meghosszabbítása ügyében, hogy a Magyar Csupajáték Bordyval az élén felléphessen a 10-én a magyar követség estélyén.

Névtelen: Páratlan sikert aratott Londonban a Magyar Csupajáték³³

London április 28.

Noha az angol közélet figyelmét majdnem kizáróan a hadkötelezettség bevezetése és a nemzetközi helyzet köti le, az angol lapok hosszú és lelkes tudósításban ünneplik a magyar Csupajáték nagy-sikerű bemutatkozását tegnap este a londoni Adelphi Színházban.

Elragadó látványosság ez a magyar néprevü, amelynek jelenetsorozata magyar népmesékből, népdalokból és táncokból áll és rengeteg bájt, varázst és elevenséget sűrít a színpadra. A jóalakú szereplők, a díszlet feltűnő szépsége, az erőteljes, merész és finom színpompa, valósággal lélegzet visszafajító hatást gyakorol. Mindazonáltal az előadás nemcsak az élénk színhatásokra van alakítva. Az egyik jelenetet árnyjátékként játszik. Mélabú és széles jókedv, jelképes áhítat, festett képzelet, mindebből bőven van varázshatású előadásban, amely szép és mulattató is.

A News Chronicle ezt írja: „Néptánc-sorozat hagyományos népzenevel és népmesékkal, festői színpompájú népviseletekkel. Az egész előadás eleven, mulattató, elragadó és eredeti. Ha ez a magyar varietét képviseli akkor lelkesen üdvözljük ezt a nagyszerű előadást.”

A Daily Telegraph így ír: „Az előadás szereplői valami egészen újat és eredetit adnak, valami őseredetű, boldogan egyszerű, vidám népmondai mulatságot, amelyet egyes művészek, zenészek és díszlettervezők kifinomítottak, anélkül, hogy megfosztották volna nemzeti szellemétől és a népművészettől.”

A Times többi között ezeket írja: „Magyarországon még eredeti, hagyományos alakban él a népzene, a tánc és a dráma művészete. Még nem választották el a népművészetet a színháztól. A magyar zeneszerzők ugyan csak szoros összeköttetésben állnak a hazájuk népzenejével.” A Daily Express szerint a jelmezek és díszletek színpompája és a zene lelkesítő hatása páratlan.

Névtelen: Köztünk maradjon³⁴

Néhány ismeretlen részlet a Magyar Csupajáték káprázatos londoni sikeréről. Az Adelphi Theatre London egyik legnagyobb színháza. Kétezer férőhelye van. Az óriási színházat úgy megrohanta a közönség, hogy a bemutató előtt már négy nappal minden jegy elkelt valamennyi előadásra.

³² A megjelenés adatai: Magyar Szó, 1939. április 30. [?]

³³ A megjelenés adatai: Pécsi Újság, 1939. április 29. [?] = Új Magyarország, 1939. április 29. 11. old.

³⁴ A megjelenés adatai: Napkelet, 1939. május 9. [?]



Bordy Bella, a Csupajáték sztárja kezdettől fogva Barcza londoni követünk és felesége vendége. A londoni magyar követség egyébként május 10-én a követség palotájában magyar estet akar rendezni, amelynek középpontjában Bordy Bella fellépése állana, feltéve, ha az Operaház három nappal meghosszabbítja Bordy Bella szabadságát.

Névtelen: A Magyar Csupajáték a londoni televíziós rádióban.

Meghosszabbították az angliai vendégszereplést³⁵

London, 1939. május 7.

(A Magyar Nemzet tudósítójától.) A magyar színháztörténet érdekes, korszerűen jellegzetes ünnepi eseménye zajlott le vasárnap, amikor az angol rádió, a világhírű British Broadcasting Company televíziós előadásban közvetítette a Paulini Béla vezetése alatt álló és ez idő szerint a londoni Theatre Adelphi-ban vendégszereplő Magyar Csupajáték színpompás folklór-képsorozatát. Az előadásban szereplő tucatnyi képsorozat fele, hat táncjelenet került a távolbalátó-műteremben a mikrofon elé. Vasárnap kora délután kezdődtek a stúdióban a próbák, fél hatra a BBC nagyszerű zenekara átvette a zenei anyagot, majd Bordy Bella és a Csupajáték Londonban vendégszereplő társulata jelmezbe öltözött, a különleges festékekkel kifestette magát s a jelenetek teljes próbáira került a sor. Ez a próba hét óráig tartott.

Pontosan fél tíz órakor került a sor az előadásra. Számtalan fényszóró ontotta fényét a műteremben, amely nagyjában úgy hat, mint valami filmműterem. A szemképrázta fényben a hosszú gólyanyakú mikrofon úgy vándorol ide-oda mint a filmfelvevőgép. A Magyar Csupajáték szereplői némi kevéske lámpalázzal egymás után pergették le a táncjeleneteket, Bordy Bella és Csányi László a főszerepekben valósággal remekeltek.

És százezer és százezer apró üveglapon megjelentek az angol és külföldi televíziós rádióelőfizetők gépein a Magyar Csupajáték kedves jelenetei, mosolygó képben, zenében, táncban, sőt magyar szóban, jelmezben és díszletben adva ízelítőt a modern magyar művészetből. Megelevenedett az Egyszer egy királyfi című népballada, amit táncjátékká dolgoztak fel a szerzők, meg a Rózseszedő, az Anno 1800 és a többi. Az adás pontosan negyven percig tartott és nagyon jól sikerült. Az előadás befejeztével a BBC stúdióját elárasztották a telefonérdeklődők és szerencsét kívánó külföldiek és természetesen magyarok, lelkes hangú üdvözlő szavaikkal.

Itt említjük meg, hogy legutóbb a Manchester Guardian foglalkozott a Magyar Csupajáték képsorozatával, miután a többi nagy angol lap már nagyrészt közölte a maga bírálatát. A lap megalapítja, hogy a mű tele van életkedvvel. A zenén érezni elsősorban, hogy Magyarország milyen szerencsés művészetében, zenéje hagyományos, a népzeneben gyökerezik. De a vonatkozik ez a magyar táncokra is. A hagyomány, íme, a legmodernebb magyar játékban is elárad. A magyar művészetben nincs hézag csak áthidalás van. A sok szép festett függöny a játékoknak, kórusoknak, balettnek igazán jó háttér.

A Csupajáték legutóbbi előadását végignézte Hore angol belügyminiszter is.³⁶ A Magyar Csupajáték eredetileg tíz napra tervezett londoni vendégjátékát különben meghosszabbították.

³⁵ A megjelenés adatai: Magyar Nemzet, 1939. május 10. [13. old.]

³⁶ Samuel John Gurney Hoare (1880 – 1959), angol konzervatív politikus.



Névtelen: A Csupajáték az első magyar produkció, ami televízióra kerül³⁷

Paulini Béla Csupajátéka, amelyet nagyon szívesen fogadott a londoni kritika és a közönség, napról napra népszerűbb lesz Angliában. Most legutóbb televíziós közvetítést rendeztek a Csupajáték műsorszámáiból. A Csupajáték az első magyar produkció, amely televíziós közvetítésre került. A műsor első felét, hat képet közvetítettek, s az előadás mintegy negyven percig tartott.

Névtelen: Televízió közvetítették a Magyar Csupajátékot Londonban³⁸

A színtörténelemben még nem fordult elő, hogy magyar színházi produkció televízióval közvetítettek volna. A Londonban vendégszereplő Csupajátékot érte az a szerencse, hogy úttörő lehetett.

A magyar együttes szép sikerére való tekintettel a BBC, az Angol Rádió Társaság, megállapodást kötött Paulini Bélával, a Csupajáték szervezőjével, hogy a műsor hat számát televízió leadják. A televíziós közvetítést vasárnap tartották meg a londoni rádió műterméből. A leadás negyven percig tartott és nagyon jól sikerült. A közvetítés után a stúdióba érkező sok telefonhívás bizonyította, hogy a magyaros képeknek zenének és éneknek a nézők és a hallgatók körében igen szép sikere volt.

³⁷ A megjelenés adatai: Esti Újság, 1939. május [11. 6. old.]

³⁸ A megjelenés adatai: Függelenség, 1939. május 10. [?]

**Névtelen: A Magyar Csupajáték televíziós közvetítése Londonban³⁹**

A Paulini Béla vezetésével Londonban szereplő Magyar Csupajáték társulata a londoni BBC rádióban bemutatta műsorának válogatott számait, amelyeket a rádió televízió útján közvetített. Az angol közönség negyven percen át gyönyörködhetett a színes magyar ruhába öltözött együttes énekes-táncos játékaiban. Egyébként a Magyar Csupajáték társulata eredetileg tíz napra tervezett londoni vendégjátékát meghosszabbították.

Héthelyi László: Hogyan folyt le a Magyar Csupajáték televíziós közvetítése?⁴⁰**A londoni rádió megismétli Paulini Béla magyar játékát**

London, május 11. (Az Esti Kurir tudósítójától.)

Ha a BBC, a British Broadcasting Company, az angol rádiótársaság televíziós főosztálya próbatermének mikrofonját véletlenül nyitva felejtik, az előfizetők különös hangokat hallottak volna: Makeup, soundmixer, board-room és hasonló angol kifejezéseket nagyon magyaros, itt-ott meg éppen debreceni kiejtéssel ropogatva. Olyan szavakat pedig, mint csárdás, cimbalom, csikós, ró-zse, igazán nem könnyű felismerni a pompás angolsággal kimondott zárdász, kájbéloum, szikosz, razsi hangzásban, nem is szólva a szjupédzsetik-ről, ami alatt persze csupajátékot kell érteni. E szokatlan nyelvi zűrzavar oka az, hogy az angol televízióban tegnap eljátszotta műsorát a Paulini-féle Csupajáték Londonban szereplő társulata. Ez volt az első magyar szereplése az angol televíziónak.

A BBC vezetősége figyelmesen fogadta a magyar társulatot, uzsonnán látta vendégül a szereplőket, a magyar karmesterrel vezényeltette a világhírű zenekarát. A magyar társulat nagy érdeklődéssel figyelte a televízió munkáját, hamarosan megállapítják, hogy egészen »olyan«, mintha a rádió és a hangosfilm lenne egyesítve benne. Mikor a BBC mérnökei meghallják a magyar színészek megállapítását, nevetve mondják, nem »olyan«, hanem tényleg az. Egész délután próbálnak, az összes számokat átveszik és amíg egy-egy jelenetet a csöpp kis televíziós színpadon próbálnak, a társulat éppen nem játszó tagjai izgatottan figyelik őket a színpad mellett lévő televíziós készüléken. Persze, a készüléket nem az éppen pihenő színészek számára állították fel, hanem a makeup, a kikészítő osztály kedves fiatal lánytagjai részére, akik minden egyes szereplőt minden egyes jelenetnél megbírálnak a készüléken át és szorgalmasan jegyzik az ilyesfélákat: „L. Csányinál kicsit több fekete a bal szemre”, „Bella Bordynál kicsit elvenni a pirosból...” Különben a makeup-hölgyekre éppúgy mint a BBC összes nőtagjaira rendkívüli hatást tettek a magyar ruhák különösen Bordy Bella féhérmegyei parasztruhájáért lelkesednek.

A televíziós műsorban a kilenc órai előadás főszáma volt a Magyar Csupajáték Hungarian Rhapsody címen és bizony a bennfentesek nem emlékeznek, mikor volt olyan zsúfolt az igazgatóság távolbalátó készülékkel felszerelt kis terme. A BBC urain kívül csak az Esti Kurir londoni tudósítója részére adnak engedélyt, hogy a műsort itt végignézzék, de azért egy-egy szereplő besurran megnézni, hogy a többiek hogy festenek a televízióban előadás alatt. Bordy Bellát pedig meghívja az egyik igazgató, nézze végig az ő első jelenéséig tartó részt. Már csak két perc hiányzik az első számhoz, amelyben Bordy Bella szerepel, és senki sem tudja, hol van; nagy izgalom, futkosás a színpadterem körül; persze nincs baj, mert mire a két perc letelik, Bordy a figyelőszobából már a színpadon van. Majd a szám után visszajön a készülékhez és azt mondja a technikai igazgatónak,

³⁹ A megjelenés adatai: Új Magyarság, 1939. május 11. [11. old.] Ezt követően a kötetben a Ráskay: A Csupajáték londoni sikere és tanulságai című érdekes és fontos kritika következne, azonban sajnos ez a kivágat hibás, így nem minden része olvasható, ezért most nem tudom közölni. Mivel a koronavírus járvány miatt a könyvtárak is zárva tartanak nem tudtam a cikket az idézett folyóiratban sem visszakeresni.

⁴⁰ A megjelenés adatai: Esti Kurir, 1939. május 1. [?]]



azt találják ki már, hogy a szereplők láthassák magukat játék közben... Összeség egy percre a technikai vezető a műsorigazgatóval, majd így felel: – Kérem, mi lekötjük Önöket jövő hétfőre is és felállítunk egy készüléket a csárdajelenetben a hordó mögé és míg a bort kínálja a legényeknek megláthatja magát televízióban.

Bordy Bella, már-már megköszöni az ismétlést, amikor kiderül hogy ez nem csak Bordy Bella kívánsága kedvéért történik, hanem, a félpercenként bejövő titkár a – televíziós szokás szerint – szakadatlanul telefonáló közönség üzeneteit közli főnökeivel, akik az üzenetekből megállapítják a sikert. Kiderült, hogy a kis magyar társulat a magyar dallal, magyar zenével, magyar ruhával, és tánccal olyan nagy sikert aratott a televíziós előfizetők kényes ízlésű, igényes közönségénél, hogy a BBC megismételteti hétfőn az egész előadást – az első magyar szereplést a televízióban – egyetlen hang változtatás nélkül...

Névtelen: Londoni lapok a Csupajátékról⁴¹

A magyar együttes londoni turnéja

A Magyar Csupajáték bemutatkozása a londoni Adelphi-színházban igen nagy sikerrel járt. A premier után is hosszasan foglalkoznak a lapok a kiváló együttes produkciójával. A Manchester Guardian többek között ezt írja:

„A londoni Adelphi-színházban előadott Magyar Rapszódia-táncsorozat kiváló művészi teljesítmény. Legkiválóbb oldala talán a zene, mert a vezérkönyvek, melyek legnagyobbja Kodály, Bartók és Dohnányi ifjú tanítványok művei, gazdag kincsesbányái a legpompásabb zenei anyagnak, melyből látni lehet milyen szerencsés ebben a tekintetben Magyarország, ahol a zene a népdal és a néptánc hangyagaiban gyökerezik és hajtásai mégis átnyúlnak a műzene legmodernebb ágaiba. Magyarországon a hagyományos és a műzenét nem választja el szakadék, hanem hit köti össze.”

Itt említjük meg, hogy a londoni vendégjáték sikere után azonnal tárgyalások indultak meg a színházi vállalkozók és Paulini Béla között a Csupajáték angliai turnéjára vonatkozóan. Ezek a tárgyalások sikerrel folytak, de ez a körülmény, hogy a primadonnát, Bordy Bellát az Operaház nem nélkülözheti tovább a szép terv kivitelét egyelőre lehetetlenné tette. Szó volt viszont arról, hogy az Operaház szezonja befejezése után lebonyolítja az angliai turnét.

Névtelen: Színház és Zene. Magyar előadás közvetítése a londoni televízió útján⁴²

A magyar művészettörténelem érdekes fejezete, hogy magyar színházi előadást most adtak először televízió útján. Paulini Béla Magyar Csupajátékát érte ez a dicsőség. A Londonban vendégszereplő Magyar sorozat felét – hat képét – adták vasárnap délután Londonban televízió útján. Vasárnap délután fél hatkor kezdődtek a stúdióban a próbák. Vasárnap délután fél hatkor a BBC nagyszerű zenekara átvette a zenei anyagot, majd a Csupajáték társulata is megjelent s a jelenetek teljes jelmezes próbájára került sor. Ez a próba este hétig tartott. Pontosán fél tízkor került aztán sor magára az előadásra.

Számtalan fényszóró ontotta fényét a műteremben, a mikrofon gólyanyakán ide-oda jár, a műterem általában nagyjából egy filmműteremhez hasonlít. És sok ezer kis üveglapon jelentek meg Angliában a magyar játék kedves képei, zenében, táncban, sőt magyar szóban, jelmezben és díszletben adva ízelítőt a modern magyar művészetből. Megelevenedett az Egyszer egy királyfi

⁴¹ A megjelenés adatai: Az Újság, 1939. május 9. [12. old.] . A következő újságkivágat német nyelvű, amelyet nem közlök (Béla Paulinis Csupajáték – Pester Lloyd, 1939. május 10)

⁴² A megjelenés adatai: Pesti Hírlap, 1939. május 10. [11. old.]



című népballada, amit azonban érdekes elhatározással táncjátékká dolgoztak fel a szerzők, meg a Rőzsessedő, az Anno 1800 és a többi. Az adás pontosan negyven percig tartott és nagyon jól sikerült.

Feltűnt Londonban, hogy legutóbb a Manchester Guardian foglalkozott rendkívül dicsérően Paulini magyar képsorozatával, minek utána a többi nagy angol lap már nagyrészt közölte a maga bírálatát. A legutóbbi előadást végignézte Hore angol belügyminiszter is.

Végül megemlíti londoni tudósítónk, hogy a Magyar Csupajáték eredetileg tíz napra tervezett vendégjátékát meghosszabbították.

Névtelen: Először közvetítettek magyar színelőadást televízió⁴³

London, május 9 (a Pesti Napló külön tudósítójától)

Fontos dátuma volt talán a mostani vasárnap a magyar színésztörténetnek: először adtak magyar színházi előadást televízióon.

Paulini Béla produkcióját a Magyar Csupajátékot kötötték le erre a célra, s a magyar sorozat felét – hat képét – adták vasárnap délután Londonban televízió útján.

Vasárnap délután fél hatkor kezdődtek a stúdióban a próbák, fél hatra a BBC pompás zenekara már át is vette a zenei anyagot, majd a Csupajáték Londonban vendégszereplő társulata is megjelent, természetesen már jelmezben s a jelenetek teljes próbájára került a sor. Ez a próba hétig tartott.

Maga a közvetítés pontosan fél tízkor kezdődött. Számtalan fényszóró ontotta fényét a műteremben, amely nagyjából filmműteremhez hasonlít. S a következő pillanatban már sok ezer üveglapon jelentek meg Angliában a magyar játék kedves képei, zenében, táncban, sőt magyar szóval jelmezben és díszletben adva ízelítőt a magyar művészetből. Megelevenedett a televízió át az Egyszer egy királyfi... című népballada, amelyet most táncjátékká dolgoztak fel, aztán a Rőzsessedő, az Anno 1800 és a többi. A közvetítés pontosan negyven percig tartott és nagyon jól sikerült.

Itt kell még megemlítenünk, hogy a Magyar Csupajáték eredetileg tíz napra tervezett vendégjátékát – melynek legutóbbi előadását végignézte Sir Samuel Hoare angol belügyminiszter is – meghosszabbították.

Névtelen: Részletes beszámoló a Csupajáték londoni sikeréről⁴⁴

Beszélgetés Bordy Bellával

Csütörtökön este érkezett haza Londonból a Magyar Csupajáték. Az eredeti magyaros Kék-madár-szerű revü óriási sikert aratott az angol fővárosban. Egy hétre tervezett vendégjátékát két héttel meg kellett hosszabbítani és még így is egész csomó szerződésajánlatot kellett Paulini Béla együttesének elutasítani.

Bordy Bella, a Csupajáték primadonnája a következőket beszélte el nekünk londoni szerepléséről:

– Várakozáson felül nagy sikerrel és igen szép eredménnyel végződött a Csupajáték londoni kirándulása. Én csak két heti szabadságot kaptam az Operaháztól, de Barcza György londoni magyar követ közbenjárására sikerült még harmadik heti szabadságot is kapnom.

⁴³ A megjelenés adatai: Pesti Hírlap, 1939. május 10. [14. old.]

⁴⁴ A megjelenés adatai: [Az Újság, 1939. május 21. 21. old.] Ezután egy német nyelvű kivágat következik, amelyet nem közlök (Volksblatt, 1939. április 29.)



– Bevallom, hogy az előzetes információk alapján nagyon féltem a „hideg” angol közönségtől. Aki csak próbáinkat látta, mindenki biztosított bennünket, hogy az előadás nagy siker lesz, de egyben azt is mondták, hogy ha a közönség nem tapsol, az nem jelent semmit. Az angolok tudniillik, bármennyire is tetszik az előadás, nem tapsolnak.

– Mindenre felkészülten kezdtük az előadást, de természetesen ez az előzetes bejelentés nagyon rossz érzést okozott mindnyájuknak. Elképzelhető, milyen nagy örömet és felszabadulást szerzett nekünk, mikor az első taps felharsant a nézőtérben és ez a taps, ez a meleg ünneplés nem ült el addig, amíg meg nem ismételtük táncszámunkat. Minden előadásunkon volt taps, minden előadásunkon ismételni kellett.

– Rengeteg levelet kaptunk mindnyájan a közönség köreiből; volt olyan, aki fényképet, aki autogrammot kért, de legtöbbször csak gratuláltak, vagy megköszönték nekünk azt az élvezetet, amit előadásunkkal szereztünk. Nagyon kedves szokása az angol közönségnek, hogy előadás közben küldözgetnek az öltözőbe leveleket, amelyekben észrevételeket tesznek a műsorra, dicsérnek, gyakran kifogásolnak is.

– Egészen újszerű élmény volt számunkra a televíziós közvetítés. Délután háromkor mentünk ki a Londontól egy órányira fekvő Victoria Palace-ba. Ez a világháború idején bőrtön volt hatalmas, vastagfalú, ódon épület. Teljesen külön, magas domb tetején áll.

– Három órától fél tízig próbáltunk a televíziós leadó filmműterem-szerű helyiségben; szinte teljesen újra kellett egész műsorunkat betanulni, mert szűk helyen lehet csak úgy táncolni, hogy minden bent maradjon a képben és minden mozdulat kellően érvényesüljön. A televízióban főleg a páros számok tetszettek nagyon, amelyeket Csányi Lászlóval adtam elő. A csoportos képek ugyanis nem érvényesülnek eléggé a kisméretű felvevőgépeken.

– Még egy hónapig szerepelhettem volna a társulat nélkül Londonban, azután két hét megszakítással egészen augusztus elejéig volt szerződési ajánlatom. Ezt, sajnos, nem fogadhattam el, mert már az egy hét szabadság meghosszabbítás miatt is komoly lelkiismeret-furdalásaim voltak. A tárgyalások azonban folyamatban vannak, hogy a Csupajátékkal a nyáron még egyszer kimenjünk Londonba és a nagyobb angol városokba. Csányi Lászlóval a szezon folyamán mindenesetre kimegyünk Londonba: a legnagyobb színházi tröszt szerződött bennünket, de azt még nem tudom, hogy a tröszt kilenc színháza körül melyikben fogunk fellépni.

– Eltekintve attól, hogy a londoni vendégszereplés szép emlék és érdekes élmény volt mindannyiunk számára, nagyon örülök hogy a magyar tánc és egyúttal a magyar zene külföldi propagandájának is szolgálatára voltam.

(d.): Londonban, hej...⁴⁵

Teljesen három héttel magyar sikertől volt hangos az angol főváros! London egyik legelőkelőbb színházában az Adelphi Theatre-ben vendégszerepelt a Paulini-féle Csupajáték magyar ciklus előadás-sorozatában Bordy Bella, az Operaház kedves és népszerű primabalerinája, aki partnerével, a jeles Csányi Lászlóval, alighanem végképp meghódította szívét-lelkét a derék londoniaknak. Csütörtökön este érkezett haza az európai hírvü fiatal magyar táncművész Londonból és örömmel beszélt angliai kirándulásáról:

– Nem először jártam Londonban – mondotta többek között –, de első látogatásomkor nem szerepeltem színpadon. Most annál nagyobb örömet jelentett számomra partneremmel együtt, hogy az eredetileg csak egy hétre tervezett szerződésünket kétszer is meg

⁴⁵ A megjelenés adatai: Nemzeti Újság, 1939. május 20. [17. old.]



Ez igazán csupa játék

Paulini Béla zseniális produktójának, a Magyar Csupajáték-nak szereplői nemcsak a színpadon nézik csupa játéknak a világot, de az életben is. Egyik nap-sütéses délelőttön összebeszéltek a primadonnák és mesterüknek, Millos Aurélnak vezetésével csupa játékból kirándultak a ligetbe. Az eucharisztikus napok színes nemzetközi forgatagában is sikerült feltűnést keltenük; valóságos ember-szály követte őket, találgatva, hogy Magyarországnak melyik vidékéről való a romekül összeválogatott kis ethnographiai gyűjtemény. Ok persze óvakodtak elárulni, hogy szűkebb hazájuk a Torézáros, pontosan a Művés. Színház. Így aztán úgy bíráltak velük, mint ahogy a pesti vendégszeret ezeken a napokon előírta. A körhintán háromszor engedték őket utasni ugyanazzal a jogy-

A Magyar csupajáték főszereplői a Ligetben: Lya Karin, Szende Mária, Millos Aurél, Bordy Béla és Selmecy Margit



Színpadi kép, amit pótlélag föl lehetne venni Paulini játékaiban



Így mulat a jó vidék



A ligeti gyorsfényképezés

Játék az elefánttal

gyel s az állatkertben, ahova szintén el-látogattak, még az elefánt is kedvesebben pislogott rájuk apró szemével. Igazán szép, világos és játékos délelőtt volt ez. Sör mellett cigányzenét hallgat-tak, halászdobáltak a főzőknek, estték a vizilovat és végül betértek a gyorsfoto-grafus sátrába is. A derék ligeti fény-képezés csak ezekből a sorokból fogja meg-tudni, hogy az a kacskás falusi kislány, akinek jóindulatúan megcsipte az arcát, operaházunk balletkarának egyik büsz-kesége, Bordy Béla a azt a másikat, akire rácsólt, hogy ne álljon olyan esem-pésen, Lya Karinának tisztellik az egész világon. De hát, Istenem, csupa játék volt ez is...

Vajon mit szólnának egy jó tiszai halpapri-kában? (László fotók)



hosszabbították. Így azután teljes három hetet töltöttünk Londonban, magyar táncokat adtunk elő és büszkén mondom, olyan sikerünk volt, hogy különösen egyik csárdásunkat minden este megismételtették. Bevallom, bizony nem csekély szívdobogással léptem színpadra először az angol közönség elé. Közvetlenül bemutatkozásunk előtt ugyanis moziban voltunk. Kitűnő filmet néztünk meg a társaságunkkal és elképedve állapítottuk meg, hogy bármilyen nagyszerű is volt a filmprodukción, a közönség valódi angol hidegvérrel, fagyos közönnel ült a helyén. Tapsolni esze ágába sem jutott senkinek, bár a művészek szinte önmagukat múlták felül.....

– Szép kilátások! – gondoltam elszontyolodva és most utólag elárulom, bizony egy kis lámpalázam is volt, amikor először jelentem meg az Adelphi Színpadán. A fogadtatás, amelyben részesültünk, azonban olyan megkapó, bensőséges és barátságos volt, hogy az valamennyiünk számára felejthetetlen maradt. Nem túlzás, ha mondom, jóformán minden jelenésünket megtapsolták s jelentős sikerünkben velünk együtt méltán osztozott Endre Béla kitűnő karnagyunk, aki Csányival bemutatott magyar számaink alatt a londoni zenekart vezényelte.

Elbeszélte még Bordy Béla, a Magyar Csupajáték táncművészeinek tüntetően lelkes sikere volt az angol sajtóban is. A londoni világlapok, köztük még az olyan komoly, nagy jelentőségű hírlapok is, mint a Daily Telegraph vagy a Times, a legnagyobb elismeréssel írtak a magyar művészek alakításáról és méltó befejezése volt az Operaház táncművészeinek angliai kirándulásán Barcza György, Magyarország londoni követének estélyén való vendégszereplésük, amely a londoni „season” egyik kimagasló társadalmi eseménye volt.

Elindult Londonból a Csupajáték⁴⁶

Paulini Béla művészcsoportja három hétig játszott nagy sikerrel a londoni Adelphi Theatre-ben. A Magyar Csupajátékot rendkívül szívesen fogadta az angol közönség. Az apró népművésze-ti jelenetek egy részét televízió is közvetítették. Londoni vendégszereplését most befejezte a Csupajáték és mielőtt további turnéra indulna, hazatér az együttes. Paulini Béla és csoportja több

⁴⁶ A megjelenés adatai: Esti Újság, 1939. május 18. [?]



meghívást kapott részint az angol vidékre, részint amerikai vendégszereplésre. Az új szerződés abszolválása előtt azonban itthon kiegészítik a műsort és az együttest. A Csupajáték valószínűleg holnap érkezik Budapestre.

Névtelen: Kulisszatitkok⁴⁷

Nyolc napon belül másodszor került televíziós leadásra hétfőn este a Magyar Csupajáték, amely ma London színházi szenzációja! A nagyszerűen szereplő magyar társulat hamarosan hazajön pedig szerették volna meghosszabbítani vendégjátékukat az angolok, akiktől szinte óránként kaptak újabb szerződési ajánlatokat. Paulini Béla ugyanis még gazdagabb akarja tenni a Magyar Csupajáték előadását, ezért jön haza. Ha majd elkészült a teljesen kialakult új produkcióval, akkor fogadja el az angliai turnéajánlatot.

Névtelen: A Magyar Csupajáték angliai turnéjáról tárgyalnak⁴⁸

Körülbelül tíz nap óta szerepel a londoni Adelphi Színházban a Magyar Csupajáték, Paulini Béla színes magyar játéka, amelynek premierjét Londonban ünnepi keretek között tartották meg. Tíz nap óta az angol főváros egyik legnagyobb színházi sikere a Magyar Csupajáték, amelynek angliai turnéjáról tárgyaltak most Londonban.

A terv szerint a Csupajáték kéthetes londoni sikere után Londonból elindul Anglia többi nagy városa felé és körülbelül két hónapon át sorra bemutatkozik az angliai városok közönségeinek.

A turné előtt azonban van egy akadály: a Magyar Csupajáték primadonnájának, Bordy Belának a budapesti Operaház nem tud szabadságot adni [a]nélkül, hogy műsorát teljesen fel ne forgatná. Így tehát nem lehetetlen, hogy a Csupajáték kéthetes szereplés után Londonban befejezi vendégjátékát, a negyven tagból álló művész társulat hazajön Budapestre és az Opera szezonjának befejezése után, amikor Bordy Bella szabaddá lesz, újra kiutazik Angliába és a szerződésnek akkor tesz eleget.

d. z.: Bordy Bella beszámol a tüneményes londoni sikerről⁴⁹

(Tegnapelőtt még a fagyos londoni közönség tapsolt, tombolt, magánkívül újrázott táncai nyomán.) Ma itt ül a Magyar Csupajáték sztárja és hőse a csendes pesti lakásban és a példa nélkül álló nagy magyar siker friss emlékeit szortírozza. Angol újságok garmadája az asztalon, mindegyikben cikk, interjú, kritika, fénykép Bordy Belláról, a „magyar föld csodálatos virágáról”, az „egyszer tüzes, máskor álmódó magyarok legnagyobb táncművésznőjéről”, „a nemes magyar nép táncoló nagykövetéről.” Ilyen és hasonló idézetek tarkítják a londoni lapok áradozó cikkeit.

Az újságíró, aki a hazatérés utáni első interjúért jelentkezik, sorra elolvassa a londoni lapok kivágott cikkeit. Végignézi a Londonból hozott fényképek százait és az egyéb londoni emlékeket is, apró csecsebecsüket és a néhány nagyobb, jellegzetes emléktárgyat. Közben villámgyorsan rögzíti a rapzodikus mondatokat, amelyekkel Bordy Bella beszámol a diadalmas londoni szereplésről.)

– Még most is fülembé zúg az Adelphi Theatre közönségének minden este felviharzó tombolása. Öreg londoniak mondták, hogy ilyen siker még nem volt a nyugodt vérmér-

⁴⁷ A megjelenés adatai: Nemzeti Újság, 1939. május [17. 13. old.]

⁴⁸ A megjelenés adatai: Esti Kurír, 1939. május 9. [?]

⁴⁹ A megjelenés adatai: Magyar Szó, 1939. május [?]



sékletű angoloknál. A publikum, meglepedkezve a hagyományos angol hidegvérről, az orchesterhez nyomult és ott tapsolt, kiáltozott a színpadra. A Csupajáték két héten át a legnagyobb londoni szenzáció volt.

Az első nap rádióelőadást tartottam a magyar táncról. Angol és magyar nyelven olvastam fel a szöveget. Ennél is nagyobb élményem volt a televíziós rádióadás. Különleges előkészületek után került sor az adásra. Szakszerűen kifestettek bennünket. Különös érzés volt, hogy zárt szobában táncoltunk és mégis látnak bennünket. A televíziós rádiószereplésünknek olyan sikere volt, hogy pár nap múlva meg kellett ismételni azt.

– Május 10-én a magyar követség estélyén vettem részt. Csányi Lászlóval eltáncoltam néhány magyar táncot, majd szétszedtek a vendégek! A magyar ruháknak óriási sikerük volt. Az angol hölgyek állandóan rajzolták a ruhákat és az iránt érdeklődtek, hogy hol lehet ilyen népviseleti ruhákat rendelni.

– London a legnagyobb élmények egyike! Gigantikus város, nehezebb az idegennek eligazodni benne, mint a legsűrűbb rengetegben. Az egyik nap többed magammal elindultam sétálni, mentünk, mentünk, nézdegéltünk és mikor többórai járás után elfáradtunk, taxiba ültünk, hogy vigyen vissza a May Fair hotelbe. A taxi pár métert futott és máris otthon voltunk. Kiderült, hogy úgy össze-vissza bolyongtunk, hogy egészen a kiindulási ponthoz tévedtünk vissza.

– Nyáron a Csupajáték visszamehetne Londonba, akár egész nyárra is. Ajánlat van bőven. Az angolok beleszerettek a magyar táncba. Még nem tudom, elvállalom-e a különböző ajánlatokat. Mindenesetre sokat számít majd elhatározásomban, hogy szereplésünk sikeres magyar propagandát is jelent.

– (Az újságíró, aki Bordy Bella személyes sikere mellett nagy magyar sikert is örömmel regisztrálja, a pár perces interjú jegyzeteit ezennel – boldog örömmel – átnyújtja az olvasónak.)

Névtelen: Szerdán érkezik haza a Csupajáték Londonból⁵⁰

Paulini Béla Csupajáték című társulata, melynek örvendetesen nagy sikere volt Angliában szerdán érkezik Budapestre. Bár az angolok marasztalták és kétszer is szerepeltették a londoni rádiós televíziós előadásban Paulini Béla nem fogadta el az ajánlatot, mert több amerikai meghívása is van, de előbb haza akart jönni, hogy itthon kiegészítse társulatát és műsorát. Ha terveit valóra váltja, ismét kimegy Londonba.

Névtelen: Befejeződött a Magyar Csupajáték londoni vendégszereplése⁵¹

Paulini Béla művészeti csoportjának a Magyar Csupajátéknak a londoni Adelphi Theatre-ben való három hetes vendégjátéka befejeződött és az együttes a napokban visszaérkezik Budapestre. A Csupajáték igen szép sikert aratott az angol közönség előtt a látványos kiállítású zenés táncos képeket két ízben is közvetítették televízióan. A londoni siker folytán több meghívást kaptak angol vidéki és amerikai turnéra is. Az erre vonatkozó tárgyalások még nincsenek befejezve. Paulini Béla új számokkal egészíti ki itthon a Csupajáték műsorát mielőtt újabb külföldi útra indulnak.

⁵⁰ A megjelenés adatai: Függetlenség, 1939. május [?]

⁵¹ A megjelenés adatai: Függetlenség, 1939. május 18. [?]



Névtelen: Hallo!⁵²

– Itt Paulini Béla beszél Londonból. Most indulok haza a Magyar Csupajáték társulattal Budapestre, hogy néhány hét múlva újra visszatérjünk Angliába. Jövetelünknek a magyarázata az, hogy a társulat néhány tagjának Budapesten van elfoglaltsága és nem maradhatna tovább külföldön. Márpedig a kétszeri televíziós siker után annyi ajánlatot kaptunk, hogy valószínűleg hosszabb turnéra indulhatunk különféle angol városokba és más országokba is. Budapesten tehát kicseréljük a társulatnak azokat a tagjait, akik ilyen hosszabb külföldi tartózkodásra nem vállalkozhatnak. Talán egy-két új számot is betanulunk. Szerdán érkezünk haza.

Névtelen: Ma hallottam⁵³

Ismét kezdődtek a tárgyalások a Magyar Csupajáték angliai vendégszerepléséről. A tárgyalások még Londonban indultak meg. A terv szerint a Magyar Csupajáték társulata nyáron ismét kiutazik Angliába, ahol egy hónapig tartó turné keretében az angol nagy városokban mutatja be Paulini Béla magyar játékát.



L: Televízió egy öreg börtönben, tea az ex-négus leányával, felforralt angol hidegvér.

Miss Bordy Bella beszámol a Csupajáték londoni útjáról⁵⁴

– A 8 órai Újság tudósítása –

A Magyar Csupajáték pár napja visszaérkezett külföldi vendégszerepléséről. A turné sikereiről már többször beszámoltak úgy a magyar, mint a külföldi lapok. Kevesen tudják azonban, hogy a magyar együttesnek akkora sikere volt, hogy londoni követésüink a kultuszminisztérium útján kérte a turné angliai szereplésének meghosszabbítását. A turné szolótáncosnője, Bordy Bella kedvesen mesélt nekünk a Csupajáték londoni útjáról.

– Mikor megérkeztünk Londonba – mondta Bordy Bella – már várt bennünket Endre Béla, a turné karnagya. Ő három nappal előbb indult repülőgépen és addig az angol zenekart készítette elő a magyar muzsikához. Este már az Adelphi Theatre zenekarával próbáltunk, s a zenekar – Endre Béla karmesterpalcája alatt – kitűnően játszott a idegen ritmikájú magyar kísérezénét.

– Bemutkozásunk előtti este elmentünk egy színházba és meglepve láttuk, hogy a londoni közönség milyen hidegen viselkedik a darab iránt. Angol kísérőink azonban megnyugtattak, hogy ez különben egy nagysikerű darab, sőt tetszik is a közönségnek annak ellenére, hogy nem tapsol. Hiába, ilyen a publikum.

– Másnap aztán nem kis izgalommal készültünk bemutatkozásunkra és kedvesebb volt a meglepetés mikor műsorszámaink után a közönség felengedett fagyosságából, hatalmas tapsvihar tört ki.

⁵² A megjelenés adatai: Újság [?]

⁵³ A megjelenés adatai: Esti Kurír [?]

⁵⁴ A megjelenés adatai: 8 Órai Újság, 1939. május 24. [7. old.]

– Általában műsorunkból leginkább az Áspiskigyó és az Enyém a vőlegény tetszett színdús magyar kosztümjeink miatt a londoniaknak. Később beillesztettünk műsorunkba egy csárdajelenetet is, a ropogós magyar csárdásával ezután végérvényesen meghódította a közönséget. Ezeket a számainkat minden előadásunkkor meg kellett ismételni és ezekkel léptünk fel a televíziós közvetítésben is.

– A BBC Television: Alexandra Palace a városon kívül egy házban van. Az épület valamikor börtön volt. Kívülről még ma is azt a benyomást kelti komor falaival. A televíziós közvetítés igen erős megvilágítás mellett történik, a hatalmas Jupiter-lámpák alatt rettentő hőség van s ezért a szereplés még a filmfelvételnél is sokkal fárasztóbb.

A művésznő ezután a londoni társadalmi életben történt bemutatkozásokra tért át: – Barcza György londoni követünk házi estélyén is bemutattunk egy műsorszámot, megismerkedtem egy teán az ex-négus nagyobbik lányával és a japán nagykövet lányával. Mindketten a társadalmi élet ismert s kedvelt személyei. Igen sok meghívást kaptunk és partneremet, Csányi Lászlót, annyira megkedvelték a társaságban, hogy mikor a meghívásaimat kaptam, külön hozzátették, hogy feltétlen elvigyem Csányit is.

A művésznő egy halom angol újságot mutat, amely a Csupajáték londoni vendégjátékáról számolnak be. Az újságok a különböző szereplesekről különbözőféle megvilágításokban írnak, de egyben megegyeznek: a magyar művészet szószólójának londoni sikerében.



**Névtelen: Endrei Béla ősszel Londonban vezényel⁵⁵**

A Magyar Csupajáték háromhetes londoni vendégjátékának előadásait mint ismeretes, Endre Béla vezényelte. Szerepléséről az angol sajtó nagy melegséggel emlékezett meg, de kivételes képességei felkeltették a londoni zenei körök figyelmét is annyira, hogy az ifjú karmester most önálló londoni zenekarai est vezénylésére kapott meghívást. Endre Béla ezzel kapcsolatban a következőket mondta az Új Magyarország munkatársának:

– Komoly feladat és nagy megtiszteltetés számomra ez az októberi meghívás, mert hiszen kívülem még alig vezényelte magyar karmester a híres London Symphonie zenekart. Az új magyar muzsikának egyébként meglepően nagy a becsülete odakint. Kodály Psalmus Hungaricusának népszerűsége pedig szinte egyedülálló: néhány részletének dallama – talán kissé hihetetlenül hangzik – annyira közismert, mint nálunk egy Verdi vagy Puccini operáé. A Csupajáték muzsikája, ha lehet, még jobban elmélyítette ezt a megbecsülést és a műsorunkon Kodály művei mellett szereplő Bárdos, Farkas valamint Veress szerzeményeket külön nagy tetszéssel fogadta az angol közönség. Októberi londoni hangversenyem számait is teljesen az új magyar muzsika jegyében állítottam össze és Bartók, Kodály neve mellett a fiatalok szerepelnek majd műsoromon.



⁵⁵ A megjelenés adatai: Új Magyarország, 1939. június 1. [12. old.]

In memoriam Eck Imre

(Összeállította: Fuchs Livia)

2020. december 2-án lett volna 90 éves Eck Imre. Az első magyarországi modern balett társulat, a Pécsi Balett alapítójára és koreográfusára az alábbi összeállítással emlékezünk, hiszen a Covid-járvány lehetetlenné teszi a személyes találkozást is igénylő események – legyen az emlékülés, kiállítás vagy emlékest – megtervezését és lebonyolítását. Ezért közreadjuk a tíz évvel ezelőtt, Pécsen rendezett emlékülésen elhangzott felszólalások szerkesztett változatát, kiegészítve a később, vagy éppen a jelen megemlékezés alkalmából született írásokkal, hogy felidézzük annak a sokoldalú művésznek az emlékét, aki most már több mint két évtizede nincs közöttünk.



Sztravinszkij: Tavaszünne, 1973. (fotó: Eifert János)



Bolvári-Takács Gábor

A Pécsi Balett létrehozásának művészetpolitikai tényezői*

1961. január 3-án a Pécsi Nemzeti Színházban, Eck Imre *Az iszonyat balladája, Változatok egy találkozásra* és *Concerto a szivárvány színeire* című műveivel bemutatkozott a Pécsi Balett. Az előadás közreműködői és nézői új társulat születését ünnepelték. Az esemény azonban több volt ennél: az adott körülmények között feltétlenül előremutató művészetpolitika egyik első megnyilvánulása.

Az előzmények feltáráshoz 1956-ig kell visszatekintnünk. A forradalom leverése után hatalomra került Magyar Szocialista Munkáspárt vezetői, illetve a Kádár-kormány számára a művészeti életben felmerülő kihívások kezelése komoly gondot jelentett. 1958 augusztusában közzétették *Az MSZMP művelődési politikájának irányelvei* című párthatározatot, amely a nyolcvanas évek végéig meghatározta a kulturális szektor mozgásterét. E dokumentum megalkotásában, elfogadtatásában és végrehajtásában fontos szerepet játszott Aczél György, a párt Központi Bizottságának tagja, akkor a művelődésügyi miniszter első helyettese. A minisztériumi hierarchiában formálisan csak második helyen álló – de az értelmiség köreiből a miniszter „első felettesének” hívták – Aczél eredményei, az intézményrendszer konszolidálása terén, hamar jelentkeznek. Néhány év leforgása alatt megindult az *Élet és Irodalom*, a *Kortárs*, a *Filmvilág*, a *Valóság*, az *Új Írás*, a *Muzsika*; újjáalakult az írószövetség és a képzőművészeti szövetség, létrejött a Balázs Béla Stúdió; megnyílt az Egyetemi Színház, az Irodalmi Színház és a Filmmúzeum; a Magvető és az Európa kiadók sorra jelentették meg hazai és külföldi kortárs írók, költők és addig elzárta klasszikusok műveit.

A Pécsi Balett megalapítása e folyamat egyik állomása volt. Hangsúlyoznunk kell, hogy Aczél személyében erősen kötődött Pécshez. 1948 májusától 1949 júliusi letartóztatásáig a Magyar Dolgozók Pártja Baranya megyei bizottságát vezette. 1958 novemberében, mint a művelődésügyi miniszter első helyettesét és az MSZMP KB tagját, megválasztották Baranya megye országgyűlési képviselőjévé. Az első ciklusban elnyert listás helyét később pécsi egyéni választókerületi mandátum váltotta föl, s ezt Aczél – négy év megszakítással (1967–71) 1990-ig betöltötte.¹ Képviselő-sége alatt már a kezdetektől folyamatosan ügyelt arra, hogy a művészetpolitikában jelentős szerepet játszó, országos befolyású művészeket, politikusokat rendszeresen Pécsre hívja. Az 1958-as képviselő-választás előtt például Major Tamást, a Nemzeti Színház igazgatóját, az MSZMP KB tagját kísérte el, akivel látogatást tett a pedagógiai főiskolán. (Major felkereste a színházat is.)² Csak első képviselői ciklusát vizsgálva: 1961 nyarán Ilku Pál művelődésügyi és Tömpe István földművelésügyi miniszterhelyettesek társaságában tekintette meg a bolyi KISZ-tábort;³ 1963 elején Szirmai István KB-titkárt, PB-tagot vitte el a fiatal költők országos tanácskozására;⁴ máskor pedig „csak” egyedül látogatta meg a Pécsi Nemzeti Színházat.⁵

* Megjelent a szerző *A művészetpolitika mechanizmusai* (Gondolat, 2020. 223–227.) című kötetében.

¹ Aczél pécsi kapcsolatairól lásd: Takács, 2012.

² Névtelen, 1958.

³ Névtelen, 1961.

⁴ Névtelen, 1963.

⁵ Névtelen, 1964.



Pécsett 1955-től Katona Ferenc volt a színházigazgató. Színpadra állított számos kortárs darabot, miközben az operettekét levette a műsorról. 1959-ben önálló operatagozatot szervezett, amelyhez szükség volt Aczél közbenjárására: a társulat bővítéséről és a többletköltségek vállalásáról csak a művelődésügyi tárca dönthetett. A feltételek biztosításának része volt a táncosok szerződötése.⁶ A színházvezetői sikereiért 1959 áprilisában Jászai-díjjal kitüntetett Katona elképzelése jól illeszkedett a minisztérium vidéki társulat- és intézményfejlesztési terveihez. Nem egyedi jelenségről volt szó, a Szegedi Balett második nagy korszaka 1958-ban, a Szegedi Szabadtéri Játékoké 1959-ben indult; a Miskolci Nemzeti Színházat 1957–59-ben, a Debreceni Csokonai Színházat 1958–61-ben újították fel; stb.⁷

Katona megegyezett Aczállal: szerződötte az 1958–59-ben operai státusz nélkül maradt öt balettintézeti végzős növendéket (Csifó Ferenc, Fodor Antal, Medveczky Ilona, Rónay Márta és Stimáczi Gabriella)⁸ s belőlük és az operai tánckar meglévő tagjaiból kísérleti balettegyüttest szervezett. 1961-ben negyedik tagozatként befogadta a Bóbita Bábszínházat, majd a következő évben megvált Pécsről. A fővárosba távozott a Petőfi Színház élére. Utóda, Nógrádi Róbert 1962-től 1988-ig állt a színház élén, biztosítva a nyugodt fejlődést.

A balettkar első – kevésbé sikeres – előadását, 1959. november 27-én, Téry Tibor koreográfus jegyezte. A másodikra – Eck Imre és Lőrinc György műveivel – 1960. április 6-án került sor. Az egykori Nádasi Ferenc-növendék Eck – aki az Operaház magántáncosa volt – ezt követően szerződési ajánlatot és szabad kezet kapott Katonától. A meglévő balettkart kiegészítette az Állami Balett Intézet 1960-ban végzett tizenhárom növendékéből⁹ kilencel, s összesen húsz taggal (Árva Eszter, Boschan Daisy, Bretus Mária, Csifó Ferenc, Domján Mária, Domján Tibor, Eck Imre, Esztergályos Cecília, Fodor Antal, Fülöp Zoltán, Hegedűs Magdolna, Hetényi János, Major Mária, Medveczky Ilona, Rónay Márta, Stimáczi Gabriella, Téry Piroska, Tóth Sándor, Uhrík Dóra, Weöres Boldizsár) megalapította a Pécsi Balettet.¹⁰ A társulatépítés nem ment könnyen, hiszen az 1960-ban végzett balettévfolyam tagjainak többsége száműzetésként élte meg a Pécsre költözést, s ezt mesternőjük, Bartos Irén szintén személyes sértésnek vette.¹¹

Eck vidékre távozásához kedvezőek voltak a feltételek, mert az operai balettegyüttes éppen vezetőváltást élt át. 1960-ban Harangozó Gyula leköszönt a tíz éve ellátott balettigazgatói tisztéről, s az 1960/61-es évadra Nádasi Ferenc kapott vezetői megbízást. 1961-ben Lőrinc Györgyöt, az Állami Balett Intézet alapító igazgatóját nevezték ki az együttes élére, őt intézeti posztján Hidas Hedvig követte. Az újonnan alakuló pécsi társulat mind Nádasi, mind Lőrinc számára fontos volt, hiszen az Opera nem tudta teljes számban felvenni az intézet végzett növendékeit. Ennek oka alapvetően abban állt, hogy ekkor még nem létezett szakmai nyugdíj, így az együttes fiatalítása egzisztenciális feszültséget okozott. Márpedig a végzősök utcára kerülése nem vetett volna jó fényt az intézetre. Lőrinc és Nádasi emlékezetében élénken élt az 1957 elején kormányzati körökben felmerült szándék az intézet megszüntetésére. Az iskola ugyanis 1950–56 között csupán egyetlen végzős osztályt bocsátott ki, 1954-ben. Egyes – hozzá nem értő – politikusok ezt az intézmény szakmai alkalmatlanságának tulajdonították. 1956 végén azonban sok operai

⁶ Molnár Gál, 2000. 20–22.

⁷ Székely. 1994. 730, 731, 515, 153.

⁸ 1958-ban Merényi Zsuzsa öt növendéke (Kaszás Ildikó, Kékesi Mária, Rónay Márta, Sebestény Katalin, Venczel Mária), 1959-ben Hidas Hedvig és Lőrinc György tizenkét növendéke (Dvorszky Erzsébet, Ecsedy Mária, Kemény Livia, Medveczky Ilona, Nyulási Ilona, Stimáczi Gabriella, Téry Evelyn, Csifó Ferenc, Dózsa Imre, Fodor Antal, Forgách József, Kiss István) diplomázott. Vö. Bolvári-Takács, 2017. 221–230.

⁹ Bolvári-Takács, 2017. 230–233.

¹⁰ Az 1960-ban végzett évfolyam nem Pécsre szerződött tagjai: Bélavári Anna, Geszler György, Matula István, Nagy Iván.

¹¹ Molnár Gál, 2000. 15–18.; Dallos, 1969. 11–15.



táncművész elhagyta Magyarországot, s az ő státuszaikat jórészt az 1957-ben végzett évfolyam tagjaiból töltötték be.¹²



Szokolay Sándor: Az iszonyat balladája, 1961. (fotó: Korniss Péter)

Pécsett az Eck által vezetett társulat előadásai, a kortárs művészek nagyszámú közreműködése (az első öt évadban tizenhét élő, magyar zeneszerző egy vagy több művét mutatták be), a koreográfiák témái, a klasszikus balett-technikán alapuló, mégis korszerű, a ma emberéhez szóló kifejezésformái, formanyelvi és stílusi újításai országos viszonylatban hatalmas közönséget vonzottak. Eck koreográfusi és együttes-vezetői zsenialitása, valamint a társulat tagjainak intellektusa és hihetetlen odaadása garantálta a hosszú távú sikert. A társulat működése Pécs kulturális életének más szegmenseire is termékenyítőleg hatott (színházi élet, művészeti szakközépiskola, szabadtéri művészeti programok stb.)¹³ A hatvanas években nemcsak divat, hanem szinte szakmai elvárás volt Budapestről ide utazni.¹⁴

Aczél a legmagasabb szinten szavatolta a Pécsi Balett biztonságát. Ez kiterjedt a nemzetközi kapcsolatokra is. Az együttes már az alakulását követő évben Drezdában és Łódźban járt, majd megkezdődtek a nyugati turnék. 1962-ben előbb a Helsinkii VIT, majd Bayreuth, s pár éven belül Luxemburg, NSZK, Nagy-Britannia, Norvégia, Svédország következett.¹⁵ Ez a lehetőség a színpadi tánc terén addig, a korabeli politikai és devizagazdálkodási viszonyok között, csak az operai balettegyüttest, illetve az Állami Népi Együttest illette meg. Szintén a fentről jövő figyelem és biztatás részét képezték az elismerések. Eck Imre, Pécsre érkezéséhez képest szokatlanul hamar, 1962-ben Liszt-díjat kapott. A díjazottak névsorában balettmesterként tüntették föl, te-

¹² Az összefüggéseket további részleteit lásd: Bolvári-Takács, 2017. 16–17.

¹³ Uhrik, 2006. 99–106.

¹⁴ Lásd pl. Kozák, 2000. 322.

¹⁵ Dallos, 1969. 203.



hát a kormányzat elsősorban nem koreográfiai vagy táncművészi munkásságát, hanem a társulat alapításáért végzett erőfeszítéseit ismerte el.¹⁶ Eck korábbi operai sikerei persze nyomhattak a latban, de a friss diplomásként szerződött Bretus Mária és Tóth Sándor 1964-es Liszt-díja már egyértelműen a pécsi szólistáknak szólt. A Pécsi Balett szárnyalása a hetvenes és nyolcvanas években tovább folytatódott. Ahogy Uhrik Dóra Kossuth-díjas táncművész, a társulat alapító tagja utóbb megfogalmazta: „A kádári konszolidáció éveiben a nyugat-európai és az amerikai modern tánc kultúrától hermetikusan elzárt országunk kultúrpolitikáján támadt résben létrejött egy »támogatott« modern balettegyüttes, a Pécsi Balett, melynek befogadója, otthonadója a Pécsi Nemzeti Színház volt. A kultúrpolitikai rés a modern művészetektől való elzárkózást jelentette. Aczél György az ellenkezőjét bizonyítva okosan tenyerére vette a pécsi balettegyüttes ügyét, kibontva a »lám nekünk is van modern törekvésű táncművészetünk« zászlaját. Így országunk sem maradt adós a nyugati világ felé a modern táncművészet tekintetében. Későbbiekben a Pécsi Balett húsz országban képviselte hazánk színeit, bejártuk szinte az egész világot.»¹⁷



Vujicsics Tihamér: Változatok egy találkozásra, 1961. (fotó: Féner Tamás)

A művészetpolitikai konszolidáció kísérletezésre fogékony légkörét erősítette az MSZMP KB – Aczél által vezetett – Kulturális Elméleti Munkaközösségének 1966-ban közzétett állásfoglalása *Az irodalom és a művészetek hivatása társadalmunkban* címmel, amely kimondta, hogy a művészeti fórumok és intézmények folytassák és fejlesszék a jó kezdeményezéseket, s e feladatok megvalósítása érdekében a művészetpolitikai célokat eredményesebben támogató honorárium- és árpolitikát alakítsanak ki. Ennek nyomán a hatvanas-hetvenes évek fordulójára a művészetek megerősödtek. Mindez a hazai táncélet, benne a Pécsi Balett fejlődésében is kimutatható.¹⁸

Aczél György ezután sem feledkezett meg Pécsről. Az 1958-ban megindult *Jelenkor* 1963-tól havi folyóirat lett, hasonlóan a debreceni *Alföldhöz* és a szegedi *Tiszatájhoz*. 1965-től 1976-ig Pécs, 1977–1982 között felváltva Budapest és Pécs adott otthont évente a Magyar Játékfilmszemlének. A városban nyílt meg a Csontváry-, a Vasarely- és az Amerigo Tot-múzeum, létrejött a nyári színház és a kamaraszínház.¹⁹

¹⁶ Művelődésügyi Közlöny, VI. évf. 11. szám, 1962. június 1., 178.

¹⁷ Uhrik, 2006. 100–101.

¹⁸ Dienes, 1989. 170–186.

¹⁹ Pilkhoffer, 2006.



A baranyai megyeszékhely kulturális fejlődése jól példázza, hogy a hatvanas évek második felétől az alkotó- és előadó-művészetek terén Magyarország jóval liberálisabb kultúrafelfogást valószínűsített meg, mint a szovjet tömb többi országa. A sajtós viszonyok között megalakult, a hazai táncéletet felpeszditő, nemzetközi hírű Pécsi Balett pedig ma is táncéletünk egyik bázisa.

Irodalomjegyzék

- Bolvári-Takács, Gábor (2017): *Táncos tanévek. Szemelvénygyűjtemény a Magyar Táncművészeti Egyetem történetéhez 1950–2017*. Budapest: MTE.
- Dallos, Attila (1969): *A Pécsi Balett története*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Dienes, Gedeon: (1989): „Balett vidéken 1945 és 1985 között”. In: *Dienes Gedeon – Fuchs Livia (szerk.): A színpadi tánc története Magyarországon*. Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó. 165–218.
- Kozák, Gyula (2000): „1963”. In: *Révész Sándor (szerk.): Beszélő évek 1957–1968. A Kádár korszak története I. rész*. Budapest: Stencil Kulturális Alapítvány. 307–323.
- Molnár Gál, Péter (2000): *Eck Imre és a Pécsi Balett*. Pécs: Jelenkor.
- Névtelen (1964): „Aczél György elvtárs Pécsen”. In: *Dunántúli Napló*. (278. sz.), 1.
- Névtelen (1958): „Aczél György és Major Tamás elvtársak látogatása a Pedagógiai Főiskolán”. In: *Dunántúli Napló*. (265. sz.), 1.
- Névtelen (1961): „Aczél György, Ilku Pál, Tömpe István és Egri Gyula elvtárs meglátogatta a bolyi KISZ-tábort”. In: *Dunántúli Napló*. (167. sz.), 1.
- Névtelen (1963): „Pécsen tanácskoznak a fiatal költők. Szirmai István és Aczél György elvtársak az országos találkozó vendégei között”. In: *Dunántúli Napló*. (21. sz.), 1.
- Pilkhoffer, Mónika (2006. szerk.): *Régió vagy provincia? Pécs kulturális élete a hatvanas, hetvenes és nyolcvanas években*. Pécs: Művészetek Háza – Pécs Története Alapítvány.
- Takács, Gyula (2012): „Aczél György és a Pécs–baranyai kultúra a múlt század 60–70–80-as éveiben”. In: *Pécsi Szemle*. (2. sz.), 104–117.
- Uhrik, Dóra (2006): „A Pécsi Balett műhelye a 70-es, 80-as években. Repülhettünk a szélben...”. In: *Pilkhoffer Mónika (szerk.): Régió vagy provincia? Pécs kulturális élete a hatvanas, hetvenes és nyolcvanas években*. Pécs: Művészetek Háza – Pécs Története Alapítvány. 99–106.



Nánay István

A hatvanas évek színháza és a Pécsi Balett*

Az úgy nevezett „hatvanas évek” – legalábbis a művészetben – nem fedti a naptár szerinti évtizedet, ugyanis amit ez a kifejezés takar, az hamarabb kezdődött és tovább tartott. A színházban például a „hatvanas évek” 1957-58-ban indultak és 1972-73-ban fejeződtek be.

Az 1956-os forradalom leverése után egyfelől kulturális pangás, másfelől korlátozott és ellenőrzött kulturális nyitás következett be. Az alkotóművészek – különösen az írók – közül sokan passzív rezisztenciába vonultak, illetve többen a forradalomban játszott szerepük miatt büntetéseket töltöttek vagy szilenciumra ítéltettek. Ugyanakkor a kulturális politika látványos engedményeket tett, amikor részlegesen feloldotta a nyugati művészet korábbi szigorú tiltását, azaz számos csatornán elérhetővé váltak olyan művek, amelyekről az ötvenes évek első felében a nagyközönség el volt zárva. A mozik egész nap kezdtek játszani, és míg egy-két évvel korábban szinte kizárólag szovjet, magyar és a népi demokratikus országokban készült filmeket lehetett nézni, a másikon egyre több angol, francia, olasz, sőt amerikai film is szerepelt. Megjelent a *Filmvilág* és a *Nagyvilág*, amelyek kitekintést adtak a világ filmes és irodalmi életébe, s ez utóbbi folyóirat jóvoltából a legújabb műveket vagy azok részleteit lehetett olvasni Sartre-től Szolzenyicinig, Millertől Beckettig, Dürrenmatt-tól Peter Weissig. A hangversenyprogramban éppen úgy, mint a képzőművészeti kitekintésben – bár jóval óvatosabban – ugyanez a folyamat kezdődött el. És ez a trend természetesen a színházi életben is követhető.

A hatalom a megtorlások után taktikát változtatott. Nemcsak a hivatalos ideológiát és politikát elfogadó alkotók kaptak nyilvánosságot, hanem azok az elhallgatottak is, akik fokozatosan feladták különállásukat. Az elítéltek is előbb-utóbb amnesztiát kaptak, és a hatvanas évek a művészeti élet felpeszdlését hozta (hogy csak az irodalomra és a filmgyártásra utaljak). Persze, csak bizonyos korlátok között, hiszen ekkortól válik a három T (támogatás, tűrés, tiltás) Aczél György kézi vezérlésű kultúrpolitikájának meghatározójává.

Ez a nyitás természetesen nemcsak a hazai közvélemény és értelmiség kedvéért következett be, hanem mindenekelőtt az ország külföldi megítélésének javítása érdekében. Hiszen az ENSZ 1963-ig tartotta napirendjén az úgynevezett magyar kérdést, de ezt követően is a nyugati hatalmak erős fenntartásokkal viszonyultak a magyar kormány tevékenységéhez. A hazai politika éppen ezért sok oldalról igyekezett azt a látszatot erősíteni, hogy az országban minden tekintetben normalizálódott a helyzet, az értelmiségre semmilyen presszió nem irányul, a vélemény nyilvánítás szabad, a művészek alkotómunkája előtt semmilyen akadály sincs.

Ez tehát a kezdet. A tárgyalt korszak befejező aktusának pedig a hetvenes évek első fele tekinthető. Ekkor hajtották végre ugyanis a '68-as események retorziójaképpen azt a hatalmi és ideológiai megszorítást, amely nemcsak az új gazdasági mechanizmusnak nevezett reform részbeni visszavonásával, filozófusok és közgazdászok elleni perekkel járt, hanem a művészeti életben működő ellenőrző procedúrák szigorításával és a közösségteremtő amatőr-alternatív színházi for-

* Elhangzott Pécsen 2010. december 2-án.



mációk ellehetetlenítésével is. Ugyanakkor 1972-ben három vidéki színházban egy új rendező-generáció képviselője került vezető pozícióba, akik a rendezői színház szemléletét képviselték és honosították meg. Ruszt József Kecskeméten, Székely Gábor Szolnokon és Zsámbéki Gábor Kaposváron olyan színházi műhely alakított ki, amely a lélektani realizmus hagyományát továbbgondolva a teatralizáció és a stilizáció új formanyelvével kísérletezett, és a színházat a társadalmi polémia helyszínévé tette. Ez egyben egy új színházi időszámítás kezdete is.



Ránki György: 1514, 1961. (archív fotó az OSzMI Táncarchívumának anyagából)

Talán ennyiből is sejthető, hogy a magyar színház bő egy évtized alatt igen sokat változott. Amikor 1957 telén-tavaszan a színházak újra megnyitottak, sem a műsoruk, sem a játékmódjuk nem tükrözte a lejátszódott tragédia hatását. Mintha mi sem történt volna, ott folytatták az évadukat, ahol pár hónappal korábban kényszerűen abba kellett hagyniuk. De egy-két éven belül a színházi kínálat is kibővült, és olyan szerzőkkel ismerkedhettünk meg, akiket addig jó, ha hírből ismertünk. S ezzel új teatrális formákkal is találkozhattunk.

Felkavaró nóvumként hatott többek között a narrátor megjelenése a színpadon, ami a zárt drámai forma fellazulását hozta magával, miként azt Piscator *Háború és béke* (Víg Színház, 1959) és Arthur Miller *Pillantás a hídról* (Madách Színház, 1960) című előadása elénk tárta. Vagy hogyan csodálkoztunk rá Federico García Lorca műveire és interpretálásaira! Még akkor is, ha az első rendezések, a *Vérnász* (Nemzeti Színház, 1957) vagy a *Yerma* (Madách Színház, 1965) inkább a megszokott realista stílusjegyeket mutatták, mint azt a „tündéri realizmust”, amit csak évekkel később ismerhettünk meg a spanyol szerzővel oly rokon drámaíró, Tamási Áron újrafelfedezésekor.

Aztán újra kellett gondolnunk a színházról kialakult képünket az egyre sokasodó Brecht-premierek nyomán is. A *Jóembert keresünk* (Nemzeti Színház, 1957), a *Kurácsi mama* (Madách Színház, 1958), a *Koldusopera* (Főiskola, 1958 és Madách Színház, 1965), a *kaukázusi krétakör* (Madách Színház, 1961) jelentette az ismerkedést az epikus drámával, az elidegenítéssel, de az év-



tized második felében Major Tamás a Nemzetiben nemcsak a német szerző darbjait vitte színre az ortodox Brecht szellemében, hanem minden mást is, leginkább Shakespeare-eket (legemlékezetesebb: a „gumibotos” *Rómeó és Júlia*, 1971).

Másfajta újdonságot jelentett Gábor Miklós *Hamletje* (Madách Színház, 1964), és megint mást a Madách Színház magyar dráma-sorozata, amelybe a két világháború közti időszak hosszú ideje nem játszható (mert hivatalosan dekadensnek, polgárinak, múltat idealizálónak titulált) színműveit, illetve kortárs, de a hivatalosságok által ideológiailag kifogásolhatónak deklarált darabokat sorolhatunk. Molnár Ferencnek reneszánsza volt (a Madách Színházban ment például az *Olympia*, 1965, három egyfelvonásos, 1967, *A hattyú*, 1972). Pártos Géza nevéhez fűződik Szomory Dezső (*Hermelin*, 1967) újra felfedeztetése, Füst Milán (*Boldogtalanok*, 1963; *Catullus*, 1968) drámáinak kései ősbemutatói, valamint a „magyar egzisztencialista” Sarkadi Imre utolsó darabjainak (*Az elveszett paradicsom*, 1961 és *Oszlopos Simeon*, 1967) színre állítása. Mindegyik reveláció volt.

Ugyanígy tallózhatnánk a Várkonyi Zoltán vezette Víg Színház műsorában is, felidézve például az Örkény István (*Macskajáték*, 1971), Szakonyi Károly (*Adáshiba*, 1970), Csurka István (*Szájhős*, 1964 és *Az idő vasfoga*, 1965) vagy Eörsi István (*Hordók*, 1968) ősbemutatókat. És nem feledkezhetünk el a rövid életű, mindössze 1960–64 között létező, magyar és zenés-musical előadásokra szerveződött budapesti Petőfi Színházról (mai Thália), ahol többek között Hubay-Vas-Ránki *Egy szerelem három éjszakája* vagy Mándy Iván *Mélyvíz* című művének ősbemutatójára került sor (mindkettőt 1961-ben Szinétár Miklós rendezte). Eck Imre 1962-ben itt koreografálta Gosztonyi János *Európa elrablása* című produkciójának táncait (a darabot pár hónappal korábban Pécsen is bemutatták, de ott az egész balettegüttes szerepelt benne, míg a pesti előadásban csak a Pécsi Balett tagja, Bretus Mária) és Aszlányi Károly *A hét pofon* című darabját. Ebben a színházban egy olyan ismeretlen műfajjal találkoztunk, amelynek a zenei dramaturgiája más volt, mint az operetté, a zenés játékoké vagy Brechté.

Mint látható, abban az időben nagyon sok minden elkezdődött, de egyrészt az újdonságnak számító irodalmi anyag csak ritkán találkozott adekvát színpadi megvalósítással, másrészt a különlegességek alapjaiban nem rengették meg a színházaknak a kultúrpolitika és a közönség által elfogadott, megszokott és megkívánt profilját, játéktípusát és színvonalát. Sem a fővárosban, sem vidéken.

Akkoriban négy számottevő vidéki színház létezett, a debreceni, a szegedi, a miskolci és a pécsi. Ezek – akár a többi vidéki intézmény – gyakorlatilag a pesti színházak utánjátszói voltak, hiszen egy-két-három év késéssel nagyrészt azokat a darabokat játszották, amelyeket valamelyik budapesti (főleg a Nemzeti, a Madách, a Víg, kisebb részt az Operett és az Operaház) teátrum. De vidéken évadonként jóval több premiert kellett tartani, mint Budapesten, aminek fő oka az volt, hogy egyszerre kellett prózai, zenés és operai bemutató helynek lenniük. 1960–61-ben például Debrecenben tizenhét, Szegeden tizenöt, Miskolcon (ahol nem volt operatagozat) tizenhárom, míg Pécsen huszonegy (azaz átlagban alig kéthetente egy) bemutató volt.

Ahhoz, hogy lássuk, 1960-ban milyen közegbe érkezett Eck Imre egy végzős balettintézeti osztállyal, idézzük fel, mit játszottak az 1960–61-es szezonban a budapesti és a Pécsi Nemzeti Színházban. A pesti műsorán szerepel *Az ember tragédiája* – amelyhez Eck Imre készítette a koreográfiát –, Arbuзов *Irkutszki történet*, Tolsztoj *Az élő holttest*, Molière *Az úrhatnám polgár*, Shaw *Barbara őrnagy*, Németh László *A két Bolyai*, Csiky Gergely *Mákvirágok*, Darvas József *Hajnali tűz*. A pécsi évad pedig így alakult: Erkel Ferenc *Bánk bán*, Puccini *Bohémélet* (mindkettőt Németh Antal rendezte, az előbbihez Eck készített koreográfiát), Mascagni *Parasztbecsület* – Leoncavallo *Bajazzo*, Schiller *Stuart Mária* és *Ármány és szerelem* (pár hónap különbséggel két Schiller!), Euripidész *Médeia*, Lope de Vega *A kertész kutyája*, Csehov *Ványa bácsi*, Shaw *Sosem lehet tudni*,



Arbuzov *Irkutszki történet*, Jacobi Viktor *Sybill*, Paul Burkhard *Tűzijáték*, Csizmarek Mátyás – Semsey Jenő – Nádasi László *Érdekházasság* (zenés bohózat), Barta Lajos *Szerelem*, Molnár Ferenc *Olympia*, Sándor Iván *Az E34-es repülőjárat* (az előadás nagy vihart kavart, ezért Aczél György raportra rendelte a szerzőt és a rendezőt, Dobai Vilmost), Cserhalmi Imre *Harmadik nélkül...?*, Thierry Árpád *Bokáig érő víz*, Jókai Mór – Hevesi Sándor *A fekete gyémántok*, Örsi Ferenc *Kilóg a lóláb* (ez utóbbi kettő tájéloadás), valamint a Pécsi Balett két összeállítása. Elképesztő repertoár itt is, ott is, ám – így utólag – egyikben sem fedezhető fel különösebb szellemi izgalom (viszont az *Irkutszki történet*et Pécssett már ugyanabban a szezonban bemutatták, mint a Nemzeti Színházban). Szigorúan betartották az előírt műsorarányokat, azaz szerepelt a repertoárban hazai és külföldi klasszikus, szovjet és/vagy orosz dráma, illetve magyar és külföldi kortárs mű, valamint Pécssett ügyeltek a prózai és zenés, ezen belül az operaprodukciónak közötti kiegyenlített mértékre.

EGYETEMI SZÍNPAD
Bp. V., Posti Barnabás u. 1. Tel.: 188-032, 189-372

1965. március 10-én, szombán este 8 órakor bemutató előadás
További előadások: 11-én, csütörtökön este 8 órakor, 12-én, pénteken este 7 és 9 órakor, 14-én, vasárnap du. 4 és este 8 órakor

JAZZ BALETT

A PÉCSI BALETT VENDÉGJÁTÉKA

Zeneszerzők:
DEÁK TAMÁS GONDA JÁNOS
ÖTVÖS PÉTER KOVÁCS BÉLA
LENDVAI KAMILLÓ

Táncosjók:
BRETUS MÁRIA HANDEL EDIT
CSIFÓ FERENC HETÉNYI JÁNOS
DEBRECZENI ISTVÁN STIMÁCZI GABRIELLA
GOMBKÖTŐ ERZSÉBET TÓTH SÁNDOR
UHRÍK DÓRA

Közereményező:
A QUALITON EGYÜTTES
GONDA JÁNOS vezetésével

A koreográfiát tervezte és rendezte:
ECK IMRE

Jelművész:
GOMBÁR JUDIT

A koreográfus munkatársa:
TÓTH SÁNDOR

Jegyek 6-18 forintok árban állhatnak az Egyetemi Színpad jegyvédőjében (V. Váci utca 23., telefon: 188-032) és a Balasszáki Központi Jegyvédőjében (VI. Népkielégítési uja 18., tel.: 130-006), naponta 11-18, szombatra 11-14 óra között és előadás előtt 1 órával a pénztárnál

Jazz balett – a Pécsi Balett vendégjátéka, az Egyetemi Színpad plakátja, 1965. (az OSZMI Táncarchívumának anyagából)

Eck Imre tehát Pécssett egy előadásgyárba érkezett, és ebben kellett megtalálnia a maga és együttesének a helyét. Másfelől ebben a városban három év alatt három intézmény született. 1959-ben az operatagozat, '60-ban a balett és '61-ben a Bóbita Bábszínház. Igaz, ez utóbbi nem a színház tagozataként, hanem amatőr színházként, de a két intézmény művészileg kölcsönösen hatott egymásra. Nem mellékesen azért, mert mindkettőben jelentős szerepet játszott Németh Antal, a budapesti Nemzeti Színház hajdani legendás igazgatója, akit '45 után tiltottak a pályáról, és



szilenciumot csak '56 után – szigorúan vidéki munkákra! – oldotta fel Aczél György. Többek között Pécssett kapott munkát. Nem véletlenül itt, hiszen Katona Ferenc igazgató személyében a politikai hatalom számára olyan megbízható káder foglalta el az igazgatói széket, aki biztosítékot jelentett arra, hogy ez az európai hírű rendező nem fog ideológiailag problematikus dolgokat művelni. Németh Antal megelégedett azzal, hogy nagyszerű előadásokat rendezett – nem mellékesen az operatagozat létét megalapozó operákat –, valamint az ő nevéhez köthető, hogy egy addig családiasan működő, igazi műkedvelő bábegyüttesből országos hírű jelentős bábszínház született. Azt követően, hogy e műkedvelőkkel 1962-ben készített egy előadást (*A kiskakas gyémánt félkrajcárja – Péter és a farkas*), a csoport vezetésére beajánlotta Kós Lajost, akivel a Népművelési Intézetben évek óta együtt dolgozott, s akinek irányításával professzionális színvonalú, kísérletező, új utakat kereső együttesé vált a Bóbita.

Ilyen mértékű intézmény- és profilfejlesztésre másutt nincs példa, tehát felmerül a kérdés: miért épp itt volt ez lehetséges. A számos ok közül az egyik, cseppet sem elhanyagolható, a már említett Katona Ferenc személye, akinek jó taktikai érzéke mellett mindenekelőtt megfelelő háttere és hátszele volt. 1955-ben került Pécsre (tehát nem ötvenhatos káder!), és 1962-ben távozott. Ezek a fejlesztések szinkronban voltak a kultúrpolitika decentralizációs törekvéseivel, és e tekintetben Pécs, illetve Baranya megye kitüntetett helynek számított Aczél György itteni kötődése miatt. Katona felismerte, hogy a Pécsi Balett megalakulásával mit nyerhet ő, a színháza és a város, és mivel ez nem ellenkezett a központi elképzelésekkel, valamint kölcsönös megegyezés született a színház és Eck között, minden fél számára kielégítő döntésre jutottak. Ez a megegyezés tovább élhetett a következő igazgató, Nógrádi Róbert hosszú (1962–88) regnálása idejében is. Egy új műfaj meghonosításának kockázatát azonban mindenképpen Katona Ferencnek kellett vállalnia, és azt is, hogy a Pécsi Balett nem egy csapásra hódítja meg a műfajt kevésbé ismerő közönséget. Így az első időben egy-egy baletteloadáson néha többen voltak a máshonnan odazarándokoló érdeklődők és vendégek, mint a helyi nézők. Hasonlóan ahhoz, ami néhány évvel később Kaposváron is bekövetkezett, miután Zsámbékiék kezdtek ott színházat csinálni.

Eck Imre és társulata tehát Pécsre szerződött. Eck már az 1959–60-as szezonban dolgozott a színházban, ahol a társulat 1960. április 6-i balettestjén – Sugár Rezső *Ácisz és Galathea*, Debussy *Egy faun délutánja* és Alfredo Casella *A korsó* című darabja mellett – Eck Kabalevszkij *Komédiások* című egyfelvonásosát állította színpadra. A következő évadban két előadással mutatkozott be a Pécsi Balett. 1961. január 3-án Hidas Frigyes *Concerto a szívárvány színeire*, Szokolay Sándor *Az iszonyat balladája* és Vujicsics Tihamér *Változatok egy találkozásra*, június 2-án pedig Ránki György *1514*, Maros Rudolf *Bányászballada* és Bartók Béla *Divertimento* alkotta az estek műsorát. Igen erős kezdet! Szembeötlő, hogy a koreográfus milyen szoros érzelmi és munkakapcsolatban volt a kortárs zeneszerzőkkel. De az is, hogy a témaválasztásban vagy a címadásban miként jelentek meg az ideológiai elvárások, miközben maguk a művek egyáltalán nem ideologizáltak, hanem a zenei anyagból kibontható drámák minél mélyebb megjelenítésére törekedtek.

A Pécsi Balettet először alighanem az Egyetemi Színpadon láttam. Eckék pesti megjelenése és az Egyetemi Színpad szorosán összefügg. Az együttesnek ugyanis nemcsak a hivatásos színház közegébe kellett beilleszkednie. A Pécsi Balett, bár strukturális szempontból a profi színház részét képezte, szellemiségét, kísérletező attitűdjét, avangárdizmusát tekintve az alternatívitást képviselte, ezért magától értetődőnek tetszett, hogy a fővárosi bemutatkozásuk helyszíne az Egyetemi Színpad lett. Az ELTE kulturális intézménye egyedülálló hely volt, ahol azok a művészek és értelmiségiek, alkotók és befogadók találkoztak, akik valami mást szerettek volna, mint amit a hivatalos kultúra kínált. Ez volt a Balázs Béla Stúdió állandó vetítési helye, itt lehetett hallani heti rendszerességgel jazzt (ami akkoriban nem volt mindennapi dolog), de kamarazenét és népzene-t is, ez volt a beatzenekarok első koncertterme, stúdiószínházi produkciók befogadó tere, rendsze-



res irodalmi estek és pantomim műsorok helyszíne. Ott volt a premierje Mensáros László sok százszor előadott *Az én XX. századom* című összeállításának 1964-ben és Latinovits Zoltán–Mezey Mária–Cserhalmi Anna *Az izgága Jézusok* című estjének 1968-ban – hogy csak e két különleges műsort említsem. Ott dolgozott az Universitas Együttes, amely – bár kicsit később, mint a Pécsi Balett (1962: Lodz, Drezda) – kijutott külföldre és találkozott a világ színházi áramlataival. Mi akkor láttuk Robert Wilson, amikor itthon még azt sem tudták, ki az a Wilson. Mi sem tudtuk. Grotowskit láttunk és Bread and Puppet-et, Eugenio Barbát és sok más. Tehát az Egyetemi Színpad olyan hely volt, ahol meg kellett jelennie Ecknek is.

Meg is jelent. 1963 őszén a *Horizont* című élő folyóirat mutatta be őt, mint aki különös és érdekes koreográfiákat csinál, de egyelőre még csak órála lehetett tudni. Aztán a rákövetkező év februárjában és májusában már megjelent az együttes is. *A balett és a korszerű művészet* címmel önálló estet adtak. Hihetetlennek tűnt, hogy a Gulyás László zenéjére készült *Pókhálóban* a táncosok nem a földön mozogtak, hanem két, kötelekből kifeszített „pókháló”, és ez a kép metaforikus értelmet nyert, hiszen a két nő között választani nem tudó férfit szinte befonják a döntésképtelenség dilemmái, érzelmi és elfojtásai. Ezt követően rendszeresen adtak ízelítőt a repertoárjukból. 1965-ben a *Jazzbalettet* öt napig játszották, volt, amikor naponta kétszer. És sokan mindegyik előadást megnézték, mert akkora esemény volt. Hiszen különlegesnek tűnt, hogy balettet látok, de ez nem az a balett, amit az Állami Operaházban táncolnak.

Ez az előadás generációm, az akkori 25-30 éveseket megszólította. Hogy miként? Ezt filmes analógiával tudnám megvilágítani. Szabó István három kisfilmje – *Variációk egy témára* (1961), *Té* (főszereplője az akkor még a Pécsi Balett tagja, Esztergályos Cecília) és *Koncert* (mindkettő 1963) – életszemléletünkre nézve alpműnek számított. A *Variációkban* emberek szétszórta, egymásra nem figyelve ülnek egy étterem vagy kávézó teraszán, pulóvert, garbót viselnek, mindenkin sötét napszemüveg van. Néznek a nap felé, de semmi sem történik. Csak egy szaxofonos fújja a hangszerét. Aztán az egyik napozó megmozdul, a másik keresztbe teszi a lábát, a harmadik elfordítja a fejét, s továbbra sem történik semmi érdemleges. De ezek az apró mozdulatok, a szaxofon-improvizáció, az egymásról tudomást nem vevő arctalan emberek, az egészről sugárzó életérzés nagyon is ismerős volt. Ez az ismerőség-érzés, a ki nem mondott szavak mögött megbúvó titkok, az eltáncolt érzések többértelműsége tette lenyűgözővé a Pécsi Balett munkáit.

Két évvel később, 1967-ben április 27-től május 3-ig, egy teljes héten keresztül vendég szerepelt az együttes az Egyetemi Színpadon. Ismét elképesztő volt a *12 miniatűr Bachtól Brubeckig*. Balett volt, de még inkább színház. Ahogy egy táncmozdulatot megtört egy gesztus, ami átírta mindazt, ami azelőtt a színpadon történt, az a legizgalmasabb színház sajátja.

Eck Imre koreográfusként is, táncosként is színházi alkotó volt. Ezt több tényező is determinálta. Egyrészt nem a Balettintézetben lett táncos, hanem az Operaház színpadán lépcsőről lépésre avatódott be a színház titkaiba, sajátította el a színpadi létezés lényegét, vált szólistává. Másrészt az Operában két fantasztikus embert figyelhetett meg munka közben egészen közletről, Oláh Gusztávot és Nádasy Kálmánt, ő tőlük színházat tanult. Zenés színházat, de meggyőződésem, hogy minden jelentős színházi előadás, akár szól benne muzsika, akár nem, lényegében zenés színház. Harmadrészt fontos lehetett a Major Tamással való találkozása, amikor az 1960-as *Az ember tragédiája* rendezéséhez csinált koreográfiát, de közös munkára később is többször adódott alkalom, például a Madách-mű 1964-es újrendezésekor. Negyedrész ugyanilyen, ha nem fontosabb volt a pályáján az, hogy Pécssett Németh Antallal nemcsak a *Bánk bán*ban dolgozott együtt, hanem 1962-ben Offenbach *Hoffmann meséiben* is. (Korábban az Operaházban Nádasy Kálmán 1957-es, illetve tíz évvel később felújított rendezéséhez is ő csinálta a koreográfiát, miként Pécssett 1974-ben ő állította színpadra ismét Németh Antallal közös előadásukat.) Ennek a szabálytalan operának a furcsa és izgalmas előadásában nagy szerepe lett a fantasztikus, kissé szür-



realisztikus táncnak (például az örület, Stella jelenete, a gép-baba világa), és kettejük alkotásában a zenei megszólalások és a mozgások nem váltak szét, együttesen, egymásból építkezve született meg a műremek.

De nemcsak Eck Imrere hatott a színház, ő is hatott a színházra. Pécsen maradva például az 1964-es *Etrüdkékben* című etüd letagadhatatlanul folytatódik a Bóbita Bábegyüttes kéz-bábjátékjaiban. Vagy az ugyanebben az előadásban szereplő *Mit takar a kalapod?*, Eck tanítványának, Tóth Sándornak a koreográfiája erősen hathatott az egyik legjobb amatőr együttes, a Sárbogárdi Diákszínpad *János vitézére* (1977, rendező: Leszkovszky Albin). Mindkettőben a kalap lett a főszereplő, és attól, hogy épp kire kerül ez a bizonyos kalap, lesz valakiből egy-egy meghatározott szereplő. Ha még tágabb kontextusban vizsgálódunk, akkor a színháznak az alternatívitást jelentő rétegében, az Egyetemi Színpad közegében, az Universitas Együtteshez hasonló csoportok – mint a Szegedi Egyetemi Színpad, Bagossy László, Lengyel Pál és mások formációi – tevékenységében szintén felfedezhetők az egymás közötti és a Pécsi Balettel való szellemi és stílári, gondolkodásbeli és koreográfiai rokonságok. Ugyanis ezek a színházak alapvetően három gyökérből táplálkoztak: Grotowskiból, Jancsóból és abból, aminek megtestesítője Eck Imre volt. Most, amikor e megemlékezésen néztem Kodály Zoltán: *Felszállott a páva* című művére készült Eck-darab részletét, felidéződött bennem Paál István *Körműves Kelemenje*. Nem állítom, hogy Paál átvett volna bármit Ecktől, de az biztos: ugyanaz a mozgásvilág, ugyanaz a gondolkodásmód jelent meg itt is, ott is. Miként a folklórban működik a hagyományozódás, más művészetekben, így a színházban, a táncban is búvópatakszerűen vándorolnak motívumok, gesztusok, szólamformálások. Az alternatív színház biztosan sokat kapott Eck Imrétől, mint ahogy később az alternatív színházak is hatottak a hivatásos színházakra. Tudjuk, hogy Paál István és Eck találkozott Pécssett, és azt is, hogy Paál *Caligulája* 1976-ban aligha jött volna létre Eck Imre nélkül, hiszen Camus darabjának előadása fantasztikusan megkoreografált produkció lett. Pécssett tehát kialakult egy olyan szellemi légkör, amelynek egyik alakítója Eck Imre és a Pécsi Balett volt, és ami nélkül ez a színház is más lett volna.



Fuchs Livia

Eck Imre koreográfiai kísérleteinek nemzetközi párhuzamai*

Nem voltam szemtanúja annak a művészi kísérletnek, amelynek során Eck és maroknyi, fiatal csapata megkísérelte a jelen felé fordítani azt a művészeti médiumot, amely a legerőteljesebben, mert a testekbe kódolva őrzi a múlt szépségideálját. Természetesen én is láttam a Pécsi Balett majd minden bemutatóját, de nem a legelső pillanatoktól, hanem már csak a hetvenes évek második felétől. Mert én akkorra váltam tudatos nézővé, olyan befogadóvá, aki egy-egy premier alkalmával nem csupán az egyes művet nézi, hanem az azt megelőző és körülölelő folyamatokat is elkerülhetetlenül bele- és hozzálátja egy-egy előadáshoz. Annak a mára legendás, legelső korszaknak tehát nem lehettem szemtanúja s egyben Eck és a Pécsi Balett első nagy korszakának kortársa, így sosem tapasztalhattam meg azt a közeget, amelyben és amely ellenében születtek az első kísérleti alkotások. Ezért döntöttem úgy, hogy meg sem próbálom történeti kutatások alapján rekonstruálni Eck munkásságát. Inkább azt szeretném bemutatni, milyen párhuzamosságokat látok Eck kísérletei és a korabeli nemzetközi balettvilág legfontosabb újító áramlatai között, még ha a hatvanas évek Magyarországa – tudjuk jól – a nyugat-európai művészeti forrongásokról mit sem tudva, azoktól elszigetelten létezett is. Eck elgondolásait és törekvéseit azonban e szellemi izoláltság ellenére azonosnak látom nyugat-európai kortársaiéval, mintegy igazolva – ha szabad ezzel a szóval élnem – a korszellem mindent átható jelenlétét.

Ha azt mondom, hatvanas évek, akkor arra a forrongó periódusra utalok, amikor Európaszerte egyszerre jelentkezett az a világháborút már fiatal felnőttként megélt művész generáció, amelyik a balettművészetben radikálisan új utakat keresett. Mert a balett tradíció kijelölte kereteken belül már lehetetlennek tartotta saját érzései, gondolatai és léttapasztalatai kifejezését. Kikre gondolkodok? Olyanokra, mint Roland Petit, Maurice Béjart, John Cranko, John Butler, Glen Tetley, Rudi van Dantzig, Hans van Manen, Jerome Robbins vagy akár Oleg Vinogradov.

Milyen volt az a hagyomány, amelyik ellen ezek a fiatal alkotók lázadtak? Elsőként a Gyagilev nevével összefoglalható, s még egy nemzedékkel korábban méltán korszerű Orosz Balett ösztönművészeti felfogását dobták sutba, mert ez az ötvenes évekre – szerte Európában – már a táncműlt relikviája lett. E tradícióból egyedül a kis forma, az egyfelvonásos fogalmazásmód maradt továbbra is népszerű, és még az újítók körében is elfogadott.

A Gyagilev korszak utáni évek két újító irányzata közül a sajátosságosan és karakterisztikusan helyi témákat és mozgásformákat preferáló nemzeti balettek Nyugat-Európában a nem orosz, azaz az eredetit és sajátosat jelentették, nálunk viszont jobbra a nosztalgikus-édesbús-romantizáló magyarost. A nemzeti balettek a negyvenes évek végétől, amikor kialakultak a nagy nemzeti balett-központok, Nyugat-Európában már kikoptak a repertoárból, míg nálunk – bármennyire eltérően értelmezte is a harmincas, majd a negyvenes évek a „nemzeti”, illetve a „népi” fogalmát – az ötvenes évektől, főként ideológiai okokból, még tovább virágoztak, bár ezt az irányzatot egyre inkább a néptáncművészet hivatott képviselni. A másik, sokat vitatott új mű-

* Elhangzott Pécsen 2010. december 2-án.



faj, a zenét tárgyául választó szimfonikus balett – bár az orosz avantgárd pezsgésében bukkant fel először – a harmincas évektől Nyugat-Európában és az Egyesült Államokban élénk szakmai viták között bontakozott ki, míg Magyarországon alig akadt rá sikeres példa – egyedül Jan Cieplinski kísérelt meg többször is szembemenni a konzervatív közízléssel.



Bartók Béla: A csodálatos mandarin, 1965. (fotó: Féner Tamás)

A romantikus és klasszikus tradíció – amely éppen az ötvenes évektől érkezett el, illetve vissza Európába és Magyarországra is a szovjet társulatok közvetítésével – a régmúlt szórakozási formáit idézte fel. Az e hagyományt átíró korabeli szovjet dramobalettek pedig főként az esztétikumba csomagolt politikai propagandát, illetve a kor heroikus-irodalmias táncdrámáit képviselték. Ebben a közegben mi jelenthette a gyökeresen mást, az újat és korszerűt? Mi inspirálhatta a saját – új és korszerű – témát, táncnyelvet, dramaturgiát, zenét és szcenírozást kereső, e lehetőségeket kutató koreográfusokat? Nyugat-Európát jól dokumentálhatóan a Martha Graham társulat első, 1954-es európai vendéjátéka sokkolta, s ennek művészi eredménye később kétfelé ágazott.



Egyrészt megkerülhetetlenné vált a Graham által kimunkált, drámai kifejezésre alkalmas mozgásnyelv elsajátítása, amely minden elemében ellentétes volt a balettel, hiszen a testsúlyt, a talajt, a testközpontot, a dinamikát, a személyes tér egészére kiterjedő plasztikát hangsúlyozta. Másrészt az új művészi formákat kereső fiatal alkotókat Graham műveinek teatralitása és nem lineáris, hanem asszociatív dramaturgiája nyugtázta. A modern tánc e kulcsfigurája mellett egy fiatal amerikai balettalkotó is megjelent Európában: Jerome Robbins, aki 1958-ban hozta el elsőként Európába a városi fiatalok életérzését megfogalmazó darabjait – bennük a jazz ritmusaival és mozgásvilágával.

A hatvanas évek előtt – és még nagyon soká – Magyarorszáig sem Graham, sem Robbins hatása nem érhetett el. A francia új hullámé azonban igen, hiszen 1948-ban a budapesti Operaházban még fellépett Janine Charrat, a moziba pedig bekerült az 1957-es *Párizsi balett* című film, benne a revelatív Béjart-művel, az emberi lét értelmét-értelmetlenségét megfogalmazó *A magányos férfi szimfóniájával*. S ez fontos volt, mert kétségtelen, hogy Maurice Béjart lett e korszak kulcsfigurája, aki elsőként hirdette, hogy a balett a XX. század legfontosabb művészete lehet, ha képes maga mögött hagyni évszázados tradícióit, és eleven színházi formává válni. Ő maga így fogalmazta meg ennek az új művészeti paradigmának a lényegét: „A tánc megújítása többé nem esztétikai kérdés, s jóval túlmutat a művészet világán. Mert társadalmi, szellemi hozzáállás kérdése.”¹ Másutt pedig kijelentette: „A táncnak nincs több mesélnivalója, de annál több a mondandója!”²

E talán hosszúnak tűnő bevezető után most már szeretném felvázolni – ahogy mondani szoktuk: a teljesség igénye nélkül – azokat a legfontosabb újdonságokat, amelyek – nyugat-európai kortársaihoz hasonlóan – Eck Imre munkáit is jellemezték.

Mindenekelőtt egy új emberkép jelent meg a művekben, és ez a mai és hangsúlyozottan köznapis ember nem szerelmi hálókba bonyolódva, hanem erkölcsi lényként állt a nézők előtt. A balett-hősök a nézők kortársai lettek, amire korábban balett-színpadon alig akadott példa. E jelenkori figurák ábrázolásához viszont a színházi eszköztár minden hagyományos elemét újra kellett gondolni és formálni. Mire gondolok? Akár a legelső pécsi műsorból *Az iszonyat balladájára*, amely témaválasztása okán tökéletesen beleillett a kor modernség felfogásába, hiszen erőteljes történeti-politikai utalásokkal élt, hiszen Eck a figurákkal, a szituációval és az akciókkal a közelmúltra utalt. Az egyfelvonásos kidolgozásában Eck sutba dobta a korszakban egyedül helyesnek tartott narratív elbeszélői módot, valamint a karakterek és cselekedeteik aprólékos motiváltságát. E balett (mint ahogy az első est többi emblematisz műve is) ugyanazt képviselte, amit a már említett Béjart hirdetett. Az új balett többé nem irodalmi alapanyag táncokkal feldíszített változata; nem távoli, egzotikus vagy mesei hősök terepe, hanem a ma emberéé, mert benne a nézőkhöz hasonlóan összetett, valóságos és ellentmondásos emberi lények, érzések, kapcsolatok és szenvedélyek jelennek meg – erőteljes és kifejező, tömör képekben, akciókban. Ez a dramaturgia a nézőktől újfajta magatartást követelt, hiszen a koreográfus – bár álláspontja félreérthetetlen volt – valójában a nézőre bízta művei interpretációját. A normatív esztétika korában a befogadónak ez a példa nélkül álló szabadsága zavarba ejtő szabadság volt, hiszen ki-ki saját intellektuális, érzelmi vagy esztétikai képessége és műveltsége szerint volt kénytelen értelmezni – vagy éppen elutasítani – a látottakat.

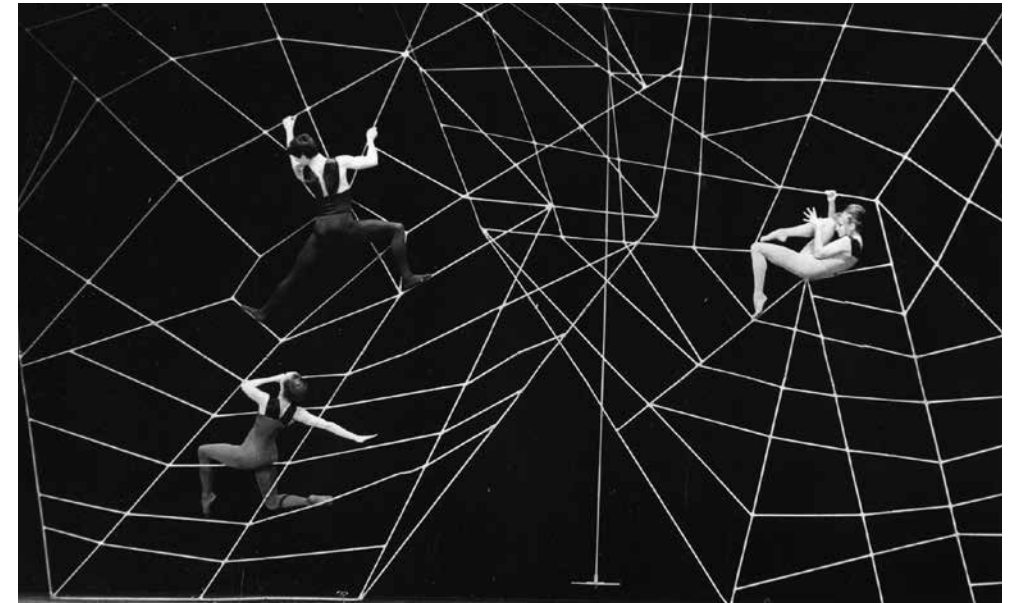
A hatvanas években problémát jelentett – és ne higgyük, hogy csak a hazai nézők számára – az újító koreográfusok által választott témák és szituációk köznapisága, amit „rútnak” láttak – a balettektől hagyományosan megszokott „szépség” helyett. A koreográfusok ugyanis tudatosan fordultak saját jelenükhöz, és a jelent átható agresszió, durvaság, elidegenedtség, magány, kudarc ábrázolása nem fért, mert nem férhetett bele a balett hagyományos minőségei – a harmónia

¹ Percival, 1971. 57.

² Béjart, 1985. 114.



és emelkedettség – közé. Ezért kellett a balett mozgáskincsét is átfőrmálni ahhoz, hogy hitelesen szólhassanak a jelenről. Ezért fordult Nyugat-Európa a Graham kínálta expresszív testhasználat lehetőségei felé, s ezért tördelte szét, alakította át, ha kellett akár köznapis mozgásokkal bővítette, ha kellett, deformálta a balett kiegyensúlyozott koordináta-rendszerét Eck – és persze Béjart is. Hogy megszülethessen a testeken az a bizonyos „eszmét hordozó gondolat.”³ – ahogyan Eck e korai években fogalmazott.



Gulyás László: Pókháló, 1962. (fotó: Halász Rudolf)

Az új balettek befogadói számára a kortárs témáknak és a nem annyira emocionális, mint inkább intellektuális tartalmaknak a könnyen megérthető elbeszélőmód és a harmonikus mozgáskincs nélküli megjelenítésén túl problémát jelentett zene és tánc újfajta viszonya is. Eck magától értetődő módon fordult zeneszerző kortársaihoz és a konkrét zenéhez is saját gondolatainak színre állításakor. Ennek az évtizednek nemzetközileg is jól kitapintható újdonsága volt zene és tánc ún. nem organikus együtt létezése a táncszínpadokon. Az új koreográfusi felfogás szerint a tánc nem a zene térbeli reflexiója, vagyis a tánc struktúra nem alávettette a zene ritmikus és melodikus uralmának, hanem vele egyenrangú, saját szabályokat követő, önálló entitás. Eck is ezt a felfogást követte, még az akkoriban absztraktnak nevezett szimfonikus balett kísérleteiben is, holott az ilyen cselekmény nélküli kompozíciókban elsősorban a zenei szerkezetek adhatják a strukturális vázát. Ám Eck ilyenkor sem a zene „mankójára” támaszkodott, hanem a saját fantáziájára, így teremtve meg a színpadát benépesítő allegorikus figurákat és szimbolikus akciókat.

Végezetül még három jelentős újításra szeretnék kitérni. Az egyik a scenikai lehetőségek teljesen szokatlan használata, jelesül a vertikális alkalmazása a táncszínpadon, amire Glen Tetley 1962-es *Pierrot Lunaire*-je mellett – ahol az álmodozó Pierrot egy ég felé törő állványzaton lebeg – ezekben az években alig akad példa. Kivéve Eck *Pókhálóját*! A másik: színészek és táncosok, e két testi kommunikációval élő előadóművész együttes szerepeltetése egyetlen műben, amely Jean

³ Tüskés, 1964. 6. sz.



Louis Barrault és Bėjart együttműködése során jelent meg első ízben, párhuzamosan Eck *A csodálatos mandarinjával*. Ám míg a francia művészek szöveg és tánc lehetséges szimbiózisát kutatták, s így megszólaltatták a táncosokat, Eck a kétféle „néma” – de nem retorikamentes – testnyelvet csiszolta össze, mintegy megelőlegezve az évtizedekkel későbbi mozgásszínházi irányzatot. E sokrétű kísérletek során természetesen a táncosokkal zajló munka sem maradhatott a megszokott, konvencionális keretek között. Ezért Ecknél a betanítást felváltotta a kreatív együttműködés, így a szerepeket az alkotó által felskicceltek alapján a táncosok a saját egyéniségükre formálhatták, olyan valós alkotói szabadságot élvezve előadóként, ami nem csupán ekkoriban, hanem még évtizedek múlva is páratlan volt – s nem csupán a magyar balettéletben.

Eck művei – hasonlóan a hatvanas években induló, sikeres és újító francia, angol, holland, cseh, orosz és amerikai pályatársainak koreográfiáihoz – egyáltalán nincsenek jelen a mai balett-színpadokon. Hogy éppen mélyen a saját korukba ágyazottságuk miatt van-e ez így vagy sem, nehezen megválaszolható. Az azonban biztosan állítható, hogy Eck alkotói kísérletei ezer szállal kötődtek saját korának újító törekvéseihez, s ezzel a jövőt, a mai jelent előlegezték meg.

Eck Imre szellemi örökségére emlékezve érdemes Roger Garaudy szavait felidézni, aki ezeket a sorokat ugyan az általa nagyra becsült Bėjart-ról írta, de akár Eckről is mondhatta volna: „Arra készítette a táncművészetet, hogy lépést tartson a történésekkel, sőt, hogy megelőzze azokat. Ezt a táncot nevezem én »prospectiv«-nek, mert az embernek azt a törekvését határozza meg, hogy cselekedetei ne csak a múlthoz való alkalmazkodásból fakadjanak, hanem a jövő felfedezésére is irányuljanak.”⁴

Irodalomjegyzék

Bėjart, Maurice (1985): *Életem, a Tánc*. Budapest: Gondolat Kiadó.

Garaudy, Roger (1973): *Danser sa vie*. Párizs: Édition du Seuil.

Percival, John (1971): *Experimental Dance*. London: Studio Vista.

Tüskés, Tibor (1964): „Alkotóműhelyekről: Balett Sopiana.”. In: *Szocialista Művészetért*. (6. sz.). X.

⁴ Garaudy, 1973. 171.



Vitányi Iván

A Pécsi Balett megszületésének társadalmi körülményei*

Most, hogy születésnapja alkalmából visszatekintünk, még jobban látjuk, hogy Eck Imre valóban korának, a 20. század utolsó négy vagy öt évtizedének egyik legérdekesebb, legőszintébb, legkreatívabb, legbátrabb, és így nyugodtan mondhatjuk, legnagyobb egyénisége volt. Pedig semmi sem predesztinálta erre, kivéve saját magát. Mert nem végzett hozzá szabályosan elegendő és elegendően szabályos iskolát. Sem a táncban, sem a festészetben, sem a drámában, sem a filozófiában, sem a vezetési szakértelemben. Nem volt alkalma előzetesen végigtanulmányozni mindent, és mégis, amikor odakerült, akkor egyszerre kiderült, hogy mindenben hivatásosként viselkedik. Abból a kevésből, ami jutott neki, fel tudta mérni az egészet. Megvolt az a csodálatos képessége, amit annak idején úgy jellemeztek, hogy „Végy egy szilárd pontot, és kifordítom sarkaiból a világot.” Ő vett egy szilárd ismeretet, egy darabot belőle, és abból fel tudta építeni az egészet. A táncot, a drámát, a vezetést, a filozófiát, a modern kort. A kérdéseket és a feleleteket. Nem a vad zseni módján, nem az autodidakta formájában, nem az outsider álfarmájában vagy a naiv művészet módján, hanem mélyen, professzionalista módon, maradandóan.

Szó volt már arról, hogy mik voltak ekkor az európai modern tánc irányzatai. Ő mindezt persze innen nem láthatta, de mégis, itt is megvoltak ugyanazok a kezdeményezések. Szembe lehetett nézni a mozgásművészet törekvéseivel, Szentpál Olga, Dienes Valéria, Berczik Sári, Kállai Lili, Fáy Mari művészetében mind benne voltak azok a pontok, melyek Európát is jellemezték. Itt járt Hanna Berger és mások. És itt voltak Milloss Aurél tanítványai, az Operában Csányi László. És itt volt Molnár István, aki expresszionista táncművészből lett néptáncos. Tehát volt valami a levegőben, abban a levegőben, ami ezerszeresen kevesebb volt, mint Nyugat-Európában, Eck ezekből mégis fel tudta építeni az egészet. Ezért lett Pécs egyik központja mindazoknak a mozgalmaknak, amelyek aztán a hatvanas években a magyar művészet, a magyar szellemi élet megújítására törekedtek. Imrének óriási szerepe volt abban, hogy az akkor felnövő zenésznemzedéknek az alkotómunkája kiteljesedett. Egyszerűen egy élesztő erő is volt ebben. Az ember egészen elbámul azon, hogy nem volt abban az időben zeneszerző, aki a zeneművészet megújításán és továbbvitelén fáradozott a Bartók utáni nehéz időkben, akinek ne lett volna kapcsolata Eck Imrével. És természetesen Eck ezt itt Pécsen tette, amely Pécs a múlt századnak abban az időszakában ugyan nem volt Európa fővárosa, de Magyarország egyik szellemi fővárosa volt. Annnyira összpontosultak itt a különböző törekvések, képzőművészettől a zenén át az irodalomig, hogy ez tényleg alkalmas pillanat lehetett.

Az igazsághoz hozzátartozik, hogy Eck Imre mindazonáltal tanult. Amit tanult, az persze nem mindössze az iskola volt. Mivel az édesapja az Operaházban dolgozott, ő az Operaházat tövéről-hegyire megismerte. Tánckarostól, Oláh Gusztávostól, az igazgatóktól, műhelyektől, rak-táraktól, emberektől a nézőkig megismert egy világot, és a világnak ebből a szeletéből megismerte a világot. Ez a nagy érzékenységű, nagy tehetségű, nagy kombinációs képességű embereknek a

* Elhangzott Pécsen, 2010. december 2-án.

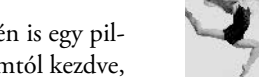


sajátossága. Többet tanult ebből, mint ha három diplomát szerzett volna, mint ahogy most a bolognai rendszerben szokás. Ezek után, operaházi és más kezdeményezések után, lejöhettek Pécsre. Ahogy Molnár Gál Péter mondta az Imre halála után megjelent kötetben, Eck Imre létrehozta a Pécsi Balett együttesét és a Pécsi Balett együttese létrehozta Eck Imrét. Ez azért történt, mert ő ugyan nem tanult vezetélméletet, de jobban tudta, mint a legtöbb vezető (politikai vezetőkről most nem beszélek, de azoknál is jobban), mint színházi vezető tudta, hogy hogyan kell szövetséget kötni az emberekkel. Szövetséget tudott kötni az idekerült balettkarral, egy csomó fiatalemberrel, akik tudták és érezték, hogy Eck Imre a lelkét teszi ki értük, azért, hogy valami szülessen a balettben, és ezért ők a lelküket tették ki, hogy támogassák ebben a munkában. Ez valóban egy életre megmaradó, csodálatos teljesítmény volt, amit külön kellene tanítani, hogy hogyan születnek közösségek és miképp válnak közösségek fontos erővé a társadalomban. Így született az első bemutató, amelyről engedjék meg, hogy az én kritikámat idézzem (megjelent 1961-ben a Muzsikában, januárban volt a bemutató): „Ha röviden akarjuk összefoglalni az eredményt: jól vizsgázott. A műsor jóval többet nyújtott, mint egy fiatal együttes kísérletét, amit elnéző mosollyal kell tudomásul venni. Művészetet kaptunk, egyéni művészeti gondolatokat, igényes kivitellet. Lehet és kell bírálni a Pécsi Balett együttesét, de nagyon jó érzés, hogy érdemes. A balett sokszor süllyed el semmitmondó szórakoztatásban, virtuózan megfogalmazott olcsóságban. Itt a függöny felgördültétől az utolsó pillanatig a művészet levegőjét érezzük. Eck Imre célja az, hogy a legmagasabb rendű mondanivalót fejezze ki, és ezt mindenképpen üdvözlőnk kell.”



Eck Imre és Vitányi Iván a Balettbarátok klubja egy rendezvényén, 1969. (archív fotó Eck Imre hagyatékából)

Igen, ez volt a hatása. Nem fogok szociológusként beszélni arról, hogy mi a társadalmi hatása, de minden művészetnek ez az igazi hatása, hogy egyszer csak beülünk a nézőtérre, és azt látjuk, hogy most nem egy balettet látunk, amelyben valaki nagyokat ugrik, bár nagyokat tudnak ugrani



a táncosok, hanem valami olyat látunk, aminek emberi mondanivalója van, amitől én is egy pillanatra megtántorodom és elgondolkozom. És ezt meg tudták csinálni az első alkalomtól kezdve, és ez volt az egész, több mint harminc éven tartó munkájuknak a lényege.

Mi hát ez a mondanivaló? Visszatérve a régi iratokhoz, Dienes Gedeon egyszer kifejtette, és aztán megvitattuk, hogy mi Eck művészetének témája. Négy vagy öt témát határoztunk meg.

Első: morális kérdések, elsősorban az ifjúság világában és sokszor alapvetően a szerelem világában. Mivel az Eck-balettek bátran és nyíltan erotikusak, de nem az bennük a morál, nem az, hogy mit szabad és mit nem szabad. Az Eck-balettek erotikája elkerülte a rózsaszín romantikát és a szabályszerű pornográfiát egyaránt, hanem valóban morális volt. Abban a morális értelemben, hogy az ember minden tette az egész életére való kihatással, további következményekkel jár. Tehát nem azért van morál, mert felettünk van, hanem azért van morál, mert minden lépésünknek morális tartalma van, ami meghatározza az életutunkat, a további életünket, visszavonhatatlanná válik, vagy ha vissza kell vonni, akkor az megint egy külön, morális tette válik. És ez a legegyszerűbb balettekben is végig benne van. Az, hogy itt morálról van szó, hogy emberi sorsokról van szó, hogy a legkisebb mozdulatnak következménye van, hogy az emberi tetteknek következménye van. Ez tehát az első számú téma.

A második, külön téma az emberi borzalmak világával való szembenézés. Mert ugyanakkor, amikor emberek vagyunk, ami sok szépet teremt, azért egy borzalmas élőlény is vagyunk, aki minden korban megteremti a maga borzalmait, és mi egy olyan korban élünk, amelyből nem hiányzott a borzalom. Ez a borzalom egyrészt a fasizmus, ez is témája volt az Eck-balletteknek, de nemcsak a fasizmus egyedüli formája, hanem hogy újra és újra termeljük ezeket. És a történelem, az ember egyéni történelme szintén abból is áll, hogy miképp tud ezekkel a borzalmakkal szembenézni, meg tud-e tőlük szabadulni, el tud-e előlük futni, meg tud-e velük vívni vagy meg tudja-e találni azt a magatartást, amelyben a brutalitást el lehet kerülni, és fel tudja fogni a brutalitást a visszavonhatatlan értelmében. Ez is nagyon fontos mondanivalója az Eck-balletteknek, és elejétől a végéig ezzel mindig találkozunk.

A harmadik téma ugyanennek a fordított oldala. Ugyanez más összefüggésben: az ember és a természet. Mindaz, amit teszünk, egy természeti folyamat. Az ember is olyan, mint a pók, vagy mint akárki az Isten teremtményei közül. A természet fia vagyunk, akik a boldogságot és a kiteljesedést keressük, ugyanakkor szakadatlanul belekerülünk a tanácstalanságba és a tévedésbe. És magunk előtt látjuk ezt lezajlani. A boldogság keresését, a tanácstalanságot, a brutalitást, az attól való félelmet, a mégis-szembenállást, az útkeresést és – nem mindig, de olykor és ez sem mindegy – a megtalálást.

És ehhez kapcsolódik a következő téma, a művészet helye és szerepe ebben a világban és a saját világunkban. Hogy találta meg Imre mindehhez a tánc nyelvét? Azzal a módszerrel, amellyel megtanulta, amit a táncnyelvből tudni kell, de hozzá tudta adni a magáét. Abból indult ki – egy közös vitánkon jutottunk erre a következményre –, ha sok balettben és az operában azt kellett megszoknunk, hogy az izgalomnak akkor érkezünk el a csúcspontjára, amikor töröket döfnek egymás szívébe, most igazi izgalommal tudtuk figyelni a legkisebb kézmozdulatok frenetikus hatását. Tehát azt a skálát felállítani, amelyben a mozdulatok értelmet kapnak, ezek lehetnek a hagyományos tánc, a hagyományos balett mozdulatai és a modern táncok mozdulatai és olykor az életből lesett mozdulatok is, attól kezdve a mozdulatok sorozatáig és az események sorozatáig, mindez együtt adja a mozdulatok értelmét.

Azt mondtam az elején, hogy ez filozófia. Igen, ez filozófia is. A filozófiának az a világa, amely tudja az ellentéteket, tudja az ellentétek összefonódását, tudja azok tagadását és újra-tagadását. Volt idő, amikor ezt dialektikának nevezték, akinek nem tetszik ez a kifejezés, használhatja azt a szót, amit a modern filozófiában használnak, mondjuk többdimenziós gondolkodás (Marcuse),



vagy poláris szintetikus gondolkodás (Gadamer), amely tudja a polarításokat, látja a szintézist és látja a szintézis elveszését is. És ha Eck Imre művészetének mondanivalója valamiben nagy, akkor az az, hogy tudta ezeket az ellentmondásokat és összhatásukat. Ez valami zeneiség is, mert a zene önmagában nem más, mint az ellentétek rendszere, tonika – domináns – szubdomináns, ilyen sor és olyan sor, vagy az erő és a gyengeség, a gyorsaság és a lassúság, nincs más eszköze a zenének, mint az ellentétek egymással való szembeállítás, összhangja vagy összhangtalansága. És Imre ugyanezt csinálta a táncsal, ezért tudta a tánc mondanivalóját ezeknek a filozófiai gondolatoknak alávetni. Úgyhogy az ő mondanivalója valóban egyszerre lett a legmodernebb és ugyanakkor megmaradt az érthetőség szintjén is. Tehát olyan módon lett modern, amivel egyben a legvilágosabbá vált.



Verdi: Requiem 1976. (fotó: Kálmándy Ferenc)

Itt most végig kellene követni voltaképp az egész pályát, a műveket, ezt természetesen nem teszem. Csak a társadalommal való összefüggését. Petrovics Emil elmondta, hogy miképp viszonyult ez a zeneművészethez, de mondhatom, hogy hasonló volt a kapcsolat más művészetekkel is. Nemcsak a zenészeket lehet felsorolni, akiknek a műveit színpadra állította. Volt olyan műve, amelyben Pílinzky versei voltak. Fel lehet sorolni, hogy kik voltak azok, akik díszlettervezésben részt vettek, ott volt Pincehelyi, ott volt Papp Oszkár és Nádas Éva, csupa olyan ember, aki benne élt tetőtől-talpig a kor történetében. Ez is beletartozott a hatvanas évek nagy folyamatába. A magyar történelem – ahogy persze minden történelem – olyan, hogy sinus-görbe formájában halad, a magyar történelem a reformkorok és a reformkorok bedöglésének ritmikájában halad. Az első reformkor az 1840-es években volt, aztán bejött a krach. A harmadik reformkor – mondta Horváth Zoltán – 1900 körül jött el, Bartók, Kodály, Ady és még sok mindenki más, Szabó Ervin, Jászi Oszkár,



Dienes Valéria és mások kora. De volt közben az 1870-es években is egy kis reformkor, amikor Budapest európai főváros lett. Egy ellentmondásos modernizációs folyamat zajlott le ekkor. Aztán 1900, majd ez is beledöglött a világháború forgatagába. A harmincas években megint megjelent egy fellángolás. Márától József Attilán keresztül a népi írókig, a szociológia megindulásáig, majd Bibó valamivel későbbi megjelenéséig (sőt Bibó édesapjáié, aki egy nagyszerű szociológus és filozófus volt, de Bibó hatására elfelejtették az ő munkásságát). Tehát itt is volt egy reformkor. És a hatvanas években is volt egy reformkor. A Kádár-rendszer örve alatt, az új gazdasági mechanizmus örve alatt minden művészetben és tudományban fellendülés következett be. Valamikor a hatvanas években én megpróbáltam ezekből egy arcképcsarnokot csinálni a *Prométheuszi forradalom* című könyvemben. A következőket írtam emblematikus figuráknak ebben: Tőkei Ferenc, Mátyás Iván, Konrád György, Lendvai Ernő, Jancsó Miklós, Kovács András, Eck Imre és zenében Szokolai Sándor, Petrovics Emil, Kurtág, Szőllősi. Ez valóban reformkor volt. Eck Imre ennek volt egyik nagyon fontos, emblematikus figurája. Azon keresztül, amit ő tett, meg lehet rajzolni ennek a reformkornak a történetét. Most az a kérdés, hogy ha ez volt a hatvanas évek reformkora, akkor a szabály szerint az ezredforduló környékén kellett volna valami újnak kezdődnie. Megtörtént-e? Hol tartunk? Látjuk-e annak jeleit, hogy egy új szellemi reformkor van? Vagy nem látjuk? Vagy azt látjuk éppen, hogy a menthetőt akarjuk megmenteni?

Ha Eck Imréről gondolkodunk, ha az ő emlékét akarjuk ápolni, akkor a reformkor igényét is ápolni kell. A megújulás lehetőségét. Nem az egyszeri, hanem a szüntelen megújulás lehetőségét. Hogy tudjuk őt követni, aki indítani tudott, és nemcsak indítani tudott, hanem folytatni is tudott. Azt hiszem, ez a tanulság, amit magunkkal lehet vinni életútjából.



Petrovics Emil

Eck Imre, a Pécsi Balett és a kortárs zene*

Röviddel a Zeneakadémia elvégzése után ismerkedtem meg Eck Imrével. Az ötvenes évek második felében. Szoros kapcsolataim voltak a tánc-, a néptánc- és balettművészettel, ezen túlmenően: még a pantomim akkortájt újraéledő megszállottjaival is. Ez a számomra kedves világ tette lehetővé, hogy létrejöjjön ez a meghatározó fontosságú barátság, amelyet aligha lehet túlbecsülni, amely szellemi fundamentumot jelentett egy színpadi látomásokkal megáldott táncművész, és egy a színházhoz elszakíthatatlanul ragaszkodó és örökké hű zeneszerző közötti kapcsolat halálig hűséges csodájához.

Talán nem felesleges, ha néhány szót említék a táncsal való – kora ifjúságomig visszanyúló – szellemi és anyagi vonatkozású elkötelezettségeimről.

Ötödikes gimnazista lehettem, amikor 1945 végén tánciskolákban kezdtem zongorázni – tangót, angolkeringőt, majd szvinget, csárdást és egyéb talpalávalót. Majd a Moszkva téri Parasztpárt, a Selmeci utcai Szociáldemokrata Párt, a Táborhegyi Kommunisták Párt szombatvasárnapi ötórai teadélutánjain koptattam ujjaimat s a pianínó-billentyűket a falnak fordulva. Rövidesen a rohamos tempóban alakuló néptánc-csoportokhoz pártoltam át, a pénzkereset az elkötelezettség társult, alaposan tanulmányoztam Bartók, Kodály, majd később Szervánszky, Járdányi, Ádám Jenő és mások feldolgozásait. Főiskolás koromban a Vasas Együtteshez kerültem, ahol a néptáncgyűjtést Szalay Karola vezette. Az a csodálatos balett-táncosnő, aki Bartók Béla Mandarinjának bemutatásaival kapcsolatban kulcsszerepet játszott. Mellette tanultam meg, hogy mi a munka, a felelősség, a megalkuvást nem ismerő szorgalom. András Béla rám bízta a Karola koreográfiájával színpadra állított *Szüreti táncok* című terjedelmes jelenet megírandó zenét, szimfonikus zenekarra és énekkarra. Ekkor lettem felnőtt, s induló művész, zeneszerző. Az Állami Balett Intézet alapító tanáraként, és akkor már közeli jó barátomként, Szalay Karola sokszor hívott baletttóráira az éppen betegeskedő, vagy nem kívánt kísérők helyettesítésére. Magával vitt Oláh Gusztávhoz, Nádasy Kálmánhoz, Nádasi mesterhez, Harangozó Gyulához és az akkor legfényesebb korszakukat élő balettművészekhez. Páratlan szakértelme, iróniája, műveltsége életem legfontosabb alapjait építgette. Amikor azután visszament a Milánói Scalaba, itt hagyott, mint férfit, de már birtokba vettem tudását, tapasztalatait, biztos ítélőképességét, és a munkába vetett rendíthetetlen hitét. És a táncművészet és a táncművészek világában való magabiztos forgolódásomat.

Amikor láttam Eck Imre már akkoriban is korszakalkotónak vélt koreográfiáját Gluck *Orfeuszának* pokolbéli jelenetében, azonnal tudtam, hogy hol a helyem. Gyagilevről Karola sokat mesélt, s amikor 1960-ban megalakult a Pécsi Balett, világossá vált, hogy valami hasonló – nem csupán táncművészeti – kezdeményezésről van szó. A pannon tájon, ahol már Janus is letette az európai reneszánsz pompás garasait, Budapesttől távol, elkezdődött egy a magyar értelmiség javával körülbástyázott szellemi műhely gyors, majd egyre gyorsuló működése. Imre és egy éppen tanulmányait befejező osztály levonult ebbe a városba, egy vállalkozó kedvű igazgató, Katona

* Elhangzott Pécsen, 2010. december 2-án.



Ferenc, és egy engedékeny, és a kultúrára érzékeny politikai háttér hívására és támogatásával. Eck hozzákezdett a munkához.

A bemutatók – némi túlzással – valamiféle zarándoklathoz hasonlítottak. Budapestről, Szegedről, Győről és az ország minden részéből érkeztek táncművészek, színészek, rendezők, írók, költők, festők, zeneszerzők és az újdonságra kiéhezett más értelmiségiek csoportjai.



Petrovics Emil: Salome, 1980. (fotó: Kálmándy Ferenc)

A zeneszerzők. Mert hát itt az ideje, hogy illetékességi területemről szóljak néhány szót. Gyagilev nevét is kimondtam, hiszen mindenki tudja, hogy páratlan az az alkotógárda, amelyet ez a dús-gazdag orosz „producer” vonzott oda világhírű együttese büvőkörébe. Lehetne dobálózni Sztravinszkij, Ravel, Picasso és a többiek nevével, de minek? Az a névsor, amelyet Eck Imre és a Pécsi Balett mozgósított, az is figyelemreméltó, de még annál is több. Egy kis ország legnagyobb mesterei fogtak össze, hogy támogassák az újat, hogy maguk is kísérletezhessenek, hogy a széles közönség előtt próbálghassák megfogalmazni mindazt, amit a koncert-termek még nem tudtak teljességgel magukévá tenni. Eck Imre követelőző újat-akarása ráragadt a zeneszerzőkre, ösztönző ereje, olykor erőszakossága nem hagyta nyugodni a néha már babérkoszorúval megpecsételt életműveket, a pályába még csak belekóstoló fiatalokat, a langyosakat, a lustákat, a gyerekcipőben azóta is éppen csak tipegő elektro-akusztikus kombinátorokat, a könnyű műzsák rabigájában lubickoló rajzfilm-zeneszerzőket, vagy a népművészet, néptánc dogmásodott képviselőit. A később szárba szökkenő új magyar opera alkotói is tőle kapták a legmélyebb indítást. Gondolok itt Szokolay Sándorra például, aki alig írhatta volna meg világhírűvé vált *Vernászát* a pécsi impulzusok nélkül. Természetesen magamat is ideszámítom, meg Balassa Sándort, Durkó Zsoltot, s az idősebb generációból Ránki Györgyöt, Mihály Andrást. A budapesti Operaház Seregi László-féle – a klasszikus és modernebb mozgás- és lépésanyagok keveréséből kialakított – látvány-balettek egyik házi szerzőjévé vált fiatal komponista, Hidas Frigyes is itt kezdte meg balett-zenei karrierjét.



Barátom étvágya nem ismert határokat. Szíve csücske volt Vujicsics Tihamér, a nagy vagonbund, kedvelte az Állami Népi Együttes főzenészt, Gulyás Lászlót, meg az avantgárd képviselőit: Vidovszky Lászlót, Kurtág Györgyöt, Bozay Attilát, Dukay Barnabást, vagy a jazz kiválóságait: Gonda Jánost, Szakcsi Lakatos Bélát és másokat. Mindig arra törekedett, hogy az ő felkérésére írjanak neki zenét, az ő librettó-vázlataira, s csak végszükségben nyúlt meglévő művekhez.

Az együttes első évtizedében rengeteget beszélgettünk, volt, hogy remekül érvelt is, s az is, hogy elakadt a szava, s akkor mozdulatokkal, fintorokkal, jellegzetes kézmozdulatokkal helyettesítette a verbalitást. Sokszor bíraltam, olykor nagyon hevesen, összeférceltnék, hevenyészettnek, mi több: zavarosnak tűnő szavakba foglalt forgatókönyveit, librettóit. „Majd meglátod!” – kiáltott fel a végén, s én gyanakodva vártam a végkifejletet. Vitéink tárgya nem jelent meg a színpadon; amit láttam, nem mutatta fel azokat a jegyeket, amelyekkel a szöveggényv ékeskedett. Olykor mérgelődtem, de leginkább örültem.



Maros Rudolf: Eufonia, 1982. (fotó: Kálmándy Ferenc)

Sajátságos viszonya volt a zenével. Nem volt kiművelt melomán, de sokkal jobban értette és érezte a műveket, az egymással homlokegyenest szembenálló stílusokat, mint megannyi zenei szakember. Nem vágyott táncos ritmusokra, világos tagolású zenei szövetre. Közlendőit párosította a hangzással. Előfordult persze, hogy kajánkodhattam. Egy alkalommal bementem egyik darabom próbájára, nagy volt az összevisszaságnak tűnő rohángálás, kergetőzés. Zeném véget ért, a táncosok még mindig szaladgáltak. Mikor abbahagyták, megjegyeztem: „Imre, nem vetted észre, hogy vége a darabnak?” „Tényleg nem, majd időben abbahagyjuk.” Aztán hozzátette: „De lehet, hogy nem.” A tudatos komponálást és az öntudatlanságig fokozott rögtönzést tartottam legfőbb alkotói erényének. Bizonyos megnyugvást, érlelődést hozott koreográfusi tevékenységébe a nagy remekművek belopakodása műsortervezési gondolkodásába.



Bartók, Kodály, Verdi, Sztravinszkij, Mozart, Pergolesi, Bach zeneművei megbabolázták képzelőerejét, de nem szegényítették, nem hígították fel. Inkább elmélyítették. Kezdetől fogva törekedett egyfajta filozofikus fogalmazásmódra; leggyakrabban sikeresen, bár volt néhány elvetélt próbálkozása. A zeneművek csúcseit ostromolván mondandója a filozofálgatásból lírába, költészetbe oldódott, s megrázó élményeket szerzett mindazoknak, akik követték azon az úton, amit következetesen járt végig.

A *csodálatos mandarinja*, amelyet a Magyar Televízió még boldog korszakában vihetett képernyőre, a legjobb volt, amit láttam életemben. A *Tavaszi áldozat*, amelyet budapesti látogatása alkalmából a nagy Igor is látott, nem sikerült igazán. Jellemző volt a világfias attitűddel viselkedő zsenire az a válasz, amelyet egy kissé zavarban feltett kérdésünkre adott. „Hogy tetszett az előadás?” – tettük fel a nem túl nagy eredetiségre valló kérdést. Elmosolyodott: „Nem baj.”

Megvilágosító mondat hangzott el. A Pécsi Balett és mindenekfelett Eck Imre olyan pazar teljesítményt kínált fel a hazai és külföldi közönségnek, olyan szellemet, gondolkodást, színpadi megjelenítést összekuporgató és megnemesítő boszorkánykonyhát adott át a magyar értelmiségnek, amelynek fontosságát, hatását mindmáig érezhetjük. Eme varázs-műhely nélkül nem jöttek volna létre mindazok az újdonságok, ama szépségek, amelyeket kiállításokon, könyvekben, színpadokon, koncerteken mindmáig élvezhetünk, s a mely még igencsak ritka kudarcával is erősítette mindazt, amiért érdemes élni és dolgozni.



Kósa György: Bikasírató, 1982. (fotó: Kálmándy Ferenc)



Pinczehelyi Sándor

Néhány szó Eck Imre képzőművészeti munkásságáról

A hatvanas évek elején a Pécsi Nemzeti Színházban az első Eck-koreográfiák sokkoló megjelenésének egyik legfontosabb eleme a soha nem látott elementáris vizuális erő volt. Már az első produkcióknál megkereste Imre azokat a partnereket, akik az általa elképzelt mozgásokhoz, a zenéhez egy új közeget hoztak létre. Folyamatosan kapcsolatban volt a pécsi és budapesti képző- és ipaművészekkel, mindig határozott elképzelése volt arról, mit is szeretne látni a darab során, és ki az, aki neki ebben a legjobban tudna segíteni. Díszlet- és jelmeztervezők sora dolgozott vele együtt, sokszor „külsős” alkotók is részt vettek a művek létrehozásában. A munka során mindig párbeszéd volt közöttük, folyamatosan alakult a koreográfia és vele együtt a környezet.



Farkas Ferenc: Panegyricus, 1972. – díszlet: Nadas Éva ötvösművész (archív fotó Eck Imre hagyatékából)

Emlékeim szerint mindig nagyon feszített tempó során, az új korszerű nyelv, mindenre figyelő tevékenység segítségével alakult ki a végső állapot.

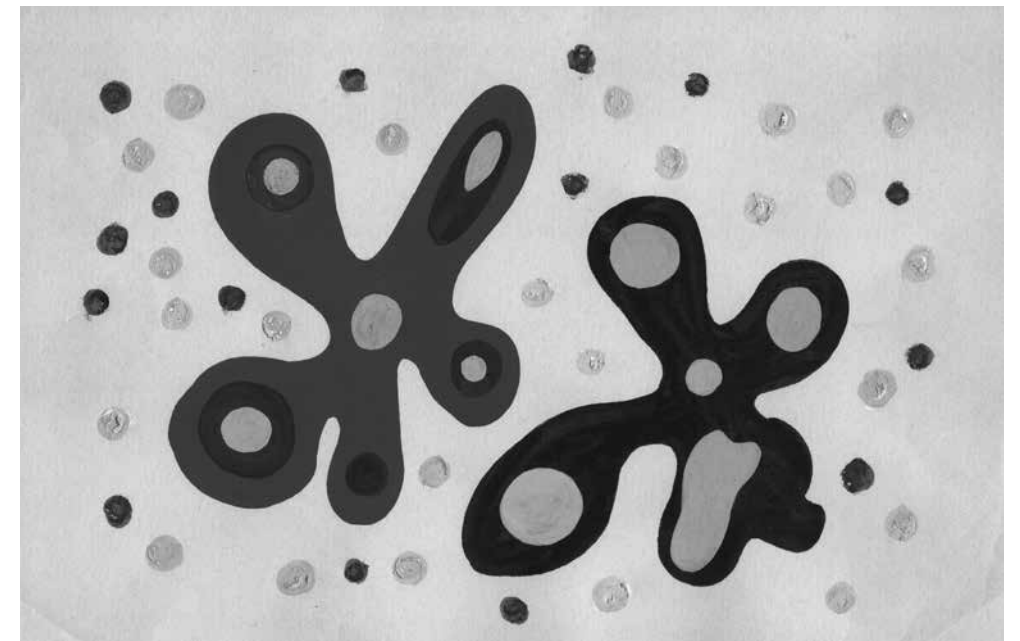
Később nagyon sokszor már ő maga alakította ki a teljes színpadképet, a megjelenés keretét. Ezekon lehetett érezni egy különleges „kiérleltséget”, ahol a táncosok, a mozdulatok, a mondani-való szoros egységben volt a színpadi megjelenés során.



Csak később tudtam meg, hogy Eck folyamatosan rajzolt, festett. Gondolatait, látomásait ezekkel rögzítette, amelyek valahol a térben, elöl vagy hátul, fent vagy lent, sokszor a táncosok segítségével nyertek értelmet, keresték meg helyüket. Rengeteg érzellemmel dúsított felület, vibráló feszültség, ritkábban megnyugvó vonalköteg, színes folt időnként találkozott néhány figurális elemmel, ezek a legjellemzőbb eszközei. A 2012-ben kiadott – képzőművészeti munkásságát bemutató – kitűnő könyv számos jó példát mutat erre.

Az Eck-balettek, táncjátékok ma már csak jobb-rosszabb technikai minőségben láthatók, míg a hozzájuk, mellettük, velük együtt készült képek bárki számára elérhetőek, s ezekből egy különleges világ tárul elénk, amit nagyon meg kell becsülnünk.

1979. júliusában rendeztem meg első kiállítását, amely után – elismerve képzőművészeti munkásságát – a Magyar Képző- és Iparművészek Szövetsége tagjai közé választotta. Ez alkalomból írtam a havonta megjelenő Pécsi Műsorba az alábbi szöveget, amellyel a mai napig egyetértek.



Eck Imre festménye (Eck Imre hagyatékából)

Eck Imre festményei

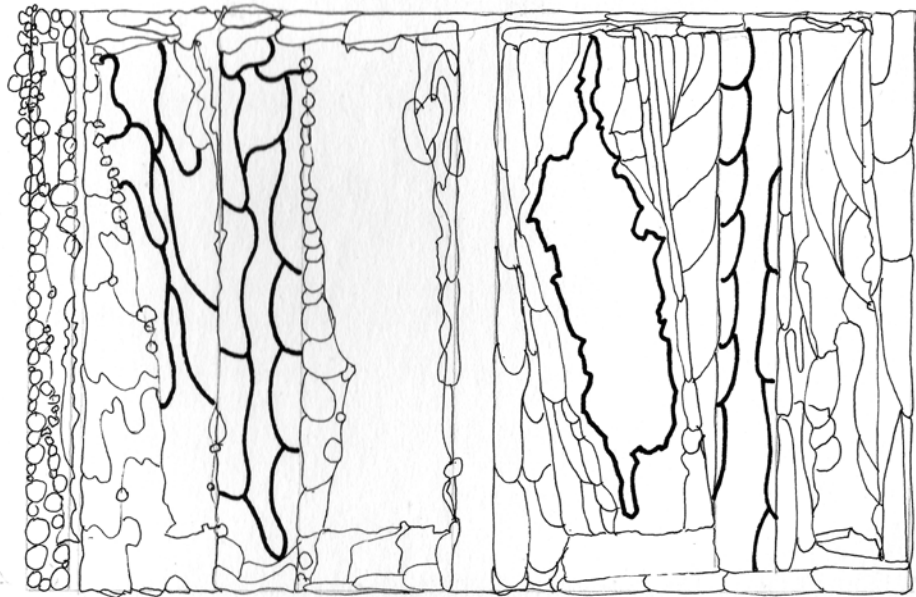
Készült Eck Imréről egy fotó a hatvanas évek elején, melyen a művész festményei között ülve a Pécsi Nemzeti Színház színpadi alaprajzát nézi. A Pécsi Balett első lépéseit és sikereit érdeklődéssel és kíváncsisággal követő művészeti gimnazista figyelmét még e fotó is felkeltette a tartalmi és formai újításokat hozó koreográfus iránt. Koreográfus, aki fest. Mennyire fontos ez az életében, kiegészíti vagy egyenrangúnak tekinti-e igazi hivatásával? Milyen képeket alkot? A válaszra éveket kellett várni, Eck Imre világhírű lett, a gimnazista felnőtt, ő rendezte e képekből a kiállítást. Mint a több éve folyó rendszertelen beszélgetésekből kiderült, a képek kiegészítői a koreográfiának. Van köztük rajz, amely mozgástanulmány, van köztük grafika, amely díszletként jelent meg, van festmény, amely ritmusában tért vissza valamelyik táncban, van köztük olyan, amely a képért magáért készült. E ponton válik érdekessé számunkra. Az első pillanatban kiderült, hogy nem szürrealista művekről van szó, hanem absztrakt alkotásokról – hiszen a tánc nyelve is az –, és ez Eck más alkotásairól ugyanígy elmondható.



Nem festő koreográfus képecskéi, hanem kitűnő képek ezek a szó legigazibb értelmében. Az álló és mozgó jelek, a makro- és mikrokozmosz, és a Nap, mint kiinduló pont szinte valamennyi képének alap gondolata. Színek és formák egymáshoz feszülése, megnyugvása, és ami legfontosabb: ritmusa rokonítja öt legnagyobb, hasonló stílusban dolgozó képzőművész kortársaival.

Ezért is örülnünk kell, hogy itt, Pécsen láthatjuk Eck Imre festészeti életművének néhány darabját.

(A kiállítást Újvári Jenő, a Pécsi Grafikai Műhely vezetője nyitotta meg július 14-én, szombaton 4 órakor, a Képzőművész Szövetség István tér 6. sz. alatti helyiségében.)



Eck Imre rajza (Eck Imre hagyatékából)

Néhány példa Eck Imre együttműködéséről a képzőművészekkel:

Nádas Éva ötvösművész tervezte 1972-ben Farkas Ferenc *Panegyricus*, Prokofjev *Bolyongás*, 1973-ban Sztravinszkij *Tavasziünnep* című Eck-koreográfiák díszleteit.

Somogyi József szobrászművész tervezte 1978-ban Carl Orff *Carmina Burana* című, a Pécsi Szabadtéri Színpadon bemutatott Eck-balet díszletét.

Erdős János festő- és grafikusművész tervezte 1978-ban Oscar Wilde – Petrovics Emil *Salome* című, a Pécsi Szabadtéri Színpadon bemutatott táncos és prózai előadásának díszleteit, melyet Eck Imre állított színpadra.

Bachmann Zoltán építész tervezte 1984-ben az EAST együttes zenéjére koreografált *Az áldozat* című Eck balett díszletét.

Pinczehelyi Sándor festőművész tervezte Eck Imre számára Bartók *Négy zenekari darab* című balettje díszletét 1981-ben.

A Pécsi Nyári Játékok keretében 1979-ben, 1980-ban, majd a későbbi években is több alkalommal zajlottak balett-előadások a villányi szoborparkban, ahol a táncosok Keserű Ilona, Bencsik István és mások alkotásai között táncoltak.



Eck Júlia

(Szerzőtársak: Kocsis Tamás, Nübl Tamara, Szücs Ágnes, Tajti István)

Eck Imre pedagógiájáról

Drámatanár vagyok. A színház nyelve, a színházi gondolkodásmód és eszköztár, a szerepekben való gondolkodás és a színpadi munka élménye alapvető módszertani és szemléletbeli elemei több évtizedes középiskolai, felsőoktatási és felnőttképzési gyakorlatomnak.

Ezt a pedagógiai szemléletmódot otthonról hoztam. Családunkban magától értetődően nagyon sok szó esett színházról, művészetről, és a kultúra játékos tanulásában is bőven volt részem. Művészi pályáuk mellett édesapám, Eck Imre, édesanyám, Végvári Zsuzsa, nagybátyám, Végvári Tamás színművész (az első *Salome*-változat Heródese, az *Énekek éneke* balett szövegének előadója), mindannyian tanítottak is, a színház és a művészet eszköztárával nemcsak szakmai tudást, de műveltséget, gondolkodásmódot, értékszempontot is közvetítettek diákjaik felé.

Ugyan sok emlékem van szüleim alkotó és tanító tevékenységéről, azonban diákként részese sohasem voltam ennek. Ezért, mikor úgy gondoltam, hogy megpróbálom ezt a – korát megelőző – művészetpedagógiai szemléletmódot körüljárni, segítséget kértem: a régi diákok közül néhánynak a segítségét, akiket szüleim tanítottak a Pécsi Művészeti Szakközépiskola tánctagozatán, melynek alapítója és első igazgatója Végvári Zsuzsa volt.

A tervem az volt, hogy kvalitatív kutatással, félig strukturált interjúk során, néhány irányító kérdéssel segítem az emlékezést. Azonban örömemre az emlékek pusztá felidézésénél jóval többet kaptam: néhány, szinte nyomdakész, személyes, összefüggő alkotást, amelyeket fel is használok majd a továbbiakban.

Ezért nevezem szerzőtársaimnak azokat a volt tanítványokat, akik kérésemre visszaemlékeztek középiskolás éveikre, pontosabban az Eck Imrével töltött tanórákra. Írásaikat, segítségüket ezúton is köszönöm!

Nübl Tamara, Szücs Ágnes, Kocsis Tamás és Tajti István osztálytársak voltak. Mindannyian 1986-ban érettségiztek a szakközépiskolában, szakmai osztályfőnökük Végvári Zsuzsa volt. Eck Imre színészmesterséget, színpadi táncot tanított nekik, a négy év folyamán végig volt vele órájuk. Négyük közül hárman később a Pécsi Balett táncosaiként is dolgoztak Eck Imrével, arra a kérdésre, másként dolgozott-e velük tanárként, mint koreográfusként, nemmel feleltek.

Nübl Tamara 1986 őszén lépett be a Pécsi Balett társulatába. Később elvégezte az MTF balettpedagógus és tánc történet-tanár szakát, és a pécsi Nevelési Központban kezdte balettpedagógusi pályáját. 2001-ben kezdett alma materében, a Pécsi Művészeti Szakközépiskolában tanítani, először tánc történetet, később balettet, és ma is ott dolgozik, szakmai osztályfőnökként.

Kocsis Tamás a kecskeméti színházban kezdte pályáját, majd a Szegedi, később a Pécsi Balett-hez került. Ezután a zenés színház felé vette az irányt, dolgozott itthon és külföldön egyaránt. 2004 óta koreográfusként is alkot, mai munkahelye az Operett Színház.

Szücs Ágnesnek érettségi után azonnal szerződést ajánlott a Pécsi Balett, ahol 1990-ig táncolt. Gyermekeinek születése után, 1994-ben kezdett tanítani, 1995-től Bodajkon dolgozik a



Hang-Szín-Tér alapfokú oktatási intézményben, amely ma már szakgimnázium: van képzőművészeti, zenei és tánctagozata, ahol moderntáncosokat képeznek. 2004-ben végezte el az MTF moderntánc-pedagógus szakát, később ugyanitt (már az MTE-n) szerzett mentortanári képesítést.

Tajti István hosszú ideig táncolt érettségi után, de közben folytatta tanulmányait is. Pedagógus lett, sokáig tanított, ma a közigazgatásban, kulturális területen dolgozik.

Kérdéseim hozzájuk a következők voltak:

- I. Mire helyezte a hangsúlyt, a fejlesztés célját Eck Imre tanárként a szakközépiskolai órákon? Mit tanultak itt?
- II. Milyen konkrét feladatokra, gyakorlatokra emlékeznek?
- III. Mit használtak-használtnak a későbbi munkájukban abból, amit ezeken az alkalmakon tanultak?

A továbbiakban is ezeknek a kérdéseknek mentén haladok, a kapott információkat ebben a sorrendben, néha elkalandozva, kitekintve, egy-két saját emlékkel is bővítve foglalom össze. Szerzőtársaim gondolatait néhol kiegészítem a Pécsi Balett egykori táncosainak emlékeivel, véleményével is, amelyeket az Eck Imréről készült riportok, tévéfilmek anyagaiból gyűjtöttem.

I.

Az Eck-tanórák céljaként szinte egyhangúan a személyiségfejlesztést: önművelésre készítést, a több nézőpontú gondolkodásra nevelést, szerepformálási készség kialakítását fogalmazták meg a volt diákok.

„Az órán a hangsúlyt egyértelműen a személyiségfejlesztésre fektette.” (Núbl Tamara)

„Tanított. Már akkor, ott, nekünk azokat a dolgokat mondta, hogy a táncos gondolkodjon, alkosson fejben is, szerepet formáljon, s ne üres bábként dobálgassa a lábait a színpadon.” (Kocsis Tamás)

„Alap volt, hogy nem lehetett üres fejjel a színpadon lenni, tudd, hogy milyen zenére táncolsz, tudd, hogy miről szól, nem lehetett üres fejjel a színpadon csak megállni vagy ülni sem. Annak is jelentése volt. Fontos volt, hogy a személyiséged tovább tudd vinni a szakmádban, ésszel, fejjel, tudással dolgozz.” (Szücs Ágnes)

„Pedagógusként is arra törekedett, hogy ne egy szemszögből vizsgáljuk az alkotásokat, a világot. Nagyon sokat köszönhetek neki abban a tekintetben is, hogy folyamatos önművelésre buzdított.” (Tajti István)

„Nem mindent megmagyarázni és a szádba rágni. Tudásvágyat alakított ki, a tudásra való igény kialakítása volt a cél.” (Szücs Ágnes)

„Rám elsősorban nem, mint a táncművészet rejtelseibe bevezető pedagógus hatott. Valami egészen másra sarkallt, ösztönzött. A Mester nagy műveltséggel, széles látókörrel, valamennyi művészeti ág területén elmélyült ismerettel és tudással rendelkezett. Egy-egy mondatával, kijelentésével arra ösztönözte tanítványait – engem különösen –, hogy műveltségüket, jártasságukat valamennyi társművészet területén mélyítsék el.” (Tajti István)

Ezek a meglátások harmonizálnak azokkal a gondolatokkal, emlékekkel, amelyeket a Pécsi Balett egykori táncosai fogalmaztak meg, további aspektusait vonultatva fel ennek az alkotó pedagógiának:

„Az Imre a személyiségekből indult ki. Pontosan ismerte az embereket, hogy kiből mit tud kihozni. És nagyon sok dolgot bízott az előadókra, tehát kénytelenek voltunk nagyon kreatívak lenni, együtt gondolkozva vele, és ő mindig válogatott, hogy ez jó, ez nem jó, és ettől nagyon



érdekes és izgalmas helyzet alakult ki egy táncos számára, hiszen nemcsak egy utasítást végrehajtó gép, hanem egy önállóan gondolkodó művészi személyiséggé vált fokozatosan. Ezt mi akkor még nem tudtuk, csak az Imre rákényszerített bennünket erre a komplex gondolkodásra. És ez nagyon nagy dolog volt akkor.” (Tóth Sándor)

„Nem bábuk kellett neki, nemcsak táncosok, hanem alkotótársak.” „Az Imrénél nagyon bátornak kellett lenni, és bele kellett vetni magunkat nyakig a hideg vízbe.” (Uhrík Dóra)

„Az Imre emberekre csinálta a figurákat, a szerepeket, mindenkiből ki tudta hozni azt a maximumot, amire képes volt a teste, a lelke, az érzékei, a színészi játéka, amire szükség volt.” (Bretus Mária)¹



Bartók Béla:
A csodálatos mandarin,
1987. – a képen
Szücs Ágnes
és Bognár József
néptáncos
(fotó: Tér István)

¹ Bretus Mária, Fodor Antal, Hetényi János, Petrovics Emil, Sík Ferenc, Tóth Sándor és Uhrík Dóra emlékeit az alábbi filmekből idézem: *In memoriam Eck Imre* (MTV-film, a Magyar Televízió archív anyagait felhasználva rendezte Bednár Nándor, 1999) és Antal Imre beszélgetése Petrovics Emillel, Uhrík Dórával és Sík Ferencsel Csenderics Ágnes–Eck Imre: *Salome* című MTV-filmjének vetítése előtt, 1985.



II.

A feladatokról szóló kérdésekre adott válaszok többfelé vezetnek, a konkrét feladatok mellett szó esett az instrukciókról, de más személyes emlékekről is. Kezdjük a példák felsorolásával, melyeket több, mint 30 év távából idéztek fel szerzőtársaim, helyenként egészen aprólékos részletességgel:

„A képzés elején írtunk egy általános tájékozottságot mérő tesztet. Én arra a kérdésre emlékszem, hogy: Ki most a kultuszminiszter?” (Nübl Tamara)

További kérdések ebből a tesztből Szücs Ágnes-től és Tajti Istvántól: Ki írta a Háború és békét?, Mikor kezdődik a TV Híradó?, Mikor alakult a Pécsi Balett?, Sorolj fel három filmrendezőt!

Én ugyanebből a tesztből ezekre a kérdésekre emlékszem: Hány méterrel hajtják végre a büntetést a kézilabdában, a futballban, a vízilabdában?

Többen emlékeztek egy másik gyakorlatra is, ahol Repin *Hajóvontatók a Volgán* című festményének pontos csoportos beállítását (állókép létrehozása) volt a feladat. „Cél a pontosság volt. Volt, aki csinálta, volt, aki instruálta a többieket. Én instruáltam.” (Nübl Tamara).

A karakterek megjelenítése felvételi feladatként, és órai gyakorlatként is említésre került, Tamara és Ágnes a „nagyamama”, ill. a „boszorkány” szerepére emlékszik saját feladatként. Ez már mozgásos improvizációs játék volt.

Szintén több emlékezésben esik szó Bartók *Mikrokozmosz*ának darabjaira készített koreográfiákról.

„A feladatok, amelyeket adott, diákként, bevallom, meghökkentettek. Bartók Béla *Mikrokozmosz* című sorozatából mindenkinek ki kellett választania egy etűdöt, amelyre koreográfiát kellett készítenünk.” (Tajti István)

„A zene adott volt, a témát és a megvalósítást nekünk kellett kigondolnunk. Én Szücs Ágnesnek készítettem koreográfiát a *Mese a kis légyről* című zenére, melyhez egy verset választottam témául a szabadságról: a szereplő ki akart törni egy ketreből, de mikor kijutott, visszamenekült. A kollektívban sokat gyakoroltuk.” (Nübl Tamara)

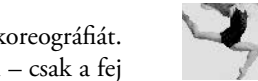
Az utolsó évben saját koreográfiákat is készíthettek. „Ehhez először a zenét kellett bevinni és megmutatni Eck Imrének. A többiek 2-3 perces zenét hoztak, én egy 12 perces zenét (Archie Shepp: *Mama Rose* című művét). Túl nagy falat volt, nem lett belőle táncmű, bár a zene Eck Imrének tetszett. A többiek közül többek be is mutatták a koreográfiákat.” (Nübl Tamara)

„Nem sikerült eredeti ötlettel előállnom, de néhány osztálytársam igen kimagasló koreográfiát készített. Éppen ők azok, akik a mai napig is vagy alkotóként, vagy táncpedagógusként a pályán vannak.” (Tajti István)

„Párokban csináltunk koreográfiákat, ott semmi megkötés nem volt. A koncertvizsgán be lehetett mutatni. Szabad kezdet kaptunk, bármilyen zenére lehetett koreografálni, és ha elfogadta, akkor mehetett a koncertvizsgára. Hagyott kibontakozni, de ez egyben jó szűrő is volt szerintem a számára arról, hogy mi maradt meg bennünk, meg hogy mennyire vagyunk kreatívak.” (Szücs Ágnes)

Emellett élénk emlékek maradtak szerzőtársaimban az Eck Imre által velük készített koreográfiákról is.

„Az 1986. májusi koncertvizsgára Eck Imre olyan komoly darabokat alkotott az osztályunknak, mint a Goldmark *Sakuntala* nyitányára készült balett, valamint Beethoven *F-dúr zongoraversenyét* álmolta színpadra. Ez utóbbi ma is az egyik kedvenc zeneművem, s meg kell említeni, hogy már ott, akkor maximálisan kihasználta az akkor még csak 18 éves gyerekek egyéniségéből fakadó erőt. Gyerekek művészi ereje?? Igen. Ha belegondolunk, hogy a Pécsi Balett alapítógárdája is ebből a korosztályból került ki, akkor hihető a dolog. Már ekkor útravalót adott, követelt, s ezért lett tökéletes ez a mű is.” (Kocsis Tamás)



„Koncertvizsgán is előadtuk, amit a balett-teremben csináltunk, ő csinálta a koreográfiát. A Beethoven-zongoraversenyben volt egy nagy lepel, azon kellett a fejünket kidugni – csak a fej látszott, és nem volt mindegy, hogy mit jelentett. Már iskolában fontos volt a kifejezés, arc, szem, tekintet.” (Szücs Ágnes)

Szakmai érettségi tételként is megjelentek Eck Imre által megfogalmazott feladatok. Egy ezek közül: „Játssz el egy ping-pong mérkőzést, úgy hogy nyersz, és úgy, hogy veszítesz.”

De nemcsak ezekkel, és efféle konkrét feladatokkal tanította Eck Imre diákjait.

„Olvasásra, zenehallgatásra, kiállítások, filmek, színházi előadások megtekintésére inspirált. De nem direkt módon. Elég volt megjegyeznie, hogy személyesen ismeri Mika Waltarit, s én azonnal mentem a könyvtárba, hogy kikölcsönözzem a legnépszerűbb művét, amit akkor még nem ismertem.

Ugyanígy fedeztette fel velem Csingiz Ajtmatovot is. 1983 áprilisában mint színész játszott a Thália Színházban, *Az évszázadnál hosszabb ez a nap* című darabban, amelyet Elbert János és Kazimir Károly alkalmazott színpadra a kirgiz irodalom legjelentősebb alkotójának regényéből. Akkor kezdtem el olvasni Ajtmatov többi művét is.

A magyar drámairodalomból Szomor Dezső munkásságára irányította a figyelmemet, akinek műveit azóta is gyakran olvasom. De ugyanígy fedeztette fel velem az akkori kortárs magyar zene prominens képviselőit is. Kurtág György az, akit a legjobban megkedveltem Eck Imre intenciói miatt. A naprakészségre, a nyitott érdeklődésre, az egyetemes műveltség elsajátítására biztatott. Főiskolai, egyetemi éveim alatt, de a mai napig is igyekszem ezeknek az elvárásoknak megfelelni. Nemcsak a Mester emlékének adózva, hanem önmagam miatt is.” (Tajti István)

És egy újabb módja a tanításnak az akkori Pécsi Művészeti Szakközépiskola diákjai számára:

„Éveken át néztük a termi és színpadi próbákat, ahol megszületett a *Bikasírató*, *Az örök ifjúság szigete*, az *Almatira*, a *Don Juan*, az *Odüsszeusz*, amelyben már részt vehettünk, az *Áldozat*, a *Máté-passió* stb....” (Kocsis Tamás)

Ide ismét idéznék néhány gondolatot a Pécsi Balett egykori táncosainak emlékeiből, bővítve a tanításról-tanulásról szóló gondolatokat:

„Nagyon-nagyon sok mindent tanultam az Ecktől. Többek között világitani, színházat csinálni, emberekkel bánni, egy alkotóközösséget összehozni - ezek fantasztikus dolgok voltak.” (Fodor Antal)

„... szabadon voltunk kezelve, nagyon sok bizalommal. És lehettünk munkatársak, ez nagyon fontos. Mindig úgy éreztük, hogy amit vele csinálunk – legyen akár egy apró, kis szerep – az rendkívül fontos. Nagyon fontossá tudta tenni nekünk a dolgot a színpadon.” (Uhrík Dóra)

„Öneki volt egy jó munkamethodikája, a munkán kívül. Ezt arra értem, hogy lement az a megadott munkaperiódus, 10-től 2-ig, vagy este 6-tól 10-ig, és a közte lévő időben mindig elszípkázott minket, hogy ne tűnjetek el, ne menjetek el ide-oda, presszóba, gyertek el hozzám, dumálni, beszélgetni. És itt, tulajdonképpen ezeken a beszélgetéseken kezdtük megérteni, hogy ő miket fog és miket szeretne csinálni.” (Hetényi János)

A szerzőtársaim közül hárman a Pécsi Balett táncosaiként folytatták a tanulást Eck Imrétől. Következzen egy csokor a kezdő táncos-emlékekből, ebből az időszakból:

„Rendeteg segítséget kaptunk, amikor végzés után odakerültünk az együtteshez. Családtágként kezelték minket. A balett-tagok is. Nem néztek le minket, folyamatosan segítettek a tréningeken, a felkészülésben is. Jó hangulat volt ott, nagyon jól éreztük magunkat. Ezért csináltunk mindent végig, mert a követelmény, a szigorúság megvolt, de éreztük a szeretetüket.

Eck Imrét tiszteltük, de nem azért, mert féltünk tőle. Olyan fokú bizalmat épített ki a táncosokban, hogy mindent megcsináltunk, amit ő kért, mert tudtuk, hogy az jó lesz. És élveztük, mert mindig valami újdonság volt. És ez nagyon fontos, még egy táncos számára is. Ezt ő mindig



kitalálta. És amit kitalált, azt meg is lehetett valósítani. Legyen tele újságpapírral a színpad? Akkor újságpapíron táncoltunk. Egy faládából kellett kipottyannom, ha felemelték? Ezt Csík Gyuri (a díszlettervező) megcsinálta neki.

A Szabadtéri Színpadon dolgoztunk, és esett az eső a *Carmina Burana* próbáján, mindenki libabőrös volt, de végigcsináltuk. Utána megköszönte.

Vagy a *Terror*. Nagyon fontos volt, hogy a kis kamarateremben játszódjon. Csak egy sor szék legyen. Hogy az elején úgy nézzünk a nézőkre, mint a terroristák, majd fogjuk a kötelet, és ahogy ott állunk szembe velük – közel, 20 cm-re se, érzed, hogy a térded hozzáér a lábához –, és csak állunk és nézzük őket, majd oda kell vágni a kötelet a nézők ölébe, és ott hagyni, mintegy odaszegve őket a székhez, hogy „ezt most nézd végig”. A végén nem volt tapsrend, a nézőknek át kellett lépni a halottakon, úgy kimenni, és szólt az utolsó hang beakadva a zongorán. Én ott könnyezve mentem ki, kellett 10 perc, amíg magamhoz tértem. Nagyon szerettem azt a darabot, imádtam.

A *Terror*-ról akkor megjelent egy kritika, és Imre bácsi erre is megtanított minket. Behozta a kritikát és felolvastatta velem mindenki előtt. Azt mondta: Olvasd el, ha negatív, ha pozitív, építkezz belőle.” (Szücs Ágnes)

„Eck ezt mondta: A kritikusnak az a dolga, hogy írjon az előadásokról, nekem meg az, hogy csináljak darabot. Figyelj rá, de ne ez befolyásolja az utadat.” (Nübl Tamara)

„1990-ben, szinte az utolsó pillanatban, a Pécsi Balett harmincadik, jubileumi estjén dolgozhattam vele, mint a Pécsi Balett tagja a *Változatok egy találkozásra* című műben. Csodás volt az az est. A mai napig borzongást kiváltó *Az iszonyat balladája* és a *Pókháló* társaságában.

Rengeteg jobbnál jobb, hatalmas művészegyéniséget nevelt fel. Boldoggá tesz, hogy olyan művészekkel dolgozhattam, mint Bretus Mária, Uhrík Dóra, Hetényi János, akik mesterként is oktattak. De a teljesség igénye nélkül nem mehetek el Lovas Pál, Solymos Pál, Zarnóczai Gizella, Prepeliczay Annamária, Paronai Magdolna, Körmendi László, Tamás Gyöngyi, Lőrinc Kati, Kovács Zsuzsa neve mellett. Iskolásként ők voltak az én sztárjaim. Ők, az Eck táncosok.

S ha Eck Imre nevét, munkásságát méltatjuk, akkor még valakie szorososan kapcsolódik ide. Végvári Zsuzsa. Társ az életben és az alkotásban. Páratlanul kemény asszony volt. A mesternőm, akitől minden alapot megkaptam.

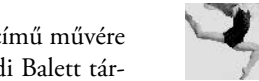
Hálás vagyok, hogy ahhoz a generációhoz tartozom, aki ezektől az emberektől, művészektől rengeteget kapott.” (Kocsis Tamás)

„Mindig tudta, hogy ki mire lesz képes: én pl. sokkal többre lettem képes, mint gondoltam. Kemény volt a megbeszéléseken, de ugyanakkor megengedő, támogató is. Ettől tudtam kiteljesedni. Kedvenc darabom nem egy főszerepem volt: Gyulán táncoltuk a *Virágos repülés* című darabot, Hajzer Gáborral a főszerepben és négy-öt táncoslány volt benne, párdarabja volt a *Törött küzdelem*, amelyben Uhrík Dóra táncolt négy-öt fiúval, és ennek az estének a záródarabja volt az új Mandarin. Ezeket nagyon szerettem.

Az új Mandarinban volt négy utcalány, ezek egyike voltam. Próbán, miközben vártunk a jelenetünkre, székeken ültünk rendezői baloldalon. És zajongtunk, fiatalok voltuk. Már többször odaszólt, zavartuk, de csak nem hallgattunk el. Erre egyszer csak megindult felénk. Megfagyott bennünk a vér, most mi lesz. De csak megsimogatott mindannyiunkat, és nagyon csendesesen azt mondta: El lehet menni, viszontlátásra.

Ennek nagyon erős hatása volt, szégyelltük magunkat, nem volt többet ilyen. Hasonló az iskolában is megtörtént egyszer: kellett készítenünk egy feladatot, de senki nem készült el vele. Bejött az órára, kérte a megoldásokat. Megkérdezte: senki sem csinálta meg? Akkor viszontlátásra. És elment. Ilyen nem történt többet azután.

Elképesztő megfigyelő volt! Egy új premierünk volt, Stevan Grebel, délvidéki magyar származású amerikai koreográfus 1988-ban Bartók és Ravel műveire koreografált egy estet, amely



nagyon nehéz, spicc-cipős, szimfonikus balett volt. Ravel *3 hegedű, cselló és zongora* című művére Hajzer Gábor és én táncoltuk a szólót. A premieren ott volt a frissen alakult Szegedi Balett társulata is. Jól sikerült a bemutatás, Eck Imre (szokásától eltérően) feljött az öltözőhöz gratulálni. Megdicsért, jó volt az est, de egy apró dolgot azért mondana: „Nagyon piros volt a szád.” Meglepődtem. Valóban, a kulisszában, ellenőrzés nélkül festettem ki a szám, és többen jelezték, hogy sok volt. De hogy ezt is észrevegyle!

A Pécsi Nemzeti Színházban gyakran vettünk részt operettek kartáncaiban. Ezekben az előadásokban egymást váltottuk, ezért, aki távol lakott, néha elmehetett haza. Én nem laktam távol, hát mindig részt vettem az előadásokban. De 1989-ben egy alkalommal nagyon el szerettem volna menni Budapestre. Egy Keith Jarrett-koncert volt a Zeneakadémián, az amerikai jazz- és klasszikus zongoristát nagyon szerettem volna meghallgatni. Megkerestem Tóth Sándort, aki nem volt nyitott erre, azt mondta, nagyon fontos a fegyelem. Ekkor lépett be Eck Imre a balett-irodába, és Tóth átadta neki a döntést. Eck így felelt: Kíváncsi vagyok Keith Jarrettre. Tami meghallgatja, és majd elmeséli, milyen. Menjen csak el.” (Nübl Tamara)

„A Gesamtkunstwerk azon képviselője volt Eck Imre, aki alkotóként is kiemelkedett kortársai közül. A táncművészet megújítása mellett rendezett operát, képzőművészként festett, díszletet és jelmezeket tervezett.” (Tajti István)

Ezt a gondolatsort még két meglátással folytatom, művész-kollégák véleményével, összegző szempontú gondolataikkal:

„Rengeteg nem kifejezetten táncosslal dolgozott. Meghozta a kedvünket ahhoz, hogy olyan előadásokat teremtsünk, ahol a próza, a zene, a tánc, és mindenféle színházi és színpadi elem együtt volt jelen. Ha ő csinált valami táncjátékot, abba nagyon sokszor beledolgozott a prózai részleg is. Megpróbáltunk a meglévő példák helyett, a műfajokat nem különválasztva, hanem minél jobban összefonódva színházat csinálni. Itt adva voltak a személyi feltételei annak, hogy egy másfajta szellemű együttműködés jöjjön létre, és ennek a szellemi atyja Eck Imre volt.” (Sík Ferenc rendező)

„Nagyon nagy szellemi szabadságot és biztonságot jelentett minden partnere számára, hogy harmóniába lehet jutni, és mindig vannak olyan vezetékek és áramkörök, amelyeken közös nyelven tudunk beszélni.” (Petrovics Emil zeneszerző)

Érdemes külön bekezdésben összefoglalni a felidézett instrukciókat, melyeket a tanórákon, a közös munka, a próbák során kaptak tőle szerzőtársaim, hiszen ezek megfogalmazása is egyfajta pedagógiai gondolkodást mutat be. Sok emlék került elő ezek közül is:

„Nemcsak a technikára, hanem az előadásmódra is kaptunk instrukciókat. Olyan instrukciókat kaptunk, amelyeket egy életre megőriztünk. Pl.: úgy állj ott, mint egy fekete szín, mint egy sárga szín. Legyél jelen, és a szerepnek megfelelően. És az első pillanattól, már az iskolában is: Legyen szemed!” (Szücs Ágnes)

„Nem magyarázta el, hogy mit miért, nem a mozgást, hanem a karaktert instruálta: „Értsd meg, hogy legyél fekete” – mondta nekem, aki szőke vagyok. Vagy a *Terror*-ban: „kevés, többet, nem elég”. Nagyon jó volt vele próbálni. Amikor újra betanította a *Változatok egy találkozásra* darabot, ő a fiú szerepébe lépve tanított be. Tűz volt a szemében, vitt engem, ebből született meg az, amilyennek kellett ott lennem. Ez több volt, mint egy instrukció.” (Nübl Tamara)

Egy róla készült film rögzít néhány percet egy próbáról is, Vivaldi *C-moll koncertjének II. tételére* készült balettből. A próba közben hallható néhány Eck-instrukció, hasonlóak azokhoz, amelyekre szerzőtársaim emlékeztek: „Figyeljetek a polifóniára, pontosan adjátok át egymásnak a mondatokat.”, „Puhán gyere.”, „Úgy gyertek, mint a párkák.”



III.

A záró gondolatok egyben az Eck Imre által használt és átadott módszerek, szemléletmód és gondolkodás továbbviteléről, jelenlétéről, jelenéről is szólnak, így nekem különösen fontosak. A gondolatindító kérdés így szól: Mit használ a tőle tanultakból a saját munkádban? Itt egymás mellett idézem szerzőtársaim gondolatait a művész-kollégák véleményével.

„Minden reggel, amikor bemegyek a balett-terembe, vagy a gyerekekhez tanítani, vagy valamilyen alkotómunkát végzek, azzal az örökséggel teszem, amit tőle kaptam. Hihetetlen nyitottsággal és bizalommal dolgozott velünk, és mindig megelőlegezett valamit, mindig azt mondta, jó lesz, jó lesz... És tényleg jó lett.” (Uhrík Dóra)

„Mindent használlok, amit itt elmondtam. A gyerekeimet arra tanítom, hogy járjanak balett-előadásra, már alapfokon is. Fontosnak tartom, hogy a diák lássa, tanuljon abból, amit a színpadon lát. Fontos látnom, hogy milyen arckifejezéssel áll fel a székből.

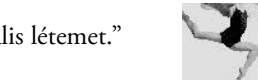
Már az órán megtanítom őket arra, hogy hogy legyenek jelen a gyakorlatban, aminek később, amikor a koreográfiára kerül a sor, nagy hasznát veszem.

Az életem egyik legnagyobb élménye, hogy egy színpadon táncoltunk. Felejthetetlen számomra. Maga Imre bácsi. És Zsuzsa néni. Hálás vagyok nekik.” (Szücs Ágnes)



Kopt zene-Vivaldi: A terror, 1987. – középen Nübl Tamara (fotó: Kálmándy Ferenc)

„Ha bármikor megtekintek egy-egy előadást, különösen táncszínházi produkciót (ez gyakran előfordul), mindig eszembe jutnak a Mester intelmei, hogy mire figyeljek. Mi az, ami konkrét és mi az, ami szimbolikus jelentést hordoz. Örülök, hogy a tőle tanultakat a mai napig hasznosíthatom. Bár már eltávolodtam a táncművészet színpadi világától, de egy-egy mondata, értetlenséget ki-



fejező mimikája („hogya-hogya ezt nem ismered?!”) a mai napig meghatározza kulturális létemet.” (Tajti István)

„Koreográfusként mindig eszembe jut, hogy Imre mit szólna a munkáimhoz? Még ha oly távol van az ő munkássága az enyémtől, akkor is. Egy a közös: a Színház! Ahol nem szabad értéket közvetíteni... Az ő komplexitása, értékteremtése, a Gesamtkunstwerkbe vetett hite mindig példaként fog lebegni előttem.” (Kocsis Tamás)

„Eleinte (a 90-es évek második felében) még nemigen használtam semmit ezekből. Mára egyre többet próbálok megvalósítani a tőle tanultakból. Eleinte nem voltam megengedő, magas elvárásokkal álltam a tanításhoz. Ma már türelmesebb, megengedőbb vagyok.

Azt hiszem, a legfontosabb, amit tőle tanultam, a bizalom. Ezt egyre inkább sikerül megvalósítanom a munkámban. Ettől a gyerekek könnyebben teljesítik a magas elvárásokat is, mert elfogadom, ha éppen nem megy. Elfogadom, hogy a gyerekek mind mások, de mindben van valami, ami miatt tehetséges. Lehet, hogy testileg nem jók az adottságai, ám valamiben különleges. Egyre jobban sikerül nekem is észrevenni valakiben, hogy lehet, hogy nem első látásra jó, de szunnyad benne valami. Ecknél sem kellett feltétlenül szépnek, jónak lenni, de valamilyennek – igen.

Mit lehet megtanítani abból, hogy személyiség legyél a színpadon? Ez tanítható, megtanulható! Ezt a belső tartalmat és jelenlétet próbálok megtanítani megmutatni – szeretném hinni, hogy sikerrel.” (Nübl Tamara)

Nübl Tamara egy mottót is hozott ehhez a beszélgetéshez, Tandori Dezsőtől *A damaszkuszi út* című verset. Választását meg is indokolta: „Sok mindenben előre mutató volt, ezért gyakran volt része meg nem értettségben. Emlékeim szerint pl. a *Hőhalál* című munkája (1984), vagy a *Terror* (1987) akár mai kortárs tánc előadásnak is megfelelne. Talán, ha a mai alkotók többet ismernének a művészetéből, az megtermékenyítőleg hatna az ő művészetükre is. Így aztán most, amikor ugyanolyan fontos az, amit Eck Imre több mint 30 éven keresztül létrehozott, akkor épp ideje lenne, hogy ennek tudatába is kerüljünk, és elfoglalja méltó helyét a magyar tánc történet nagyjai között.”

„Most, mikor ugyanúgy, mint mindig,
legfőbb ideje, hogy.”

Hasonló gondolatot fogalmazott meg Fodor Antal koreográfus, a Pécsi Balett egykori táncosa is: „Most abban a szerencsés helyzetben vagyunk mi itt ebben az országban, hogy a modern táncművészetnek nagyon nagy, nagyon mély gyökerei vannak. Az egyik ilyen gyökér az az Eck Imre maga. Eck Imre művész-személyisége az egészen különleges volt abban a világban, abban a korban, amiben akkor éltünk. Ő becsempészte ide azokat az avantgarde törekvéseket, amelyek akkor a világot jellemezték a táncban, a képzőművészetben, a zenében, mindenhol. Ezt fogta össze, ezt segítette létrehozni itthon. Ez óriási művészi érdeme, és óriási társadalomformáló érdeme is, mert meggyőződésem, hogy a Pécsi Balett nagyon is formálta a társadalmat, hiszen Budapestről zárandokoltak le, nem véletlenül, talán pont ezért emberek, és nézték végig az előadásainkat. Eck egy összetett, bonyolult művész volt, akiben a legérdektelenebb talán a tánc volt. Ő tulajdonképpen a tánc szobrása volt, nagyon érdekes dolgokat tudott létrehozni. A legerősebb műfaj, amiben ő maradandót alkotott, az az expresszionizmus. És itt nagyon sokan kapcsolódnak Eck Imréhez, anélkül, hogy tudatában lennének ennek. Sokszor látom viszont Eck Imre dolgait úgy, hogy azok a huszoneves fiatalok valaha látták volna az Eck Imre műveit. Ez roppant érdekes. És talán tovább lehetne menni: talán gyorsabban lehetne előre haladni, hogyha ismernék a múltat azok, akik ma a jelent csinálják.”

Eck Imre 90 éves lenne.



Tóvay Nagy Péter

**Eck Imre / Pécsi Balett –
válogatott bibliográfia**

- (ablonczy) (1981): „A tánc jegyében. Pécsi nyár“. In: *Film-Színház-Muzsika*. (29. sz.), 7.
- Albert, István (1958): „Salome. Richard Strauss zenedrámája az Operaházban“. In: *Film-Színház-Muzsika*. (46. sz.), 8–9.
- Bajna, Zsóka (2002): „Puzzle. Támad a szél – Pécsi Balett“. In: *Ellenfény*. (3. sz.), 12–15.
- Bános, Tibor (1967): „Toborzó évek“. In: *Magyarország*. (16. sz.), 21.
- Bolvári-Takács, Gábor (2010): „Ötvenéves a Pécsi Balett“. In: *Kritika*. (10. sz.), 16–17.
- Breuer, János (1966): „Bartók zenéje táncszínpadán“. In: *Új Írás*. (2. sz.), 101–104.
- Breuer, János (2000): „Egy csodálatos mandarin. Hetven éve született Eck Imre“. In: *Népszabadság*. (282. sz.), 10.
- Czéh, Dániel (2010): „Egymással szemben, egymás mellett. Múlt és Jelen – Pécsi Balett“. In: *Ellenfény*. (6. sz.), 2–3.
- Csizmadia, György (1956): „Jegyzetek a balettrepertoárról“. In: *Táncművészet*. (3. sz.), 130–135.
- Csizmadia, György (1961): „Magyar balettújdonságok Pécsen“. In: *Film-Színház-Muzsika*. (2. sz.), 20–21.
- (csj) (1962): „Új magyar baettek Pécsen“. In: *Film-Színház-Muzsika*. (4. sz.), 29.
- Dalos, László (1959): „Hétfátyol“. In: *Film-Színház-Muzsika*. (5. sz.), 17.
- Dallos, Attila (1969): *A Pécsi Balett története*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Demeter, Imre (1965): „A színház vallomása–Bartókról“. In: *Film-Színház-Muzsika*. (44. sz.), 4.
- Dienes, Gedeon (1967): „A Pécsi Balett repertoárjának koreográfiai elemzése“. In: *Táncstudományi Tanulmányok*. 7–29.
- Dienes, Gedeon (1968): „Balett Sopianae“. In: *Valóság*. (11. sz.), 31–40.
- Eck, Imre (1962): „Eck Imre levele“. In: *Új Írás*. (2. sz.), 898–899.
- Eck, Imre (1968): „Gondolatok egy új balettbemutató elé“. In: *Jelenkor*. (3. sz.), 221–223.
- Eck, Imre (1968): „Harangozó Gyula hatvan éves“. In: *Muzsika*. (38–39.), 4. sz. 38–39.
- Eck, Imre (1971): „Indiai jegyzetek“. In: *Muzsika*. (4. sz.), 46–48.
- Ember, Márta (1964): „A pécsi példa“. In: *Magyarország*. (47. sz.), 20.
- (fábián) (1969): „Udine. Balettbemutató az Operában“. In: *Film-Színház-Muzsika*. (17. sz.), 7.
- Fábián, Imre (1965): „Balett-est Pécsen“. In: *Film-Színház-Muzsika*. 3–4.
- Fábián, Imre (1967): „Margitszigeti Színpad Bécsi-est“. In: *Film-Színház-Muzsika*. (30. sz.), 4–5.
- Fábián, László (1978): „Sokféle műfaj. Pécsi Nyári Színház. 1. Salome 2. Balett-est“. In: *Film-Színház-Muzsika*. 6–7.
- Féner, Tamás (1967): „Pécsi Balett. Bemutató Bécsben és az Egyetemi Színpadon“. In: *Film-Színház-Muzsika*. (18. sz.), 2–3.
- Fenyves, Márk; Vincze, Gabriella (2012): „Modern tánc a modern balettből. Eck Imre Az iszonyat balladája című koreográfiájának mozdulatművészeti párhuzamai“. In: *Jelenkor*. (6. sz.), 624–629.



- Feuer, Mária (1968): „A csodálatos mandarin. Bartók táncjátéka a képernyőn“. In: *Film-Színház-Muzsika*. (45. sz.), 16.
- Földessy, Dénes (1978): „Pécsi Nyári Színház. Együtt: zene, próza, balett“. In: *Esti Hírlap*. (79. sz.), 2.
- Fuchs, Livia (1977): „A Kékszakáll, ki „asszonya mellett sző-fon szelíden“. In: *Táncművészet*. (4. sz.), 14.
- Fuchs, Livia (1978): „Magyar szerzők balettestje... az Erkel Színházban“. In: *Táncművészet*. (8. sz.), 3–6.
- Fuchs, Livia (1979): „A Beethoven szimfóniák felújítása Pécsen. Csakugyan szintézis?“. In: *Táncművészet*. (3. sz.), 7–8.
- Fuchs, Livia (1980): „Múzsák találkozója“. In: *Új Tükör*. (33. sz.), 36–37.
- Fuchs, Livia (1981): „A szerelem pillanatai“. In: *Táncművészet*. (2. sz.), 1–3.
- Fuchs, Livia (1981): „Bartók jegyében - Bemutató és felújítás Pécsen“. In: *Táncművészet*. (5. sz.), 1–3.
- Fuchs, Livia (1981): „Bemutató és felújítás Pécsen“. In: *Táncművészet*. (5. sz.), 1–3.
- Fuchs, Livia (1981): „Budai Táncforum: Pécsi Balett és Premier!“. In: *Táncművészet*. (6. sz.), 7–9.
- Fuchs, Livia (1982): „A hagyomány újraélesztése“. In: *Új Tükör*. (31. sz.), 28.
- Fuchs, Livia (1982): „Dokumentumok – táncban“. In: *Új Tükör*. (20. sz.), 27.
- Fuchs, Livia (1983): „Passió Pécsen“. In: *Új Tükör*. (29. sz.), 29.
- Fuchs, Livia (1984): „Pécsi Nyári Színház“. In: *Táncművészet*. (31. sz.), 4–5.
- Fuchs, Livia (1987): „A terror“. In: *Film-Színház-Muzsika*. (13. sz.), 6.
- Fuchs, Livia (1987): „Egyfelvonásosok Győrben és Pécsen“. In: *Táncművészet*. (3. sz.), 1–7.
- Fuchs, Livia (1987): „Táncfantáziák“. In: *Táncművészet*. (10. sz.), 1–4.
- Fuchs, Livia (1988): „Gyulai nyár '88“. In: *Táncművészet*. (9. sz.), 1–3.
- Fuchs, Livia (2001): „Egy eltűnt táncműhely nyomában: Molnár Gál Péter: Eck Imre és a Pécsi Balett“. In: *Jelenkor*. (6. sz.), 733–736.
- Fuchs, Livia (2020): „Hommage“. In: *Élet és Irodalom*. (48. sz.), 24.
- Gaál, Mariann (2010): „Innováció, emberközpontúság – közönségbarát módon – Uhrík Dórával és Lovas Pállal Gaál Mariann beszélget“. In: *Ellenfény*. (6. sz.), 4–10.
- Gergely, Pál (1968): „Arcok a mából: Eck Imre“. In: *Tükör*. (39. sz.), 13.
- Halász, Tamás (2002): „Töredékek egy legendából. Eck Imre Pécsi Balettje“. In: *Ellenfény*. (3. sz.), 4–9.
- Havasi, János Bertalan (1997): „Egyszer volt, hol nem volt... Volt egyszer egy Pécsi Balett...“. In: *Magyar Nemzet*. (177. sz.), 7.
- ian (1987): „Mandarin – másképp“. In: *Vasárnapi Hírek*. (49. sz.), 7.
- Ilovsky, Béla (1980): „A húszéves Pécsi Balett bemutatója. Salome“. In: *Film-Színház-Muzsika*. (5. sz.), 16–17.
- Juhász, László (2013): „Aranygomb a lódenkabáton. Születésnap beszélgetés Uhrík Teodórával“. In: *168 óra*. (33. sz.), 35–37.
- Kaán, Zsuzsa (1978): „Merre tart Eck Imre? (Gondolatok Beethoven-est után)“. In: *Táncművészet*. (6. sz.), 6–8.
- Kaán, Zsuzsa (1980): „Táncjáték, táncosság nélkül PÉCSI BALETT: SALOME“. In: *Új Tükör*. (5. sz.), 28.
- Kaán, Zsuzsa (2010): „Kun Zsuzsa, a balerina. Eck Imre és a Csongor és Tünde“. In: *Táncművészet*. (1. sz.), 22–24.
- Kálmándy, Ferenc (1980): „Balett-Salome Pécsen“. In: *Film-Színház-Muzsika*. (3. sz.), 20.
- (kárpati) (1982): „Jubileum Pécsen“. In: *Pesti Műsor*. (3. sz.), 1–2.



Kazinczy, Eszter (2015): „Az volt a dolgom, hogy táncoljak. Az utolsó beszélgetés Bretus Máriával“. In: *Parellel*. (32. sz.), 42–46.

Kenessei, András (1980): „Jubileumi Salome“. In: *Magyar Hírlap*. (15. sz.), 6.

Kenessei, András (1985): „Pécsi búcsubalett: Bretus, Uhrik, Hetényi. Mit üzen Odüsszeusz?“. In: *Magyar Hírlap*. (161. sz.), 6.

Kenessei, András (1987): „Pécsi Balett — budapesti bemutató. Szellem a palackban“. In: *Magyar Hírlap*. (292. sz.), 10.

Keveházi, Gábor (1990): „Harminc. Keveházi Gábor köszöntője, amely a Pécsi Balett jubileumát ünneplő balettest vezetőjeként hangzik el“. In: *Film-Színház-Muzsika*. (40. sz.), 4–5.

Keveházi, Gábor (1990): „Isten éltesse a Pécsi Balettet!“. In: *Színházi Élet*. (20. sz.), 7.

Korda, Ágnes (1975): „Hagyomány és modernség. 15 éves a Pécsi Balett“. In: *Veszprémi Napló*. (144. sz.), 7.

Korda, Ágnes (1975): „Hagyomány és modernség. 15 éves a Pécsi Balett“. In: *Kisalföld*. (174. sz.), 9.

Korompay, János (1979): „Jubileumára készül a Pécsi Balett“. In: *Magyar Ifjúság*. (31. sz.), 28–29.

Körtvélyes, Géza (1956): „Mesél a balett. Fialat koreográfusok estje az Erkel Színházban“. In: *Táncművészet*. (7. sz.), 323–328.

Körtvélyes, Géza (1961): „A magyar balettművészet tizenöt éve“. In: *Tánc tudományi Tanulmányok*. 11–21.

Körtvélyes, Géza (1984): „Balettművészetünk az Operaházban (1945–1984)“. In: *Tánc tudományi Tanulmányok*. 197–260.

Körtvélyes, Géza (2000): „Eck Imre (1930–1999)“. In: *Muzsika*. (2. sz.), 48.

Kővágó, Zsuzsa (1982): „Pécsi Nyári Színház ’82“. In: *Táncművészet*. (10. sz.), 1–3.

Kővágó, Zsuzsa (1986): „Ösbemutató Székesfehérváron“. In: *Táncművészet*. (7. sz.), 7.

Králl, Csaba (2010): „Ünneplő pécsiEck. Ötvenéves a Pécsi Balett“. In: *Színház*. (9. sz.), 40–42.

Kutszegi, Csaba (2005): „Születésnap balettbuli“. In: *Magyar Hírlap*. (135. sz.), 24.

Lelkes, Éva (1964): „Évente-harmichárom fellépés...“. In: *Film-Színház-Muzsika*. (44. sz.), 12–13.

l. m. (1967): „A Pécsi Balett Moszkvában. Beszélgetés Eck Imrével“. In: *Muzsika*. (3. sz.), 36–39.

M. (1978): „Pécsi Nyári Színház“. In: *Lobogó*. (21. sz.), 14–15.

Maácz, László; Fuchs, Livia (1979): „A Beethoven szimfóniák felújítása Pécsen“. In: *Táncművészet*. (3. sz.), 6–8.

Maácz, László (1983): „Pécsi Nyári Színház. Máté passió“. In: *Táncművészet*. (10. sz.), 4–6.

Major, Rita (2002): „Cím-gondolatok. Első pozícióban –Pécsi Balett“. In: *Ellenfény*. (3. sz.), 10–11.

Maros, Rudolf (1970): „A Pécsi Balett“. In: *Film-Színház-Muzsika*. (14. sz.), 15.

Marton, Mária (1986): „Pókháló-avagy mi újság Pécsen?“. In: *Képes* 7. (1. sz.), 31–34.

Mátrai-Betegh, Béla (1961): „Megmozdul a fametszet. Jegyzet három táncműről“. In: *Magyar Nemzet*. (131. sz.), 8.

Mészáros, Tamás (1978): „Könnyű győzelmeink?“. In: *Magyar Hírlap*. (189. sz.), 6.

Mészáros, Tamás (1978): „Salome és Erzsébet“. In: *Új Tükör*. (33. sz.), 28.

Molnár Gál, Péter (2000): *Eck*. Pécs: Jelenkor.

Molnár Gál, Péter (2000): „Mme Hortense Pécsen“. In: *Népszabadság*. (13. sz.), 9.

Morvay, István (1978): „Telihold a bemutató fölött. A táncos Salome Pécsen“. In: *Esti Hírlap*. (169. sz.), 2.

Nádor, Tamás (1976): „Évad után–évad előtt a Pécsi Balettnél“. In: *Táncművészet*. (1. sz.), 6–8.

Nánay, István (1978): „Színházi nyár ’78“. In: *Színház*. (10. sz.), 8–16.

Névtelen (1982): „Új balett születik“. In: *Film-Színház-Muzsika*. (11. sz.), 1–2.



Nübl, Tamara (2000): „Hódolat Eck Imrének- Emlékképek a Pécsi Balett múltjából“. In: *Tánc tudományi Tanulmányok*. 9–30.

Péli Nagy, Kata (2020): „Az iszonyat balladájától Vasarely-ig. 60 ÉVES A PÉCSI BALETT . Beszélgetés Uhrik Dórával“. In: *Táncművészet*. (3. sz.), 4–6.

(péntek) (1986): „Beszélgetés Eck Imrével. A tánc nyelvén – emberségről, halhatatlanságról“. In: *Fejér Megyei Hírlap*. (65. sz.), 5.

Péntek, Imre (1986): „Táncképek a Sokaságról és az Egyről“. In: *Fejér Megyei Hírlap*. (69. sz.), 13.

Péter, Márta (2005): „Zárkózott, nem tárulkózó ember. Hódolat Eck Imrének - Pécsi Szabadtéri Játékok“. In: *Ellenfény*, (6. sz.), 36–39.

Petrovics, Emil (1978): „Eck Imre nagy vállalkozása“. In: *Film-Színház-Muzsika*. (13. sz.), 8–9.

Petrovics, Emil (1999): „Eck Imre (1930–1999)“. In: *Táncművészet*. (6. sz.), 7.

Petrovics, Emil (2000): „Eck Imre (1930–1999)“. In: *Muzsika*. (3. sz.), 48.

Pór, Anna (1981): „A megváltott Salome“. In: *Táncművészet*. (1. sz.), 11–14.

Pór, Anna (1983): „A Pécsi Balett pesti vendégjátéka“. In: *Táncművészet*. (4. sz.), 5–7.

P. Szűcs, Julianna, Bachmann Erzsébet (2012, szerk.): *Eck Imre*. Pécs, Alexandra.

Rajk, András (1984): „Salome – a televízióban“. In: *Új Tükör*. (30. sz.), 22.

Rajk, András (1988): „A Mandarin útja“. In: *Új Tükör*. (28. sz.), 20–21.

Roboz, Ágnes (1965): „Jazz-balett, avagy balett jazzre“. In: *Muzsika*. (5. sz.), 24–26.

Roboz, Ágnes (2005): „Levél Eck Imrének“. In: *Táncművészet*. (3. sz.), 22.

Sándor, Iván (1966): „Gluck: Don Juan“. In: *Film-Színház-Muzsika*. (26. sz.), 6–7.

Sch. Weissmann, János (1963): „A pécsi balettegüttes Londonban“. In: *Jelenkor*. (6. sz.), 567–568.

Sebes, Erzsébet (1969): „Kubai Rómeó és Júlia Pécsen. Boston-Budapest-Belgrád, Eck Imre nyilatkozata“. In: *Esti Hírlap*. (25. sz.), 2.

Sinóros-Szabó, György (1962): „A VIT-re készülnek a fiatal pécsi balettművészek“. In: *Magyar Ifjúság*. (22. sz.), 1.

Szilágyi, János; Vértessy, Sándor (1966): „Olthatatlan szerelem...“. In: *Jelenkor*. (8. sz.), 735–740.

Szúdy, Eszter (1982): „Händel Edit Eck Imre koreográfiai módszeréről“. In: *Táncművészet*. (4. sz.), 14–16.

Takács, István (1977): „Gyászbalett az Életről“. In: *Magyar Ifjúság*. (6. sz.), 19.

Tóth Dénes (1977): „A szép mozgás a szemmuzsikája. Látogatóban a Pécsi Balettnél“. In: *Hajdú Bihari Napló*. (297. sz.), 9.

Tóth Dénes (1984): „ÁLDOZATOK. Az EAST együttes és (nem) a Pécsi Balett vendégjátékáról“. In: *Hajdú Bihari Napló*. (292. sz.), 5.

Tüskés, Tibor (1965): „Balett Sopianae“. In: *Jelenkor*. (12. sz.), 1136–1139.

Uhrik, Dóra (1995): „Levél Eck Imréhez“. In: *Táncművészet*. (10–12. sz.), 8–9.

Uhrik, Dóra (1999): „Eck Imre (1930–1999)“. In: *Táncművészet*. (6. sz.), 7.

Uhrik, Dóra (2011): „Gondolatok a Pécsi Baletten töltött első időkről és a jelenlegi történekekről“. In: *Jelenkor*. (6. sz.), 657–659.

Varga, Gyula (1966): „A Pécsi Balett Debrecenben“. In: *Hajdú Bihari Napló*. (117. sz.), 4.

Varga, Sándor Márton (2000): „Eck Imre: a tánc szobrása“. In: *Színház*. (3. sz.), 42–44.

Várnai, Péter (1978): „Salome - Wilde--Petrovics fantasztikus játéka“. In: *Muzsika*. (10. sz.), 24–25.

Vaszó, Vera (1998): „Szárnysuhintás. Beszélgetés Uhrik Dórával“. In: *Ellenfény*. (2. sz.), 58–59.

Vég, György (1966): „A pécsi Mandarin“. In: *Képes Újság*. (13. sz.), 14–15.

Vértessy, Péter; Gelencsér, Ágnes (1978): „Salome. Fantasztikus játék Pécsen“. In: *Magyar Nemzet*. (187. sz.), 4.



- Vitányi, Iván (1963): „A Pécsi Balett bemutatója“. In: *Muzsika*. (3. sz.), 6–10.
- Vitányi, Iván (1969): „Új törekvések a magyar balettművészetben“. In: *Táncstudományi Tanulmányok*. 29–52.
- Vitányi, Iván (1970): „A Pécsi Balett tíz éve“. In: *Muzsika*. (2. sz.), 110–112.
- Vitányi, Iván (1977): „Az összegzés képessége. A Pécsi Balettről“. In: *Új Tükör*. (29. sz.), 28.
- Vitányi, Iván (1978): „Pécsi Nyári Színház. Eck Imre új művei“. In: *Jelenkor*. (9. sz.). 797–800.
- Vitányi, Iván (1980): „Eck Imre világképe (A Pécsi Balett jubileumára)“. In: *Jelenkor*. (349–351), 4. sz.
- Vitányi, Iván (2005): „Eck Imre balettjei most“. In: *Népszabadság*. (159. sz.), 17.
- W[allinger], E[ndre] (1980): „Húszéves a Pécsi Balett. Új táncnyelv – új közönség“. In: *Kisalföld*. (30. sz.), 5.
- W[allinger], E[ndre] (1983): „PÉCSI NYÁRI SZÍNHÁZ: MÁTÉ PASSIÓ. A középpontban Krisztus emberi alakja“. In: *Pesti Műsor*. (25. sz.) 35.
- Wallinger, Endre (1984): „Balettek, operett, új magyar dráma“. In: *Pesti Műsor*. (különszám) 33–35.
- Wallinger, Endre (1985): „Bábosok, táncosok, színészek“. In: *Új Tükör*. (32. sz.), 29.
- Zsigmond, Márta (1962): „Pécsi Balett“. In: *Világ Ifjúsága*. (9. sz.), 7–8.



Bólya Anna Mária

A tradíció színpadi feldolgozásának kérdései

A szkopjei Tanec Együttes évkör ünnepeihez kapcsolódó koreográfiái

A déli szláv ortodox etnikumú területeinek néptánc gyűjtései sorában a macedón folklór már a kezdetektől: a Janković nővérek gyűjtéseinek megkezdésétől különleges érdeklődés tárgya volt. Ennek oka a terep folklór szempontjából konzervatív és történelmi-geopolitikai helyzetéből adódóan reliktum volta, valamint a zenei és különösen a táncos folklór érdekessége, a lakosság zenei és tánc készsége.¹ A „keleti blokk” országaihoz hasonló célokkal és időszakban létrejött állami folklór együttese sajátos stílust alakított ki, amely kialakulásának történetében különbözik a környező országokétól és tagállamokétól is. A cikkben ezt a stílust vizsgáljuk a macedón hagyomány legjelentősebb évköri ünnepi szokásait bemutató koreográfiái alapján.

A Tanec Macedón Nemzeti Tánc- és Énekegyüttes² 1949 óta sajátos repertoárt és ezzel stílust alakított ki, amely a terepen való visszatanulás folytán létrehozta a táncetnológiában „kettős hagyománynak” nevezett vegyes tradíciót. Az együttes eredeti³ folklóranyagot bemutató korai repertoárját az 1960-es években már összetettebb, több táncot egybefogó művek, majd az 1970-es évek végén végén stilizáltabb darabok kezdik felváltani. Ebben az egyes szokások, táncok, énekek, zene és viseletek úgy jelentek meg, hogy utalásokat tettek a sokak által még ismert folklóranyagra, egyfajta emlékezet megőrző funkcióban. Ezeket azonban művészi szabadsággal kezelték az alkotók, melynek során egy népi és populáris elemeket ötvöző – bizonyos fokig más országoktól különböző – sajátos professzionális feldolgozási stílust hoztak létre. Ma a repertoáron eredeti, feldolgozott és stilizált anyaggal dolgozó koreográfiák is láthatóak.

A macedón hagyomány legjelentősebb kalendáris ünnepei

A macedón hagyomány énekes- és tánc-hagyomány valamint rituális elemek szempontjából legjelentősebb kalendáris ünnepei jellemzően az év első felének csomópontjai köré csoportosulnak, a legrövidebb naptól a nyári napfordulóig tartó szakaszban. Ezek: a karácsony, a vízkereszt, a Lázárnap, a húsvét és a György-nap szokásköre.⁴

A Lázárnap és a György-nap néhány faluban megőrzött kivételtől eltekintve kevésbé jelentős, de a karácsony, a vízkereszt és a húsvét ma is a legjelentősebb ünnepek, amelyek komoly társadalmi események.

A macedón hagyományban az egyházi ünnepekhez több kereszténység előtti szokáskör csatlakozott, míg egyes archaikus szokások, megtartván eredeti helyüket, a napév, a mezőgazdasági év vagy az állattartó év szerkezetébe ágyazódnak. Az öt tárgyalt ünnep közül kettő a karácsony,

¹ Cikkünk a 2021 januárjában tragikusan fiatalon elhunyt Zoran Džorlev hegedűművész, népzeneész emléke előtt tiszteleg.

² Janković, 1934., Hamza, 2020. 19–26. Bólya, 2021a.

³ A továbbiakban Tanec illetve Tanec Együttes.

⁴ A macedón köznyelvben és szaknyelvben az autentikus szó helyett az „izvoren” „forrásból való” kifejezést használják. Ezt a cikkben az „eredeti” terminussal fordítom.

⁵ Bólya 2021b.



három pedig a húsvét köré csoportosul, a György-napnak bizonyos fokú naptárszerkezeti és hit-rétegbeli különállásával.⁵

A macedón pravoszláv egyházi év kezdete, vagyis szeptember 1. után az első, jelentős, szokás-hagyományban gazdag szokások a téli napforduló köré csoportosulnak. A macedón hagyományban a karácsonyi ünnepek két legjelentősebb, egymástól elkülönülő szokáscsoportja a fatuskó elégetése köré csoportosuló szertartásos *badnik* este és az ezt megelőző, házról házra járó csoportok tevékenysége, a koleda.⁶

A koleda tulajdonképpen a karácsony és vízkereszt között járó maszkos, alakoskodó csoportok szokáskörével rokon, de a keresztény karácsony közelsége miatt valamelyest megszelídült az évszázadok során. Ami az eredeti szokáskör jellegzetességeiből megmaradt, az például a tűzgyújtás és az erotikus tartalmú skandáló dalok éneklése, de ezek már csak stilizált formában. Ezek közül a legdivatosabb ma is ismert országszerte, gyermekek skandálják:

Коледе, леде!
паднало греде,
утепало деде.
Дедо се мачи,
баба го квачи,
со четири jajца гускини,
гускини!
О, О, коледе!

Koleda-leda
Leesett gerenda
Megverődött pulya
A papa kotlik,
a mama kikölti,
négy tojaskáját,
libáéét, lebééét,
O, o, koledaa!⁶

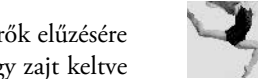
A *badnik* este egy szertartásos böjti vacsorával zajlik, amelyek minden részlete „meg van koreografálva” az eredeti hagyományban. A vacsorára a bőség jellemző és az egyenlőség, vagyis mindenkinek mindenből kell vennie egy kicsit. A szertartásos vacsora vezetője a házigazda, aki a vacsorával párhuzamos tevékenységet, a *badnik* fa tűzhelyen való elégését is felügyeli.⁷

A koledárok tevékenységei a tűzgyújtás, a házaknál koleda énekekkel való körjárás, bőség és szerencsekívánás követ. Hasonló, a karácsony utáni, általában a régi új évhez kapcsolódó *dzsamala* szokása, ahol az erotikus momentum már nem csak stilizáltan jelenik meg. A koledához hasonlóan férfiakból álló csoport a tűzgyújtást követően jár körbe a házaknál, miután a falu főterén eljátszották a télközépi játékok szokásos szüzséit. A csoport fő résztvevői a barna rongyokba öltözött, derékra kötött kolompokkal ellátott *dzsamalárok*, akik a zajkeltő rossz-erő-elűző orót járájk és akiknek egyik fő rekvizituma az ünnep orgiasztikus hangulatához igazodó fallikus szimbólum, a bot. Jelen vannak még vőlegény és férfi szereplő által játszott menyasszony, a Lucával rokon fehér alakoskodó, egy szereplő meghalását majd életrekelését bemutató jelenet, állatfigura vagy

⁵ Bartha, 2006. 24., Risteski, 2005. 365–374. Bólya, 2021b.

⁶ Bólya, 2021b.

⁷ Bólya, 2021b.



feldíszített állat.⁸ A *dzsamalárok* fő tevékenysége a termékenységre leselkedő rossz erők elűzésére szakosodott oro,⁹ amelyet egyszerű oldalazó lépésekkel majd ugrásokkal járnak, nagy zajt keltve a súlyos, derékra kötött kolompokkal. Ez a tánc olyannyira általános, hogy nem csak a macedón terep hasonlói szokásai, hanem az erdélyi betlehemezés archaikusabb eredetű figuráinak táncai is egészen hasonlóak: a macedón és magyar tánc-hagyomány egyik formai találkozási pontját adják.¹⁰

A vízkereszt ma Észak-Macedóniában az egyik legjelentősebb ünnep. Legfőbb eseménye szinte minden helységben a fakeszt pap általi vízbedobása és fiatal fiúk utánaugrása. A régi hagyományban a vízzel való kiterjedt testi kontaktus ezen kívül más szokásokban is megnyilvánult, mint az ünnep fő jellegzetessége. Ekkor a vizek a néphit szerint megszentelődnek és egészséghezó szerepük van. A vízkereszt emellett a hagyományban a nagycsaládi rendszert megújító-fenntartó archaikus *Szent János komaság* szokáskörével is kapcsolódik, elsősorban nyugat-macedón terepeken. Az ünnep érdekessége ezen felül, hogy ellentétben más szokáskörökkel, amelyek jellemzően férfi vagy női résztvevők által zajlanak, az ünnep első napja a „férfi vízkereszt” férfiak körjárásával míg a másik nap, „női vízkereszt” nők fő ünnepi részvételével és körjárásával játszódik.

A következő fontos szokás már a tavaszi ünnepek része. A húsvétot megelőző virágvasárnap előtti Lázár-szombat a bibliai feltámadt Lázárra utal. A keresztény alakhoz kapcsolt ünnep az erdei vegetáció kultusz nyomait hordozza. A férjhezmenés előtt álló lázár lányok vagy lázárkák ekkor a fűzfát körbeállják és énekelnek neki, majd a falu összes házába elmennek, megdobálgatják a kicsi gyerekeket, hogy nagyra nőjenek és a család minden tagjának saját, neki szóló éneket énekelnek. Az éneklés egy kettő osztott félkörben, előre-hátra mozgó folyamatos mozgás kíséretében zajlik, haladó tánclépésekkel vagy anélkül. A lázárkák itt az archaikus növényi szellemet megtestestítő figurák, melyek a néphitben más ünnepeken is feltűnnek (pl. *dodole*), akiket tavasszal vízzel öntenek le az eső serkentésének érdekében.¹¹

A húsvét a macedón hagyományban háromnapos ünnep. A magyar hagyomány nagyböjti játékainak megfelelőit illetve azok archaikusabb változatait – az ortodox, pravoszláv terep sajátosságából adódóan – itt a húsvét ünnepén találjuk meg.¹² Ezeknek a játékoknak nagy része a 20. század második felében már a gyermekjátékokká transzformálódott, de viszonylag eredeti formában megmaradt a macedón terepen belül is reliktumot képező, elzárt nyugat-macedón *Porecse* régióban az 1970-es évekig. A húsvét második és harmadik napján játszott kör- és sorformájú játékokat mintegy keretbe foglalta a két, egyenletes, sétálólépésben járt rituális oro; a nyitó oro húsvét első napján került sorra és a játékok terének kijelölése volt a célja, míg a záró oro húsvét harmadik napján – folyamatosan váltakozva mozgó négyzet oldalpárokat adó formájával – a hit szerint a szamovilákat kívánja kiűzni az oro teréből. A közöttük levő énekes-szöveges játékok formája a kör, egyes esetekben a sor. Ezekben a falu összes asszonya, leánya részt vett. A kör- vagy sorvonal statikus, a dinamikuságot a kör körül elhelyezkedők / futók, esetenként a kör közepén levők vagy a sor két végén ill. a sor előtt állók mozgása biztosítja. Kivétel a folyamatosan dinamikus sorformát adó kapuzó játék, amely a tánc és a játék határán álló, egyik kategóriába sem igazán besorolható mozgásforma. Rituális szempontból jelentős: teljes, folyamatosan haladó formája a tavaszi szokáskörre jellemző végtelenséget idézi meg, és a rügyező ág, a folyamatosan növvő növény képét idézi, analógiás mágiás tevékenységként.¹³ Maga az egész játéksorozat detektálhatóan olyan rituális elemeket tartalmaz, amelyek egykori termékenységi

⁸ Malinov, 2006.

⁹ Vö. Bólya, 2017a., Bólya, 2017b.

¹⁰ A lánc-tánc-hagyomány macedón elnevezése.

¹¹ Vargyas, 1947. 180., Ujváry, 1997., Felföldi, 1987., Bólya, 2014.

¹² Ujváry, 1969., Bólya, 2021b.

¹³ Vö. Ratkó, 2011. 483–488.



kultuszok és a dionüsziai kultikus nyomait hordozzák.¹⁴ Húsvét első napján táncoltak még nem rituális vagyis összejöveteleli orákat is.¹⁵

A György-nap – az egész európai folklórhagyományhoz hasonlóan – az állattartó év fontos ünnepe és sok archaikus mágikus elemet tartalmaz. Ezek talán jobban túltengenek a macedón hagyományban. A május 6-án és a rákövetkező napokon ünnepelt György-nap szokásainak egyik része rendkívül archaikus haszonelvű mágia: a tejhaszon elvétel-behozatal ill. más földek termékenységének elvétele / behozatala. Számítva a szomszédok hasonló terveire, védekezésékként fűzfágot tűztek a termőföldbe. Utóbbi szokásmagyarázat rámutat a nyugat-macedón mijak régióban különösen gazdag György-napi ünneplés fő szokáscsoportjára, a szokások / táncok fő céljára: az erdei, mezei növényektől a termékenység erő begyűjtésére és annak az emberre és állatra való átvitelére. Ebből az irányból a fűzfágot földbeszúrása az erdei, mezei növény termékenység erejének a megművelt szántóföldbe való átvitelét célozza. A György-nap az év felszálló ágának vége felé közeledő részében van, ezért sok tevékenység visszautal a badnik este véghezvitt szokásokra. A fent említett mágikus célokat a következő tevékenységekkel érték el: a friss, élő faágra kötött hintán való hintázás, embernek és a mezőgazdasági épületeknek a virággal való feldíszítése, rituális énekekkel kísért gyógyfűszedés, a domboldalon való rituális hempergés, háromszori templomkerülés virágkoszorúval a fejen, házasulandó korú leányok és legények éjjeli tűz körüli orója a mezőn. Emellett számos mágikus cselekedet jelen van, a szépségért való harmattal vagy patakvízzel mosdástól a szerelmi jóslásokon át a falu feltrombitálásáig, ahol a trombita egy jellegzetes növényből készül.¹⁶ Jellemzőek ekkor a különféle vetélkedések és ügyességi játékok.

A macedón szöveges-énekes folklór a György-napot és a húsvétot megszemélyesíti, egymással vetélkedve párba állítja, a György-napot a húsvét állandó dátumú párjának tekintve. A György-napot kérdező ének mijak régióbeli változatában feltűnik a terület jellegzetessége, a vendégmunkás élet, a tavaszi kibontakozást követő másik örömmel: a vendégmunkás hazajövetelével.

Дай море Ѓурѓе, млад Ѓурѓе,
да кој ти рече да доеш?
Мене ми рече Велигден,
Велигден со све Ѓурѓовден,
со шуми трева пред него,
со Солунците по него.¹⁷

Na mondd meg nekem ifjú György
hogy ki mondta, hogy gyere?
Énnekem a Húsvét mondta,
a Húsvét mind a György nappal
erdővel füvekkel előtte,
a szoluniakkal utána.¹⁸

A Tanec

A Tanec Macedón Nemzeti Tánc- és Énekegyüttes történetének első évtizedeiben még mind az öt ünnep jól ismert volt a terepen és a nagy részben falusi kötődésekkel rendelkező városi lakosság körében. A Tanec egyfajta emlékezetmegőrző szerepet tölt be színpadi szokás-adaptációival

¹⁴ Kličkova, 1957. 174., Ujváry, 1969. 53. 126–127., Bólya, 2021b 202. 251., Bólya, 2017. 203.

¹⁵ Kličkova, 1957. 195–196., Ujváry, 1969. 99–100., Szemes 2002., Petrovska-Kuzmanova, 2012. 115., Bólya, 2017. 203.

¹⁶ Kličkova, 1957. 175., Janković, 1938. 24–28.

¹⁷ Tatarčevska, 2011. 75–110., Fidanoski, 2006. 25–35., Bólya, 2021b., Malinov, 2006. 168–178.

¹⁸ Fidanoski, 2006. 28.



melyek énekes, táncos, zenés és viseletbeli utalásokkal, eredeti elemekkel tartják emlékezetben a folklór megnyilvánulásainak populáris elemek közé ágyazható tételeit. A Tanec létrejöttkor a folklór terepen élő szokások nagy száma, komoly megőrzöttségi foka és az együttesbe érkező, falusi anyagot bemutató „demonstrátorok” által¹⁹ a falusi folklóranyag ismert volt, mint ahogy a későbbi évtizedekben is. Az együttesre általánosan jellemző, hogy a folklór anyag fontosabb volt, mint az adaptációkat készítő zenészek, koreográfusok személye.

Bár ismerjük a nevüket, az egyes repertoár-részek mégsem kötődnek olyan erősen egy-egy koreográfus személyéhez, annak ismertségéhez, mint a magyar színpadi néptánc történetben. A stilizáció magasabb foka, és maga a koreográfus szó használata az együttesben csak az 1970-es években jelenik meg. Ekkor alakul ki egy olyan, populáris elemeket sem nélkülöző zenei és tánc feldolgozási forma, amely méltán tette a Tanec Együttest nemzetközileg is elismertté és ami máig jellemzi folklóranyag színpadi feldolgozási stílusukat.²⁰

Džamala

A téli ünnepek szokásköréből a karácsony este nem került be a repertoárba, valószínűleg a táncos vonatkozások hiányában és az este rítusszerű „koreografáltsága” és bensőséges szertartásos volta miatt. A téli ünnepekörből a koledára és a vele rokonságban levő alakoskodó szokások legismertebbje a dzsamalára utal a Džamala című adaptáció.²¹

Az 1995-ös Džamala a stilizált koreográfiák közé tartozik. A macedón terepen megőrzött régi újévi szokást nem a máig is élő Kavadarci város környéki Begniste falu szokásaiból vették, hanem a Szkopje környéki falvak szokásanyagát dolgozták fel.²²

A táncanyagban megjelenik konkrétan is az egyszerű oldalazólépés, de az egész koreográfiát áthatja a lépések viszonylagos egyszerűsége a rituális szokáshagyományt bemutató csoport esetében.

A koreográfia – mivel férfiak által kivitelezett szokásról van szó – férfi táncosokra épül. A táncszimfonizmus jegyeit is hordozó, geometrikus térformákban szerkesztett koreográfia egyfelől egy cizelláltabb táncanyagot bemutató Szkopje környéki viseletben levő négy fős férficsoportot mozgat. Táncuk kontrasztot képez a másik, dzsdamalár csoporttal, míg előbbi ruganyos, viszonylag bonyolult lépésekből áll, addig a szokásokat bemutató csoport esetében a dramatizált jelenetek, egyszerű lépések, vaskosabb stílus, humoros mozgások (pl. a traveszti menyasszony ugrabugráló, eltúlzott méretű lépései). A szokást bemutató csoportban két szokásos öltözetű (barna rongyos ruha, szakáll, bot) dzsdamalár és két traveszti menyasszony táncol, egyikük porolóval, mint rekvizitummal. A kolompokat csak a zenekarból halljuk. Ennek oka, hogy az eredeti kolompokkal járt tánc komoly sportteljesítménynek számít erőnlét szempontjából.

A koreográfia a két csoport váltakozásával vagy egymást ellenpontosító együttes táncával zajlik. A Tanec koreográfusaitól már megszokottan az adaptáció vége felé együtt táncol a két csoport, sőt egy dramatizált állat utánzás jellegű részt egy órban táncolnak.

A tradicionális hangszerekkel kísért adaptációban két ének hangzik fel is, az első a rokon szokás koleda karácsonyt idéző skandáló éneke, a másik egy dzsdamaláról szóló ének.

Az eredeti szokásból az öltözet, rituális szereplők és elemek, rekvizitumok vannak jelen, emellett a mozgás stílusa is. Az eredeti rítust egy két fős harci tánc jeleníti meg, ahol felhangzik a „derékra kötött” kolompok hangja is. A stílus eredeti, az utalás azonban stilizált: a dzsdamalárok valóban incselkedtek, verekedtek, fenékberúgtak – mindezt termékenység serkentés céljából –, sőt egy dzsdamalár csoportok egymással verekedtek, összecaptak, de harci táncot nem jártak.

¹⁹ Bólya, 2021b.

²⁰ Bólya, 2021a.

²¹ Bólya, 2021a., Petkovski, 2015.

²² A koreográfia megtekinthető itt: <https://youtu.be/mxcf2fH2qq8>



Itt a rossz erőket elűző táncot egy két fős eszközös harci táncba, vagyis a szokás több elemét egy stílárius egységbe fogta a koreográfus. Sőt hozzákapcsolt még egy fontos szokáselemet: a meghalás és feltámadás jelenetét.

A stilizált koreográfia stilizált módon, de eredeti utalásokkal az egyes szokáselemeket jó stílárius érzékkel dolgozza egybe, táncszimfonizmus felé hajló, különféle térformákba rendezett két ellentétes táncanyagú csoporttal.

Vodičarki²³

A vízkeresztkor házakhoz járó és a család minden tagjának életkor, állapot szerint neki szóló éneket éneklő leányok szokáskörét a Szkopje környéki Bulačani faluból gyűjtött anyag alapján dolgozta fel a zeneszerző és a koreográfus, 1995-ben.²⁴

A női koreográfia két részes, valójában két énekre épül. A Tanecnél egyébként viszonylag ritkán megjelenő típusal, archaikus rituális énekkel indít, amely a vízkereszt repertoárból való. Az éneket a macedón rituális táncagyományra jellemző lassú sétálólépésekkel kialakított dinamikus sor-és körformákba rendezett tánc kíséri, így – bár a vízkereszt éneklést nem kísérte tánc – nem stíláriusidegen. A második rész hangszeres kíséretű, ismert éneket feldolgozó anyagát egy gyorsabb és – a Tanec koreográfusoknál jellemzően – gyorsuló tempójú, koreografált, stilizált táncanyag kíséri.²⁵

Az adaptáció az eredeti szokásra a fő helyen szerepeltetett, a szokás lényegét képező ének mellett, a vízkeresztkor a szokásokban szereplő zöld csokorral, a vízkereszt vízes szokásokra utaló korsókkal, a rituális táncokat idéző anyaggal utal. Az egész feldolgozás rendkívül stilizált, és bizonyos elemeiben tükrözi a bolgár együttesek túlstilizált, egyúttal magasan professzionális feldolgozási módját, például a viseletek fejdíszében és a térformákban, a zöld csokorral való integrálásban. Szintén stilizált a második énekkel induló kánonszerű táncbelépés. Ez azonban némi áthallással rendelkezik az archaikus rituális női énekrepertoár antifonális voltára, ahol a leányok egymásnak adják át az egyes versszakokat.

Míndezt egy Tanectől megszokott, jól megválasztott ritmikai váltásokkal gyorsuló virtuóz befejezésű koreográfiába illesztve.

Lazarenki²⁶

A 2008-as stilizált koreográfia a dél-macedón Bojmija régió gazdag viseletét mutatja be egy olyan táncanyagban, amelyet a húsvét előtti lázázás ihletett.²⁷ Az eredeti Lázázás vízkereszthez hasonló rituális énekrepertoárját nem, illetve az kezdő énekben átalakítva tartotta meg. A rituális célok-ból a koreográfia nem idéz, a szokás térformájából azonban igen: a kétrészes félkört idézi a két lánycsoport, de megváltozott funkcióban, a macedón hagyományban egyébként meglévő, egymást „letáncoló”²⁸ tevékenységgel verseng.²⁹

Ez a koreográfia az előbbi leánytáncnál összetettebb, mind lépésanyagát, mind térformáit és hosszúságát tekintve. Az átalakított lázár napi énekkel induló koreográfia első része a két csoport váltakozó táncolására épül. Az eredeti dél-macedón táncanyagot alaposan továbbgondoló koreológiai anyag aszimmetrikus és összetett. A második rész a szimfonizmus felé hajló, sor, félkör és szétszórt alakzatokat felvonultató, igen virtuóz koreográfiai anyag, amellyel a leánytáncok

²³ Kitevski; Veličkovska, 2015.

²⁴ Vodicsárkák. (Vodici – vízkereszt.)

²⁵ Az adaptáció megtekinthető a videó második részében: <https://youtu.be/mxcf2fH2qq8>

²⁶ Kitevski; Veličkovska, 2015.

²⁷ Lázárkák.

²⁸ Zeneszerző: Koreográfus:

²⁹ Nadigrvanje.



közül tánc szempontjából az egyik legösszetettebbé teszi ezt az adaptációt.

Az eredeti szokásra viszonylag kevés momentum, ezek közt a térforma és a kezdőének utal. A koreográfia meglehetősen stilizált, és a bolgár együttesek stíláriusából átvett egyes stíláriuselemeket, sőt formai elemeket is (pl. a fejmozgás használata). Mindezekkel együtt a Tanec stíláriusához híven rendkívül látványos, befogadható, a folklór ismert elemeit emlékezetben tartó, stíláriusan egységes, máig igen népszerű adaptáció.

Porečki igri³⁰

Nem véletlen, hogy az alkotók Poreče régióhoz fordultak a húsvéti hagyomány tekintetében. Ennek a vidéknek a hagyományáról megemlékezve egy olyan stilizált koreográfiát állítottak színpadra, ami megidéri a játékok 20. század felnőttek között legtovább fennmaradt játékeit. Ugyanakkor ezt olyan stíláriusban teszi, ami már a szokás eliminálódásának 20. század második felében levő fázisára utal: a gyermekjátékokra.

A 2002-es, egyszerű lépésanyagot tartalmazó koreográfia felnőtteknek készült, ma mégis gyermek együttesek adják elő legtovább. A húsvétot a virágkoszorús fejdíszekkel megidező koreográfia stilizált, emellett mind lépésanyagát mind feldolgozott térformáit tekintve egyszerű. A koreográfus belekomponálta a húsvéti játékok utolsó rituális oróját, ám itt kezdő oróként. Az egész koreográfia nélkülözi az éneket vagyis csupán a térformák és az egyszerűség utalnak a húsvéti játékokra. A rituális orónak viszont éppen a lényegi jegyét tartotta meg a koreográfus, amit még az újfolklór törekvések mentén megalakult, autentikus anyagot bemutató Makedonija együttes is elvétett, a tavaszi ünnepekre jellemző és a végtelenségre utaló folyamatos mozgást. Vagyis lányok sorai a kezdő táncban soha nem állnak meg, folyamatos mozgásban vannak.³¹

Az eredeti szokásorból a koreográfia utalásszerű momentumokat tart meg, ezeket helyezi ki-fejezetten jól sikerült zenei-színpadi feldolgozásba. Egyes rituális vonatkozású mozgásformákat is megjelenít: a rituális oro egyenes sétálólépése, négyesoros egymással szemben haladó táncforma, a kapuzó játék haladó formája, természetesen a láncforma, a két koncentrikus kör formája és a macedón hagyomány rituális táncaira jellemző technikai egyszerűség.³²

A rituális táncanyag utánérzése tehát a koreológiai és plasztikai egyszerűségben mutatkozik meg. Ezt a zeneszerző / koreográfus a Tanec alkotóitól megszokott stíláriusalkotással eszközökkel formálja: a meglévő táncanyag jól megszerkesztett színpadra komponálásával, eredeti szokásra utaló mozgásformákkal és stíláriusbeli jegyekkel, a macedón népzene tételeinek jól befogadható hangnemi és ritmikai váltásokkal rendelkező szvitbe foglalásával, a tempó fokozatos gyorsulásával a kulminációig.³³

Durđovden³⁴

A György-napi szokásokat feldolgozó stilizált koreográfia az öt közül a legösszetettebben megkomponált, szvitszerű tánc, a szimfonizmus jellegzetességeivel élő színpadi darab.³⁵ A Skopska Blatija-i viseletekben táncolt 1966-os adaptáció a macedón terep György-nap rituális szokásaira egyes elemeiben utal.³⁶

A Džamala-hoz hasonlóan ez a koreográfia is több táncos csoportot foglalkoztat. Azonban a többi ünnepi rituális szokáskör bemutatásával ellentétben, ebben nők és férfiak is részt

³⁰ A koreográfia megtekinthető itt: <https://youtu.be/puBaHowcUtY>

³¹ Porecsi táncok.

³² Bólya, 2021c.

³³ Janevski, 2019. 10–24., Bólya, 2020. 28–34.

³⁴ Petkovski, 2015, 77–80., Bólya 2021a.

³⁵ György-nap.

³⁶ A koreográfia megtekinthető itt: <https://youtu.be/cKYMYSwals>



vesznek. A darab az egész macedón terepen ismert húsvétot és György-napot egymással szembeállító ének variánsával kezdődik. Az első részben nők táncolnak az ünnepre utaló virággal a kezükben, a Vodičarki-hoz hasonlóan egy csoportban, egyszerű térformákban. A második rész mutatja be a legtöbb szokáselemet, két hatfős férficsoporthoz komponált koreografikus anyagban, amelyhez egy falusi tanító figura is csatlakozik. Az egyik férficsoporthoz az állattartásra és a szokásokra egyaránt utaló botokkal táncol. Látható itt a György-napi hintáztatás és a tanító megtáncoltatása. A botokkal való fejtáncokként az ügyességi játékokra is történik utalás. A harmadik részben a női és férficsoporthoz komponált kulminációban végződő szimfonikus szerkesztésű anyagot találunk. Valójában ez a rész utal igazán a György-nap tradicionális jelentésére. Férfiak és nők együtt, közös térformákban, például párokba rendeződött sorban, vegyes oróban, majd a végén elkülönülve, de egy oróban táncolnak. Mindezek a Tanec repertoárjában nem túl gyakoriak.

A macedón táncgyományban férfiak és nők elkülönülten táncolnak saját táncokat. Csúpan a György-napi szokások között találunk kevert orót, és itt pedig rituális céllal, nem a páros táncokra való szétesés egy állomásaként. Vagyis az utolsó rész lényegileg utal az ünnepre. Mindezt kulminációként egy, a zenekarban töröksípot is bekapcsoló zenére komponált sorozatban. A láncc-, kör- és sorformák egymásba átfolyó szerkesztésével mesterien mutatja be, hogy csak ekkor, ezen az ünnepen egy alkalommal az oro vegyessé válik, a szerelemre és a termékenységre utalva. A szimfonikus zenei és koreografikus szerkesztésű darab, színpadi produkcióként a Tanec egyik legkomolyabb koncertdarabja.

Összefoglalás

A Tanec együttes a kalendárium legjelentősebb ünnepeit 1966 és 2008 között illesztette repertoárjába. Az együttes első megmutatkozása egy lazareti csoport Těškoto³⁷ elnevezésű orója volt. Ez egy kis változtatásokkal színpadra állított eredeti tánc volt. Az ötvenes években ezek a táncok jellemezték a Tanec repertoárját. A bemutatott ünnepeket feldolgozó koreográfiák viszont a Tanec egy későbbi stilizáltabb stíluskörébe tartoznak.

A vízereszt, Lázár-nap és húsvét szokásait feldolgozó női koreográfiák térformáikat tekintve egyszerűbbek, az első kettő a bolgár együttesek folklór feldolgozási stílusának hatásait is viseli, utóbbi pedig egy gyermekfolklórra utaló formákkal dolgozó anyag. Mindkét női tánc esetében fontos az ének, míg a Porečki igri stilizáltabb és az énekes anyagot elhagyja. A Džamala – bár 1995-ben készült – a korábbi Đurđovdenka koreográfiához hasonlóan a táncszimfonizmus jegyeit mutatja. A Đurđovdenka a maga összetett megkomponált többszólalmú zenei kíséretével és szimfonikus szerkesztettségével Rábai korszakát és stílusát idézi. Ez nem véletlen, hiszen az öt közül ez az egy koreográfia az, amely az 1960-as években született, amikor Mojszejev stílusának hatása a Tanec Együttest is elérte.

A koreográfusok az ünnepek jellegzetes elemeinek, lényegi jelentéstartalmának, rituális és mozgásos formai jegyeinek felhasználásával, a folklór anyag színpadi eszközökkel való tovább szerkesztésével stilárisan egységes darabokat alkottak, amelyek az eredeti folklór jellemzőit továbbgondolva az emlékezet megőrzést kiváló színpadi produkciókkal teszik lehetővé.

A Tanec az évtizedek során olyan feldolgozási stílust alakított ki, amely az eredeti folklór talaján, a macedón folklór eredeti jellegzetességeivel (ritmikai aszimmetria, lépcsőszerkezeti aszimmetria, a tánc fokozatos gyorsulása majd kulmináció) tovább szőtt és a népi elemeket populáris elemekkel ötvöző koreográfiai eszköztárral dolgozik. Az ennek során kialakult repertoár egyszerre hordozza a falusi élő folklór közösségi jegyeit és integráló képességét.³⁸

³⁷ Kitevski; Veličkovska, 2015.

³⁸ A nehéz.



A Tanec Együttes kulturális emlékezet megőrző funkciójában, a macedón kultúrát propagáló funkciójában a maga nemében tökéletes, egyedi stílusú professzionális kidolgozottságú repertoárt hozott létre. Zoran Džorlev, aki 2018-ig vezette az együttest, azért volt zseniális vezető, mert felismerte, hogy a múlt előnyeit és a kortárs igényeket összhangba hozva, azok professzionális módon integrálhatóak az együttes imázsába.³⁹

Irodalomjegyzék

- Bartha, Elek (2006): *Vallási terek szellemi öröksége*. Budapest: Bölcsész Konzorcium.
- Bólya, Anna Mária (2014): „Patuvanjetto na Dionis – Tragi na Dionisoviot kult vo igri so dramski elementi od makedonskiot i od ungarskiot folklor“. In: *Ars Academica*. (1. sz.), 90–101.
- Bólya, Anna Mária (2017a): „Dionüszosz öröksége – A balkáni maszkos szokások és az angol masque műfaj elődjének tekinthető mummer's play kapcsolatai“. In: *Tánc tudományi Közlemények*. (1. sz.), 5–20.
- Bólya, Anna Mária (2017b): „Dionüszosz utazásai. Kereszténység előtti elemek a macedón és szlovák hagyomány téli alakoskodó ünnepeiben“. In: *Liszka József (szerk.) Acta Ethnologica Danubiana 18 – 19. Az Etnológiai Központ Évkönyve*. Somorja: Fórum Kisebbségkutató Intézet. 19–22.
- Bólya, Anna Mária (2020): „A macedón rituális táncgyomány jellegzetességei“. In: *Macedón Tudományos és Kulturális Közlemények*. (1. sz.), 28–34.
- Bólya, Anna Mária (2021a): „Adalékok az állami népi együttesek történetéhez – A folklóranyag színpadi feldolgozásának kérdései a szkopjei állami népi együttes kapcsán. Konferenciaelőadás a „Magyar Néptánc Évtizedei“ című online konferencián, 2021. február 1-jén.“. Budapest, Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet, Magyar Táncművészeti Egyetem 2021.
- Bólya, Anna Mária (2021b): *Tánc és szakralitás – A tánc szerepe a macedón szakralis hagyományban. Studia Folkloristica et Ethnographica 83*. Debrecen: Debreceni Egyetem Néprajzi Tanácsék MTA–DE Néprajzi Kutatócsoport.
- Felföldi, László (1987): „Rituális táncok a magyar néphagyományban“. In: *Ethnographia*. (3. sz.), 207–226.
- Fidanoski, Goce (2006): *Bituše - praznici, tradicii, veruvanja*. Kumanovo: Makedonska riznica.
- Hamza, Gábor (2020): „Macedónia és az európai politika – történeti áttekintés“. In: *Macedón Tudományos és Kulturális Közlemények*. (3. sz.), 20–27.
- Janevski, Vladimir (2019): *Etnokoreološka klasifikacija na orata vo makedonija*. Skopje: Združenie na etnokoreolozi na Makedonija.
- Janković Danica (1938): *Praznične narodne igre u Poreču u Južnoj Srbii*. Glasnik Etnografskog muzeja.
- Janković, Ljubica; Janković, Danica (1934–1964): *Narodne igre*. Belgrád: Gregorović és Prosveta.
- Kitevski, Marko; Veličkovska, Rodna (2015): *Tanec: Dušata na Makedonija*. Skopje: Ansambl za narodni igri i pesni na Makedonija Tanec.
- Kličkova, Vera (1957): *Veligdenski običaji vo Poreče*. In: *Glasnik na Muzejsko-konzervatorsko društvo na Makedonija*, 151–212.
- Malinov, Zorančo (2006): *Tradiciskiot naroden kalendar na Šopsko-bregalnčkata*. Skopje: Institut za folklor Marko Cepenkov.

³⁹ Bólya, 2021a., Mladenovič, 1973., H. McNeill, 1997., Whitworth 1914.



- McNeill, William H. (1997): *Keeping Together in Time. Dance and Drill in Human History*. Harvard University Press.
- Mladenović, Olivera (1973): *Kolo u Južnih Slovena*. Belgrád: Srpska akademija nauka i umenosti.
- Petkovski, Filip (2015): *Approaches in Staging and Choreographing Folk Dance in The National Ensemble of Folk Dances and Songs of Macedonia-Tanec*. Oslo: Norwegian University Of Science And Technology.
- Petrovska-Kuzmanova, Katerina (2012): „Veligdenski igri – etnoteatrolški osvrt“. In: *Spektar*. (1. sz.), 111–118.
- Ratkó, Lujza (2011): „A tavaszi falujáró-kapuzó játékok“. In: *Cabello, Juan; C. Tóth Norbert (szerk.) Erősségénél fogva várépítésre való. Tanulmányok a 70 éves Németh Péter tiszteletére. A Jósza András Múzeum Kiadványai 68*. Nyíregyháza: Jósza András Múzeum. 483–488.
- Risteski, Ljupčo S (2005): *Kategorii prostor i vreme vo narodnata kultura na Makedoncite*. Skopje: Matica makedonska.
- Szemes, Péter (2002): *Rítus és tragédia*. Budapest: Pro Philosophia Füzetek.
- Tatarčevska, Ivona (2011): *Mijačkite ora vo tradicionalniot život na scena-Magisterski trud*. Skopje: Univerzitet Sv. Kiril i Metodij vo Skopje, Prirodno matematički fakultet.
- Ujváry, Zoltán (1969): *Az agrárkultusz kutatása a magyar és az európai folklórban*. Debrecen: Kossuth Lajos Tudományegyetem.
- Ujváry, Zoltán (1997): *Népi színjátékok és maszkos szokások*. Debrecen: Multiplex Media –Debrecen University Press.
- Vargyas, Lajos (1947): „Mimos-elemek a magyar betlehemes játékokban“. In: *Antiquitas Hungarica*. (1. sz.), 177–184.
- Whitworth, Geoffrey Arundel (1914): *The art of Nijinsky*. Nast: McBride.

Kürti László

Egy megkésett emlékezés

Drid Williams (1928–2018)

Drid Williams lánykori nevén Shirley Bowden, Oregon államban született, római katolikus és baptista felmenői farmerek, apja felszíni bányász, fejtó volt, aki még aranybányászattal is próbálkozott, sikertelenül. Boldog, vidéki gyermekkorát a szülei megromlott kapcsolata sötétítette be, ami végül családi tragédiához is vezetett. Az apa házilag készített bombája, amit felesége szeretőjének szánt, felrobbant, ami a feleség halálához vezetett. A gyereklány és anyja kapcsolat egyébként sem volt felhőtlen, gyermeke tánctanulását az anya vesszőzéssel honorálta. Ennek ellenére vagy éppen ezért Shirleyben a tánc iránti vágy csak erősödött. A táncban, majd a gyors házasságban látta az önállósága, a kiteljesedése lehetőségét. Sajátos gondolkodását mutatja az átlagtól való tartózkodás; nemcsak osztálytársainak hasonló neve, de a felkapott táncos gyermekszínész, a vele egykorú Shirley Temple Hollywoodi-divatja is viszolygást váltott ki benne. Talán ezért is döntött úgy, hogy 19 évesen a Drid nevet, majd férje nevét (Williams) veszi fel, és tartotta meg élete végéig. Formás testalkata és szépsége segítette az önálló életvitele elérésében: a Portland Art Museum-ban modellkedéssel kereste kenyerét.

Először klasszikus baletet tanult, ezt apja is támogatta, majd a társastáncot is megtanulta második férje ösztönzésére. Táncszenvélyük kiélésére New Yorkba költöztek, ebben a tánc metropoliszban sajátította el Martha Graham- és Katherine Dunham technikáit. Fontos volt számára az úttörő Karib-szigetvilág táncos-koreográfus házaspár, Pearl Primus (1919–1994) és Percival Borde (1923–1979) való kapcsolata, így elmerülhetett az afrikai táncok élvezetében. Ez idő alatt több évig terápiára járt, ami segített abban, hogy a családi traumát feldolgozza, és megtalálja erős egyéniségét. Tánctudását egy tíz hónapos londoni tanulmányúton tudta gyarapítani 1954-ben, ahol Ninette de Valois, eredeti nevén Edris Stannus (1898–2001) neves iskolájában a Sadler's Wells Theater-ban, a későbbi Royal Ballet első társulata, valamint Audrey de Vos (1900–1983) iskolájában tanult. Újabb fordulattal New York City-ben találjuk, ahol 1963-ig mint oktató és modell tevékenykedett. Ezt kényszerűségből is persze: előadói karrierjét kettétörte egy insztrakadás. Már ekkor megmutatkozott tudományos érdeklődése Afrika törzsei és rítusa iránt; egy joruba törzsi idol szimbolikájáról írta első tanulmányát. Dinamikus, meggyőző személyisége és tudása sok tanulót vonzott stúdiójába. Rövid ideig balett oktatóként működött a neves koreográfus Robert Joffrey (1930–1988) társulatában. Ekkor fordul érdeklődése a mozgásterápia és a tánc pszichoterápiás alkalmazása felé, amivel sikeresen alakította ki magáról a New York City „boszorkánya”-imázsát, az ismert társulatok (Limon-Graham-Humphrey-Weidman) táncosainak korrigálta testtartását, gyógyította megerőltetett izmait.

Drid hitvallását jól jellemzi, hogy hirdette, mindenkit meg lehet tanítani valamilyen táncra, csak nem érdemes. 1963-tól három évre a Wisconsin Állami Egyetem táncoktatójaként dolgozott. Egy társulatot alakított Experience Anonyme névvel, amellyel főleg templomokban és vallásos közösségekben szerepeltek. A Mendota State Hospital felkérésére úttörő program indítása fűződik itteni tartózkodásához: problémás fiatal intézeti lányok táncterápiával történő



Drid Williams az 1960-as évek elején készült fotón

lelki gyógyulását vállalta. Ám bürokratikus akadályok miatt ez a kezdeményezése félbemaradt, még a felajánlott fizetését sem fizették ki neki. Wisconsini tartózkodása alatt kezdte el egyetemi esztétikai és filozófiai tanulmányait, ám ekkor egy új lehetőség miatt ismét csomagolt, majd Afrika felé vette útját. Az eredeti táncok és az élő afrikai törzsi hagyomány megismerése fantasztikus új távlatokat nyitottak Drid előtt. Ghána mindenképpen vízválasztó és termékeny volt számára: első ún. „pre-antropológiai” tanulmányai 1967–1971 között jelentek meg különböző folyóiratokban. Szembesülnie is kellett a törzsi-nemzeti különbségekkel, valamint a kolonialista örökséggel. Tanítványaival összetűzésbe került, mivel az Amerikából jött táncosok a törzsi táncokban olyan jelentéseket, és lehetőségeket látott és érzett, amit afrikai diákjai nem tartottak fontosnak. Ahogyan a törzsi rítusok és táncok egzotikumára és a másságra vonzotta Dridet, legalább olyan elszántsággal szerették volna ghánai diákjai elhagyni hagyományaikat és elsajátítani a modern, „civilizált” távoli világ táncművészetét.

Drid elküldte pár korai cikkét Oxfordba, ahol az egyetemen a neves antropológus E. E. Evans-Pritchard volt a tanszékvezető, ám mivel éppen akkor vonult nyugdíjba, utódja Edwin Ardenert vette át Drid egyetemi oktatásának az irányítását. Drid először egy BLitt-re kapott engedélyt, annak sikeres befejezése után ösztöndíjat kapott csak Ardenertől a doktori programra. A tandíjat és az oxfordi tartózkodást Drid néhány afrikai maszk eladásával tudta előteremteni. A brit szociálintropológia a nyelvészeti-strukturalista irányzat büvököreben élt, ami meghatározta nemcsak Ardenert, hanem Drid érdeklődését, táncelméletének a kialakulását is. Disszertációja megírásához felhasználta az afrikai tapasztalatait, az amerikai modern táncot, és a klasszikus balettkoreográfiákat, illetve Angliában új terepre is merészkedett. Foglalkoztatta a római katolikus mise rituális mozgásrendszere, a kínai puha küzdősport (tai chi), és egy apácarend tagjai-



nak testkultúrája, de csodálattal szemlélte az indiai klasszikus táncokat, lelkesedett az argentin tangóért, és Lábán-notációt tanult. Még a neves Ann Hutchinson Guest is lelkesedett Drid disszertációjának Lábán-notációját vizsgálva, és ösztönözte Dridet a rendszer alaposabb elsajátítására. Sokan firtogtak, kusza antropológiának és céltalan elemzésnek tartották munkáját, ez azonban Ardenert egyáltalán nem zavarta. Sőt, Ardenert azzal biztatta, hogy írja mozdulatból és táncból disszertációját, mert legalább lesz egy első táncos disszertáció Oxfordban az egyetem nyolcszáz éves történetében. Drid a háromkötetes doktori disszertációját 1975-ben fejezte be, és védte meg sikeresen a rákövetkező évben. Megjegyzem: ugyanekkor fejezte be doktori disszertációját az USA-ban kortársa és barátja, a táncantropológus Joann W. Kealiinohomoku (1930–2015).

Friss diplomával a kezében érkezett vissza az USA-ba, ahol 1979-ben a New York University táncintézményére hívták oktatónak, igaz csak adjunktusi státuszba. A tanszéknek már volt ázsiója, pedig csak 1970-ben alapították a neves táncos és jazz-szakember, Patricia Rowe (1924–2010) vezetésével. Rowenak tetszett Williams különbsége és sokoldalúsága, főként pedig az, hogy igen nagy tapasztalattal rendelkezett, nemcsak az etnikus és törzsi táncokhoz, a társastáncokhoz, a moderntáncokhoz és a baletthez is értett. Megjegyzendő, hogy a táncintézmény nem a társadalomtudományi karhoz, ahol a szociális és kulturális antropológiát oktatták, hanem a neveléstudományi és pedagógia karhoz tartozott, de Drid számára ez nem okozott gondot, hiszen a hallgatók bármelyik egyetemi karról felvehették kurzusát. Diákjainak többsége nem társadalomtudományok területeit, hanem az előadóművészet, a táncművészet különböző ágait képviselték. Néhány osztálytársam az akkor egyre divatosabbá váló tánc- és mozgásterápia, valamint a táncjelírás területéről érkezett. Drid megkövetelte Lábán-notációját legalább alapszintű elsajátítását, a kurzust a Dance Notation Bureau oktatói tartották. Drid mozdulatterápiát, testtudatot és ideokinézist is tanított, de ebben csak Lulu Sweigard (1895–1974), akinek tanítványa volt, és az úttörő Mabel Todd (1880–1956) elméletét követte. A filozófiában L. Wittgenstein, nyelvészeten és szemiotikában az úttörő C. S. Peirce, F. de Saussure, Lev Vigotszkij és Noam Chomsky munkáira támaszkodott; filozófiai antropológiában pedig Rom Harré (1927–2019) és Malcolm Crick (1948–2006) írásait kedvelte, akikkel oxfordi éve alatt ismerkedett meg.

Mi diákok sokáig nem tudtuk eldönteni, hová is tegyük Dridet. Sokan elmaradtak óráiról azért, mert vagy nem szerették a stílusát, vagy pedig mert a kötelező óriási szakirodalommal nem tudtak, nem akartak megbirkózni. Valóban: az első órákon csak néztük oktatónkot, aki képes volt disszertációjának egy fejezetét felolvasni nekünk, s közben fel-fel állva egy-egy mozdulat, tánc lépés bemutatására. Óráit sokszor nem az egyetemen, hanem a közeli Washington Square-en lévő kis albérlésében tartotta. Néha 10-12-en is összezsúfolódtunk a nappalijában, ahol Drid úgy mutatott egy-egy táncmozdulatot, hogy közben le kellett húzni a fejünket le ne kaszáljon lábával vagy karjával minket. Az egyik legviccesebb emlékem az róla, amikor egyedül mutatta az argentin tangó férfi, majd női lépéseit. „Most képzeljétek azt, hogy én vagyok a férfi”, és mutatta a *cunita* (bölcsőcske) lépést, a szájában csüngő cigarettából pedig folyamatosan hullott a hamu. Akik kitarítottunk óráin és olvastuk a feladott irodalmat, kezdtük érteni a strukturalista megközelítés pozitívumát a mozdulatok és a testiség specifikus kapcsolatában. Az általa hangoztatott mozdulat-szerkezetiség lényegét, a tudati-fizikai egységet, a ráció és a nyelv közti kapcsolatot, ha kellett, egy órán át is képes volt mutatni klasszikus balet, modern, jazz vagy éppen törzsi táncmozdulatokkal, gesztusokkal. A brit szociálintropológia, valamint a strukturalista elemzések (C. Lévi-Strauss, F. de Saussure) és a művészettudomány számára elengedhetetlen alapot nyújtottak ahhoz, hogy az emberi tevékenység bármilyen formája, azon belül főleg a tánc és a rituális mozdulat, megismerhető és leírható legyen. Az antropocentrikus táncelmzés számára egyet jelentett a mozdulat lelki-tudati összefonódásának és testhasználat-



nak értelmezésével, de sohasem univerzalista, hanem szigorúan kultúra specifikus kontextusban. Amikor 1980-ban a táncfolklorisztika morfológiai eredményeivel szembesítettem, ami Martin György nevéhez kötődött, de valójában Szentpál Olga és Szentpál Mária munkásságát jelentette, kitörő örömmel fogadta, és buzdított, hogy mutassam be azt egy tanulmány keretén belül. Ez lett az első tudományos tanulmányom, amely meg is jelent az általa létrehozott és az oxfordi antropológiai társaság folyóiratának a mintájára elnevezett JASHM: Journal for the Anthropological Study of Human Movement első számában. Fanatikusan érvelt amellett, hogy a folyóirat nevében ne a tánc, hanem az „emberi mozdulat” szerepeljen. Céltudatos, ám makacs kiállását jelezte, hogy több kéziratot nem engedett megjelentetni, mondván, nem eléggé táncos, ami azt jelentette, hogy nem mozdulatspecifikus, nem a mozdulatok milyenségét és jelentését elemzi kulturális kontextusban.

Az antropológiai kutatás szerves részének tartotta nemcsak a hely-és nyelvismeretet (igaz, bevallotta, hogy ghánai tartózkodása alatt törzsi nyelvet nem sikerült elsajátítania), a mozdulatok, a tudati- és a testképek elsajátítását, hanem a tánc pontos és többszöri filmre vett folyamatának elemzését, amihez elengedhetetlennek tartotta a Lábán-táncírás ismeretét, annak ellenére, hogy magának a notációnak az elégtelenségét Drid is hangoztatta. Mindezt az 1980-es évek legelején a még csak gyermekcipőben járó számítógépes lehetőségekkel is ki akarta egészíteni. Az Iowa-i Állami egyetemen egy nyári szemeszter keretén belül számítógépes táncjelírást is tanultunk, azaz tanultunk volna, ha arra az egyetem oktatói rendszeren felkészülnek, ami – sajnos – nem történt meg. Egyik óráján például a funkionalista és evolucionista tipologizálás lehetetlenségéig boncolgatta; kilátástalannak tartotta a kutatás a „primitív” törzsi, a paraszti néptánc, a balett, a modern, a kortárstánc mozdulatainak és az általános mozgásoknak (munka, sport, szex) az összehasonlítását. Azzal érvelt, hogy a tánc egy tudatos kulturális rendszer és rendszerezési produktum. Továbbá: hogy az emberi testrészek különböző dinamikájú és térbeli elmozdulásai szinte felfoghatatlan mennyiségű mozdulatvariációt képesek alkotni, és erre nézve egy táblára írta és számolta a nullákat, amelyek a 10-es számjegy után következtek; azt hiszem a kvadrilliárdnál állt meg, de akkor már mindenki dőlt a nevetéstől. Ma már persze tudjuk, ahogy Drid is hangsúlyozta, hogy hiába a számtalan mozdulatvariáció lehetősége, egy közösség csak bizonyos testrészeket, pózokat, lépéseket és gesztusokat, illetve azok kombinációit használja. Megszállottan vallotta és kereste az értelmet és a jelentést a táncban, és ennek érdekében nem engedett hitéből és tudásából, még akkor sem, amikor szembesítették az ellenkező elmélet helyességéről.

Első tanítványai közül csak néhányan maradtunk a tánc szerelmesei, kutatói: Rajika Puri, a kísérletező indiai klasszikus táncos New York City-ben; Brenda Farnell, aki doktori diplomáját a síksági indiánok jelnyelvéből írta és még mindig oktat, és Dixie Durr (1940–2007), aki Michigan State University neves táncoktatója, koreográfusa és a Lábán-táncjelírás szakértője maradt élete végéig. A későbbi hallgatói közül ismert kutatóvá vált például a kínai táncspecialista, Holly Fairbanks. Drid az a nagyformátumú tehetség volt, aki koreográfusként vagy egyetemi oktatóként valójában nem tudott kiteljesedni, indulatai olykor túlságosan elragadták.

Beárnyékolta Drid kapcsolatát az amerikai antropológusokkal és táncutatókkal a strukturalista nyelvészeti hagyományhoz ragaszkodás, ami az 1980-as évektől lassan divatja múlttá vált, valamint az amerikai antropológia klasszikusainak mellőzése. Kimondottan jó viszonyt csak egy-két táncos foglalkozó antropológussal (pl. Kealiinohomoku) és munkásságának őrzőjével (Brenda Farnell) tudott kialakítani. Annak ellenére, hogy az NYU antropológiai tanszékén oktatott egy oxfordi diplomás, a Dridnél három évvel fiatalabb, de szintén amerikai Thomas O. Beidelman, aki 1961-ben védte meg disszertációját Evans-Pritchardnál, az antropológia tanszékére egyszer sem hívták meg Dridet vendégtanárnak, kurzust tartani.



Munkásságával sem aratott koronázatlan sikert kollégái körében, pedig, ha kapott volna állandó állást, esetleg egy tanszéket, iskolateremtő lett volna. Úttörő kezdeményezésével – az általános/öztönszerű cselekvés megkülönböztetése a tudatos tevékenységtől (akciómozdulat), amely kutatására kreálta Roland Barthes szemiológiájának a mintájára szemasiológia-elméletét – valójában az antropológusok nem tudtak mit kezdeni. Elismerést inkább a szemiotikával foglalkozó nyelvészekről kapott. Igaz, antropológiai tudását senki sem vonta kétségbe, diplomája mégiscsak oxfordi volt, amit a nagy tanítómester Evans-Pritchard kissé túldimenzionált imázsa is erősített. Elvont táncelemzései miatt tanulmányai különféle folyóiratokban jelent meg, legtöbb saját JASHM-jában, másokat például a Visual Anthropology folyóiratban, ahol a táncfilmmezés buktatóira figyelmeztetett. Oktatói véglegesítése elé éppen ő maga állított akadályokat hol fölényeskedő, hol kedveskedő, de mindenképpen lehengető stílusával, amit az oxfordi diploma sem tudott ellensúlyozni. Sőt, többen éppen azért fordultak el tőle, mert visszásnak érezték az „oxfordiság” túlzott hangoztatását egy vérbeli „nyugati amerikaiától”. Ennek ellenére nyitott volt, több neves – általa tisztelt és elismert – antropológust is meghívott előadást tartani nekünk. Drid olyan volt, hogy vagy megszerette az ember és elnézte excentrikus stílusát, vagy nem. Kár, hogy nem tudtunk meg sokat múltjáról és küszködéssel teli fiatalságáról, mert akkor talán jobban értettük volna, ki is volt valójában. Az a véleményem, hogy kevés közeli barátja volt, a sok nélkülözés és támadás, a gyermek-és fiatalkori traumák, nemcsak megerősítették, de öntörvényűvé is tették. Fontos tanulmányokat írt az ideokineziáról, a tánc szemiológiai megközelítéséről, a táncfilmről, és számtalan kritikát táncművészeti, tánc történeti és antropológiai tanulmányokról. Kritikájában mindig szókimondó és többször, mint nem, vitriolos volt, kevés kortárs antropológust tartott felkészültnek a táncelemzésre. Például a brit Alfred Gell, aki egyébként Edmund Leach tanítványa volt Cambridge-ben, elemzését egy pápua rítusról (*umeda*) nyelvészeti megalapozatlannak és felületessnek tartotta, és ezért vehemensen elutasította. Ez sors várt egyébként két kortársa, az afrikánista táncantropológus Judith L. Hanna vagy a lengyel származású, de Angliában működő táncutató, Roderyk Lange munkásságára is. Ha kellett valakit említeni a negatív táncantropológiai megközelítésre, akkor Drid elsőként mindig Hanna könyvével (*To dance is human*, 1979), esetleg A. Lomax choreometriai kísérletével példálódzott. Ám Edward Loomis Schieffelin, aki a pápuaák gisalo-rítusáról írt könyvet (*The Sorrow of the Lonely and the Burning of the Dancers*, 1976), például az egekig magasztalta.

Kapcsolatunk valójában akkor szakadt meg, amikor úgy döntöttem az antropológián, és nem a tánc tanszéken írom meg diplomamunkámat. Érdekesen Drid sem tudott sokáig az NYU-n oktatni, 1985-ben távozott és végleg elhagyta szeretett táncmegapolisztát. Azért, hogy állást kapjon, az Indiana Állam-i egyetemre iratkozott be, ahol – és ez is mutatja hihetetlen szívósságát és bizonyítási készségét – könyvtárosi diplomát szerzett. Azonban itt sem tudott sokáig maradni, újból világkörüli útra szánta el magát. „Én egy igazi nomád vagyok”, hangoztatta; Ausztráliában négy, Kenyában pedig három évet töltött. Ausztráliában például a muzeológiai tanszéken kapott oktatási lehetőséget. Az egyik vesszőparipája a Lábán-kinetográfia volt, szorgalmazta a még gyűjthető bennszülött táncok lejegyzését. Drid bár ismerte a Benesh-féle táncnotációt, még azokat is „átkeresztelte” Lábánra, akik korábban Benesh-ből vizsgáltak. Azután Kínába utazott, Zhuhai frissen alapított főiskolájába, ahol számtalan kurzust és előadást tartott 2005–2006-ban. A tánc szabadsága, szabad tanítása érdekében még a kínai rezsimmel is szembe szállt, ami miatt távozásra kényszerült. Fanyar humorát jellemzi, hogy tapasztalatairól könyve is írt *A kutjának öt lába van* címmel. Keserűségét, energiáját és vállalkozó szemléletét mellrákja sem akadályozta. A dohányzást még ez után is folytatta, sőt pár nappal műtétje után már felkelt, írt, tervezett és utazott. Ekkor vetette papírra önéletrajzát Az életben maradás után-t (*Beyond survival*, 1999), amelyet egy kis kiadó jelentetett meg, és amelyben igen választékos



módon beszéli el, honnan indult és hová érkezett meg nagy utazásaival. Táncoshoz méltóan fogalmazta meg, hogy az emlékezés nem más, mint „egy praktikus testedzés a lelki túléléshez”.

A 2010-es évek elején találkoztunk utoljára egy nemzetközi konferencián, ekkor már jóval nyolcvanon felül volt, és fanyalgtunk a táncutató régebbi és újabb botladozásain. Humorát jellemzi az, hogy megkérdezte: van-e már strukturalista táncelemzés Magyarországon. Értetem a célzást, így válaszoltam: nincs, és most már nincs is szükség rá. Élete utolsó éveit húga közelében, Minnesota államban élte le. Még ekkor is fáradhatatlan volt, gyerekeket tanított helyesírásra, olvasásra. Amikor egy riporter megkérdezte a „világjáró nagy antropológustól”, hogy a sok utazásból melyik volt a legmaradandóbb, egyszerűen válaszolta, hogy mindegyik az volt, mert gazdagodott, mindenhol táncolt, táncot tanult és tanított. Igazi reneszánsz homo viator embertípusként élt, az utazás, a mozgás, és a tánc éltette, talán ezért sem akart családot alapítani. Terpszikhoré hú követőjeként ösztönösen és céltudatosan kereste a kihívásokat, és az értelmet a táncban, a rítusban és a mozdulatokban egyaránt. Drid Williams munkássága a legismertebb amerikai táncantropológusok – A. Kaeppler, G. P. Kurath, A. Royce, J. W. Kealihinomoku, és J. L. Hanna – nevével együtt marad fenn a táncutató történetében. Egy jelenség, bátor és karakteres egyéniség volt, kár, hogy nem tudtuk annyira szeretni, amennyire megérdemelte.

Drid Williams műveinek válogatott bibliográfiája (a JASHM-ban megjelentek nélkül)

- 1964
The iconology of the Yoruba Edan Ogboni. *Africa*, XXXIV, 1964, 139-165.
- 1967
From Ghana – The Dancer's Environment. *Impulse: Annual of Contemporary Dance*, 1967. 32-37.
- 1968
Primordial Time and the Abofoo Dance. *Research Reports*, University of Ghana. 1968. 4. 3. 74-80.
- 1970
Sokodae: Come and Dance! *African Arts*, 1970, Vol. 3, No. 3. 1970), 36-39+80 (J. S. Steemers and J. E. K. Kumah társszerzők).
- 1971
The Sokodae: A West African Dance. Institute for Cultural Research Monograph Series No. 7. London.
- 1972
Social Anthropology and [the] Dance. B. Litt. Thesis in Social Anthropology, Oxford University, 1972.
Review of Lomax's *Choreometrics*, *Dance Research Journal*. 6. 2. 1972. :25-29.
Signs, Symptoms and Symbols. *Journal of the Anthropological Society of Oxford*, 3. 1972. 24-32.
- 1975
The Role of Movement in Selected Symbolic Systems. Oxford: Oxford University; D.Phil. dissertation; 3 vols.
The Brides of Christ. In *Perceiving Women*, S. Ardener ed. 105-125. London
- 1976-1977
An Exercise in Applied Personal Anthropology. *Dance Research Journal*. 1976-1977. Vol. 9, No. 1. 16-30.



- The Arms and Hands, with Special Reference to an Anglo-Saxon Sign System. *Semiotica*, 21. 1-2. 1977. 23-73.
- The Nature of Dance, An Anthropological Perspective by Roderyk Lange, review. *Dance Research Journal* 9.1. 1977. 42-43.
- 1978
Deep Structures of the Dance. *Yearbook of Symbolic Anthropology*, 1. London. 211-230.
- 1979
The Human Action Sign and Semasiology. *CORD Research Annual*, 1979. 10. 39-64.
- 1982
Sacred spaces: A preliminary enquiry into the Latin High Mass *Forum Linguisticum* 7. 2. 1982. 140 – 180.
- 1982
Semasiology: A Semantic Anthropologist's View of Human Movements and Actions. In *Semantic Anthropology*. David Parkin, ed. 161-182. London.
- 1986
(Non)Anthropologists, the Dance, and Human Movement. In *Theatrical Movement*. B. Fleshman, ed. 1986. 158-220. Metuchen.
Deep Structures of the Dance. Part I: Constituent Syntagmatic Analysis. *Journal of Human Movement Studies* 2.2. 1. 1976. 123-144.
Deep Structures of the Dance. Part II: The Conceptual Space of the Dance. *Journal of Human Movement Studies*. 2. 3. 1976. 155-171.
- 1990
The Laban Script: A Beginning Text on Movement-writing for Non-dancers. Canberra. 1990. (B. Farnell társszerző).
- 1991
Ten Lectures on Theories of the Dance. Metuchen, 1991.
- 1993
The Sokodae: a West African dance. In *Cultural Research*, Shah Tahir, ed. pp. 63-90. London.
- 1994
The Invisible College: Can Professionals Improve Library research. *Focus on International & Comparative Librarianship*, 25. 1. 1994. 3-11.
Traditional Dance Spaces: Concepts of Deixis and the Staging of Traditional Dance. *International Journal of African Dance* 1. 2. 1994. 8-20.
- 1995
Space, Objectivity and the Conceptual Imperative. In *Action Sign Systems in Cultural Context: The Visible and the Invisible in Movement and Dance*. Brenda Farnell, ed. Pp. 44-81. Metuchen.
Creative use of language in Kenya. Kwadzo Senanu and Drid Williams eds. Nairobi. 1995.
- 1996
Ceci n'est pas un "Wallaby." *Visual Anthropology*, 8(2-4): 197-218.
Traditional Danced Spaces. Concepts of *Deixis* and the Staging of non-Western Dances. In *Tanzkunst, Ritual und Bühne: Begegnungen zwischen Kulturen*. S. Schmiderer and M. Nürnberger, eds. Pp. 141-175. Frankfurt-am-Main: IKO Verlag für interkulturelle Kommunikation, 1996.
- 1997
Anthropology and Human Movement: The Study of Dances. 1. Lanham, 1997.



- 1999
The Credibility of Movement-Writing. *Visual Anthropology*, 1999. 12. 4. 365–390.
Beyond Survival. Beavertown, Oregon. 1999.
Fieldwork. In *Dance in the Field: Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*. T. Buckland ed. New York, 26–40. 1999.
- 2000
The Cultural Appropriation of Dances and Ceremonies. *Visual Anthropology*, 2000. 13. 345–362.
Anthropology and Human Movement, 2: Searching for Origins. Drid Williams, ed. New York. 2000.
- 2001
Report: Korea Society of Dance Conference. *Dance Research Journal*. 33. 1. 2001. 113–115.
- 2004
Anthropology and the Dance: Ten Lectures. [2nd Edition]. Urbana and Chicago, 2004.
In the Shadow of Hollywood Orientalism: Authentic East Indian Dancing. *Visual Anthropology* 17. 1. 2004. 68–98.
- 2005
Modes of Continuity and Change in Action Sign Systems. *Visual Anthropology*, 2004. 18. 4. 339–371.
The Body, Dance and Cultural Theory, *Visual Anthropology*, 2005. 18. 5. 465–476.
- 2007
On Choreometrics. *Visual Anthropology* 20. 2–3. 2007. 233–239.
- 2008
The Sorrow of the Dance Analysts, *Visual Anthropology*, 2008. 21. 2. 151–155.
Bollywood: Postmodernism's Legacy to the International Dance World. *Visual Anthropology* 23. 1. 2010. 20–32.
- 2009
Visual Anthropology and Language. *Visual Anthropology*, 22.5. 32009, 369–383.
- 2011
Teaching Dancing with Ideokinetic Principles. Champaign, 2011.
- 2014
The Dog Has Five Legs. Columbus.
- 2015
Style in the Dance and Human Movement Studies. *Visual Anthropology*, 2015, 28. 3. 199–207.

Varga Sándor

Gondolatok A pendzsomtól a discóig. Táncélet a Jászságban a 18–21. században című kötetéről

Bathó Edit könyve a Jászság tánc kultúrájáról több szempontból hiánypótló és több típusú olvasónál is érdeklődésre tarthat számot. Hiánypótló, hiszen a Martin György fosztásában a Középső, vagy Tiszai Táncdialektushoz tartozó nagykun és jász területek táncgyományairól eddig hiányos kép élt bennünk kutatókban, de a tudományos eredmények iránt érdeklődő néptáncmozgalomban is. Érdemes felidézniünk Martin György ide vonatkozó szavait: „Az Alföld középső részének eddigi hiányos kutatásához a tanyavilág és a mezővárosok gyűjtés szempontjából való megközelítési nehézségei éppúgy hozzájárultak, mint a tánc kultúra jellegtelensége a mezővárosi fejlődés következtében. A csekély számú adat alapján e terület régi tánc kultúráját olyan mozzanatokkal jellemezhetnénk, amelyeket a szomszédos vidékek (Sárrét, Alsó- és Felső-Tisza-vidék) épebben megőriztek. A Jászság a Felföldhöz közelítő, átmeneti terület, kultúrájában alföldi és palócos jegyek vegyülnek.”¹ Mindezeket figyelembe véve Bathó Edit leíró jellegű, történeti néprajzának, és rendkívül gazdag forrásgyűjteményének sokat köszönhetünk. A Jászság mezővárosi, falusi és tanyasi tradicionális tánc kultúrájára vonatkozóan olyan nagyszámú adatot hoz, hogy csupán ezek listázása során rájövünk: Martin kijelentése ma már tarthatatlan. Szó sincs itt jellegtelenségről. Ma már úgy látjuk, hogy inkább kutatómódszertani korlátok, valamint a kutatói fókuszot leszűkítő, az 1950–1970-es évek tánc folklorisztikájára jellemző esztétizáló, archaizáló kutatói szemlélet állhatott Martin megállapítása mögött. Emellett a fentieket nagyon is meghatározó, önmagába zárkózó tudománypolitikai helyzet, szűkös anyagi és technikai lehetőségek voltak azok, amik miatt más területekhez hasonlóan a Jászság is kimaradt azokból a mélyfúrászerű tánc folklorisztikai kutatásokból, amelyek elérték a Felső-Tisza vidéket, Kalotaszeget, majd később az erdélyi Mezőséget is, és amelyek miatt ma lényegesen nagyobb a tudásunk ez utóbbi területek paraszti tánc kultúrájáról.

Ha valaha megszületik majd egy, a jelen kötet adatait is felhasználó, összehasonlító elemzés, az minden bizonnyal árnyalja majd azt az elképzelést is, miszerint a Jász-Nagykun táncdialektus egy átmeneti terület lenne. A régi földrajz-történeti módszert kritikusan továbbgondolva, ma már a történeti hatások változó dinamikájára, a parasztságon kívül más társadalmi rétegek kulturális befolyására is koncentrálnunk kell. A fő célunk a kulturális folyamatok feltérképezése és nem „változatlan régiség” megtalálása, ennek megfelelően a paraszti tánc kultúrát nem zárványként, hanem egy olyan sajátos entitásként igyekszünk kezelni, amely ugyan lassan és sajátos módon, de mégis és mindig is reagált külső hatásokra. Ebben a megközelítésben – a korábban talán relevánsnak tűnő – „átmeneti terület” kifejezés az értelmét veszti. Kürti László *A Kiskunság táncai – antropológiai reflexiók egy régió tánc kultúrájáról* című tanulmányában a fentiekhez hasonlóan a korai magyar tánc folklorisztika befelé forduló, szelektív forráshasználatát kritizálja, a kontextualizálás hiányát emeli ki.² Azért is idézem itt Kürti írását, mert az általunk vizsgált terület közvetlen szom-

¹ Martin, 1990. 427.

² Kürti, 2016. 177–178.



szédja, a Kiskunság, Solt-, és Tápió-vidék kiskun településeinek tánc kultúrájával kapcsolatban mutat rá a Martin-féle dialektológia hiányosságaira. Amennyiben Kürti megállapításai helytállóak, az ő kritikai-elemző, és Bathó Edit adatgazdag munkája olvasása után azonnal felvetődik egy izgalmas kérdés. Érdemes lenne-e a két szóban forgó táncdialektus (Nagykunság, Jászság, illetve a Kiskunság, Solt-, és Tápió-vidék) területeire vonatkozó történeti, táncfolklorisztikai adatokat egymással összevetni, és ez alapján akár új dialektushatárokat megállapítani, vagy a két táncdialektus egymáshoz való viszonyát pontosabban definiálni? Ez azért is fontos, mert Bathó Edit és Kürti László adatai között sok a hasonlóság, így egy utólagos, ellenőrző kutatás akár a két nagy dialektus (Nyugati és a Középső) határainak felülvizsgálatának szükségességét is igazolhatja.³ Az összevetést egyébként az is indokolja, hogy Kürti László több olyan jász táncadatot említ (köztük levéltári forrásokat is),⁴ amit az itt bemutatásra kerülő kötet nem. Emiatt gondolom azt, hogy a vizsgált területre vonatkozó tánc történeti adatösszesítés munkája nem fejeződött be Bathó Edit munkájával. A tánc történeti források az utóbbi időkben egyébként is újabb megvilágításba kerültek és ez további kutatásra kell, hogy ösztönözzön minket.⁵ Azt is hozzá kell tenni, hogy a tánc kutatókon, koreográfuson és a táncosokon kívül *A pendzsomtól a discóig. Táncélet a Jászságban a 18–21. században* c. kötetből, az adatgazdagsága és az adatok sokszínűsége, a történetiség mellett a modernitásba is betekintést nyújtó szemlélete, és a pontos korszakolása miatt a jászsági települések hely- illetve mentalitástörténetével foglalkozó kutatók is sokat meríthetnek.

Az előszóban a szerző személyes indíttatásáról olvashatunk, mely a sok mindent elárul a kutatói pozíciójáról. Bathó Edit a néprajzi vizsgálatok mellett gyakorló táncos és a népviselet iránt érdeklődő kutatóként a jászsági hagyományörző mozgalmak egyik meghatározó személye. Nyilván ennek is köszönhető, hogy a tudományos megközelítés mellett egyfajta népművelői, hagyományörző attitűd is érezhető a szöveg nyelvezetén.

A következő részben a szerző a 19. századi előzményektől kezdődően a máig tartó időszakig tekinti át a vizsgált területre vonatkozó, professzionális és amatőr néprajzi kutatásokat. Az áttekintés egyébként nem csak tudományos, hanem pedagógiai szándékkal összeállított kiadványokat is tartalmaz.

A hagyományos paraszti táncalkalmakat vizsgálva Bathó Edit a vonatkozó 18–19. századi levéltári források ismertetésével fontos történeti anyagot mutat be, külön kiemelve a verbuválásra és a céhes multságokra vonatkozó adatokat. Ezzel nem csak az egyes tánc típusok (mint például a verbunk) történeti gyökereiről, de a táncdialektusról való tudásunkat is árnyalja.

A paraszti táncalkalmak a 20. században című alfejezet tartalma kifejezetten néprajzi gyűjtéseken alapul. Ezzel kapcsolatban a szerző a munkához fűződő és a családi ünnepek táncalkalmait is vizsgálja. A kötetet olvasva itt tűnik szembe a fejezetek és alfejezetek címhierarchiájának bizonytalansága, amely miatt nehéz megállapítani egyes szövegrészeket alá-, fölé-, vagy mellérendeltségi viszonyát.

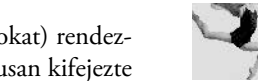
A körülbelül a 19. század végétől a 20. század közepéig tartó időszak jászsági táncainak külön fejezetet szentel a szerző. E szakasz tartalmából kiindulva, talán szerencsésebb lett volna a kötet alcímében a Jászság táncélete helyett a Jászság tánc kultúrájáról beszélni, hiszen itt a tánc készlet is fókuszba kerül.

Ezután a 19–20. század fordulóján divatos polgári táncalkalmakról olvashatunk. A korszak társadalmi, kulturális életében rendkívül fontos szerepet játszottak a különböző egyletek, szerve-

³ A táncdialektusok határainak felülvizsgálata, esetleges módosítása már más területekkel kapcsolatban is felmerült (Varga, 2011. 56–59; Varga, 2020. 91.)

⁴ Kürti, 2016. 183, 186–187.

⁵ Bárth Dániel és Kavecsánszki Máté is felhívja a figyelmünket a 16–18. századi, táncal kapcsolatos történeti források hiányos kiaknázására és a kapcsolatos mentalitástörténeti elemzések fontosságára (Bárth, 2020. 129, 131, Kavecsánszki, 2019. 299.).



zetek, amelyek jeles napokon reprezentatív alkalmakat (pl. bálakat, nyári multságokat) rendeztek, ahol az etikett, a táncok és a táncrend és nyilván maga a tánc stílus is szimbolikusan kifejezte és meg is erősítette a résztvevők társadalmi hovatartozását. A parasztpolgári, iparos stb. tánc kultúra vizsgálata is fontos, hiszen a paraszti réteg mellett a magyar faluban mások is jelen voltak. A bálók a rájuk jellemző zártkörűség miatt csoportidentitást szervező, rendező és erősítő szereppel bírtak, ugyanakkor viselkedésmintákat, szokásokat és akár tánc- és zenei divatokat is közvetítettek más társadalmi körök számára. A különböző társadalmi rétegek mindennapi életvilága itt és számos más helyen is kapcsolódott egymáshoz.

A következő fejezetben a tánc kutatók és a helytörténészek számára egyaránt fontos adatokat olvashatunk a bálók és a táncmultságok szervezéséről, valamint a korszak népszerű tánc helységeiről.

A báli táncok és táncrendek a 19–20. századi jászsági helyzetének bemutatása szintén hiánypótló. Furcsa ugyanakkor, hogy a szerző a fejezet rövid bevezetőjében a zenészekről ír. Úgy vélem, hogy a helyi zenészdinasztiák pontosabb, részletesebb, történeti időkből is elmélyülő megismerése fontos feladat, ami itt – egyelőre – nem teljesült. A szöveg felépítését tekintve sem biztos, hogy ezen ismertetőnek itt lenne a helye. Ez ezért is feltűnő, mert a történeti táncfolklorisztika szempontjából ez a rész különösen gazdagon adatolt: a társastáncok (polka, mazur stb.) hazai elterjedéséhez számos információval szolgált. Dóka Krisztina és Kavecsánszki Máté újabb vizsgálatai felhívják a figyelmünket arra, hogy az ilyen jellegű a kutatásokra rendkívül nagy szükségünk van.⁶

Gazdag képanyaggal illusztrált a 19–20. század fordulójára jellemző báli öltözetet bemutató fejezet, ami így nem csak viselettörténeti elemzéseknek adhat új támpontokat, hanem a hagyományörző egyesületek művészeti munkáját is segítheti.

Szentpál Olga, Pesovár Ferenc és Kaposi Edit programadónak is tekinthető vizsgálatainak alaposága ellenére úgy gondolom, hogy a magyar tánc mesterség történetéről is lenne még mit írni a magyar tánc kutatóknak.⁷ Ezt a felismerést erősíti Bathó Edit könyvének a tánc mesterek, tánciskolák, tánc csoportok történetét az 1875-től az 1950-es évekig végigkísérő része. A fejezet szintén jól adatolt, részletes kutatás alapján íródott és kiemelendő, hogy szakít a korábbi klasszikus néprajzi megközelítéssel. Nem zárja le ugyanis a kutatást az 1920-as évekkel, és nem próbálja érintetlennek, változatlanul láttatni a jászsági paraszti tánc kultúrát, hanem a polgári és a modernkor jellemzőit is vizsgálja. Ehhez kapcsolódnak *A társastánc térhódítása a Jászságban*, illetve *A társastánc klubok, egyesületek a Jászságban* című fejezetek. A téma ilyen bő kifejtése tudomásom szerint eddig teljesen páratlan a magyar tánc kutatásban.

Külön blokként kezeli a szerző Jászság tánc kultúrájának bemutatásakor az intézményesített néptáncmozgalom történetét bemutató részeket. Ezen belül kiemelt figyelmet szentel a Jászság Népi Együttes történetét, és a hozzá kapcsolódó utánpótlás együttesek ismertetésére. Ezek mellett kitér a kisebb településeken folyó táncos hagyományörző műhelyekre – itt már kilép a szűken vett jászsági hagyományok ismertetéséből – hiszen más tájegységek táncairól, utazásokról, a magyar néptáncmozgalomban jól ismert csángó fesztivál történetéről is hoz adatokat, ily módon kapcsolódva a globalizált kultúra vizsgálatához.

A kötet újabb érdekes része a társasági élet 20–21 századi táncalkalmait bemutató fejezet. Az ötórás tea, a tánc házak és disco-k történetére vonatkozó adatok felsorolásával szintén rendhagyó munkát végez el a szerző.

A Jászság nagy hagyományú újkori báljait szervező álló tánc és sportegyesületek, csoportok, klubok ismertetése is fontos része a kötetnek. Csak sajnálhatjuk, hogy a címben megfogalmazott ígéret ellenére itt csak jászberényi csoportokról esik szó, és hogy hiányzik az egész Jászságra való kitékintés.

⁶ Dóka, 2014.; Dóka, 2015.; Kavecsánszki, 2015.

⁷ Szentpál, 1954.; Pesovár, 1960.; Kaposi, 1970.; Kaposi, 1973.



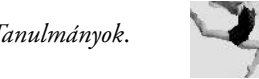
Bathó Edit könyve nem csak az egész magyar nyelvterületet érintő, leíró jellegű néprajzi kutatásokhoz, hanem a 20. század második felében lassan újraéledő, illetve újjáélesztett jáász identitás keresésére tett erőfeszítésekhez is szervesen kapcsolódik. Ebbe a széles keretbe a paraszti és a mezővárosi kultúra számos eleme beleillik, így például a viselet és a tánc is. Jómagam táncosként az 1990-es évek egy szolnoki néptáncfesztiválján találkoztam a Jáászág Népi Együttesben elindult kutatómunkának egy színpadra dolgozott eredményével. Örülök, hogy a munkának nem csak a művészeti, de a tudományos életben is használható eredményeit is megismerhettük – jelen kötet fontos helyet foglal el ebben a sorban.

A kötet szerkesztésével, a szöveg koherenciájával kapcsolatban a címhierarchia hiányáról már írtam. Kritikaként kell még megjegyezni, hogy a szerző, a 20. század második felétől napjainkig terjedő korszak bemutatásakor már nem tér ki az itt jellemző táncok bemutatására, pedig azt a korábbi korszakokkal kapcsolatban megtette.

A kiadványról összefoglalóan elmondható, hogy rendkívül igényes kiállítású, jó minőségű fotókkal, nagyon gazdag mellékletanyaggal bíró, alapos dokumentáció, amelyet remélhetően az adatokat az adott történeti, társadalmi kontextusokban elemezni tudó munkák követnek majd.

Irodalomjegyzék

- Bárth, Dániel (2020): „Táncoló papok. Norma és normaszegés a 18. századi konzisztórium iratok tükrében“. In: *Péterbencze, Anikó (szerk.): Tánc és szakralitás. Tanulmányok a rituális táncok világából*. Budapest: Csángó Fesztivál Alapítvány. 129–139.
- Dóka, Krisztina (2014): „19. századi társastáncok a magyar paraszti tánc kultúrában“. In: *Tánc tudományi Közlemények*. (2. sz.), 49–66.
- Dóka, Krisztina (2015): „A 20. század elejének társastáncjai a magyar paraszti tánc kultúrában“. In: *Tánc tudományi Közlemények*. (2. sz.), 69–80.
- Kaposi, Edit (1970): „Adalékok az európai és a magyar táncmesterség történetéhez“. In: *Tánc tudományi Tanulmányok*. 163–194.
- Kaposi, Edit (1973): „Kiegészítő adatok az európai és a magyar táncmesterség történetéhez“. In: *Táncművészeti Értesítő*. (2. sz.), 87–91.
- Kaposi, Edit (1973): „Kiegészítő adatok az európai és a magyar táncmesterség történetéhez“. In: *Táncművészeti Értesítő*. (1. sz.), 34–37.
- Kavecsánszki, Máté (2015): „A társastáncok kutatása a magyar táncfolklorisztika történetében“. In: *Ethnographia*. (2. sz.), 189–210.
- Kavecsánszki, Máté (2010): „Kárhoztatandó hát a' fajtalan Táncz... Adatok a tánc református egyházi iratokban tükröződő megítéléséről, valamint annak tánc történeti háttéréről“. In: *Collegium Doctorum: Magyar Református Teológia*. 244–254.
- Kavecsánszki, Máté (2019): „Tánc és habitus: szempontok a kora újkori népi tánc kultúra egyfajta értelmezési keretéhez“. In: *Karlovitz János Tibor (szerk.): Tanulmányok a kompetenciákra építő, fenntartható kulturális és technológiai fejlődés köréből*. Komárno: International Research Institute s. r. o. 298–305.
- Kürti, László (2016): „A Kiskunság táncjai – antropológiai reflexiók egy régió tánc kultúrájáról“. In: *Wicker, Erika (szerk.): Cumania. A Kecskeméti Katona József Múzeum Évkönyve 27*. Kecskemét: Kecskeméti Katona József Múzeum. 177–218.
- Martin, György (1990): „Magyar tánc dialektusok“. In: *Dömötör, Tekla (főszerk.): Magyar Néprajz VI*. Budapest: Akadémiai.



- Pesovár, Ferenc (1960): „Tánc mesterek a szatmári falvakban“. In: *Tánc tudományi Tanulmányok*. 309–332.
- Szentpál, Olga (1954): *A csárdás. A magyar nemzeti társastánc a 19. század első felében*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Varga, Sándor (2020): „The Scientific Legacy of György Martin“. In: *Colin, Quigley; Fügedi, János; Szönyi, Vivien; Varga, Sándor (szerk.): Foundations of Hungarian Ethnochoreology: Selected Papers of György Martin*. Budapest: Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet – Hagyományok Háza 86–97.
- Varga, Sándor (2011): *Változások egy mezővárosi falu XX. századi tánc kultúrájában*. Budapest: ELTE BTK Történelemtudományi Doktori Iskola, Néprajz – Európai Etnológia Doktori Program. (doktori értekezés)



Korom Alexandra Néptánc a médiában*

A Magyar Táncművészeti Egyetem kiadásában jelent meg 2019-ben az Etnokoreológiai Füzetek I. *Néptánc a médiában* című, témájában egyedülállónak számító konferenciakötet Pál-Kovács Dóra, Szőnyi Vivien és Varga Sándor szerkesztésében. A közel 100 oldalas kötet már külső megjelenésében is igyekszik tükrözni tartalmát, hiszen a pávatoll szimbolika egyértelmű utalást ad a televízióból ismert „Fölszállott a páva”, valamint annak elődjére a „Röpülj páva!” népzenei és néptáncos tehetségkutató műsorokra. A kötet alapját a 2016. június 10-én a szentendrei Szabadtéri Néprajzi Múzeumban megrendezett konferencián elhangzott előadások adják. Az esemény fókuszában a néptánc és a média, a tánc és a közösség, a táncmozgalom és a média, valamint a néptánc és politika kapcsolata volt. A kötetben a tanácskozáson elhangzott előadások szerkesztett, írásban megjelent változatait olvashatja a téma iránt érdeklődő.¹ A kétnyelvű kötet két nagy különálló egységből áll. Az első egység bevezető írásai, valamint a kötet végén az előadások absztraktjai magyar és angol nyelven is olvashatóak, míg a második részben az előadásokból készült rövid írásokat csupán magyarul közölték a szerkesztők.

Az Etnokoreológiai Füzetek című kiadványsorozatban együttműködő szakmai szervezetek és intézmények² célja, a néptánc kutatás minél szélesebb körben való népszerűsítése és a tánc tudomány iránt érdeklődők minél szélesebb körből való bevonása. Bolvári-Takács Gábor és Varga Sándor sorozatszerkesztők előszavából azt is megtudhatjuk, hogy az elmúlt időszakban egy újfajta pozitív lendület vette kezdetét a hazai néptánc kutatásban. Ennek bizonyítékai többek között: a tánc kutatással foglalkozó doktoranduszok 2016 óta rendszeresen sikerrel megrendezett konferenciái, a Néprajz Tanszékek táncfolklorisztikai, táncantropológiai kurzusai, a Magyar Táncművészeti Főiskola 2017. évi egyetemi rangra emelése, valamint az elmúlt tíz év egyik legsikeresebb Erasmus programjának számító nemzetközi Choreomundus tánckutató képzés, melynek a Szegedi Tudományegyetem Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszéke ad otthont.

A kötetet felvezető első egység másik felében megismerjük a 2013-ban újjáalakult Magyar Etnokoreológiai Társaság (MET) tevékenységét és célkitűzéseit. Megtudhatjuk azt is, hogy a MET új lendülettel szeretné minél szélesebb körben kiterjeszteni kapcsolatrendszerét, ezért tagjai közé várja táncosok, zenészek és a téma iránt érdeklődők jelentkezését.³

* Etnokoreológiai füzetek, konferenciakötet, Magyar Táncművészeti Egyetem, Budapest, 2019, Szerkesztette: Pál-Kovács Dóra, Szőnyi Vivien, Varga Sándor, 97 oldal, 5 illusztráció (grafikon, táblázat)

¹ A szakmai program négy szekcióban dolgozta fel a néptánc különböző kontextusban való megjelenését és szerepét. Az első szekció a Tánc és Közösség, a második a Tánc-politika-média, a harmadik a Táncmozgalom és média; a negyedik témakör pedig a Táncpedagógia és esztétika volt. A konferencia teljes programját lásd: https://mkk.skanzen.hu/admin/data/file/20160531/neptanc_mediaban_program_.pdf

² Magyar Táncművészeti Egyetem (MTE), Szegedi Tudományegyetem Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszéke (SZTE), Magyar Etnokoreológiai Társaság (MET)

³ Bővebb információ a Társasággal kapcsolatban: www.etnokoreologia.wordpress.com



A kötet második részében – Pál-Kovács Dóra és Varga Sándor szerkesztői előszavát követően – a szakmai tanácskozás öt, írásban is elkészült előadását olvashatjuk. Ezt követi a 15 előadás absztraktja az előadók nevének ábécé sorrendjében, magyar és angol nyelven.

A tanulmányok között elsőként Barta Tamás *A néptánc helye a II. világháború utáni évek kultúréletében (különös tekintettel a NÉKOSZ-ra)* című előadásának írásos anyagát olvashatjuk. Barta tanulmányában arra keresi a választ, hogy mi adta a Népi Kollégiumok Országos Szövetségének ideológiai forrásait és ebbe hogyan tudta integrálni a néptáncot. Vizsgálja ezen felül, hogy mennyire összehasonlítható az akkori néptáncmozgalom a jelenlegi táncmozgalommal és az előbbi miként fejlődött tovább az 1949-ben bekövetkező új politikai rendszerben. Felföldi László *A folklór mediatizációja a Duna menti Folklorfesztivál példáján* címet viselő írásában a magyar tömegmédiát – ezen belül a rádió és televízió – szerepét vizsgálja a hagyományos kultúra átalakulásának, ill. átalakításának folyamatában. Betekintést ad a folklórfesztivál alapítói, kutatói, illetve közművelődési szakemberek által ajánlott hírértékbe, hogy milyen eszközökkel igyekeztek a szakemberek a média figyelmét felkelteni, továbbá jellemzi a közmédiát fogadókészségét és érdeklődésének indítóokait. Ezen felül bepillantást kapunk a fesztivállal kapcsolatos korabeli politikai állásfoglalásba is. Péterbencze Anikó az 1990-es évektől a Magyar Televízió hírműsorainak készítésében is részt vett, mint szerkesztőriporter-műsorvezető. Ezekből az évekből származó tapasztalatit, emlékeit is felhasználta *A néptánc és a csángó motívum megjelenése a rendszerváltást követően a közszolgálati televízió hírműsoraiiban* címet viselő tanulmányához. Péterbencze írásából megismerhetjük, hogy a közszolgálati médiában a rendszerváltást követően „médiaháborúban” miként kellett a népi kultúrának ismét harcot vívnia a televízióban való megjelenésért. Elemzése három nagy csoportot tekint át, melyekhez szemléltető összefoglaló táblázatot és grafikon is mellékel: 1. a néptánchoz kapcsolódó szóösszetételek és alapfogalmak milyen gyakorisággal szerepelnek az egyes hírcsoportokban; 2. Az MTV híradókban tartalmi kategória alapján miként jelent meg 1990-2016 között a néptánc találkozó, néptánc bemutató, néptánc tábor és a néptánc előadás összetételek; 3. a moldvai csángó kifejezés megjelenése a televíziós hírműsorokban. A borító kapcsán már említett népzenei és néptáncos tehetségkutató műsorról, annak eredményeiről és elmulasztott lehetőségeiről számol be Sándor Ildikó a *Megvalósult és elmulasztott lehetőségek. Fölszállott a páva gyermek tehetségkutató vetélkedő (2015)* című írásában. A tanulmány betekintést enged a program szakmai vezetőjének és szervezőjének nézőpontjából a kulisszák mögé. Megismerhetjük a gyermek szereplőkkel meghirdetett vetélkedő szakmai felépítését, a versenykiírás szempontjait, valamint – a korosztályi specifikum miatt – a tehetségkutató adta lehetőségeket és ezzel párhuzamosan felmerülő dilemmákat. A kötetben megtalálható utolsó előadásról készült írás Szecsődi Barbara a *Falusiak a kolozsvári táncmozgalomban* című munkájában a Halmos Béla Orális Archívumban talált és a szerző által feldolgozott, valamint saját gyűjtéseiből származó interjúk alapján készült erdélyi táncmozgalommal kapcsolatos kutatását és munkamódszerét ismerhetjük meg.

A konferenciakötetben a tanácskozáson elhangzott előadások töredéke jelent csak meg rövid tanulmány formájában. Sajnos, a további előadások csupán absztrakt formájában találhatóak meg. Szívesen olvastam volna még bővebben többek között Csontos Anna Fruzsina Sztána település télbúcsúztató szokásainak médiamegjelenéséről, Lázár Katalin a táncmozgalom kezdeteiben szerzett tapasztalatairól, Az erdélyi táncmozgalom eszmetörténetének kutatásáról Kőnczei Csongor vagy az erdélyi adatközlők táncmozgalomban betöltött szerepéről és „sztárrá” válásukról Székely Anna írása kapcsán.

A konferenciakötet hiánypótló, viszont némi hiányérzetet hagy olvasójában. A kötet végén található absztraktok figyelemfelkeltő összefoglalások, további elmélyedést kívánnának maguk után. Remélhetőleg az elhangzott előadások kérdésfeltevéseit a kutatók a konferencia hatására további vizsgálatok alá vették, hiszen fontos lenne, hogy az eredmények elérhetőek legyenek nem csak szakmai, hanem az érdeklődő közönség számára is.

szerzőinknek



A kézirat

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

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

A kézirat szövegét elektronikus formában kérjük eljuttatni a szerkesztőséghez a következő címre: ttktnp@gmail.com

Néhány általános megjegyzés a kézíratra vonatkozóan:

Hivatkozások

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

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

A levéltári hivatkozások tekintetében az alábbi példák irányadóak:

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

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

A bibliográfiában a levéltári források a következő módon kerüljenek feltüntetésre:

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

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

Szerkesztőség

Szerzőink

Bolvári-Takács Gábor,
PhD, egyetemi tanár,
Magyar Táncművészeti Egyetem

Bólya Anna Mária,
PhD, egyetemi docens,
Magyar Táncművészeti Egyetem

Eck Júlia,
PhD, egyetemi docens,
Magyar Táncművészeti Egyetem

Fuchs Lívia,
címetes egyetemi docens,
Magyar Táncművészeti Egyetem

Korom Alexandra,
doktorandusz hallgató,
SZTE TDI, Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék

Kürti László,
PhD, egyetemi tanár,
Miskolci Egyetem

Nánay István,
Jászai-díjas színháztörténész,
kritikus, szerkesztő, egyetemi oktató

Petrovics Emil,
Kossuth-díjas zeneszerző,
Kiváló Művész

Pinczehelyi Sándor,
Munkácsy-díjas grafikus- és festőművész,
Kiváló Művész,
ny. egyetemi docens,
Pécsi Tudományegyetem

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

Vitányi Iván,
DSc, művelődéskutató, szociológus



TÁNC TUDOMÁNYI KÖZLEMÉNYEK
