

TÁNC TUDOMÁNYI KÖZLEMÉNYEK



2025/1.

A Magyar Táncművészeti Egyetem folyóirata XVII. évfolyam 1. szám

Tornai József

Barátom, ez a tánc

Szeretni a halált? Erre még nem gondoltam.

Szeretni valamit, ami nincs, mégis van?

Szeretni, átkarolni derekát,

aztán csak forogni, forogni vele, ez a tánc!

Szerkesztőség:

Tóvay Nagy Péter főszerkesztő

Bolvári-Takács Gábor

Lőrinc Katalin

Major Rita

Olvasószerkesztő:

Győrfi Ágnes

Lapterv, tördelés:

Bis Inform Kft.

A borítón Terpszikhoré fénye című festmény látható (a ChatGPT alkotása: „egy barokk érzésű kép reneszánsz szerkezettel”)

Táncstudományi Közlemények

A Magyar Táncművészeti

Egyetem tudományos

folyóirata

A szerkesztőség címe:

MTE Művészetelméleti Tanszék

1145 Budapest,

Columbus u. 87-89.

Tel.: +36 1 800 9564

e-mail: ttk@mte.eu

www.mte.eu

ISSN 2060-7148

Lapnyilvántartási szám:

CE/14319-3/2016.

Felelős kiadó: az MTE rektora

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

Megjelenik évente kétszer.



Tanulmány

Balogh János: A mozgásművészet mesterei Pécssett 1. rész	4
M. Nagy Emese: Versadaptációk a színpadi néptáncművészetben	25
Mayer-Pestaloty Biana: Szving, paso doble és a csárdás: a társastánc az államosítás éveiben	37
Bolvári-Takács Gábor: Táncművészet és korszellem. Műfaji helyzetjelentések 1950-ból	53
Varga Nóra: A Sirály első balettadaptációjáról	64

Szakdolgozat

Konyári Hajnalka: Az olasz színpadi tánc sajátosságai a késő 18. és kora 19. században	69
---	----

Bibliográfia

Körtvélyes Géza műveinek válogatott bibliográfiája 1985–2022	86
--	----



Balogh János

A mozgásművészet mesterei Pécsett 1. rész

Gál (Berger) Edith és Greguss Alice

Bevezető

Írásomban az 1930-1952-ig Pécsett működő mozgásművészek életét, tevékenységét mutatom be.

Közreadott munkám egy nagyobb lélegzetű kutatás része, mely Pécs és (a történeti) Baranya tánc kultúráját igyekszik felölelni, bepillantást engedve a falusi közösségek táncműveltségébe, a városi társasági táncokba, a mozgásművészeti iskolák, néptáncműhelyek és balettiskolák mestereinek életébe, tevékenységébe.

Korábbi publikációim¹ mellett jelen írásomban az első mozgásművészeti iskola megnyitásától, a balett munkaközösségek elindításáig igyekszem bemutatni az itt működő öt mozgásművész életét és tevékenységét, mely a terjedelmi korlátok miatt több részletben kerül közlésre.

A források feldolgozási módja

Archívumi forrásaim egy részét Pécs Város Tanácsának, valamint a Baranya Megyei Tanács Művelődési Osztályának a témához kapcsolódó iratai,² az állami anyakönyvek digitális példányai,³ valamint a város és a vármegye táncéletével kapcsolatban a korabeli sajtókban megjelent tudósítások, hírek, közlemények, hirdetések jelentették. Az archívumi források kritikai elemzése és értelmezése nagyban hozzájárult a személyek azonosításához, helyzetük meghatározásához a korszak kultúrpolitikai kontextusában. A korabeli sajtó adatai kapcsolati hálójukra, művészi tevékenységükre és hitvallásukra, egyéb társadalmi tevékenységeikre is utalnak. A tánceseményekről írt tudósítások a megjelent nézők felsorolásával az esemény rangját kívánják érzékelteni.

Ezeknek a – szerzőjük látásmódját is tükröző – forrásoknak túlnyomó része szekunder, kis hányaduk (főként a hivatalos közlemények) primer forrásnak tekinthetők, melyek forráskritikai vizsgálatát követően nem egyenletes minőségű szintézis és történeti expozíció valósítható meg.⁴ A történeti források vizsgálata az archívum szimbolikus terében zajlott. A kutatás időkeretének és az adatgyűjtés terének kitérítése – antropológiai kontextusban – az archívum terepként való használatként értelmezhető.⁵

¹ Balogh-Gunszt, 2015; 2016; Balogh, 2023a; 2024a; 2024b

² A Népművelési Osztály iratai: HU-MNL-BaML-XXIII.113.c. (1952–1973)

³ Az Utolsó Napi Szentek Jézus Krisztus Egyházához tartozó nonprofit szervezet, a FamilySearch International által üzemeltetett familysearch.org oldalon elérhető digitalizált anyakönyvek

⁴ Fazekas, 1999; Szilágyi, 2001.

⁵ Illés, 2019. 10.; Wilhelm, 2019. 104–107.



A mozgásművészeti bemutatókról készült híradások laikus beszámolói a legtöbb esetben a műsorszámokat, koreográfiákat, azok zenéit, illetve az előadó növendékek nevét, helyenként pedig a mozgásművész, vagy az általa kialakított és képviselt irányzat célkitűzéseit, hitvallását is felsorolták. Ez egyértelművé tette, hogy ezek a cikkek nem készülhettek el a táncmester bevonása nélkül.

Bár értelmezésemben a kutatástörténet jellemzően az archívumi források (elérhető, ellenőrizhető) szakirodalmi vetületének kritikai összefoglalóját is jelenti,⁶ a lokális táncélettel, táncmesterekkel (társasági táncok, mozgásművészet, néptánc, balett) kapcsolatban csak korábbi saját publikációimra hivatkozhatok. E témában nem születtek kutatási eredményeket összegző írások.

A kutatásban felhasznált történeti források értelmezése a városi társadalomnak egy sajátos szakmacsoportjára vonatkozik, amely csoport – tevékenysége révén – változatos kapcsolatrendszereket épített ki. A mozgásművészeti koreográfiákban, azok zenéiben, tervezett kosztümjeiben, az előadások helyszíneiben, a műsorszervező társadalmi szervezetek, politikai pártok identitásában a koreográfiák témaválasztásában,⁷ a mozgásművészeti iskolák, mesterek jótékonyági tevékenységeiből a lokálpatriotizmus, a mecenatúra, a felekezeti és filantrópia is kiolvasható mint az identitás és a lokális kapcsolatrendszerek⁸ lenyomatai.

Míg a társasági táncok és viselkedésformák átadásáról általában elmondható, hogy a társasági (társadalmi) életben való érvényesülést segítette elő, és ezzel meghatározta a táncmester ideológiai szerepét, befolyását az általános polgári műveltségben,⁹ addig ez a mozgásművészet táncmestereire nem, vagy korlátozottan tekinthető érvényesnek. Egyrészt a tánc szerepe a tánctanítás piacosodásával és a társadalmi átalakulással megváltozott, a társasélet szabadidős szórakozási formájává vált.¹⁰ Mindezek mellett – ahogy a mozgásművészet praxisainak bemutatásából kiderül – elsősorban a női emancipáció megvalósítására,¹¹ az egészségre és higiénára, valamint a művészi szépség és harmónia ideáinak megvalósításra törekedtek.

A forrásfeldolgozással kapcsolatban ezért a tánc történeti metódus mellett kell érvelnem, mivel a jelenleg rendelkezésre álló adatok korlátozottan teszik lehetővé azokat a – fent is említett, kérdésfelvetéseket és válaszlehetőségeket is érintő – metodikai irányokat, melyeket a társasági táncok mestereinek működésével kapcsolatban kifejtethetők voltak.¹²

A mozdulatművészet Magyarországon

A 19. század végének és a 20. század elejének „antibalett” mozgalma jelentős szerepet játszott az európai expresszionista tánc- és a mozgásművészet létrejöttében. A női emancipáció társadalmi áramlatának kulturális aspektusaként is értelmezett jelenségére nagy hatással voltak az antikvitás

⁶ Balogh, 2024a 9.

⁷ A klasszicizáló, az egzotikus és keleti kultúrát megjelenítő, a gótikát felidéző, a keresztény témájú, vagy a népies, nemzeti karaktert bemutató. Bővebben: Vincze, 2015. 72–177.

⁸ Appadurai, 2001. 3.

⁹ Kaposi, 1970.

¹⁰ Balogh, 2024b 25.

¹¹ A nők társadalmi szerepének és helyzetének az első világháborút követő, és az 1930-as évektől felerősödő változásai pl. a szavazati jog, a munkaerőpiaci helyzetük, diplomaszerezésük,

¹² Balogh, 2024b 17. A „történeti táncantropológia” módszereivel a tánc kultúra, a táncmester helye, szerepe, jelentősége egy adott időkeretben, adott lokalitásában, és társadalomtörténeti kontextusban kerülhet megvilágításba. Ez a korabeli viszonyok között érvényes táncélet szimbolikus, illetve reprezentációs gyakorlataira is reflektálhat, ahol a táncra, a táncmesterségre nem mint formára, hanem mint kulturális jelenségre esik a hangsúly. Bővebben: Kavecsánszki, 2021.



természetesnek, harmonikusnak gondolt mozgásvilágnak rekonstruálásában (Isadora Duncan),¹³ illetve a zenei élmény és ritmika belső megértését a mozgás ritmusának tanulmányozásában és kifejezésében (Emile Jacques-Dalcroze)¹⁴ új utakat kereső irányzatok és iskolák. Ez a két irányzat hol közvetlenül, hol közvetve, különböző arányban hatott a mozgásművészet hazai vezető alakjaira, illetve az őket követő és iskolaalapító tanítványaikra.¹⁵

A magyar mozgásművészet fénykora az 1920-as és 1930-as évek volt. Szinte mozgalommal nőtt a „városi nők tornája”, amely – főként a képzések és iskolák árai miatt – csak a felsőbb társadalmi rétegek számára volt elérhető. Budapesten az 1920-as évek közepétől Kállai Lili,¹⁶ Szentpál Olga,¹⁷ Dienes Valéria¹⁸ és Madzsarné Jászi Alice,¹⁹ majd Berczik Sára²⁰ iskolái rendszeres előadásokat, bemutatókat tartottak. A fővárosban, valamint a nagyobb magyarországi városokban – az első öt nagyhatású iskolán kívül – számtalan kisebb iskola is működött.²¹

A mozgásművészet terjedése és növekedése magától értetődően maga után vonta az új jelenség jogi keretek közé szorítását is. Mivel a Magyar Országos Táncmesterképző Tanfolyamon csak balett és társastánc oktatására lehetett engedélyt szerezni, 1925-ben a belügyminiszter a mozdulatművészetet az Országos Testnevelési Tanács felügyelete alá rendelte. A mozgásművészeti iskolák az őket hátrányosan érintő szabályozások megelőzésére, érdekképviselési szervként 1928-ban létrehozták a Mozdulatművészet Egyesületét. A szervezet tevékenységének eredményeként 1929-ben a mozgásművészetet a táncok közé sorolták, és a Magyar Országos Táncmesterképző Tanfolyamot mozdulatművészeti szakkal bővítették ki, ahol az oktatáshoz megfelelő végzettséget lehetett szerezni.²²

Az integráció eredményeként elindult egyfajta egységesülés a különböző irányzatok között. A népies, magyaros témájú koreográfiák mellett²³ a jóga és a balettművészet jegyei is megjelentek a mozgásművészetben. Az átjárhatóság eredményeként az iskolák közötti különbségek is kezdtek eltűnni. A második világháború idején – ahogy más táncművészeti ágakban is – jelentősen

¹³ Vályi, 1969. 230–239.; Fuchs, 2007. 22–25.

¹⁴ Vályi, 1969. 241–243.; Fuchs, 2007. 16.

¹⁵ Kaán, 1998. 540. A magyarországi mozdulatművészet történetével kapcsolatban az Enigma folyóirat 2013-as 76. száma ad még áttekintést. (vö: Vincze-Markója-Bordoly, 2013.)

¹⁶ Kállai (Klein) Lili (1900–1996). Zongoraművész, mozgásművész, koreográfus, táncpedagógus. A Dalcroze-módszerű ritmikus tornát továbbfejlesztve alakította ki mozgásművészeti rendszerét. 1920-ban nyitott iskolát Budapesten, majd megalapította a Kállay Táncsoportot. Tanulmányokat folytatott Lábán Rudolfnál is. Bővebben: Dienes, 2008a 90.; Vincze, 2015. 55–58.

¹⁷ Szentpál (Stricker) Olga (1895–1968). Zongoraművész, táncpedagógus, szakíró. 1919-ben – Dalcroze elméletét és módszerét önálló testképző rendszerre fejlesztve – alapított iskolát. 1926-ban létrehozta a Szentpál Táncsoportot. Az 1950-es évektől történelmi társastáncot tanított és néptáncutatással foglalkozott. Bővebben: Dienes, 2008b 193.; Vincze, 2015. 48–54.

¹⁸ Dienes (Geiger) Valéria (1879–1978). Író, táncpedagógus, filozófus. Isadora Duncan követőjeként 1917-től Orkesztika néven, főúri családoknak privát kurzusokat tartott, polgári növendékeknek nyilvános mozdulatművészeti iskolát működtetett. Bővebben: Dienes, 2008c 43–44.; Vincze, 2015. 26–32.

¹⁹ Madzsar Józsefné Jászi Alice (1885–1935). Táncpedagógus, mozdulatművész. A Mensendieck higiénikus gimnasztikája (Németh, 2013. 34.), Delsarte „alkalmazott esztétikája” (Vö. Fuchs, 2007. 15., Mestyán, 2009. 8–14.) alapján az 1910-es években a női egészség megőrzését tűzte ki célul. Baloldali beállítottsága és rendszerellenes darabjai miatt a Madzsar-iskolát 1934-ben bezárták. Bővebben: Lenkei 1993: 72–76.; Dienes 2008d: 116–117.; Vincze 2015: 32–47.

²⁰ Berczik (Pollacsek) Margit Mária Sarolta (1906–1999) balett- és mozdulatművész, koreográfus, zene- és táncpedagógus, művészi torna mesteredző. 1932-ben nyitott mozdulatművészeti iskolát. Iskolája 1948-as betiltása után Testnevelési Főiskolán megszervezte a művészi torna (sportgimnasztika) tantárgyat. 1954 és 1970 között művészi torna munkaközösségben tanított. Bővebben: Dienes, 2008e 23.; Vincze, 2013a 59–65., Kézér, 2024

²¹ Ezekről az iskolákról, vagy mestereiről azonban még nem született írások.

²² Lenkei, 1989; 1993. 47.; Bolvári-Takács, 2014. 93–116.; Vincze, 2015. 67–68.; Detre, 2022. 86–89.

²³ Az irredata korszak hangsúlyos kultúrpolitikai törekvéseként kötelező volt a néptánc oktatása is. Vincze, 2015. 165.



visszaszorult a mozgásművészeti iskolák működése, ritkultak a fellépési lehetőségek. Mivel a táncmesterek nagyrésze zsidó származású volt, „a zsidók közéleti és gazdasági térfoglalásának korlátozásáról” szóló második zsidótörvény következtében iskoláik bezártak vagy más neve alatt működtek.²⁴

A második világháborút követően mozgásművészeti oktatás rövid ideig még működött, de 1948-ban rendeletileg megszüntették az Országos Mozdulatművészeti Tanítóképző Tanfolyamot, 1949-ben pedig feloszlatta magát a Mozdulatművészet Egyesület. 1950-ben a Népművelési Minisztérium Művészeti Főosztálya a mozgásművészetet osztályidegennek nyilvánítva betiltotta.²⁵

A második világháború előtti mozdulatművészeti hagyományt magánoktatásokon, nyilvánosan, de más néven (pl. esztétikus testképzés, művészi torna, ritmikus gimnasztika) illetve más mozgásformákba integrálva (pl. néptánc, balett, társastánc, gyógytorna, torna sport) tanították azok az aktív tanítványok, akik – eleget téve az előírásoknak – balettmesteri képesítést szereztek. Ezek a modernizáló törekvések – a szocialista emberkép ideológiájába csomagolva – tükröződtek az államilag is támogatott Pécsi Balett műhelyében.²⁶

A mozdulatművészet Pécssett

A Pécssett működő mozgásművészekről nem születtek még írások. Nem kerültek elő önéletrajzok, nem születtek közvetlen interjúk sem. A fotókat és filmfelvételeket még a tanítványok, leszármazottak őrzik otthonaikban. Írásomat archívumi források és a recens szakirodalom alapján állítottam össze.

Berger Edith (Pécs, 1897. 02. 09 – Auschwitz, 1944. 07. 09)

Berger Edith 1897. február 9-én született Pécssett. Édesapja a gyöngyösi származású Berger Miksa divatáru kereskedő, édesanyja a pécsi születésű Steibach Ida volt.²⁷ A család ekkor a Deák utca²⁸ 11-ben lakott, a divatáru üzletet a Király utca 1. szám alatt működtették.

A pécsi izraelita elemi iskola tanulójaként Friedman Jolánnál kezdett zongorázni.²⁹ Zenei téren megmutakozó művészi tehetségét a Pécs Városi Zeneiskola növendékeként (1910–1915) fejlesztette tovább, ahol Hanák Árpádnál zongorát, Zupancsics Vilmosnál éneket tanult.³⁰ 1916-ban tagja lett a Pécsi Dalárdának.³¹

Az első világháború után egy ideig Budapesten tartózkodott, ahol 23 évesen férjhez ment. Férje az 1895-ben Budapesten született Gál (Goldscheider) Márk izraelita üzletvezető volt, akivel ekkor az V. kerület Akadémia utca 5-ben laktak.³² Itt született meg 1923-ban Gál Judith nevű leányuk.³³ Férjének számos verse jelent meg különböző sajtókban. A család Pécsre költözése után

²⁴ Vincze, 2015. 70.

²⁵ Lenkei, 1993. 220, 227.; Vincze, 2013a 63–67.; Bolvári-Takács, 2014. 126–152.

²⁶ Péter, 2019. 17–18.

²⁷ Névtelen, 1897.

²⁸ 1954-től Jókai utca.

²⁹ Névtelen, 1906. 5.; Névtelen, 1908. 5.

³⁰ Kürschner, 1911. 28.; 1913. 59.; 1914. 67.; 1915. 57.; 1916. 34, 42.

³¹ Névtelen, 1916a 7.

³² Névtelen, 1920.

³³ Gál Márknak 1923-ban megjelent egyik verse a „Judith-ciklus” része, melyben megszületett gyermekét szólítja meg, aki – a vers szerint – ekkor 14 napos. Azaz 1923 decemberében született. Édesanyja haláláról tett tanúbizonysága alkalmával, 1973-ban Izraelben élt, és Mayer Judithként írta alá az iratot.



(1930) apósa üzletében dolgozott egy ideig,³⁴ majd – a korszak művészeinek életét élve – számos európai nagyvárosban élt és alkotott, melyről közzé tett versei tanúskodnak. 1933-ban Berger Edith és Gál Márk elváltak.

Ahogy a pécsi zsidó táncmesterekre is jellemző volt a filantrópia³⁵ – mely különösen válsághelyzetekben fontos túlélési stratégia³⁶ –, úgy Berger Edith-et is ez jellemezte. Számos jótékonyági adakozásról, műsorról szóló híradás említette meg a nevét, hol mint adományozó, adakozás-szervező, hol mint fellépő.³⁷ Iskolájával színházi darabokban,³⁸ szabadtéri játékokban,³⁹ de felekezeti intézmények és szervezetek,⁴⁰ vagy a kereskedők jótékonyági rendezvényein is fellépett.⁴¹

1920 és 1930 között – zenei tanulmányainak folytatása mellett⁴² – Kállai Lili mozgásművészeti iskolájának tanárképzős növendéke, és a táncsoport⁴³ tagja is volt,⁴⁴ és valószínűsíthető, hogy nem csak németországi zenei tanulmányai során, de Kállai Lilivel együtt⁴⁵ is részt vett Lábán Rudolf képzésein, melyet később pécsi működése alatt is rendszeresen felkeresett.

Pécsett az első mozgásművészeti iskolát 1930 szeptember 15-én, 33 évesen nyitotta meg.⁴⁶



1. ábra Az első pécsi mozgásművészeti iskola hirdetése

1930 és 1940 között – ahogy más táncmesterek is – minden év szeptemberében meghirdette iskoláját, melynek mindig a következő év nyarán tartotta a vizsgabemutatóját. Az éves hirdetésekéből és műsoros beszámolókból képet kaphatunk a tanított korosztályokról, illetve a pedagógiai módszerről és felvállalt küldetésről. Írásomban – ahogy a többi mozgásművészeti iskola esetében is – ezek lajstroma helyett összefoglalásukra vállalkozom.

³⁴ Névtelen, 1931e 2.

³⁵ Vö. Balogh 2023a; 2023b

³⁶ A kooperáció, a szolidaritás, a közösség erejébe vetett hit, melyet a közösség már szinte sorsszerű alapnormának él meg. Ezeknek a cselekvésre késztető erőknek egyik fontos társadalmi aktusa. Vö. Kapitány-Kapitány, 2007. 13–38.

³⁷ Névtelen, 1914a 4.; Névtelen, 1914b 4.; Névtelen, 1916. 4.; Névtelen, 1916b 4.; Névtelen, 1917. 7.; Névtelen, 1917a 6.; Névtelen, 1918. 7.

³⁸ Névtelen, 1935dd 7.

³⁹ Névtelen, 1935c 4.

⁴⁰ Névtelen, 1937a, Névtelen, 1937aa

⁴¹ Névtelen, 1937ee

⁴² Münchenben Feinhals Frigyes német operaénekes tanítványa volt. Névtelen, 1929. 10.

⁴³ Kállai Lili a tanárképzést 1926-ban, a Táncsoportot 1928-ban indította. Detre, 2013. 60.

⁴⁴ Névtelen, 1930a 10.

⁴⁵ Kállai Lili 1925 és 1930 között nyaranta Rudolf Laban és Mary Wigman kurzusait látogatta. Vincze, 2013b 105.

⁴⁶ Névtelen, 1930. 4.



Gál Edith iskolai programjában gyermekeknek (3 éves kortól) és felnőtteknek is vállalt tanítást. A kisgyermekek képzése „zenepedagógiai alapon az egész izomrendszer foglalkoztatásával” történt, míg felnőtteknél a „testarányosítás, fogyasztás, erősítés, a test elasztikus és plasztikus képzése”⁴⁷ volt a cél, mert „az egészség és szépség otthonában, új erőre éled a test és lélek: és ennek a két tényezőnek kölcsönhatásából születik meg az a harmónia, amelyre ma mindenkinek oly nagy szüksége van, hogy kiegyensúlyozza az élet egyenetlenségeit.”⁴⁸

Mozgásművészeti szemlélete és gyakorlata Kállai Lili rendszerét követte. 1932-ben – a Kállai iskola fiókintézeteként – „magasabb fokú” tanerő- és művészképzést is hirdetett.⁴⁹

Az iskola művészeti koncepcióját a választott zenék, mozgásformák és címek tükrözik. A ritmikus és plasztikus gyakorlatok, valamint művészi táncprodukciók Gál Edith-nél komolyzenei művek adaptációi voltak. Grieg, Brahms, Schumann és Bartók,⁵⁰ Prokofjev, Mozart⁵¹ zenéit említik a források.

A különböző korosztályok felkészültségüknek, jártasságuknak megfelelő mozgásformákkal szerepeltek a bemutatókon. A felkérések alkalmával jellemzően a táncos produkciókat mutatták be. Az ezekről fellelhető leírások alapján a legkisebbek előkészítő tornagyakorlatokat adtak elő. A következő korosztály már ritmikus, plasztikus, dinamikus és mimikai etűdökkel lépett színpadra, ahol a változó ritmusok, hangértékek kifejezésére, a „melódia-vonal mozdulatokkal történő megrajzolására” törekedtek. Az idősebb növendékek már inkább táncos kifejezésekkel: akrobatikus táncokkal, az improvizatív „táncfantáziákkal”, egzotikusnak, különlegesnek számító táncokkal (tiroli tánc, spanyol tangó, kozák tánc), illetve a korszakban elvárt nemzeti karakterű produkciókkal (magyar tánc) léptek a közönség elé. Az 1930-as évek végén már az előadott táncdarabok címeit is ismerjük: Halotti tánc, Három szólamú mozgáskórus, Tabu, Pogány tánc, Kék Duna (keringő), Revue, Menuett, Mese, Orosz tánc, Paródiák, Balett, Irredenta tánc, Akrobata tánc, magyar kettős, Rondó (Mozart zenére),⁵² Magyar bánat.⁵³

Gál Edith egy szélesebb művészeti közösségnek is tagja volt, ami a társművészetekhez való kapcsolódásban is segítette. Ilyen lehetőség volt 1931-ben Beregi Oszkár⁵⁴ pécsi bemutatóján történő vendégszereplése, melyet végül a Vigadó színpadának alkalmatlansága miatt lemondott,⁵⁵ vagy Ascher Oszkár szavalóművésszel adott közös estje a Pannónia Szállóban, Pécsen.⁵⁶ Mozgásművészként fiatalon is ritkán lépett színpadra Pécsen. Kedvelt és gyakran előadott darabja a Rachmaninov zenéjére komponált Tavaszi lázadás és lemondás a cellában című kompozíciója volt, melyet Wiesenberg Klári⁵⁷ kísért zongorán.

⁴⁷ Névtelen, 1930b 7.

⁴⁸ Névtelen, 1931b 6.

⁴⁹ Névtelen, 1932n 5.

⁵⁰ Névtelen, 1931bb 6.

⁵¹ Névtelen, 1933a 5.

⁵² Névtelen, 1937cc

⁵³ Névtelen, 1939a

⁵⁴ Berger Oszkár, Budapest, 1876 – Hollywood, 1965, magyar színész, rendező.

⁵⁵ Névtelen, 1932h 5.

⁵⁶ Névtelen, 1932bb 5.

⁵⁷ Wiesenberg Klára (Pécs, 1907. október 1. – Pécs, 1986. január 26.). 1944. július 4-én a pécsi gettó többi lakójával Auschwitzba, onnan Ravensbrückbe, majd a bajorországi Neustadt bei Coburgba szállították. Hazatérve 1945. július 12-én összeházasodott Martyn Ferenc festőművésszel, akinek már a deportálás előtt a jegyese volt, és aki a Pécsi Gettóból egy ízben meg is szöktette. (Vö. Hábel, 2014c, 2014d).



Gál Edith-et szoros barátság és szakmai együttműködés fűzte Wiesenberg Klárhoz, aki műsoraikon a zongorakíséretet adta, és aki Martyn Ferenc neves pécsi képzőművész jegyese, majd felesége lett. Martyn levélhagyatékában név szerint is említi őt.⁵⁸

Az érvénybe lépő zsidótörvények miatt iskoláját ettől az évtől már nem indíthatta el. Néhány fellépést vállalt,⁵⁹ 1940-ben még egyszer próbált iskolát nyitni,⁶⁰ de Gál Edith mozgásművészeti iskolájának és művészi tevékenységének a zsidótörvények életbe lépésével vége szakadt. Bár sorsáról nem tudhatott, lányát még kimenekítette az országból, és idős szüleivel maradt. Annak ellenére, hogy családját fokozatosan megfosztották minden vagyonától és jogától, továbbra is adományoztak a háború károsultjainak.

1944 áprilisától sárga csillag viselésére kötelezték, bezárták üzletüket, bevezették számukra az élelmiszerjegyet. Májusban összeírást készítettek róluk, majd 3400 társukkal együtt a pécsi gettóba vitték őket. Június 29-én a pécsi gettó lakóit a Lakics-laktanyába terelték át, majd július 4-én Auschwitzba szállították.⁶¹



2. ábra Gál (Berger) Edith (1930-as évek). Forrás: *Yad Vashem Nevek Csarnoka fényképgyűjtemény.*

⁵⁸ „Köszönöm a 25 pengőt, mellékelem a nyugtát, és praktikus elrendezésére a következő megoldást találtam, melyet, úgy gondolom, Főtanácsos úr is elfogad. Gál Edith (Inczédy Dénes u. 3.) fivére, aki külföldön él és itt van, kifizette nekem ezt az összeget, igen előnyös kurzuson. Ily módon tehát Gál Edithnek [sic] kellene elküldeni ezt az összeget. Azonban volna egy külön kérésem: Gál Edithnek [sic] csak 15 pengőt szíveskedjék eljuttatni, 10 pengőt pedig Andor öcsémnek, aki különben személyesen jelentkezik ezért az összegért, megfelelő nyugtával. Andor aztán majd később elszámol Gál Edithtel [sic].” Martyn, 1998. 435. Közzétette: Hárs Éva.

⁵⁹ Névtelen 1939a; Névtelen, 1940aa; Névtelen, 1940a; Névtelen, 1941.

⁶⁰ Névtelen, 1940b

⁶¹ Bővebben lásd: Hábel, 2014a; 2014b; Krassó, 2016; Mohay, 2024; Névtelen, 1945. 17.



Gál Edith 1944. július 9-én halt meg a koncentrációs táborban. Halálhírét Izraelben élő lánya, Mayer (Gál) Judith jelentette be 1973. július 25-én.⁶²

Greguss Alice Paula (Lipótújvár, 1903. 01. 26 – Pécs, 1995. 07. 12)

Greguss Alice Paula Lipótújváron született 1903. január 26.-án. Édesapja Greguss Aladár (1867–1902) erdőtiszt, édesanyja a Földművelésügyi Minisztérium főerdőtanácsosának lánya, Garlathy Elza volt. A nemesi rangú, magas hivatalokat betöltő, vagyonos felvidéki családból származó édesapjuk, majd nevelőapjuk korai halála miatt félárvaságra jutó lányok – Alice és testvére, Klára⁶³ – neveltetéséről, taníttatásáról a család mellett az állam is gondoskodott.⁶⁴

A besztercebányai M. Kir. Állami Felsőbb Leányiskola (1913–1916),⁶⁵ majd a budapesti Szent Szív szerzetesnők VIII. kerületi katolikus leánygimnáziumának tanulója (1917–1920)⁶⁶ volt. Budapesti évei alatt ismerkedett meg a mozdulatművészettel Dienes Valéria tánciskolájában, ahol az 1920-as évek elejétől növendékként,⁶⁷ majd 1928-ig a táncsoport tagjaként szerepelt.⁶⁸ 1925 és 1927 között Jaschik Álmos⁶⁹ növendékeként festészetet tanult.⁷⁰ A hazai közvélemény főként az ekkor kiállításra került festményei révén ismeri.



3. ábra Greguss Alice: *Templomkert*. 1924⁷¹

⁶² Mayer, 1999. 1900

⁶³ Lipótújvár–1971 Szigetvár. A pilisvörösvári iskolában történelmet tanított és helytörténeti kutatásokat végzett. Lásd: Sipos, 2015. és Névtelen, 1971. 5.

⁶⁴ Sipos, 2015.; Névtelen, 1907. 151.

⁶⁵ Straub, 1913. 17, 48.; 1914. 15, 43.; 1915. 43.; 1916. 10, 19, 23.

⁶⁶ Danczer, 1917. 34.; 1918. 39.; Fallenbüchl, 1920. 9, 15.

⁶⁷ Névtelen, 1923. 5.

⁶⁸ T., 1928. 12.; Névtelen, 1927c 6.; Névtelen, 1927a 7.

⁶⁹ Grafikus, festő, iparművész, szakíró művészpédagógus és jelmeztervező (1885–1950). Tanítványai révén az 1920-as évek elején kapcsolatba került Rabinovszky Máriusszal és feleségével, Szentpál Olgával. Magániskolát működtetett.

⁷⁰ F. J., 1925. 13.; Névtelen, 1925. 6.; Névtelen, 1927b 9.

⁷¹ Link: <https://galeriasavaria.hu/termek/keszletek/festmeny/1644253/0M504-Greguss-Alice-Templomkert-1924/>
Letöltés: 2025.02.01



Képzőművészeti tanulmányait az Országos Képzőművészeti Főiskolán (1927–1928),⁷² majd Berlinben folytatta, ahol a festészet mellett Lábán Rudolfnál fejlesztette táncművészeti ismereteit (1929–1931).⁷³

1934. augusztus 28-án, Budapesten férjhez ment a Trencsén vármegyében született, de pécsi származású dr. Kohárits Károly⁷⁴ jogászhoz. 1951-ben elváltak.⁷⁵ Egy leányuk született.

Greguss Alice 1931 márciusában Pécssett lépett fel. Az előadásról két újság kilenc cikket hozott le. Egy részük az érdeklődést kívánta felkelteni beharangozóival, más részük az estet értékelte. Greguss Alice mozdulatművészeti előadását, melyet zenére és szavalatra is bemutatott, szokatlanul ható bizarr mutatóvannak, illetve különösen érdekes, groteszk hatásúnak jellemezték a cikkek szerzői.⁷⁶

Az iskolanyitásra minden bizonnyal a Nőegylet kérte fel, mindamellett, hogy Pécsre költözésért (leendő) férje pécsi és szigetvári családi kötődése is indokolhatta. Mozdulatművészként – és képzőművészként – biztosan ismerte Gál (Berger) Edith-et is budapesti tanulmányai időszakából, illetve a Lábán kurzusokról.

Az iskola meghirdetett programjában a ritmikus torna és tánctanítás mellett „művészképzőt” illetve táncoktatói képzésre való felkészítést is vállalt felnőtteknek. De hirdetett tornatanfolyamot is a pécsi Hullámfürdőbe:⁷⁷ „Mozgás művészeti [sic] iskola Pécssett. Élénk emlékezetében él még a publikumnak Greguss Alice táncművésznő pécsi szereplése. Greguss Alice a Stefánia Szövetségnek ez év március 14-én rendezett műsoros estjén lépett fel és frenetikus sikert aratott. A művésznő, aki a berlini Laban tánciskola és a magyar, orsz. Táncmesterképző [sic] diplomás tanárnője, október 1-től kezdve Pécssett, a Nőegylet helyiségében mozgásművészeti iskolát nyit. Munkarend: Ritmikus torna és tánctanítás gyermekek, felnőttek, haladók, laikusok és hivatásosak részére. Jelentkezni lehet minden hétfőn és csütörtökön d. u. [sic] 5-6-ig a Nőegyletben, úgy csoport, mint magánórákra.”⁷⁸

Iskolája az 1930-as évek elején a Megye utca 20-ban volt, a beiratkozásokat lakásán, a Mária utca 15-ben fogadta. Kezdőknek és haladóknak, 3 éves kortól gyermekeknek illetve felnőtteknek vállalt tanítást, vagyis egy igen széles korosztályt próbált lefedni. A képzésben fiú- és leánygyermeknek ritmikus, izomfejlesztő tornajátékot, hallás- és ritmusfejlesztő zenés játékokat, lányoknak ezeken túl testképző, higiénikus tornát, asszonyoknak testarányosítást, izomfejlesztő tréninget hirdetett a tánc mellett. A felnőtt műkedvelőkön kívül célzottan tisztviselőknek is ajánlott esti kurzusokat. Művészképzést ígért mozdulatművészeti és mimikai gyakorlatokkal, improvizációval és színpadi táncok betanításával.⁷⁹ 1936-tól már magánórákat is hirdetett, és a mozgásművészeti tanulmányok mellett hangsúlyossá vált a színpadi táncok betanítása. Az iskola ekkor már a Király utca 5-ben működött.⁸⁰ „Növendékei Pécs legelőkelőbb családjainak leánygyermekai”⁸¹ voltak.

⁷² MKE 2024; M. J., 1928. 21.

⁷³ Bozzay, 1931. 380.

⁷⁴ 1906. 04. 24. Zsolna – 1972. 04. 22. Budapest. Névtelen, 1970a

⁷⁵ Névtelen, 1970.

⁷⁶ Névtelen, 1931a 7.; Névtelen, 1931aa 4. 6.; A. L. 1931: 5.

⁷⁷ Névtelen, 1937b 5; Névtelen, 1931d 4.; Névtelen, 1931g 4.

⁷⁸ Névtelen, 1931c 5.

⁷⁹ Névtelen, 1932m 6., Névtelen, 1934g 9.; Névtelen, 1935g 10.; Névtelen, 1933e 8.

⁸⁰ Névtelen, 1936h 14.; Névtelen, 1937d 6.; Névtelen, 1938c 5.

⁸¹ Névtelen, 1934gg 3.



Az iskolanyitást követő 10 év alatt növendékeivel, vagy szólóban, több mint negyven alkalommal léptek fel. A jótékonyági alkalmak,⁸² évszázó bemutatók⁸³ mellett táncoltak a Szociális Misszió farsangi teadélutánjain,⁸⁴ színházi előadásban,⁸⁵ zenei emlékestben,⁸⁶ művészek előadásain,⁸⁷ divatbemutatón,⁸⁸ különböző szervezetek által szervezett alkalmakon,⁸⁹ a kormányzó névünnepén,⁹⁰ vagy egyházi szervezetek eseményein.⁹¹



4. ábra A Mécs-estről megjelent fotó a Színházi Élet folyóiratban⁹²

Pécs egyik monumentális, országos hírű színházi eseménye volt a Missa Sollemis (1936, 1938), melynek megvalósításában a pécsi mozgásművészeti iskolák is szerepet vállaltak. Greguss Alice növendékei mellett a jövőbeni iskolaalapító tanítvány, Blauhorn Gyöngyi is a szereplők között volt.⁹³

⁸² Névtelen, 1933bb 2.; Névtelen, 1938dd 7.

⁸³ Névtelen, 1932i 5.; Névtelen, 1932a 5.; Névtelen, 1932j 8.; Névtelen, 1932k 4.; Névtelen, 1932b 3.; Névtelen, 1933c 3.; Névtelen, 1934dd 7.; Névtelen, 1934ee 7.; Névtelen, 1934ff 9.; Névtelen, 1934c 13.; Névtelen, 1935b 3.; Névtelen, 1936f 6.; K. J., 1937. 4.; Névtelen, 1937bb 4.; Névtelen, 1938c 6.; Névtelen, 1938d 5.

⁸⁴ Névtelen, 1932aa 5.; Névtelen, 1932cc 4.; Névtelen, 1932dd 4.; Névtelen, 1934aa 6.; Névtelen, 1935aa 5.; Névtelen, 1936b 6.; Névtelen, 1938aa 7.; Névtelen, 1938bb 10.

⁸⁵ Névtelen, 1932ee 7.; Névtelen, 1935ee 7.

⁸⁶ Névtelen, 1932d 5.

⁸⁷ Névtelen, 1932ff 7.; Névtelen, 1932gg 6.

⁸⁸ Névtelen, 1935c 4.

⁸⁹ Névtelen 1932c: 4.; Névtelen, 1933b 3.; Névtelen, 1933cc 6.; Névtelen, 1934bb 6.; Névtelen, 1934cc 7.; Névtelen, 1934b 4.; Névtelen, 1934i 4.; Névtelen, 1934j 5.; Névtelen, 1935bb 8.; Névtelen, 1935ff 3.; Névtelen, 1935a 3.; Névtelen, 1935hh 9.; Névtelen, 1936a 5.; Névtelen, 1936gg 4.; Névtelen, 1936i 5.; Névtelen, 1938a 13.; Névtelen, 1938d 4.

⁹⁰ Névtelen, 1934d 6.; Névtelen, 1934gg 3.; Névtelen, 1934hh 6.; Névtelen, 1937c 2.; Névtelen, 1937c 5.

⁹¹ Névtelen, 1936c 5.; Névtelen, 1936d 5.; Névtelen, 1936e 7.; Névtelen, 1939. 6.

⁹² Névtelen, 1932o 88.

⁹³ Névtelen, 1936l 40.; Névtelen, 1936k 8.; Greguss, 1938. 5.; Névtelen, 1936j 4



5. ábra Az előadás egyik jelenete egy képeslapon⁹⁴

A már hivatkozott különböző előadásokról tudósító írások alapján a – helyenként nem, vagy nehezen azonosítható – választott zenedarabok, a táncformák és koreográfiák címei is összefoglalhatóak.

A színpadi művek nem csak az ötletes és stílusos kosztümökben,⁹⁵ vagy a zenei választékban,⁹⁶ hanem a formai megvalósításban is igen változatosak voltak: ritmikus tornagyakorlatok akrobatikus elemekkel, szavalt versek táncos interpretációja,⁹⁷ helyzetgyakorlatok, programzenéhez kötődő táncok,⁹⁸ történelmi társastáncok,⁹⁹ a kor divattáncai,¹⁰⁰ nemzeti karakterű táncok,¹⁰¹

⁹⁴ Névtelen, 1936m

⁹⁵ K. J., 1937. 4.

⁹⁶ A sajtóközlemények nem minden esetben tették lehetővé a zenedarab pontos azonosítását. Ezekben az esetekben a megadott címeket zárójelbe tettem, bár ezek a táncok elnevezései is lehettek. A cím nélkül szereplő zeneszerzők darabjaira táncfantáziák, táncköltemények, stb. készültek. Liszt II. rapszódiaja, Ethelbert Nevin (Románc), Haydn, Delibes (egyik keringője), Brahms második szimfóniája és magyar tánca, Moritz Moszkowski, Anton Rubinstein, Schumann: A szilaj lovas, Schubert (Labdatánc), Beethoven (Fegyvertánc), Rachmanyinov (Rabszolgák), Grieg (Boszorkánytánc), Rimsky Korsakov (Hindu tánc), Vivaldi: Négy évszak, Schubert, Bach négyszólamú invenciói, Puccini: Pillangókisasszony (Madame Butterflay várakozása), Chopin: Nocturnes, Ravel: Boleró, Massenet: Meditation, Offenbach: Barcarola. Bartók, Poldini Ede.

⁹⁷ Babits Mihály „Kútban”, Beregszászi Olga: „Mi nem felejtünk”

⁹⁸ „A kút”, „Körhinta”, „Tavaszi”, „Méhecske”, „Crescendo”, „Kérő és Örvendező”, „Humoreszk”, „Menekülés”, „Három a kislány” (a korabeli bécsi élet megjelenítése), „A szél és a búzakalászk”, „Solveig panasza”, „Enyelgés”, „Amorettek”, „Moment-Musikal”, „Könyörgés”, „Trics-Tracs” (utcai életképek a pantomimmel és mozgásművészettel), „Pierro és Pierrette”, „Cukrászinasok”, „Dzsungelben”, „Ikaros”

⁹⁹ Gavotte, Kék Duna keringő, Palotás, „Mindent táncoltunk” tánc történeti összeállítás: kőkorszak, görög kor, me-nüettet, gavotte, polka, slowfox.

¹⁰⁰ Spanyol tangó, polka, slowfox.

¹⁰¹ Melyeket – az irredenta korszakra jellemző és – a hagyományteremtéshez és a Gyöngyösbokrétához kapcsolódóan, a már „kivetkőzött” falvak paraszti viseletében is megjelenő – „magyar ruhában” adtak elő: magyar tánc, magyar szóló. „A magyar búcsú látványosságai” címmel.



mesejáték,¹⁰² táncpantomim,¹⁰³ színházi darab, vagy népszínművek betéttáncai,¹⁰⁴ illetve kötött, vagy improvizált mozgásművészeti darabok.¹⁰⁵

A bemutatók során néhány alkalommal Greguss Alice is színpadra lépett. A gavotte mellett a mozgásművészet antikvitást idéző kompozícióját is bemutatta: „A Falak között c. alakítása volt a délutáni bemutató fénypontja. Már maga a felépítése is drámai erejű, plasztikája pedig egyenesen a görög szobrászok kifejező képességére emlékeztetett. [...] A bemutató a jelenvoltakban megerősítette azt a hitüket, hogy a mozgásművészet új művészet, a szép testnek, mint a szép lélek hangszerének, a mozgásban kifejezett művészete, amellyel foglalkozni, amelyhez érteni a legmodernebb idők követelménye.”¹⁰⁶

A nagyszámú előadás azt jelzi, hogy Greguss Alice szándéka elsősorban egy állandó, műsorképes táncsoport létrehozására irányult, mindamellet, hogy nem vonható kétségbe a mozgásművészet általa képviselt célkitűzéseinek megvalósítása sem:

„Greguss Alice mozgásművésznő felkéri növendékeit, hogy szerdán d.u. [sic] az Erzsébet-fotószalonban¹⁰⁷ a következő sorrendben jelenjenek meg: 3 órákor leánycsoport, ½5 órákor gyermekcsoport. Mindkét csoport tagjai hozzák magukkal a vizsgaelőadáson viselt összes kosztümjeiket.”¹⁰⁸



1930-as évek: Greguss Alice és tanítványai, a nyuszifülek

6. ábra Greguss Alice tanítványai: a nyuszifülek

¹⁰² Hamupipőke, Álomkirályfi vagy Húsvéti álom.

¹⁰³ Patkányfogó

¹⁰⁴ Tündérlak Magyarhonban

¹⁰⁵ Táncfantázia, táncornamentika, táncköltemény, elasztikus gyakorlatok, mozgáskompozíció, mozgástanulmány.

¹⁰⁶ Névtelen, 1933c 3.

¹⁰⁷ Krakkauer Erzsébet és Ilona fotóműhelye: B. Horváth, 1980. 172.

¹⁰⁸ Névtelen, 1933d 4.



7. ábra Greguss Alice tanítványai: a nyuszifülek¹⁰⁹

1941-től Szigetváron és Barcs¹¹⁰ folytatta – vélhetőleg már korábban megkezdett – mozgásművészeti iskoláit.¹¹¹ Itteni tevékenységről nem szólnak híradások. Pécsi mozgásművészeti iskoláját a szintén szigetvári kötődésű tanítványának, Blauhorn Györgyinek adta át. Az esetről kivételesen nem újságírói összefoglalót, hanem riportot közöltek:

„GREGUSS ALICE örökebe lép Blauhorn Györgyi mozdulatművészeti iskolája. Néhány héttel ezelőtt már hírt adtunk arról, hogy új, értékes művészeti nevelő tényezővel gyarapodik Pécs városa. Brandisi Blauhorn Györgyi, aki tanulmányai befejeztével visszatért szülővárosába, szeptember 15-én mozdulatművészeti iskoláját megnyitja Káptalan utca 2. szám alatt. Ez alkalomból felkerestük a művésznőt s kértük, hogy néhány szóval számoljon be célkitűzéseiről, terveiről.

– Évekig tartó tanulmányaim végeztével, örömmel jöttem haza, – mondotta a művésznő – hogy eredeti tervemet, de úgy is mondhatnám, hivatásomat megvalósíthassam, mozdulatművészeti iskolámat megnyithassam. – Sajnos sokan azt hiszik, hogy a mozdulatművészeti iskolában mást sem tanítanak, mint táncot. Ez téves, mert a modern mozdulatművészeti iskola széleskörű és igen kiterjedt foglalkoztatási anyaga ma már vitathatatlan nagy pedagógiai, orvosi szempontból pedig jelentős gyógypedagógiai értéket képvisel. Nem beszélve arról, hogy a mindennapi élet egy igen fontos tényezőjét, az ügyességet fejleszti a gyermekben, a rendszeres és módszeres gyakorlatok révén már korán fegyelmre szoktatja a fejlődő gyermeket. A mozdulatművészeti iskolát járt gyermeknek már a megjelenésén meglátszik, hogy fegyelmezett, talpraesett és öntevékeny. De ezzel csak igen kis területet érintettem annak a számtalan lehetőségnek és hasznos tulajdonságnak, melyek művelése szerves tényezője iskolám tanítási anyagának. Hallás és ritmusérzékfejlesztése, Dalcroze-tanítás, akrobatika, gimnasztika, testarányosítás, gyógypedagógia, stb., minden rendkívüli értékkel bíró nevelési tényezők, melyek fontosságát a higiénikus-esztétikus testképzés nagyszerű eredményei igazolják.

¹⁰⁹ K. F., 2010. 11.

¹¹⁰ Barcs és Szigetvár ekkor még Somogy vármegyéhez tartozott. Szigetvár 1950-ben Baranyához került.

¹¹¹ Névtelen, 1941a 3.; Névtelen, 1942a 4.



– Nagy lelkesedéssel és munkakedvvel nyitom meg iskolámat és szeretettel várom a kedves pécsi szülők érdeklődését, remélem, hogy szülővárosom felismeri kezdeményezésemben azokat az értékeket, amelyek felhasználása saját gyermekei, azaz Pécs jövő generációjának fizikai és lelki megerősödését van hivatva szolgálni.”¹¹²

Greguss Alice neve tíz év után, 1952-ben jelent meg újra a pécsi sajtóban. Ekkor már a Pécs Baranyai Balett munkaközösség tagjaként működtette balettiskoláit Szigetváron, Barcon és Pécsen, ahol (egy ideig) a Széchenyi tér 2. sz. alatt Blauhorn Györgyivel, majd az ekkor kiépülő pécsi „uránváros”-ban a Bánki Donát Általános Iskolában és 1967-től – felépülésétől – a Komarov Gimnáziumban (ma PTE Babits Mihály Gyakorló Gimnázium) tanított.

A sajtóban ekkortól már csak a balettiskolai beíratásokról és esetenként a vizsgaelőadások időpontjairól szóló közleményekben bukkan fel neve.

A Művelődési Miniszter 1983-ban augusztus 20. alkalmából Kiváló Munkájáért kitüntetést adományozta részére, mint a szigetvári Művelődési Központ szakkörvezetője.¹¹³

Az egykor rangos bálokon résztvevő, komoly képzőművészeti és táncművészeti tanulmányokkal, tehetséggel és ambícióval rendelkező neves művész-tanár – kortársaihoz hasonlóan – egészen haláláig teljesen visszavonultan, a korszak kultúrpolitikai rendszerébe kényszerítve vitte tovább azt, amiben hitt. Jól jellemzi életét, a mozgásművészethez való viszonyát a halálhírérlől szóló bejegyzés: „A képzőművészet több területén, külföldön is tanult, diplomákat szerzett, festett, szobrászkodott, mégis legszívesebben a mozgásművészetet, ritmust, táncot, a balettet tanította Szigetvár-Pécs-Barcs kisgyermekeinek, összesen közel 600-nak. Dr. KOHARITS KÁROLYNÉ, Greguss Alice 92 éves korában elhunyt. Hamvait kívánságára Budapesten temették el, családja körében.”¹¹⁴

Irodalomjegyzék

- Appadurai, Arjun (2001): *A lokalitás teremtése*. Regio, 3. sz., 3–31.
- Balogh, János (2023a): *Az első pécsi zsidó táncmester*. Targum, 2. sz., 48–65. DOI: 10.56664/targum.2022.2.4.
- Balogh, János (2023b): *Zsidó táncmesterek Pécsen a 19. században*. DiákKörKép, 5. sz., 9–23.
- Balogh, János (2024a): *Magyar néptánc kutatás a történelmi Baranyában és Szlavóniában*. Varga, Sándor – Korom, Alexandra (szerk.): Etnokoreológiai Szemle 1. Adatok és reflexiók a magyar és nemzetiségi néptánc kutatás történetéhez. (Etnokoreológiai Szemle 1.) Budapest, Magyar Etnokoreológiai Társaság, 9–37. (Digitális kiadás)
- Balogh, János (2024b): *Táncmesterek könyve. Három pécsi táncmester a 19. és 20. századból*. Tongori, Ágota – Sente, Dorina Eszter (szerk.): Műfajok, módszerek, mesterek a táncművészetben. Új tapasztalatok, új módszerek, új megközelítések. Budapest, Magyar Táncművészeti Egyetem, 17–32. (Táncművészet és Tudomány 15.)
- Balogh, János – Gunszt, Andrea (2015): *Tűzet viszek. Tánc hagyományok és táncos népszokások a történelmi Baranyában*. Pécs, Janus Pannonius Múzeum.
- Balogh, János – Gunszt, Andrea (2016): *Hegyljától Tötországig. Tánc hagyományok és táncos népszokások a történelmi Baranyában II*. Pécs, Janus Pannonius Múzeum.
- B. Horváth, Csilla (1980): *A pécsi fényképészek 1922–1948 között*. Uherkovich Ákos (szerk.): A Janus Pannonius Múzeum Évkönyve 25. Pécs, Janus Pannonius Múzeum. 167–191.

¹¹² Névtelen, 1942. 4.

¹¹³ Névtelen, 1983. 1094.

¹¹⁴ Névtelen, 1995. 15.



- Bolvári-Takács, Gábor (2014): *Táncosok és iskolák. Fejezetek a hazai táncművészképzés 19–20. századi intézménytörténetéből*. Budapest, Gondolat Kiadó.
- Bozzay, Margit (1931, szerk.): *Magyar asszonyok lexikona*. Budapest.
- Danczer, Béla (1917, szerk.): *A Budapesti Szent-Szív-Intézeti Kath. Leánygimnázium Értesítője Az 1916/17. tanévről*. Budapest, Stephaneum Nyomda.
- Danczer, Béla (1918, szerk.): *A Budapesti Szent-Szív-Szerzetesnők Kath. Leánygimnáziumának „Sophianum” Értesítője az 1917/18. tanévről*. Budapest, Stephaneum Nyomda.
- Detre, Katalin (2013): *A zenepedagógia és a táncművészet kapcsolata Európában és Magyarországon*. Enigma, 76. sz., 55–60.
- Detre, Katalin (2022): *A piac szerepe a magyar és a német mozdulatművészet professzionalizációjában*. Aetas, 1. sz. 74–92.
- Dienes, Gedeon (2008a): *Kállai Lili. Magyar Táncművészeti Lexikon*. Budapest, Planétás Kiadó – Magyar Táncstudományi Társaság, 90.
- Dienes, Gedeon (2008b): *Szentpál Olga. Magyar Táncművészeti Lexikon*. Budapest, Planétás Kiadó – Magyar Táncstudományi Társaság, 193.
- Dienes, Gedeon (2008c): *Dienes Valéria. Magyar Táncművészeti Lexikon*. Budapest, Planétás Kiadó – Magyar Táncstudományi Társaság, 43–44.
- Dienes, Gedeon (2008d): *Madzsar Alice. Magyar Táncművészeti Lexikon*. Budapest, Planétás Kiadó – Magyar Táncstudományi Társaság, 116–117.
- Dienes, Gedeon (2008e): *Berczik Sára. Magyar Táncművészeti Lexikon*. Budapest, Planétás Kiadó – Magyar Táncstudományi Társaság, 23.
- F. J., (1925): *Jaschik Álmós növendékeinek kiállítása*. Pesti Hírlap, december 5., 13.
- Fallenbüchl, Ferenc (1920, szerk.): *A Szent-Szív Szerzetesnők Budapesti VIII. kerületi Kath. Leánygimnáziumának (Sophianum) Értesítője 1918–1919, 1919–1920 tanévről*. Budapest, Stephaneum Nyomda.
- Fazekas, Csaba (1999): *Bevezetés az újkori magyar történeti források tanulmányozásába*. Miskolc, Pro Renovanda Cultura Hungariae Alapítvány „Tudomány az oktatásban” Szakalapítványa.
- Fuchs, Livia (2007): *Száz év tánc. Bevezetés a tánc XX. századi történetébe*. Budapest, L'Harmattan.
- Greguss, Alice (1938): *Újra Missa Sollemnis*. Pécsi Napló, május 11.
- Hábel, János (2014): *„Elköltözött” szomszédaink: a pécsi zsidóság 1944-ben*. Pécs, Pro Pannonia. (Pannónia könyvek.)
- Hábel, János (2014b): *Pécsi levelek 1944-ből. Dokumentumok a „zsidókérdés” pécsi megoldásáról*. Pécs, Kronosz Kiadó (Pécsi Mozaik 4.)
- Illés, Péter (2019): *A múzeumi gyűjtemény mint terep. Posztmúzeum a fogyasztói társadalomban*. Tabula. Anéprajzi Múzeum online folyóirata 1–2. sz., 1–9. doi: 10.54742/tabula.2019.1-2.03.
- K. F., (2009): *Múltidéző*. Dunántúli Napló, augusztus 11. 15.
- K. F., (2010): *Múltidéző*. Dunántúli Napló, február 2., 11.
- K. J., (1937): *Greguss Alice növendékeinek vizsgálóadása*. Pécsi Napló, június 11., 4.
- Kaán, Zsuzsa (1998): *Táncművészet*. Bán, András – Kollega Tarsoly, István (szerk.): Magyarország a XX. században. Kultúra, művészet, sport és szórakozás. 3. kötet. Szekszárd, Babits Kiadó. 621–635.
- Kapitány, Ágnes – Kapitány, Gábor (2007): *Túlélési stratégiák. Társadalmi adaptációs módok*. Budapest, Kossuth Kiadó.
- Kaposi, Edit (1970): *Adalékok az európai és a magyar táncmesterség történetéhez*. Táncstudományi Tanulmányok 1969–1970, 163–194.



- Kavacsánszki, Máté (2021): *Táncstudomány és társadalomtörténet. Lehetséges kapcsolódások.* Táncstudományi Tanulmányok, 2020–2021, 23. sz., 68–98.
- Kézér, Gabriella (2024): *Test, szépség, harmónia, pedagógia – Berczik Sára életműve.* Budapest, Magyar Táncművészeti Egyetem.
- Krassó, Sándor (2016): *Kötéltánc. Adalékok a pécsi zsidóság és Pécs 20. századi történetéhez.* Pécs, Pro Pannonia Kiadói Alapítvány.
- Kürschner, Manó (1911, szerk.): *Az Államilag Segélyezett Pécsi Városi Zeneiskola Évkönyve az 1910–1911. tanévről.* Pécs.
- Kürschner, Manó (1913, szerk.): *Az Államilag Segélyezett Pécsi Városi Zeneiskola Évkönyve az 1912–1913. tanévről.* Pécs.
- Kürschner, Manó (1914, szerk.): *Az Államilag Segélyezett Pécsi Városi Zeneiskola Évkönyve az 1913–1914. tanévről.* Pécs.
- Kürschner, Manó (1915, szerk.): *Az Államilag Segélyezett Pécsi Városi Zeneiskola Évkönyve az 1914–1915. tanévről.* Pécs.
- Kürschner, Manó (1916, szerk.): *Az Államilag Segélyezett Pécsi Városi Zeneiskola Évkönyve az 1915–1916. tanévről.* Pécs.
- Lenkei, Júlia (1993): *Mozdulatművészet. Dokumentumok egy letűnt mozgalom történetéből.* Budapest, Magvető – T-Twins.
- M. J., (1928): *A Képzőművészeti Főiskola kiállítása.* Magyarország, május 20., 21.
- Martyn, Ferenc (1998): *Levelek Török Lajoshoz VI.* Jelenkor, 4. sz., 427–447.
- Mestyán, Ádám (2009): *Ki Volt François Delsarte?* Paralell, 11. sz., 8–14.
- Németh, András (2013): *Életreform-törekvések és táncpedagógiai reformok a 20. század első felében.* Beke, László – Németh, András – Vincze, Gabriella (szerk.): *Mozdulat – magyar mozdulatművészet a korabeli társadalom és művészet tükrében.* Budapest, Gondolat Kiadó. 15–51.
- Névtelen, (1906): *Zongora tanulók előadása.* Pécsi Közlöny, június 8., 5.
- Névtelen, (1907): *Kimutatás.* Névtelen: A Magy. Kir. Állami számvevőszék jelentése az 1906. évi zárszámadásról, valamint az államháztartás, államvagyon és állami adósságok kezelése körül az 1906 évben szerzett tapasztalatairól. Budapest, Magyar Királyi Állami Számvevőszék.
- Névtelen, (1908): *Zongora tanulók előadása.* Pécsi Közlöny, május 24., 5.
- Névtelen, (1914a): *A pécsi Vöröskereszt egylethez.* Pécsi Napló, október 20., 4.
- Névtelen, (1914b): *A hadsereg téliruhaszükségletének pótlásául szolgáló ruhadarabokat.* Pécsi Napló, november 18., 3.
- Névtelen, (1916): *Vöröskereszt Páter Pál-napi gyűjtés.* [sic] Pécsi Napló, június 28., 4.
- Névtelen, (1916a): *Pécsi Dalárda hangversenye.* Dunántúl, március 15., 7.
- Névtelen, (1916b): *Az 1911-ben végzett pécsi polgári leányiskolások találkozója.* Dunántúl, július 16., 4.
- Névtelen, (1917): *Gyermekek a jótékonykodás szolgálatában.* Pécsi Napló, február 6., 5.
- Névtelen, (1917a): *Az izr. nőegylet estélye.* Dunántúl, december 15., 6.
- Névtelen, (1918): *Művész est.* Dunántúl, június 14., 7.
- Névtelen, (1923): *A balettől az abszolút táncig.* Nemzeti Ujság, április 10., 5.
- Névtelen, (1925): *Fiatalok és növendékek.* 8 Órai Ujság, december 6., 6.
- Névtelen, (1927a): *A Prohászka Ottokár-émlékünnepély.* Reggeli Hírlap, május 8., 13.
- Névtelen, (1927b): *Jaschik Álmós növendékeinek kiállítása.* Pesti Hírlap, december 4., 9.
- Névtelen, (1927c): *A Prohászka Ottokár-émlékünnepély.* Magyar Jövő, május 6., 6.



- Névtelen, (1929): *Feinhals Frigyes operaénekes 60. születésnapja*. Az Est, december 18., 10.
- Névtelen, (1930): *Szept. közepén megnyílik Gál Edith mozgásművészeti iskolája*. Dunántúl, augusztus 10., 4.
- Névtelen, (1930a): *Plasztikus mozgásművészet egy budapesti táncesten*. Pécsi Napló, március 30., 10.
- Névtelen, (1930b): *Gyermekek (3 éves kortól)*. Pécsi Napló, augusztus 24., 7.
- Névtelen, (1931a): *A Stefánia Szövetség propagandaestélye*. Pécsi Napló, március 1., 7.
- Névtelen, (1931aa): *Nagy érdeklődés kíséri a Stefánia Szövetség március14-iki magyar estjét*. Dunántúl, március 12. 4.
- Névtelen, (1931b): *Mozgásművészet. Gál Edit*. Pécsi Napló, augusztus 30., 6.
- Névtelen, (1931bb): *Mozgásművészeti matiné Pécs*. Dunántúl, június 9., 6.
- Névtelen, (1931c): *Mozgás művészeti iskola Pécsen*. Pécsi Napló, szeptember 6., 5.
- Névtelen, (1931d): *Greguss Alice mozgásművészek iskolája*. Pécsi Napló, szeptember 26., 4.
- Névtelen, (1931e): *A Pécsi Napló szerencse-vására*. Pécsi Napló, december 6., 2.
- Névtelen, (1932a): *Greguss Alice mozgásművészeti iskolájának évzáró vizsgája*. Pécsi Napló, május 31., 5.
- Névtelen, (1932aa): *A Szociális Misszió farsangi teadélutánja*. Dunántúl, január 17., 5.
- Névtelen, (1932b): *Greguss Alice mozgásművészeti iskolájának bemutatója a Pécsi Nemzeti Színházban*. Pécsi Napló, június 10., 3.
- Névtelen, (1932bb): *Fellépés Ascher Oszkárral*. Dunántúl, január 21. 5.
- Névtelen, (1932c): *Társadalmi esemény lesz a Nemzeti Szövetség Női Osztályának magyar estje a színházban*. Pécsi Napló, november 13., 4.
- Névtelen, (1932cc): *Farsangi teadélután a Szociális Misszióban*. Dunántúl, január 22., 4.
- Névtelen, (1932d): *Haydn emlékest*. Pécsi Napló, december 6., 5.
- Névtelen, (1932dd): *A Szociális Misszió farsangi teadélutánja*. Dunántúl, február 10., 4.
- Névtelen, (1932e): *A Faust díszelőadása a színházban*. Dunántúl, május 3., 7.
- Névtelen, (1932f): *Díszelőadás F. Kalmár Rózsival*. Dunántúl, május 4., 7.
- Névtelen, (1932g): *Galetta Ferenc és Bethlen B. László művésztje*. Dunántúl, május 5., 6.
- Névtelen, (1932h): *Gál Edit matinéja a Pannóniában*. Dunántúl, május 26., 5.
- Névtelen, (1932i): *Greguss Alice–delután a színházban*. Dunántúl, május 31., 6.
- Névtelen, (1932j): *Ritmikus táncbemutató a pécsi Nemzeti Színházban*. Dunántúl, június 5., 8.
- Névtelen, (1932k): *Csütörtök délután fél 6 órakor gyermekek ritmikus táncelőadása lesz a színházban*. Dunántúl, június 8., 4.
- Névtelen, (1932l): *Nagy sikert aratott Greguss Alice mozgásművészeti iskolájának bemutatója*. Dunántúl, június 10., 2.
- Névtelen, (1932m): *Greguss Alice mozgásművészeti iskolájába beiratkozása*. Dunántúl, szeptember 7., 6.
- Névtelen, (1932n): *Gál Edith mozgásművészeti iskolájában*. Dunántúl, szeptember 11., 5.
- Névtelen, (1932o): *Greguss Alice Mécs László pécsi előadásán*. Színházi Élet, március 13., 88.
- Névtelen, (1933a): *Gál Edith teljes értékű művészi produkciója*. Pécsi Napló, január 24., 5.
- Névtelen, (1933aa): *Missziótársulat teadélutánja*. Dunántúl, február 25., 5.
- Névtelen, (1933b): *Fényes külsőségek mellett, zsúfolt nézőtér előtt folyt le a pécsi napilapok munkatársainak estje a színházban*. Pécsi Napló, március 15., 3.
- Névtelen, (1933bb): *Pécs társadalma az HONSz nyomorgóiért. Zsúfolt ház nézte végig a színház díszelőadását*. Dunántúl, március 9., 2.
- Névtelen, (1933c): *Greguss Alice mozgásművészeti iskolájának évzáró előadása a színházban*. Pécsi Napló, június 11., 3.



- Névtelen, (1933cc): *Fényesen sikerült a Dunántúl húsvéti színházi gyermekelőadása*. Dunántúl, április 12., 6.
- Névtelen, (1933d): *Fotózkodás*. Pécsi Napló, június 14., 4.
- Névtelen, (1933e): *Greguss Alice mozgásművészek iskolája október hó 1-én nyílik meg*. Pécsi Napló, szeptember 17., 8.
- Névtelen, (1934a): *Greguss Alice növendékeinek sikere a Szociális Misszió teadélutánján*. Pécsi Napló, január 23., 6.
- Névtelen, (1934aa): *A Szociális Misszió farsangi teadélutánja*. Dunántúl, január 24., 6.
- Névtelen, (1934b): *Fehér-rózsa-est Siklóson*. Pécsi Napló, február 9., 4.
- Névtelen, (1934bb): *A Pécsi Jótékony Nőegylet álarcos jelmezestje*. Dunántúl, február 7., 6.
- Névtelen, (1934c): *Fényes keretek között, a siker jegyében folyt le Greguss Alice mozgásművészeti iskolájának bemutatója*. Pécsi Napló, június 17., 13.
- Névtelen, (1934cc): *Fehérrózsa est Siklóson*. Dunántúl, február 8., 7.
- Névtelen, (1934d): *A vitézi szék díszelőadása a pécsi Nemzeti Színházban*. Pécsi Napló, november 29., 6.
- Névtelen, (1934dd): *Greguss Alice növendékeinek évzáró táncbemutatója a Nemzeti Színházban*. Dunántúl, június 8., 7.
- Névtelen, (1934ee): *Elhalasztották a Greguss Alice évzáró bemutatóját*. Dunántúl, június 12., 7.
- Névtelen, (1934ff): *Nagy sikert arattak Greguss Alice mozgásművészeti iskolájának növendékei*. Dunántúl, június 17., 9.
- Névtelen, (1934gg): *Szerdán este díszelőadással ünnepli meg Pécs társadalma a kormányzó névünnepét*. Dunántúl, december 5., 3.
- Névtelen, (1934hh): *Rákóczi. Díszelőadás a színházban a kormányzó névünnepére*. Dunántúl, december 6., 6.
- Névtelen, (1934i): *Magyarest*. Dunavidék. december 23., 4.
- Névtelen, (1934j): *Misszió magyarest*. Mohácsi Hírlap, december 23., 5.
- Névtelen, (1934j): *Misszió magyarest*. Mohácsi Hírlap, december 23., 5.
- Névtelen, (1935a): *Újságírók ünnepi hangversenye*. Pécsi Napló, június 4., 3.
- Névtelen, (1935aa): *Február 9-án tartja második teadélutánját a Szociális Misszió*. Dunántúl, február 9., 5.
- Névtelen, (1935b): *Greguss Alice mozgásművészeti iskolájának bemutatója*. Pécsi Napló, június 9., 3.
- Névtelen, (1935bb): *Fényes sikere volt a szombat esti Egyetemi Bálnak*. Dunántúl, február 24., 8.
- Névtelen, (1935c): *Műsoros est a Zrínyi nevelőintézetben*. Pécsi Napló 1935. június 27., 4. Pécs.
- Névtelen, (1935cc): *Divatbemutató a pécsi színházban*. Dunántúl, március 12., 4.
- Névtelen, (1935dd): *Hajnal-Iskola Zsongor és Csilla előadása*. Dunántúl, március 17., 7.
- Névtelen, (1935e): *Húsvéti álom. Látványos mesejáték három felvonásban*. Dunántúl, április 11., 7.
- Névtelen, (1935f): *Pécsi újságírók ünnepi hangversenye*. Dunántúl, június 4., 3.
- Névtelen, (1935g): *Iskolanyitás – Greguss Alice Mozgásművészeti Iskolája*. Dunántúl, szeptember 22., 10.
- Névtelen, (1935h): *Műsoros Mikulás-est a Pécsi Leányklubban*. Dunántúl, december 1., 9.
- Névtelen, (1936a): *A kereskedelmit végzetek táncestélye*. Pécsi Napló, január 9., 5.
- Névtelen, (1936b): *Műsoros délután a Szociális Misszióban*. Pécsi Napló, február 7., 6.
- Névtelen, (1936c): *A Maurinum táncestélye*. Pécsi Napló, február 22., 5.
- Névtelen, (1936d): *A Regnum Christianum nőegylet teadélutánja*. Pécsi Napló, február 29., 5.
- Névtelen, (1936e): *A Regnum Christianum nőegylet*. Pécsi Napló, március 3., 7.
- Névtelen, (1936f): *Greguss Alice mozgásművészeti iskolájának évzáró torna- és táncbemutatója*. Pécsi Napló, június 4., 6.



- Névtelen, (1936g): *Kitűnően sikerült a pécsi vitézek ünnepsége*. Pécsi Napló, június 19., 4.
- Névtelen, (1936h): *Iskolanyitás – Greguss Alice Mozgásművészeti Iskolája*. Pécsi Napló, szeptember 20., 14.
- Névtelen, (1936i): *A Pécsi Jótékony Nőegylet kokteilpartyja*. Pécsi Napló, november 17., 5.
- Névtelen, (1936j): *A Missa Sollemnis szereplői*. Pesti Hírlap, május 31., 4.
- Névtelen, (1936k): *A pécsi Missa Sollemnis színlapja*. Esti Kurír, június 5., 8.
- Névtelen, (1936l): *Missa Sollemnis*. Színházi Élet, május 31., 40.
- Névtelen, (1937a): *Purimi ifjúsági délután*. Pécsi Napló, február 21., 14.
- Névtelen, (1937aa): *A Pécsi Izr. Nőegylet jótékonycélú gyermekelőadása*. Dunántúl, április 5., 7.
- Névtelen, (1937b): *Tornatanfolyam a Hullámfürdőben*. Pécsi Napló, június 11., 5.
- Névtelen, (1937bb): *Nagy sikere volt Greguss Alice mozgásművészeti iskola évzáró bemutatójának*. Dunántúl, június 11., 9.
- Névtelen, (1937c): *A pécsi frontharcos fűcsoport diszhangversenye*. Pécsi Napló, december 7., 5. Pécs.
- Névtelen, (1937cc): *Gál Edit mozgásművészeti matinéjének sikere*. Dunántúl, június 15., 4.
- Névtelen, (1937dd): *Greguss Alice mozgásművészeti iskolája új helyiségében*. Dunántúl, szeptember 28., 6.
- Névtelen, (1937ee): *Jól sikerült a pécsi kereskedők jóléti teaestje*. Dunántúl, november 10., 7.
- Névtelen, (1938a): *Alarcosbál a Nőegyletben*. Pécsi Napló, február 6., 13.
- Névtelen, (1938aa): *A Szociális Misszió műsoros teaestje*. Dunántúl, február 4., 7.
- Névtelen, (1938b): *Ünnepi Játékok Pécsen*. Pécsi Napló, május 12.
- Névtelen, (1938bb): *Műsoros farsangi tea*. Dunántúl, február 27., 10.
- Névtelen, (1938c): *Greguss Alice mozgásművészeti iskolájának VII. évzáró bemutatója*. Pécsi Napló, június 2. 6.
- Névtelen, (1938cc): *Iskolanyitás – Greguss Alice Mozgásművészeti Iskolája*. Dunántúl, szeptember 28., 5.
- Névtelen, (1938d): *A Magyar Asszonyok Nemzeti Szövetségének bonyhádi csoportja*. Tolnamegyei Ujság, november 12., 4.
- Névtelen, (1938dd): *Gyermekelőadás a színházban*. Dunántúl, december 7., 7.
- Névtelen, (1939): *Kitűnően sikerült a belvárosi egyházközség „Tavaszi Nap”-ja*. Pécsi Napló, április 18., 6.
- Névtelen, (1939a): *Véget ért az iparosliceum előadássorozata*. Dunántúl, március 19., 6.
- Névtelen, (1940a): *A tánc és történetének fejlődése*. Pécsi Napló. Január 27., 3.
- Névtelen, (1940aa): *Iparos liceális előadás a Pannónia dísztermében*. Dunántúl, január 24., 7.
- Névtelen, (1940b): *Beiratások*. Pécsi Napló, szeptember 8., 4.
- Névtelen, (1940bb): *A tánc és történelmi fejlődése. Dr. Faluhely Ferencné előadása*. Dunántúl, január 25., 5.
- Névtelen, (1941): *Művész-est a Pannóniában*. Dunántúl, március 23., 9.
- Névtelen, (1941a): *A Szigetvári Ker. Olvasóegylet műsoros estje*. Szigetvári Hírlap, június 21., 3.
- Névtelen, (1942): *Greguss Alice örökebe lép. Blauhorn Györgyi mozdulatművészeti iskolája*. Dunántúl, augusztus 30., 4.
- Névtelen, (1942a): *Kerti ünnepély*. Szigetvári Hírlap, június 27., 4.
- Névtelen, (1945): *Könnyek Könyve*. Pécs, Pécsi Izraelita Hitközség.
- Névtelen, (1971): *Greguss Klára halálesete*. Dunántúli Napló, július 2., 5.
- Névtelen, (1983): *Greguss Alice kitüntetése*. Művelődési Közlöny, október 25., 1094.
- Névtelen, (1995): *Greguss Alice halálesete*. Dunántúli Napló, július 12., 15.



- Péter, Petra (2019): *A nyolcvanas évek öröksége a mai magyarországi kortáránc szcénában*. Tánctudományi Közlemények, 1. sz. 15–30.
- Straub L., Gyula (1913): *Értesítő a Besztercebányai M. Kir. Állami Felsőbb Leányiskola 1912-1913. iskolaévről. (A Besztercebányai M. Kir. Állami Felsőbb Leányiskola Értesítője.)* Besztercebánya, Hungária Könyvnyomda.
- Straub L., Gyula (1914): *Értesítő a Besztercebányai M. Kir. Állami Felsőbb Leányiskola 1913-1914. iskolaévről. (A Besztercebányai M. Kir. Állami Felsőbb Leányiskola Értesítője.)* Besztercebánya, Hungária Könyvnyomda.
- Straub L., Gyula (1915): *Értesítő a Besztercebányai M. Kir. Állami Felsőbb Leányiskola 1914-1915. iskolaévről. (A Besztercebányai M. Kir. Állami Felsőbb Leányiskola Értesítője.)* Besztercebánya, Hungária Könyvnyomda.
- Straub L., Gyula (1916): *Értesítő a Besztercebányai M. Kir. Állami Felsőbb Leányiskola 1915-1916. iskolaévről. (A Besztercebányai M. Kir. Állami Felsőbb Leányiskola Értesítője.)* Besztercebánya, Hungária Könyvnyomda.
- Szilágyi, Miklós (2001): *Néprajzi forráskritika*. Debrecen, Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Kar Néprajzi Tanszék.
- T., (1928): *Dienes Valéria dr. mozdulatkórusa*. Ujság, június 26., 12.
- Vályi, Rózi (1969): *A táncművészet története*. Budapest, Zeneműkiadó.
- Vincze, Gabriella (2013a): *A magyar mozdulatművészet korszakai*. Enigma, 76. sz., 61–67.
- Vincze, Gabriella (2013b): „Az egészség és szépség útján” Kállay Lily mozgásművészeti iskolája. Enigma, 76. sz., 105–109.
- Vincze, Gabriella 2015: *A magyar mozdulatművészet története és néhány motívumának nemzetközi párhuzama*. (PhD értekezés, Budapest).
- Vincze, Gabriella – Markója, Csilla – Bordoly, István (2013): *Mozdulatművészet*. Enigma, 76. sz.
- Wilhelm, Gábor (2019): *Terepmunka, módszertan és antropológiai muzeológia*. Tabula. A néprajzi Múzeum online folyóirata, 1–2. sz. 1–29. doi: 10.54742/tabula.2019.1-2.02.

Elektronikus források

- Hábel, János (2014c): *Szöktetés a pécsi gettóból – 1. Pécsi zsidóság. A pécsi zsidóság története és szerepe a város fejlődésében*. <https://pecsizsidóság.wordpress.com/2014/06/24/szokes-a-pecsi-gettobol-1/> – utolsó letöltés: 2022. július 5.
- Hábel, János (2014d): *Szöktetés a pécsi gettóból – 2. Pécsi zsidóság. A pécsi zsidóság története és szerepe a város fejlődésében*. <https://pecsizsidóság.wordpress.com/2014/06/27/szokes-a-pecsi-gettobol-2/> – utolsó letöltés: 2022. július 5.
- Lenkei, Júlia (1989): *Szövetségűl a szétszórátásig. A Mozdulatkultúra Egyesület. Liget Műhely*. (Online folyóirat). <https://ligetmuhely.com/liget/lenkei-a-szetszoratasig/> – utolsó letöltés: 2025. január 7.
- Mayer, Judith (1999): *Gál Edit Fényképe*. Yad Vashem. The World Holocaust Remembrance Center. <https://collections.yadvashem.org/en/names/13777254> – utolsó letöltés: 2025. február 1.
- MKE 2024: *A Magyar Képzőművészeti Egyetem hallgatói 1871-től a mai napig*. mke.hu. (Egyetemi weboldal). http://doktori.mke.hu/about/hallgatoi_adatbazis.php/g – Utolsó letöltés: 2024. december 26.



- Mohay, Réka (2024): *Holokausz tragédiája Pécsen: így zajlott a baranyai és pécsi zsidóság deportálása 80 éve.* bama.hu 2024. július 8. Pécs. <https://www.bama.hu/helyi-kozelet/2024/07/baranyai-es-pecsi-zsidóság-deportálás> –
- Névtelen, (1897): *Berger Edith születési anyakönyve.* Pécsi Anyakönyvi Hivatal, Születtek (1896-1897). (Anyakönyv). (<https://familysearch.org/ark:/61903/3:1:33SQ-GPBC-S3V?cc=1452460&wc=92S5-GP6%3A40680101%2C48561001%2C41135701> : 29 November 2022 – utolsó letöltés: 2022. november 11.
- Névtelen, (1920): *Gál Márk és Berger Edith házassági anyakönyve.* Pest-Pilis-Solt-Kis-Kun. Budapest (V. Kerület) Kerület) Anyakönyvi Hivatal, Házasultak 1920 (júl) anyakönyve. (Anyakönyv). (<https://familysearch.org/ark:/61903/3:1:S3HT-DTZW-K8J?cc=1452460&wc=92QJ-SPX%3A40678301%2C51334101%2C1077286501> : 16 June 2014 – utolsó letöltés: 2022. november 11.
- Névtelen, (1936m): *Pécs Missa Sollemnis.* Zempléni Múzeum, Szerencs 0171176. (Képeslap). <https://gallery.hungaricana.hu/hu/>
- Sipos, Béla (2015): A Terray család. *Honlap. A kézdimárkosfalvi Sipos és rokon családok családfái és fényképei.* <https://markosfalvi-sipos-csaladfa.freewb.hu/terray--merenyi--weisz-csaladfa/> – utolsó letöltés: 2020. augusztus 13.



M. Nagy Emese

Versadaptációk a színpadi néptáncművészetben

Vers és színpad

A költészet színházi megjelenítése Janus-arcú jelenség. A táncba fogalmazott vers különleges átmeneti műfaj, több művészeti ág határán. A költészet adja azt a ritmikus, verbális alapot, mely olyan értelmi interpretációt is kíván, amely nem feltétlenül jellemző a táncélmény befogadásának folyamatára, a mozdulatművészet ugyanakkor éppen a nonverbális, érzelmi-gondolati tartalomra erősít rá.¹ A költői szöveg alapvetően mentális térként jelenik meg a nézőben, hallgatóban, s ezért nem feltétlenül igényli, olykor nem is tűri a külső ábrázolást. Emiatt az is kérdés, hogy a befogadói oldal tud-e azonosulni a testet öltött szöveggel. A költői szövegek intimitását a befogadás számára megzavarhatja a túlzott színészi munka, mozdulatok, gesztikuláció, ezért Pavis véleménye szerint a szót és a mimet csak akkor érdemes elegyíteni, ha azok szikraként hatnak egymásra.²

Az új műalkotás a verstánc esetében több lépcsőfokon keresztül haladva születik meg: külön rétege van az előadott versnek, és külön rétege magának a mozdulattal „elevenné tett” hangsúlyoknak. Amennyiben nem felvételtől hangzik el a vers, akkor a kölcsönös befogadás és teremtés folyamata az egész előadást átszövi a vers előadója és a táncos(ok) között. Az új műalkotás már mindenképpen interpretáció. A vers alapján olyan új műalkotás születik meg, amely ilyen formájában fel sem merült a költő fantáziájában és maga is új arcait, rétegeit sejtí meg annak a valóság-eszméletnek, amelyből a verse fakadt. Babits Mihály: a Költő és tolmácsa című tanulmányában veszi számba a versnek egy másik művészeti ággal való találkozását és az irodalom, valamint az előadóművészet kölcsönös egymásra hatásának a folyamatát. Így vélekedik az előadott költeményről: „A tájnál is, mihelyt fölsüt a nap, a nap lesz a fontos, és amit a nap megmutat és ahova a nap beférkőzik: így kerekedik fölül az előadó művészete a szegény költőén... Csak azt hagyja a versből elevenen, ami őt elevenné izgatja a versben: csak ott hagyja föllobogni a költő szavait, ahol ő bennük fölloboghat. Viszont föllobogtatja a verset ott is, ahol az magától talán nem lobogna. Egy új műalkotás keletkezik ekként, mely egészen különbözik a költő műalkotásától: habár egyáltalán nem független tőle. Nem lehet mondani, hogy a költőnek semmi része sincs ebben az új műalkotásban: de az eredmény nem az ő számítása szerinti.”³

¹ Fuchs, 1997.

² Pavis, 2006. 251.

³ Babits, 1917. 221.



Babits értelmezése szerint a költő a verset elsődlegesen egyéni olvasásra szánja. Ezzel szemben az előadó vagy a rendező dönt egy olvasat, egy értelmezés mellett, mert hiszen „nem minden szépség hathat egyszerre: senki sem érti és érzi meg a költői nyelv minden árnyalatának varázsát az első hallásra”⁴. Mivel közönsége egyszer fogja hallani a verset, úgy kell elé tárni azt, hogy az értelem számára megragadható legyen. Babits szerint az elszavalt vers mindenképp veszít rejtett zeneiségéből, ritmusából. Ha azonban az eltáncolt verset vesszük számításba, rögtön szembetűnő, hogy a mozdulat képes ezeket a rejtett mélységeket is beemelni az előadásba, sőt azzal, hogy láthatóvá teszi, felerősíthetők ezek az rétegek. Hiszen „nagyon gyakran éppen a ritmusnak és az értelmi tartalomnak különböző megfelelései, szétválásai és egymásra találásai és az az új és még mélyebb ritmus, ami ebből kialakul, teszi a vers fő szépségét”.⁵ Ugyanakkor tagadhatatlan, hogy a költő művének ebben az újraalkotásban, miközben új tartalommal egészül ki az eredeti konstrukció, mégis el fognak halványulni, vagy törlődnek részletek: hangulatok, hangsúlyok, képek.

Vers és színpadi néptánc

Az irodalmi szövegek, elsősorban ritmikus versek használata – akár zenei kíséret nélkül – már megjelent a XX. század első évtizedeiben kibontakozó mozdulatművészeti irányzatokban. Dienes Valéria orkesztikai iskolájában Nagy Etel, Szentpál Olga és Mária keze nyomán már ekkor készültek olyan verses mozdulatművészeti előadások, amelyekben megjelentek néptánc motívumok is. Az ebből a körből induló Molnár István balladákkal, versekkel és zeneművekkel ötvözött előadástjein az 1940-es években pedig néptáncokra alapozta nagyhatású magántáncait.⁶ Például elkészítette Sinka István: Anyám balladát táncol című művének színpadi feldolgozását is.⁷

Az ötvenes évek kultúrpolitikája nem kedvezett a lírai adaptációknak, így csak a hatvanas években induló második koreográfus-nemzedéknek köszönhetően nyert teret ismét a néptáncszínpadon a költészet. A néptánc talaján kibontakozó korszerű színházi nyelv verssel, kortárs zenével, prózával, illetve moderntáncsal való ötvöztetésére egyaránt akadt példa. Györgyfalvy Katalin például módszeresen és következetesen kereste azokat a formákat, amelyek elbírják és kifejezik a ma emberének gondjait, vágyait, érzésvilágát. Mondanivalójának megfogalmazásához szükség szerint használta fel az irodalom, a színház, s nem egyszer a filmművészet eszközeit, módszereit.⁸

Szigeti Károly a természetes mozdulatokat – legyen az tánc, vagy hétköznapi cselekvés – a rendezés alkotóelemeként, a többi színpadi, scenikai jellel egyenértékű kifejezőeszközként fogta fel a színpadi térben. Ebből következik, hogy nem kizárólag táncban gondolkozott, hanem a mozdulatot egy vizuális, akusztikus és taktilis egész részeként értelmezte.⁹

Novák Ferenc „ihletői főként a különböző irodalmi forrásokban már megformált karakterek, helyzetek, konfliktusok voltak. A Szimonov verse alapján született Várj reám! (1965) döbbenetes színházi hatást ért el, amint a felhangzó vers nyomán felelevenedő képben az asszonyok elbúcsúztak háborúba induló férjeiktől....”¹⁰ A politikai elvárások azonban még ebben az időszakban is meghatározóak. „Ha nincsenek nyílt vagy burkolt elvárások a készülő művekkel kapcsolatban,

⁴ Babits, 1917. 222–223.

⁵ Babits, 1917. 223.

⁶ Zórándi, 2014. 21–22.

⁷ Maász, 1978.

⁸ Zórándi, 2014. 56.

⁹ Lelkes, 2024. 226.

¹⁰ Fuchs, 2007. 269.



akkor esetleg Novák Ferenc sem Szimonov versére készíti el a Várj reám! című nagydíjas művet, hanem más költő más versét választja” – vélekedik a szolnoki fesztiválok történetéről szóló összefoglaló munkájában Králl Csaba.¹¹ Novák Ferenc a hetvenes évektől rendszeresen dolgozik együtt kortárs költőkkel, elsősorban a Szegedi Szabadtéri Játékok színpadára készülő oratórium- és szertartásjátékok során. 1972-ben készül a Hegyen-völgyön lakodalom Ágh István verseire, 1975-ben a Májusjárás lírai műveit Kormos István, 1977-ben a Szüret verseit Kiss Anna jegyzi. A Nagy László költeményeiből készülő Tavaszköszöntő (1985), a Polner Zoltán versei ihlette Boszorkányok, varázslatok (1987) és A jövőmondó (1989) című táncjátékok, illetve a Bella Istvánnal készített Bagi passió, a Testamentum (1992), az Áni-máni (1993), majd A csodaszarvas nyomában (1996) című előadások esetében viszont a nagyobb ívű drámai kompozíciók mesterévé érő alkotó már rendezőként van jelen, a koreográfiákat tanítványai, munkatársai készítik.

Kricskovics Antal életművében a mitológiai és bibliai tematika az uralkodó, versre ritkán készít kompozíciót. Az Ady-évforduló alkalmából mégis kivételt tett. Bartók Béla Szonáta két zongorára és ütőökre című zenéjére alkotta Ady és Léda bonyolult, egyre hevesebb küzdelemmé fajuló kapcsolatát táncba fogalmazó Fekete pár című művét a Budapest Táncegyüttes számára, 1977-ben.

Timár Sándor alkotói szemléletének, emberi hitvallásának is tekinthetjük az újfolklorista irányzat korszerű szellemében színpadra állított, Nagy László költeményére készült Táncbéli tánc-szók (1976) című koreográfiáját. A Bartók Táncegyüttes számára írt költemény a gyimesi táncokhoz szorosan kapcsolódó, a hagyományban fellelhető csujogatásként elkiáltott sorok mintájára és ritmikájára készült. A koreográfus a gyimesi táncok mozgás- és ritmusvilágából merítve formálta alkotását színpadra, amelyhez dallam helyett zenekíséretet az ütőgardon ritmusa szolgált. „Timár Sándornak ezt az izgalmas hatású és egyben kortárs szellemiségű alkotását az akkori politikai vezetés a „hippi-korszak” vetületeként, a hatalommal való közösségi szembefordulásként értelmezte, és a koreográfiát két előadás után hosszú évekre betiltotta.”¹²

A női koreográfusok színrelépésével a hetvenes évek második felétől megszorozódik az irodalmi szövegek alkalmazása, illetve a népi játékok koreografikus mintázataival történő párhuzamba állítása. Osskó Endréné a Bem Néptáncegyüttes számára készítette Arany János balladájára a Vörös Rébék című tánckompozíciót, mely egy duhaj esküvőtől a végső drámaig jutó történetet dolgoz fel. Kányádi Sándor: Fekete-piros című költeménye alapján készült azonos című koreográfia a modern és a hagyományos életmód ütközéseiről szőtt vízió. Mucsi Jánossal közösen készített, Szolnokon 1985-ben koreográfiai díjat nyert Lelle Mária című darabja pedig Szabó Lőrinc verse alapján készült, mely drámaian mutatja be egy „tréfa” kegyetlenségét.

Foltin Jolán koreográfusként és pedagógusként is Osskó és Györgyfalvy nyomdokain járt. A népi játékok, mondókák, dalok világában megtapasztalta, hogy a szövegmondás, az éneklés és a mozgás egymással szorosan összefügg. Műveihez olyan jeles írók és költők nyújtottak alanyanyagot, ihletet, mint Kiss Anna, Kormos István, Nagy László, Szilágyi Domokos, Szakonyi Károly, Dobozi Eszter, Balogh Róbert. A Mondóka, szerelem, szerelem című koreográfiával debütált, mellyel 1975-ben Szolnokon különdíjat nyert. A darabhoz felhasznált költeményt, Kiss Anna: Éjszaka kéktollú című versét, a költő Fabábu című kötetéből kölcsönözte. Az archaikus motívumokat őrző karikázó táncmatériát a lehető legtermészetesebben fűzte egybe Kiss Anna szerelembűvölő versével. „Már ebben az első koreográfiájában is jól felismerhető kézjegye: a lánytáncok és női szólók szeretete, a színházi térben igen precízen pozicionált koreográfiai szerkesztés, ami alapvetően egyszerű térformák variációjából építkezve segítette a női szólók kibontakozását. Mindeközben

¹¹ Králl, 2013. 18.

¹² Zórándi, 2014. 123.



kiváló érzékkel teremtette meg a színházi térben a zenei hangzás és ritmika, a részben fiktív, részben gyűjtött anyagból származó mozdulatok, lépéssorok szinergikus egységével a női lét, a női sorsok atmoszférikusan sűrű közegét. Györgyfalvaihoz hasonlóan olyan koreográfusnak tekinthetjük, aki kreatívan és újító módon, a tájegység táncos anyagából kiindulva, az eredeti anyag szellemiségéhez, stílusához hűen új gesztusokat, mozdulatsorokat teremtett úgy, hogy egyes mozdulatsorokat kiemelt az eredeti anyag mozgásfolyamából és egy másik mozdulatsor közegébe helyezte azokat, vagy szituatív, új mozgásíveket dolgoztatott ki táncosaival. A rövid, villanásnyi, a teret is újraértelmező szóló Foltin találmánya a néptáncszínpadon, mely, ha csak egy pillanatra is, de kibontakozni engedi a nőt mint színpadi személyiséget.”¹³ A Gyermekem édes (Sirató Szilágyi Domokos verseire) című koreográfiája valójában asszociációs láncolat, amit az erdő mélyén öngyilkosságot elkövető, égre meredt szemekkel megtalált, tragikus sorsú, erdélyi költő halálhírének nyomasztó képzele váltott ki belőle.¹⁴ Szilágyi verssorait ezúttal is népdalszövegekkel szőtte össze, a szöveget recitáló táncosok mozdulatai a lírai szövegfoszlányok ritmusát követik.

A szintén Kiss Anna verseire készült „A holdnak háza van (1992), illetve a Bánomfai bolondulás (1993) című gyermektánc-darabokban újra a ritmus és a költő szöveggépei váltak központi elemmé. 1994-ben következett az életpálya egyik meghatározó táncdrámája, az Asszonyok könyve (1994), a Honvéd Táncszínház előadásában. Foltin már korábban is dolgozott Nagy Olga Paraszt dekameronjának szövegeivel, melynek folytatásaként jelent meg Asszonyok könyve című kötete, megrázó női sorsokról adva tanúbizonyságot. Foltint ezúttal is a női sorsba zárt ember érdekli. Megmutatja, milyen szerelmes fiatal lánynak, virágzó nőnek, elhagyott szeretőnek, megkeseredett feleségnek, kétségbeesett anyának, együttérző társnak lenni, kihívónak, kacérnak, alázatosnak, lázadónak, csalódottnak, boldognak, bizakodónak vagy összetört nőnek, embernek” – írja róla Fuchs Lívia.¹⁵ Kalitka (1995) című alkotása, melybe két Szilágyi Domokos vers motívumait rejt, azt mutatja meg, hogy mi történik, ha egy párkapcsolat börtönné válik, mi minden van, vagy lehet néhány szép, harmonikusnak tűnő táncmozdulat, kapcsolat hátterében. A Zene-bona, Szana-szét című, Novák Eszterrel 2006-ban közösen készített gyermekelőadásban a szereplők táncolnak, játszanak, labdát pattogtatnak, zoknit táncoltatnak, játszanak a közönséggel. Közismert mondókák, kiszámolók és kortárs költők (Fecske Csaba, Kiss Anna, Kiss Benedek, Kiss Dénes, Kukorelly Endre, Oravecz Imre, Tóth Krisztina) versei sorjáznak, régi és új sodródik egybe. Inferno című koreográfiája 2016-ban Dobozi Eszter drámai erejű verse alapján készült, táncba foglalt lírai önvallo másként. A darab szölistája Rémi Tünde, aki a lelki és testi gyötrődés minden elképzelhető változatát láttatta a színpadon.

A Bihari János Táncegyüttesben indult Stoller Antal koreográfusi pályája is. Rossa László zenéjére készült Búcsúsok (1973) című koreográfiája Berda József azonos című verséből nyert inspirációt, ám Stoller nem irodalmi hűségre törekedett, hanem a saját olvasatának megvalósítására. A vers néhány sorára játszik rá a koreográfia („nagy sereg, felhajtott állat”; „elől előimádkozó s középén ment a pap”), s alapvetően a közösség – kiközösítettség, tömeg – egyediség, manipuláció és igazság viszonyaira kérdez rá sajátos éllel. 1979-ben Szegeden a Dóm téren mutatták be Vásár című darabját, melyben Csukás István verseit használta fel.

A Timár Sándor műhelyéből induló Varga Zoltán folklór iránti elkötelezettsége mellett könnyű kézzel, természetesen nyúl a költészethez. Az eredeti néptáncagyományból úgy lép tovább, hogy nem bontja felismerhetetlenné, de mondanivalója szolgálatába állítja, és megőrzi

¹³ Lelkes, 2024. 221–222.

¹⁴ Kővágó, 1991. 8.

¹⁵ Táncművészet, 1988. 1.



a tánc, a zene és a költészet szerves kapcsolatát. 1976-ban, József Attila: Én ki emberként című versére, és Sebő Ferenc zenéjére készült a Skandalás című délszláv táncfantázia. A balkáni ritmusok, táncfűzerek derűs és feszes látványhatása mellett fontos a szöveg és a zene egysége is. Turáni induló című alkotása Babits Mihály versére készült. A táltos dobok testet-lelket megremegtető hangjára, büszke, zabolátlan, soha meg nem álló férfitáncokat fűzött a koreográfus. Regölés című koreográfiájában szintén erőteljes a zene, a szöveg (Nagy László: Rege a tűzről és jácintról című versének részlete) a tánc és a téma egységének koncentrációja. A koreográfus sajátos kompozíciós módszerét mutatja ez az egyszerre sodró lendületű, de szertartáselemeket is hordozó alkotás. Az eredendően profán hangulatú, szakrális és pogány emlékeket egybefűző népszokásban is igyekszik megragadni a feszültséget hordozó drámai mozzanatokot és szent pillanatokat, és törekszik azok felmutatására.

Mucsi János: Danaidák című húszperces koreográfiája a Zalka Táncegyüttesben készült, és 1989-ben elnyerte a Szolnoki Néptáncfesztivál koreográfiai fődíját, később, Mucsi vezetése alatt a Duna Művészegyüttes is többször bemutatta.¹⁶ A koreográfia elején Babits Mihály: A Danaidák című versének részletét Papadimitriu Athina előadásában halljuk. A hosszú, ritmusos ismétlődésekkel teli vers „megfesti a Danaidák repetitív büntetésének hangulatát, miközben a nézőt is hozzásegíti az események megértéséhez a történet felidézésével.”¹⁷

Zsuráfszky Zoltán koreográfusi pályája elejétől kezdve folyamatosan komponál versekre. Egy mondat a zsarnokságról című darabja Illyés Gyula saját előadásában elmondott versére írott tánc, melyet Szigeti Károllyal közösen koreografáltak 1983-ban, és először a Kecskeméti Katona József Színház egy stúdió-előadásán mutatta be. Szintén Nagy László saját versmondására készült a lisztes zsákokkal, gardonkíséretre táncolt Vendégek jövetele. A Költő című alkotása pedig a huszadik század költőorszáinak (Radnóti, József Attila és Nagy László alakjának) felidézése több etűdben. Az asszonyok által körülvett, körülölelt, körülsongott, „fiatal feleségekkel koszorúzott asztalt” idéző jelenetek után a férfi- és katonavilág brutalitásával szembesülünk. Az erőszak, bántalmazás, megvetés, megalázás cseppet sem finomkodó képeiben hempergő férfiak mint vasúti sínek, láncotlapok, azt mutatják, hogy a háború könyörtelen gépezete hogyan gyűri maga alá az embert, az emberi méltóságot. A záróképben az elembertelenített, majd magára hagyott sánta költő alakját idézi, aki falábbal sem adja fel a táncot, az alkotást. Az ezredfordulón készült Sebő Ferenc zenéjére, Balassi Bálint versének részleteire A végek dicsérete, valamint Gryllus Dániel zenéjére Nagy László: Szépasszonyok mondókái Gábrielre című koreográfiája.

2012-ben mutatták be a Vörösmarty Mihály versére készült táncetűdöt, A vén cigány című koreográfiát, amelyet a Honvéd Táncszínház később is műsoron tartott.

Újabb munkái közül az Éljen Petőfi! (2023) című előadás a költői életművet állítja fókuszba. Díszletként is Petőfi kéziratai szolgálnak: a Merengés, a Füstbe ment terv, A borozó és Az egy gondolat bánt engemet című versek hatalmas táblákra nyomtatva. Rendkívül mozgalmas az előadás, Petőfi gondolatai, vívódásai olykor párhuzamosan jelennek meg a szöveges és táncos epizódokban. Szinte minden jelenetnek aktív részese a költő – akit Herczeg Péter színművész alakít –, bevonódik a játékba, tréfálkoznak, incselkednek vele, a vállukon viszik vagy közrefogják a táncosok. A Júlia-szerelem ambivalenciáját nagysajói muzsikára a Szeptember végén verssel idézik meg, egyszerű, de szimbolikus fogással: a kétoldalú kendő fehéren elegáns sál, feketén özvegyi fátyol. A Pilvax kávéház történelmi eseményeit is láthatják a nézők, megelevenedik a pesti korszak, és nem maradnak ki az 1848–49-es forradalom és szabadságharc képei és versei sem, amelyek a tánc és a zene nyelvén egészen az utolsó versig követik a költő életét.

¹⁶ Péter, 2013. 102–104.

¹⁷ Hudák, 2023. 80.



A 2024-ben bemutatott Farsangvasárnap című produkcióban Rossa László zenéjére, a Honvéd Férfikar előadásában csendülnek fel Csokonai Vitéz Mihály: Bakhushoz című versének sorai. A Dorottytól ismert Karnevál herceggel karöltve körbeutazhatjuk az országot Somogytól Moldváig, Bodroghévíztől Mohácsig, ahogyan Csokonai kezdősorai szólnak: „Az örvendő Farsáng kiindult Budáról, / Tűdősítást venni a magyar hazáról, / S lajstromba szedni az új menyecskéket, / Öszvejárt sorjába minden vármegyékét.”

Diószegi László történeti és szociografikus érdeklődésű koreográfus pályáján kevésbé hangsúlyos a táncvers, ugyanakkor 1993-ban a Kormorán Együttes A betlehemi csillag üzenete című lemezének színpadi és televíziós változatát a Válaszút Táncegyüttessel és a Honvéd Együttes szólistáival mutatták be. A produkció során Babits Mihály: Karácsonyi ének, Kányádi Sándor: A betlehemi csillag üzenete és Az Isten háta mögött; Szócs Kálmán: Te is tudod; Hárs Ernő: Betlehemi tevék, Bartis Ferenc: Karácsonyi regős ének című verseire, valamint Nagy László: Rege a tűzről és jácintról című hosszúversének részletére készített koreográfiát.

Mihályi Gábor lírai alkatú koreográfus, több alkotásában is felbukkannak versek, bár sokszor csupán laza asszociációként illeszkednek a darabba. A Naplegenda (2000) című produkcióban József Attila: Eszmélet című versének egy részlete hallható, a Földön apám fia volnék (2004) című estnek pedig a címe ugyan egy kiragadott Weöres Sándor-sor a Mi volnék? című versből, de azon túl, hogy a darabban is megjelenik egy apa-fiú kettős, más kapcsolódási pont nemigen jön létre a címmel. Jóval hangsúlyosabb a költészet jelenléte a Pannon freskó (2005) című produkcióban, mely Sebő Ferenc által megzenésített Weöres Sándor- és Nagy László-versekre készült. A Kutszegi Csabával közösen jegyzett Idesereglik, ami továbbtűnt – Óda az énekes madárhoz (2021) című drámaparafrázis Tamási Áron: Énekes madár című színműve nyomán készült. A Tamási-darabot nagyvonalakban követő előadás olyan emberi érzésekről szól, olyan tapasztalatokat közvetít az emberi kapcsolatokról, amelyek soha nem kopnak ki a divatból. A történetet vendégszövegek alkalmazásával formálták az alkotói elképzelésekhez, idézetek hangzottak el József Attila, Juhász Gyula, Petőfi Sándor, William Shakespeare és Weöres Sándor írásaiból, valamint egy jakut hősi énekből is.¹⁸

Juhász Zsolt szintén szorosan kötődik a lírához, érdeklődése már pályája kezdetén, a Szeged Táncegyüttessel 1991-ben bemutatott Fekete-piros című előadásban megnyilvánult. 2004-ben József Attila: Derengő rózsza és Ady Endre: A muszáj Herkules című verse ihlette a Duna Táncműhelyben született előadását. A Derengőben egy anya és hat lánya egy napba sűrített életét, érzéseit mutatta meg, Marosi Annával az anya szerepében. A Mucsi János főszereplésével színre került Muszáj Herkules pedig Adynak és az összes nagy küzdőnek való emlékállítás. 2005-ben újra visszatért József Attilához A mozdony az más című előadással, majd 2014-ben a Ködből, csöndből című produkcióval. Alkotói szemléletére jellemző, hogy a költészet nem annyira témája, mint inkább apropója ezeknek az előadásoknak. A verseket kiindulópontnak, ihletőforrásnak használja arra, hogy a XXI. századi ember gondolatairól, érzéseiről, mindennapi életéről közvetítsen valami érvényeset. Hasonlóan hangulatokat, érzéseket vázol föl a 2012-ben készült, kortárs svéd gyerekverseken alapuló, Ami a szívedet nyomja című előadásban. 2019-ben Novák Ferenc forgatókönyve alapján készült a Maros Művészegyüttes számára a Valaki jár a fák hegyén című, Kányádi Sándor verseire épülő produkció, mely a költő szellemiségének megidézésére vállalkozott, amikor alámerült verseiben és gondolatvilágában. Szülőföldjét és a vidékeket, ahol élt, táncok jelenítik meg, és Kányádi négy verse is elhangzik egy színművész tolmácsolásában. Az alkotó arra törekedett, hogy a koreográfiák erősítsék a versek hangulatát, ennek érdekében

¹⁸ M. Nagy, 2024. 109.



Kányádi hangfelvételeit is felhasználták egy-egy versrészlet, motívum erősítésére. A 2023-ban bemutatott zenéből, énekből, táncból, mozdulatokból szőtt Hajadonok című előadásában szintén alkalmaz idézeteket Dorota Masłowska, Szabó Magda, Székely Magda szövegeiből, ezúttal is elsősorban hangulatteremtő, témafelvető szándékkal.

Appelshoffer János 2018-ban a Magyar Nemzeti Táncgyűttes Ballare című előadásához készítette az Arany-balladán alapuló Tengeri-hántás című darabját. Rémi Tündével közösen pedig Gondolatok Táncban és Versben című, a tánc, zene és költészet hármas egységére épülő táncszínházi előadását, mely a legfontosabb emberi érzéseket, a szeretetet, szerelmet, haragot, fájdalmat, veszteséget állította fókuszba. A hol lírai, hol szenvedéllyel teli táncokat a magyar irodalom legmeghatározóbb költőinek egy-egy verse (Kosztolányi Dezső, Ady Endre, Áprily Lajos, Kányádi Sándor, Pilinszky János) egészítette ki, László Zsolt színművész előadásában. A Magyar Nemzeti Táncgyűttes Régi tánc, új nemzedék című estjén bemutatott Lóra ütem (In memoriam Bubik István) című koreográfiájuk pedig Kassai Lajos versére készült, mely Bubik István előadásában hangzott el. Az expresszív dobszóval kísért vershez kapcsolt rusztikus mozdulatok az őserő kifejezői, vers és mozgás szerves egysége jött létre. Jelképes minden mozzanat és eszköz, ami felbukkan a színpadon, érzelmekre ható, robbanékony, szimbólumokkal telített koreográfia született.

Sánta Gergőnek A honvéd özvegye című darabja szintén a Ballare-estre készült. Az özvegyen maradt fiatalasszony tragédiáját kibontó mű Petőfi Sándor: Szeptember végén és Arany János: A honvéd özvegye című versét olvasta egybe. A nyíltan, illetve burkoltan Szendrey Júliának címzett verssorokat Mészáros Martin előadásában hallhattuk. A darab balladai hangvétellel mutatta be, ahogyan a magány, a lelkiismeret, az ígéretek, vádak és átkok egy fiatalasszony köré hurkolódnak, megfosztva őt a boldogság lehetőségétől.

A kortárs költészet kapott hangot Darabos Péter, a Notitia Táncműhely számára készített Zavar című koreográfiájában, mellyel 2022-ben a Zalai Kamaratánc Fesztivál táncszínházi kategóriájának győztese lett. A mű ihletője Nádasdy Ádám: Maradni, maradni című verse, mely el is hangzik az előadásban. Átgondolt, jól szerkesztett, kortárs tánctechnikákat néptáncsal fuzionáló koreográfia, amely sokat mond rendről, biztonságérzetről, otthonosságról, identitásról és összetartozásról, de a minden változással együtt járó bizonytalanságról és széthullásról is.

A versadaptációk színpadi lehetőségei

A színházi gyakorlat jellemzően óvakodik a költészet színpadi megjelenésétől, a vers ugyanis a konvencionálistól eltérő befogadói magatartást kíván. Arra készíti a nézőt, hogy „felhagyjon természetes lustaságával, kényelmes azonosulásra vagy oltalmazó távolságtartásra készítő hajlamával”.¹⁹ Hiszen a költészet célja, hogy a hallgató elgondolkodjon a benne zajló folyamatokon, érzéseken, s hogy szabad asszociációk induljanak útjukra.

A táncos színpadi adaptációk közös eleme, hogy valamilyen interpretációját, az alkotók általi olvasatát adják az eredeti irodalmi szövegnek. Többször kiaknázott lehetőség, hogy ismert, kanonizált, nagy versek, a ráismerés örömeivel ajándékozzák meg a hallgatót, de nézőpontváltásra is készíthetők, ha újraértelmezve kerülnek egy táncműbe. Az egymás mellé fűzött lírai szövegekből létrejövő előadások esetében a versek egymásutánjából színpadi szöveg válik: reflektálnak egymásra, párbeszédbe lépnek egymással, így többletjelentést kaphatnak, korábban nem sejtett intertextuális szálak tárulnak fel és a közönséggel is többsíkú interakcióba léphetnek.

¹⁹ Pavis, 2006. 252.



A modern intertextualitás az idézett szövegeknek hangsúlyozott, értelmező és értelemadó vagy módosító szerepet juttat. A dialogikus viszonyban a mű sokszor más művekről, szövegekről szól, az egységes kódolás pedig lehetetlen, hiszen az intertextuális utalások oly sokféle nyelvi regisztert érintenek, hogy egy individuális elvárási horizont nem képes mindegyikkel kommunikációba lépni.²⁰ Emellett a műalkotás lényegi mozzanata, hogy milyen módon vonatkoztatja egymásra a formát és a kontextust, vagyis azt a horizontot, amely utalásait szabályozza. A jelölt vagy jelöletlen intertextuális viszony – idézet, utalás, vendégszöveg, plágium – nyilvánvaló vagy rejtett szövegek, műalkotások közötti kapcsolatot jelent. Az eredeti és az idézett szöveg egymásba épülése és olykor jelöletlen, látens egymásba olvadása révén a művek között sokszor valóban átláthatatlan kapcsolat jön létre. Sok esetben föl sem ismerjük, hogy intertextualitásról van szó.²¹ Előfordul, hogy több alkotót is foglalkoztat ugyanaz a gondolat, többen is nyúlnak ugyanahhoz az irodalmi műhöz, esetleg ugyanazt a táncanyagot kapcsolva hozzá. Ilyenkor nem csak készakarva, de véletlenül is létrejöhetnek hasonló alkotások, alkotásrészek.

Nagy László: Táncbéli tánc-szók című verse, vagy A rege a tűzről és jácinról több alkotó fantáziáját is megragadta. Az első vers ugyan a Bartók Táncgyűttes felkérésére készült, de Timár Sándoron kívül többen is színpadra alkalmazták a versfüzért. Szappanos Tamás a Budapest Főváros Bartók Táncgyűttes számára készített koreográfiát 2009-ben, és már csupán a felhasznált táncmateria (gyimesi lassú és sebes magyaros, kettős jártatója és sirülője) is kettős felidézésre és idézésre ad lehetőséget: egyrészt az eredeti folklóranyagéra, másrészt pedig a színpadi adaptációkéra, melyek óhatatlanul (és kölcsönösen) felidéznek egymást. Nagyon hasonló a helyzet Nagy László: Rege a tűzről és jácinról című versének regösének-részlete esetében is, melybe az iszkázi illetve dozmati regösének pogány és keresztény szimbólumait, szertartáselemeit és szövegrészleteit építette a költő. Varga Zoltán és Diószegi László egyaránt gyimesi-, illetve moldvai kőrtáncokra és verbunkmotívumokra építette koreográfiáját, bár az egyik esetben Sebő népzenehez közelebb álló hangzásvilága, Diószeginél pedig a Kormorán Együttes népi motívumokat rockosabb hangvétellel megszólaltató zenéje szolgált alapul.

Kányádi Sándor: Fekete-piros című verse esetében a kolozsvári cselédlányok csütörtök és vasárnap délutáni Postakertbeli találkozóját²² magasztosítja jelképpé. A szimbólumokkal telített vers a táncházmozgalomban emblematicussá vált, egyszerre szól hagyományörzésről és az erdélyi magyarság sorskérdéseiről. A „fekete” és „piros” egy „eleven világ” alapszínei: Szék község népviseletében láthatók. Ugyanakkor szimbólumok is: az élet és halál köszönt bennük ránk, a remény és reménytelenség közötti folyamatos vergődés, melyben egy közösség vívja harcát a megmaradásért, identitásának őrzése érdekében. Kányádi versében a jóízű beszélgetések, várva-várt találkozások zsi bongása helyett fontos szerepet játszik a „némaság”: elsősorban a zene nélkül, énekszóra, vagy csak a szív ritmusára, szinte nesztelenül, könnyedén járt tánc csöndje. Utolsó próbálkozása ez a lányoknak a szülőföld hagyományainak őrzésére, mielőtt végképp belevegyülnének a város forgatagába. Kányádi tánc-metaforái mind-mind ezt sugallják: ököl, billegő tutaj, sülyedő háztető, alámerülő sziget, úszó koporsófödél. A táncolóktól elcsípett ének- és csujogatós foszlányok, költői átfogalmazásban át- meg átszövik a verset. A hetvenes évek elején Timár Sándor ugyanezt a szokást dolgozta fel Meg kell a búzának érni című darabjában, míg a szegedi Nagy Albert a Kányádi-vers inspirációjára készített koreográfiát a nyolcvanas években (Fekete-piros)²³, hosszú sort nyitva meg ezzel. 1991-ben a Szeged Táncgyűttes egész estés

²⁰ Kulcsár-Szabó, 1995.

²¹ Balázs, 2012. 54.

²² Pesovár, 1997. 37.

²³ M. Nagy, 2001. 33.



műsorának már címadó száma lett ez a koreográfia. Még a nyolcvanas években elkészült Osskó Endrének darabja a Bem Néptáncgyűttes számára, szintén széki táncokra. Ebben a műben egyetlen sor sem hangzik el a versből, csupán a címmel idézi meg a Kányádi vers-világát, sőt a lányok gyülekezése, közös tánca is hagyományos széki tánczázzá változik át a férfikar megjelenésével. Szintén csak a címet kölcsönzi Zsuráfszky Zoltán az estje számára 2006-ban és 2010-ben is azzal az indokkal, hogy ez a táncmozgalom „kultuszverse”, amikor a mozgalom harmincadik évfordulójára a legjelentősebb tematikus koreográfiákat sorakoztatja fel a Honvéd Táncszínház műsorában. Olyan etalon koreográfiákat visz színre, amelyek évtizedekre meghatározták a színpadi néptánc stílusát, gondolatkörét; amelyekből – bár sokan sokféle szempontból merítettek –, a kortárs néptáncművészet is táplálkozhat, új impulzusokat nyerhet.²⁴ A műsorral tisztelni kívántak a táncmozgalmat elindító, illetve azzal egy időben alkotó magyar koreográfusi iskola még élő tagjai előtt, munkáik mellé állítva párhuzamként azt az eredeti táncagyományt, amely kiindulásként szolgált a művek megalkotásához. A műsorban helyet kapott Timár Sándor Széki táncok koreográfiája csupán címében kötődik Kányádi verséhez, amelyet nem is kell feltétlenül ismerni ahhoz, hogy a produkciót értse és átélje a néző.

Szintén gyakori jelenség a színpadi néptánc művek esetében, hogy egy-egy motívum egyetlen alkotó életművében többször is visszatér. Akár egy-egy kedvelt tájegység táncanyagáról, vagy egy példaképnek tekintett táncos motívumairól, akár bizonyos témákról, vagy irodalmi művekről is legyen szó, ez a jelenség a genette-i terminológia szerint az intratextualitás.²⁵ Egyik formája az egyetlen alkotónak több változatban megírt munkája, vagy a többször felhasznált hivatkozások, idézetek, akár táncfolyamatok. A színpadi művekre elsősorban Genette hipertextualitás fogalma alkalmazható, mely leginkább témák, motívumok merítését jelenti más művekből, illetve a stílusutánzás formáit érthetjük alatta. A hipertextualitás nemcsak az irodalom és a színpadi hagyomány felől értelmezhető, hanem a folklór felől is, hiszen a színpadi néptánc produkciók többféle hagyomány (folklór – irodalom – színpadi előzmények) tengelyében születnek. Ezúttal elsősorban az irodalmi művekhez fűződő kapcsolódások jellegét vizsgáljuk. A hipertextualitásnak mint szövegviszonynak az a sajátossága, hogy a művet vagy műfajt, amelyen alapul, átalakítja, módosítja. Főbb poétikai-retorikai eljárásai közül elsősorban az idézés, felidézés módozataira találhatunk példát. Egyértelmű idézés fordul elő, amikor egy-egy jelentős korábbi művet vagy egy részletét beemelik egy új műsorba, ezáltal más kontextusba helyezik. Ez történt például Appelshoffer János és Rémi Tünde „Ott se leszen megállásom...” című előadása során, amikor a darabba építve egyszer csak felbukkan Vajda János zeneszerző és Györgyfalvy Katalin koreográfus 1989-ben készült két, hangszerre és szólótáncosra készült duója. A Just for you című, egy csellóra és egy táncosnőre készült etűd népszerű, a Duna Művészegyüttes Szerelemkert című estjén önállóan is szerepel, de finom ironiájával ebben a rusztikus környezetben is érvényes. Párja, a hegedűre és férfitáncosra készült Györgyfalvy-darab viszont – bár már korábban elkészült – nem került bemutatásra, most lépett először közönség elé Vizeli Máté és Appelshoffer János előadásában.

Az allúzió, utalás, célzás, akár saját életművön belül, akár azon túlmutatóan is gyakori: Foltin Jolán Ugróslány és Kalitka című koreográfiáinak motívumai és Asszonyok könyve című darabjának egyes jelenetei között igazán könnyű ráismerni efféle kapcsolódásokra. A balladafeldolgozásokban gyakori, hogy a szöveg egy-egy homályban hagyott részletét dolgozzák ki a táncszínpadon, erre találunk példát Zs. Vincze Zsuzsa: A bűn? című, Arany János: Ágnes asszony című balladája alapján készült alkotásában, vagy Fitos Dezső és Kocsis Enikő: Irgalom című darabjában.

²⁴ M. Nagy, 2006. 20.

²⁵ Balázs, 2012. 54.



A parafrázis klasszikus nagy történetek, regények, esetleg korábbi színpadi művek újraalkotását, újrajátszását jelenti a táncszínpadon. Ismert példa erre a Passió, Kazantzakis Akinek meg kell halnia című regényének Novák Ferenc-féle színpadi átirata, vagy Federico García Lorca: Bernarda Alba háza című darabjának Foltin Jolán (Harangok, 1999) és Kocsis Enikő kézjegyét viselő színpadra állítása (Bernarda ballada, 2024). Narratív és dramatikus művek esetében beszélhetünk erről, a líra szabadabb asszociációi és érzelmi fókuszáltsága miatt kevésbé alkalmas színpadi parafrázisalkotásra.

A rájátszás a néptáncszínpadon nem az irodalmi művekkel, hanem a folklóralappal kapcsolatban merülhet fel inkább. Az utóbbi két évtizedben reneszánszát éljük a múltbeli folyamatokat, táncosokat megidéző előadásoknak, akár a Magyar Nemzeti Táncegyüttes Élő Martin Archívum-sorozatára, akár a Magyar Állami Népi Együttes Egykor és most című sorozatára gondolunk.

Allúzió, célzás például Zsuráfszky Zoltán: A költő című darabjának végén sántikáló táncos figurája, vagy József Attila: Tudod, hogy nincs bocsánat című versére készült alkotásában a pszichiátriai ágy megjelenése. De tréfás célzásnak tekinthetők a „válogatott cigánylegények” Zsuráfszky: Tündérmese című darabjában, vagy Juhász Zsolt: Apák és fiak című alkotásában Karsai Zsigmond jellegzetes tánckezdő mozdulata.

Az adaptációk, színpadi átiratok a lírai művek esetében is sokfélék. A tánc és irodalom határmezsgyéjén születő produkciók nagy része megfoghatatlan pusztán a szövegek vagy az irodalomtörténet irányából, a tánc- és mozgásszínház felőli értelmezésük a legkézenfekvőbb, annak ellenére, hogy a legtöbb irodalmi szövegekre támaszkodó darabban a szöveg (vagy egy része) el is hangzik a színpadon. A szöveg mellett a történet, a mozgás, a zene, a prózai és dalszövegek, az egyes előadók testi jellegzetességeinek felmutatása közel hasonló hangsúllyal bírnak.²⁶

A lírai művek színpadi adaptációi – hasonlóan a prózai és drámai alkotásokhoz – az eredeti műhöz való hűség fényében négy, az eredet-szöveget övező egyre növekvő sugarú körgyűrűn képzelhetők el. A transzpozíció esetében a színpadi adaptáció a szerkezet, érzelmi, hangulati telítettség terén is pontosan követi az irodalmi alkotást, felismerhető benne a mű eredeti íve. Lírai alkotás színpadra állításakor a leggyakoribb, hogy az előadás során a teljes mű elhangzik. Ez persze önmagában nem garancia arra, hogy a mű minden mélysége és vetülete egyúttal színre is kerül. Timár Sándor: Táncbéli tánc-szók című koreográfiája például a ritmikát és az eredeti gyimesi mozdulatanyagot állítja fókuszba, a szövegből is elsősorban a ritmika érvényesül, a valódi tartalom jobbára háttérben marad.

A szabad adaptációk esetén a színpadi megjelenítés hű az eredeti szöveg hangulatához, de szerkezeti változtatásokat, kiemeléseket tartalmazhat. Varga Zoltán: Skandalás című darabja például egy már létező Sebő-zenére íródott, mely már önmagában sajátos értelmezése József Attila: Én, ki emberként című versének. Sebő a szapphói strófa hagyományán elindulva nyúlt feldolgozása során a balkáni zenei világhoz, és ehhez csatlakozott Varga Zoltán koreográfiai elképzelése is, immár két költő nyomán. A szöveg derűs, szerelmes, a boldogságot égbekiáltó tartalmához illeszkedik is ez a megvalósítás, de semmiképpen nem tekinthető a táncmű a vers pontos hangulati és asszociatív leképezésének.

Egyéni interpretációról akkor beszélhetünk, ha az alkotó tudatosan eltér az eredeti műtől, nem törekszik a teljes szöveg megjelenítésére, átértelmezi, új nézőpontból láttatja, kiegészíti, vagy esetleg kiragad bizonyos elemeket, és azokat állítja reflektorfénybe. Így jár el Foltin Jolán a Kiss Anna versét felhasználó Mondóka, szerelem, szerelem, és a Szilágyi Domokos verseit beépítő

²⁶ M. Nagy, 2024. 106.



Gyermekem édes és a Kalitka című alkotásaiban. „Foltin sajátos irodalmi táncszínháza a magyar folklór két alapvető vonásából táplálkozik: képiségből és a szövegek ritmusából, amelyek a zene és tánc hallható, látható, testünk egészével érzékelhető szenzorikus elemeivel egészülnek ki. A koreográfus az érzékszervek vegyületével sohasem pusztán illusztrálja az irodalmi szöveget, mindig értelmez és kapcsolati hálókat is teremt. Ugyanígy használja a dramatikus és táncos folklórt, a gyermekmondókákat, népdalokat is.”²⁷

Kalitka című művében a ragaszkodás és függés, birtoklás- és szabadságvágy fogalmazódik táncá Szilágyi Domokos verseinek segítségével. Hagyj örökre című költeményének kezdősorait a férfi karakterhez társítja: „Asszonyocska, édes ízem, / madaracska, kicsi csízem, / énmellettem tűzön-vízen”. A nőhöz viszont a Perc című vers első és utolsó sorait: „Csüggök rajta csüggedetlen, / csügg ő rajtam csüggeteg”; „csügg ő rajtam csüggedetlen, / csüggök rajta csüggeteg”. A pár táncát (vajdaszentiványi sebes forduló), folyton megtöri, átértelmezi egy-egy civil mozdulat. Appelshoffer János és Rémi Tünde: Gondolatok táncban és versben című előadásában többségében már meglévő koreográfiákhoz kapcsolták magyar költők egy-egy versét úgy, hogy nem egymás illusztrációjának szánták, mégis egységes produkcióvá állt össze a sokfelől érkező színpadi alapanyag. Kirajzolódtak döntési helyzetek, válságok, kapcsolatok, az egyén és a közösség tragédiái és az újrakezdés lehetőségei.

Amikor csak ürügyként használja az eredeti művet egy színpadi adaptáció, és semmilyen réteget nem célja pontosan visszaadni, inspirációról beszélünk. Lehet, hogy csak a cím idézi fel az irodalmi művet, de a táncalkotás egészen másról – a szerzőről az őt és a kor emberét foglalkoztató gondolatokról – szól. Esetleg a koreográfus saját intencióinak megfelelően emel be néhány sort vagy egy-egy művet az előadásba, de saját mondanivalójának alátámasztására vagy árnyalására használva azt. Ilyen például a Naplegenda során megszólaló József Attila-versszak az Eszméletből, vagy szintén a Magyar Állami Népi Együttes Földön apám fia volnék című darabja, mely csak címében kapcsolódik Weöres Sándorhoz. Hasonlóan jár el Darabos Péter: Zavar című művében Nádasdy Ádám: Maradni, maradni című versével, vagy Juhász Zsolt: Hajadonok című előadásában Dorota Masłowska és Szabó Magda írásaival, valamint Székely Magda: Az arc című versével. A Kányádi Sándor verseire épülő Valaki jár a fák hegyén című alkotás sem egységes mű, a produkció egyes szálai alig-alig fonódnak össze, tulajdonképp mintha három külön, párhuzamosan futó előadást néznénk. Négy vers hangzik el, emellett néhány kiemelt idézet Kányádi hangján. A dobogón a férfi szólista mozgásával a koreográfus a versek hangulatának közvetítésére, olykor árnyalására törekedett. A műsorban megjelenő néptáncok inkább színesítésként hatnak: Gyimestől a Mezőségen és Kalotaszegen át a Nyárad mentéig kísérhetjük a költő életútját. Előfordul, hogy a szerző előadásában kerül színre egy-egy költemény, mégis inkább csak inspirációforrássul szolgál. Zsuráfszky Zoltán: Egy mondat... című koreográfiája Illyés Gyula, Vendégek jövetele című alkotása pedig Nagy László versmondására készült, kétségtelenül a művekből kiinduló, de meglehetősen szabad asszociációs sort jelenít meg a színpadon.

A korábbi, uralkodóan verbális szövegekre kiterjedő tipológiát a szemiotika szemszögéből Petőfi S. János kiterjesztette a vizuális, sőt akusztikus multimediális szövegekre is. Ha ehhez hozzákapszoljuk a kiterjesztett szövegek közöttiséget (transz- vagy intertextualitást), akkor immár „képközöttiségről”, „hangközöttiségről”, sőt „előadásközöttiségről” is beszélhetünk.²⁸ A multimediális szövegek, köztük a színpadi, táncszínpadi előadások ilyen sokdimenziójú vizsgálatára a szemiotikai struktúra készen áll, erre azonban nagyobb lélegzetű munka keretei között lehetne csak vállalkozni.

²⁷ Lelkes, 2024. 223.

²⁸ Petőfi S, 2004.

Irodalomjegyzék

- Babits, Mihály (1917): *Írás és olvasás*. Budapest, Athenaeum.
- Balázs, Géza (2012): *Szöveg a szövegben. Intertextualitás multimedialitásban*. Palócföld, 6. sz. 52–57.
- Fuchs, Livia (1988): *Antológia* '87. Táncművészet, 13. sz. 1–3.
- Fuchs, Livia (1997): *A szabad táncról a posztmodernig. Századunk hazai táncművészetéről*. Alföld, 12. sz. <https://epa.oszk.hu/00000/00002/00024/fuchs.html> (utolsó letöltés: 2023. 09. 18.)
- Fuchs, Livia (2007): *Száz év tánc. Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe*. Budapest, L'Harmattan.
- Hudák, Dóra (2023): *Antik kultúrák hagyatéka a magyar néptáncszínpadon*. Tánctudományi Közlemények, 1. sz. 71–83.
- Kövágó, Zsuzsa (1991): „Éjszaka kéktollú páva, szállj be a tisztaszobába...” Beszélgetés Foltin Jolánnal. Táncművészet, 5–6. sz. 8–9.
- Králl, Csaba (2013): *Színe és fonákja. A szolnoki néptáncfesztiválok története*. Szolnok, Aba-Novák Kulturális Központ Nonprofit Kft.
- Kulcsár-Szabó, Zoltán (1995): *Intertextualitás: létmód és/vagy funkció?* Irodalomtörténet, 4. sz. 495–541.
- Lelkes, Zsófia (2024): *Néptánc a színpadon 1945–1989. Kultúrpolitika, színházi struktúra, táncesztétika*. Budapest, Hagyományok Háza.
- Maácz, László (1978): *Sziszüphosz nem alkuszik: A magyarországi nemzetiségek táncegyüttesének műsora*. Új Tükör, 50. sz. 30.
- M. Nagy, Emese (2001): „Testből font jelbeszéd”. *Tánc a huszadik századi magyar költészetben*. Budapest, Magyar Táncművészeti Főiskola. (szakdolgozat)
- M. Nagy, Emese (2006): *Fekete-piros tánc. Táncok a XX. századból – A Budapest Táncegyüttes bemutatója*. Táncművészet, 3. sz. 20–21.
- M. Nagy, Emese (2024): *Tánc és irodalom a kortárs folklórszínpadon*. Tongori Ágota, Sente Dorina Eszter: Műfajok, módszerek, mesterek a táncművészetben. Budapest, Magyar Táncművészeti Egyetem. 105–111. (Táncművészet és tudomány XV.)
- Pavis, Patrice (2006): *Színházi szótár*. Budapest, L'Harmattan, 250–252.
- Pesovár, Ferenc (1997): *A tánc általános alkalmi*. Felföldi László – Pesovár Ernő (szerk.): A magyar nép és nemzetiségeinek táncagyományai. Budapest, Planétás Kiadó. 30–46. (Jelenlévő múlt)
- Péter, Márta (2013): *Eleven történet: A Duna Művészegyüttes és elődegyüttesei*. Budapest, Duna Palota Nonprofit Kft.
- Petőfi S., János (2004): *A szöveg mint komplex jel. Bevezetés a szemiotikaitextológiai szövegszemléletbe*. Budapest, Akadémiai.
- Zórándi, Mária (2014): *A bartóki út: Pályaképek a színpadi néptáncművészet 20. századi történetéből*. Budapest, Magyar Táncművészeti Főiskola.



Mayer-Pestality Bianka

Szving, paso doble és a csárdás: a társastánc az államosítás éveiben. Egy kisvárosi környezet elemzése*

A két filmben (Dalolva szép az élet, Egy pikoló világos) – az ideológiai célzat kivételével – eltérő szempontrendszer szerint alkalmazták a rendezők a táncos jeleneteket. Azonos, hogy gyors, dinamikus táncokat is bemutatnak a szereplők, és hasonló elem ezen kívül az is, hogy megjelenítésre került mindkét filmben egy új, külföldről érkező „divattáncirányzat”, illetve mindezek szembeállítását a társastáncanfolyamokon tanítottakkal. Új mozdulatsorokkal, új lépésekkel és új zenével hívogatták, csalogatták a táncolni vágyókat. Új utat nyitott egy, az országban ekkor még nem preferált szemléletmód és életfelfogás felé. Csakhogy ezt a szokatlan szemléletmódot, öltözködési-, viselkedési- és táncstílust a 40-es, 50-es évek Magyarországnak társadalma nem tudta követendő példaként elfogadni.

A jampecekről az általános vélemény az volt, hogy nem dolgoznak, a hagyományokat és a törvényt nem tisztelik, Nyugat-imádók, felforgatók, lázítók, és veszélyeztetik a békés életünket. A filmek többségében ezt a negatív szerepet osztották ki ezeknek az újat hozó egyéneknek, ezért a fiatalok csak titokban tudtak megismerkedni ezekkel a táncokkal, dalokkal.

A filmek mindegyikében kiemelkedő szerep és figyelem jutott a táncos lépéseknek és azok előadóinak egyaránt. Látható különbség van a társastáncok formai követelményeinek betartása és betartatása, az amerikai stílust utánzó laza tartás és szabad lépéskombinációk eltáncolása között, illetve a múlt polgári táncművészeit és gesztusait tekintve. A stílus és a táncstílus is ad egy jellemképet az emberről. Minden létező eszközt felhasználtak arra, hogy népszerűsítsék a filmeket a lakosság körében, ezért igyekeztek az összes ismert színészt a maguk oldalára állítani és szerepeltetni.

A Rákosi-korszak kultúrpolitikája azokat a társastáncokat fogadta el, amelyek szép tartású táncmozgást, tartózkodó illemet írtak elő. Ezzel szemben a charlestont például bugyuta rángatózásnak mutatják be. A charlestont Cséri Juli esetében főként fásztót, kusza, monoton és követhetetlen táncként érzékeltették a nézőkkel, amit csak feslett nők és kicsapongó férfiak táncolnak, bosszúságot és nézeteltérést okozó mozdulatsoraikkal. Köztük rendszeres a konfliktus, és rendszeresen kerülnek összetűzésbe olyan hozzájuk hasonló korú fiatalokkal is, akik nem támogatják ezt a stílust. Minden erejükkel arra törekedtek az alkotók, hogy azt a hatást keltsék a nézőkben, hogy ne akarjanak ezek közé az emberek közé tartozni, és erőteljesen lépjenek fel azokkal szemben, akik nem az elvárásnak megfelelően élnek.

* Részlet Mayer-Pestality Bianka azonos címmel megvédett doktori értekezéséből (Művészeti Egyetem, Marosvásárhely, 2024)



Megmutatkozik ugyanakkor az is, hogy táncuk bemutatásával környezetükben újíto'knak számítanak, és az is, hogy mi erre az elvárt reakció a különböző társadalmi csoportokban.

„Miért állsz oda ugrálni azzal a Swing Tónival?” – Dalolva szép az élet

A *Dalolva szép az élet* című, 1950-ben bemutatott filmet Keleti Márton rendezte. Forgatókönyvírók: Méray Tibor, Békeffy István. Szereplők: Balázs Samu – Réz Győző, Pongrácz Imre – Swing Tóni, Ferrari Violetta – Zsóka.

A filmben a korabeli kultúréletről kapunk képet. A helyszín a váci gépgyár, ahol a régi és az új gyári kórus tagjainak mindennapjai zajlanak, és ahol gyakran kerülnek a tagok összetűzésbe egymással. „A korabeli pártvezetés egy követendő, pozitív mintának szánta ezt a filmet, amelyben pontosan felismerhető az a szocialista-realista séma, amelyet minden rendezőtől és forgatókönyvírótól elvártak. Elvárták az elvtársak a távolságtartást is, például még egy szerelmes pár esetében sem fordulhatott elő csókjelenet.

Feltűnő például a »*Dalolva szép az élet*«-ben, hogy a két fiatal főszereplő óvakodik attól, hogy mással érintse egymást, mint a kezével, és még így is csak fél méter távolságból.¹

Történet: A fiatalok központi szerepet játszanak a propagandafilmben, amely bemutatja a jó és a rossz fiatal példáját. A rossz természetesen a „jampec”, a nyugatot majmoló Swing Tóni, a jó, az új értékeket képviselő Torma Feri, aki egy teljesen ellenkező beállítottságú és modorú fiatalember. A film kiváló illusztrációja annak, amit a dolgozat bevezetőjében az ifjúsági kultúrmozgalmak politikai befolyásolásáról említettem.



1. kép Bajai Társastáncos és Divatbemutató csoport 1962
Forrás: Besesek György és Kovács Piroska

¹ Révai, 1952. 73.



1. táncjelenet

Szereplők: Fiatal munkás és Swing Tóni.

Helyszín: A gyár épületén belül.

Díszlet, ruházat: A gyárban játszódik a cselekmény, körülöttük polcok. Ruházatuk egyforma munkásruha és svájci sapka.

Koreográfia: Swing Tóni számon kéri társától, hogy miért nem vett részt az előző napi tánciskolai órán, majd ezután megmutatja neki, milyen új figurákat tanultak. Charlestonhoz-szinghez hasonlító mozgássort mutat be, miközben olykor felhúzza nadrágja szarát a kezével. Gyors lépések, egyenes testtartás jellemzi a rövid koreográfiát. Ez a láthatóan nem természetes viselkedésforma nem a belenevelkedés folyamata során vált attitűddé. Egy pillanatig látható az Amerikából származó „oké” kézjelzés is táncra során, ezzel is szimbolizálva, hogy mi a tanult tánc származási helye. Mimikája és mozdulatai egyaránt erőltetettnek és szakmaiatlannak hatnak. Minden lépése telitalpon történik, nagy számban láthatók a lépésekben erőszakosan beépített térdhajlítások és -nyújtások.

Zenei aláfestés nincs a tánc közben, a bemutatott koreográfia ritmusát a szereplő hangos, erőteljes lépése adja. Ez is azt a hatást kívánta elérni a nézőben, hogy egy erőszakos, kellemetlen táncstílust és annak képviselőjét láthatja a vásznon. Az erős hanghatások, az erőlködésnek ható mozdulatok és a bizonyításra való törekvés eljátszása is mind afelé igyekszik terelni a néző gondolatait, hogy a bemutatott tánc elítélendő, és csak a fiatalok hóbortja. Kis térben játszódik az esemény, a főhős szinte egyhelyben táncol, ezért csak előre és hátra irányuló mozdulatokból állhat a táncbemutatója. A szűk tér is a szabadság visszaszorítását és a tánc kényelmetlenségének érzését erősíti. Bár a szving a szabadságról szól, ebben a jelenetben mégis úgy ábrázolják, mintha az ellentétét képviselné az új társastáncokkal szemben, melyeket nagy térben és könnyed mozdulatokkal mutatnak be.

2. táncjelenet

Szereplők: Swing Tóni és barátja

Helyszín: A kultúrház előtere

Díszlet, ruházat: Swing Tóni barátja öltönyben, nyakkendőben, míg Tóni kockás, feltűnő zakóban, öltönytáncban, a szvingre jellemző fekete-fehér cipőben. Ezzel is jelzi a nyugati divat iránti szimpátiáját.

Koreográfia: Egy konfliktussal kezdődik a táncjelenet: A kultúrház belső termében éppen egy kóruselőadás zajlik, melyet hagyományosan a kórusban éneklő, főként idősebb helyi lakosok prezentálnak. Ezalatt az idő alatt az előtérben Tóni a barátját tanítja az új szving elemeire, először bemutatja szólóban, majd párban is eltáncolják. A jelenetben két férfi táncartásban táncol egy tiltott táncot.

Tóni a fiú, a barátja pedig a női szerepben táncolja el a szving lépéseit. A tánc történelem és a táncillem szempontjából ez figyelemre méltó részlet. A férfit, Swing Tónit, a közösség kirekeszti, mert amerikai táncot táncol. Ezáltal szembemegy a társadalom etikai, illemtani, esztétikai és ideológiai elvárásaival, mindamellett, hogy egy férfi táncol egy másik férfival, ami szintén nem elfogadott. A tánc, lépéseit tekintve páros szvingelemeket tartalmaz, enyhén eltúlzott, dinamikus mozdulatokkal és páros, egymással szemben álló pozícióban. Táncartásuk szving-táncartás, amely eltér a társasági táncokétól. Míg a standard táncoknál a fogott kezek merőlegest zárnak be egymással, addig a jive, szving, boogie-woogie, charleston, jitterbug családjába tartozó táncoknál az alkar enyhén párhuzamos a talajjal.



A tenyerek egymásra helyezése is fontos. Nem összezárt, mint a társastáncban, ezzel egy másik vezetéstechnikát alkalmaz. Laza, hajlított lábak, aktív medencehasználat, balance és overbalance elemek jellemzik táncukat. Nem zenére táncolnak, hanem Swing Tóni dúdolására.

Ebben a jelenetben nagyobb hely áll rendelkezésükre. Ezt kihasználva nagyobb és dinamikusabb mozdulatokat tudnak tenni, mint a korábbi jelenetben. De a groteszk ábrázolás az egész jelenetben megváltoztatja a szvingről alkotott esetleges pozitív képet a nézőben.

3. táncjelenet

Szereplők: Swing Tóni, Torma Feri, Zsóka

Helyszín: A kultúrház terme

Díszlet, ruha: A díszlet a kultúrház belső terme, ahol, mint akkoriban szokás volt, táncos esteken a szülők, kísérők a parkett körül székeken ülve figyelték, hogyan és kivel táncolnak gyermekeik. Mindenki korhű ruhát visel a jelenetben, kivéve Tónit, mert ő az említett kockás zakóban táncol. (Erre a képre a doktori disszertációm későbbi fejezetében még visszatérek.)

Koreográfia: Swing Tóni, kiemelkedve a tömegből, még a líraibb hangzású dallamokra is igyekszik megmutatni újonnan szerzett táncos tudásának legjavát, beleerőltetve a nem odaillő mozdulatsorokat. Amikor észreveszi Zsókát, partnert cserélve azonnal felkéri őt. Nem sokkal később megérkezik Torma Feri, s lekéri Zsókát. Itt látható a filmben először ilyen éles váltással tánc kultúrájuk különbsége, az általuk képviselt stílus között megmutatkozó jelentős eltérés. Amíg Swing Tóni gyors, temperamentumos, ám laza mozdulatokkal tűzdelt koreográfiát táncol Zsókával, aközben néhány másodperccel később Feri egy szép tartású, igazi társastáncoshoz méltó, letisztult, lassabb mozdulatsort mutat be. Tánc közben figyel partnerére és környezetére is, ami vele ellentétben Tónira nem jellemző.

A párok táncából kiolvasható a felek kapcsolatának minősége, a nő és a férfi egymáshoz való viszonyulása is. Zsóka a tánc közben is másként viselkedik Tónival és Ferivel. Térhasználatuk behatárolt, mivel körülöttük több pár is táncol. Amíg Feri táncvezetése erre is ügyel, Tóni a karjával és könyökével nagy teret jár be, zavarva ezzel a körülötte táncoló párokat. Ezzel arra helyezi a fókusz a rendező, hogy a Swing Tóni által képviselt viselkedés és táncstílus negatívan hat nemcsak a személyiségre, hanem a környezetre is.

4. táncjelenet

Szereplők: Swing Tóni, zongorista, táncosok, Zsóka

Helyszín: A tánciskola terme

Díszlet, ruházat: A zongora kifejezetten mint eszköz szerepel ebben a jelenetben. Charleston-szving zenét játszanak rajta. A kor nézői hozzászoktak ahhoz, hogy a zongora fennkölt közeget nyújt, mely az úri világból származó túlzó elegancia eszközeként kompareál a filmekben. Minden szereplő feltűnő mintás, divatos ruhában jelenik meg a parketten, az időközben megérkező Zsóka viszont lódenkabátban, visszafogott viseletben. Itt is jelzi a rendező a nézőnek, hogy bár azonos életkorú szereplőkről van szó, mégis valószínűleg különbözik egymástól ízlésük, neveltetésük és világnézetük.

Koreográfia: Swing Tóni a többi tánciskolás fiattal együtt szvingzenére táncol. Érdekes koreográfiai megoldások születnek a parketten, melyek az 1950-es években nem voltak még elég ismertek és megszokottak. Nagy mozdulatok, forgások, ugrások és akrobatikus elemek találhatók a koreográfiákban. Partnerére olykor-olykor kitekint a táncos, de jellemzően saját mozdulataival foglalkozik.



Tóni Zsóka érkezésekor elfelejti az egyik akrobatikus elemet befejezni, ennek következtében partnere a földre esik. Ezzel is láttatni szeretnék, hogy tudása felületes, nem megbízható, figyelme szétszórt. Nagy különbség látható Tóni és Zsóka tánca között ismét. Zsóka egy visszafogott, társasági táncokhoz szokott fiatal lány, mely látható tartásából és lépéseiből is. Tóni viszont nem zavartatva magát, azt a stílust prezentálja, amelyben oly rendületlenül hisz. Közös előadásuk az egymáshoz, illetve a tánchoz fűződő különböző viszonyukat is kifejezi.

Zsóka számára láthatóan teljesen testidegen ez a mozgásforma. A társastánchoz szokott partner még nem képes a flexibilisebb és izolált mozgássorozat alkalmazására, mivel a korabeli test sem volt még felkészülve ilyen jellegű mozdulatokra. Tóni táncában megmutatkozik az a bizonyos szabadság, melyet a korabeli társastánctól nem kaphatott meg egy táncos.

Összegző gondolatok a film táncos jeleneteiről

A korabeli magyar filmek visszatérő negatív és tipikus szereplői, alakjai a jampecok voltak. Az új kor filmgyártásában Swing Tóni az első ilyen karakterként jelenik meg. Őket úgy láttatják a forgatókönyvírók, mint akik „rontják a levegőt” a gyárban vagy a kultúrmunkát építő közösségekben, pedig „idejük lejárt”, mégis mindig voltak olyanok, akik számára vonzóbbak ezek az emberek, mint a sematikus új világ eszméit erősítő, már-már unalmasnak mondható szereplők.² Ez a film azt üzeni a vizsgált korszak nézőinek, hogy a háború után már nincs szükség a kesergésre, mert egy új, jobb világ vár mindenkre, ahol lehet boldogan, dalolva is élni. Minden külső tényezőt, beérkező új stílust ki tud zárni egy erős közösség.

A filmben a párt által diktált és cenzúrázott üzeneten keresztül a kultúrmunka fontosságát, jelentőségét is láthatjuk, amely hatással van a termelésre, a gazdasági anyagi életszínvonal emelésére is.

A reakciós karnagy szerepe a filmben fontos, hiszen amíg a Horthy-korszakban ő boldog, életvidám énekeket tanított, most ezzel szemben kesergő, pesszimista dalokat énekeltet a kórusral, hisz a rendszerváltozással ő a vesztesek oldalára kényszerült. Már a film elején úgy mutatja be a rendező, hogy ez az ember, aki mellé az idegeneket majmoló jampec is beáll, egy ártó szándékú szabotőr. A film az új győzelmét, a lenini, sztálini és zsdanovi eszméket hurraóptimista stílusban közvetíti, miközben nevelő célzatú helyzetkomikumok egész sorát vonultatja fel.³ Ilyen Swing Tóni filmben betöltött szerepe is. Ő groteszk öltöztetével és az amerikaiaktól eltanult tánclépésekkel hívja fel magára a figyelmet, miközben kultúrmunkát építő, új, felszabadult szellemű fiatalok veszik őt körül, akik a gyárban is törekednek a maximális tervteljesítésre. Tóni nem dolgozik, nem a kor normái szerint öltözködik, hangos, környezetét semmibe vevő, figyelemfelhívó személyiség, aki nem vesz részt a közösség által szervezett rendezvényeken. A film szembeállítja őt azokkal a fiatalokkal, akik az új eszme felé fordulnak.

Azért élezi ki a különbséget, hogy a filmet nézők pontosan érezzék, mit tartanak helyesnek, és mit nem tartanak elfogadottnak az új nézetek.

Konkretizálták, leegyszerűsítették az üzenetet, mely szerint a szving egy ártó, nyugatról behozott tánc, amely nem része értékrendünknek, idegen az új kor szellemétől.

Ezeket a filmeket rendszeresen vetítették a kultúrotthonok mozi termeiben, hogy példát statuálva segítsék elő a népnevelést.

² Szilágyi, 1994. 275.

³ Kürti, 1950. 134.



1951 augusztusában először vetítették Baján a *Dalolva szép az élet* című filmet, az akkor még átadás előtt álló kultúrotthonban.⁴ Ebben az esetben is, egy felépített rendszer követésével, először az újságban hirdették meg a vetítés dátumát, illetve helyét, majd egy rövid beharangozót is írtak a filmről.

A megyei lapban külön cikket szántak az ismertetésére: A „(...) film bemutatja, milyen vidám és boldog az élet az új, népi demokratikus Magyarországon. Az idegen, nyugatról behozott kultúrák viszont károsan befolyásolják akár a termelést is (...).”⁵ A leírásban nemcsak a film pozitív miliójét igyekeztek megteremteni, hanem a film előnyei között említették meg a termelésre gyakorolt hatást is, így szólítva meg azokat a nézőket, akik érdekeltek a termelési eredmény javításában.



2. kép: Táncverseny Baján 1964-ben
Forrás: Besesek György és Kovács Piroska

A film mondanivalóját megfontolandónak és fontosnak tartották, de ezt a számukra komoly üzenetet vidám, derűs, könnyed formában közvetítették, tökéletesen megfelelő a szocialista film céljainak: a szórakoztatva nevelésnek.⁶ A párt által megbízott filmkritikusok ezt a típusú narratívát követték azzal a céllal, hogy az ifjúság nevelése ne kerüljön ki az ideológiai-politikai befolyásoltság alól. Nemcsak a filmes vetítéseken volt ez prioritás, hanem az iskolai oktatásban, a szabadidő „hasznos” eltöltésének helyszínein, így a táncos, kulturális foglalkozásokon is, a többcsatornás kommunikáció elvei szerint.

Korábban említettem az egyszerűséget, mely áthatotta az összes hasonló felépítésű filmet, így a következő fejezetben elemzett Egy pikoló világos című alkotást is.

⁴ Névtelen, 1951.

⁵ Névtelen, 1950.

⁶ Névtelen, 1950.



A film túlzó módon mutat erős kontrasztot, óriási viselkedésbeli szakadékok a fiatalok között, mindezt ismét egy olyan környezetben, melybe a nézők bele tudják magukat képzelni. Megmutatja, hogy a fiatalok között is kialakulhatnak efféle súrlódások, és irányt ad arra, hogy ha egy ilyen helyzetbe kerül a néző a hétköznapi életben, hogyan kell azt jól kezelni, a vezetés meglátása szerint. Minden elemzett filmben, így ebben is a legfontosabb feladata az volt az írónak és rendezőnek egyaránt, hogy a film megtekintését követően felkelte azt az érzést a nézőben, hogy ne akarjon hasonló helyzetbe kerülni a saját környezetével, mint Cséri Juli, sokkal inkább Kincse Marci szerepében érezze magát jól. Bemutatja, hogy bár Kincse Marci szabálykövető, ez mégis nehézséget okoz neki, és közvetlenül érinti az életét az, ha a környezetében kicsapongó, a szabályokat nem követő személy él. Ebben az esetben mindent meg kell tennie azért, hogy a megfelelő irányba, a helyesnek minősített viselkedés felé terelje őt. Ebben a filmben is a főszerepet tánc szempontjából a szving játssza. Amíg az előzőleg elemzett filmben a szóló szving ellenszenvenessé tételén volt a fő hangsúly, Máriássy filmjében a páros táncjelenetekre összpontosítottak. A korban elítélendő mozgásnak minősült az aktív csípőmunka, az, hogy a nő medencéje billentésével és gyors forgásokkal szólóprodukciót táncoljon a férfinak.

„Elegem van abból, hogy itt mindenki engem akar népnevelni...” – Egy pikoló világos

A Máriássy Félix által rendezett Egy pikoló világos című filmet 1955-ben mutatták be, melynek forgatókönyvírója Máriássy Judit volt. A főszerepekben Ruttkai Éva (Cséri Juli) és Bitskey Tibor (Kincse Marci) játszottak.

A film teljes hosszának közel egyharmadát kivágták, így a 960 méter leforgatott filmszalagból csupán 350 métert használtak fel. Mi lehetett ennek az oka? A Filmfőigazgatóság munkatársai nemtetszésüket nyilvánították ki néhány jelenettel kapcsolatban. A filmben a Fekete Rigó nevű étteremben játszódó jelenetekhez önfeláldozóan táncoló jampecokat válogattak, gondosan ügyelve arra, hogy ne ismert színészek szerepeljenek benne, akikre felnéz a közönség. Velük kapcsolatban a nézőnek az a kialakult sztereotípiája volt, miszerint ők a jó példával utat mutató magyar művészek, ezért a pesti éjszaka zenés szórakozóhelyeiről hívták meg a statisztákat szerepelni. A film rendezője erőteljes hanghatásokkal, hirtelen képi-, illetve zenei váltásokkal és a szakadék bemutatásával igyekezett érzékeltetni a film légkörét, mely a két személyiségtípust felvonultató szereplői gárda között volt érezhető.

A film témája és szándékolt üzenete a következő: „A piccolo sörök, stampedi rumok, féldeci keverték olcsó mámora, a rikácsoló szaxofonok és rekedten turbékoló dizőzök, a hangulatvilágításba borult ligeti »lokálok« hazug álomvilága még ma is sok fiataalt taszít a romlás szakadékába.”⁷

„Cséri Julika (...) is megindult már a szakadék felé vezető sikamlós lejtőn. (...) ekkor érkezik haza – harmincórás eltávozásra – Kincse Marci, néphadseregünk öntudatos, tiszta szívű katonája.”⁸

Ezt az alkotást is népszerű filmnek szánta a korabeli vezetés, így ebben az esetben is mindent megtett annak érdekében, hogy minél több fiatalhoz eljusson a filmkockák üzenete. Az Egy pikoló világos című filmet, melyben két ellentétes életfelfogás feszül egymásnak, közel „500 ifjűmunkás” előtt mutatták be 1955. december 25-én, a Rákosi Mátyás Művek egyik tanácstermében.⁹ A jampeclét ábrázolása, egy laza, „léhűtő” életmód bemutatása volt a cél, aminek következményeképpen mindig

⁷ Egy pikoló világos, elérhető URL cím: <https://nava.hu/id/mnfa-35/#>, a letöltés dátuma: 2020.03.16.

⁸ Egy pikoló világos, elérhető URL cím: <https://nava.hu/id/mnfa-35/#>, a letöltés dátuma: 2020.03.16.

⁹ Szilágyi, 1994. 285.



konfliktusba kerül a főhősnőnk. A sokak számára elítélendő életfelfogás és a helyes, becsületes utat járó fiatalok élete közötti „számottevő” különbséget láthatták a nézők a filmvásznon. Az elítélendő viselkedést nemcsak a táncban, hanem a film során számtalan esetben, eltérő magatartásformákkal és családi helyzetekkel is jellemezni igyekeztek az alkotók.

A mértéktelen alkoholfogyasztással és a munkához való rossz hozzáállással is a negatív tulajdonságok bemutatása volt a céljuk. Többféle eszközzel nyomatékosították az elítélendő magatartás ismérveit, a negatív jellemrajz tulajdonságait, melyeket a mindennapi életből merítettek. Mindemellett ki kell emelni azt is, hogy a filmben a tánciskolai táncokat elfogadottabbá igyekeztek tenni az amerikai táncokkal szemben. Mindkét filmben a jampeclét, a modern táncok és az ezekkel együtt járó viselkedés, öltözködés a fő téma. A Dalolva szép az élet című filmben didaktikusabban, míg az Egy pikoló világosban árnyaltabban mutatkoznak meg a jellegzetes szereplők és a nevelő szándék.



3. kép Versenytáncos pár 1965 Baja

Forrás: Besesek György és Kovács Piroska

A két film összehasonlításakor felmerül a kérdés: mindkét film alapvetően sematikus ábrázolást követő és egysíkú ugyan, de melyik alkotás tartalmaz több drámai elemet, előhozva a nézőkből a kívánt élményt?

Eredetileg vígjátékot akart írni Máriássy Judit, de amikor anyagot ment gyűjteni egy budapesti gyárba, éppen egy tizenöt éves lány fegyelmi tárgyalásába csöppent. A váratlanul talált témát fontosabbnak tartotta, így kérte bohózatának elhagyását, mert képtelen volt már erről a



témáról úgy írni, ahogy megtervezte, hisz teljen más elképzelése, véleménye alakult ki korábban a fiatalok életéről. A valóságot akarta filmre vinni. Természetesen a fő kérdéskör az erkölcs maradt. Ezért okozott másfél évnyi javítási, elfogadtatási munkát a novella, hiszen azzal, hogy Marci magáévá akarta tenni Julikát, a lány maga is a romlott lelkű fiatalok közé sorolandó lett volna. Juli ebben az esetben azt a személyiségértípust testesíti meg, amelyik rendszerellenes, szembefordul az anyjával, az elfogadott szokásokkal, öltözködéssel. Ebben a jelenetben két gondolkodásmód, eszme „vitáját” láthatjuk a szereplőkön keresztül.

Az anyuka mint a korabeli uralkodó világnézet képviselője, és Juli, aki mindez ellen lázad, és nyitott az újra, ami ekkor elfogadhatatlan és veszélyes megnyilvánulás volt.¹⁰

A lány a jampecek társaságába sodródik, akikről 1954-1955-ben már pontosan tudjuk a Dalolva szép az élet című film alapján is, hogy társadalmilag nem elfogadott a viselkedésük.

Fontos figyelmet szentelni a filmben többször felcsendülő Belzebub lánya vagyok én című dalnak is, melyet Lukácsi Margit és a Nebuló zenekar adott elő.

„Belzebub lánya vagyok én,
zöld nejlon ruhában főzöm
a pokol fenekén a kását.
Keverem-kavarom,
zsibbad már a karom.
Arról szól a dalom,
hogyan kerültem a földről ide át.”

Belzebubnak, a gonosz lelkek fejedelmének megjelenését értelmezhetjük egy bizonyos fokú danse macabre (haláltánc)-érzetnek is, ami végigköveti a filmet, amíg hősnőnk meg nem találja a helyes utat. Kiemelten fontos Julika néhány barátnőjének szerepe is, hisz a korabeli vezetés véleménye szerint a tágabb és szűkebb környezet hatásai egyaránt nyomot hagynak a személyiségben.

Ilyen személy volt a filmben Gizi, Julika barátnője, aki nem túl szép, nem túl népszerű a férfiak között. Ezzel egy újabb gondolatot kívántak a fiatalok felé tolmácsolni, mégpedig azt, hogy nem mindegy, kivel barátkoznak, hogy igyekezni kell a barátokat is megválogatni, hiszen akkor ők maguk is a „megfelelő” társasághoz tudnak csatlakozni, függetlenül attól, hogy esetlegesen a társadalom peremterületén helyezkedik el a szereplő. A rosszat, a negatívnak tartott gondolkodásmóddal rendelkező személyeket csúnyának, esetlennek, kitaszítottaknak ábrázolták, ahogyan később az újságcikkek elemzésében is megmutatkozik e groteszk ábrázolásmód.

A filmben egy idősebb, komikusan taszító külsővel és jellemvonásokkal rendelkező férfiszereplővel táncol. Majd több fiatal, hangoskodó, „arcoskodó” jampeccel is táncot lejt egy-egy italért cserébe. (A karaktert ráadásul ugyanaz a színész, Pongrácz Imre alakítja, aki Keleti filmjében Swing Tóni volt). Nem volt jellemző a korszakra az, hogy egy színészt különböző karakterű szerepekre kérnek fel: aki negatív figura volt, később is ilyet játszott minden filmben, aki példamutató volt, az mindig ahhoz hasonló jellemet alakított a darabokban.

Máriássy Félix a szegény lányt mutatja be, aki odaadja néhány tánc erejéig magát, pusztán azért, hogy alkoholhoz juthasson, és kedveltebb legyen egy rossz társaság körében.

Julika baráti társasága az idő múlásával azonban lassan átalakul. Egyre sűrűbben tölt időt és ért egyet a rendszer mellett álló fiatalokkal és Marci baráti társaságával. Gizi nem nézi jó

¹⁰ Szilágyi, 1994. 274.



szemmel, hogy a barátnője hanyagolja a régi társait. Tetten érhető tehát a folyamatos változás Juli életében és gondolkodásában. Amíg Gizivel és barátaival tölti az időt, egy jóval intenzívebb, feszültségekkel teli kép tárul elének, amit hanghatások is nyomatékosítanak, míg Marci barátai között nyugalmat árasztó képsorok tárulnak elének. (Változó, „fejlődő” a jelleme.)

Gelencsér Gábor filmkritikus az Egy pikoló világos című filmet a dogmatikus szocialista eszméktől mentes, új korszak felé mutató filmek sorában említi: A filmben az egy házban élő fiatalok szerelmesei lesznek egymásba, de a sorkatonaság elszólítja a fiatal fiút, szerelme pedig a „reakciós” fiatalokkal, más néven a jampecokkal tölti szabadidejét. Végül Juli is belátja, nem volt jó döntés a lázadó társasággal tartania.¹¹ Juli szemlélete és élete ezáltal pozitív értelemben változik meg, ahogyan elvárja azt a korabeli fiataloktól a politikai vezetés.

5. táncjelenet

Szereplők: Az üzem női dolgozója, köztük Cséri Julika is

Helyszín: Az üzem tusolója, öltözője

Díszlet, ruha: Sokan még törölközőben, lepelben, de vannak, akik már felöltözve várakoznak.

Jelenet: Julika, annak barátnője, Gizi és a gyárban dolgozó nők az öltözőben készülődnek a munka végeztével. A két lány bemutatja azt a koreográfiát, melyet este szoktak táncolni a „Fekete Rigó”-ban. Ez egyáltalán nem szimpatikus az őket körülálló munkatársak közül néhánynak, akik ellenszenvüknek hangot is adnak, ezzel szemben Juli és barátnője mit sem törődnek a többiek véleményével. Ez az elhangzó mondatokból is kiderül:

Julika: „Jól van, na, ma engem mindenki népnevel.”

Gizus: „Az fáj nektek, aranyos, hogy amíg ti üléseztek, mi rég táncolunk valahol.” Ezek a mondatok is figyelemfelkeltésként működtek, és azt a gondolatot erősítik a nézőben, hogy a negatív szereplők arra sarkallják az őket körülvevő fiatalokat, hogy ne járjanak az ülésekre.

Koreográfia: Julika és barátnője egy rögtönzött táncjelenetet adnak elő munkatársaiknak. Az éjszakából jól ismert Belzebub lánya vagyok én című dalt énekelve charlestonlépéseket táncolnak párban, ellentétes kartartással. Mint azt Swing Tóninál is láttuk, itt is megjelenik a szabadság érzése, a szabályokkal való szembeszállás, hiszen ismét azonos neműek táncolnak együtt a filmben. Nem használják a jól ismert táncartást, melyet a korabeli tánciskolákban oktattak. Lazán, néha elengedve egymást, szabadon táncolnak a térben. Sasszéznak ellentétes irányba, és a koreográfia végén egymásnak háttal állva még a feneküket is összeütik. Gyakorlatilag minden mozdulatuk szembemegy a kor azon elvárásaival, melyeket a táncsal szemben támasztott a kultúrpolitika. A társastánc teljesen más oldalát mutatják be, ami akkor még nem volt alkalmazható.

6. táncjelenet

Szereplők: Julika és barátnője, Gizi, valamint Laci és Marci

Helyszín: A Fekete Rigó étterem

Díszlet, ruha: Férfiak ingben, nyakkendőben, zakóban vagy kockás ingben, nyakkendő nélkül. Nők, csinos alkalmi ruhában.

Jelenet: Gizike várja a „Fekete Rigó”-ban Julikát. Pénz hiányában abban reménykedik, hogy addig akad számára egy olyan férfi, aki meghívja őt egy italra. A főpincér már jelzi neki, hogy a fogyasztó vendégektől veszi el a helyet, de ekkor megérkezik Julika.

¹¹ Gelencsér, 2017. 76.



Ez a pillanat is arról árulkodik, hogy bár szabadságot érezhet a néző, amikor látja a fiatalokat a szórakozóhelyen, de a szórakozóhely a pénzbevételre összpontosít, ezzel a céllal a képzelt szabadságérzetet veszi el a nézőtől. Néhány perccel később Laci, az idősebb agglegény ül az asztalukhoz. A jelenetben ez arról árulkodik, hogy ezeken a helyeken idősebb férfiak mulatnak, akik nem találták meg a helyüket az életben, nincs családjuk, vagy nem törődve azzal eljárnak ilyen helyekre más nőkkel szórakozni. Bár láthatóan Julika tetszik neki, de mikor fel szeretné kérni, Gizike felpattan, és elmegy Lacival táncolni. Marci arra a látványra érzéki a helyszínre, hogy Julika egy régi udvarlójával táncol.

Koreográfia: Gizike és Laci, az udvarló táncja laza táncartásban zajlik, kevés hely van a parketten, ezért aprókat lépdelenek, viszonylag gyors zenére. Ismét hasonlóság van a Swing Tóni által bemutatott szűk mozgásterű táncokkal, melyben az ember feszélyezve érezheti magát. Majd Julikát régi udvarlója kéri fel. A már korábban említett zenére táncolnak, melyet élőzene kísér, és eközben Lukácsi Margit¹² énekel. Julikának és udvarlójának táncja szintén laza táncartásban történik, apró lépések követik egymást, felsőtestük is lazán követi lépéseiket. Nincsenek konkrét figurák, mozdulatok, csak a zenére és egymásra bízzák a lépéseket. A túl közeli testkontaktust is tiltotta a korabeli protokoll.

7. táncjelenet

Szereplők: Gizike és udvarlója

Helyszín: A Fekete Rigó étterem

Díszlet, ruha: Férfiak: ing, nyakkendő, zakó vagy kockás ing, nyakkendő nélkül. Nők: csinos ruha

Koreográfia: Gizike és udvarlója, bár még laza táncartásban, de egymáshoz simulva lassúznak, vagyis a korszakban elítélendő mozdulatokkal táncolnak. Gizikét fogdosni kezdi a volt udvarlója, és ekkor a főpincér elküldi őket, helytelen viselkedésükre hivatkozva. Ebben a jelenetben érzékelteti a rendező, hogy bár vannak olyan szórakozóhelyek, ahol elfogadtak a rendszer számára nem kívánatos táncok, de ezek is kontrollálva vannak.

8. táncjelenet

Szereplők: Julika és Marci

Helyszín: Fekete Rigó étterem

Díszlet, ruha: Julika csinos fehér ruhában, Marci honvédségi egyenruhában.

Jelenet: Julika és Marci a „Fekete Rigó”-ban ülnek, ahol Marci megajándékozza őt egy napszemüveggel, majd lassúzni kezdenek. Marci szerelmet vall Julikának, majd számon kéri, hogy miért volt szerelmes egy másik férfiba, amíg ő nem volt itthon, Julika letagadja ezt, majd Marci megsértődik, és leülnek egy asztalhoz.

Koreográfia: Julika és Marci a korban elfogadott táncartásban táncolnak, egymás szemébe nézve lassúznak, úgy, ahogyan azt a tánciskolában tanítják. Kellő távolságban helyezkednek el egymástól tánc során. Itt is láttatni szerették volna a film készítői, hogy mit hoz ki egy lányból a „rossz” társaságba keveredés, és mit eredményez az, ha egy becsületes hazafi társaságában kapcsolódik ki. Tánc közben az alapvető illemszabályokat maximálisan betartják.

Mintha Julika egy teljesen másik nő lenne, miközben Marcival táncol. Látszik, hogy a

¹² Lukácsi Margit: énekesnő, elérhető URL cím: <https://archivum.mtva.hu/photobank/item/MTI-FOTO-R2kx-dEJWVWFZemRJeXF6eW03VVRmUT09>, a letöltés dátuma: 2020.03.15.



férfi vezet, a nő pedig követi. Nem jellemzi a táncukat sem lazaság, sem pedig spontaneitás. Minden lépésük megtervezett, nincs rögtönzés, előre begyakorolt mozgulatsor, ami meglátszik testtartásukból is. Pontosabban a férfi mozdul picivel hamarabb, hiszen ő indítja el a lépést, Julika pedig követi őt. Testtartásuk egyenes, mellkasukat kiemelik. Felsőtestükkel nem fordulnak el a közös középponttól¹³, mely tánc közben alakult ki köztük. A tánc alatt intímebbé válik a mozgásuk, összeér a testük, még arcuk is, amitől a táncartásuk is megváltozik. Érződik, hogy folyamatos a közeledésük és az, hogy Juli nem ehhez a „távolságtartó” testtartáshoz szokott. Marci Julikát átkarolja, Julika pedig Marci mellkasára helyezi kezeit. A zene lassú, romantikus. Most is Lukácsi Margit előadásában hallhatjuk, a Most tudom csak, mit jelent a szerelem című dalt. A két dal (Belzebub lánya vagyok én, Most tudom csak, mit jelent a szerelem) itt a jó és a rossz ellentétes szimbólumai. A „Most tudom csak” kezdés tudatosítja, hogy most van jó helyen a pár, és csak most tudja, mi mit jelent körülötte.

9. táncjelenet

Szereplők: Marci, Julika, Gizike, jampec barátok

Helyszín: Fekete Rigó étterem

Díszlet, ruha: Julikán csinos fehér ruha, Marcin egyenruha, a jampecokon kockás ing, zakó van.

Jelenet: Megérkezik Gizi és jampec barátai, eközben Marci és Julika az asztalnál veszekednek. Felkéri Julikát a fiú, akibe állítása szerint Juli nem volt szerelmes, a lány elmegy táncolni vele. Majd a zene ismét vált, lányt kézről kézre adják egymásnak a férfiak a parketten. A nézőben kellemetlen, kényelmetlen érzést kelt, ahogy szabályosan dobálóznak a férfiak a lánnyal, mint egy rongybabával, akit csak kihasználnak. Hangosan nevetve, magukhoz szorítva, nőiességétől teljesen megfosztva adják át egymás kezébe táncpartnerüket. A néző eközben érezheti a biztonság teljes hiányát, és ha a szerepbe képzelet magát, egyértelműen inkább Marcival tartana a kétes társaság helyett. Végül Marci leállítja őket, és elhossa onnan szerelmét, ezzel újra hősként tűnik fel a színen.

Ekkor váratlan dolog történik: „A következő dalt küldi Julikának, a szép napok emlékére Lala” – mondja Lukácsi Margit, majd elénekli a filmet végigkísérő Belzebub lánya vagyok én című dalt. Lala ezzel szeretné emlékeztetni a lányt régi életére, arra, hogy visszavárják őt, és üzenik, hogy neki semmi keresnivalója sincs már az új világot szimbolizáló Marci mellett. Ezzel a provokációval akarják megszégyeníteni Marcit, őt pedig figyelmeztetni arra, hogy ideje „észhez térnie”, mert visszavárják. Ez a jelenet is egy példa arra, hogy a jampec életfelfogás kirekesztő, konfliktusokkal teli. A helyzet drámaivá válik, mert Marcinak egyre kevésbé tetszik a lány és barátai viselkedése. A Julika és Marci között kialakult feszültséget tovább fokozza ez a pillanat, hiszen Marci mindvégig bizonytalanul áll ebben a kapcsolatban Julika új szokásai és ismeretlen élete miatt. Egyre nagyobb kétséggel figyeli a partnerét, akit nem ilyennek ismert meg. Türelmes vele, mert még szereti, de egyre kényelmetlenebb helyzete miatt kételkedik kapcsolatuk őszinteségében.

Koreográfia: Lala felkéri Julikát, és ismét laza táncartással, széles csípőmozdulatokkal táncolnak. Fogott kezük szinte már a csípőjükhöz közelít. Nagy távolság van a két test között, majd kétkezes kézfogásra váltanak tánc közben. Felsőtestük sokszor elfordul egymás irányától. Táncirányt nem tartva, jobbra és balra is mozognak. Ekkor Julikát egy másik férfi elrántja partnere kezéből, mint egy bábót. Julika szó nélkül táncol tovább, nyitott tartásban forog, majd feneküket összeítve táncolnak

¹³ Az a pont, melyet a tánc kezdetével egy időben, vagy előtte épít fel a testével a férfi és nő között. Ez a két test azon pontja, mely vagy összeér, vagy leginkább közelít egymáshoz. Szemben állva. Többnyire társastáncoknál a köldök vonala ez.



tovább. Ezt a figurát a film első táncjelenetében is láthattuk, és itt megismétlődik, hiszen a vulgáris zenéhez vulgáris tánc Koreográfia tartozik. Teljesen kusza tartásban rángatja táncpartnere Julit, magához húzza, aztán hátra dönti a parketten. Ismét jönnek férfiak, akik kitépik egymás karjából a főszereplőt, aki kéri, hogy engedjék el. Az énekesnő ekkor figyelmezteti a táncolókat, hogy nincs lekérés, vagy nem énekel tovább.¹⁴ Ezzel mit sem törődve húzzák-vonják Julikát a parketten, aki próbál ellenállni, testén a fáradtság látszik és az, hogy nem szeretne tovább táncolni, vagyis igyekszik kiszakadni ebből a nem kívánt helyzetből és abból a világból, ami ezt okozta.



4. kép: Bajai versenytáncos 1963 és 2022. A ruha, az ékszerek mind ugyanazok, mint amiket versenyen használt 1963-ban. Khin Éva, egykori bajai versenytáncos újraalkotta az 1963-as fotót.

Fotó: F. Horváth Ildikó fotós

¹⁴ Lekérés: A lekérésnek külön szabályrendszere van, mely a bál korszak kialakulásához nyúlik vissza. Általában a bálokon és a protokoll betartására vigyázó táncos mulatságokon használtak táncrendet, melynek nem csupán az volt a feladata, hogy bemutassa a soron következő táncokat és azt, hogy az illető hölgy kivel tölti azt az időt. A táncrend tartalmazta azt is, mely táncoknál van lehetőség lekérésre, illetve azt is, ha erre nincs mód a bál során. A szabályokkal szembemenő, illetlen lekérés tiltott volt, hiszen megtörte a bál rendjét, a párok hangulatát, ha tánc közben percenként másik férfi kéri fel a nőt. A lekérések szabályrendszerét kötelező volt betartani és betartatni, adott esetben a zenekar-nak, ceremóniamesternek.



Groteszk módon ábrázolja a táncot a rendező. Julikán az látszik, hogy szinte halálra táncoltatják, az ájulás szélén van, a zene már nem szól, csak a „barátok” énekére és tapskíséretére táncoltatják végkimerülésig a lányt. A jelenet A halálra táncoltatott lányról szóló népballadánkat is megidézi, amelyben a gazdag bírólányt a szülők nem engedik a szegény legényhez adni, ezért a fiú a leányt halálba táncoltatja bosszúból: ha már az övé nem lehet, másé se legyen! A táncnak és az egyre drámaibb helyzetnek véget vet Marci, éppen akkor, amikor megérkezik a rendőrség. „Hallatlan, jampecbanda” – mondja a főpincér, beállva a táncoló jampecok és Marciék közé. Ezzel is érzékeltetve, hogy bár a hely elfogadja ezt a viselkedésmódot, mivel fizető vendégeket hoz számára, de a pincér korának megfelelően reagál a rendőrök érkezését követően, és elzárkózik attól, hogy korábban a pénz miatt megengedte ezt a viselkedést a vendégek számára.

A filmben található táncok stílusjegyei, lépései és mozdulatainak dinamikája összefüggő és hasonlít egymásra. A táncjelenetek ugyanakkor merőben különböznek lépéseiket tekintve. A partnerrel való testi kapcsolatok is hasonlóak az adott táncnemekben. Míg az amerikai irányvonalban a távolabbi tartás jellemző, mellyel a kor eszméivel szembemenő „pajzánabb” viselkedést képviselik, addig a másik oldalon a kifinomult, nyugodt, könnyed, mégis egymáshoz simuló táncok láthatóak. Zenében is nagy különbség mutatkozik, hiszen gyorsabb, temperamentumosabb a jampecok által bemutatott lépéssorozat. Egy rövid összefoglaló táblázat segítségével szemléltetem, hogyan harmonizálnak egymással a táncstílus, a szöveg, a ritmus, a tánclépések, illetve a koreográfiák.

	Jampecok táncai (szving, charleston)	Korabeli társasági táncok
Zeneszöveg	Kilátástalanságot sugárzó, rosszra csábító	Harmonikus, jövőbe mutató, biztonságot nyújtó
Ritmus	Gyors, staccato	Lassú, legato (kötött)
Tánclépések	Bonyolultnak tűnő, mégis laza mozdulatok	Kimért, kiegyensúlyozott, előre letisztázott mozdulatsorok
Hangulat	Túláradó magabiztosságot sugárzó, erőteljes, dinamikus	Visszafogott, előkelő, fenséges, érinthetetlen
Testkontaktus (partnering)	Nagyobb távolság a partnertől, mégis túl közvetlen, megbotránkoztató mozdulatsorok és gesztusok a partner felé	A testek közelítenek, sokszor össze is érnek. Nincsenek túlzó, félreérthető, pajzán mozdulatok egymás felé.
Testtartás	Hajlott hát, lógó kar, görnyedt testtartás.	Egyenes, elegáns, felfelé törekvő testtartás, kiemelt mellkas



Összegzésként elmondható, hogy sokat köszönhetünk ezeknek a filmeknek, hiszen mélyebb és tisztább képet képesek adni a korszakról. Segítenek abban, hogy képi és hang-eszközök segítségével, érzékletesebben láthassuk egy tőlünk egyre távolabbi kor miértjeit és céljait. A filmekben abszolút megmutatkozik, hogy melyek voltak a tiltott és melyek az elfogadott gesztusok és mozdulatok tánc közben.

A film művészi eszközeivel, színészi játékaival és a rendezők kreatív alkotómunkájával érzékeltetőbb módon képesek ugyanis bemutatni a kort, ahol az ideológia minden területre rátette a kezét, és uralta a tudományt, a művészeteket és a kreativitást egyaránt. De a legkiválóbb művészek mindig találtak megoldást arra is, hogy megmutathassák egyéniségüket és az igazságnak legalább egy részét. Minden munkafázisukat igyekezett a cenzorokból álló csoport megnehezíteni azzal, hogy jelen voltak a forgatásokon és ellenőrizték azt.

Így a filmnovella beadásától a kész filmig több hónap is eltelhetett, hiszen a Dramaturgiai Tanács, a Minisztérium és a Filmfőosztály bürokratikus vezetői tanulmányozták és politikai-ideológiai szempontból ellenőrizték, javították a teljes forgatókönyvet.

Soha annyi film nem készült még, mint az 1954-55-ös években. Olyan filmek voltak ezek, amelyek a korábbi évek alkotásaihoz képest merészebben nyúltak a közönséget foglalkoztató aktuális kérdésekhez. Új törekvéseket, új fogalmakat használtak a politikában és művészetben egyaránt.¹⁵

„(...) kell film a munkásifúságról, mely dolgozik és tanul, és új intelligenciával fejlődik (...) és vigyázni kell, hogy a szóban forgó témát előírjuk, vagy egyenesen rátukmáljuk az íróra. (...) Kíváncsinos lenne, ha az írók tervei összemosódnának az állami témakörrel, az állami alkotói tervvel, de mivel ez nem minden esetben van így, ezért van szükség a párt és az állam részéről tervezésre, az írói ihlet bizonyos irányítására.”¹⁶ – írja ezekben az években Révai.

Nagyon óvatosan fogalmaz, de mégis tisztán kiolvasható a szövegéből, hogy egy új időszakról beszélnek és írnak ugyan, de szinte semmi sem változott. Kíváncsinosnak nevezi az írói és pártállami tervek összemosódását, de mivel belátták már, hogy erőszakkal nem érnek célra, ezért más eszközökhöz nyúlnak. Az írói ihlet irányítása már nem parancs alapján működik, hanem „meggyőzéssel”. Legfőképpen az igazság kapott új jelmezt, mely eddig az időszakig sémára épülő, diktatórikus és rendszerhű volt. Az új filmekben viszont megmutatkozott az egyén problémáinak és azok megoldásának a lehetősége és felkínált módja is.

Az új korszak négy legjobb, zöld utat kapó filmje közé tartozott az Egy pikoló világos című film. Másfél évig tartott, amíg az ötlettől eljutott a megvalósításig. A fő szempont az volt, hogy a fiatalok számára segítséget tudjanak nyújtani egy konkrét helyzet bemutatása által arra, hogyan kezeljék – a pártállam nézőpontja szerint – helyesen a saját életükben megjelenő hasonló szituációkat.

Az életük során felmerülő akadályok megoldásának lehetőségeit kínálta fel az alkotás, amellyel Cséri Julika és Marci problémáját emelte ki tipikus esetként. A fiatalok a film alapján elgondolkozhattak azon, hogy melyik utat szeretnék önmaguknak választani, és a választásuk milyen következményekkel járhat. Az alkotás a dalszöveggel (Most tudom csak, mit jelent a szerelem...), az ellentétes jellemű karakterek viselkedésével, a harmonikus és kínos helyzetek szembeállításával sugallja a megfelelő megoldást számukra.

¹⁵ Szilágyi, 1994. 214.

¹⁶ Révai, 1952. 85.



Irodalomjegyzék

- Gelencsér, Gábor (2017): *Magyar film 1.0.* Budapest, Holnap Kiadó.
- Kürti, László (1950): *Dalolva szép az élet.* Szabad Nép, szeptember 17. / 217. sz., 134.
- Névtelen (1950): *Dalolva szép az élet.* Bácskiskunmegyei Népújság, október 7. / 153. sz. 36.
- Névtelen (1951): *Mozik Műsora.* Bácskiskunmegyei Népújság, augusztus 5. / 181. sz., 24.
- Révai, József (1952): *Kulturális forradalmunk kérdései.* Budapest, Szikra Könyvkiadó.
- Szilágyi, Gábor (1994): *Életjel: a magyar filmművészet megszületése, 1954-1956.* Magyar filmtörténet. Budapest, Magyar Filmintézet.



Bolvári-Takács Gábor

Táncművészet és korszellem. Műfaji helyzetjelentések 1950-ből

Magyarország a második világháború után a Szovjetunió befolyási övezetének részévé vált. Az 1940-es évek végéig radikálisan megváltozott államszervezeti és társadalomirányítási viszonyok egyik hangsúlyos eleme – az erőltetett nehézipar-fejlesztés és a katonai kiadások növelése mellett – a kultúra sztálini elvek szerint történő átalakítása volt. Az ún. „kulturális forradalom” azt jelentette, hogy minden rendelkezésre álló eszközt, beleértve az iskolákat, a művészeteket, a szépirodalmat, a tudományt, a kulturális tömegmozgalmakat a társadalom szocialista átnevelésének szolgálatába állítottak.¹

Nem kerültek el a változások a táncművészetet sem, amelynek működésébe a hatalom elsősorban műfaji diszkriminációval avatkozott be. A balett az Operaház repertoárjának átalakulásával összhangban új kihívásokkal szembesült, ennek megfelelően fejlesztették és kiemelten támogatták. A korábban (pl. Gyöngyösbokréta-mozgalom) jószerivel látványosságként kezelt néptánc – szintén szovjet mintára – soha nem látott mértékben megerősödött és nagy létszámú, állami fenntartású együttesekben, valamint több ezer amatőr néptáncsoportban öltött testet. A „tűrt” kategóriába került társastánciskolák csak balettoktatói továbbképzések árán maradhattak talpon. A két világháború között európai viszonylatban is sikerrel művelt mozdulatművészetet pedig, mint ún. „burzsoá” műfajt, lényegében betiltották, s képviselői más táncágzatokban működtek tovább, vagy karrierjük befejezésére kényszerültek.

Ebben a légkörben a pályamódosításra kényszerített táncművészek körében a túlélés lehetőségét az ún. „nyilvános önkritika” gyakorlása jelentette, amely abban állt, hogy a félreállított, vagy félreállítással fenyegetett művész szóban és írásban belátta korábbi „eltévelyedéseit” és hitet tett a „magasabb rendű szocialista kultúra” mellett. A korszak két legjellemzőbb önkritikáját Szentpál Olga és Molnár István gyakorolták, mindketten a mozdulatművészettől jutottak el a néptáncig.² Mint ahogy az is kortűnet volt, hogy a politikai szélirány megváltozását követően az így megalázott művészeket kitüntetésekkel rehabilitálták.³

Látnunk kell a paradoxont: míg egyrészt az átalakítási folyamatot súlyos igazságtalanságok és méltánytalanságok kísérték, másrészt az akkori kultúrpolitika doktriner

¹ Lásd erről: Kalmár, 2014. 23–79., Gyarmati, 2011. 220–247., Bolvári-Takács, 2011.

² Az önkritikákat lásd: Szentpál Olga vitaindítója a Magyar Táncszövetség 1949. szeptember 28-ai aktíváján: Szentpál, 1949., továbbá Vitányi Iván összefoglalója: Vitányi, 1951.; illetve Molnár István 1950. augusztus 12-ei önkritikája Molnár, 1950. Molnár szövegét egyébként Vitányi Iván fogalmazta.

³ Molnár István – a táncművészek közül elsőként – 1954. május 17-én (tehát a Nagy Imre-féle „új szakasz” időszakában), Szentpál Olga pedig 1957. október 29-én (tehát a kádári konszolidáció hajnalán) Érdemes Művész kivitüntetési címet kapott. Az elismerés jelentőségét mutatja, hogy ezt a kivitüntetést – amely garantált fizetési besorolással, illetve nyugdíjkiegészítéssel járt – a táncosok közül a hatvanas évek közepéig rajtuk kívül csupán két balettművész, Nádasi Ferenc (1955) és Bordy Bella (1959) kapták meg.



és voluntarista döntéseinek következtében a táncművészet széles körben ismert művészeti ággá, a mindennapi kultúra részévé vált.⁴

Az 1950-es esztendő a magyar táncművészet fontos éve. Vaszilij Vajnonen szovjet-orosz koreográfus, balettmester és felesége, Klavgyija Armasevszkaja betanításában az Operaházban mutatták be az első, egész estés szovjet baletteket. A Diótörő premierjére 1950. február 19-én, a Párizs lángjai bemutatójára június 11-én került sor. 1950 januárjában megindult az oktatás az állami alapítású Táncművészeti Iskolában, amely 1950 szeptemberétől – az Operaház balettiskoláját magába olvasztva – Állami Balett Intézetként működött tovább. A szovjet mintára létrehozott Állami Népi Együttes, Rábai Miklós irányításával, ugyancsak 1950 szeptemberében kezdte meg a munkát. A táncszakma tömegszervezetének, a Magyar Táncszövetségnek lapjában Kortvélyes Géza büszkén kinyilváníthatta: „A kultúra fegyverével: a formájában nemzeti, tartalmában szocialista táncművelés fejlesztésével harcolunk a szocializmus építéséért.”⁵

A hazai táncművészet jelenkori viszonyainak megértéséhez nélkülözhetetlen a közelmúlt ismerete és megértése. Az említett események óta háromnegyed évszázad telt el és ma már nincsenek közöttünk azok a személyek, akik – fiatalon, a háború utáni újjászületés szándékával, a baloldali eszme magasabb rendűségébe vetett hittel⁶ – részt vettek a táncszakma ideológiai alapon történő átalakításában. Az utolsó szemtanúk a közelmúltban távoztak el, mint Kortvélyes Géza (1926–2011) táncművész, Vitányi Iván (1925–2021) szociológus, Roboz Ágnes (1926–2021) táncpedagógus, Losonczy Ágnes (1928–2024) szociológus.

1950 júniusa és szeptembere között „Nagyvárad Ágnes” névalírással három cikk jelent meg a Művészeti Dolgozók Lapja című képes szakszervezeti havilapban, bemutatva három műfaj, a balett, a néptánc és a társastánc helyzetét. E három újságcikket tesszük közzé az alábbiakban, mint történeti forrást. A táncművészeti, ám valójában ideológiai programcikk felépítése, szóhasználat, hangneme és fogalomkészlete jól szemlélteti azt az időszakot, amelyben a 20. század második felének napjainkig ívelő magyar táncművészete megszületett.

Ami a szerzőt illeti, Nagyvárad Ágnes nevű személyt sem a táncművészeti, sem a sajtótörténet nem ismer, ilyen névvel jegyzett más cikkről nem tudunk. Minden bizonnyal szerzői álnévről van szó. Ha az álnévben csak a vezetéknevét költöztet, akkor szerző lehet Losonczy Ágnes (1948-tól a Táncszövetség vezető munkatársa, 1949 őszétől a Népművelési Minisztérium előadója), aki átfogó ismeretekkel rendelkezett a hazai táncéletéről. Lehetséges szerző továbbá Roboz Ágnes (ebben az időben a Fővárosi Operettszínház koreográfusa, emellett 1950 szeptemberétől az Állami Balett Intézet karaktertánc mestere). Végül legkevésbé valószínű, de nem kizárható lehetőség Kortvélyes Gézáné Gelencsér Ágnes (1927–2005) újságíró, tánckritikus (ekkor a Pázmány Péter Tudományegyetem végzős vagy éppen végzett bölcsészhallgatója).⁷

Ami a közreadó orgánumot illeti, a Művészeti Dolgozók Lapja a Magyar Művészeti Dolgozók Szakszervezete (MÜDOSZ) kiadványaként 1949 decemberétől 1953 márciusáig létezett, tipikus sztálinista hangvételű propagandatermék volt, amely szinte kizárólag szovjet példák követésére buzdított, illetve ezek hazai megvalósulását kísérte figyelemmel. Megszűnése egybeesett Sztálin halálával, aligha véletlenül. A folytatás a nagypolitika változásait követte: a MÜDOSZ elnöksége 1955 márciusában indította el a Tájékoztató című nyomtatott periodikát, amely érezhetően a Nagy Imre-féle „új szakasz” hangján szólt és 1956 júniusáig jelent meg. Az újabb folytatás

⁴ Lásd erről Fuchs, 2007. 179–180, 193–201., Bolvári-Takács, 2014. 153–165.

⁵ Kortvélyes, 1950. 5.

⁶ Ezt az életérzést plasztikusan ábrázolja Vitányi Iván életútinterjújának A népi forradalomtól az agymosásig című fejezete: Cseke, 1996. 81–87., Hasonlóan öszintén több interjújában Losonczy Ágnes: Dóka, 2022. 91, 101, 130.

⁷ Köszönöm Kővágó Zsuzsa táncművészettörténésznek a kérdésemről folytatott konzultációt.



1957–58-ban a Művészeti Szakszervezetek Tájékoztatója című kiadvány volt. Ezt követte 1958 szeptemberétől – immár a kádári konszolidáció jegyében – a Szocialista Művészetért című havilap, amely 1989 májusáig, harminckét évfolyamon át (1987 januárjától Művészvilág címmel) folyamatosan megjelent.

A cikkek közlése során a szerzői kiemeléseket megtartottuk, a helyesírási és betűhibákat kijavítottuk, a szükségesnek ítélt magyarázatokat lábjegyzetben adjuk meg.

SZÖVEGKÖZLÉSEK

A magyar balettművészet fejlődése 1945 óta⁸

1. Tánc kultúránk a múltban, az ország politikai helyzete, gazdasági és társadalmi berendezkedése miatt nem indulhatott fejlődésnek és virágzásnak, nem válhatott tömegmozgalommá. Az Ausztriától való függés, az ország félgzarmattá való süllyedése, ezen a területen is a fejlődés gátjaként jelentkezett. Nemcsak az iparunk fejlődését szorította vissza, hogy piacot szerezzen az árucikkei részére, hanem kulturális területen is biztosította az elnémetesítő irányzat befolyását, ami természetesen a sajátos nemzeti jelleg megfakulásához, művészetünk elerőtlenedéséhez vezetett. Táncművészetünk teljes csődjét azonban a Horthy-korszak népelnyomó burzsoá művészeti irányzata okozta. Egyrészt hozzánk csak a nyugati, hanyatlásnak indult, elszíntelenedett és formalisztikussá vált balett jutott el és el voltunk zárva attól a lehetőségtől, hogy megismerjük a virágzó orosz balettet. Másrészt a népi hagyományok elsovósztatását eredményezte a művészet meghamisítása. A néptől való elszakítottasága és sovínisza feldolgozása népi tánc kultúránk válságához vezetett.

2. A felszabadulás óta táncmozgalmunk, tánc kultúránk területén jelentős eredményeket értünk el. Mielőtt a megtett fejlődési szakaszt elemeznénk, előjáróban le kell rögzítenünk azokat az előfeltételeket, amelyek lehetővé tették azt, hogy a fejlődés útján egyáltalában elindulhassunk. Elsősorban az a tény, hogy a Szovjetunió dicsőséges Vörös Hadserege felszabadította hazánkat a fasizmus és a népellenes Horthy-rendszer elnyomása alól. De a Szovjetunió nemcsak felszabadított bennünket, hanem barátilag segített ezen a területen is, hogy táncművészetünk fellendüljön, és olyan fejlődésnek induljon, mely a szocialista művészethez vezet. Végül pedig az a támogatás, amelyet pártunk,⁹ népi demokráciánk a táncmozgalomnak nyújtott.

3. Klasszikus balettművészetünk számára nem volt könnyű feladat, hogy az évszázadok alatt kialakult régi szabályokba és megmerevedett formákba új életet, valódi tartalmat öntsön. Táncosainknak fokozatosan el kellett szakadniuk a kapitalista művészetszemlélettől, ki kellett irtaniuk magukból és munkájukból az öncélúságot, az egyéni sikerhajhászást, az élet- és a jellemábrázolás felszínességét és a feladatok megoldásánál a könnyebb út választását. Ezek voltak azok a nehézségek, amelyek a felszabadulás után balettművészetünk előtt álltak, és ami érthetővé teszi, hogy a fejlődés ingadozva és nehezen indult meg. Azonban a baráti Szovjetunió, látva nehézségeinket, segítségünkre sietett. Elküldte hozzánk a legkitűnőbb balettművészeit: Olga Lepesinszkaját,¹⁰ Galina Ulanovát¹¹ és Mihail

⁸ Nagyvárad, 1950a

⁹ Az 1945–48 között Magyar Kommunista Párt, 1948–56 között Magyar Dolgozók Pártja néven működő kommunista pártokról van szó.

¹⁰ Olga Vasziljevna Lepesinszkaja (1916–2008) 1933–63 között a Moszkvai Nagy Színház első magántáncosa.

¹¹ Galina Szergejevna Ulanova (1910–1998) 1928–44-ben a leningrádi Kirov Balett, 1944–62-ben a Moszkvai Nagy Színház első magántáncosa.



Gabovicsot.¹² A Világifjúsági Találkozóra¹³ pedig megérkeztek hozzánk a Moszkvai Nagy Színház balettegysége és a leningrádi Opera magántáncosai. Az ő ragyogó példájukból láhattuk, hogy a balett művészete is tükrözheti a dolgozó nép életét, harcait, múltját és jövőjét, hogy dolgozóink rajtuk keresztül mennyire megszerették a balett művészetét és milyen közel kerültek hozzá.

4. A szovjet balettművészet virágzásának egyik forrása az a szocialista művészeti elv, hogy nem tagadja meg az előző korok nagy eredményeit, hanem a klasszikus hagyományokat tovább fejleszti és magasabb fejlődési fokra emeli. Megőrzi a klasszikus technika tisztaságát és elkápráztató könnyedséggel technikailag is a legtökéletesebbet nyújtja. Ezen az úton haladva igen magasfokú tisztázottságot ért el; a tartalom és forma szerves egységét, a zene és tánc maradéktalan összhangját. És ami szocialista művészetük lényegéhez hozzátartozik, hogy a szólista és csoport között nincsen éles elhatárolás, hanem együtt élnek és mozognak a színpadon. Végül, de nem utolsósorban méltatnunk kell azt a mélyseges humanizmust, ami olyan őszintén árad a szovjet művészekből. Már maga az a tény is döntő jelentőségű volt táncunk kultúráról, hogy megismerhettük a szovjet balettet, mert láttuk, hogy merre kell haladnunk. Azonban a forradalmat balettművészetünk szempontjából a Sztálin-díjas Vaszilij Vajnonen és Klavdia Armasevszkaja szovjet művészek munkássága eredményezte,¹⁴ akik mint az Opera vendégkoreográfusai, a Szovjetunió nagylelkűsége folytán, 1949/50-ben Budapesten dolgoznak.¹⁵ Az ő irányításuk mellett az Opera balettegysége ugrásszerűen fejlődött.

5. A „Diótörő” előadása bizonyította be, hogy Operánkban mennyi nagytehetségű táncos van, akik Vajnonen mester irányítása alatt találtak önmagukra. Megfigyelhetjük pl. a balettcsoport kitűnő teljesítményét a „Hópelyhek táncá”-ban és a „Virágkeringő”-ben. Technikailag táncosaink mozgása formásabb, fegyelmezettebb és kiegyensúlyozottabb lett. (Pl. megoldották azt a nehéz feladatot, hogy spicc-cipőben talpra ereszkedve is szép könnyeddé, harmonikussá tették a mozgásukat.) A technikai részen túl, jelentősen fejlődtek táncosaink a művészi kifejezés és emberábrázolás terén is. A szovjet művészek lelkes odaadással dolgoznak azon, hogy felemeljék és tökéletesítsék balettművészetünket. Klavdia Armasevszkaja december óta tanfolyamot tart a magyar táncpedagógusok részére.¹⁶

6. Pártunk, népi demokráciánk hathatós segítségével ékes bizonyítéka a fél évvel ezelőtt létesült »Táncművészeti Iskola«. Az iskola igazgatója, Lőrinc György¹⁷ elvtárs a következőképpen tájékoztatott bennünket az iskola célkitűzéseiről: – *Az iskola feladata, hogy tömegesen képezze ki a dolgozók gyermekeiből a jövő balett-táncosait s ezzel egyrészt megszüntesse a táncos hiányt színpadjainkon, másrészt, hogy dolgozó népünk közkinccsévé tegye a balett művészetét. Jelenleg az iskola növendékeinek 50 százaléka munkásszármazású. A gyermekeket 8 éves kortól 17 éves korig oktatják. A tantervben balett, népi tánc, történelmi társastánc és zeneelmélet szerepel. Nemcsak a*

¹² Mihail Markovics Gabovics (1905–1965) 1924–52 között a Moszkvai Nagy Színház vezető magántáncosa.

¹³ Az 1949. augusztus 14–28. között Budapesten rendezett Világifjúsági Találkozóról van szó.

¹⁴ Vaszilij Ivanovics Vajnonen (1901–1964) a Moszkvai Nagy Színház koreográfusa és balettmestere, valamint felesége, Klavgyija Armasevszkaja balettmester.

¹⁵ Ami a „nagylelkűséget” illeti, a produkciókat valójában pénzért kaptuk. A Vajnonen-házaspár itt-tartózkodása, a jogdíjak és a két darab bemutatása óriási összegbe került. Az Operaháznak egész évre 380.000 Ft állt rendelkezésre új operák és balettek kiállítására, ehhez képest a Diótörő és a Párizs lángjai szíznre vitele 1.150.000 Ft-ba került, amelyet a Népművelési Minisztérium finanszírozott. Vö.: Bolvári-Takács, 2023. 17–28.

¹⁶ 1949/50 telén Armasevszkaja az Operaházban hat hónapos Vaganova-balettmódszertani kurzust tartott. Az Állami Balett Intézet tantestületének összeállításakor a szovjet szakemberek által adott minősítések döntő súllyal estek latba.

¹⁷ Lőrinc György (1917–1996) táncművész, balettmester, koreográfus. 1949–50-ben a Táncművészeti Iskola, 1950–61-ben az Állami Balett Intézet alapító igazgatója, 1982-ig balettmestere. 1961–77-ben az Operaház balettigazgatója.



tanítás díjitalan, de még a felszerelést, a tánccipőt is ingyen kapják. Az iskolából kikerülve a növendékek, amennyiben nem mint táncosok akarnak elhelyezkedni, tovább folytathatják tanulmányaikat, a Színház- és Filmművészeti Főiskola táncszakán,¹⁸ ahol pedagógusokat, koreográfusokat képeznek belőlük. – A fiatalok oktatásán kívül foglalkozunk az üzemek táncmozgalmának kérdésével is, hároméves tanfolyamot létesítettünk, az üzemi tánccsoport oktatók részére.¹⁹

7. Mindezeket az eredményeket figyelembe véve meg kell állapítanunk, hogy balettkultúránk fejlődése igen jó ütemben halad és hogy az út, amelyen elindultunk, helyesnek bizonyult. Feladatainkat a jövőre vonatkozólag a következőképpen csoportosíthatjuk: tanulmányozzuk a szovjet balettművészetet, mélyülünk el azokban a problémákban, amelyeket a művészet tökéletesítése érdekében felvetnek. Balettművészeink fejlesszék szakmai tudásukat és politikai képzettségüket. Ha ezt elérjük, akkor meg fogjuk tudni valósítani azt, hogy a balettművészet, elérve a magas színvonalat, egyben világos és érthető lesz. Ha balettjeink a világos érthetőség mellett olyan felemelőek is lesznek, mint a „Diótörő”, akkor a balettművészet a dolgozó nép közkincsává fog válni.

Népi tánc kultúránk fejlődéséről²⁰

A felszabadulás előtt népi tánc kultúránk az imperializmus és a Horthy-fasizmus hatására igen válságos helyzetbe jutott. Ahogyan az imperializmushoz hozzátartoznak a gazdasági válságok, úgy jelentkezik a válság az imperializmus uralma alatt a kultúra területein is, így jelentkezett népi tánc kultúránkban is. A hanyatlás világosan megmutatkozott. Megfigyelhettük a népi hagyományok elszíntelenedését és fokozatos elsoványodását. Egyre jobban korlátozódott és zsugorodott az a terület, ahol a népi tánc hamisítatlan tisztaságában éleiben maradt.

A felszabadulás igen válságos helyzetben találta népi tánc kultúránkat is, de azonnal megnyitotta előtte a fejlődés korlátlan lehetőségeit. A legelső feladat az volt, hogy tisztázzák, milyen irányban kell elindulni, mi elevenedjék meg népi táncainkban, milyen művészi eszközök legalkalmasabbak és hogyan kell megteremteni a táncmozgalom beindítására alkalmas szervezetet, amely a célhoz, a szocialista tartalmú nemzeti tánc kultúrához vezethet.

Az üzemekben még nem folyt kultúrmunka, a jobboldali szociáldemokrata behatás eredményeképpen idegenkedés volt tapasztalható a népi tánc kultúrával szemben. De már a mozgalom kezdetén segített itt is a hatalmas Szovjetunió, amely elküldte hozzánk 1945 őszén az ukrán állami táncgyűttest. 1946-ban az össz-szövetségi köztársaságok táncgyűttese, 1947-ben az Alexandrov-együttes, a Vörös Hadsereg Központi Táncgyűttese szerepelt Budapesten.²¹ A szovjet táncgyűttesek művészi sikere nemcsak a közönség tomboló, elragadtatott ünneplésében nyilvánult meg, hanem abban a hatásban is, amit a magyar táncművészet fejlődésére gyakoroltak.

¹⁸ A Színház- és Filmművészeti Főiskola Táncfőtan szakának története három szakaszra osztható: 1945–50: tánc rendező képzés, 1950–52: néptánc-koreográfus képzés, 1952–57: táncpedagógus képzés. Vö.: Bolvári-Takács, 2014. 165–183.

¹⁹ Az 1950. január 15-én megnyílt Táncművészeti Iskolában a „tömeges” képzés helyett mindössze néhány tucat növendéket oktatására volt lehetőség, mert nem volt kollégiuma és nem tudta megoldani a párhuzamos közismereti és szakmai oktatást. Az akadályokat az Állami Balett Intézet 1950. szeptemberi megnyitásával, új képzési modell bevezetésével háritották el. Vö. Bolvári-Takács, 2014. 184–205.

²⁰ Nagyváradi, 1950b

²¹ 1945 augusztusában az Ukrán Állami Ének- és Táncgyűttes, 1946 januárjában a Mojszejev-féle Szovjet Állami Népi Táncgyűttes, 1947 januárjában az Alekszandrov Ének- és Táncgyűttes érkezett vendég szereplésre. Az ukránok szereplésével kapcsolatos Körtvélyes beszámoló: Tóvay, 2022. 89–90.



Ezek a szovjet táncgyüttesek választ adtak a magyar táncmozgalom legégetőbb kérdéseire a tartalom, a forma, a művészi kifejezőmód és az emberábrázolás szempontjából. A szovjet táncgyüttesek művészetében a harcok mindent elsöprő lendülete, az alkotó munkakedv, törhetetlen optimizmus és mélységes emberszeretet nyilvánult meg. Az ő példájukon felbuzdulva kezdtek dolgozni a népi táncsoportok, egyre szélesedett a népi táncmozgalom, egyre többen vettek részt a munkában, foglalkoztak a népi tánc alapvető kérdéseivel.

Az 1946-os verseny²² tapasztalatai alapján megállapították, hogy az üzemi táncmozgalmat a népi tánc útján kell fejleszteni.

Fejlődő táncmozgalmunk azonban természetzerűleg nem tudta egycsapásra levetni a Horthy-fasizmus, a rothadó kapitalizmus korának minden rossz hagyományát. Elsőnek kell említeni a narodnyik elhajlást.²³ Általános hiba volt, hogy a népi kultúrát azonosították a paraszti kultúrával. A tárgykört paraszti témák feldolgozásával töltötték be, teljesen mellőzve a munkásosztály életével, harcaival, munkájával való foglalkozást. Lényegében ez nem volt más, mint a munkásosztály vezető szerepének elsikkasztása. Gyakran észlelhető volt az a hiba is, hogy táncsoportjaink az eredeti, népi motívumokat nem dolgozták fel, hanem minden változtatás nélkül adták tovább. Akik így cselekedtek, nem akarták felhasználni az igazi haladó hagyományokat, lebecsültek a szocialista tartalmat és az üres nemzeti formához ragaszkodtak. Ki kellett küszöbölni azt a reakciós irányzatot is, amely egyrésről ködös ősmagyarkodó tartalmat akart táncainkba átcsempészni a Horthy-fasizmus időszakából, másrésről igyekezett megakadályozni, hogy a népi tánc igazi tömegmozgalommá váljék.

Foglalkoznunk kell a kevésbé elterjedt, de ugyancsak súlyos elhajlással, a proletkulttal.²⁴ Ez az elkanyarodás a tánc kultúrában a hagyományok teljes mellőzését, formalista eszközök használatát és a politikai mondanivaló merev értelmezését hozta. Ezek az elhajlások megmutatkoztak a táncmozgalom két fontos állomásán is, az 1946-os és az 1948-as kultúrversenyen. 1946-ban a Munkás Kultúrszövetség által rendezett táncversenyen 29 különféle táncgyüttes szerepelt. A színvonal még elég gyenge volt. De a versenyt az egyik üzemi népi táncgyüttes nyerte, bebizonyítva ezzel, hogy az ipari munkásság ezen a területen is vezet.²⁵ Rákosi elvtárs a „Munkásműveltség könyve” előszavában a következőket állapította meg: „Mint a Szovjetunióban, a népi táncokat nálunk is az ipari munkásság terjeszti és fejleszti. Nem véletlenség, hogy a Munkás Kultúrszövetség nagybudapesti kultúrversenyén a legnagyobb sikert a Ruggyantaárugyár népi táncgyüttese érte el.”²⁶

Két évvel később, a centenáris kultúrversenyen már komoly fejlődés volt tapasztalható. A táncversenyen több mint 500 csoport vett részt. A mennyiségi növekedésen kívül minőségi javulást is meg lehetett állapítani a táncgyüttesek munkájában és ekkor már vitathatatlan volt ezen a területen is a munkásosztály vezető szerepe.²⁷ A bekövetkezett fejlődés, valamint

²² A Munkás Kultúrszövetség I. Országos Kultúrversenyéről van szó.

²³ Narodnyikok: 19. századi orosz baloldali értelmiségi mozgalom; később a marxizmus-leninizmussal szemben álló ideológiának minősítették. (A mozgalomról lásd: Bergyajev, 1989.) A fogalom Magyarországon az 1940-es évek végén a paraszti kultúra abszolutizálását jelentette, megbélyegző jelleggel.

²⁴ Proletkult (a „proletárkultúra” kifejezésből): az 1920-as évek kulturális tömegmozgalma a Szovjetunióban; később a marxizmus-leninizmussal szemben álló ideológiának minősítették. (A mozgalomról lásd: Gorbunov, 1976.) A fogalom Magyarországon az 1940-es évek végén a narodnyikizmus ellenpólusát jelentette, ugyancsak megbélyegző jelleggel.

²⁵ Az I. Országos Kultúrverseny eredményhirdetését 1947. április 29-én tartották. A táncsoportok között a Ruggyantagyár csoportja lett az első, vezetője Falvy Károly, koreográfusa Molnár István volt. Vö. Kővágó, 2016. 62.

²⁶ Rákosi, 1947. 7.

²⁷ A Centenáris Kultúrverseny 1948. április 11–12-én, Gyulán rendezett országos döntőjének táncsoportok kategóriájában a nagy csoportok között a Rábai Miklós által vezetett Batsányi Együttes győzött, második lett a Ruggyantagyár csoportja, koreográfusa Molnár István. A kis csoportok között a Vasas tánckara végzett az élen (vezetője Pór Anna), második az Újpesti Cérnagyár táncsoportja (vezetője Jaszlits Lászlóné). Vö.: Kővágó, 2016. 63.



a jelentkező hibák időszerűvé tették, hogy 1948 őszén pártunk építő kritikát gyakoroljon a táncmozgalom felé. Ekkor irányította a párt a figyelmet az előbb említett elhajlásokra.²⁸ Ugyancsak a párt kezdeményezésére alakult meg 1948-ban a Magyar Táncszövetség, melynek feladata, hogy művészetileg és ideológiailag irányítsa, szervezetileg összefogja a különböző tánc csoportokat.²⁹ Megalakulása után a Táncszövetség hamarosan hozzáfogott a narodnyik irányzat felszámolásához, a rossz útra tévedt együttesek átneveléséhez. A szervezetileg teljesen laza csoportokat a tömegszervezetek útján fogta össze.

A narodnyik irányzat leküzdésére irányuló törekvés egy időre túllendült a helyes célon: egészen a proletkultig vitte a mozgalmat. Az újabb útmutatást ismét a szovjet művésze együttesek adták, elsősorban a grúz táncművészek, a VIT alatt újra nálunk szereplő Alexandrov-együttes és a Nyírfácska csoport.³⁰ Nagy hatást gyakorolt tánc csoportjainkra a Pjatnyickij-együttes is, amely iskolapéldáját adta annak, hogyan lehet nemzeti formában szocialista tartalmat adni – proletkult nélkül.³¹

A szovjet tapasztalatokat felhasználva, okulva felismert hibáinkon, elérkeztünk a DISZ megalakulása³² alkalmából rendezett kultúrversenyhez, amely igen nagy jelentőségű a népi táncok fejlődése szempontjából. Ezen a versenyen már több mint 1100 üzemi és paraszt (de termelőszövetkezeti csoportbeli) tánc együttes vett részt. Egyetlen kultúrversenyünk sem mozgósított még ilyen nagy tömegeket. Ez azért fontos, mert a táncművészet is csak akkor igazán fejlődésképes, ha a legszélesebb tömegek kultúrájából nő ki. A kultúrversenyen meg kellett állapítani, hogy együtteseink művészi szempontból jól fejlődtek. Technikailag magasabb fokra léptek, táncaik kivitelezése ízléses, színes, friss és vidám, jól követi ifjúságunk életörömét és lendületét. Az együttesek műsoraik összeállításával, táncaik szellemével is bebizonyították politikai fejlődésüket, harcos békeakarukat és munkaszeretetüket. Öröndetes jelenség volt, hogy több – főként vidéki – csoport saját gyűjtésű táncokat mutatott be.³³

Hiányosság mutatkozik még a tánczene területén. Csoportjaink kíséret nélkül vagy egyetlen kísérelvel dolgoznak és így nem aknázhadják ki azt a lehetőséget, amit lendületben a megfelelő zenekíséret adhat a táncosoknak. Sok bemutatott táncban nem volt elég szín és hiányzott a jellegzetesség. Ennek egyik oka kétségtelenül az, hogy táncosaink nincsenek még teljesen tudatában, hogy a tánc: megjelenési forma – a tartalom számára. Az egyes táncok fakóságát az okozza, hogy a táncosok nem veszik át eléggé a népi tánc haladó hagyományait és egyes csoportok nem rendelkeznek még a megfelelő technikai tudással. De mindezek a hibák már könnyen kiküszöbölhetők és táncmozgalmunk egyenes vonalban fejlődhet tovább, hogy hűséges, művészi kifejezője legyen dolgozó népünk harcainak, vágyainak, sikereinek és boldog jövőjének.

²⁸ Lásd: Gimes, 1948., Méray, 1948., Szántó, 1948.

²⁹ A Magyar Táncszövetség 1948. február 28-án alakult, elnöke Ortutayné Kemény Zsuzsa (Ortutay Gyula kultusz-miniszter felesége), alelnökei Berczik Sára, Lugossy Emma, Molnár István, Rábai Miklós, Szabó Iván, Szentpál Olga és Vitányi Iván, főtítkára Téri Tibor, titkára Merényi Zsuzsa lettek. A szövetség 1950. december 31-ig működött, feladatkörét az 1951. január 1-jén megnyílt Népművészeti Intézet vette át.

³⁰ Vö. Lugossy, 1950.

³¹ Vö. N. L., 1950. Az Állami Népi Együttes létrehozásáról szóló pártdokumentumban követendő példaként a Pjatnyickij együttesre hivatkoztak. Vö.: Bolvári-Takács, 2023. 35.

³² A Magyar Dolgozók Pártja ifjúsági szervezete, a Dolgozó Ifjúság Szövetsége (DISZ) alakuló kongresszusát 1950. június 16–18-án tartották.

³³ Vö. Névtelen, 1950.



Az új magyar társastáncokról³⁴

1. A burzsoá kultúra hanyatlását megfigyelhetjük és lemérhetjük úgynevezett „modern” tánczenéjükön is és a táncokon, amit ezekre járnak.

A kapitalista országok gazdasági életét egyre szűkülő periódusokban fenyegetik és alapjaiban rendítik meg a súlyosbodó gazdasági válságok. Az imperialista gazdasági társadalmi rend élősdi volta, rothadása és hanyatlása természetszerűleg rányomja bélyegét kultúrájukra is. Ezért nem véletlen, hogy a nyugati táncokra szinte kivétel nélkül az ideges rángatózás, nyugtalanság a jellemző. Igor Mojszejev, a Szovjetunió Állami Néptáncgyűjtésének vezetője³⁵ mondta, hogy *a tánc a társadalom kedélyének a tükré*. Tükrözi a társadalmat és egyben visszahat rá. Ebből a tényből következik természetszerűleg, hogy szocializmust építő dolgozó népünknek nem felelhetnek meg, mint ahogy nem is felelnek meg a hanyatló polgári világ táncai.

Üzemeink dolgozói köréből indult meg a kezdeményezés és jelentkezett elsőnek az igény, melyben követelték az új magyar társastáncokat. Olyan táncokat, amelyek hűen fejezik ki a dolgozó nép örömeit, vidámságát és optimizmusát. Amelyek a magyar népi tánc hagyományain alapulnak, e mellett könnyen elsajátíthatók és táncolhatók. Ez az alulról jövő kezdeményezés és kívánság az új táncok megteremtésére vonatkozólag, egyrészt öntudatosodó népünk megnövekedett és fejlődő kultúrigényét jelenti, másrészt a népi táncsoportok jó munkáját mutatja.

2. Az új táncok jelentősége és feladata nemcsak abból áll, hogy dolgozóinknak méltó szórakozást nyújt, hanem abban is fontos szerepe van, hogy kultúrára mozgósítja a tömegeket. Tehát a *tömegtáncnak* kell fejlődő szocialista tánc kultúránk alapját képeznie.

Nem volt könnyű kérdés és feladat a magyar táncmozgalom részére az új társastáncok megteremtése. Azonban nagy segítséget jelentett a Szovjetunió gazdag tapasztalata és elért eredményei. A Szovjetunióban a legkiválóbb táncművészek dolgozták ki az új táncokat, amelyeket a Népi Művészetek Háza terjesztett el és népszerűsített.³⁶ Hosszú, folyamatos és kitartó munka árán cserélték fel a nyugati táncokat új népi és báli táncokra. Ennek eredményeképpen a népi táncok valóban a nép közkincsévé váltak.

A szovjet példán elindulva a Táncszövetség munkához látott, hogy megteremtse az új magyar társastáncokat és minél szélesebb körben elterjessze; Ennek érdekében – több mint egy évvel ezelőtt – megindította a „*Táncolj velünk*” *mozgalmat*, néhány népi gyerektánc dallamára.³⁷ A mozgalom népszerűsítését több tényező akadályozta. Így elsősorban meg kell említeni, hogy dolgozóink még nem igényelték eléggé a tömegtáncokat, másodsorban helytelen volt, hogy a táncok nem voltak elég egyszerűek és harmadszor, hogy a táncsoportok tagjai politikai képzetlenségük miatt nem látták át a mozgalom jelentőségét és ezért nem foglalkoztak elég lelkiismeretesen a táncok népszerűsítésével.

³⁴ Nagyvárad, 1950c

³⁵ Igor Alekszandrovics Mojszejev (1906–2007) koreográfus, az 1937-ben általa alapított Mojszejev Együttes, azaz a Szovjetunió első hivatásos néptáncgyűjtése vezetője.

³⁶ A Népi Művészetek Háza működéséről Merényi Zsuzsa leningrádi ösztöndíjas balett szakos hallgató számolt be: M. P., 1950.

³⁷ Az 1949 végén indult mozgalomról lásd: Vitányi, 1950.



3. Magasabb lépcsőfokot jelentett a mozgalom fejlődésében, amikor dolgozó népünk már eléggé éretté vált ahhoz, hogy *kollektív táncokban* összekovácsolódjon. Ekkor lett hirtelen közkedvelt tánc a zakatolás.³⁸ Habár nem tartozott a „*Táncolj velünk*” mozgalom programjához, sőt bizonyos mértékig – tekintve, hogy nem magyar hagyományokon alapul – ellentétes volt vele.

Az elmúlt év folyamán állandó fejlődés és a mozgalom egyre szélesebb rétegek között elterjedése volt tapasztalható. Dolgozó népünk életének eseményei megannyi mérföldkövet jelentettek a táncmozgalom szempontjából. Ekkor vált időszerűvé, hogy a mozgalom vezetői összehangolják az alulról jövő spontán kezdeményezést és igényt, a felülről jövő tudatos és szervezett irányítással. Á Táncszövetség kiválasztott 4 táncot, amelyeket vidámságuk, egyszerűségük, friss színességük leginkább alkalmassá tett tömegméretekben való elterjedésre. Két tömegtáncot – a *Farkasjátékot* és a *Karikázót* – mutatták be. Ezek játékos kedvű körtáncok. Lényegük: a párcserélés. És két új magyar báli táncot: a „*lassú párostáncot*” és a „*gyors párostáncot*”. Utóbbiak a csárdás újabb változatai. Ezeknél a táncoknál nincsen párcserélés.³⁹

4. Az eddigi eredmények és hiányosságok kiértékelésére a Magyar Táncszövetség és a Zeneművészek Szövetsége ankétot hívott össze. A vita során a megjelent tánc- és zeneművészek arra a megállapításra jutottak, hogy *az eddig megtett út helyesnek bizonyult*. Azonban az új táncok zenéje terén még hiányosság mutatkozik. Döntő feladat a jövőre nézve szoros együttműködést létesíteni a Táncszövetség és a Zeneművész Szövetség között. Igen fontos, hogy a zeneszerzők hatványozottabb mértékben foglalkozzanak az új tánczene hatásosabb és minden zenekar által felhasználható hangszerelésének megteremtésével és a jellegzetes ritmusképletek kialakításával. Lényeges ezen kívül a további fejlődés szempontjából, hogy egy tánchoz több dallam álljon rendelkezésre, mert a zene változatossága megőrzi a tánc frissességét.⁴⁰

Ez az ankét, illetve ennek az ankétjának az eredményei fordulatot jelentenek az új magyar társastáncok és az új magyar tánczene kialakításának kérdésében.⁴¹ Láthattuk augusztus 20-án, az Alkotmány ünnepén – megerősödött táncmozgalmunk eredményeképpen –, hogyan táncolta kb. 2000-2500 dolgozó vidáman, felszabadultan az új kollektív táncokat.⁴² De nemcsak ez a mennyiségileg hatalmas szám mutatja az új táncok sikerét, hanem az a tény is, hogy szeptember 3-án a Hűvösvölgyben az MHK-próba⁴³ közönsége teljesen passzívnak mutatkozott akkor, amikor a zenekar jazzt játszott, viszont élénk érdeklődéssel kapcsolódott be a multságba, amikor az új társastáncra, a *Farkasjátékra* került sor.

5. Láthattuk, hogyan terjesztették és terjesztenék még ma is tervszerűen Amerikából a svinget, a sambát és társaikat. Ezért a feladatunk az, hogy éberen őrkdjünk és felvegyük a harcot a kultúrfronton jelentkező imperializmussal szemben is, amely minden kis rést fel akar használni arra, hogy továbbra is becsempéssze hozzánk – a nyugati táncon és tánczenén

³⁸ A párválasztó körjátékokra emlékeztető, „Hegyek között, völgyek között zakatol a vonat” kezdetű, „Zakatolás”-nak nevezett dalos-táncos játékot Kaposi Edit és Raics István készítette az 1949-ben Budapesten rendezett Világifjúsági Találkozóra, egy cionista induló dallamára.

³⁹ A „Farkasjáték” Rábai Miklós gyűjtése, a „Karikázó” Hubay Győző feldolgozása, a „lassú páros” László Bencsik Sándor gyűjtése, a „szabad gyors páros” Lengyelfi Miklós és Náfrádi László ötlete. Lásd: Sz. Szentpál Mária; Horváth, 1950. 9–22.

⁴⁰ Az ankétról szóló beszámólót lásd: Magyar, 1950.

⁴¹ A Táncszövetség folyamatosan közzétett új táncleírásokat. Lásd pl. Roboz-Székely, 1950. 24–28.

⁴² Vö. Kerekes, 1950. 15.

⁴³ MHK: „Munkára, harcra kész”, szovjet minta alapján 1949–54 között fennállt testedző tömegmozgalom.



keresztül is – a kozmopolitizmus mérgét. A művészeti dolgozók feladata: *elősegíteni az új társastáncok népszerűsítését. Propagálni az új táncokat mindenütt, ahol mód nyílik rá, színpadon, filmen, dobogón.*⁴⁴

Irodalomjegyzék

- Bergyajev, Nyikolaj (1989): *Az orosz kommunizmus értelme és eredete*. Budapest, Századvég Kiadó.
- Bolvári-Takács, Gábor (2011): *A művészet megszelídítése. Folyamatok és fordulatok a művészetpolitikában, 1948–1956*. Budapest, Gondolat Kiadó.
- Bolvári-Takács, Gábor (2014): *Táncosok és iskolák. Fejezetek a hazai táncművészképzés 19–20. századi intézménytörténetéből*. Budapest, Gondolat Kiadó.
- Bolvári-Takács, Gábor (2023): *Színfalak árnyékában. Színháztörténeti és tánc történeti források a 20. századból*. Budapest, Gondolat Kiadó.
- Cseke, Hajnalka (1996): *Határhelyzetek. Interjú Vitányi Ivánnal*. Budapest, Pallas Stúdió.
- Dóka, Henrietta (szerk. 2022): *Losonczy Ágnes műhelyében II. Beszélgetések Losonczy Ágnessel*. Budapest, Gondolat Kiadó.
- Fuchs, Livia (2007): *Száz év tánc. Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe*. Budapest, L'Harmattan Kiadó.
- Gimes, Miklós (1948): *A népiességről*. Szabad Nép, október 17. / 240. sz., 11.
- Gorbunov, Vlagyimir (1976): *Lenin és a Proletkult*. Budapest, Kossuth Könyvkiadó.
- Gyarmati, György (2011): *A Rákosi-korszak. Rendszerváltó fordulatok évtizede Magyarországon, 1945–1956*. Budapest, ÁBTL–Rubicon.
- Kalmár, Melinda (2014): *Történelmi galaxisok vonzásában. Magyarország és a szovjetrendszer 1945–1990*. Budapest, Osiris Kiadó.
- Kerekes, Tamás (1950): *Az Alkotmány ünnepe*. Táncoló Nép, augusztus–szeptember, 15.
- Körtvélyes, Géza (1950): *Mit köszönhet a táncmozgalom a Pártnak, a népi demokráciának?* Táncoló Nép, augusztus–szeptember, 3–5.
- Kővágó, Zsuzsa – Kővágó, Sarolta (2016): *A magyar amatőr néptáncmozgalom története a kezdetektől 1948-ig*. Budapest, Magyar Táncművészeti Főiskola.
- Lugossy, Emma (összeáll. 1950): *Táncoló ifjúság. A Világifjúsági Találkozó tánceseményei*. Budapest, Hungária Könyvkiadó.
- Méray, Tibor (1948): *Vitassuk meg a tömegkultúra kérdéseit!* Szabad Nép, október 17. / 240. sz., 13.
- Molnár, István (1950): *A pártszerű művészetért*. Táncoló Nép, augusztus–szeptember, 7–8.
- M. P. [Morvay Péter]: *Mit láttam a Szovjetunióban? Merényi Zsuzsa előadása*. Táncoló Nép, augusztus–szeptember, 10.
- Magyar, Pál (1950): *Táncolj velünk!* Táncoló Nép, április–július, 32.
- Nagyvárad, Ágnes (1950a): *A magyar balettművészet fejlődése 1945 óta*. Művészeti Dolgozók Lapja, június 15. / 6. sz., 4.
- Nagyvárad, Ágnes (1950b): *Népi tánc kultúránk fejlődéséről*. Művészeti Dolgozók Lapja, augusztus 15. / 8. sz. 14.
- Nagyvárad, Ágnes (1950c): *Az új magyar társastáncokról*. Művészeti Dolgozók Lapja, szeptember 15. / 9. sz. 15.

⁴⁴ Ezt a célkitűzést a korszak filmművészete is magáévá tette. Keleti Márton 1950. szeptember 24-én bemutatott „Dal-olva szép az élet” című filmjében a jampi Swing Tóni (Pongrácz Imre) karaktere volt hivatott a nyugati tánc kultúra kidolgozására.



- Névtelen (1950): *Az ifjúsági kultúrverseny tapasztalatai a népi tánc kultúra szempontjából*. Táncoló Nép, április–július, 3–8.
- N. L. (1950) [Náfrádi László]: *Pjatnyickij együttes*. Táncoló Nép, február–március, 9–12.
- Rákosi, Mátyás (1947): *Népi demokrácia és tömegkultúra*. Szendrő Ferenc (szerk.): A munkásműveltség könyve. Budapest, Munkás Kultúrszövetség.
- Roboz, Ágnes – Székely, Endre (1950): *Páros dobogós (új magyar társastánc)*. Táncoló Nép, október–december, 24–28.
- Szántó, Miklós (1948): *Hol az új tömegdal, mi a baj a népi táncsal, miért van sztárrendszer?* Szabad Nép, október 24. / 246. sz., 11.
- Szentpál, Olga (1949): *Aktíva a Táncszövetségben*. Táncoló Nép, november–december, 3–14.
- Sz. Szentpál, Mária – Horváth, Vince (szerk.): *Táncolj velünk!* Budapest, Népszava Könyvkiadó Vállalat.
- Tóvay Nagy, Péter (2022): *Beszélgetések Körtvélyes Géza tánc történetével*. Tánc tudományi Közlemények, 1. sz., 86–97.
- Vitányi, Iván (1950): *A Táncolj velünk mozgalom célkitűzéseiről*. Sz. Szentpál Mária; Horváth Vince (szerk.): *Táncolj velünk!* Budapest, Népszava Könyvkiadó Vállalat.
- Vitányi, Iván (1951): *A mozgásművészetről tartott ankét eredményei*. Táncművészet, 1. sz., 28–30.



Varga Nóra

A Sirály első balettadaptációjáról Scsedrin–Pliszeckaja: Sirály (1980)

Bevezető gondolatok

A 20. század végén a balettművészet és a koreográfusok figyelme megélnélt Csehov műveinek irányába. Ez egybeesik az irodalmi művek balettadaptációs stratégiáinak, legújabb formáinak és eszközeinek megjelenésével. Ennek a folyamatnak a gyökereit pedig az első Csehov-feldolgozásokban érdemes kutatni – állítja Svitlana Legka.¹

Ezzel kapcsolatban érdemes megemlítenünk Alekszandr Kolesznyikov felvetését,² aki szerint Csehov darabjait a Moszkvai Művész Színház régi formái szerint játszották, és az 1960-as években a balettszínpadon kezdődtek el azok a formai újítások, amelyeknek köszönhetően Csehov újító dramaturgiája éppen a balett nyelvén tudott adekvát módon megnyilvánulni.

Az első balettadaptáció 1980-ban készült, a Sirály című drámát állította színpadra a moszkvai Bolsoj.³ Később azonban a nemzetközi szintén is egyre több vezető koreográfus fordult a Csehov-drámák felé – többek között Kenneth MacMillan, Boris Eifman vagy John Neumeier is.

Jelen tanulmány célja, hogy egybegyűjtse és áttekintse az eddig megjelent nemzetközi kritikákat és szakirodalmakat, ezáltal kialakítsa, hogy mely csomópontok mentén érdemes további vizsgálódásokat folytatni egy későbbi előadás-elemzői munka alkalmával.

Előzmények: a Csehov-művek és a zenés színház kapcsolata

Ljudmila Gavrilova és Olga Korpetszkaja⁴ tanulmánya hiánypótló eredményeket mutat fel, amikor áttekinti, hogy Csehov életműve hogyan kapcsolódik a zenés színházhoz. A cikk alapján kiderül, hogy Csehov számos művében helyezett el utalást zeneszerzőkre vagy zenei terminusokra, azonban a kutatások azon irányát is megjelöli, amely szerint egyes Csehov-művek irodalmi kompozíciós formája zenei műfajokkal rokoníthatók. A tanulmány viszont más stratégiával dolgozik: a zenés adaptációk áttekintését állítja a középpontba. A kutatók megállapítása alapján számos zeneszerző fordult Csehov művei felé (pl. sok elbeszélést dolgoztak fel operaként, de az egyfelvonásos vaudeville-ek is magukra vonzották a zeneszerzők

¹ Legka, 2017. 117–120.

² Kolesznyikov, A. / Колесников, А. (2023): Судьба эпатажа. In: опросы театра. PROSCAENIUM. (1-2. sz.) 62-79.

³ Az előadást az alábbi felvétel (1982) alapján vizsgáljuk: <https://www.youtube.com/watch?v=g9VbmvyU7Lk&t=4582s> (utolsó letöltés: 2025.02.05.). Zeneszerző: Rogyion Scsedrin, koreográfus: Maja Pliszeckaja, rendező: Jelena Macseret, jelmeztervező: Pierre Cardin. A felvételt a Bolsoj Színház készítette.

⁴ Gavrilova-Korpetszkaja, 2018. 820–826.



figyelmét).⁵ A legfontosabb zeneszerzők, akiket a cikk kiemel: Rogyion Scsedrin, Valerij Gavrilin, Azio Corghi.

A Sirály első balettdzenei feldolgozása Bogdanov-Berezovszkij nevéhez köthető (1959), ezt a művet azonban nem mutatták be. A színpadi megvalósítás hiányának okaira nem derült fény – Kolesznyikov ezzel kapcsolatban különös megállapítást tesz:⁶ a táncos darabot Csehov születésének állították volna színpadra, koreográfusnak Kaszjan Golejzovszkijt kérték fel. Kolesznyikov párhuzamba állítja Golejzovszkijt a Sirály főhősével, Trepljovval – szerinte Golejzovszkij korai formanyelve olyan radikálisan újító szellemű volt, mint amilyennek Trepljovot ábrázolja a dráma. Sőt, Kolesznyikov egyenesen azt állítja, hogy Csehov mintha előrevetítette volna ennek a radikálisan új színháznak a bukását. Golejzovszkij gyökeresen új felfogása is háttérbe szorult, és mire a Sirályt megkoreografálhatta volna, addigra Golejzovszkij művészi identitása átalakult, az idős művészt már nem a kísérletezés foglalkoztatta.

Ami a Pliszeckaja–Scsedrin alkotópárost illeti, az ikonikus irodalmi adaptációk sorát Tolsztoj regényének, az Anna Kareninának balettfeldolgozása nyitotta (1971), ezt követték Csehov művei, a Sirály című dráma (1980), majd A kutyás hölgy című elbeszélés (1985) átírata.

A korai balettfeldolgozások között meg kell még említenünk az Anyuta című balettfilmet (1981), amelyet Csehov Anna a férje nyakán című elbeszélése alapján készítettek (koreográfia: Vlagyimir Vasziljev, főszerepben: Jekatyerina Makszimova). A balettfilm sikere után 1986-ban színpadi feldolgozás is készült belőle.

Az előadás dramaturgiája

A tanulmány most a Pliszeckaja által koreografált előadásról gondolkodik. Az előadás dramaturgiai szerkezete összetett: egyfelől követi a csehovi drámaszöveg történetét, másfelől azonban színháztörténeti intertextusokat épít be az előadásba. Mihajlova⁷ gondosan tanulmányozza az előadás jelrendszerének leírhatóságát, és megállapítja, hogy a cselekmény különböző rétegei kölcsönhatásba lépnek egymással, így egy metatörténetet hoznak létre. Ezek a „rétegek” jelenetekként is megformálódnak az előadásban: Trepljov színpadának képe, az első premier nézőközönsége, a sirály szimbóluma. A kutató nő következtetése, hogy nem lineárisan értelmezhető, hanem dinamikusan fejlődő szemiotikai rendszert hoz létre az előadás. Mihajlova szerint az előadás a palimpszeszt szerkesztési elvére épül.

Variációk „színház a színházban” szituációra

Az irodalmi műben Trepljov színdarabja alapvetően a „szöveg a szövegben” struktúrára épül, azonban a balett még újabb elemeket ad hozzá ehhez a szerkezethez.

Először vegyük szemügyre tehát Trepljov színpadát: Nyina monológiának megjelenítése egyértelmű utalás Isadora Duncan táncművészetére. Szúdy Eszter véleménye szerint eredeti ötlet a Trepljov-féle „új formákat” Duncannel társítani.⁸ Anna Kisselgoff New York-i vendégbemutatóról írt kritikája is kiemeli ezt a jelenetet, és úgy látja, hogy ezzel az eljárással az előadás hű marad az irodalmi szöveghez. A kritika azonban nem az újítást, hanem a nagyozást és a bukást köti Trepljov darabjához, amelyet jól átfedíthetőnek vél Duncan mozdulataira.⁹

⁵ Vö. Gavrilova-Kolpetszkaja, 2018. 221–222.

⁶ Kolesznyikov, 2023. 63.

⁷ Mihajlova, 2009. 117–120.

⁸ Szúdy, 1983. 34–41.

⁹ Kisselgoff, 1988. 19.



Azonban mindezeket fontos kiegészítenünk azzal az észrevétellel, hogy ez a jelenet nem csupán egy Duncan-intertextus, hanem egy újabb előadást, egyben önterenciális utalást emel be az értelmezési térbe. Pliszeckaja 1977-ben eltáncolta Isadora Duncant Maurice Béjart Isadora című koreográfiájában: „az Isadorát énám készítették”.¹⁰

A történeti intertextus egy másik esemény is megidézésekor is működésbe lép, amikor a dráma első bemutatójának bukását jeleníti meg. A Moszkvai Művész Színház sikerét megelőzően Csehov darabját a szentpétervári Alexandrinszkij Színházban mutatták be, ahol a darab komikus vonásaira építették a koncepciót, és az előadás megbukott. Ezt a színház történeti momentumot Pliszeckaja három jelenetbe építi be, amikor a tánckar megszakítja a cselekmény menetét és gúnyos tömegként reprezentálja a Csehov-korabeli pétervári közönséget. A scenikai megformálás vizuálisan is egy újabb színház képét emeli a színpadra, sőt, korabeli fényképek, kritikák, színlapok is megjelennek a színpad elejére leeresztett vászonra festve.

Tehát elmondható, hogy az előadás egyszerre jeleníti meg Trepljov, Isadora Duncan, Béjart, az Alekszandinszkij Színház színpadát – ezzel többszörözve a metaszínházi olvasatot.

A koreográfusi koncepció

Az előadás koreográfusaként és főszereplőjeként is Maja Pliszeckaja működött közre. Natalja Krimova színikritikus szerint Pliszeckaja el volt ragadtatva Csehov darabjától, kívülről tudta a drámaszöveget és „merész, bátor, izgatott” volt, amikor a színpadi megvalósítás lehetőségeiről beszélt.¹¹

Az *Én*, Pliszeckaja¹² című önéletrajzi írásában a táncművész egy teljes fejezetet szentel a Sirály létrehozásának körülményeire. Pliszeckaja hosszan tárgyalja a viszontagságos előkészületeket: a színházban nem pártolták, hogy új balettet koreografáljon, azonban a kulturális minisztert mégis sikerült meggyőzniük. A meghallgatáson Alekszandr Bogatirjev kijelentette, hogy szívesen eltáncolná Trepljov szerepét. Pliszeckaja szerint Bogatirjev alakítása Alekszandr Blokra¹³ emlékeztetett, amely újabb jelentést adott a darabnak: „nemes lelkű, arisztokratikus, átszellemült volt.”¹⁴ Ez az előadás konfliktusának tovább mélyítését eredményezte.

Pliszeckaja szerint Csehov darabja talányos – a koreográfus kérdésként teszi fel, hogy mi indokolja a komédia műfaj megjelölését, mi okozta a darab első, 1886-os ősbemutatójának bukását, illetve mi lehetett az oka a moszkvai premier elsöprő sikerének. Továbbá Pliszeckaja a darab témáiként a szerelmet, a művészetet és a magányt jelöli meg.

A koreográfiáról való gondolkodás a memoár egyik legizgalmasabb része. Pliszeckaja azt állítja, hogy szembemegy a balett hagyományaival, és nem szimmetrikus mozgásformákra törekszik, hanem a zene és a szereplők belső világának kifejezésére. Azt állítja, hogy minden karakternek saját titka van, amelyet eltáncol. A tragédiát a kommunikáció hiányában, a szeretetlenségben, az egymáshoz való közeledés lehetetlenségében látja a koreográfus.

A sirály mint önálló szereplő

Pliszeckaja egy teljesen új ötlettel állt elő: a sirályt is önálló szereplőként értelmezi, vagyis egy olyan karakterként, akiről a címét kapta a dráma. Pliszeckaja számára a sirály figurája jeleníti meg,

¹⁰ Pliszeckaja, 2009. 323.

¹¹ Bereszneva, 2024.

¹² Pliszeckaja, 2009.

¹³ Alekszandr Blok (1880–1921): orosz költő, a szimbolizmus egyik meghatározó alakja.

¹⁴ Pliszeckaja, 2009. 345.



amelyben olyan jelentéseket is kifejezhet táncmozdulatok segítségével, amelyek prózai eszközökkel kevésbé érzékeltethetők. Pliszeckaja a madár szerepét szorosan összeköti a baletthagyománnyal, és táncművészként ennek megformálása foglalkoztatja leginkább.

Mihajlova megfigyelése szerint a sirály minden szereplő mozgásában megjelenik. A tanulmány szerint Arkagyina gesztusai egy büszke madárra emlékeztetnek. Mása, mintha összezárt ujjával remegtetné a tollait, Trepljov mozdulataiban pedig egy sérült madár képe rajzolódik ki, aki hiába próbálkozik, mégsem tud felrepülni. Végül pedig a lottójáték jelenetét sorolja ide a tanulmány, amelyben a táncosok megvilágítása, illetve az ismétlődő mozgás ritmusa egy hatalmas éjszakai madárra emlékeztet, amely lassan megfordulva csapkod a szárnyaival.

Emma Polockaja¹⁵ a sirály három jelenetében Nyina lelkiállapotának szimbolikus kifejezését látja.

„Pliszeckaja új balettjében kevés a tánc?”

Pliszeckaja úgy véli, hogy az előadást a moszkvai közönség jól fogadta, habár csalódottak voltak, akik „régimódi” előadást vártak, mivel az ő előadásában „kevés a tánc”. A magyar kritikai visszhang is megerősítette ezt a vélekedést: Szúdy Eszter kritikája szerint a koreográfia „nem törekszik a magas technika csillogtatására.”¹⁶ A fent említett New York-i kritikában szintén kiemelték, hogy a tánclépések minimumára épül a darab, azonban azt is hangsúlyozták, hogy valódi „gesztusokra épülő drámává” fordították Csehov darabját.¹⁷

Pliszeckaja tapasztalatai szerint a drámai színészek között fogadta igazán megértés a darabját. „De mi is az a tánc, tisztelt polgárok? Én láttam egy zseniális, mozgás nélküli japán táncos, Inoue Yazie táncát Kyotóban. Egy egész órán át, sőt több mint egy órán át mágikus módon ült egy helyben. Amik ábrázoltak, vagyis táncoltak, azok csakis az ujjai voltak, szemöldöke, a járomcsontja, és legvégül a szeme. Egy efféle »nem táncért«, tisztelt polgárok, én odaadnám az összes chainé-t és fouettét a világon.”¹⁸

Papernij megkísérli leírni a darab meghatározását, azt állítja, hogy a klasszikus balett „szavak nélküli opera”, ám ezzel ellentétben ezt az előadást „drámai táncként” definiálja.

Szúdy fent említett kritikája azt kifogásolja, hogy a koreográfia nem tudta kifejezni a csehovi dialógusokban rejlő közléseket. Zinovij Papernij, orosz Csehov-kutató véleménye azonban ellenkezik ezzel – meglátása szerint Pliszeckaja pontosan megérezte a csehovi párbeszéd belső feszültségét – vagyis, hogy a szereplők a párbeszéd közben folyamatosan próbálják áthidalni a közöttük feszülő távolságot – és ezt végigviszi az egész koreográfián.¹⁹

Az előadás további vizsgálatának irányai

Az előadás és az azt tárgyaló írások szemügyre vétele megmutatja, hogy Pliszeckaja koreográfiája mélyítette a drámaszöveg olvasati lehetőségeit, amelyből két szempont bizonyul a leghangúlyosabbnak: a sirály szimbólumának és a színházi metatextusnak az értelmezési módjai. Az áttekintésből világossá válik, hogy az előadás narratív struktúrája további vizsgálódásokat igényel. Továbbá nyitott kérdés maradt, hogy a csehovi dialógusok hogyan fordíthatók le a tánc nyelvére. Az előadás komparatistikai vizsgálata is olyan szempont, amely kidolgozásra vár:

¹⁵ Polockaja, 1999. 11–27.

¹⁶ Szúdy, 1983. 34–41.

¹⁷ Kisselgoff, 1988. 19.

¹⁸ Pliszeckaja, 2009. 346.

¹⁹ Papernij, 1986.



Papernij A fekete barát című Csehov elbeszélést idézi az előadással kapcsolatban, a baletteket tárgyaló szakirodalmak A kutyás hölgy filmadaptációjával foglalkoznak – tehát több mű összehasonlító elemzését igényli a kutatás. Végezetül pedig annak a kérdését vetíti előre a műről való gondolkodás, hogy az előadás filmként való rögzítése hogyan módosíthatja az olvasatot, hiszen a felvétel több esetben is egymásra vetíti az előadásról készült képkockákat. Pliszeckaja maga is beemeli a filmes eszközök kérdését az előadásba, Csehov-korabeli jelenetek szereplőiről azt írja: „[úgy lebegnek tovább,] akárcsak a Lumiére fivérek első mozifelvételein.”²⁰

Irodalomjegyzék

- Bereszneva, Anna, / Анна Береснева (2024): *Мая литературная премия. Плисецкая. Стихия по имени Майя*. <https://babook.org/posts/844> (utolsó letöltés: 2025.02.14.)
- Gavrilova, L. V.; Kolpetskaya, O. Yu. (2018): *A. P. Chekhov and the Musical Theatre of the 20th and Early 21st Centuries*. American Journal of Education. 124. sz., 820–826.
- Kisselgoff, Anna (1988): *Seagull and Finale End U.S.-Soviet Festival*. New York Times, április 4., 19. <https://www.nytimes.com/1988/04/04/arts/review-dance-seagull-and-finale-end-us-soviet-festival.html> (utolsó letöltés: 2025.01.30.)
- Kolesznyikov, Alekszandr / Колесников, А. (2023): *Судьба эпатажа*. Вопросы театра PROSCAENIUM. 1–2. sz., 62–79.
- Legka, S. A. / Легка, С. А. (2017): *Перші балетні інтерпретації творів А. Чехова*. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 4. sz., 117–120.
- Mihajlova, Je. N. / Михайлова, Е. Н. (2009): *Семиосфера балета Родиона Щедрина «Чайка»*. Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship, 4. sz., 117–120.
- Papernij, Z. Sz. / Папейный, З. С. (1986): *Стрелка искусства. Сборник статей о А. П. Чехове*. Москва, Современник (saját fordítás)
- Pleszkacsevszkaja, Inessza / Плескачевская, Инесса (2023): *Плисецкая. Стихи по имени Майя. Портрет на гоне эпохи*. АСТ. (Большое искусство. Персоны и биографии)
- Pliszeckaja, Maja (2009): *Én, Pliszeckaja*. Budapest, Planétás-MTF.
- Polockaja, E. / Полоцкая, Э. (1999): *Чехов языком балета*. Bicskov, Ju. A. / Бычков, Ю. А. (szerk.): Мелихово'99: альманах. Очерки, пьеса, литературоведческие эссе, архивные изыскания, статьи воспоминания, хроника. 11–27.
- Szúdy, Eszter (1983): *Tavaszi moszkvai esték II*. Táncművészet, 7. sz., 34–41.

²⁰ Pliszeckaja, 2009. 344.



Konyári Hajnalka

Az olasz színpadi tánc sajátosságai a késő 18. és kora 19. században* Salvatore Viganò - az olasz balett- pantomim kodifikációja

Az olasz iskola Európában nemcsak a nagyszerű virtuozitásáról volt ismert, hanem arról a képességéről, hogy szituációkat és érzelmeket jelenítsen meg gesztusokkal, azaz a mim-készségéről, melynek gyökerei korábbra, a már fentebb említett olasz gesztus- és táncagyományokig nyúltak vissza.¹ A pantomim-balett műfaja egy széles kategória, amely számos mozgásstílust és a narratíva fejlődés különböző szintjeit öleli fel, melynek hosszú története a *commedia dell'arte*n keresztül egészen az ókorból ered, és amely a 17. századra a már említett olasz vándortársulatok révén egész Európában elterjedt, a 18. századra pedig egy népszerű formáját jelentette a színpadi táncnak.² A pantomim és a tánc színházi balettben való használatához való hozzáállásbeli különbségek a 18. sz. során egyre nagyobb mértékben foglalkoztatták a teoretikusokat, a kritikusokat és a koreográfusokat.³

A 18. századi olasz színházi tánc markáns megkülönböztető jegye volt koreográfiai szempontból a pantomim részek nagy aránya a „tiszta” táncos részekhez képest. Az olasz balett sokkal inkább pantomim-orientált volt, mint más országok táncstílusai, ezt nemcsak a koreográfiai leírások, hanem a korszak olasz balettenéinek vizsgálata is bizonyítja.⁴ A pantomim itt nem különálló elemként jelent meg, mint majd Noverre-nél és tanítványainál, hanem szerves része volt az olasz táncstílusnak, amely az érzéseket és a cselekményeket a mozgáson keresztül, egész testtel jelenítette meg.⁵ Itáliában, úgy tűnik, már 1700 körül elterjedt az erőteljes pantomim-akciók és a virtuóz technika hagyományának ötvözése, ami magyarázatot adhat arra, hogy ott a különálló tánc és a statikus pantomim váltakoztatása igazából soha nem nyerhetett valódi teret.⁶ Az egész testet megmozgató pantomim gesztusok virtuóz lábmunkával és „légies” kombinációkkal jártak együtt, és – Noverre és követői által nem felismert módon – egyrészt kiszélesítették a tánc kreatív perspektíváit, másrészt felértékeltek az olasz táncagyomány potenciális gazdagságát.⁷

Mielőtt még Noverre és Angiolini a pantomim témáját tették volna a táncelmélet középpontjába, más koreográfusok is foglalkoztak a pantomim és a *ballet d'action* témájával, többek között John

* A tanulmány Konyári Hajnalka: Az olasz színpadi tánc sajátosságai a késő 18. és kora 19. században hatása a klasszikus balett fejlődésére című szakdolgozatának átirított változata. (Magyar Táncművészeti Egyetem, Táncos és próbavezető szak, Klasszikus balett szakirány, 2024.). Az írás első fele a Ttk 2024/ 2. számában látott napvilágot.

¹ Zambon, 2011.

² Harris-Warrick és Marsh, 2005.

³ Hansell, 2002.

⁴ Ertz, 2010.

⁵ Hansell, 2005; Bongiovanni, 2005b.

⁶ Hansell, 2002.

⁷ Ertz, 2010; Hansell, 2002.



Weaver (1673–1760)⁸ Londonban és Franz Hilverding (1710–1768) Bécsben. Hilverding már az 1740-es években sikeresen ötvözte a táncot és a pantomimet tragikus tárgyú drámai balettjeiben – mely az olasz táncgyakorlatban már régóta alapelv volt –, bár kompozíciói kevésbé támaszkodtak a virtuozításra és a komikus témára, az olasz stílus jellemzőire.⁹ Onorato Viganò (Salvatore Viganò apja)¹⁰ pedig, aki bár kevésbé, mint fia, de jelentős személyiség volt a 18. századi olasz táncéletben, még a ballet d'action Itáliába érkezése előtt úttörőként dolgozott a pantomim-balett egy eredeti formáján, amely élénkségéről és témáinak változatosságáról volt nevezetes, és amelyben (az olasz iskola hosszú távú gyakorlatának megfelelően) a pantomim szervesen kapcsolódott a tánchoz.¹¹

Gennaro Magri – a grottesco hagyománynak megfelelően – inkább táncos-komikus pantomimokat hozott létre koreográfusi tevékenysége során. E „könnyű” pantomimbalettek nagyon különböztek a mitológián alapuló balettektől, amelyek gyakran az olasz operák első felvonását követték, vagy még inkább Angiolini és Noverre tragédiáitól, amelyek a serio stílus táncgyagyományáiból merítettek, és komoly témák felvállalásával igyekeztek a pantomimbalettet egy magasabb esztétikai síkra emelni.¹² Magrira bizonyára hatással volt mind a Hilverding alatt kialakított bécsi doktrína, mind Onorato Viganò elvei, hisz azok a balettek, amelyekben Magri Bécsben és Nápolyban lépett fel a Hilverding és Onorato Viganò által kialakított gyakorlatot követve szintén, szervesen ötvözték a táncot és a pantomimet.¹³

Magri művében, a Trattatóban is a „groteszk” hagyomány, a virtuóz olasz danza alta stílus, azaz a színházi tánc látványosabb megközelítése mellett, és a Nápolyban meghonosodott noverre-i monopólium ellen érvelt.¹⁴ Az 1870-es években Itáliában Nápoly jelentette a noverre-i frakció fellegrárát¹⁵ – elsősorban Noverre tanítványa, Charles Le Picq koreográfus révén,¹⁶ akinek 1773-as táncmesteri kinevezésével a francia ballet d'action központi helyre került a nápolyi művészeti gyakorlatban.¹⁷

Habár a nápolyi közönség általánosságban véve nyitottabb volt a noverre-i reformokra, még itt is voltak olyanok, akik nehezen fogadták el az új, „lényegében terre à terre (sétáló) táncstílust – mely ugyan drámaibb és kifejezőbb volt, de kevésbé látványos, mint a grottescók alta danzája.”¹⁸ Ezért, hogy a szélesebb közönség igényét is kiszolgálják, a Teatro San Carlo vezetősége Gennaro

⁸ Weaver ballet d'action kísérlete, a *The Loves of Mars and Venus* (1702) volt az egyik első próbálkozás a balett drámai lehetőségeinek kiaknázására. Lee, 1999.

⁹ Brown, 2005; DelDonna, 2016. Hilverding cselekményes balettjeit balett-pantomimnak nevezte, és párizsi tanulmányai egybeestek Marie Sallé párizsi visszatérésével, akinek Noverre is tanítványa volt Major-Gara, 2014; Lee, 1999.

¹⁰ Ebben az időszakban Itáliában a táncos dinasztiák voltak jellemzőek, ugyanis a tánciskolák hiánya nélkülözhetlenné tette a családi képzést – ld. Giuseppe Salomoni, egy másik 18. századi nemzetközi karriert befutó koreográfus, és családja, vagy a Boccherini dinasztia, de ilyen volt a Viganò dinasztia, vagy a Taglioni dinasztia is. Bongiovanni, 2005a.

¹¹ Bongiovanni, 2005a

¹² Harris-Warrick-Marsh, 2005.

¹³ Goff, 2005.

¹⁴ Bongiovanni, 2005b

¹⁵ A pantomim-balett még az 1750-es években, Gaetano Grossatesta (1720–1769) tevékenykedése idején mutatkozott be Nápolyban, aki impresszárióként a táncművészet új irányzataira is figyelt, így meghívta többek között a korabeli pantomimművészet egyik népszerűsítőjét, Onorato Viganót is. DelDonna, 2016. [https://www.treccani.it/enciclopedia](https://www.treccani.it/enciclopedia/Letöltés dátuma: 2024 02. 5.). Letöltés dátuma: 2024 02. 5.

¹⁶ Charles Le Picq (1744–1806) nápolyi születésű táncos és koreográfus, Noverre tanítványa és híve, akit serio táncosként finom és gördülékeny mozdulatai miatt ünnepeltek, viszont pantomimjátékát még csodálói sem tartották kellően hatásosnak és drámainak. Hansell, 2002.

¹⁷ DelDonna, 2016.

¹⁸ Bongiovanni, 2005b 99. (saját fordításom).



Magrit hívta segítségül, hogy biztosítsa a folytonosságot hagyományos carattere és grottesco balettek színre állításával. Ezeket az esti előadás során „második balettként” adták le Le Picq „fő” heroikus-tragikus balettjei mellett. Ezt a gyakorlatot aztán a Noverre-stílusú, nagy pantomimikus balettek terjedésével arányosan alkalmazták más olasz színházakban is. Mivel a noverre-i balettstílus epizódokban és nagyszabású, bonyolult, látványos pantomimikus akciókban gazdag színrevitelt igényelt, az egyszerűbb és mulatságosabb secondo ballót gyakran más koreográfusra bízta. Így az est folyamán két koreográfus készített balettet ugyanarra a műsorra, mindegyik a saját stílusában.¹⁹

Az 1773-as év jelentette egyben a Noverre-Angiolini vita kezdeti dátumát is, ugyanis ekkor születtek Gasparo Angiolini Noverre-nek szánt levelei. Angiolini ekkor készítette el első milánói koreográfiáját, és Noverre is ekkor, 1774-ben kezdett koreográfiákat készíteni a milánói Regio Ducale Teatro számára²⁰ – ennek ellenére Milánóban az Angiolini-frakció maradt a mérvadó a kulturális vitában. A Mária Terézia-korszak felvilágosult politikájával jelentősen kitágította a milánói kulturális horizontot, és a várost a nagy európai kulturális központok közé sorolta. Ennek a megújult hevületnek a középpontjában álltak többek között Angiolini és felesége, Teresa Fogliazzi, akik 1778-ban, a La Scala felavatásának évében, második oroszországi tartózkodásukról visszatérve véglegesen Milánóban telepedtek le, ahol megnyitották a 18. század egyik leghíresebb szalonját, amely természetesen a milánói „angiolinizmus” központja lett a híres „querelle” idején.²¹

Gasparo Angiolini 1779-től tíz évig koreografált a La Scala-nak, mely időszak élete legintenzívebb időszaka volt, közel 30 tánc megkomponálásával. Hilverding követőjeként a serio táncon alapuló táncpantomimet tartotta a legkifejezőbbnek, és a balettről alkotott felfogásában magára a táncra helyezte a hangsúlyt, miközben a cselekmény kifejtésére kidolgozott színházi gesztusokra támaszkodott.²² Angiolini azt vallotta, hogy a táncnak kell elmesélnie a történetet anélkül, hogy műsorfüzetre lenne szükség a cselekmény megértéséhez. Ő alkotta meg a „danza parlante” kifejezést, ami azt a meggyőződését tükrözte, hogy a táncnak ’beszélnie’ kell. Angiolini ekkor már saját maga komponálta a zenét a balettjeihez, azzal a céllal, hogy egységbe hozza a gesztusokat a hangokkal, és megteremtse a zene és a gesztus tökéletes összhangját, így a tánclépések a pantomimba integrálódjanak.²³

Amikor Jean-Georges Noverre 1774 tavaszán elhagyta Bécset, és a milánói Regio Ducale fő koreográfusa lett, karrierje csúcspontján állt. Kevesebb, mint két évvel később, 1776 februárjának végén viszont kiábrándultan távozott Milánóból. Milánói tartózkodása egyértelmű fordulópontot jelentett a szakmai életében, ugyanis Noverre ezután soha többé nem érte el korábbi éveinek sikereit.²⁴ Jellemző, hogy bár Noverre koreográfusi tevékenysége a Regio Ducalban viszonylag rövid volt, valószínűleg ez volt pályafutása legvitatottabb időszaka, ugyanis kortárs beszámolók szerint megpróbálta ráerőltetni a saját ballet d’action stílusát az őshonos olasz hagyományhoz szokott milánói közönségre. Mindezt úgy, hogy a milánói színházi adminisztráció korábban nem tapasztalt forrásokkal látta el őt: a táncársulata volt a korszakban a legnagyobb, a jelmezek és a színpadtervek a legköltségesebbek, a balettpartitúrák pedig a kor leginkább előremutató zenéi

¹⁹ Bongiovanni, 2005b; Zambon, 2011.

²⁰ Zambon, 2011.

²¹ Rossi, 1972.

²² Lee, 1999.

²³ Lockhart, 2011.

²⁴ Maximilien Gardel, a Királyi Zeneakadémia igazgatója, végül szakított Noverre esztétikai elveivel, és az általa túl patetikusnak ítélt tragédiák helyett inkább a polgársághoz közelebb álló kompozíciókat preferálta. Testvére, Pierre Gardel, aki 1787-ben vette át tőle a posztot és 1829-ig fogja megőrizni, követte fivére iránymutatását. Jacq-Mioche, 2013.



közé tartoztak. És bár éppen ezért produkciói látványosabbak voltak, mint elődjeié, és ebből a szempontból a milánóiakat bizonyos mértékig ugyan megfogta, az mégsem tette őt népszerűvé, hogy szinte kizárólag serio táncosokat alkalmazott a grottescók helyett, akikhez az olaszok inkább hozzá voltak szokva.²⁵ A pantomim technikáját és sok más szempontot kritizáló kortárs beszámolók szerint Noverre-nek nem sikerült megnyernie az olasz közönséget, mert alábecsülte őket.²⁶ A noverre-i balett lényegi szövetét a terre à terre tánc képezte, amely a ballet d'action alapjául szolgáló aprólékos cselekményekhez jól illeszkedett, de idegen volt a milánói ízléstől.²⁷ Noverre végül kénytelen volt igazodni a helyi ízléshez: utolsó milánói balettjeiben inkább a látványt és a hagyományosabb akciókat engedte érvényesülni, mint a hősi pantomimokat.²⁸

Még mielőtt Salvatore Viganò táncművészeti forradalmat alkotott volna Milánóban, kortársa és riválisa, Gaetano Gioia, a híres nápolyi táncos és koreográfus is bemutatkozott a La Scala-ban. 1793-ban ő lett a színház első koreográfusa, és két éven át cselekményes baletteket rendezett az Angiolini által diktált kompozíciós sémák szerint. Később, Bécsben dolgozva lehetősége volt részt venni Viganò híres Prométheusz táncának bemutatóján is. A híres mesterrel való találkozás meghatározó volt Gioia ízlésének alakulása szempontjából, aki ettől a pillanattól kezdve elmélyítette művészeti, zenei és színházi ismereteit, hogy dramaturgiai szempontból is egyre teljesebb alkotásokat hozzon létre. Viganóhoz hasonlóan Gioia is elfogadható zeneszerző és jó hegedűművész volt, aki táncaihoz maga komponálta a zene egy részét. Ez jelentős hatást gyakorolt a cselekményes balett fejlődésére, mert Gioia – Viganóval együtt – az elsők között volt, aki megpróbálta a gesztus és zene teljes fúzióját elérni, abban az időben, amikor a narratív balett még nagyrészt pantomimban zajlott.

Táncaira a cselekmény abszolút érthetősége volt jellemző, köszönhetően a koreográfiai szöveg közvetlenségének, amely folyamatosan a tánc és a pantomim egyensúlyának megteremtésére törekedett, és gyakran a zenét felhasználva erősítette fel a szenvedélyeket és a drámai helyzeteket, azonnali hatást érve el.²⁹

Abban sok táncművész egyetért, hogy az olasz balett legeredetibb formáját Salvatore Viganóval (1769–1821), és a nevéhez köthető „coreodramma”-val³⁰ érte el, és akinek munkássága mérföldkőnek számított a klasszikus balett nemcsak itáliai, hanem általános fejlődéstörténetében is.³¹ Koreográfusként uralta a század első néhány évtizedét Itáliában, és jelentősen befolyásolta az olasz balettstílus fejlődését a 19. század egészén keresztül. Viganò balettjei nem hasonlítottak sem Noverre ballet d'actionjára, sem Angiolini szigorúbb reform-balettjeire. Már a kortárs leírások kiemelték balettjeinek eredetiségét, amelyeknek pantomim betétjei a szereplők személyes dilemmáira és érzelmeire összpontosítottak. Homans így fogalmaz: „Viganóval úgy tűnt, hogy az olasz balett végre kiteljesedik, és elfoglalja méltó helyét az európai táncművészet élvonalában.”³² Poesio egyenesen azt állítja, hogy „Viganò (...) az, aki megalkotta az olasz nemzeti koreográfiai stílust.”³³

²⁵ Hansell, 2010.

²⁶ Lockhart, 2011.

²⁷ DelDonna, 2016.

²⁸ Hansell, 2010.

²⁹ Rossi, 1972. <https://www.treccani.it/enciclopedia>. Letöltés dátuma: 2024. 02. 5.

³⁰ A coreodramma kifejezést Viganò életrajzírója, Carlo Ritorni alkalmazta a koreográfus által létrehozott stílusra.

³¹ Poesio, 1998.

³² Homans, 2010. 210. (saját fordításom)

³³ Poesio, 1998:8.; (saját fordításom)



Viganò hatása különösen fontos volt a táncról és mindenekelőtt a színházi táncra alkalmazott mimikáról szóló elméletek későbbi megfogalmazásakor.³⁴ A pantomim fontos helyet foglalt el tanítványa, Carlo Blasis értekezéseiben és tanításaiban is, és noha Blasis a francia akadémikus táncstíluson nevelkedett, megvetette a francia pantomimtechnikát, és úgy tartotta, hogy mivel az olasz emberek természetüknél és hagyományaiknál fogva hajlamosak a pantomimra, Itália pantomim művészei magasabb rendűek a más országokból valókhöz képest.³⁵

Viganò 1811-ben, művészi érettsége csúcán érkezett a milánói La Scala színházba, miután már nemzetközi hírnevet szerzett. Első öt ballo grandéja, amelyek még korábbi, táncosként szerzett tapasztalatait tükrözték, nem tett különösen nagy hatást a milánóiakra, kivéve az *Il nocte di Benevento* (1812), „amelyet sok táncudós a 'romantikus' balett első példájaként tart számon.”³⁶ Viganò már ekkor egy teljesen új, az elődjeitől eltérő munkamódszerrel dolgozott, ugyanis balettjeinek minden részletét aprólékosan, nagyfokú precizitással tervezte meg és gyakoroltatta be.

A coreodramma első példája a Prométheusz teremtményei átdolgozása volt Prométheusz (1813) címen, új partitúrával, Beethoven mellett más zeneszerzők, pl. Mozart, Haydn, Gluck és a saját zenéjével kibővítvé. Az előadás rendkívül látványos volt. A színházi gépek nagyarányú alkalmazása, a jelentős számú táncos bevonása (Mars szerepét Filippo Taglioni alakította), a lenyűgöző effektusok és a pazar látvány miatt később sokan „a század utolsó két évtizedének műfaja, a ballo grande kanonikus, döntő apoteózisának precedensét látták” benne.³⁷ Legsikeresebb alkotásainak az *Othellót* és a *La Vestalét* (1818) tartják.

A ballo grande kifejezés Viganò coreodrammáinak hatalmas arányaira és impozáns festői jellegére utalt;³⁸ ezek elég hatásosak volt ahhoz, hogy néhány jellemzője az olasz koreográfiai termék jellegzetes vonása maradjon a 19. században és a 20. század első évtizedében, és hogy az olasz balettbe bevésse azokat a stílusjegyeket, amelyek több mint egy évszázadon át ezen a néven (ballo grande) néven ismert egyedi műfajt jellemezték.³⁹

Viganò egyik legfőbb újítása az volt (és ebben osztozott kortársával, Gioiával), hogy markánsan elutasítva a francia akadémiai stílust,⁴⁰ munkáiból szinte teljesen kiiktatta a tiszta táncot egy egységes gesztus-tánc produkció javára.⁴¹ Annak ellenére, hogy Dauberval tanítványa volt, elutasította az általa felületes látványosságnak tartott *danse d' école* elveit, és célja az volt, hogy szilárd művészi értelmet adjon a táncolt előadásoknak. Viganò legtöbb balettjét a táncolt pantomim uralta, mindössze néhány 'tisztá' táncszámmal, amelyeket csak szórakoztatás céljából tartott meg a balettjeiben – leginkább a második felvonásban, de itt is a cselekménybe fűzve.⁴² Szerinte a szólók, pas de deux-k, triók és kvartettek stb. csak lelassítják a cselekmény folyását, és tompítják a drámai hatást.⁴³

³⁴ „A tánc történetének egyetértene abban, hogy az ő befolyása vezetett a ma általánosan olasz 'balett-mim' -ként emlegetett, nevezetesen a 19. századi balettek recitativo jeleneteiben használt konvencionális gesztusok összességének megalkotásához és kodifikációjához – amit önkényesen Carlo Blasisnak tulajdonítanak.” Poesio, 1998. 3. (saját fordításom).

³⁵ Ertz, 2010. Annak ellenére, hogy Blasis magát „francia táncosnak” tartotta, és „még az a néhány pantomim szerep is, amelyet Blasis Itáliába költözése előtt táncolt, a francia hagyományból fakadó pantomim elvekre épült”. Poesio, 1998. 7. (saját fordításom).

³⁶ Poesio, 1998. 3. (saját fordításom).

³⁷ Poesio, 1998. 3. (saját fordításom).

³⁸ Homans, 2010.

³⁹ „A ballo grande kifejezés tehát a színházi tánc egy sajátos műfaját jelöli, amely Luigi Manzotti balett-trilógiájában érte el csúcát, nevezetesen az *Excelsiorban* (1881), az *Amorban* (1886) és a *Sportban* (1896).” Poesio, 1998. 8. (saját fordításom).

⁴⁰ Annak ellenére, hogy képzése alapján francia stílusú serio táncos volt. Homans, 2010.

⁴¹ Ertz, 2010.; Homans, 2010.

⁴² Poesio, 1998.

⁴³ Rossi, 1972.



Viganò a „mechanikus” táncsal szemben az olyan expresszív, ritmikus mozgást részesítette előnyben, amely közvetlenül megfelelt a cselekmény pszichológiai árnyalatainak és a karakter belső érzelmeit fejezte ki.⁴⁴ Számára a tánc csak az anyag volt, amiből komponált: minden helyzetet, minden érzelmet a tánc ábécéjén keresztül kellett visszaadni, mely lépésekből és attitűdökből állt.⁴⁵

Mégis, Salvatore Viganò koreográfusi munkájának legfőbb sajátossága és újdonsága az volt, hogy új dimenziót adott a kifejező gesztusok használatának a színházi táncon belül, és hogy ezeket az expresszív gesztusokat sikeresen integrálta a táncolt cselekménybe.⁴⁶ Viganò véleménye az volt, hogy gesztusokkal minden kifejezhető, nemcsak a cselekmény minden mozzanata, de még a különböző szereplők közötti kapcsolatok, sőt elvont fogalmak is.⁴⁷

Míg Noverre még úgy helyezte el a cselekményt kifejtő pantomimet a baletten belül, hogy a régi operabalett recitativóját pantomim jelenetekkel helyettesítette, Viganò a zene ritmusához igazodó drámai mozgásban igyekezett kifejezni a témát.⁴⁸ Negyven évvel az Angiolini és Noverre közti querelle után Viganò úgy oldotta meg a programfüzet témáját, hogy olyan témákat és cselekményeket választott, amelyek véleménye szerint „teljesek”, ezért nem igényelnek semmilyen bevezetést vagy írásos magyarázatot. Viganò szerint a cselekvés minden pillanatának a színpadon kellett megtörténnie.⁴⁹

A kevés fennmaradt kortárs kritikai forrás kihangsúlyozta azt a tényt, hogy Viganò coreodrammaiban támogatta egy olyan „természetes” gesztusnyelv használatát (a francia stílusú, stilizált pantomimmel szemben), amely nem csupán a konvencionális jelek rögzített idiómáján alapult, és amelynek nem lehetett rögzített sémája, szabálya vagy alapelve.⁵⁰ Célja egy, az ősi minták alapján felépített, kifejezetten olasz táncforma kialakítása volt.⁵¹ Az általa használt kifejező mozdulatok feltehetően a közös szokásrendszerből⁵² és a népszerű commedia dell’artéhez tartozó gesztusnyelvből és dialektuskultúrából származtak,⁵³ melyek e gesztuskódok szubjektív adaptációiból a táncosok saját interpretációi alapján „természetesek” maradtak a színpadon is.⁵⁴ Ehhez minden bizonnyal szükség volt olyan sokoldalú olasz táncosokra, mint például a híres Antonia Pallerini, Emilia Castelli, és Nicola Molinari,⁵⁵ akik sikeresen tudtak táncos és drámai szerepeket egyaránt játszani, és mint kiváló pantomim művészek, tehetségük volt ahhoz, hogy minden érzelmet nagyfokú természetességgel tudjanak kifejezni.⁵⁶

⁴⁴ Poesio, 1998. Ertz párhuzamot vont a balett és az opera 2-2 különálló eleme, a tánc-pantomim és az ária-recitatív részek között. Ertz, 2016. Homans pedig odáig megy, hogy kijelenti, a balett pas de trois az operai trió vizuális megfelelője, ahol mindegyik szereplőhöz külön gesztusok vannak rendelve, mely együtt előadva meglepő hatást keltett. Homans, 2010.

⁴⁵ Zambon, 2011.

⁴⁶ Poesio, 1998.

⁴⁷ Ellentétben Angiolini elméletéről a gesztusnyelv korlátairól. Poesio, 1998.

⁴⁸ Lynham, 1947.

⁴⁹ Poesio, 1998.

⁵⁰ Poesio, 1998.

⁵¹ Homans, 2010.

⁵² „...Nápoly lakói ősidők óta híresek voltak arról, hogy hajlamosak gesztusokkal kifejezni magukat.” Brown, 2020. 65. (saját fordításom).

⁵³ Ertz, 2010; Poesio, 1998.

⁵⁴ Poesio, 1998; 2011.

⁵⁵ Zambon, 2011. Pallerini (1790–1870) 1813 és 1840 között működött a La Scala-ban. Molinari és Pallerini sokszor párt alkottak, pl. Viganò balettjében, az Orhellóban. Pallerini nemcsak Viganò és Gioia balettjeiben szerepelt gyakran, hanem Louis Aumer táncaiban is. <http://web-static.nypl.org/exhibitions/italiandance/web3.html>. Letöltés dátuma: 2024. 02. 28.

⁵⁶ Ertz, 2010.



Emellett a legfontosabb különbség a francia pantomim és a Viganò által megteremtett olasz coreodramma között tulajdonképpen a pantomim és a zene pontos összehangolása volt.⁵⁷ Viganò balettjeiben a pantomim egyik fontos aspektusa az volt, hogy az pontosan a zenéhez lett hangolva akképpen, ahogyan a táncot szokás, és az expresszív gesztusok a zenei ütemekhez igazodtak,⁵⁸ annak érdekében, hogy ne jöjjön létre diszkrépancia az énekelt vagy táncolt cselekvés többi részétől. Amíg a franciák a mimikai epizódokat magyarázatként alkalmazták, és a pantomim elszakadt a tánctól és a zenétől, az olasz balettben az maga vált a tánccá, a mozdulatban feltámasztva a zene minden ütemét és hangjegyét.⁵⁹ A coreodramma egy új stílust nyitott meg, mely forradalmi volt az előző mintákhoz képest, és amelyet kortársai hamarosan „olasz stílus”-ként vagy ritmikus pantomimként határoztak meg.⁶⁰

Nagybátyja, Luigi Boccherini zeneszerző révén Salvatore Viganò szilárd zenei műveltséggel rendelkezett, és egész életében aktív zeneszerző volt; bizonyosan ez is közrejátszott abban, hogy Viganò rendkívüli érzékenységet mutatott a zene iránt, és a zene fontos szerepet játszott a balettjeiben.⁶¹ Viganónál minden gesztus, minden mozdulat a zenéhez volt mérve.⁶² Ebből a szempontból az olasz pantomim „táncolt” volt, ugyanúgy követte a zene hangjait és mondatait, mint a balettlépések, ellentétben az „elsétált” és független francia pantomimmal.⁶³ Viganò ezzel egyfajta gesztustáncot hozott létre, metrikusan precíz mozdulatokkal.⁶⁴ Ezzel sikerült lezárnia a 18. század végi vitát a „sétáló pantomim” és a „táncoló pantomim” között.⁶⁵

Ez a stílus egy egyedi, sokféle zenei anyagból összefűzött zenei partitúrát igényelt.⁶⁶ Éppen ezért a domináns zenei típus Viganò olasz balettjeiben (1800 után) különbözik a divertissement-okkal tarkított francia stílusú balett zenéjétől, amely ugyan könnyen táncolható volt, viszont kevésbé expresszív: az ő balettzenéje (mely később az olasz balett zenéjére általánosságban is igaz lesz) a cselekményt szorosan követő rövid zenei ötletek sorozata, rendkívül drámai, gyors egymásutánban történő hangulatváltásokkal – és ennek valószínűleg a nagy mennyiségű pantomim volt az oka.⁶⁷

Abban már nem ért egyet a szakirodalom, hogy ennek a sajátos stílusnak mekkora volt a népszerűsége. Homans szerint „Viganò coreodrammája inkább helyi ízlés volt, azaz inkább milánói, mint olasz.”⁶⁸ Az olyan művek, mint a *La Vestale* óriási népszerűsége viszont valójában azt bizonyítja, hogy a közönség nem talált nehézséget a drámai cselekmény tartalmának megértésében és feldolgozásában.⁶⁹

Viganò és munkássága a kulturális és művészeti átmenet azon pillanatához tartozott, amikor a különböző művészetek a „klasszikus”-ból lassan a romantikus kánonok irányába mozdultak el.

⁵⁷ Ertz, 2010.

⁵⁸ Ertz, 2010.

⁵⁹ Szlonimskij, 1937.

⁶⁰ Zambon, 2011.

⁶¹ Ertz megjegyzi, hogy „Annyi bizonyos, hogy amikor Viganò Milánóban tartózkodott, zenei döntéseit és választásait Rossini és a milánói opera befolyásolta.” Ertz, 2010. 123. (saját fordítás).

⁶² Ertz, 2010.

⁶³ „Angelo Petracchi, a La Scala akkori impresszáriója is megfogalmazta a különbséget a francia kontra olasz pantomim között, Viganò balettjeinek védelmében: „[Viganò balettjeiben] sok a tánc az elejétől a végéig, ami egy »táncolt«, és nem egy francia stílusban »eljár« pantomim” Ertz, 2016. 119. (saját fordítás).

⁶⁴ Poesio, 1998.; Homans, 2010.

⁶⁵ Zambon, 2011.

⁶⁶ Ertz, 2010.

⁶⁷ Ertz, 2016.

⁶⁸ Homans, 2010. 219. (saját fordításom).

⁶⁹ Poesio, 1998.



A coreodrammát ezért a színházi tánc pre-romantikus formájának kell tekinteni.⁷⁰ A „pre-romantikus” kifejezés azonban a tánc történetben a ballet d'action korszakára utal, amelybe a coreodramma legalábbis vitatható, hogy beletartozott-e.⁷¹ Annak ellenére, hogy Viganò kompozíciós módszere nem teremtett iskolát,⁷² a coreodramma nem maradt teljesen idegen és elveszett műfaj, sokkal inkább jelentős fordulópontot jelentett két másik fontos műfaj, a 18. századi pantomimtánc és a romantikus balett között,⁷³ emellett fontos elődje volt a romantikus balettnak, amely kategória a közelmúltbeli kutatások révén folyamatos újraértelmezést kap.⁷⁴

Ezzel Viganò kiteljesítette azt a fejlődési folyamatot, amelyet több mint hatvan évvel korábban Angiolini és Noverre indított el. Poesio így fogalmaz: „A pantomim gesztusok zenére adott válasza, a táncolt cselekménybe való integrálása, egy jeleneten belüli egyidejű koreográfiai képek alkalmazása az előadás pátosának fokozása érdekében a 'balett d'action' előírásainak teljes és végleges megvalósítását jelentette.”⁷⁵ Ertz ezzel kapcsolatban kijelenti: „Bár Viganò pályafutását a coreodramma aranykorszakának tekinthetjük, a zene és az expresszív mimika párosításának általános technikái az évszázad során végig az olasz balett alappillérei voltak és az univerzális baletthagomány szerves részeként maradtak fenn.”⁷⁶

Blasis és a balett pedagógia megújítása

Franciaországban 1661-ben alapították a nyugati világ legrégebbi művészeti intézményét, a Királyi Táncakadémiát (Académie Royale de Danse) – amely 1713-ban az Opéra École Royale-lal alapította meg pedagógiai központját – ahol lerakták annak az olasz-francia táncnak az alapjait, amely a színházi tánc technikáját hivatott képezni és fejleszteni.⁷⁷

Itáliában a politikai helyzet nem tette lehetővé, hogy létrejöjjön egy hasonló intézmény, de a többközpontúság rendkívül gazdag tánc kultúrát eredményezett, az egyes színházak kialakították saját művészi jegyeiket. Idővel itt is intézmények jöttek létre a színházi tánc technika oktatására: 1727-ben Torinóban a Lovagok Társasága megalapította a Teatro Regio la Scuola di ballo-t, amelynek keretén belül két fiú és hat lány vehetett részt a táncos képzésben. Mivel Piemont és Franciaország között nagyon erős volt a politikai és kulturális kötelék, az iskola a francia mestereket részesítette előnyben: Le Sieur de la Roque volt az első, akit aztán többek között Claude Le Comte (1702–1767) követett. 1757-ben újabb iskola nyílt meg, még mindig a francia politikai érdekkörben: Pármában Jean-Philippe Delisle-t azzal a feladattal bízták meg, hogy

⁷⁰ Viganò balettjeit a kortárs szemlélők „romantikusnak” tartották. Ertz, 2016. Viszont a modern tánc történetészek a spicc-technikát tartják a romantikus balett egyik alapkövének, mely csak Viganò halála után lett része tartósan a balett-technikának. „Blasis az összekötő elem a klasszikus tánc és a romantikus balett között. [A La Scala-ból] vezette be Carlo Blasis, (...) a balettet – amely szintén Olaszországban született a 15. században – a romantika légkörébe, hozzájárulva stílusának technikái újításához. Minden erőfeszítése arra irányult, hogy a romantikus balett születését a klasszikus technika mentén irányítsa.” Testa, 1993.19. (saját fordításom).

⁷¹ Poesio, 1998.

⁷² Fabris, 2011.

⁷³ Onesti, 2019.; Zambon, 2011.

⁷⁴ A „romantikus” kifejezés az olasz balett narratívájában problémákat vet fel, mert történeti használata nem mindig illeszkedik jól a balettstílus-korszakok jelenlegi alkalmazásához Ertz, 2016. Főleg, hogy a romantikus balett Itáliában sokkal változatosabb volt és sokkal több pantomimet tartalmazott, mint a tiszta ballet blanc, amelyről a korszak egészen a közelmúltig ismert volt Ertz, 2010. A romantikus balett témái és koreográfiai stílusa a La Scala-ban egybeolvadt az olasz ballo grande jellegzetes motívumaival, anélkül, hogy igazán érvényesült volna. Az olasz romantikus koreográfia Viganò „koreográfiai drámájának” fantáziaorientált interpretációjából fejlődik ki. Borsano, 1979.

⁷⁵ Poesio, 1998. 3. (saját fordításom).

⁷⁶ Ertz, 2010. 128. (saját fordításom).

⁷⁷ Zambon, 2011.



társulatával a francia repertoárból kikerülő vígjátékokat és ballókat játsszon a városnak, valamint a tánciskola működtetésével biztosítsa a színház tánckarát.⁷⁸

A következő, színházhoz kötődő iskola megnyitására a jövő évszázadig kellett várni; nevezetesen a nápolyi La Scuola di ballo del Teatro di San Carlo 1812-ben alakult Pierre Hus táncos és koreográfus vezetésével 32 diák oktatása számára, igen szigorú szabályozással. Itt a balettmester Louis Henry (1784–1836) volt, a pantomim oktatását pedig Salvatore Taglioni végezte, aki feleségével Adelaide Taglioni-Peraud-val egészen a 60-as évekig részt vett a tanításban. 1825-ben Gaetano Gioia vette át San Carlo tánciskolájának irányítását, ahol haláláig tanított.⁷⁹

Milánóban 1813-ban alakult meg az Accademia di ballo, a Teatro alla Scala mellett működő tánciskola. Az Accademia első mesterei Louis La Chapelle, Charles Villeneuve és az olasz Urbano Garzia voltak; ők jó szakemberekként és színházi mesteremberekként már a kezdetektől gondoskodtak a tanítás homogenitásáról, amely a következő évtizedekben alapvető fontosságú lett a tánckar számára.⁸⁰ Napóleon távozásával az iskola új neve Imperial Regia Accademia di danza lett.

Milánó már a reneszánsz óta a tánciskolák otthona volt.⁸¹ Pompeo Diabono táncmester, aki később elindította az olasz ballerínók Párizsba vándorlását, a tizenhatodik század közepén Milánóban “Nemesi Tánc” Akadémiát nyitott, ahonnan az a Baltazarini di Belgioioso került ki, aki 1581-ben a Ballet Comique de la Reyne párizsi színrevitelével megalkotta az új műfajt, a ballet de cour-t, az opera-ballett elődjét.⁸² Diabono egy másik milánói tanítványa volt Cesare Negri, aki már két és fél évszázaddal Carlo Blasis nagy kodifikációja előtt kidolgozott egy átfogó balettgrammatikát, amely feltűnően modernnek számított, és kiindulópontot jelentett a majdani dicsőséges “milánói iskola” számára.⁸³

Milánó később, a felvilágosodás lelkes légkörében, majd Napóleon itáliai birodalmának fővárosaként új és tartós jelentőséget kapott, és a 19. század elejére vezető kulturális központtá vált, a Teatro alla Scala-val – amely 1778-ban váltotta fel a leégett Regia Ducale-t – a középpontban. A Risorgimento⁸⁴ kezdetével pedig a balett (úgy mint az opera) a rendkívüli kreativitás korába lépett, amelyet részben a politikai élet drámaiságának felfokozott érzéke táplált, és mindenekelőtt az az elképzelés, hogy a zene és a tánc valamilyen módon kifejezheti egy nép belső életét.⁸⁵

1813-ban, a La Scala egyik legjelentősebb koreográfiai korszakában született meg a döntés, hogy a színház saját iskolát kapjon, amely megalapozhatná egy stabil corpo di ballo létrehozását, pontos stílári arculattal. A La Scala ekkorra Salvatore Viganò vezetésével az olasz balett eddigre már pontosan meghatározott hagyományának megőrzője és előmozdítója lett. 1827-től a koreográfusként és karmesterként is tevékenykedő Augusto Hus és felesége, Savina Galavresi vezette a La Scala Táncakadémiát.⁸⁶ De az Accademia akkor vált igazán jelentős tényezővé, amikor az 1837–38-as évad folyamán Carlo Blasis-t (1795–1878) nevezték ki igazgatónak és balettmesterré,

⁷⁸ Zambon, 2011.

⁷⁹ <https://www.teatrosancarlo.it/it/pages/scuola-di-ballo-del-teatro-di-san-carlo.html>. Letöltés dátuma: 2024 02. 16.

⁸⁰ Rossi, 1993.

⁸¹ A tizenötödik századi Itáliában íródtak a legkorábbi ismert értekezések a táncművészetről. Egyesek kéziratok, mások pompás kiadványok voltak, amelyek az arisztokrácia ünnepi és szertartási alkalmakon előadott táncait örökítették meg.

⁸² Major-Gara, 2014.; Macher, 2015.

⁸³ Rossi, 1993.

⁸⁴ Itáliában az 1815–1870-es évek közötti időszakot inkább Risorgimentónak nevezik, mint romantikus korszaknak, mivel Itália kulturális szcénája nagymértékben összefonódott a függetlenségért folyó törekvéssel. Ertz, 2016.

⁸⁵ Hansell, 2002.

⁸⁶ Borsano, 1979. Auguste Hus (1820–1850) apja, Pierre Hus alapította a nápolyi tánciskolát, ld. fentebb. <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803095951721?d=%2F10.1093%2Foi%2Fauthority.20110803095951721&p=emailAucvufTSwew62>. Letöltés dátuma: 2024 ápr. 4.



feleségével, Annunciata Ramaccinivel együtt, akik az Accademiánál töltött tizenkét évük alatt megszilárdították a „milánói iskolát”, amely végül jelentősen átalakította a klasszikus balettet.

Blais 1795-ben született Nápolyban, és csakúgy, mint a legtöbb olasz táncos, ő is zenész és táncos családból származott. A család a század végén Franciaországba emigrált, és Blais Pierre Gardel és Dauberval tanítványaként először Marseille-ben (ahol 1814-ben debütált táncosként), majd Bordeaux-ban kapta művészi neveltetését. Az 1817-18-as szezonra visszaköltözött Itáliába, ahol 1823-ig a La Scala szólistája volt.⁸⁷ Majd sérülések miatt fokozatosan abbahagyta a táncot, és mint koreográfus több mint hetven balettet és divertissement-t komponált Londonban, Párizsban, Velencében, majd Milánóban a Teatro alla Scala és a Teatro Canobbiana számára, amelyek közül sajnos egy sem maradt fenn.⁸⁸

Blais is, mint általában a táncos dinasztiák leszármazottjai, a családi hagyományt követte, de – hasonlóan Viganòhoz, akinek később érzékeny tolmácsolója lett – azt kulturális elemekkel gazdagította. Neveltetése nemcsak a táncra épült, hanem humanista érdeklődésre is kiterjedt. Emberként és művészként való érzékenységében vonzódott a klasszikus szépség eszménye felé, ezért gondosan tanulmányozta a festészet és a szobrászat nagy alkotásait.⁸⁹ Blais tánc- és balett-történeti jelentősége didaktikai és elméleti munkásságában rejlik, amely igazi táncmódszertant eredményezett.⁹⁰ Életművének fontos részét alkotják elméleti munkái, többek között az 1820-ban kiadott *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse* [Alapvető, elméleti és gyakorlati értekezés a tánc művészetéről], az 1828-as *The Code of Terpsichore* [Terpszikhoré kódexe], a *Notes upon Dancing* [Megjegyzések a táncról] (1849) és a *L'uomo fisico, intellettuale e morale* [A testi, értelmi és erkölcsi ember] (1857).

Testa így foglalta össze Blais teoretikusi munkásságát: „Blais a költészetben, a zenében és a figuratív művészetekben nyújtott kivételes humanista felkészültsége, valamint az a szilárd szándéka vezette, hogy szépségeszményét a klasszikus-akadémiai nyelvezeten keresztül valósítsa meg. A táncot Blais humanista megvilágításban látja: a testvérművészetek összefognak, és hozzájárulnak az egyén és a műalkotás formálásához. A tánc a művészetek szintézise, és Blais nagy érdeme, vitathatatlan kiváltsága ebben az enciklopédizmusban rejlik, ...”⁹¹

Azonban Blais elméleti munkáiban nemcsak a tánc elvont eszményéről értekezett, hanem „összefoglalását adta a hajdani Királyi Táncakadémia 'lépéstárának' és tovább fejlesztette azt, illetve bevezetett néhány új mozdulatot is”,⁹² például az attitűdöt, és az abból származó piruette en attitude forgást, amelyet Giovanni da Bologna (Giambologna, 1524–1608) ismert szobra, a Merkúr alapján dolgozott ki.⁹³ Blais kimondottan didaktikus tevékenysége, az egzakt tudomány módszertanával, a 15. századi traktátusok illusztris olasz hagyományához kapcsolódott, és elsőként állapította meg azokat az alappontokat, amelyekre a klasszikus tánctechnikának ezután alapoznia kellett.⁹⁴ Noha a francia iskola hagyományai szerint nevelkedett, Blais teljes mértékben kihasználta az olasz tánc erőseit, és olyan stílust alakított ki, amely a francia ballet de cour 'adagio'-jának és az olasz iskola 'allegro'-jának ötvözete volt, és a klasszikus technikát a legvégsőkéig feltárta.⁹⁵

⁸⁷ Major-Gara, 2014.

⁸⁸ Testa, 1993.

⁸⁹ Rossi, 1993.

⁹⁰ Testa, 1993.

⁹¹ Testa, 1993. 19. (saját fordításom).

⁹² Major-Gara, 2014. 120.

⁹³ Lynham, 1947.

⁹⁴ Testa, 1993.

⁹⁵ Lynham, 1947.



Carlo Blasis a klasszikus balett egyik első pedagógusaként nemcsak a balett technikát kodifikálta, hanem megalapozta az újkori táncpedagógiát, és átalakította a balett technika oktatását is.⁹⁶ 1779-re, Magri Trattatójának kiadási évére a majdani balettóra szinte valamennyi gyakorlatának és lépésének alapvető jellege és formája már kialakult, de a lecke pontos vázlata láthatóan csak 1820-ban, Carlo Blasis első szövege, a *Traité* megjelenésével jelent meg. Blasis az előző századból örökölte azokat az elemeket, amelyek „az elemi gyakorlatok és a tánc fő lépéseinek kombinációja” lettek, de ezeket a gyakorlatokat rendszerezve megalkotta a tréninget, amelyeket a tizenkilencedik századtól aztán általában „balettórának” hívtak:⁹⁷ meghatározta a gyakorlatok sorrendjét és menetét, amelyek célja az erő, a kecsesség, a kitartás és a könnyedség fejlesztése volt.⁹⁸

Blasis volt az első, aki egyik alapelveként következetesen elvárta, hogy a balett alapja egy teljesen kifordított lábpozíció legyen. Míg elődei, nagyjából 1780-ig, többnyire megelégedtek a negyvenöt fokos szögben kifordított lábakkal, Blasis elengedhetetlennek tartotta a teljes en dehors-t a táncos sikeréhez.⁹⁹ Iskolájában ragaszkodott a napi gyakorlás szükségességéhez – ez általában három óra tánctanítástól és egy óra pantomimoktatástól állt – és kialakított egy „minden egyes tanítványban, annak anatómiai és fiziológiai sajátosságaihoz rejlő egyéni vonásoknak gondos tanulmányozásán alapuló” szigorú foglalkozási rendet.¹⁰⁰

A következő tizenhárom évben a La Scala tánciskolát Blasis Európa legkiválóbb képzési helyszínévé változtatta. Az 1840-es évekre „módszerének” sikere megnyilvánult a kezei alól kikerülő kiváló táncosok nagy számában. Tanítványai technikailag zseniálisak voltak, különösen a különféle forgásokban, és ismertek voltak aplomb-jukról, a spicc technikájukról és gyorsaságukról, amely lenyűgöző kifejező energiával párosult.¹⁰¹ 1847-ben Párizsban a *Le Figaro* arról számolt be, hogy Blasis tanítványai 44 színházban dolgoztak Európa- és Amerika-szerte.¹⁰² Még a párizsi Operához tartozó iskolát is, amely kétszáz éven át vezető táncosokkal látta el a világot, kiszorította a milánói La Scalához csatolt *Accademia*.¹⁰³ Blasis pedagógiája az 1840-es és 1870-es évek között Nyugat-Európa valamennyi balettcillagának meghatározta sorsát. Párizs, Berlin, Pétervár, Moszkva legjobb táncosnői kitüntetésnek tartották, ha a nyári szünet folyamán az ő osztályában gyakorolhattak.¹⁰⁴

⁹⁶ Beaumont, 1944.; Major-Gara, 2014.

⁹⁷ Hammond, 2005.

⁹⁸ Beaumont, 1944.

⁹⁹ Beaumont, 1944.; Lynham, 1947. Noverre ugyan Leveleiben kijelenti, hogy a jó táncos fontos a comb kifordítása, ez akkor még nem vált szabállyá. Beaumont, 1944.

¹⁰⁰ Szlonimskij, 1937. 26.

¹⁰¹ Állítólag Amalia Brugnoli, aki szintén itt tanult (bár még Blasis előtt) volt az első balerina, aki teljes spiccen táncolt le egy egész előadást 1823-ban Armand Vestris *La Fée et le Chevalier* [A Tündér és a Lovag] című balettjében. Egy 1827-es metszeten Brugnoli mellett már a pas de cinq többi táncosa is jártas a spicc technikában. <http://web-static.nypl.org/exhibitions/italiandance/web2.html>. Letöltés dátuma: 2024. 02. 28. Macher, 2015.

¹⁰² Ez a szám a 19. század végére 150 fölé emelkedett. Bonelli, 1977. A milánói iskola tanítványai voltak többek között Sofia Fuoco (Blasis tanítványaként 1839-ben debütált a La Scalában), Maria Luigia Bussola, Maria Baderna és Flora Fabbri, Amalia Ferraris, akik később alkották a „Plejádok” csoportot. További Scala-növendékek voltak Carlotta Grisi, Fanny Cerrito, majd Carolina Moltini, Amalia Ferraris (1844-ben debütált a La Scalában, és 1858-ban érkezett Szentpétervárra), Augusta Maywood, Aminia Boschetti, Giovanna King, Carolina Rosati (1859-ben érkezett Oroszországba), Carolina Pochini, és Claudina Cucchi (a La Scala prímabalerinája 1864-ben, majd a Birodalmi Színház első táncosa), Giovanna Limido (prímabalerina a La Scala-ban), Laura Cerri, Wilhelmina Salvioni (1864-ben debütált a La Scalában), Caterina Beretta; Ferdinando Croce, David Mochi és Giovanni Lepri (aki később Enrico Cecchetti tanította), az utolsó olasz divákkal mint Laura Cerri, Elena Cornalba, Virginia Zucchi (1885-től Oroszországban dolgozott), Pierina Legnani (Péterváron 1893-ban a Hattyúk tava című balett első tolmácsolója volt), Carlotta Branza (1887-ben debütált Péterváron, ahol ő volt a Csipkerózsika (1890) első balerinjája; később a Ballets Russes-szel is fellépett) és Carlotta Zambelli. Fabris, 2011.; Lynham, 1947., Borsano, 1979.

¹⁰³ Lynham, 1947.

¹⁰⁴ Szlonimskij, 1937.



A milánói iskola több szempontból is jelentős hatással volt a 19. századi francia színpadi tánra, egyrészt a koreográfiára, másrészt a technikára. Bár az 1830-as és 1840-es évek romantikus balettjét elsősorban francia jelenségnek tekintik, identitása – mind eredetét, mind előadásbeli megtestesülését tekintve – sokkal összetettebb. A romantikus balett párizsi térhódítása a dramaturgiától a tánckar irányításáig sok tekintetben arra támaszkodott, amit az olyan koreográfusok, mint Louis Henry,¹⁰⁵ Jean-Pierre Aumer (1774–1833) és Jean Peracini Coralli (1779–1854)¹⁰⁶ hoztak külföldi tapasztalataikból, különösen Bécsből és Itáliából. Emellett számos francia romantikus műben olasz beállítások, témák, és az olasz néptáncok stilizált változatai szerepeltek. Párizsban leginkább Aumer nevéhez fűződik a klasszicista és a romantikus stílus közötti átmenet létrehozása, akire olyan olasz mesterek hatottak, mint például Viganò, akivel együtt tanult Daubervalnál.¹⁰⁷

A romantikus balett legfőbb technikai újítását, a spicctechnikát Marie Taglioni vitte el Milánóból Párizsba 1827-ben, amikor beiratkozott Jean-François Coulon iskolájába (ugyan Geneviève Gosselin pár pillanat erejéig meg tudott állni a lábujja hegyén, ő fiatalon elhunyt, és kortársai közül senki nem alkalmazta ezt a technikát).¹⁰⁸ Mivel a legújabb romantikus balettek lényege maga a spicctánc lett, az Opéra – mivel ennek az általánossá váló technikának az elsajátítását az iskola nem tudta biztosítani a táncosoknak az oktatás elégtelensége miatt, és így képtelen volt megfelelni a Taglioni érkezését követő új igényeknek, – ritka kivételtől eltekintve csak a társulaton kívüli balerínák meghívásával tudott divatos alkotásokat bemutatni. Ez egyrészt hozzájárul a francia iskola tartós hanyatlásához, és a század második felében a párizsi koreográfiai alkotások európai hatásának megszűnéséhez, másrészt magával vonta az olasz balerínák tömeges párizsi jelenlétét. Carlotta Grisi 1841-es debütálása után az olasz táncosok jelenléte állandó volt a társulatban a század végéig.¹⁰⁹ Carlotta Zambelli volt az utolsó a párizsi opera olasz étoile-jainak hosszú sorában, aki 1894-ben Milánóban képzett elődjét, Rosita Maurit követte. Mind Mauri, mind Zambelli mély nyomot hagytak a 20. századi francia baletten, ugyanis Mauri 1898 és 1920 között, Zambelli pedig 1927 és 1955 között tanított is az Opéra balettiskolájában.¹¹⁰

Az olasz iskolának döntő szerepe volt az orosz nemzeti stílus kialakulásában is. A tizenkilencedik század második felében a birodalmi színházaknál több alkalommal vendégeskedő olasz táncosok szentpétervári tömeges jelenlétének története szorosan összefügg az orosz balett fejlődésével.¹¹¹ A La Scala balettiskolájából származó művészek több hullámban érkeztek, és magukkal hozták a milánói iskola jellegzetes stílusjegyeit, amelyeket a birodalmi színházaknál eleinte nem értékelték: ezek ugyanis ellentétesek voltak a preferált francia stílus eleganciájával. Az első romantikus sztárok után a táncosok második hulláma, többek között Amalia Ferraris, Carolina Rosati, a petipai korszak hajnalán, az 1850-es évek vége és az 1860-as évek között tűnt fel a birodalmi színpadokon.

Az átütő változást viszont a harmadik hullám hozta meg: ugyanis 1884-ben a fővárosi társulat prímabalerínák nélkül maradt, és ekkor történt meg az, hogy a birodalmi színházak alternatíváiban, a főváros szélén álló nyári kertekben – ahol vállalkozó szellemű impresszáriók

¹⁰⁵ Henry 1810 és 1832 között Milánóban, Nápolyban és Bécsben dolgozott, többek között Salvatore Viganòval.

¹⁰⁶ 1809-től Coralli első táncos volt a milánói Teatro alla Scalában, a velencei Teatro La Fenice-ben és a lisszaboni Teatro São Carlóban.

¹⁰⁷ Jacq-Mioche, 2013. Aumer 1829-ben alkotta meg a Csipkerózsika első koreográfiai változatát, amely egyesítette a romantika minden összetevőjét, Marie Taglioni-val az egyik szerepben. Jacq-Mioche, 2013.

¹⁰⁸ Jacq-Mioche, 2013.

¹⁰⁹ Jacq-Mioche, 2013.

¹¹⁰ Zambelliről nevezték el a Palais Garnier leghíresebb tantermét, a Rotonde Zambellit. Jacq-Mioche, 2013.

¹¹¹ Bonelli, 1977.



rendeztek tömegszórakoztatásra szánt műsorokat –sorra jelentek meg a La Scalában végzett olasz virtuóz táncosok, abban a reményben, hogy a nyári kertek privát színterén előadott táncaik által keltett hatás megnyitja előttük a Mariinskij Színház kapuit - ami nemsokára meg is történt. Virginia Zucchi 1885-ös Szentpétervárra érkezésével elkezdődött a hagyományosan „olasz korszak”-nak nevezett időszak, amely Pierina Legnani 1901-es távozásával zárult.¹¹²

Marius Petipa, mint a birodalmi színházak fő koreográfusa, jelentős szerepet vállalt ebben a táncforradalomban. Nemcsak, hogy szívesen dolgozott a legkeresettebb olasz táncosokkal, hanem számukra alkotta meg a legjobb és leghíresebb balettjeit. A koreográfiák egyes részeit a balerinák képességeikhez igazítva újrendezte, vagy akár újraalkotta, felmérte jellemzőiket és sajátosságaikat, keresve bennük a legjobbat, mindent megtéve annak érdekében, hogy a lehető legjobban fejlessze őket, majd saját koreográfiai kompozíciót építsen köréjük.¹¹³

A scaligero¹¹⁴ növendékek nemcsak Európa-szerte, hanem az Egyesült Államokban is – az elit és a populárisabb színpadokon egyaránt – megjelentek, és olyan amerikai látványos műfajokban is felléptek, mint például a vaudeville, az extravaganza és a burleszk, ahol a tánc attrakcióként játszott szerepet, más látványos elemek kiegészítéseképp.¹¹⁵ Olyan produkciókban is feltűntek, mint a *The Black Crook* (1866),¹¹⁶ amely évtizedeken át turnézott az Egyesült Államokban. A New York-i Metropolitan Opera pedig igazi olasz bástya volt, miután 1908-tól 27 éven keresztül Giulio Gatti-Casazza – előzőleg a La Scala igazgatója – igazgatta. A Metropolitan Opera Ballet-t és a hozzá kapcsolódó iskolát évtizedekig az olasz iskola kiválóságai irányították, például Rosina Galli,¹¹⁷ Marietta Bonfanti,¹¹⁸ Cia Fornaroli¹¹⁹ vagy Luigi Albertieri.¹²⁰

Mindezekből kitűnik, hogy Carlo Blasis, akit többen a modern balett „atyjának” tartanak, mindenképpen a 19. századi balett történet egyik kiemelkedő és jelentős hatású alakja. Legfőbb hagyatéka táncpedagógiai munkássága volt; tanítási módszere generációkon keresztül, több vonalon végigfutva, Caterina Berettán,¹²¹ Giovanni Leprin,¹²² és főleg Cecchetti, majd másokon keresztül egészen napjainkig érezteti hatását.

¹¹² Bonelli, 1977.

¹¹³ Bonelli, 1977.

¹¹⁴ Jelentése: a La Scala-beli.

¹¹⁵ Fabris, 2011.

¹¹⁶ A *Black Crook* egy zenés színházi alkotás, amelyet először New Yorkban a Broadway-en mutattak be nagy sikerrel 1866-ban, és sokan a modern musical prototípusának tekintik. Az eredeti felállásban két olasz balerina volt a szólista a La Scala iskolájából, Marietta Bonfanti és Rita Sangalli. Később a magyar formáció, a Kiralfy Brothers is színpadra vitte. Carlotta Brianza volt az egyik sztár balerina a Kiralfy Brothers által 1883-ban a Broadway-en színpadra állított *Excelsior*-ban is. <http://web-static.nypl.org/exhibitions/italiandance/web7.html>, Letöltés dátuma: 2024 02. 28.

¹¹⁷ Galli 1919-től egészen Balanchine megjelenéséig a Met balettmestere és koreográfusa volt.

¹¹⁸ Marietta Bonfanti Blasis tanítványaként körbejárta Európa főbb színpadjait, majd 1866-ban Bostonban debütált, és élete végéig az Egyesült Államokban maradt. 1885/86-ban a Metropolitan Opera primabalerinája volt, majd New Yorkban tánciskolát alapított. <http://web-static.nypl.org/exhibitions/italiandance/web8.html>, Letöltés dátuma: 2024 02. 28.

¹¹⁹ Cia Fornaroli (1888-1964), miután primabalerinaként körbeutazta a világot, Cecchetti halála után átvette a La Scala balettkola irányítását, majd 1938-ban férjével, Walter Toscaninival New Yorkba költözött, ahol folytatta a tanítást, és 1948-ban megalapította a Cecchetti Method School of Classical Dancing iskolát. <http://web-static.nypl.org/exhibitions/italiandance/articleb.html>, Letöltés dátuma: 2024 02. 28.

¹²⁰ Albertieri Cecchetti tanítványa volt, és egyik érdeme, hogy elvitte az angolszász országokba a Cecchetti-től örökölt stílust, amely az olasz akadémiai tánciskola hagyományához kapcsolódott. <http://web-static.nypl.org/exhibitions/italiandance/articleb.html>, Letöltés dátuma: 2024 02. 28.

¹²¹ Beretta a Mariinskij Színházban, majd a La Scalában volt maestra. Tanítványai: Anna Pavlova, Pierina Legnani, Vera Trefilova Tamara Karsavina, Rosina Galli, Ria Teresa Legnani, Marie Giuri és Cia Fornaroli. Bonelli, 1977.

¹²² Lepriről mindenekelőtt Blasis és Cecchetti tanításai közötti kapcsolék emlékezik meg, aki iskolájában, a firenzei La Pergolában olyan táncosokat képzett, mint Virginia Zucchi és Giuseppina De Maria, Cecchetti majdani felesége. <https://www.treccani.it/enciclopedia>, Letöltés dátuma: 2024 02. 5.



Enrico Cecchetti (1850–1928) Blasis tanítványaitól tanult, maga pedig tanított a Mariinszkij Színházban, a varsói balettiskolában, Londonban és Milánóban, olyan táncosokat kiképezve, mint Olga Preobrazsenszka¹²³ Tamarina Karsavina, Anna Pavlova, Vera Trefilova, Margaret Craske, Vincenzo Celli¹²⁴ és Nyikolaj Legat. Táncszókincsének gazdagságával mélyen befolyásolta Petipa alkotói pályáját, aki technikai tanácsait és híres képességét is felhasználta, hogy mimikán keresztül mély szenvedélyeket és szuggesztív atmoszférákat keltsen.¹²⁵

Az 1920-as évekre Enrico Cecchetti bevezette az olasz technikát a huszadik századi balettpedagógia fő sodrába Oroszországban, Nyugat-Európában és az Egyesült Államokban. Metódusa, az olasz iskola egy szigorúan felépített rendszer, és erősen épít a tanítványok anatómiailag megalapozott tudatos munkájára. A Cecchetti-módszer¹²⁶ alapján, amely a klasszikus tánc korábbi kodifikációs munkáit követte, újabb módszereket fejlesztettek ki – például Serge Lifar (1949) módszerét –, amelyek valójában nem térnek el túlságosan az olasz mester által lefektetett elvektől. Ezen alapul a RAD¹²⁷ szisztéma, a londoni központú, királyi védettséget élvező angol rendszer is. A magyar balettoktatás gyökerei szintén Cecchettinél keresendők, tanítványán, Nádasi Ferencen (1893–1966) keresztül. A szovjet szisztéma átvételekor tulajdonképpen Nádasi és Vaganova tapasztalatát gyúrták egybe.¹²⁸ Az egész kontinensre kiterjedő, nagy hatású munkássága és a Ballets Russes-nél betöltött szerepe alapján Cecchettit a romantikus balettből a modern balettbe való átmenet mestereként is emlegetik.¹²⁹ Ezen túl a férfitáncos szerep rehabilitációjával lehetővé tette az addigi prímabalerina apoteózisára épülő klasszikus balett struktúráinak hatékony fejlődését.¹³⁰

Összefoglalásképp kijelenthető, hogy köszönhetően annak, hogy a klasszikus balett mozgásrendszere nem egy lezárt struktúra, hanem egy változó keretrendszer volt fejlődése során,¹³¹ egy olyan technikai hagyományt testesített meg, amely az évszázadok alatt inkább állandó folytonosságot mutatott, mint radikális változást. Ezt a folytonosságot nyomon követhetjük azon a három fő képzési módszeren keresztül, amelyek a modern balettre a legnagyobb hatást gyakorolták: August Bournonville és a dán iskola, Enrico Cecchetti és az olasz iskola, valamint Agrippina Vaganova¹³² és az orosz-szovjet iskola. Ugyan ez a három vonal kölcsönösen hatott egymásra, az olasz stílust a Viganò-Blasis-Cecchetti vonal képviselte, amely viszont a commedia dell'artén nevelkedett grottesco stílus révén jelentős nyomot hagyott a 20. századi klasszikus baletten is.

¹²³ Preobrazsenszka 1921-ben a La Scala iskola igazgatója lett, majd megnyitotta stúdióját, ahol virtuóz balerinák egész generációját képezte ki.

¹²⁴ Celli (1900–1988) New Yorkban stúdiót nyitott, és a Cecchetti-módszerrel tanította növendékeit (Agnes de Mille, Alicia Markova, Jerome Robbins, Alicia Alonso). <http://web-static.nypl.org/exhibitions/italiandance/web9.html>. Letöltés dátuma: 2024 02. 5.

¹²⁵ <http://web-static.nypl.org/exhibitions/italiandance/web9.html>. Letöltés dátuma: 2024 02. 5.

¹²⁶ A szerző/könyvkereskedő, Cyril W. Beaumont a Ballets Russes táncosával, Stanislas Idzikowskival együttműködve kodifikálta "módszerét", amely a modern brit balett sarokkövévé vált.

¹²⁷ A RAD 1920-ban indult Association of Teachers of Operatic Dancing néven, és 1936-ban, miután V. György brit királytól megkapta az alapító okiratát, vált a Royal Academy of Dance balettiskolává.

¹²⁸ Macher, 2015.

¹²⁹ <https://www.treccani.it/enciclopedia>. Letöltés dátuma: 2024 02. 5.

¹³⁰ <http://web-static.nypl.org/exhibitions/italiandance/web9.html>. Letöltés dátuma: 2024 02. 5.

¹³¹ Macher, 2015.

¹³² Bournonville apjával (aki Noverre tanítványa volt) kezdte képzését, és Auguste Vestrisnél folytatta tanulmányait a Párizsi Operában, ahol Pierre Gardel is hatással volt rá. Auguste Vestrisre viszont jelentős mértékben hatott a virtuózabb stílus, és tanárként fellazította és kibővítette a danse d'école szabályait, elősegítve egy földtől elemelkedett technika stílusának standardizálását. Lee, 1999. Cecchetti tanára, Lepri Blasis tanítványa volt, aki viszont Jean Daubervalnál tanult, és Gardel és Salvatore Viganò is hatott rá. Vaganova a szentpétervári Imperial Theatre School-beli képzése során mind a francia (Christian Johansson és Nyikolaj Legat révén), mind az olasz hagyományokat (Cecchetti óráin) magába szívta. Hammond, 2005.



Meglátásom szerint Itália a 15. századtól kezdve meghatározó szerepet játszott a nyugati színházi tánc létrejöttében és fejlődésében. Figyelemre méltó hagyományai és markánsan elkülönülő stílusjegyei ellenére az évszázadok során önmaga is lényeges fejlődésen ment keresztül, nemcsak kívülről érkező impulzusok hatására – ugyanis magába szívva más nemzetek stílusát és technikai újításait –, hanem egyben belülről fakadó megújulással, olyan jelentős személyiségek hatására, mint Viganò és Blasis, mély és messzemenő hatást gyakorolva az előadásmódbeli, koreográfiai és táncpedagógiai hagyományokra Európa-szerte és az Egyesült Államokban egészen a 20. századig.

Irodalomjegyzék

- Beaumont, Cyril William (1944): *A Short History of Ballet*. London.
- Binney, Edwin (szerk. 1973): *Sixty Years of Italian Dance Prints 1815–1875*. New York, Dance Perspectives.
- Bonelli, Valentina (2013): *Le ballerine italiane a San Pietroburgo nell'era Petipa*. Sasportes, José (szerk.): La danza italiana in Europa nell'Ottocento. Róma, Aracne editrice.
- Bongiovanni, Salvatore (2005a): *Gennaro Magri: A Grotesque Dancer on the European Stage*. Brown, Bruce Alan; Harris-Warrick, Rebecca (szerk.): The Grotesque Dancer on the Eighteenth-Century Stage: Gennaro Magri and His World. Madison, The University of Wisconsin Press. 33–61.
- Bongiovanni, Salvatore (2005b): *Magri in Naples: Defending the Italian Dance Tradition*. Brown, Bruce Alan; Harris-Warrick, Rebecca (szerk.): The Grotesque Dancer on the Eighteenth-Century Stage: Gennaro Magri and His World. Madison: The University of Wisconsin Press. 91–108.
- Borsano, Gabriella (1979): *Zweihundert Jahre La Scala*. Mailand, Electa International Verlag.
- Brown, Bruce Alan; Harris-Warrick, Rebecca. (2005. szerk.): *The Grotesque Dancer on the Eighteenth-Century Stage: Gennaro Magri and His World*. Madison, The University of Wisconsin Press.
- Brown, Bruce Alan (2005): *Magri in Vienna: The Apprenticeship of a Choreographer*. Brown, Bruce Alan; Harris-Warrick, Rebecca. (szerk.): The Grotesque Dancer on the Eighteenth-Century Stage: Gennaro Magri and His World. Madison, The University of Wisconsin Press. 62–90.
- Brown, Bruce Alan (2020): *Gennaro Magri in Vienna, as Seen Through the Music of his First Season (1759–1760)*. Fabbriatore, Arianna Beatrice (szerk.): Il virtuoso grottesco: Gennaro Magri Napoletano. Canterano, Aracne editrice.
- DelDonna, Anthony R. (2016): *Opera, Theatrical Culture and Society in Late Eighteenth-Century Naples*. New York, Routledge.
- Di Tondo, Ornella (2011): *Il Seicento. Balletto aulico e danza teatrale*. Sasportes, José (szerk.): Storia della danza italiana: Dalle origini ai giorni nostri. EDT, Torino.
- Ertz, Matilda Ann Butkas (2010): *Nineteenth-Century Italian Ballet Music Before National Unification: Sources, Style, and Context*. University of Oregon. [Doktori disszertáció]
- Ertz, Matilda Ann Butkas (2016): *Scoring the ballo fantastico: supernatural characters and their music in Italy's ballets during the Risorgimento*. Danza e Ricerca, 8. sz., 6–46.
- Fabbriatore, Arianna Beatrice (2020): *Il virtuoso grottesco: Gennaro Magri Napoletano*. Canterano, Aracne editrice.
- Fabris, Rita Maria (2011): *L'Ottocento. Il balletto romantico*. Sasportes, José (szerk.): Storia della danza italiana: Dalle origini ai giorni nostri. Torino, EDT.



- Goff, Moira (2005): *Steps, Gestures, and Expressive Dancing: Magri, Ferrere, and John Weaver*. Brown, Bruce Alan; Harris-Warrick, Rebecca (szerk.): *The Grotesque Dancer on the Eighteenth-Century Stage: Gennaro Magri and His World*. Madison, The University of Wisconsin Press. 199–230.
- Guest, Ivor (1960): *The Dancer's Heritage: A Short History of Ballet*. London, Adam and Charles Black.
- Hammond, Sandra Noll (2005): *International Elements of Dance Training in the Late Eighteenth Century*. Brown, Bruce Alan; Harris-Warrick, Rebecca (szerk.): *The Grotesque Dancer on the Eighteenth-Century Stage: Gennaro Magri and His World*. Madison, The University of Wisconsin Press. 109–150.
- Hansell, Kathleen Kuzmick (2002): *Theatrical Ballet and Italian Opera*. Bianconi, Lorenzo; Pestelli, Giorgio (szerk.): *Opera on Stage. The History of Italian Opera*. Chicago, The University of Chicago Press. 177–295.
- Hansell, Kathleen Kuzmick (2005): *Eighteenth-Century Italian Theatrical Ballet: The Triumph of the Grotteschi*. Brown, Bruce Alan; Harris-Warrick, Rebecca (szerk.): *The Grotesque Dancer on the Eighteenth-Century Stage: Gennaro Magri and His World*. Madison, The University of Wisconsin Press. 15–32.
- Harris-Warrick, Rebecca; Marsh, Carol G. (2005): *The French Connection*. Brown, Bruce Alan; Harris-Warrick, Rebecca (szerk.): *The Grotesque Dancer on the Eighteenth-Century Stage: Gennaro Magri and His World*. Madison, The University of Wisconsin Press. 173–198.
- Homans, Jennifer (2010): *Apollo's Angels. A History of Ballet*. London, Granta Books.
- Jacq-Mioche, Sylvie (2013): *L'influence italienne sur l'activité chorégraphique française du XIX siècle*. Sasportes, José (szerk.): *La danza italiana in Europa nell'Ottocento*. Roma, Aracne editrice.
- Lee, Carol (1999): *Ballet in Western Culture. A History of Its origins and Evolution*. Needham Heights, Allyn and Bacon.
- Levy, Morris S.; Ward, John Milton (2005): *Italian Ballet 1637–1977*. Cambridge, Harvard.
- Lockhart, Ellen (2011): *Alignment, Absorption, Animation: Pantomime Ballet In The Lombard Illuminismo*. *Eighteenth-Century Music*, 2. sz., 239–259.
- Lotti, Giorgio; Radice, Paul (szerk., 1977): *La Scala*. London, Elm Tree Books.
- Lynham, Deryck (1947): *Ballet Then and Now. A History of the Ballet in Europe*. London, Sylvan Press.
- Macher, Szilárd (2015): *A balett formanyelvének változásai a XX-XXI. században –szintézisteremtés a színpadon és a balettoktatásban*. (Doktori disszertáció. Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola)
- Major, Rita; Gara, Márk (2014): *Az európai színpadi tánc története. Az előzményektől a 19. század végéig*. Budapest, Magyar Táncművészeti Főiskola.
- Marsh, Carol G.; Harris-Warick, Rebecca (2005): *Putting Together a Pantomime Ballet*. Brown, Bruce Alan; Harris-Warrick, Rebecca (szerk.): *The Grotesque Dancer on the Eighteenth-Century Stage: Gennaro Magri and His World*. Madison, The University of Wisconsin Press. 231–278.
- Pasi, Mario (1980): *The Simon and Schuster Book of the Ballet. A Complete Reference Guide*. New York, Simon and Schuster.
- Poesio, Giannandrea (1998): *Viganò, the Coreodramma and the Language of Gesture*. *Historical Dance*, 5. sz., 3–8.



- Romani, Luigi (1862): *Teatro alla Scala. Cronologia di tutti gli spettacoli*. Milano, Compilati da LR.
- Rossi, Luigi (1972): *Il ballo alla Scala 1778–1970*. Milano, Edizioni della Scala.
- Rossi, Luigi (1993): *Un incomparabile tragitto storico*. Caravaglia, Renato; Calveti, Paola (szerk.): Spettacolo di Gala per i 180 anni della Scuola di ballo del Teatro alla Scala. Milano, Rizzoli Libri.
- Sasportes, José (szerk. 2011): *Storia della danza italiana: Dalle origini ai giorni nostri*. Torino, EDT.
- Sasportes, José (2020): *Prefazione*. Fabbricatore, Arianna Beatrice (szerk.): Il virtuoso grottesco: Gennaro Magri Napoletano. Canterano, Aracne editrice. 20–26
- Szalay, Karola (1964): *A milánói Scala történetéből*. Táncművészeti Értesítő, 4. sz., 81–84.
- Szlonimskij, J. I. (1937): *Carlo Blasis koreográfiája*. Leningrád, Moszkva, Iszkusztve.
- Testa, A. (1993): *La Scuola di Carlo Blasis*. Caravaglia, Renato; Calveti, Paola (szerk.): Spettacolo di Gala per i 180 anni della Scuola di ballo del Teatro alla Scala. Milano, Rizzoli Libri. 16–19.
- Tomko, Linda J. (2005): *Magri's Grotteschi*. Brown, Bruce Alan; Harris-Warrick, Rebecca (szerk.): The Grotesque Dancer on the Eighteenth-Century Stage: Gennaro Magri and His World. Madison, The University of Wisconsin Press. 151–172.
- Zambon, Rita (2011): *Il Settecento e il primo Ottocento. Dal ballo pantomimo al coreodramma*. Sasportes, José (szerk.): Storia della danza italiana: Dalle origini ai giorni nostri. Torino, EDT. 119–171.

Elektronikus hivatkozások

- Hansell, Kathleen Kuzmick (2010): *Noverre in Milan: A Turning Point*. URL: <https://www.new.ox.ac.uk/node/1119> Letöltés dátuma: 2024 02.12.
- Onesti, S. (2019): *Un ballo senza ballo. Salvatore Viganò e il coreodramma*. <https://core.ac.uk/download/pdf/288100565.pdf> Letöltés dátuma: 2024 06. 18.
- 500 years of Italian Dance* (2006), URL: <http://web-static.nypl.org/exhibitions/italiandance/web7.html>, Letöltés dátuma: 2024 02. 28. <https://www.teatrosancarlo.it/it/pages/scuola-di-ballo-del-teatro-di-san-carlo.html>, Letöltés dátuma: 2024 02. 16. <https://www.treccani.it/enciclopedia>, Letöltés dátuma: 2024 02. 5.



Tóvay Nagy Péter

Körtvélyes Géza műveinek válogatott bibliográfiája 1985–2022

1985

- „A balettművészet újjászületése Magyarországon”. In: *Táncművészet*. (4. sz.), 18–20.
- „A brit Királyi Balett nagy sikerű vendégjátéka”. In: *Népszabadság*. (103. sz.), 15.
- „A magyar balett- és néptáncművészet négy évtizede”. In: *Táncművészeti Dokumentumok*. 1985. 3–5.
- „A magyar balettművészet negyven éve”. In: *Magyar Nemzet*. (38. sz.), 6.
- „A magyar néptáncművészet négy évtizede”. In: *Magyar Nemzet*. (61. sz.), 7.
- „A táncművészet rejtélyei. Beszélgetés Körtvélyes Gézával”. In: *Kritika*. (3. sz.), 16–18.
[Szerdahelyi István interjúja]
- „Bekötő út. Emlékeim a 40-es évtized első feléből”. In: *Táncművészeti Dokumentumok*. 1985. 19–28.
- „Egy igazság határai. Jegyzetek a Béjart-jelenségről”. In: *Kritika*. (10. sz.), 10–12.
- „Interbalett 1985”. In: *Táncművészet*. (3. sz.), 28–29. [GRCOP, Leningrádi Kortárs Balettszínház, Komische Oper Balettegysége]
- „Interbalett ’85. Jegyzetek a koreográfiai fesztiválról”. In: *Népszabadság*. (83. sz.), 7.
- „Királyi Balett – a XX. században. A Royal Ballet vendégjátéka”. In: *Új Tükör*. (19. sz.), 28.
- „Nemzeti tradíció és balett”. In: *Táncművészet*. (10. sz.), 13–17.

1986

- „A csodálatos mandarin az Operaházban. Az első modern-témájú magyar balettdráma történeti-esztétikai vizsgálata. Tézisek.”. In: *Táncművészeti Dokumentumok*. 1986. 7–12.
[kandidátusi disszertáció]
- „A Hamburgi Balett Budapesten”. In: *Népszabadság*. (258. sz.), 16.
- „A Holland Táncszínház vendégjátéka”. In: *Népszabadság*. (249. sz.), 7.
Aszafjev: A bahcsiszeráji szökökút. [operaházi műsorfüzet]
- „Bibliográfia”. In: *Táncművészeti Dokumentumok*. 129–136.
- „Conversation with Géza Körtvélyes”. In: *Hungarian Dance News*. (1. sz.), 10–13.
- „Érték-meditáció, személyes hangszerelésben”. In: *Szakszervezeti Szemle*. (5. sz.), 45–47.
- „Jubilál a Magyar Állami Népi Együttes”. In: *Népszabadság*. (86. sz.), 15.



Kortársaink mondják. Budapest: Kozmosz [Szerdahelyi István kötete Körtvélyes Géza-interjúkat is tartalmaz]

„Körtvélyes Géza válasza a hivatalos bírálótokra“. In: *Táncművészeti Dokumentumok.* 23–28. [kandidátusi disszertáció]

„Pályám emlékezete. Beszélgetés Körtvélyes Gézával“. In: *Táncművészeti Dokumentumok.* 121–128. [Kaposi Edit interjúja]

„Változások a jelenkor táncművészetében I“. In: *Tánctudományi Tanulmányok.* (14. sz.), 139–151.

1987

„A fából faragott királyfi hét évtizede“. In: *Táncművészet.* (9. sz.), 17–19.

„A Mojszejev Együttes újabb diadala. Magyarországi körutazás a szovjet kultúra ünnepén“. In: *Népszabadság.* (269. sz.), 15.

„Az amerikai táncművészet antinómiái“. In: *Kritika.* (9. sz.), 17–19.

„Az Új dán táncszínház vendégjátéka“. In: *Népszabadság.* (242. sz.), 7.

„A Táncszövetség IX. közgyűlése“. In: *Táncművészeti Dokumentumok.* [Körtvélyes Géza hozzászólásai több helyen]

„Búcsú Molnár Istvántól“. In: *Népszabadság.* (159. sz.) 7.

„Magyar és szovjet balettművészek koncertestje“. In: *Népszabadság.* (266. sz.), 7.

„Új balett együttes született? Jegyzetek a Szegedi Nemzeti Színház estjéről“. In: *Népszabadság.* (258. sz.), 7.

1988

„Cseppben a tenger, Egy operaházi balettelőadás évfordulójára“. In: *Népszabadság.* (15. sz.), 7. [Balanchine]

„Elment a mesternő... : Búcsú Nádas Marcellától“. In: *Táncművészet.* (1. sz.), 20–23.

„Hagyomány és újítás egysége az Operaház balettszínpadán. Jegyzetek Seregi László pályaképéhez“. In: *Tánctudományi Tanulmányok.* (15. sz.), 83–88.

„Izraeli táncegyüttes az Operaházban“. In: *Népszabadság.* (243. sz.), 7. [Kibuc Táncegyüttes, Judit Arnon, Rami Beér]

„Jegyzetek néhány táncbemutatóról“. In: *Népszabadság.* (103. sz.), 7. [Markó Iván, Lőrinc Katalin, Pártay Lilla, Harangozó Gyula]

„Táncszínház, rítus, táncművészet“. In: *Tánctudományi Tanulmányok.* (15. sz.), 91–97.

„Varázssital, Balettpremier az Erkel Színházban“. In: *Népszabadság.* (140. sz.), 7. [Keres Imre]

1989

„Balett az Operaházba 1919-1984 között“. In: *Dienes, Gedeon; Fuchs, Livia (szerk.): A színpadi tánc története Magyarországon.* Budapest: Múzsák. 65–164.

„Derby. Új magyar balett bemutatója az Erkel Színházban“. In: *Népszabadság.* (63. sz.), 13.

„Hagyomány és újítás egysége az Operaház balettszínpadán. Jegyzetek Seregi László pályaképéhez“. In: *Kritika.* (4. sz.), 12–13.



- „Interbalett ’89, Jegyzetek a koreográfiai seregszemléről“. In: *Népszabadság*. (82. sz.), 21.
„Rehabilitált mozgásművészet, Jegyzetek a Batsheva Táncegyüttes vendégjátékáról“. In:
Népszabadság. (263. sz.), 8.
„Táncszínház, rítus, táncművészet“. In: *Vigilia*. (4. sz.), 288–293. = *Táncstudományi Tanulmányok*. (15. sz.), 91–97.

1990

- A művészetek és a tánc. Budapest: Tankönyvkiadó. [főiskolai jegyzet]*
„Emlékidéző búcsú Merényi Zsuzsától“. In: *Táncművészet*. (12. sz.), 17–20.
„Útjegyzetek Izraelből“. In: *Vigilia*. (4. sz.), 266–270.

1991

- „Azt mondd, minden rossz volt? Jegyzetek az évad elején s egy korszak végén“. In:
Táncművészet. (8–9. sz.), 15–17.
„Firenzei baletteggyüttes vendégjátéka az Operaházban“. In: *Táncművészet*. (5. sz.), 12–13.

1992

- „Anna Karenina a balettszínpadon. In: *Táncművészet*. (1–2. sz.), 19.
„Paul Taylor Dance Company. Bemutakozás a Vígszínházban“. In: *Táncművészet*. (6–7. sz.), 33.
„Rekviem az életért I: Győri Balett“. In: *Táncművészet*. (6–7. sz.), 21.

1993

- „25 éves a Spartacus“. In: *Táncművészet*. (5–6. sz.), 44.
„A Mester“. In: *Nádasi, Mytrill (szerk.): Nádas Ferenc, 1893–1966*. Budapest: Magyar Táncművészeti Főiskola. [A magyar táncművészet nagyjai, I.], 2–16.
„Magyar tánc, magyar irodalom“. In: *Halmos, Ferenc; Kuszák, Ágnes; Mézes, Márta (szerk.): Pannon enciklopédia*. Budapest: Pannon Könyvkiadó. 494–503. [egyes fejezetek]
„Nádasi Ferenc helye és szerepe a magyar balettművészet történetében“. In: *Táncstudományi Tanulmányok*. (17. sz.), 15–16.

1994

- „A két Bartók-balett – itt és most“. In: *Muzsika*. (1. sz.), 19–22.
„Harangozó Gyula, a magyar táncművészet megújítója“. In: *Szűdy, Eszter (szerk.): Harangozó Gyula emlékkönyv*. Budapest: Magyar Táncművészeti Főiskola. 3–26. [A magyar táncművészet nagyjai]
„Harangozó Gyula öröksége. Húsz éve halt meg a magyar nemzeti balett megteremtője“. In:
Zene zene tánc. (1. sz.), 37.
„Időmetszés. Jegyzetek az operaházi baletteggyüttes négy évadjáról: 1988–1989-től 1991–1992-ig“. In: *Táncstudományi Tanulmányok*. (18. sz.), 68–87.



1995

- „Mozgás, művészet. A férfi a kelendőbb“. In: *Respublika*. (12. sz.), 56–58.
 „Poézis és szenvedély. Kun Zsuzsa köszöntése“. In: *Táncművészet*. (1–3. sz.), 8–9.
 „Szereti Ön Antony Tudort avagy kivel beszélhetünk itthon a táncról? Meditáció a művészi tánc szerepvállalásáról“. In: *Táncművészet*. (7–9. sz.) 38.
 „Világstárok az Operában. Jegyzetek a III. Nemzetközi Balettgálához“. In: *Táncművészet*. (10–12. sz.), 34–35.

1996

- „A grúzok. Jegyzetek a Grúz Állami Néptáncgyűttes műsorához“. In: *Táncművészet*. (2. sz.), 22–23.
 „Életmű-díjas: Körtvélyes Géza. Miért zárna ki az egyik jó a másik jót? I. rész“. In: *Táncművészet*. (3–4. sz.), 8–9. [Kaán Zsuzsa interjúja]
 „Életmű-díjas Körtvélyes Géza. Hogyan tovább – értékrend nélkül? II. rész“. In: *Táncművészet*. (5. sz.), 8–9. [Kaán Zsuzsa interjúja]
 „Mandarinfesztivál az Operaházban“. In: *Táncművészet*. (5. sz.), 27–28. [társszerző: Gelencsér Ágnes]
 „Tendenciák a magyar táncművészetben. Ötvenhétől hatvannégyig“. In: *Zene-zene tánc*. (5. sz.), 28–32.

1997

- „A Pécsi Balett Bartók-estje. Magyar Táncpanoráma ,97“. In: *Táncművészet*. (1–2. sz.), 34–35.
 „Korszerű tendenciák a magyar táncművészetben 1957 és 1977 között. A Pécsi Balett, 1970–1977. In: *Zene-zene tánc*. (6. sz.), 34–38.
 „Korszerű tendenciák a magyar táncművészetben 1957 és 1977 között. Külföldi együttesek vendégjátéka, 1970–1977. In: *Zene-zene tánc*. (5. sz.), 25–28.
 „Korszerű tendenciák a magyar táncművészetben 1964 és 1970“. In: *Zene-zene tánc*. (2. sz.), 23–25. [Pécsi Balett, Szegedi Balett]
 „Korszerű tendenciák a magyar táncművészetben. Az operaházi balett, 1970–1977. In: *Zene-zene tánc*. (4. sz.), 30–33.
 „Korszerű tendenciák a magyar táncművészetben. Néptáncművészet és mozdalom (1964–1970)“. In: *Zene-zene tánc*, (4. sz.), 22–26. [Néphadsereg Művészegyüttese, BM Duna Művészegyüttes, Budapest Táncgyűttes, Állami Népi Együttes]
 „Táncot kívánnék látni...: Baletttest Pongor Ildikó tiszteletére az Erkel Színházban“. In: *Táncművészet*. (3. sz.) 18–19. [társszerző: Gelencsér Ágnes]
 „Tendenciák a magyar táncművészetben, 1964–1970“. In: *Zene-zene tánc*, (1. sz.), 14–16. [Budapest Balett, külföldi együttesek vendégjátéka]
 „Világstárok az Operában – ötödször“. In: *Táncművészet*. (5–6. sz.), 14–15.

1998

- „A fából faragott királyfi legújabb változata az Operaházban“. In: *Táncművészet*. (2. sz.), 20–21.
 „A Kreml Balett – Oroszországból“. In: *Táncművészet*. (2. sz.), 27.



- „Aktuális-e ma Harangozó?“. In: *Táncművészet*. (5. sz.), 20.
- „A zene és a tánc találkozása a színpadon. Jegyzetek egy témáról 1. rész“. In: *Zene-zene tánc*. (4. sz.), 23–25.
- „A zene és a tánc találkozása a színpadon. Jegyzetek egy témáról 2. rész“. In: *Zene-zene tánc*. (6. sz.), 25–26.
- „Jegyzetek a kortárs táncmozgalomról, talán szokatlan megközelítéssel“. In: *Táncművészet*. (3. sz.), 22–23.
- „Jerome Robbins 1918–1998“. In: *Zene-zene tánc* (5. sz.), 28–30.
- „Korszerű tendenciák a magyar táncművészetben 1957 és 1977 között. A hivatásos együttesek 1970-től 1977-ig“. In: *Zene-zene tánc*, (3. sz.), 26–30. [Néphadsereg Művészegyüttese, Budapest Táncegyüttes, BM Duna Művészegyüttes, Állami Népi Együttes]
- „Korszerű tendenciák a magyar táncművészetben. Néptáncművészet és mozaik (1970–1977) 1. rész“. In: *Zene-zene tánc*, (1. sz.), 30–32.
- „Korszerű tendenciák a magyar táncművészetben. Néptáncművészet és mozaik (1970–1977) 2. rész“. In: *Zene-zene tánc*, (2. sz.), 9–12.
- „Új Békés-táncmű – videokazettán. Balett az életért“. In: *Zene-zene tánc*, (2. sz.), 24.

1999

- „75 éve készült el Bartók Béla partitúrája. A csodálatos mandarin újabb változata“. In: *Táncudományi Tanulmányok*. (20. sz.), 86–91.
- „Carmina Burana“. In: *Lukács István (szerk.): A csend relációi. Fáklya Horvát Táncgyűttes*. Budapest: Budapesti Horvát Önkormányzat 1999. 69–70.
- „Jegyzetek a posztmodern tánc az új hullám kialakulásáról“. In: *Táncművészet*. (5. sz.), 32–35. *Művészet, tánc, táncművészet*. Budapest: Planétás.
- „Szarkazmus: Fiatal koreográfusok estje“. In: *Színház*. (9. sz.), 25–26.

2000

- „Az ember tragédiája balettszínpadon: Bemutató az Operaházban“. In: *Táncművészet*. (5–6. sz.), 30–31.
- „Búcsú Eck Imrétől (1930–1999)“. In: *Muzsika*. (2. sz.), 49.
- „Milyen legyen a XXI. század balettművészete?“. In: *Táncművészet*. (5–6. sz.), 50.
- „Molnár Lajos (1935–2000)“. In: *Táncművészet*. (5–6. sz.), 8.
- „Pubi is elment..Búcsúsortok Molnár Lajos halálára“. In: *Zene-zene tánc*. (4. sz.), 10–11.
- „Újabb Van Manen-darabok a Magyar Nemzeti Balett repertoárján“. In: *Táncművészet*. (3. sz.), 14–15.

2002

- „Hagyományhű korszerűség : Csajkovszkij: A hatyúk tava“. In: *Színház*. (8. sz.), 29–30.

2002

- „Egy táncművész emlékére: Búcsú Vashegyi Ernőtől“. In: *Színház*. (9. sz.), 43–44.



2003

„Mr. B.: Emlékezés George Balanchine-ra“. In: *Színház*. (8. sz.), 39–40.

2006

„Fülöp Viktor“. In: *P. Török, Margit Anna (szerk.): Fülöp Viktor élete és pályafutása 1929–1997*. Budapest: Papirusz. 79–82.

„Jegyzetek néhány táncbemutatóról“. In: *P. Török, Margit Anna (szerk.): Fülöp Viktor élete és pályafutása 1929–1997*. Budapest: Papirusz. 64.

2009

„Pásztor Vera és Vashegyi Ernő balettestje“. In: *Tánc tudományi Közlemények*. (1. sz.), 53–54.
[újra közlés]

„Rómeó és Júlia. Balettfelújítás az Operaházban“. In: *Tánc tudományi Közlemények*. (2. sz.), 64.

2011

„In memoriam: Körtvélyes Géza (1926–2011). Milloss emlékest az Operaházban“. In: *Tánc tudományi Közlemények*. (2. sz.), 79–81. [A forráskiadás készítője: Tóvay Nagy Péter]

2017

„A tíz éves Állami Balett Intézet neveltjei“. In: *Bolvári-Takács Gábor: Táncos tanévek. Szemelvénygyűjtemény a Magyar Táncművészeti Egyetem történetéhez 1950–2017*. Budapest: Magyar Táncművészeti Egyetem. 137–138. [Az 1960. évi cikk újra közlése.]

„Az Állami Balett Intézet vizsgaelőadása“. In: *Bolvári-Takács Gábor: Táncos tanévek. Szemelvénygyűjtemény a Magyar Táncművészeti Egyetem történetéhez 1950–2017*. Budapest: Magyar Táncművészeti Egyetem. 246–247. [Az 1964. évi cikk újra közlése.]

„Az Állami Balett Intézet vizsgakoncertje“. In: *Bolvári-Takács Gábor: Táncos tanévek. Szemelvénygyűjtemény a Magyar Táncművészeti Egyetem történetéhez 1950–2017*. Budapest: Magyar Táncművészeti Egyetem. 253–255. [Az 1967. évi cikk újra közlése.]

„Balettvizsga az Operaházban“. In: *Bolvári-Takács Gábor: Táncos tanévek. Szemelvénygyűjtemény a Magyar Táncművészeti Egyetem történetéhez 1950–2017*. Budapest: Magyar Táncművészeti Egyetem. 249–250. [Az 1965. évi cikk újra közlése.]

„Balettvizsga az Operaházban“. In: *Bolvári-Takács Gábor: Táncos tanévek. Szemelvénygyűjtemény a Magyar Táncművészeti Egyetem történetéhez 1950–2017*. Budapest: Magyar Táncművészeti Egyetem. 258–259. [Az 1968. évi cikk újra közlése.]

„Balettvizsga az Operaházban“. In: *Bolvári-Takács Gábor: Táncos tanévek. Szemelvénygyűjtemény a Magyar Táncművészeti Egyetem történetéhez 1950–2017*. Budapest: Magyar Táncművészeti Egyetem. 272–273. [Az 1972. évi cikk újra közlése.]

„Húsz éves az Állami Balett Intézet“. In: *Bolvári-Takács Gábor: Táncos tanévek. Szemelvénygyűjtemény a Magyar Táncművészeti Egyetem történetéhez 1950–2017*. Budapest: Magyar Táncművészeti Egyetem. 157–158., 265–266. [Az 1970. évi cikk újra közlése.]



2018

„Körtvélyes Géza táncművészeti vizsgálódás-kritikái a Magyar Rádióban, 1990–1995“.

In: *Tóvay, Nagy Péter (szerk.): Források a magyar színpad táncművészet történetéhez III.*
Budapest: Magyar Táncművészeti Egyetem 170–176. [A forráskiadás készítője: Bolvári-Takács Gábor]

„Köszöntő beszéd a Pécsi Balett 25 éves jubileuma alkalmából“. In: *Táncstudományi Közlemények.* (2. sz.), 17–18. [újraközlés]

„Táncpanoráma. Válogatás az Új zenei újság tánckritikáiból I“. In: *Táncstudományi Közlemények.* (1. sz.), 57–83. [A forráskiadás készítője: Tóvay Nagy Péter]

„Táncpanoráma. Válogatás az Új zenei újság tánckritikáiból I“. In: *Táncstudományi Közlemények.* (2. sz.), 9–16. [A forráskiadás készítője: Tóvay Nagy Péter]

2022

„Beszélgetések Körtvélyes Géza táncművészettel“. In: *Táncstudományi Közlemények.* (1. sz.), 86–97. [A beszélgetést készítette: Tóvay Nagy Péter]

„Beszélgetések Körtvélyes Géza táncművészettel II“. In: *Táncstudományi Közlemények.* (2. sz.), 79–95. [A beszélgetést készítette: Tóvay Nagy Péter]



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: ttk@mte.eu

Néhány általános megjegyzés a kézíratra vonatkozóan:

Hivatkozások

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

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

A levéltári hivatkozások tekintetében az alábbi példák irányadóak:

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

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

A bibliográfiában a levéltári források a következő módon kerüljenek feltüntetésre:

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

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

Szerkesztőség



Szerzőink

Balogh János

táncpedagógus, etnográfus

Bolvári-Takács Gábor

PhD, egyetemi tanár, Magyar Táncművészeti Egyetem

Konyári Hajnalka

egyetemi hallgató, Magyar Táncművészeti Egyetem

Mayer-Pestality Bianka

PhD, Eurythmie Alapfokú Művészeti Iskola

M. Nagy Emese

tanár, táncelméleti szakíró,
a Magyar Művészeti Akadémia ösztöndíjasa

Tóvay Nagy Péter

PhD, egyetemi docens,
Magyar Táncművészeti Egyetem

Varga Nóra

egyetemi tanársegéd,
Magyar Táncművészeti Egyetem



PTÁNCSTUDOMÁNYI KÖZLEMÉNYEK
