

TÁNCMŰVÉSZET 1978/10





Szabadi Edit és Lőcsei Jenő, az idei várnai Nemzetközi Balettverseny díjnyertes magyar táncosai. Tánckettős Hidas—Seregi: *A cédrus, Tengerparti sétalovaglás* c. jelenetéből

Felelős szerkesztő: **MAÁ CZ LÁSZLÓ**
A szerkesztőség címe: Budapest VIII., Rákóczi út 23. 1088
Telefon: 142-498

Kiadja a Lapkiadó Vállalat, Budapest
VII., Lenin krt. 9—11. 1906 Telefon: 221-285

A kiadásért felelős: **Siklósi Norbert**



78.3332 Egyetemi Nyomda, Budapest
Felelős vezető: Sümegi Zoltán igazgató
Megjelenik havonta

A szöveg fényszedéssel készült
Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlap Irodánál (KHI József nádor tér 1. 1900) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással, a KHI 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra.

Ára 6,— Ft. Előfizetési díj egy évre 72,— Ft.

Külföldön terjeszti a Kultúra Külkereskedelmi Vállalat.
Budapest, Pf. 149. H—1389

INDEX: 25 830

HU ISSN 0134 1421

TÁNCMŰVÉSZET

1978. III. évfolyam, 10. szám

Ára: 6,— Ft

Tördelős- és képszerkesztő:
Szakály Edit

Munkatársak:
Fuchs Lívia
Stefanek Aranka

TARTALOM:

Körtvélyes Géza: Gondolatok a balettművészet korszerűségéről	1
Sajti Sándor: Táncestétikai fórum Fonyódon	2
Merényi Zsuzsa: Szentpál Olgára emlékezünk	4
Galina B. Cselombityko: Sztjepan Razin	5
F. L.: Koncertest a Margitszigeten	7
Stefanek Aranka: Fiesta de España	9
K. A.: Brazil karnevál Budán ...	10
M. L.: Peru folklorico	12
Gara György: A párizsi Opera balettje	14

HÍREK

Halmos István: Tánccmlékek Pakisztánból	21
Bokor Roland: Várna '78	24
Maácz László: Bélyegyek közt belődve	26
Novák Ferenc: Gondolatok a VI. Dunamenti Folklor Fesztiválról	29

A címlapon: Brasil Tropical (Várszegi László felv.)

A hátsó borító belső oldalán: A Magyar Televízió pécsi stúdiója Eck Imre rendezésében portréfilmet készített Úhrik Dórával, a Pécsi Balett magántáncosával. Jelenet a filmből (Magyarossy Zoltán, Lapkiadó fotó felv.)

A hátsó borítón: Fiesta de España

Gondolatok a balettművészet korszerűségéről

A marxista esztétika egyik előtérben álló fogalma, a korszerűség a balettművészetben különösen aktuálissá vált. Az itt következő előterjesztés néhány pontba tömöríti a hazai szakemberek közös gondolatait e problémakörből, azzal a céllal, hogy a figyelmet elsődlegesen ezekre a kérdésekre összpontosítsa.

1. A korszerűség a balettművészetben is az *alkotói szemlélet és megoldásmód eredője*. Olyan szemléleté, amely a világot összetett, minden vonatkozásban folyton változó, ellentmondásos viszonyoknak és rendszerként fogja fel. S olyan megoldásmódé, amely – gazdag kifejezőeszközök birtokában – hiánytalanul érzékelteti az adott mű jelentését.

A balettmű *témája*, annak kiválasztása, értelmezése és feldolgozásmódja is a szemlélet által lesz korszerű, művészi és társadalmilag jelentős, konstruktív. Semmilyen téma, az ún. mai téma sem jelenti, garantálja önmagában véve a korszerűséget.

Korszerű balettalkotások szülehetnek úgy, hogy társadalmi érvényű, pozitív jelenségeket-tendenciákat, szűkebb vagy tágabb érvényű problémákat, negatív mozzanatokot formálnak meg. A korszerűségnek viszont nem elengedhetetlen feltétele, hogy a művek utaljanak rá, vagy épp megjelöljék a pozitívumok elérésének, illetve a problémák megoldásának módját is.

2. A balettalkotás *stilizáltan* – tehát nem naturális, nem is didaktikus módon – jeleníti meg a társadalmat, illetve a gondolati-érzelmi valósá-

A Magyar Táncművészek Szövetségének Tudományos Tagozata október második felében kétnapos elméleti konferenciát rendez az európai szocialista országok delegált szakembereinek részvételével. Az alábbiakban közöljük Körtvélyes Géza vitaindító referátumát, amelyet a tagozat jóváhagyott. (Szerk.)

got. *A kifejezés elsődleges eszköze az általában zeneileg vezérelt táncos megformálás*. A korszerűség követelményét ezért nem lehet a teret és időt konkretizáló szcenikai eszközökre (díszletek, jelmezek stb.) korlátozni, illetve azokra áthárítani.

A balett – és általában a táncművészet – nem a köznapi élet mozdulatanyagát használja az ábrázolás, illetve kifejezés eszközeként, hanem történelmileg sajátosan kialakított és továbbra is változó karakterű, de elemeiben kötetlen jelentésű művészi mozdulatnyelvvvel operál.

A művészi tánc sokfajta (nem fogalmi jellegű) *mozdulatnyelve* nem közvetlenül jeleníti meg a társadalmi valóságot, hanem áttételesen, az érzelmek tükrében mutatja be. A művészi legjelentősebb balettalkotások a pszichológiai tartalmat és az emberi relációkat a koreográfia *folyamatában*, a zenéhez hasonlóan és vele összefonódva, leginkább az érzelmekre ható jelleggel érzékeltetik, és ily módon befolyásolják az emberi tudatvilágot. – A korszerű megformálás *egyaránt* lehetséges drámai cselekménnyel vagy lírai, életérzést-atmoszférát felidéző koreográfia útján.

3. A jelenkor egyetemes táncművészetében több nagy *ágazat* létezik egymás mellett. A legnagyobb, átfogó érvényű ágazatok: a balettművészet, a színpadi néptáncművészet és a modern tánc. Ezek az egész művészi ág valóság-tükröző társadalmi funkciójában (önállóan vagy összekapcsolódva) mintegy egymást kiegészítő „esztétikai munkamegosztással” vesznek részt.

A balett, a színpadi néptáncművészet és a

Táncesztétikai

modern tánc különböző történelmi-társadalmi korszakok, körülmények termékei. Azonban jellegzetes mozdulatnyelvük ma és szerte a világon (egészében vagy részleteiben) korszerű táncalkotások kifejező eszköze lehet.

Bármelyik ágazat, illetve mozdulatnyelv kirekesztése a korszerű táncművészet egészéből indokolatlan és egyben „öncsonkítást” jelent, mivel az ábrázolás, illetve kifejezés lehetőségeit szűkíti. A kirekesztés e kifejezőeszközöket erőszakosan elszakítja a tényleges művészi gyakorlattól, ezáltal abszolutizálja őket és a létrehozandó tartalmat a létrehozó formanyelv alá rendeli. Ugyanakkor önmagában véve egyetlen táncágazat, illetve mozdulatnyelv használata sem jelenti a táncmű korszerűségét.

4. A balettművészet karakterét és fejlődésének jellegét is erőteljesen meghatározó mozdulatnyelv (tradíció) egyidejűleg zárt és nyitott. Történetének tanúsága szerint a balett *befogadja* nemcsak az említett többi táncágazat elemeit, de hasznosítja a jazz és a keleti klaszszikus táncművészetek, a régi és új társasági táncok, sőt az akrobatika és gimnasztika mozdulatkörét is, – ez utóbbiaknak azonban általában és jobbára másodlagos, színező, alkalmi szerepet ad.

A balettművészet nyitottsága eddig terjed. Zártsága viszont nyelvi alapelemeit és technikáját illetően uralkodó az alkotó és előadóművészek munkájában is. A korszerű kifejezés ezért – az alkotói szemlélet meghatározó szerepe alapján – az akadémikus balettnyelv segítségével csak bizonyos határok közepette lehetséges.

5. Korunk valósága igen nyolult, forrongó, sok tekintetben kialakulatlan. Mindez láthatóan nem kedvez egyetlen táncművészeti ágazat és irányzat, ábrázolási mód és stílus egyeduralmának sem. Az ellentmondásos sokféleség ezért egyaránt elősegíti az ágazati tisztaságra, illetve összefogásra irányuló törekvéseket. A minél igazabb, tehát sokoldalúbb és komplexebb művészi reflektálás érdekében szükséges, hogy az összes ágazat és megformálásmód egymás mellett létezzék, virágozzék és hasson is egymásra.

Körtvélyes Géza

A Somogy Megyei Tanács V. B. Művelődési Osztálya és a Népművelési Intézet közös rendezésében június 17–18-án táncesztétikai és elméleti tanácskozást tartottunk Fonyódon. Az első ízben összehívott eszmecsere az ideai Zalai Kamaratánc fesztiválhoz kapcsolódott. A továbbiakban szeretnénk a fórumot rendszeresíteni, s minden szolnoki és zalai fesztivál után egybehívni.

Elsődleges célul az új termés, a zalai fesztivál legérdemesebb – koreográfiai díjat nyert, vagy egyébként figyelemreméltó – számainak esztétikai elemzését, több oldalú megvitatását tűztük ki. Másik célunk az elhangzottak rögzítése és megőrzése volt, s a lejegyzett anyag hozzáférhetővé tétele az illetékes szakmai közönség számára. Bátran állíthatom, hogy ez a kétszáz oldalnyi anyag már csak dokumentatív jellege folytán is jó forrásul szolgálhat azoknak, akik a későbbiekben a 78-as esztendő néptáncmozgalmának, néptáncművészetének aktuális problémáit kívánják majd tanulmányozni.

A terítékre kerülő műveket még az ideai zalai fesztivált követő közös megbeszélésen választottuk ki május 8-án, a Fészek Klubban. Az elemzett koreográfiák: Erdélyi Tibor: *Verbuválás*; Galambos Tibor: *Arc és álarc*; Hidas György: *Ugratós*; Kricskovics Antal: *Relációk*; Stoller Antal: *Keménykalapban*; Timár Sándor: *Öt legény tánc*; Varga Zoltán: *Skandalás című koreográfiája*. Felkért elemzőként Fuchs Livia, Kaán Zsuzsa, Körtvélyes Géza, Maác László, Novák Ferenc és Timár Sándor készített rövidebb-hosszabb referátumot. Az eredeti tervet – hogy ti. minden műről két-két szakember beszéljen – csak részben sikerült megvalósítani, de a résztvevők aktivitása így is a koreográfiák sokoldalú megvilágítását tette lehetővé. Annál is inkább, mert a tanácskozó a kijelölt számokat képmagnón vagy újabb előadásban többször is megtekintették. Feladatukra így jó előre felkészültek.

Fonyódon minden kizsemelt mű elemzését előbb a koreográfus nyitotta meg, ismertetve a



Galambos:
Arc és álarc
(Hidas György felv.)

Hidas:
Ugratós
(Hidas felv.)

fórum Fonyódon

mű célját és alapötletének születését. Hogyan támadt az elindító gondolat? Milyen táncnyelvi nyersanyagot használt fel a számhoz, miért használt stilizált táncnyelvet, vagy éppen miért ragaszkodott egy-egy tájegység konkrét szó-készletéhez, illetve mondatszerkesztéséhez? Mennyi időt vett igénybe a formábaöntés, s milyenek voltak a műhelymunka sajátosságai, nehézségei? Az előadók mennyire tudták gondolatát közvetíteni? – Ezekre a kérdésekre várunk feleletet a koreográfusoktól, akik kötetlenül nyilatkozhattak műveikről. A vitához pedig rendelkezésünkre állt a Népművelési Intézet technikai apparátusa. A zalai fesztivál képmagnófelvételeit minden műnél bejártottuk, sőt vita esetén többször is visszaforgattuk.

Érdemes megemlíteni, hogy a tanácskozás csak részben szorítkozott a művek megbeszélésére – egy-egy táncra kb. egy-másfél óra jutott –, a számok kapcsán gyakran kitértünk a néptáncművészet egészét érintő problémákra is. Most mégis hadd maradjunk egy-két elemzés tolmácsolásánál. Igaz, a szemelvények csak vázlatosan összegeznek, de mentségül szolgál, hogy az elhangzottak később teljességükben is eljutnak a szakközönséghez.

Galambos Tibor *Arc és álarc* c. koreográfiáját megvitatta a tanácskozás résztvevői kiemelték a mű mondanivalójának költői súlyát, fontosságát. („Ha tudjuk, ha nem, ha akarjuk, ha nem, állandóan köztünk jár a halál, és nem tudjuk, hogy ki hordozza éppen.”) Ezt a gondolatot a koreográfus vidám farsangi, maskarás környezetbe helyezi, ahol nemcsak a halál, hanem a többi ember is elrejtetheti önmaga énjét, arculatát. A lelepleződés, a halál nyilvánvaló megmutakozása után tovább zajlik az élet: túl kell élnünk a tudatot, hogy azonos sors vár minden emberre. – Mondanivalóját az alkotó erősen stilizált mozdulati anyaggal valósította meg, amit leginkább „Galambos-stílusnak” nevezhetnénk. Ugyanakkor – az alapötlet kitűnőségével ellentétben – a kompozíció mozgásvilága szűkszavúnak, sőt szegényesnek tűnik. A mozgásanyag nem mindig kapcsolódik szervesen a tartalomhoz, s előfordul olyan

táncszakasz is, amikor úgy érezzük, hogy a lépésanyag csupán a még hátralevő zene kitöltésére szolgál.

A Vasas Táncegyüttes Hidas György *Ugratós* című koreográfiája révén nyert nívódíjat. A szám megtekintésével mindenki előtt nyilvánvaló lett, hogy az előadók „otthon vannak” az ugrós tánc típus anyagában, ha úgy tetszik: „a lábukban van”. A kompozíció azonban nem egyszerűen az ugrós tánc típus mutatója, hiszen a darab elsősorban groteszk, fanyar hangulatúra komponált táncmű. Kitűnő a címválasztása is, amennyiben a magyar „ugratás” szó játékot is jelent, s a mű ennek a tartalmi célkitűzésnek nagyszerűen megfelel. Ez a tánc frappáns ötletekben gazdag, sodró lendülettel előadott, kiválóan szerkesztett koreográfia. Az életörömöt, a felszabadult jókedvet, az önfelédlt bolondozást hozza vissza a néptánc-színpadra, alapvetően táncos eszközökkel. Az eredeti alkotói szándék szerint különben a koreográfia mélyebb társadalmi mondanivalót is hordozna. Az Ugratós azonban olyan színpadi mű, amely sikerültségében is eltér az alkotói szándéktól.

Erdélyi Tibor *Verbuválás* című koreográfiája egyformán jelentőssé vált a szerző művei közt, s a zalai mezőnyben is. Pedig a kompozíció látszólag szokványos verbuválással kezdődik. De éppen ebből a helyzetből bontakozik ki a mondanivaló folyamata, annak ábrázolása, hogy miért és hogyan bomolhat fel a vezető és a vezetettek egysége. Az arányosan felépített alkotásban a koreográfus tánc-anyanyelvi jártassága jó alapot biztosít a mondanivaló hatásos megformálásához. A kompozíció jó példa arra, hogy a néptánc nyelvén hogyan lehet érdemlegesen újat mondani, ezúttal azt kifejezni, hogy az erőszak „térben és időben bárhol” törvénytörően bukásra van ítélve.

Stoller Antal *Keménykalapban* c. művéről már esett szó a Táncművészet hasábjain. Fonyódon újból megállapíthattuk, hogy a táncban két világ áll egymással szemben, egy brutálisan szabályozott, lélektelen, falanszterszerű világ és a személyes szabadság csapongó, csupa-érzelem világa. A szerző az erdőbényei bodnártánc szigorúan kötött formájának és a női cigánytánc improvizatív folyamatának montírozásával formálta meg gondolatát: az emberi függetlenség, szabadság csak átmenetileg lehet a korlátozott előítéletek, vagy az erő-



Kricskovics: Relációk
(Magyarosy felv.)

Szentpál Olgára emlékezünk

szak áldozata. – A kompozícióban Stoller két táncstípus hiteles formáját ütközteti egymással, mégsem kelti a száraz „tipológiai illusztráció” hatását. Aki nem ismeri ezt a két táncstípust, az is érzi, hogy itt két homlokegyenest ellenkező világ áll szemben egymással. Így – Erdélyi Verbuvalása mellett – ez a tánc lett a zalai fesztivál másik nagy példája arra, hogy folklor elkötelezettsége mellett a magyar néptáncművészet hogyan lehet az emberiséget foglalkoztató súlyos gondolatok hordozója is.

A *Relációk*, Kricskovics Antal műve az esztétikai kérdéseken túl más, táncművészetünk egészét érintő kérdéseket is felvetett, s most hadd térjek rá ezekre. Ha ugyanis a versenykiírásokat szigorúan vennénk, akkor – mivel a Relációkban kevés volt szorosan vett folklorisztikus elem – a szám nem felelt meg a verseny feltételeinek. Mégis elképzelhetetlen, hogy egy ilyen kitűnő művet, mint a Relációk, a zalai és a szolnoki fesztiválok zsűrije ne jutalmazzon. Mindenki előtt nyilvánvaló, hogy elsősorban jó művet kell hozni a fesztiválra, és Kricskovics műve valóban kitűnő kompozíció. Saját magunk ügye miatt, a néptáncmozgalom érdekében viszont fel kell tennünk a kérdést: mindegy-e, hogy a koreográfia milyen nyelvi anyaggal valósul meg a néptáncfesztiválokban?

A tanácskozás testületi álláspontja, hogy – mivel a szolnoki és zalai fesztivál arculatát különben is a versenyzőknek kell formálniuk – igyekezzünk mind a zalai, mind a szolnoki fesztivál útját olyan irányban befolyásolni, hogy a versenyek a néptáncművészetrel együtt, de azon túl is az egész hazai táncművészet fórumai legyenek. Javasoljuk, hogy a kötelező néptáncalapot illetően módosítsuk a versenykiírás kötöttségeit. Hozzuk a hivatásos együttesek és egyéb hivatásos alkotók és alkotóműhelyek tudomására, hogy előttük is nyitva áll a most már valóban országossá váló zalai és szolnoki fesztiválok kapuja. Példaként említve ez a kapunyitás így egyaránt szólhat akár Fodor Antalnak, akár Létai Dezsőnek is. Ily módon a fesztiválok ügye a továbbiakban már nem csupán az amatőrök ügye maradna.

Természetesen a fesztiválok ilyen átrendezése sok problémát vehet fel. Többek között meg kellene szervezni a két fesztivál előzsűrítését, hogy valóban csak a legjobb koreográfia- és koreográfusok juthassanak el a csúcsumokra. A középmezőny átírányításával viszont talán javítani lehetne a lezúllóban levő regionális fesztiválok minőségi színvonalát.

A tanácskozás másik problémájaként a fel-növő koreográfusnemek adott hangot igényének, hogy *tanulni lehessen a koreográfálás mesterségét*. Ne mindenki saját kárán tanulja, autodidakta módon csinálja mesterségét, újra felfedezve azt, amit már régen felfedeztek. Legyen intézményes és rendszeres koreográfus-képzés. Álljon rendelkezésre táncesztétikai tankönyv, kézikönyv, szöveggyűjtemény stb.

Az első fonyódi tanácskozás a jól végzett munka örömeivel, a barátságos véleménycsere hangulatában zárult. S azal az elhatározással, hogy a jövő évi szolnoki fesztivál után újra találkoznak.

Sajti Sándor

Tíz évvel ezelőtt, hetvenhárom éves korában hunyt el Szentpál Olga Erdemes Művész, a századunk elején kirobbant „táncforradalom” mozgásművészeti irányzatának egyik legjelentősebb hazai képviselője. Működésének ötven évét az állandó útkeresés, felfedezés, a meg nem szűnő eleven érdeklődés és tenniakarás jellemezte.

Eredetileg zongoraművészek készült. Kovács Sándor és Weiner Leó tanítványaként 1916-ban végezte el a Zeneművészeti Főiskolát, majd Émile Jacques Dalcroze helleraui iskolájában képezte tovább magát. Hazatérve a Dalcroze-módszer magyarországi elterjesztésére vállalkozott: a Nemzeti Zenedében a „Dalcroze-féle ritmikus torna” tantárgy tanára lett.

Már 1919-ben önálló Dalcroze-rendszerű iskolát nyitott. Néhány év tanítási gyakorlata és a művészi igényű táncelőadók példája azonban a koreográfus vénájú Szentpál Olgát arra sarkallták, hogy az egyoldalú „rithmicien-ne” mozgásvilágból kitorjjon egy színebb, képlékenyebb, táncművészeti távlatokat nyitó mozgásrendszer felé. Isadora Duncan és Lábán Rudolf koreográfusoktól inspirált útjára lépett ő is: olyan kifejező táncformát keresett, amely széles tömegek számára hozzáférhető. Mint Lábán, ő sem a tradicionális táncágazatoktól, a néptáncból vagy a klasszikus balettől indult el; elsődleges célja az emberi test mozgáslehetőségeinek kutatása volt. E kutatómunka eredményei alapján alkotja meg mozgásrendszerét, melyet 1928-ban megjelent könyvében (*A tánc, a mozgásművészet könyve*) ismertetett első ízben. Ezzel az elméleti munkával, melyben férje, Rabinovszky Máriusz, a jeles művészettörténész is komoly részt vállalt, megalapozta a tömeges mozgáskultúra nevelés koncepcióját.

Mozgásrendszer egyben az 1925-ben alakított Szentpál Táncsoport művészi, színpadi munkájához is kiindulási pontot szolgált. A művészi gyakorlat a tökéletesítésre, tanulásra és okulásra mindenkor kész Szentpál Olgát állandóan új források felhasználására készítette: előbb a reneszánsz táncok, majd 1930-tól a magyar néptáncok ihlették alkotásait. Mellettük később a Távol-Kelet mozgáskultúrája is vonzotta, s végül a klasszikus balett tapasztalatait is magáévá tette. Iskolája így a sokoldalú és korszerű amatőroktatás műhelye lett, ahol a növendék a tánc öröme mellett közel került a ze-

neművészethez, a képzőművészethez és a színművészethez is.

Szentpál Olga mint a Színművészeti Főiskola tanára kapcsolatban állt a kor neves rendezőivel, többek között Hevesi Sándorral, Németh Antallal és Hont Ferencsel, akiknek rendezéseiben a Szentpál Táncsoport rendszeresen szerepelt koreográfiáival, többek között a Nemzeti Színházban, a Szegedi Szabadtéri Játékokon és egyebütt. A táncsoport számára százötvennél több önálló számot komponált, melyeket a vizsgaelőadásokon, stúdióelőadásokon, pesti és vidéki koncerttermekben adtak elő. A Népfőnt program meghirdetésétől, 1937-től Szentpál Olga fokozottabban vesz részt csoportjával antifasiszta kulturális megmozdulásokon a Vajda János Társaságban, a Független Színpadon, a Vasas Székházban és a Szegedi Fiatalok kezdeményezéseiben. Emlékezetes néptáncihletésű alkotásai is ekkor születtek, így pl. a Magyar Halottas, a Máriaáldások és a Kiűzetés a Paradicsomból.

A felszabadulás után táncművészetünk dinamikus fejlődése a néptánc és balettművészet irányába hatott. A mozgásművészeti irányzat létjogosultsága és korszerűsége az új történelmi-társadalmi helyzetben vitatottá vált. Szentpál Olga érdeklődése is egészében a magyar néptánc kutatás felé fordult. Iskoláját 1947-ben felszámolta és egyik kezdeményezője lett az új táncoktatási intézményeknek. Nagy lendülettel dolgozott a Testnevelési Főiskola táncintézményében, majd néptánc-koreográfus-képzőt hozott létre a Színművészeti Főiskolán, korszerűsítette a Zeneművészeti Főiskola Opera tanszakán az énekesek mozgásképzését, és részt vállalt az Állami Balett Intézet munkájában is, elsősorban a történelmi társastánc tantárgy kialakításában.

Sokoldalú pedagógiai munkássága mellett 1948-tól haláláig foglalkoztatják a tudományos, táncelméleti munkák. Publikációi, így az Állami Balett Intézet történelmi társastánc jegyzetei (1952–56), a Völgysegi táncok (1952), a Sióagárdi táncok (1953), A csárdás (1954), A magyar néptánc formai elemzése (1960–61), Arbeau francia gaillarde-jának formai elemzése (1963–64) jelzik kutatómunkájának egyes állomásait.

A jelentős alkotóművész, pedagógus és tudós Szentpál Olga koreográfiáinak sajnos csak emléke maradt fenn. Tudományos eredményei azonban – elsősorban a mozdulatelemzés és rendszerezés – nagyban hozzájárultak a nemzetközileg is elismert magyar néptánc kutatás megalapozásához. Pedagógus személyisége pedig mély nyomot hagyott számos tanítványában, akik a kulturális élet különböző posztjain a tőle tanult művészetszeretét és társadalmi elkötelezettség szellemében dolgoznak ma is.

Merényi Zsuzsa

A Sztanyiszlavszkij Színház balettprogramjából

Sztyepan Razin – történelmi regény balettszínpadon

Tavaly a moszkvai színházi évad balettelétele szokatlanul gazdag volt eseményekben. A GABT színpadán a Moszkvai Koreográfiai Iskola tanulóival felújított Coppélia után a Nagyszínház V. Vasziljev három egyfelvonásos balettjét mutatta be, Rameau, Mozart és Corelli zenéjére. A koreográfiai művészet kedvelői nagy érdeklődéssel várták A XX. század balettje első fellépését a Szovjetunióban, és alig csitultak el a Béjart kellette viták, a közönséget újra izgalomba hozta Tom Schilling, aki a „Fekete madarak”-at vitte színre a Sztanyiszlavszkij–Nyemirovics–Dancsenko Zenés Színház színpadán. Valamivel korábban pedig ugyanennek a színháznak a színpadán mutatták be a színház koreográfusának, A. Csicsinadzenének új munkáját N. Szigyelnyikov zenéjére, a Sztyepan Razint.

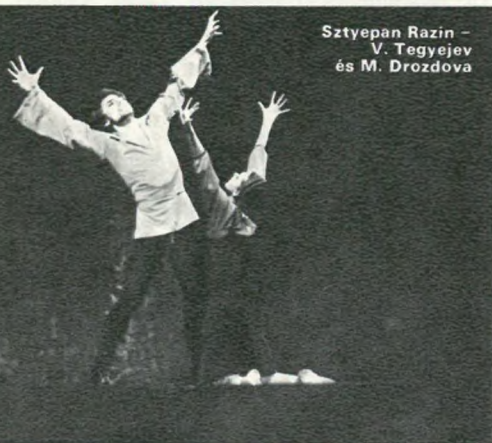
... Mi is jellemzi napjainkban a szovjet balettelétele? Mindenekelőtt a koreográfusok alkotói kézjegyeinek eredeti sokfélesége, a műfajok és a stílusok széles palettája, a kísérletezések sokirányúsága. S amíg a világszerte ismert táncos, V. Vasziljev második balett-koreográfiájában (első műve az „Ikarus” volt, Szlonyimskij zenéjére) elhatározta, hogy folytatja a kísérletezést a szimfonikus balett műfajában, XVIII. századi mesterek zenéjére, s törekedve a XVIII. századi mozgásművészet jellemzőinek újratemetésére, addig kollégája, A. Csicsinadze teljesen más utat választott próbálkozásai számára. Azt a feladatot választotta, hogy színrevizs egy fejlett dramaturgiájú, cselekményes és sokrétű történelmi regényt, amelynek mozgásvilága az orosz táncfolklórra támaszkodhat. Hiszen a balett hősei a legendás kozák atamánt, az 1670–71-es parasztháború vezérért

választotta, Sztjepan Razint, akiről a nép számtalan mondát, legendát, dalt költött. Azt a hőst, aki már sok költőt, író, filmrendezőt, sőt balett-koreográfust is megihletett.

Nem az első kísérlet ez, hogy Razint színre vigyék, – a szimfonikus összhangzás és a monumentalitás tekintetében azonban bizonyára az első. Sztjepan Razin alakjához a koreográfust Puskin vezette, aki szerint „... Razin Oroszország történelmének igazi poétikus alakja.” A librettó alapjául Gorkij filmforgatókönyve, illetve Zlobin híres regénye szolgált. Nehéz lenne a balett tartalmát elmesélni, hiszen a prologus, a három felvonás, és az epilógus összesen 18 képből áll. A képek azonban filmszerű dinamikájukkal megszakítás nélküli hatást keltenek, és éppen ez adja a koreográfiai regény egyik legjellemzőbb vonását. Megértésében bizonyára szerepet játszik az a tény, hogy a balett éppen orosz, nemzeti közönségnek készült, amely könnyedén felismeri és érti az előadás kaleidoszkópszerű eseményeit, – hiszen minden néző gyerekkorától ismeri Ra-



Jelenet a II. felvonásból



Sztjepan Razin –
V. Tegyejev
és M. Drozdova

zint, a balettet látva önkéntelenül is strófák jutnak eszébe.

Hiba lenne azonban azt hinni, hogy a történelmi balettregény szerzői éppen egy ilyen,

„korábban beprogramozott” értelemre építettek. A koreográfussal folytatott beszélgetés alkalmával A. Csicsinadze hangsúlyozta színházának alkotói hitvallását: az abszolút realizmus általi meghatározottságot (nem a szó szűkebb értelmében, hanem a balettművészet világnézeti meghatározójaként). Ez a hit egyúttár az 1928-ban Nyemirovics Dancsenko, Viktorina Kriger balerina és Ny. Holfin koreográfus által megalakított együttes történetével. Az új balettszínház megalapítói arra törekedtek, hogy a színház elérhető és érthető legyen az új nézők számára; az előadások demokratizmusa alapvető jelszavukká vált. Nem szabad elfelejteni, hogy éppen ebben a színházban mutatták be Aszafjev, Dunajevszkij, Pejko, Szpadavekkia, Sosztakovics és sok más szovjet zeneszerző zenéjére az új baletteket.

Csicsinadze szerint: „mi az elvrokonok és a fiatalok együttese vagyunk. Művészeink átlagéletkora 22–23 év és csaknem mindenki a Moszkvai Koreográfiai Iskola növendéke. Nagyon nehéz megítélni saját munkánkat, de azt hangsúlyozni kell, hogy csak első osztályú szimfonikus partitúrákhoz igyekszünk nyúlni. Ilyen V. Szigyelynikovnak, a Moszkvai Állami Konzervatórium zeneszerzés tanszék docensének zenéje is. Ezt a zenét egy lélegzetre írták, az orosz szimfonikus balettzene legjobb hagyományai szerint.”

A Sztjepan Razin-ban a zeneszerző a régi orosz kozák folklórhoz fordul, de természetesen nem idézi, hanem árnyalt zenei művet alkot. Ugyanezt mondhatjuk a koreográfus munkájáról is. A plasztikai megoldások alapját a klasszikus tánc nyújtja, az orosz kozák táncok végtelenül sokféleképpen árnyalt mozgásaival. (Itt újból meggyőződhetünk az orosz táncfolklór sokszínűségéről, ami a területek szerinti különbségekből fakad. A doni-kozákok is az orosz nemzet különös módon alakult ágát alkotják: őseik várakból szökött parasztok voltak, akik a Donnál találtak menedéket.)

Nehéz feladatot állítottak maguk elé a darab szerzői, amikor a szabadelvű kozák atamánról, Sztjepan Razinról, környezetéről, harcairól, hitéről és szerelméről alkottak balettet. Mindent táncban kellett elmondaniuk, csak táncban. S bár úgy tűnhet, hogy az előadás színházi előfeltételei – a kidolgozott dramaturgia, a szereplőgárda, a reális történelmi események – éppen egy, a harmincas-ötvenes évek (Zaharov, Lavrovskij, Vajnonen) koreo-dramájának műfajában készült új balettet szülnék, – pontosan ez lenne már kevés. Ezért a koreográfus – kiindulva korunk művészi kritériumaiból – művészien fejlesztte tovább az elődöktől átvett legjobb hagyományokat. A balettre jellemző a széles polifónia, gazdagon telítve változatos táncokkal (szólókkal, kettősökkel, különösen csoporttáncokkal), s ugyancsak jellemző a pantomim csaknem teljes hiánya.

Az új színházi alkotás lényege: felidézni Oroszországot s népének alakjait, a fényűzők és bojárok országát ugyanúgy, mint a nincstelenek, muzsikovok és lázadók országát. Ebben a szellemben fogant az előadás színpadképe is (M. Szokolova), amely bemutatja a szegény, „gyékényes” Oroszországot, valamint a cári

termek és ruhák aranytól csillogó ikonos szépségét. A két véglet között találhatók a Sztjepan Razin vezette kozák betyár csapat büszke, határozott, világosan megformált alakjai. Számukra mind a koreográfus, mind a díszlettervező teljesen más színeket és ritmusokat talált, a fekete, vörös és fehér színeit, a táncban pedig a lelkesedés, büszkeség és szárnyalás, a merészség és szigorúság vonásait, a szigorúságát, amely megkülönbözteti Razint. . . Minden nép történelmében vannak Sztjepan Razinhoz, Dózsa Györgyhoz hasonló hősök. Soruk tragikusan végződik, de életüknek nincs vége a népi emlékezetben, a nemzeti művészek alkotásaiban.

Néhány szót végül a szereplőkről. Vagyim Tegyejev (Sztjepan Razin) a balett-táncosnak azt a típusát személyesíti meg, amelyet általában V. Vasziljevben látunk kiteljesedve. Minden egyes mozdulat csodálatos kitöltése, értelmessége összekapcsolódik a virtuóz technikával – egyformán ragyogóan ugrik, emel, forog. A moszkvai és várnai nemzetközi balettverseny győztese az utóbbi időben mint előadó rendkívül kinőtte magát, s a szovjet balettszínpad egyik legfigyelemreméltóbb és legkifejezőbb művésze lett. Ugyanezt lehet elmondani partnernőjéről, Margarita Drozdováról, akinek kitűnő technikája, művészi egyénisége a klasszikus feladatokhoz vonzódik.

Galina B. Cselombityko

Koncertest a Margitszigeten

A szabadtéri táncesemények sora – egy-két kivételtől eltekintve – csalódást okozott ez évben a táncművészet kedvelőinek. Azért fájdalmas ez igazán, mert e nyári bemutatók az évközi ritka vendégjátékokat is hivatottak lennének kiegészíteni.

Az idei programsorozat kiemelkedő eseménynek szánt műsorát a moszkvai Sztanyislavszkij és Nyemirovics-Dancsenko Zenés Színház balettegyüttesének koncertestje alkotta. Műsorukat szovjet együttesektől ritkán látható három egyfelvonásosból állították össze. Elsőként a romantika egyik jellegzetes, spanyolos karakterű darabjából, a *Paquitából* láthatunk a grand pas-t, melyet az átdolgozó M. Petipa illesztett Minkusz zenéjére Mazilier eredeti művéhez. *Petipa* mester 1881-ből származó divertissementja már sallangoktól mentes, tiszta, csillogó táncszorozat. Igencsak próbára teszi bármely együttes táncosainak technikai felkészültségét. A variációk sora alapos klasszikus képzettséget, biztos stílusérzéklet és fegyelmezett összmunkát kíván. A két vezető szölista, M. Drozdova és V. Tegyejev mellett két epizodista is felvillantotta e kívánt erényeket, míg a női kar összmunkája bizony némi kívánnivalót hagyott maga után.

Paquita – M. Drozdova és V. Tegyejev
(Magyarossy felv.)



V. *Burmejszter* neve összefonódott a társulattal. Koreográfusi alkatát jobban vonzotta a karaktertánc, a nemzeti hagyomány, mint a klasszikus balett. Így az együttes az ő vezetésével inkább cselekményes, népies-nemzeti, illetve pantomimes-dramái elemekben gazdag baletteket tartott műsorán. Mégis a *Straussiana*, amely a társulat közel húsz év előtti vendégjátékán is szerepelt, csak a kissé zavaros librettó ellenében válhatott vizuális élménnyé. Inkább egymást követő, lazán összefüggő „zárt számok” alkották a művet, néhol századfordulós sablonfigurák humoros mozgásával fűszerezve. A lágyan andalító keringő-özön azonban – itt-ott egy vidám polka betéttel – nem adott annyi inspirációt a koreográfusnak, hogy

Straussiana (Várszegi felv.)



Gajane (Magyarossy felv.)



Gajane

a soványka és szükségtelen cselekményt feledve a táncokat tegye változatosabbá, s ezáltal a művet kevésbé monotonná.

A divertissement és a cselekményes balett után folklór ihletésű mű, a *Gajane*-szvit zárta a műsort. *V. Csicsinadze* – a színház hagyományainak folytatója, s Burmejszter utóda a balettigazgatói poszton – új szövegkönyvében és koreográfiájával eltér a nálunk ismert verziótól. Nem annyira a cselekmény hiányával – már csak a fiatal pár menyegzőjének előkészületeit látjuk – mint inkább a terjedős szerkesztéssel. Művében viszont ezúttal nagyobb teret kapott az örmény elemek mellett a grúz vagy akár az ukrán néptáncok is, mintegy kiteljesítve a zenei anyagot. Nunne és Karen szerepe azonban így elsúlytalanodott.

Az együttes szólistái közül a már említett *M. Drozdova* és *V. Tegyejev* nevét kell külön kiemelnünk. Mindketten kiváló klasszikus táncosok, s a karakterszerepekben is meggyőző alakítást nyújtottak. Eddig inkább díjajokról hallottunk (Várna: 1972, illetve Drozdova, Moszkvában, 1973-ban is II. díjas) most végre személyesen is meggyőződhettünk tehetségükről. A Straussiánában pedig *E. Vlasovát* ünnepelethettük az ellenállhatatlan Színész nő szerepében.

Az est sikerét ugyan nem befolyásolta, mégis zavart okozott a félrevezető műsorrend a programfüzetben. Talán a Margitsziget közönsége és a fellépő együttes is megérdemelte volna a helyreigazítást, akár egy hirdetőtáblán, akár hangszórókon, amint ez a Budai Parkszínpadon már megtörtént. Hadd tudja még a néző, hogy mit is lát valójában.

F. L.

Fiesta de España

Lehet, hogy az idei júliusi ősz is hozzájárult az előadás első számainak hűvös fogadtatásához. Mégis úgy érzem, hogy ennek oka elsősorban a közönség csaldódása volt. A nálunk spanyolosnak ismert ritmusok helyett a *Rocianosí dallamok*, de még az *Andalúziai táncok* is kevésbé ismert dalokat, táncokat elevenítettek meg. Ezért történhetett, hogy nem ragadtak magukkal a koreográfiák, – pedig a táncosok hallatlan könnyedséggel, játékos örökmozgással varázsolták elénk a spanyol parasztság ünnepeit, a vidám, de nem duhaj falusi esküvőt, a falusi „tisztaságot”. Tetszett az Andalúziai táncok utolsó darabja: önfeledt vidámságá-

val az élet örömeit dicsőítő Carmina Buranara emlékeztetett.

Feltűnt, hogy a koreográfia szinte szándékosan kerülte a táncosok összehangolt, együttes mozgását. Valószínűleg az indokolja ezt, hogy a huszonkét tagú társulat állandóan újraszerveződő „utazó együttes”, – amint impreszáriójuk, Joachim Schlote is elmondta. Bár a társulat tizennyolc éves – vezetői és koreográfusai, Manolita és Rafael *Aguilar* 1960-ban alapították –, a táncosok év közben különböző együtteseknél dolgoznak, és csak nyárra, a külföldi turnékra szerződnek. Bejárták már a fél világot, nagy sikereket arattak minde-



Horváth Éva, MTI Fotó



nütt, Ázsiától Ausztráliáig. A táncosok többsége egyébként év közben klasszikus balettel táncol, ami meg is látszott elegáns előadásmódjukon, – különösen a második részben.

A szünet előtti utolsó műsorszám, a *Jota szvit* már a közismert spanyol ritmusokat szóltatta meg. Az Aragónia vidékéről származó gyors spanyol néptánc láttán szinte egyszerre szisszent fel a Budai Parkszínpad közönsége. És ettől fogva, a második részben egyre fokozódott a „spanyol hangulat”. Nem kis szerepet kapott ebben a – néhol technikai gondokkal küzdő, de – dallamával, ritmusával, különleges hangszereivel magával ragadó zene, és a tisztán csengő női szólóének.

Leírhatatlan az a ritmusérzék, a széles és apró mozdulatok keveredése, a kéz és a tartás szerepe, amely különö-



sen az utolsó jelenetben, a *Flamenco szvit*-ben mutatkozott meg. (A flamenco szó sevillai cigányt jelent, de egyben a sevillai cigányok táncmódját is, amelytől elválaszthatatlan a cigányos, fodros spanyol szoknya.) A *Spanyolország tájai* címet viselő műsor rész juttatta eszembe, hogy egy-egy ország néptáncegyüttese – a szórakoztatás mellett – küldetést is teljesít. Országát, hagyományait, néptáncának sokoldalúságát kell bemutatnia. Am akármilyen sokrétű is a tánc és a zene nyelve, a kivülálló, a külföldi szemében „mankó” nélkül nem különülnek el tisztán az egyes vidékek jellegzetes táncai. Nem lett volna hát indokolatlan, ha egy jó prospektussal egészül ki és válik teljessé az együttes küldetése.

Stefanek Aranka

Brazil karnevál Budán

Öreg hiba, ha előítéleteinkkel megyünk szórakozni és olyasmit várunk el a szórakoztató ipartól, amire az – jellegzetességei következtében – legjobb szándékkal sem vállalkozik. Kritikánk mégis gyakran elköveti azt a baklövést, hogy krimittől mélylélektani mélységet, revütől filozófiai magasságot követel, és minthogy természetesen egyikőtől sem kapja meg a hön óhajtott „színvonalat”, ezért elutasítja és ledorgálja az adott produkciót.

A Szabadtéri Színpadok Igazgatósága mintha elkényeztetett volna minket az utóbbi években, már ami a nyári, táncos programokat illeti. A világ távol eső részeiről

is sikerült megnyernie budapesti vendégszereplésre igazán neves és igazán kitűnő folklór-együtteseket. (Ne legyünk igazságtalanok: hazai és a környező országokból, Európából érkezett népi együtteseket is felléptet, s nem is a gyengéket vagy a közepeseket.) Közele, távoli tájak népdalai, néptáncai egyként ismerőseink lettek. És úgy tűnik, az elfogultságtól mentes kritika, no meg a jó produkcióra mindig éhes közönség méltányolja a jó előadást.

Ilyen jó előadás volt a Brazil Tropical, Edvaldo Carneiro és Domingos Campos revüje. Hangsúlyozzuk még egyszer, tévedések elkerülésére, hogy

revü volt, nem pedig folklór-műsor, a produkció ezt vállalta, ezt csinálta, műfaji határain belül színvonalasan. Állíthatjuk ezt akkor is biztonsággal, ha hozzátesszük, hogy az előadásból nem hiányoztak (hiszen nem is hiányozhatnak) a néptáncok és hagyományok színpadi változatai. Különösen nem egy dél-amerikai együttes esetében, amikor is a legalább két-három felől érkezett hatás fellelhető és kimutatható nemcsak az adott ország kultúrájának múltjában, hanem jelenében is.

Brazília jellegzetesen ilyen ország. Latin-Amerika összes többi államától eltérően az európai hatás nem spanyol,



Magyarossy Zoltán felvételei

hanem portugál volt, s ez keveredett az indián őslakosság és a behurcolt afrikai négerek kultúrájával. A Brasil Tropical című revü tett utalásokat erre, s a jelmezek világosan utaltak arra is, hogy a hatalmas területű ország indián őslakossága nem volt azonos a mayákkal és az inkákkal. Enyhén idealizált őserdei indián képet láthattunk, amelynek koreográfija azonban azt az akrobatikus vonalat követte, amelyet néhány más táncképben is élvezhettünk és amelynek gyökerei (mármint koreográfiai gyökerei) a még salvadori (Észak-Brazília egyik tengerparti városa) alapítású együttes első darabjaira nyúlnak vissza.



Edvaldo Carneiro akrobatikus és harci táncainak hatása valóban lenyűgöző, néha olyan érzésünk volt, hogy az atletikus felépítésű férfi szólótáncosok ugyanolyan könnyedséggel mozognak kezükön, mint lábukon. Azonban nemcsak izmos akrobaták találhatók köztük, hanem elképesztő ügyességű zsonglőrök is, akik egy zenebohóc furfangosan felkészült alapossá-

azonban szögeznünk, hogy a szép testű táncosnők nemcsak szépek voltak, de jól is táncoltak. A koreográfia tág lehetőséget biztosított számukra, hogy kivételes mozgáskultúrájukat bőven kamatoztassák, az ősi törzsi táncokat felelevenítő lépésektől a társastánc- és revütánc-lépéseken keresztül a go-go táncosnők rafináltan erotikus mozgásáig mindenben. Mi

Peru folklorico

Az idei nyár táncos produkcióinak sorát a Budai Parkszínpadon negyediknek, s egyben utolsóinak egy perui együttes zárta le. Az Esmila Zevallos és Pepe Torres vezette társulat értékeléséhez érdemes egy pillanatra visszakanyarodnunk a Brasil Tropical produkcióhoz is. Mert való igaz, amit Kenessey András írt, hogy a brazilok revünek hirdették magukat, s ennek megfelelően revüt is adtak – ilyen értelemben „csalás” nem történt. Mégis, nehéz attól az igényünktől szabadulni (s hadd ne legyen ez merő előítélet), hogy ha már egy társulat lemond az emberiség közös létkérdéseinek feszegetéséről, akkor legalább valós információt szolgáltatson hazájáról. Nos, a brazilok hangorkánál kísért tollbóbitái bizony csak igen csekély mértékben elégitették ki ezt az információigényt, s emiatt szívesebben helyezzük voksunkat a szerényebb megjelenésű, de országuk kultúráját világosabban interpretáló peruiakra.

Természetesen ezúttal is akadtak zavaró momentumok. Nem túlzottan tanácsos pl. feszegetni, hogy a műsorfüzet „inkának” jelzett számai mennyire is inkák, [vagy hogy az Yma Sumac tanítványának és utódjának reklámozott E. Zevallos valójában kit és mit képvisel önmagán kívül. Akár még amiatt is lehet dohogni, hogy „hogy kerül a csizma az asztalra?”, azaz hogyan testvériesül a szaxofon a pánsíp-pal és hegedűvel, a dobbal, gitárral és hárfával? Itt azonban már egy kis óvatosság ajánlható, hiszen a folklorizáció nemzetközi folyamataiban oly gyakran elfordul a külső – és első látásra idegen elemek – beépülése, hogy a he-

gát és muzikális ügyességét egyesítik magukban. Az előadás egyik fénypontja volt, amikor a tamburínokkal zsonglörködtek oly módon, hogy közben játszottak is rajtuk.

A revü-előadások elengedhetetlen tartozéka a hiányos öltözetű görácsapat, ami hiánytalanul megvolt, a közönség férfi tagjainak nem kis örömére; tárgyilagosan le kell

kell még a jó revühöz? Kell-e mes hangú énekesek, egy műsorvezető, aki megmozgatja a közönséget, hangulatot csinál; nem árt, ha a zenekar is megfelelő és ennyi az egész.

Nos, elmondhatjuk, hogy az együttes megfelelt azoknak az elvárásoknak, amelyeket egy jó revüvel szemben lehet támasztani: élvezetes volt és szórakoztató. **K. A.**



terogén összetételű, ám igen homogén hangzásvilágú zenei együttesnek talán mégis helyesebb menlevelet juttatnunk. Kedves, melázó, olykor pedig pattogó hatást nyújtott ez a zenei ensemble, viszonylag kevés hűhóval, de vitathatatlan önátadással, emberi, s többé-kevésbé kitapintható folklorisztikai hitellel.

S mit mondhatunk a táncokról, különös tekintettel arra, hogy mindössze négy pár alkotta a tánckart? Igen egyszerű formációk előadásánál tanúskodhattunk. Gyakorlatilag elsősorban a különböző, popularizálódott spanyol táncformák jelentek meg a színpadon. Érződött társastánc-gyökerük, s érződött jelenkori, életbeli társastánc mivoltuk. Nagy formátumú művekre tehát több okból sem számíthatott a néző, viszont mindig eleven lüktetésű, kedvvel fűtött, vibráló táncokat láthatott, s mindegy, hogy fehérbe öltözött, spanyolos eleganciájú kendőtáncok, vagy ponchoba és bizarr kalápokba öltöztetett, dobogós táncsettősök formájában. Végül is nem a virtuóz tánctechnika, vagy a bonyolult koreográfiai feldolgozásmód, hanem a mindig jelenvaló lüktetés, a táncnak élés határozta meg az együttes arculatát. A peruiak tánca a tiszta, rokonszenves egyszerűség formáival ragadta meg figyelmünket. **M. L.**



Várszegi László felvételei



Diósi Imre felv.

A Párizsi Opera balettje 1.



A táncművészet fellegvárai közül a párizsi Opera múltja a legnagyobb. A XVI. századtól folyamatosan beáramló itáliai hatások itt alakultak-finomodtak egységes koreográfiai stílussá, s egyebek között itt született meg a „style noble”, a klasszikus balett.

Az együttes története az ifjú XIV. Lajos udvarában kezdődik, bár a tánc mint többé-kevésbé önálló művészet, már Medici Mária uralkodásának idején bekerült a nemes szórakozások közé. A királynő mulatságos balettje (Ballet comique de la Roynne) 1581-es híres előadása utáni felvirágzást tanúsítja, hogy Franciaországban csupán 1589 és 1610 között hozzávetőlegesen nyolcszáz „balettet” mutattak be.

A XVII. század első évtizedeiben nem beszélhetünk szervezetségről, állandó társulatról, színházról; a táncban való gyönyörködés alkalmi udvari szórakozás volt, viszont nagy jelentősége van annak a ténynek, hogy az előadásokban szerepet vállaltak az arisztokrácia és a királyi ház tagjai, akik számára a táncművészetben való jártasság lassanként legalább olyan fontosá vált, mint a vívás vagy a lovaglás gyakorlása. A királyi jelmezes-álarcos balettmulatságokat ekkortájt főleg a Louvre egyik ötven méter hosszú, tizenöt méter széles termében tartották, de gyakran megismételték őket a Városházán vagy az Arzenálban az egyre sokasodó érdeklődők számára, akik nem mind juthatnak be a Louvre-ba.

A tánc XIV. Lajos uralkodásának elején jutott dicsőségének csúcspontjára. Az udvar táncos látványosságainak középpontja igen gyakran maga a király volt, a Napkirály, akit tizenéves korában neveztek először ezen a néven, amikor *Az éjszaka balettjé*-ben (Ballet de la Nuit) a Napkirály szerepét alakította.

Ezekben az időkben az udvari balett elválaszthatatlanul együtt élt az operával, de jelentősége szüntelenül nőtt a táncosok számának gyarapodásával.

Amikor XIV. Lajos 1670-ben búcsút mondott a nyilvános szereplésnek, az udvari balett elvesztette legfőbb értelmét és mozgatóját, de tekintélye, amelyet a ki-

rály személye szerzett neki, mindörökké megmaradt. Ez a tekintély megfelelő művészi ranggal párosult: az uralkodó értő és szerencsés kézzel kitűnő művészeket válogatott össze táncos mulatságainak megszervezésére, és létrehozta azt az alkotó csoportot, amely évtizedekre meghatározta a francia balett fejlődését: 1650 után az udvari balettek túlnyomó többsége Lully, a Torelli-Vigarani díszlettervező páros és a király személyes balettmestere, Pierre Beauchamp közös alkotása volt. Beauchamp és Lully jelentős részt vállaltak egy rövid életű, de annál népszerűbb rokon műfaj, *Molière komédia-balettje* megteremtésében is.

A tánc tekintélyének és további fejlődésének megalapozásához a Napkirály intézmények létrehozásával is hozzájárult. 1661-ben megalapította a Királyi Tánc-Akadémiát, a *legelső* francia Akadémiát. Alig két évtizedes működéséről keveset tudunk; céljait az 1669-ben Pierre Perrin jóvoltából létrejött Francia Zenéjű és Nyelvű Opera Akadémia valósította meg, amely csirájában már magában hordozta a későbbi párizsi Operát.

Perrin tervei korszakalkotóak voltak – képességei már kevésbé. Szándéka a francia operaiskola megteremtése volt, amelyben a zenének és a költészetnek egyenrangú szerepet kellett volna játszania, de a munka lassan haladt, s az első bemutatóra két évig kellett várni: a Perrin szövegével és Robert Cambert zenéjével előadott *Pomone* balettjeit Beauchamp alkotta, s ő volt a következő színrekerülő mű, *A szerelem kinyíló és örömei* táncainak szerzője is.

A csőd szélén álló Perrin hamarosan kénytelen volt eladni priviligiumát, és Lully, aki harmincéves korára az udvar zenei életének korlátlan ura lett, erre az alkalomra várt. 1672-ben XIV. Lajos aláírásával szentesítette Lully pénzén vásárolt jogát. Az intézmény neve is megváltozott: ettől fogva Királyi Zene- és Táncakadémiának hívták, de nevezhetjük úgy is, hogy a párizsi Opera. A szeptében berendezett Vaugirard utcai színházterem megnyitó előadásán a Lully műveiből összeállított *Amor és Bacchus ünnepei*-t adták elő.

Az Opera megalakulásakor könnyű volt képzett zenészeket, énekeseket toborozni, viszont egész Franciaországban nem létezett egyetlen hivatásos balett-együttes sem. A királyi balettek előadói nagyrészt udvari emberek voltak, akiket természetesen nem vonzott a művészi pálya. A párizsi tánctanárok amatőröket oktattak, s ezekből az amatőrökből került ki az első, kizárólag férfiakból álló társulat. A királyi udvarban olykor-olykor nők is megjelentek a színpadon, de egy évtizedbe telt, amíg az Opera kapui megnyíltak előttük. A női szerepeket férfiak táncolták – ennek a szokásnak az abszurditását csak némileg enyhítette a színpadi álarc kötelező viselése.

Az álarc a táncos jelmezének elválaszthatatlan része maradt csaknem egy évszázadig, Noverre korszakalkotó reformjáig. Az érzelmek kifejezésére az ének volt hivatott; arcjátékra nem volt szükség: a táncosnak az istenek, nimfák, pásztorok mozdultait, viselkedését kellett megjelenítenie.

Lully, aki nem túrt meg maga mellett más zeneszerzőt, az operai balettek koreográfiájának egy részét is maga készítette, elsősorban a cselekmény szempontjából fontos „entrée”-ket. A pásztorok és nimfák táncait és a többi „divertissement”-t viszont Beauchamp alkotta, akinek hozzáértő keze alatt a társulat egyre erősödött. 1681-ben megjelentek az Opera színpadán az első hivatásos táncosnők, s közöttük mindjárt egy kivételesen tehetséges, De Lafontaine kiasszony. Erre a történelmi alkalomra írta Lully az *Ahpor diadalá*-t, amelyben a táncnak – a korábbi operákhoz viszonyítva – sokkal jelentősebb szerep jutott.

Pierre Beauchamp 1687-ig, Lully haláláig készített baletteket. Hirnevet nem csupán koreográfusi érényeinek köszönheti: lényegében ő volt az Opera balett-társulatának megteremtője, „Franciaország balettmestere”. Ő vetette meg a „style noble” alapjait, s pedagógiai, metodikai munkássága a XIX. század elejéig meghatározta a francia balett fejlődési irányát. Feuillet az ő táncírási rendszerét fejlesztette tovább és adta közre 1700-ban.

Lully idejében az Opera ma-

gánvállalkozás volt, semmilyen királyi támogatást sem kapott. Igazgatását 1687-ben Nicolas de Francine vette át, aki nyomban üzletársakkal szövetkezett. A társulat abban a Palais Royal-beli színházteremben működött, amelyet Lully Molière halálakor elfoglalt.

Az ének és a tánc egyaránt nélkülözhetetlen eleme volt az operának, de megoszlásuk az opera típusai szerint változott. Egy „balettben” vagy „opera-balettben” sokkal több volt a tánc, mint egy „lírai tragédiában” vagy egy „hősi pásztortörtétkben”. Messze volt még a tánc teljes önállóságának ideje, de az André Campra által bevezetett új típus, az „opera-balett” (*A gálans Európa*, 1697; *Velenci karnevál*, 1698) hatalmas előrelépés volt.

Beauchamp koreográfusi visszavonulása után tanítványa, Louis Pécour foglalta el helyét 1729-ig. Ő volt a párizsi Opera történetének legtovább működő balettmestere.

Beauchamp és Pécour irányítása alatt számos kitűnő táncos szerepelt az Opera színpadán: közöttük is Michel Blondy és Jean Ballon volt a legkiválóbb. A férfitáncosok vezető szerepéhez semmi kétség sem fért, noha De Lafontaine kisasszonynak, majd később Marie-Thérèse Sublignynek és Francoise Prévost-nak majdnem egyenrangú helyzetet sikerült kivívni.

A XVIII. század első évtizedében az Opera vezetőségének mind több belső nehézséggel, széthúzással kellett megküzdenie. 1713-ban az agy XIV. Lajos hatalmi szóval kívánt rendet teremteni. „Operai szabályzata” nem sokat segített a bajokon, mégis nagy jelentőségű, mert állami intézménynek nyilvánítja az Operát. A balett-társulat létszámát tíz férfitáncosban és tíz táncosnőben írja elő, és megszabja a táncosok évi fizetését (a férfiak valamivel többet kaptak). Legfontosabb intézkedése az ingyenes táncosképző iskola létrehozása. Uralkodásának végére a Napkirály megteremtette egy igazi hivatásos együttes működésének minden feltételét.

Új korszak köszöntött be Franciaországban 1715-ben, XIV. Lajos halálakor. A művészi kifejezés mód is szinte máról holnapra megváltozott: a barokk letette a fegyvert a rokokó előtt.

Az egyre szabadosabbá váló párizsi élet központja az Opera lett. Mi sem jellemzőbb az új erkölcökre, mint az az óváci, amellyel a közönség az orléans-i herceget fogadta: „Éljen a Régens, aki szívesebben jár operába, mint misére!” Az aranyfajak az Operában gyülekeztek, és gyakran hangos botrányal kívánták felhívni magukra a figyelmet. A szin-

házban 1716-tól hetente háromszor álarcos bált rendeztek, novembertől a karnevál végéig.

A repertoár megőrzött jónéhány mitológiai tragédiát, de a hangsúly mindinkább eltolódott a könnyedebb operabalettek felé, amelyekben a tánc egyre nagyobb szerepet kapott. Az opera-balett a század közepéig megőrizte népszerűségét, akárcsak a különböző operák részleteiből összeállított előadások.

Az opera-balett kiteljesedése Jean-Philippe Rameau munkásságával esik egybe. Rameau különös gondot fordított a táncok megkomponálására, s tehette is, mert seregnyi virtuóz táncos állt a rendelkezésére. A dráma alakulásában a táncosoknak semmiféle szerepük sem volt: a cselekményből gyakran kilógó táncbetétekben csillogtatták tudásukat. A zeneszerző és a szövegíró nem tekintette egyenrangú alkotó társnak a koreográfust, aki néha még a cselekményt is alig ismerte a darabnak, amelyhez táncot szerzett. A XVIII. század első fele az előadók nagy korszaka volt, a koreográfusok ideje a század második felében jött el.

Az egymást követő nagyszerű balettmesterek (Pécour 1729-ig, Blondy 1739-ig, Antoine Bandieri de Laval 1748-ig és Jean-Barthélemy Lany 1769-ig) munkássága nyomán a színházi tánc mind jobban elvált a „társasági” tánctól, s a „style noble” – folyvást tökéletesedő technikájával – önálló, saját törvényekkel rendelkező, csak hivatásosok által gyakorolható előadómű lett a század végére.

Az Opera történetének első öt évtizede a férfitáncosok egyeduralmának jegyében telt el, de „a tánc istene, a nagy Dupré” és társai az 1720-as évektől kénytelenek voltak megosztani a dicsőséget két rendkívüli képességgel, ám igen különböző stílus képviselő fiatal balerinával: Marie-Anne Cupis de Camargoval, a virtuóz rokokó tánc angyalával és Marie Salléval, aki „technikás” vetélytársnője ellentétként a színpadi kifejező erőt emelte a korábbiakat messze felülmúló régiókba.

Camargo feltűnésével egy időben a táncosnők ruhája fontos változáson ment keresztül: könnyebb és valamivel rövidebb lett, ami sosem látott bravúrokat tett lehetővé.

Az ekkortájt előadott operai balettek témáját a legnagyobb jóindulattal sem lehet értelmeknek nevezni, egy-két olyan kivételtől eltekintve, mint Rameau 1735-ben bemutatott *A gálans indiák-jának* (Les Indes galantes) *Virágok* című felvonása vagy az 1739-ben színer került *Hébé ünnepei* (Les Fêtes d'Hébé) egyik „entrée”-ja. Ezekben a művekben, amelyekben a Londont megjárt Marie Sallé te-

hetsége teljes gazdagságában mutatkozott meg, rábukkanhatunk viszont egy új irányzat első csíráira: a néhány évtizeddel később kibontakozó önálló, cselekményes balett zsenjeire.

1751-ben Dupré, akinek annyit csodált stílusa erre az időre már anakronizmussá vált, visszavonult, átadva helyét egy firenzei születésű táncosnak, Gaétan Vestrisnek. Az itáliai burleszk stílust jól ismerő Vestris friss vért hozott a Duprével már-már előregedő „dansenoble”-ba. Ő volt az a művész, akinek sikerült – a „dansenoble” alapvető tisztaságát megőrizve – elfogadtatni a közönséggel a cselekményes balettet.

A százéves párizsi Opera épülete időközben teljesen elavult, és senki sem sajnálta, amikor 1763-ban tűzvész martaléka lett. A társulat néhány évig a Tuileries palota egyik tágas termében működött, mígnem 1770-ben elfoglalta új otthonát a Palais-Royal frissen elkészült színháztermében.

Ez az évtized más miatt is emlékezetes a párizsi balett történetében. Jean-Georges Noverre 1760-ban adta ki *Levelek a táncról és a balettekről* című, sokat elemzett, sokat méltatott művét, amelyben megfogalmazta a cselekményes balett szinte minden követelményét, és keményen megbírálta az Opera művészi színvonalát. A balettek legnagyobb része ez idő tájt kizárólag technikai mutatvány volt; érzelmek, szenvedélyek kifejezésével szinte senki sem törődött, az álarc lehetetlenné tette a művészi játékot, a jelmezek akadályozták a mozgást, a színpad két oldalán ott ültek a rangos nézők.

1770-ben Gaétan Vestris követte Lanyt a balettmesteri és koreográfusi poszton, és rögtön megpróbálkozott Noverre reformjainak meghonosításával: La Borden egyik operájában bemutatott egy részletet Noverre *Médea és Jazon* című balettjéből; ez az esemény azért is emlékezetes, mert Vestris ekkor jelent meg először álarc nélkül a színpadon. A teljes mű bemutatására 1775-ben került sor.

Marie-Antoinette kívánságára 1776-ban Noverre-t nevezik ki a társulat balettmesterévé. Noverre rendkívül nehéz körülmények között dolgozott: az Opera királyi felügyelője alapvető dolgokban megkötötte a kezét, féltve az együttes hagyományait; Maximilien Gardel, Pierre Gardel, Madeline Guimard és Jean Dauberval, a társulat vezető művészei hatalmi harcot folytattak ellene. Noverre hamarosan kénytelen volt kapitulálni: 1781-ben lemondott.

Jóllehet bukásnak tűnik, Noverre rövid működése felbecsülhetetlen értékű. Hivatalba lépésének évében bemutatta két, másutt

A kezdettől a romantika csúcsáig



Az éjszaka balettje: XIV. Lajos, a Napkirály szerepében

J. G. Noverre



Madame Gardel mint Psyché



A szilfid
M. Taglioni
és J. Magillier



Fanny Elssler



Marie Taglioni A szilfidben



Auguste Vestris



Taglioni, Elssler és Cerrito



La Péri első felvonás

Carlotta Grisi



már sikerrel előadott balettjét (*Apelles és Campaspe; Galathéa szeszélyei*). 1777-ben Corneille klasszikus tragédiáját, a *Horatiuskok*-at vitte balettszínpadra, egyedülállóan merész drámai kísérletként. Noverre fő műveit a korabeli francia izlés túlságosan komolyknak ítélte, de a színpadi tánc az ő tevékenykedése idején szabadult meg végérvényesen a rokokó mesterkéeltségétől, és ekkor vitva ki a cselekményes balett az őt megillető helyet a drámai művészetek körében.

Megnyitása után tizenegy évvel leégett a Palais Royal-beli pompázatos színházterem is, de néhány hónap alatt sikerült helyette egy új, bár ideiglenesnek tekintett operát építeni a Porte Saint-Martin körúton.

Noverre távozása után Maximilien Gardel és Jean Dauberval torzszakodott a balettmesteri tisztiségre, s a belső harcban Dauberval bizonyult gyengébbnek: 1783-ban elhagyta az Operát, s a társulat elvesztett vele egy zseniális koreográfust. Dauberval Bordeaux-ben fejezte be pályafutását, ott is alkotta meg 1789-ben A rosszul őrzött lány-t.

Az 1783-ban kezdődő, csaknem negyvenéves időszakot a Gardel testvérek koraként emlegették. Az idősebbik, Maximilien, nem volt igazi újító, de felfogta Noverre törekvéseinek lényegét, és szerényen, de hathatósan egyengette a cselekményes balett útját. Az akkortájt nagyon népszerű vígoperákból balett-pantomimokat készített; ezek az alkotások művésziileg nem közelítették meg Noverre balettjeit, de fontos szerepük volt a műfaj népszerűsítésében.

Maximilien Gardel korai halála után öccse, Pierre Gardel lépett örökébe 1787-ben. Két évre rá kitört a Francia Forradalom. Pierre Gardel – csodával határos módon és kitűnő diplomáciai érzékről téve tanúságot – képes volt megmaradni posztján a történelem viharai közepette, és társulatát is megővta a nagyobb megrázkódtatásoktól. Pierre Gardel harminchat éves „diktátorsága” alatt a párizsi Opera balettegységese minden megelőzőt elhomályosító tekintélyt vívott ki magának, és Noverre újításait is Pierre Gardel honosította meg véglegesen.

Az ifjabb Gardel sokkal tehetségesebb koreográfusnak bizonyult bátyjánál. Balettjein szokatlan aprólékosággal dolgozott, s a Forradalom nyugodt alkotásra kevésbé alkalmas első éveiben három remekművet mutatott be – megteremtve az Opera új repertoárjának magvát (Télémaqhosz, 1790; Psyché, 1790 – ennek a balettnak a népszerűségét csak a *Coppélia*-é múlta felül: 564-szer adták az Operában negyven év alatt –; *Páris itélete*, 1793).

Pierre Gardel egyik nagy érdeme, hogy szerencsés egyensúlyt teremtett a pantomim és a tánc között; ez az egyensúly hosszú ideig megkülönböztette a francia és az olasz irányzatot. A jó táncos és képzett muzikus Gardel koreográfiáiban nagyon ügyelt a zene és a tánc összhangjára.

A Közjóléti Bizottmány 1794-ben kötelezte az Operát (amelynek ez idő tájt gyakran változott a neve) ideiglenes színpadának elhagyására. A társulat egy új színházban kapott helyet, a Loi utcában, és repertoárját néhány évig hazafias művek töltötték ki. Az Opera élete a megszokott kezevágásba úgy-ahogy a század utolsó éveiben tért vissza.

Pierre Gardel 1820-ban vonult vissza, de továbbra is dolgozott az Operának 1829-ig. Keze alatt nagy táncos-egyéniségek egész sora működött az együttesben: a Noverre-től örökölt nemzedékből mindenekelőtt *Auguste Vestris* (a „demicaractere” egyik meghonosítója) és *Madeline Guimard*; a fiatalabbak közül *Marie Miller* (a későbbi *Madame Gardel*) mellett *Jean-Francois Coulon* két tanítványa: a „szép” *Louis Duport* és a fiatalon elhunyt *Genevieve Goselin*, aki 1813-ban, ha kezdetleges módon is, de először használta művészi kifejező erővel a spicctechnikát.

1820-ban az Opera újra hajlékot változtatott: a Le Peletier utcába költözött. Bár ezt a helyet is ideiglenesnek szánták, a társulat több mint ötven évig maradt a sebtében elkészült új színházépületben, amely Balzac és a Második Császárság Párizsában a művészi és társasági élet egyik központja, s a romantikus opera és balett fellegvára lett.

Az 1820-as évek elején az Opera még alig érzett valamit az új idők sugallatából. Már státusából eredően is – az uralkodóház szölgálatában állt – a társulat a konzervatív szellem bástyája. Számos kitűnő táncos működött az együttesben (*Bigottini*, *Fanny Blas*, *Lise Noble*, *Albert*, *Paul*), de a balettek művészi színvonala alig haladta meg az akrobatikus mutatványokét.

Amikor 1820-ban Pierre Gardel és segítőtársa, *Louis Milon* visszavonult, a társulat vezetését *Jean Aumer* vette át. Dauberval egykori tanítványába kevés tehetség és izlés szorult. A működése idején bemutatott balettek nagy része felújítás: vagy a saját, Bécsben alkotott műveit vitte színpadra az Operában, vagy szerencsésebb esetben Dauberval remekeit – így adták elő végre Párizsban, 1828-ban, harminckilenc éves kiséssel és jelentősen átdolgozott zenével A rosszul őrzött lány-t.

Aumer legjobb balettjeit pályája vége felé alkotta, amikor meggyő-

ződése ellenére, barátai nyomására belátta, hogy a cselekmény megtervezésében egy ügyes szövegíró többre képes, mint a koreográfus. 1827 és 1830 között *Eugène Scribe* közreműködésével, Herold illetve Halévy zenéjére három jelentős balettet alkotott: *Az alvajáró-t*, a *Csipkerózsiká-t* és a *Manon Lescaut-t*. A legutóbbi talán megérdemelte volna, hogy fönmaradjon, de Aumer 1831-ben bekövetkezett távozása után minden műve lekerült a színpadról.

A korszak legnagyobb eseménye *Marie Taglioni* bemutatkozása volt Párizsban, 1827-ben. Az ő művészi pályafutásával esik egybe a balett romantikus megújulása, s ha nem is ő volt a legelső balerina, aki spiccen táncolt, a Bécsben és a Coulon óráin elsajátított új technikát ő hódította meg teljesen és ő töltötte meg tartalommal.

Az 1830-as párizsi felkelést az Operában is jelentős változások követték. Megszűnt az intézmény függősége a királyi háztól: államilag támogatott magánvállalkozás lett, a kormány felügyeleti jogával. Az 1831-ben kinevezett új igazgató, *Louis Véron* nagyszabású reformokat hajtott végre.

Véron tudta, hogy az Operának szüksége van a nagypolgárság támogatására. Az előadások látogatottságáról felmérést készítettett, amelyből kiderült, hogy a legnagyobb vonzereje a balettnak van. Minden elődjénél világosabban látta a kifejező zene, a szép díszletek, a pompás jelmezek, a színpadi világítás (amelyben ekkor kezdett tért hódítani a gáz), a technikai felszerelés, az ügyes gépezetek, az összmmunka fontosságát.

Véron *Marie Taglioni*t a társulat összes táncosnői fölé emelte, és meghívta *Filippo Taglioni*t, hogy készítsen balettet lánya számára. Ezekhez az intézkedésekhez nagy merészség kellett egy alapjaiban hagyománytisztelő társulatban. Eltörölte a táncosok három kategóriába való besorolását (noble, demi-caractère, comique), és vezető balettmesterként *Jean Coralli*t alkalmazta. Gondosan ügyelt a balettszoklokat oktatók magas színvonalának fenntartására: a legjobb növendékekkel *Auguste Vestris* foglalkozott, akiknek munkássága mély nyomokat hagyott az egész európai táncművészetben.

Véron a legrangosabb bérlőknek szabad bejárást engedélyezett a „Foyer de la Danse”-nak, a Tánccsónak nevezett terembe, ahol szabadon találkozhattak a művészekkel – jobban mondva: a táncosokkal.

Az új igazgatás *Meyerbeer Ördög Róbert*-jével mutatkozott be, 1831-ben. Az opera balettbetéte, amelynek történetét *Duponchel* koreográfiáját *Filippo Taglioni* al-

kotta, romantikus tartalmával, síron túli szereplővel a tánc történet egyik legnagyobb eseményét, *A szilfid* 1832-es bemutatóját készítette elő.

Filippo Taglioninak sosem sikerült felülmúlnia a Schneitzhoeffert zenéjére, a díszlettervező Ciceri és a jelmeztervező Lami közreműködésével alkotott balettremeket. Ez maradt főműve; későbbi párizsi koreográfái közül csak *A Duna lánya* (1836) érdemel említést, főleg azért, mert zenéjét a fiatal Adolphe Adam szerezte.

1835-ben, egy évvel Jules Perrot távozása előtt – aki Mazilier társaságában a társulat egyik vezető férfitáncosa volt – Véron egy veszélyes vetélytársnót szerződte Marie Taglioninál: a pártalan drámai adottságokkal rendelkező osztrák Fanny Elssler.

Duponchel, az Opera új igazgatója 1837-ben nem újította meg Taglioni szerződését, de az Elssler-imádók tábora nem tapsolhatott sokáig: egy szerződésszegési botrány folyamán néhány év múlva bálványuk is megvált az együttéstől.

A két nagy rivális után támadt úrt nehéz volt betölteni. Szerencsére Jules Perrot Itáliában beleszeretett egy fiatal balerinába, akivel együtt akart az Operához szerződni. Az első férfitáncos helyét azonban időközben Lucien Petipa foglalta el, Perrot így nem sokára továbbutazott Londonba. Viszont főúri búcsúajándékot hagyott Párizsban: fölfedeztetjé, Carlotta Grisi-t és a Gautier szövegére, Adam zenéjére Corallival közösen koreografált *Giselle*-t.

A Giselle 1841-től 1868-ig volt az Opera repertoárján, azután hosszú, ma már nehezen érthető szünet következett 1924-ig!

Egy évtizedes tündöklés, a *Giselle*, *A péri*, *Az ördög négyesben*, a *Paquita*, *A tündérek keresztlánya* sikere után Carlotta Grisi 1849-ben visszavonult, s ezzel egy időben lezárult a romantikus balett nagy korszaka a párizsi Operában. Ennek a korszaknak számtalan csodája mellett volt egy keserű következménye is: a nagy balerinák kultusza háttérbe szorította a férfitáncosokat, akik hátrányos helyzetükből csak a XX. század elején tudtak kiszabadulni.

(Folyt. köv.)

Gara György

HÍREK • HÍREK • HÍREK • HÍREK • HÍREK

A leningrádi Fehér Éjszák nyári fesztiválon a Kirov színház együttese nagy sikerrel mutatta be *A párizsi Notre-Dame*-ot, Roland Petit eredeti koreográfiájával.

„Közművelődésért” emléklappal és a Néphadsereg elismerő oklevelével tüntették ki Orsovsky Istvánt, a Zalai Honvéd Táncegyüttes vezetőjét. Júniusban, az együttes fennállásának tizenötödik évfordulóján Grasl Tibor alezredes, az együttes hajdani alapítója köszöntötte a táncosokat, akik az elmúlt másfél évtizedben hatszáz alkalommal léptek a közönség elé.

Kalevala címmel mutattak be új baletet a düsseldorfi Operában. A színház vezető koreográfusa, Erich Walter a kísérőzenét Sibelius szerzeményeiből válogatta össze színpadi művéhez.

Együttesünk külföldön. A pécsi KISZÓV együttese július elején *Eszéken* lépett fel, nemzetközi

kultúrtörténeti szimpozion keretében. – A siófoki ÁFÉSZ Balaton táncegyüttese a francia pezsgővidék, Champagne megye székhelyén, *Châlon-sur-Marne*-ben vendégzerepelt, a város néptáncfesztiválján. A résztvevő kilenc nemzet huszonhárom csoportja közt szép sikerrel léptek fel; műsoruk tekintélyes részét a francia televízió is rögzítette. – *Csehszlovákiában* még a nyár elején két együttesünk is fellépett: a gyomai Körösmenti együttes a Kassai járásban, *Somodifürdőn* rendezett XXIV. járási dal- és táncünnepleny adta elő műsorát, a soproni Lajtha László táncegyüttes pedig „a csitári hegyek alatt”, vagyis *Nyitra* vidékén vendégzerepelt, a CSEMADOK meghívására. – A köröndi táncosok Ausztriában szomszédoltak: a burgenlandi *Fürstenfeld* polgármesterének meghívására vettek részt a 800 éves város jubileumi ünnepségein, a Béri Balogh Ádámról elnevezett együttes röviddel ausztriai útja után Csehszlovákiában, *Rozsnyón* is fellépett. – A távolabbi vidékek közül *Algéria* fogadta július első felében a szekszárdi Babits Mihály Művelődési Központ együttesét, Tizi Ouzou város nemzetközi folklorfesztiválján. – Görögországban a nagykallói Kállai kettős együttes képviselte hazánkat az *Agrinion* városában rendezett Papatratia nemzetközi fesztiválon.

Maja Pliszeckajával a címszerepben szovjet televíziós film készült Isadora Duncan életéről.

A szövetségi néptáncosok országos találkozója az idén is megrendezték a Balaton melletti szabadtéri színpadokon. A július elején megtartott VII. találkozón huszonnégy együttes jelent meg, közülük a táncegyüttesek Balatonlellén, a hagyományörző parasztegyüttesek pedig Balatonfüreden szerepeltek. A két bemutatott legjobb csoportjai a siófoki szabadtéri színpadon zárták le a találkozót, melyen a csehszlovákiai *Lipta* ének- és táncegyüttes, valamint az eperjesi *Sarisan* táncegyüttes is fellépett.

Vendégjárás Japánban. A távol-keleti ország egyre gyakrabban fogad jelentős balettegyütteseket. A sort még tavasszal *Béjart* együttese nyitotta meg, moszkvai vendégzereplése után. Emlékeztet, hogy a Japánban bemutatott Mahler-estet az „Amit a halál mond nekem” ősbemutatójával egészítették ki. A brüsszelieket Roland Petit társulata követte Marseille-ből, majd a *párizsi Opera* balettje, immár harmadik alkalommal, s hat évvel a legutóbbi vendégjáték után. Az ötletes tur-

nén a társulat Tokió, Osaka, Nagoya és Yokohama színházaiban lépett fel, egészében klasszikus repertoárral: a Csipekózsika, a Giselle, valamint a Rómeó és Júlia előadásával. A francia táncosokat még a nyáron a moszkvai *Bolszj* társulata követte (turnéprogramjukon Japán mellett Brazília is szerepelt).

Társastáncklub-verseny Orosházán. Az alföldi város június végén tizenegyedik alkalommal rendezte meg a nemzetek közti társastáncklub-versenyt. A helyi, szegedi és budai klub mellett részt vett és kiválóan szerepelt Lipcse, Brno és Karl-Marx-Stadt klubja.

Országos úttörő népi játék és néptáncfesztivált rendeztek jún. 5-8-án Kecskeméten, ezernél több úttörő és kisdobos részvételével. A korábbi kulturális szemle fordulóin „Arany” minősítést nyert együttesek sorából minden megye és a főváros is elküldte legalább egy csoportját a találkozóra, így közel harminc gyermekegyüttes lépett fel. Bemutatott 56 műsorszámuk jó keresztmetszetet nyújtott a mozgalom emelkedő művészi színvonaláról; színesedett a repertoár, örvendően emelkedett a gyermekzenekarok száma, a műsorszámok kiválasztásában is sikerült érvényesíteni a gyermekek életkori sajátosságait. (Gámán Károly felvételén: a jászberényi együttes, Falvay Károly kompozíciójában.) A találkozó programját a pedagógusok számára szakmai tanácskozás egészítette ki, míg az ifjú résztvevőknek a fesztivált záró „Aprók táncháza” nyújtott külön élményt. A város lakossága nagy érdeklődéssel kísérte az impozáns megnyitót, a szabadtéri és szakmai bemutatókat, s a fesztivált gálaműsorát. — K. M.

Az idei nyáron ismét több megyében szerveztek a néptáncosoknak oktatóképző és továbbképző tanfolyamokat. A Csongrád megyei *Kistelken* egyhetes júliusi tanúrással zárták le a táncvezetők és oktatók kétéves tanfolyamának első évét. **Szegeden** viszont másodízben rendezték meg az úttörők egyhetes országos néptáncbörorát, ahol tizenegy úttörőegyüttes 150 kis táncosa ismerkedett meg a különböző tájegységek táncával. Ugyancsak Szeged adott otthont egy másik táncbörornak, ahol angol, dán, finn, holland, svéd és USA-beli fiatalok ismerkedtek meg a magyar táncokkal. — **Pécsett** Bodai József vezetésével kéthetes bentlakásos tanfolyammal zárták le a C kategóriás minősítésért folyó képzés első évét. Baranya megye tanulni vágyó fiataljai egy másik fórumon is részt vehettek: a Megyei Tanács a Horvátországi Magyarok Szövetségével karöltve négynapos kurzust rendezett horvátországi délszláv és magyar néptáncokból. — **Székesfehérvárott** júliusban ugyancsak kéthetes bentlakásos tanfolyammal zárták le a hároméves táncvezetőképzőt. **Tapolcán** a megyei Művelődési Központ viszont a nyáron indította el új, C kategóriás tanfolyamát. Veszprém megyéből 53 kezdő táncoktató jelentkezett a kurzusra. A többi megyében jelentkezők száma ugyancsak a széles körű érdeklődésre, képzési igényre utal.

Új Tűzmadár-változat Schwerinben. A mecklenburgi színház balettje közös programban mutatta be A háromszögletű kalap új betanítását (kor.: Hermann Rudolf), valamint A tűzmadár új változatát. Az utóbbi koreográfiáját Lothar Hanff és Eva Reinthaller dolgozta ki, s a Theater der Zeit híradása szerint a kompozíció magán viseli Béjart verziójának ösztönző hatását, amennyiben a Tűzmadár alakja ezúttal is a forradalmi eszmét személyesíti meg.

Turnéznak a flamand táncosok. A Flamand Balett júliusban Bulgáriában vendégszerepelt Béjart, Jooss, Jeanne Brabants és André Leclair műveivel. A társulat NDK-beli fellépésre is készült: októberben a Berliner Festtage ünnepi eseménysorozatában szerepelnek két koncertműsorukkal.

Rábaközi táncesemények. A Rábaközi Napok közel kéthetes kulturális programjának lezárásaként június végén Csornán megyei néptáncfesztivált rendeztek. Felléptek a hagyományörző szanyi, kapuvári és vitnyédi együttesek, de mellettük a távolabbról érkező soproni, pannonhalmi és mosonmagyaróvári táncosok is. A júliusi *Győri Nyár* programját ugyancsak a kapuvári együttes nyitotta meg, egy héttel később viszont a város Sportsarnokában a szanyiak és a soproni Lajtha együttes táncosai szerepeltek. Mindkét város egy-egy külföldi együttest is bemutatott közönségének: Csornán a trencsényi *Druzsba-*, Győrben az ausztriai *Köflach* együttese lépett fel.

SAVARIA után. A Szolnok Megyei Hírlap jún. 28-i számában Szelci Teréz — összegezve a magyarországi versenytáncmozgalom eddigi számszerű eredményeit — rámutat, hogy hazánkban jelenleg harminc táncklubban mintegy kétezren hódolnak a versenytáncnak. Érdekes jelenség, hogy bár a legfrágosabb versenyt Szombat helyen rendezik, a táncklubok zöme az Alföldön és a fővárosban található, s csak alig néhány a Dunántúlon. Felhívja a figyelmet, hogy Szombat hely valójában nem is rendezhet hivatalos Európa- vagy világbajnokságot, mivel hazánk — több szocialista országgal ellentétben — még mindig nem tagja az ICAD-nak, a társastáncosok nemzetközi szövetségének.



Táncemlékek Pakisztánból

A Párizsi Nemzetközi Táncfesztivált az idén okt. 14. és dec. 10. között tartják meg, szokás szerint a Théâtre des Champs-Élysées színpadán. Számítanak Roland Petit marseille-i balettjére (a Cyrano de Bergerac előadásával), a Twyla Tharp Dance Company és a japán Buto Balett szereplésére, egy alkalmi csoport vendégjátékára, amely M. Barisnyikov vezetésével a Pique Dame-ot adja elő, s végül elvárják a Burmai Nemzeti Együttest is.

A zágrábi balett, melyet mintegy háromnegyed éve Damir Novak igazgat, az elmúlt évadban bemutatta – hírek szerint igen nagy érdeklődés mellett – Flemming Flindt dramatikusan „show-balletjét”, A három muskétást.

Népzenei tábort szervezett a Veszprém Megyei Tanács Művelődési Osztálya és a Megyei KISZ Bizottság július 31-től augusztus 5-ig a bakonyoszlói KISZ-táborban. Györe Zoltán, Horváth Ottó, Jobb Árpád és Nyitrai Endre irányításával a résztvevők – köztük a megye két kiemelkedő együttese, az ajkai Doromb és a keszthelyi Guzsaly – számos előadást hallgathattak a népzene és táncokészítés stílusproblémáiról, hangszerkezelésről, népzenei és zeneelméleti kérdésekről.

Negyvenéves a Fergeges táncgyűttes. Ökörítőfűlpös (a régi Szatmárköri) táncosai még „bokráts” együttesként és elsőként alapították meg a szatmári táncművelés országos hírét, többek közt – azóta már közismert – „fergeges” párostáncokkal. Az elmúlt négy évtdzben mindig sikeresen üjtötták meg önmagukat, s jelenleg is három nemzedék táncol együtt. A jubiláló együttesnek a kulturális miniszter a „Szocialista Kulturáért” kitüntetés adományozta.

A népművészet új mesterei. Az alkotásmány ünnepe alkalmából az Országgházban számos kitüntetés adtak át, többek között táncos népművészeknek. A Népművészet Mestere lett Barna István, Horpácsik János és Józsa Gergely táncos, valamint Pünkösdi István és özv. Ulicza Jánosné énekes-táncos népművész. A Népművészet Ifjú Mestere kitüntetésben Farkas Zoltán, valamint a Kolláthy Éva és Sipos József páros részesült.

A közelmúltban a magyar-pakisztáni kulturális egyezmény keretében két hónapig az Izlamabadban működő Népművészeti Intézet (Institute of Folk and Traditional Heritage) vendége voltam. Vendéglátóim az elutazásomat szinte közvetlenül megelőző rövid levélváltásból is bámulatosan megéreztek, hogy számomra legfontosabb lenne a néprajzi anyaggal a terepen való ismerkedés, s ennek megfelelően közel öt hetet tölthettem el az ország három tartományában.

Ha ezután arra vállalkoznék, hogy átfogó beszámolót írjak a Szubkontinens ÉNY részének táncairól, az akkor is felelőtlennek lenne, ha értenék a tánchoz. Mint népzene-kutatónak az utolsó 25 évben némi sejtelmem támadhatott arról, hogy mi a tánc vagy táncfolklór, amíg egy szobában ültem néhány táncutató kollégámmal. De, hát mit ismerhettem meg a pakisztáni táncokból ez idő alatt?

Ha csak az ország kiterjedését és néprajzi összetételét nézzük, az is visszariaszt a toll kézbevetelétől. Az ország területének kilencszerese a miénknek, s 70 milliós lakossága – mintegy a hivatalos urdu és angol nyelv „alatt” – négy nagyobb nyelvet, pandzsabit, szindit, pastut és beludzsit beszél, s ezek mindegyikét is két-három nyelvjárásban. A pandzsabi és szindi tartományban a lakosság letelepült paraszt, de közöttük többféle, más nyelvű nomád él, a szindi területen pedig nem muzulmánok is akadnak, közöttük. A beludzszi és pastu terület lakossága maga is nagyrészt törzsi keretekben él; állattenyésztő foglalkozása révén csak részben állandó településeken. Számítsuk ehhez hozzá az ország északi részén élő kis csoportokat. Azt mondják, hogy itt, a Hindu-kus hegység keleti nyúlványán minden völgyben él egy nyelvcsoporth, törzsi szerve-

zetben. Ráadásul úgyszólván valamennyi „nonbeliever”, vagyis hitviláguk törzsi jellegű, s ők sem tartoznak a muzulmán világvalláshoz. De lehet, hogy ez legenda, – nem kutatták végig a völgyeket.

A nyelvek, vallások, társadalmi szervezetek és foglalkozások sokféleségét kiismerhetetlenné szélesíti a történelem. Mert Pakisztán ma ugyan az ún. fejlődő országokhoz tartozik, de művelődésében és köztörténetében is legalább négyezer éves fejlődés áll az élő néprajzi anyag mögött. A régészeti anyag tanúsítja, hogy Harapa, Mohendzsodaro és az Indus völgy tucatnyi nagyvárosában i. e. 2000–1000-ban *hivatásos táncosnők* táncoltak s e tény már akkor is hosszú fejlődés állott. Make-don Sándor az ÉNY vidéken görög településeket hozott létre, itt nemcsak átmeneti garnizonokat jelentett a görög művelődés, hanem hosszú időn át fennálló görög közösségeket is. Az ún. Gandara kultúra – félreismerhetetlen mediterrán jellegével – hosszabb időn át befolyásolta a Szubkontinens csücskét, mint a rómaiak Pannóniát. A közismert és nagyarányú népvándorlások mellett – mint amilyen a több hullámban, szinte állandóan érkező iráni (árgia) törzsek érkezése volt – érdemes megemlíteni az afrikai negroid csoportokat, akiket ide éppoly intenzíven hoztak rabszolgának, mint az amerikai kontinensre.

Ha ebbe a szélességében és mélységében gazdag műveltségbe két hónapra betesz a lábát egy európai néprajzos, már csak azért is legyen óvatoss, mert amit lát, az elsősorban nem a parasztkultúra, hanem *specialisták szóbeli hagyománya*. Így van ez a zenei folklórban – vajon mennyire van így a tánc hagyományban? Ehhez a kérdéshez talán némi adalékkal szolgálhat ki-

lenc találkozása a pakisztáni táncokkal.

Hafizabadban Mohammad *Mansha Dhóli* és zenekarához vittek el a kísérelm. A híres muzsikus nemzetközileg is ismert dobos: a dhol egy kétfenekű dob neve, innen van a nevében a Dhóli melléknév („a dobos”), amely már családnévvé rögződött (Dobos). Hosszas zenei felvételek és beszélgetések után csak rutintól tettem fel a kérdést, hogy táncolnak-e, s válaszuk természetesen jött: persze. (Nekem azért a válasz nem volt egészen magától értetődő, mert más vidéken más specialista – igaz, hogy énekes – nemleges választ adott.) A tánchoz azután még egy zenészt vontak be a „party”-ra, s vele négyen – egy dobos, egy sípos és két dudás – kerengtek körbe-körbe, ugyanazt a mértékartó lépéskombinációt ismételve, míg az orsó film elfogyott.

Parnajan faluba a próbálkozás vetett be minket egyenesen a szomszéd város temetőjéből, ahol zenészek azt a felvilágosítást adták, hogy a faluban egyéb zenészeket is találunk. S valóban, a falu külső telepén – ahogyan mondták – zenészek, nomádok, koldusok és prostituáltak éltek. Két fiatalabb, majd két idősebb asszony énekelt s éneklés közben táncoltak is. A fiatalok alsó lábszárán apró csörgők tucatjai csatlakoztak a zenekari kísérelhez. A tánc úgyszólván egyhelyben folyt, főként lábdobogásokból, forgásokból, kézörzésekéből s ujjpattintásokból állott. Az ének és a tánc az asszonyok mesterségéhez tartozik, akár lakodalomba hívják őket, hogy a ritus bizonyos részét ők teljesítsék, akár koldulnak, akár állandó vagy alkalmi férfítársaságot szórakoztatnak.

Véletlenül csöppentük bele a *lakodalmi* táncba Muzaffargar városka egy mellékutcáján. Mint megtudtuk, a lakodalmi nép éppen az utolsó táncolta, a völgyénes háztól a menyasszony szüleihez való indulás előtt. A táncban csak férfiak vettek részt, s ami a filmen látható, az vonalban előre s hátra mozgó három alak. Motivumanyaguk mintha gazdagabban lenne az addig lá-

tott specialistákénál. Asszonyt nem sikerült belevonnom a táncba, sőt már a kérdés feltevése is szakmai hibának számít, ha tudjuk, hogy a völgyény csak a lakodalom legutolsó fázisában ismeri meg a menyasszonyát, s a lakodalom egész közössége elkülönözve éli végig a ritust.

Másnap éppily véletlenül akadtunk bele egy *rituális táncba*. A völgyény megfogadta, hogy az esküvő után egy bizonyos kegyhelyre ajándékat visz. Felfogadott a falujában egy zenekart s néhány legényt, s elindultak táncolva, zenélve a fogadalm teljesítésére. A sors kifürkészhetetlen akaratából az ő útjuk s a mi utunk Multan nagyváros főutcáján metszete egymást, amit mi arra használtunk fel, hogy beterelejük őket egy közeli ház kertjébe egy filmfelvétel erejéig. Gazdag motívikájú, változó tempójú körtáncot láttunk. A lábmozgások mellett feltűnt a felsőtest s a karok erőteljes le-fel mozgása, s mint virtuóz elem a terdelés.

Az egyik legnagyobb város, Ravalpindi környékén, Sziham faluban ismerkedtem meg a nálunk parasztegyüttesnek nevezett jelenséggel. Ez a Sziham pakisztáni viszonylatban igen kis falu, saját zenészei sincsenek, a filmfelvételhez is és egyéb szerepléseikhez is más faluból hozták a bandát. De volt egy határozott helyi ember, aki fantáziát látott a parasztek szerepeltetésében. Egyöntetű ruhát adott rájuk, a szereplések tapasztalatai pedig arra is rávezették őket, hogy tornacipőben kényelmesebb a mozgás, mint meztláb. Kendőt vagy csörgőt vesznek a kezükbe, s körbetáncolnak, közben csoszognak, dobognak, lépkednek, pörögnek. Mindenki egyformán mozog a szigorú főnök előtáncolása szerint. Már vége volt a filmzésnek, amikor előugrott egy fiatalember közülük s szólótáncba kezdett. Állítólag ez másvidéki tánc, amire hirtelenjében kedve kerekedett. Hogy milyen lehet csoportosan – azt már nem tudtam meg.

A pandzsabi területről származott az izlamabadi intézet

egyik bemutató műsorának a főszereplője is, egy énekes. A bemutató szolidan indult: a zenekar zenélt, az énekes – kezében egy (eredetileg parázsfogónak használt) kettős, hosszú, keskeny vaslappal – énekelt s erőteljes ritmust adott. Csak annyi volt a különbség az addig látott énekesekhez képest, hogy a hosszú mesés történet zenekari közjátékaiban kicsit topogott, lépegetett, olykor fordult egyet. A hallgatóság, nagyrészt Ázsia iránt érdeklődő USA fiatalok, fellelkesültek a szokatlan látványtól s ezt az intézet igazgatója gyorsan felfogta. Továbbserkentette az énekest s a produkció meglődött. A zene hangsúlyosabb, a ritmus élesebb és zajosabb, a mozgás szélesebb, gyorsabb és vadabb lett. Az énekelt részek majdnem elmaradtak, a diákok kórusban tapsolták a ritmust. A hangulat az akrobatika felé tolt a látványt, a látvány meghihette a hangulatot, s a hangulat maradt a győztes. Ha ebből a jelenetből arra következtetnénk, hogy a hallgatóság és a szakemberek idegen útra vezették a muzsikosokat, akkor erősen tévednénk. Ezek specialisták, a *hivatásos udvari zenészek utódai*. Évszázadok során megszokták, hogy a zenélés és éneklés nem önkifejezés, hanem produkció, a megrendelő igényeinek teljesítése, és felkeltése, s a rivális előadók teljesítményének a tullicitálása. Ebben a zene nem adott meg korlátokat – pontosabban nem azokat a korlátokat adta meg, mint a mi európai zenélésünk. Itt a zenélésbe sok, általunk zenén kívülinek tartott jelenség befér. Ez az énekes sem azért táncolt, mert alkalmilag ebbe belerángatták, hanem mert ő táncos is a maga módján.

További három találkozásom a pakisztáni táncokkal már a Szind területen esett meg, bár azt nem mondhatom, hogy szindi emberek táncával. Alla Muhammad Palee faluban (a falu neve tkp. a földbirtokos neve) ismét beleszóppentünk egy lakodalomba. A körtánc ezúttal vegyes összetételben állt össze, jelezve, hogy az ország keleti határa felé közeledve



Parnajan, fiatal asszonyok tánca

Parnajan, idős asszonyok táncolnak
(a szerző felvételei)

Hafizabad, táncoló zenekar



egész települések és népcsoportok már nem muzulmánok. A tánc maga erősen hasonlít a Multanban látott fogadalmi körtánchoz.

Hasonlóan nem muzulmánok és foglalkozásuk révén még különlegesebbek voltak az *umerkoti kigyóbüvölő telep* lakosai is. Nemcsak a kí-

gyóik „táncoltak”, hanem két fiatal fiú is. S ez volt az igazán érdekes. Az ő táncuk férfi szóló volt, erőteljes lábmunkával, forgásokkal, fejdobálással, ujjpattogatással és csapásolással. Minek nevezzük ezeket az embereket? A férfiak tavasszal kirajzanak a telepről kigyóikkal a Szind te-

rületre, sípjakkal és táncoló legénykéikkel, meg a kardjaikkal a kardnyeléshez, hogy megkeressék a megélhetést. Leállnak a városokban, a bazároknál, bemennek mulatságokba, lakodalmakba, előadják produkcióikat s összegyűjtik az adományokat. Koldusok lennének vagy zeneművészek, vagy mindkettő? Mi különbözteti meg a szerepüket az udvarok klasszikus zenészeitől vagy a prostituáltaktól?

Igazi közösségi táncot hozott a *sidik* fellépése Tando Allayar nevű kisvárosban. Sidi: annyi, mint fekete, azaz néger. Az arcokon félreismerhetetlen szomatikus jegyek, a mozgás jellegzetes csoportkörtánc, minden motívikus megkötés nélkül. Középen a három magas állódob, a zene és a ritmus – összetéveszthetetlen a maga afrikai jellegével. A táncoló közösség mégsem afrikai: a nyelvük szindi, vallásuk muzulmán s öntudatuk pakisztáni. Ezek azonban utólagos megfontolások. Ott, a helyszínen elsodort a zene hangulata s a tánc forrágata.

Halmos István

Jurij Grigorovics záróbeszédét tartja
a díjkiosztás után

Várna '78

A bolgár tengerpart legnagyobb városa tavaly óta minden júliusban otthont ad a táncművészeknek. A múlt nyáron az UNESCO Nemzetközi Színházi Intézete, az ITI égisze alatt pedagógiai szemináriumot szerveztek, az idei találkozó pedig – 1964 óta már kilencedik alkalommal – vetélkedésre szólította az ifjú táncosokat. A balettversenyre 24 ország 130



versenyzője érkezett, közülük 77-en az „ifjúsági”, 53-an pedig a „felnőtt” kategóriában.

A nemzetközi zsűri elnöki tisztét Jurij Grigorovics, a moszkvai Bolsoj balett igazgatója látta el. Az ítések között a szakma vezető képviselői foglaltak helyet, többek közt Alicia Alonso, Doris Laine, Vera Kirova (a kubai, a finn és bolgár prímabalerinák), Robert Joffrey amerikai, Conrad Drzewiecki lengyel, Jiri Nemecek cseh, Peter Lukanov és Margarita Arnaudova bolgár koreográfusok, valamint magyar részről Kun Zsuzsa.

A versenyt – részben a hagyományoknak megfelelően – három fordulóban rendezték. A résztvevőknek az első fordulóban egy pas de deux-t vagy két variációt, a másodikban egy modern koreográfiát, a harmadikban pedig egy klasszikus kettőst, vagy két variációt és egy modern számot kellett bemutatniuk.

A találkozó ezúttal szokatlan egyhangúságot mutatott. A fiatal táncosok bemutatták klasszikus technikai képzettségüket, iskolázottságuk fokát, a modern táncban való jártasságukat, a stílusok iránti fogékonyságukat, és nem utolsósorban kifejezőképességüket. Mindnyájan elértek egy közepes mércét, de azt csak kevesen tudták felülmúlni. Hiányoltuk a korábban oly kiváló kubai, USA-beli és japán táncosokat, gyengült a szovjet mezőny is, bár még mindig a legjobbnak bizonyult. Erősödött viszont a francia, svéd és csehszlovák küldöttség, s berobbant egy török táncos is.

Az említésre méltó fiatal művészek közül a moszkvai Koreográfiai Intézet növendéke, Vlagyimir Gyerevjanko személyében (az ifjúsági Grand Prix-t nyerte el) csak Nagyzezsda Pavlovához hasonlítható táncfenomént ismerhetünk meg. Nagyszerű alkati adottságokkal rendelkezik (laza, hajlékony izomzat, hosszú és arányos alkat, elegáns törzs- és fejtartás), technikai képzettségét (könnyed és tág ugrásait, puha földetéréseit, biztonságos és virtuóz forgásait) színészi képessége egészíti ki, humora pedig ritkaságszámba megy.

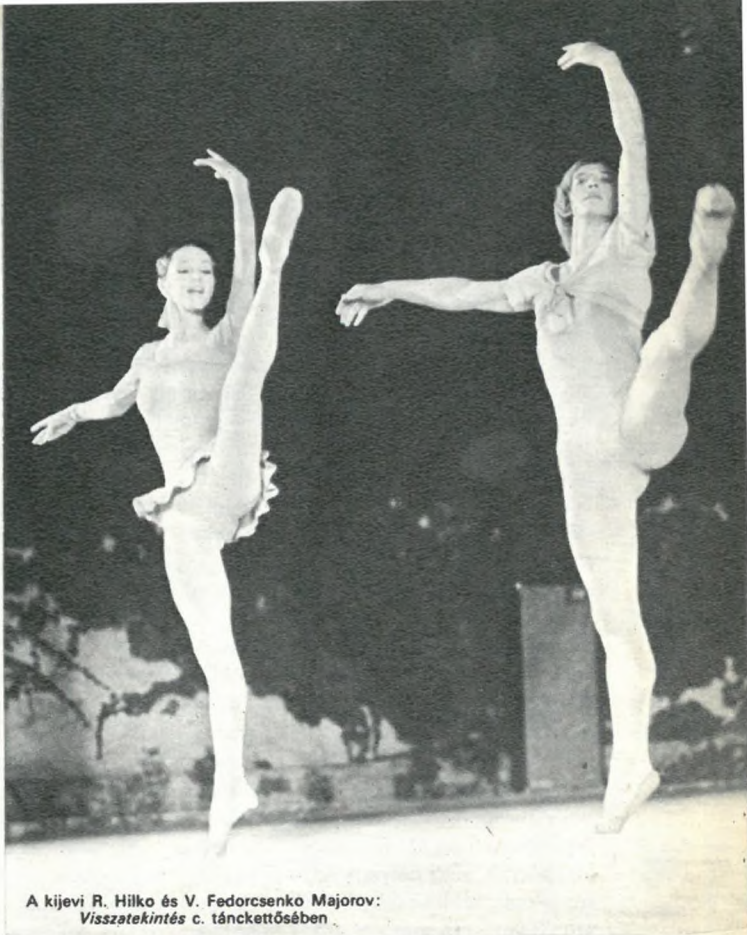
A francia Clotilde Vayer, az ifjúsági kategória első helyezetteje éppúgy remekelt a tisztta, precíz előadásmódot megkövetelő szimfonikus műben (Lalo-Lifar: „Szvit fehérben”), mint az Esmeralda (Roland Petit: „A párizsi Notre-Dame”) virtuóz lábtechnikát igénylő szerepében. A fiatal művésznő fergeteges humora pedig Norbert Schmucki „Kíváncsiskodó” című koreográfiájában mutatkozott meg.

Az I. díjas Raisza Hilko
a Giselle II. felvonásában





Az ifjúsági I. díjas Clotilde Vayer Giselle variációját táncolja az I. felvonásból



A kijevi R. Hilko és V. Fedorczenko Majorov: Visszatekintés c. táncoktatójában

Feltétlenül figyelmet érdemel a berlini Steffi Scherzer (harmadik díjat kapott a felnőtt mezőnyben), mindenekelőtt igen biztos és pregnáns táncával Odilia és a Tűzmadár alakjában. Nagy sikert aratott a svéd Johan Renwall (ifjúsági második helyezett) könnyed, elegáns variációival, de különösen a „Superboy” című számban, Richard Strauss zenéjére W. Bork koreográfiájában.

Az aranyérmes csehszlovák Lubomir Kafka igazi képességét Petipa igen ritkán látható korai balettjének, a „Satanella”-nak briliáns és rendkívül nehéz pas de deux-jében mutatta meg. A másik aranyérmes, a kievi Raisza Hilko alakját (csak) légiés Giselle-je tette emlékeztessé.

A versenyen kötelezően előadott, úgynevezett modern művek között ezúttal szerencsére elsőízben nélkülöztük a „gilisza-koreográfiákat”, a föld felszínétől elszakadni nem tudó alkotásokat. Helyettük viszont kommersz, önisméltlésektől hemzsegető, modernnek nevezett, de klasszikus lépésanyagból felépített banalitásokat kaptunk. A sztereotip alkotások közül Norbert Schmucki, Harald Wandtke, Peter Lukanov és Miroslav Kura egy-egy száma emelkedett ki.

Kissé értetlenül, s némi csalódottsággal vetjük tudomásul magyar versenyzőink szereplé-

sét. Hat – illetve betegség miatt csak öt – fiatal művésznünk közül csak egyetlen egy, Szabadi Edit jutott tovább a második és harmadik, döntő fordulóra. A vonzó megjelenésű, szép és jó alkatú, s máris stabil technikájú balerinánk azután kárpótolt bennünket. Előbb Hidas-Seregi Cédrusának kettősét, majd – a bizonytalanabb Diótörő pas de deux után – Bach-Seregi Air-jét táncolta partnerével, Lőcsei Jenővel. Mindkét Seregi művet olyan átéléssel, légiés könnyedséggel tolmácsolták, hogy mind a szakmától, mind a közönségtől elragadtatott ünneplésben részesültek. A koreográfiák plaszticitása, zenei és formai harmóniája, mozdulatainak tisztasága alapján a zsűri Seregi Lászlónak ítélte „a legeredetibb modern koreográfiai alkotásért” járó első díjat. A kiírás szerinti második és harmadik díjat – a nagy minőségi különbségre való tekintettel – nem is adták ki. Végeredményben Szabadi Edit és Lőcsei Jenő is szép sikert ért el, mert ők kapták a legjobb páros számára kiírt különdíjat.

Az idei verseny kiegészítő eseményeként szakemberek részvételével elméleti konferenciát szerveztek. A japán Masako Ohya jóvoltából pedig megtekinthettük a januári tokiói versenyről készített nagyszabású dokumentumfilmet is.

Bokor Roland

Bélyegek közt bíbelődve

Kivel nem esett már meg, hogy nyakig telítődött a napi élet eseményeivel, hogy esengnie kellett környezetéhez: aznap már az égvilágon semmiről ne tájékozassák, s hogy legszívesebben valami elzárt vackot keresett magának, holott nem embergyűlölő? A motorikus kényszerek persze ilyenkor is dolgoznak, s az elvonuló ember önkéntelenül kompromisszumot keres valami csendes foglalatosságban. Innen adódnak a titkos hóbortok vagy önérzettel vallott hobbik, melyek valójában nem tartoznak másokra. Vagy ha igen, okát kell adni. A jelen esetben azt mondhatjuk, hogy a világ bélyegkiadásából sok érdekességet, sőt szépséget tartogatnak számnunkra a táncbélyegek. Kultúrtörténeti értékük vitathatatlan.

Tekintsünk át közülük néhányat, abban a tudatban, hogy a világban található táncbélyegeknek nyilván csak szerény töredékét képviselik. Elmélyült katalógusböngészés árán bizonyára pontos kiadási adatokat is közölhetnénk. Most azonban elégedjünk meg az arányok megfigyelésével: a különböző állami posták leggyakrabban néptáncbélyeget bocsátanak ki, balettbélyeget jóval ritkábban. S nyilván sok filatelista szíve megdobbanna (mert a különleges levelezőlapoknak és felülbélyegzéseknek is rég megszülettek hódolói), látván az INTAKO '78

elnevezésű Mainz-i társastánc-konferencia lapját, az Általános Német Tánctanító Szövetség felülbélyegzésével, – valójában ez az alkalom nem jelentett külön bélyegkiadást, s így pillanatnyilag még nem tudunk társastáncbélyeget bemutatni.

A néptáncbélyegekről valószínűleg utólag is igazolódik, hogy első kiadók a századunkban felbomló gyarmatbirodalmak postái lehetnek, akár egzotikumigénytől, akár objektívebb információs szándéktól vezetve. Az utóbbit azért mondhatjuk, mert pl. a brit kiadású új-guineai bélyegeket – egybevetve egyéb néprajzi forrásokkal – tulajdonképpen hitelesnek tarthatjuk maszkos, toldiszes pápuatáncokkal.

Új lendületet vett az ősi néptáncokról szóló bélyegek kiadása a gyarmatbirodalmak bomlása után, elsősorban az önállósult afrikai államokban. Pillanatig sem vitás, hogy ezek az országok táncaik „bélyegesítését” nemzeti létük és énjük demonstrálásának szolgálatába állították (még akkor is, ha a bélyegeket netán nyugat-európai tervezők és nyomdák, esetleg épp az egykori gyarmattartó országok állították elő). Kellően anakronisztikus hasonlattal élve olyan ez a folyamat, mintha nálunk 1846-ban csárdásbélyegeket adtak volna ki. – A *Burundi* Királyság az 1965-ös New York-i Világkiállításra teljes sorozat táncbé-

lyeget adott ki, enyhén romantikus stilizálású rajzolat-tal. A kiválasztott képen ugyanúgy szerepelnek a táncos attributumok (láncza, szalagos bot, bokacsörgő), mint a *Guineai* Köztársaság naturálisabb hatású bélyegén. Figyelmet érdemel a *Dahomey* Köztársaság *Nago* táncának képe: eszközös, maszkos, lábcsoörgős figurái a kemény és kissé geometrizáló vonalvezetés ellenére is sok illúziót keltenek.

Gyakran előfordul, hogy a bélyegtervezők a különböző megjelenítési feladatokat egybeötölvözve oldják meg, pl. a népviseletet táncos rajzolat-tal közvetítik. Az európai bélyegkiadásból ezt a megoldást képviseli a *lengyel* posta 1969-ben kiadott, nyolcrészes bélyegsorozata a különböző lengyel vidékek népviseleteinek táncos bemutatásával. Lengyel táncélményeinkre támaszkodva mindkét kiválasztott darab viselet- és táncképét hitelesnek érezzük, s a dinamikus megjelenítésért is csak dicsérhetjük rajzolójukat. Ugyancsak tanulságos a *román* posta 1965-ben kiadott néptáncsorozata: a különböző címletű hat bélyeg egy-egy nagyobb tájegység jellegzetes táncstílusát rögzíti, stílusos viseletben. Közülük az erdélyi *Invertita*, vagyis Forogtós megjelenítése kissé szokatlan, amennyiben ez a tánc inkább páros, mintsem kiscsoportos formát jelent, a munténiai *Calusari* képét vi-



szont utólag is megvilágító erejű illusztrációnak tekintjük Falvey Károly lapunkban (1978/8.) megjelent cikkéhez, amely lelkesülten számol be a szerző helyi kaluserlélményéről. Ez a tánc csakhogyan amolyan nemzeti táncemlékmává nőtt ki a maga ősi, mitológiába visszanyúló reminiszcenciáival, burjánzó táncviseletével és féktelen dinamizmusával, – nem is lehet véletlen, hogy a román posta 1977-ben egy hatcímletes sorozatot adott ki csupán erről a táncról. Az egyes bélyegek a táncosokat párosával vagy szólóban ábrázolják, erősen hangsúlyozva a tánc attraktív elemeit, főleg a különböző ugrásokat.

Ne tagadjuk, az utóbbi kép már egy kicsit művi, „tánc csoportos”, s ezzel átvezetődünk a néptánc-bélyegek következő kategóriájába. Igazság szerint már az afrikai (guineai) bélyegek közt találunk erősen dekoratív és teátrális képeket, mintegy az eredeti és megrendezett táncok átmeneteként. Azt mondhatjuk azonban, hogy a színpadi, együttes táncok bélyegkiadása elsősorban a szocialista államokban vált jellemzővé. Véletlenül csupa olyan kép, amelyhez a magyar néző is hozzáfűzheti korábbi emlékeit, asszociációit. Elsőül a Szovjetunió Állami Akadémiai Néptáncgyűjtése, tehát a *Mojszejev*-együttes tiszteletére és repertoárjából 1971-ben kiadott ötrészes sorozatból mutatunk be két darabot. A technikai virtuozitása miatt emlékezetes ukrán *Gopak*, valamint a pazar feszültségű kaukázusi adzsar tánc, a *Horumi* előadásának nem egy alkalommal tapsoltunk. A nálunk járt *Mongol* Állami Népi együttes táncmű-

soráról ugyancsak készült egy hétrészes bélyegsorozat; a sorból az egyik női táncot mutatjuk be. S ha már a Táv-Keleten járunk, érdemes megtekinteni egy 1963-as *kinai* sorozat két darabját is; finoman stilizált és kissé naiv rajzuk ugyanúgy érdemessé teszi bemutatásukat, mint tárggyuk, hiszen a dob- és kardtánc egyformán mozgósítja közvetlen élményeinket, például az 1949-es budapesti VIT idejéből.

A néptánc-bélyegek lezárásaként még hadd mutassunk be két trófeát. Az egyik az egyetlen magyar táncbélyeg, s az *Állami Népi Együttes* fennállásának 25. évfordulójára jelent meg (illetve inkább utána fél évvel). Szó, ami szó, nem lehetünk rá valami büszkék. A férfi rajza sematikus és statikus, a lány rajza pedig a szokvány-fényképészet „combológiai” esztétikájának jegyében fogant. A kép sem eredeti néptáncsal, sem együttes repertoárszámmal nem agnoszkálható, a viselkedéscímletrajz hitelértékét sem tanácsos feszegetni. Bosszantó ez, nemcsak az együttes miatt, hanem azért is, mert a magyar bélyegkiadás egyébként – bátran állíthatjuk – világszínvonalon áll, s íme, most „alájátszotta” önmagát. Próbáljunk hát felderülni az 1971-es Bélyegnapra kiadott *tunéziai* bélyegen: a szándékosan gyermeki rajzstílus nem egyszerűen „jópofa”, felidéző erejét is megérezzük a korsót egyensúlyozó lány alakjával.

A balett-bélyegekre térve tudjuk, hogy Moniuszko életművéhez kapcsolódva a lengyelek is kiadtak egy pas de deux-képet, s hogy a dán posta külön bélyeget bocsájtott ki Margrethe Schanne-ról A szilfid címszerepében, abból

az alkalomból, hogy a balerina búcsút vett a Dán Királyi Balett-től. Most azonban legyen elég egy 1976-os kubai sorozat három darabja; ismerős és ismeretlen egyaránt akad köztük. A havannai *V. Nemzetközi Balett-fesztiválra* kiadott bélyegekből vitathatatlanul a *Carmen* képe a legismerősebb, hiszen a darabra a Pécsi Balett előadásából és a Kubai Nemzeti Balett vendégjátékából egyaránt emlékezhetünk. Ráadásul Alicia Alonso alakjára ugyanúgy ráismerhetünk, mint az *Oedipus rex* rajzán; az Erkel Színház egykori nézőinek talán ez a kép sem teljesen idegen. Végül a harmadik bélyeg, a műzsákkal társalkodó *Apolló* épp jelenkori operaházi Balanchine-estünkhöz nyújt összehasonlítási alapot.

Hadd zárjuk végül a kisded képcsarnokot azzal, hogy a tánc áttételes megjelenítése sem ismeretlen a bélyegbirodalomban. Vagyis nemcsak a képzőművészeket ihlette meg gyakran a tánc, hanem a bélyegkiadás is szívesen támaszkodik a képzőművészeti táncábrázolásokra. Elsőül a hátsó-indiai ó-eposzok táncos dombormű-lenyomatát, a klasszikus indiai tánc korai emlékeit mutatjuk be a *Khmer* Köztársaság bélyegén, másodjára pedig Domingo *Ravenet* festményének reprodukcióját kubai kiadásban: a *Conga*-kép a nálunk is vendégszereplő kubai együttesek mindenkorai karnevál-jelene-téhez ad háttérrel. Legvégül Jano *Knjazovic* naiv festményével szinte hazai tájakra kanyarodunk: ha nem látnánk a bőgős mellett sikoltó zurbát, Jugoszlávia helyett akár a Galga vidékén vagy egy régi palóc bálban érezhetnénk magunkat. **M. L.**

Gondolatok a VI. Duna menti Folklór Fesztiválról

Erről a fesztiválról kivételesen most nem kritikát szeretnék írni. Mint máskor, most is akadtak nagyszerű együttesek és gyengébbek. Voltak, akik a fesztivál kiírását jól értelmezték, és voltak, akik a kiírásról jóformán nem is vettek tudomást. Mindamelllett a fesztivál úgyszólván minden műsorát jónak, pontosabban érdekesnek éreztem. Gondolom, nemcsak a szakemberek nevében, a közönség nevében is mondhatom, hogy a sokszor hosz-

szúra nyúlt műsorok alatt sem unatkozunk. A gyengébb produkciók is – éppen negatív példájukkal – a gondolatok sorát indították el bennünk.

Egy kis kitérővel meg kell emlékezni az idős, valamint ifjú népművészeink és az Arany Sarkantyús táncosok bemutatójáról. Sok ilyen műsort láttunk az elmúlt években, többnyire vegyes érzéssel. A korábbiaknál a baj ott volt, hogy a szerkesztők – nem jól értelmezve a bemutathatóság határait – sokszor szánalmas hatást keltettek a nézőben a színpadra „kényszerített”, valamikori nagyszerű népművészekkel. A másik baj az időarányok felbomlásában jelentkezett. Unalomig ismételt, sokszor érdektelen részleteket láttunk. A színpad pedig színpad marad, még ha egyébként mindnyájunk által nagyon megbecsült népművészek is lépnek fel rajta. Itt Kalocsán Borbély Jolán és Marosi Júlia szerkesztő-rendező (örömről éppen egy ilyen népes közönség előtt) kitűnően megéreztek a dalok, a táncok és hangszerszólók arányait. Megfontolt előkészítő munkájukat dicsérem, hogy szakember és nagyközönség egyaránt örülhetett a kultúrát még szuggesztív előadóként őrző öregeknek és azoknak a tehetséges fiataloknak, akik ezt



A Kalocsi Népi Együttes (Szabó Jenő felvételei)



Az erdőbényei együttes bodnártánca

a kultúrát a szükséges tisztelettel sajátították el.

A tárgyra terelve a szót, azokat a gondolatokat szeretném ismertetni, amelyek a VI. Fesztivál hivatalos és sokszor éjszakába nyúló magánbeszélgetései kapcsán merültek fel bennem. Tapasztalataimat így tudnám csoportosítani:

1. Láttunk együtteseket, melyek a színpadra lépés pillanatában bizonyították, hogy a bemutatott kultúrának még hagyományos hordozói.

2. Láttunk együtteseket, amelyekben a kultúrát hordozó „öregék” mellett fiatalok, esetleg gyerekek is felléptek. Az utóbbiakról rögtön kiderült, hogy a dalokat, táncokat, szokásokat már „próbákon” tanulták meg az idősebb generációtól.

3. Láthattunk együtteseket, melyek a kultúrát vagy rekonstruálták, vagy betanító mestereik révén tanulták meg. Egy részük a maga funkciójában talán nem is látott már néptáncot, csak másodlagos élményekből táplálkozott.

Most, amikor a telekommunikáció és sok más technikai eszköz országhatárokon áthatolva mind jobban terjeszt egy nemzetközi kultúrát, gondolom, nem kell bizonyítani, hogy saját hagyományaink ápolása mennyire fontos. Mennyire fon-

tos egy népnek századunk második felére mind erőteljesebben tudnia, mi az a „más”, ami ebben a rohamosan integrálódó világban megkülönbözteti a többi néptől. Ezzel a „mással” tudja gazdagítani a világ kultúráját és ezzel a „mással” tudja fenntartani önmagát. Amíg saját kultúrája a senki másra nem vonatkozatható nemzeti vonásaiban él, s megbecsülten a nemzeti közösségben, addig egy nép át tud vészelnéi történelmi, gazdasági és kulturális kataklizmákat is.

A Duna menti és a velük érintkező népeknek sok ilyen kataklizmát kellett átélniük. Az elmúlt ezer év hódítói sokszor és önkényesen saját elképzelésüknek megfelelően töröltek el politikai, nemzeti-ségi határokat. Ezen a területen a népek migrációja sokszor nagyobb volt, mint a kultúráké. Akik azonban megőrizték nyelvüket és kultúrájukat a viharos XX. század nyugalmasabb utolsó harmadára, azok – ha néhol megcsappanva is – mégis önmagukat és azt a lényeges „mást” mutathatják fel a világ számára. Ez a „más” avatja őket szuverén nemzetté.

A század utolsó harmadára itt a Duna mentén – épp a többnyire azonos történelmi és társadalmi helyzet miatt – a folklorizáció hagyományos útjait nemsokára lezárultnak tekinthetjük. 1978-ban a kalocsai fesztiválon egymás után léptek színpadra nagyszerű paraszténekesek, táncosok és hangszeres szólísták. Az első pillanatban kiderült róluk, hogy még a kultúra hagyományos őrzői és hordozói, de legtöbbször sajnos már őszülő haláltékkal állt a mikrofon és reflektorfény elé. A látottakon tűnődve felmerült bennem a kérdés, hogy vajon felkészültünk-e a legmegfelelőbb „népi együttesi modell” megteremtésével arra a vészesen közeledő időpontra, mikor ezek a nagyszerű öregek már nem lesznek. Azokban az országokban, ahol megfontoltan és előrelátóan kutatták, rögzítették e hajdan virágzó kultúrát, ott a tánc kutatás úgyszólván „tálcán kínálja” az eredeti anyagot az ezzel foglalkozó közösségek és szakemberek számára. Mi magyarok sok, viharokat átélt generáció után „örömmel jelenthetjük” Herdernek, aki minket annak idején már elsiratott, hogy jóslata ellenére nyelvünket és gazdag hagyományainkat megőriztük, és tisztelettel tovább hordozzuk. Bizonyítja ezt lenyűgöző nagyságrendű népzenei és néptáncgyűjtésünk és tudományos feldolgozásuk. Bizonyítják idős népművészeink mellett nagyszerűen táncoló, éneklő és muzsikáló fiataljaink. Ez a kapcsolat a kutatás és gyakorlat kö-

zött (ahol a kapcsolat jó) kézenfekvővé teszi a városi modellt: a tánc kutatás eredményeiből iskolákban néptáncoktatás folyhat (ugyan itt sok tennivalónk lenne még), tánc házakban saját „anyanyelvünkön” szórakozhatnak fiatalok, együttesekben pedig színpadi néptáncművészet születhet.

A falusi, úgynevezett népi együttes modellel azonban – gondolom – még minden Duna menti nép adós. A kérdés az, hogy milyen lesz az a falusi népi együttes, melynek nincs már lehetősége a folklorizáció nagykönyve szerint átvenni az előtte járó generációtól a kultúrát és azt a saját élményeivel és tehetségével

A törökországi Fotem táncosai



gazdagítva (esetleg szegényítve) továbbadni. Ez a kontinuitás kegyetlenül megszűnik. A felsorolt három együttestípus közül sokaknál a legkézenfekvőbb modell a második csoport adta Kalocsán. A gyerek részt vesz azokon a *szervezett* próbákon, ahol az idős népművésztől, tanár vagy táncpedagógus irányításával elsőkézből szerzi meg a tudását (jó példa volt erre a lengyel gorál, a szlovákiai és a jugoszláviai magyar együttes). Igen ám, csak ezen a nem kis területen, amit Duna mentének hívunk, ezrével vannak már falvak, melyek egészséges nosztalgiával szeretnék felújítani saját hagyományait, holott hagyományaik őrzői a kultúra továbbadása nélkül távoztak el közülünk. A nemzetközi tanácskozáson ez már közös gondként jelentkezett.

Körültapogatva a problémákat, a legcélszerűbb modellnek a *megfontolt rekonstrukció* látszik. Ha a népzene és néptánc kutatás a valamikori szűkebb vagy tágabb etnikum kultúráját rögzítette, akkor ez a rekonstrukció reálisnak látszik. Reálisnak, de milyen módszerekkel?

Nagyon érdekes kísérletet láttunk a madoccai gyerekegyüttestől. A gyerekeket igen gazdag eredeti táncanyagra tanították meg. A színpadon a tizenkét-tizenévesek rögtönözve, saját elképzelésüknek megfelelően, de a helyi táncípus törvényszerűségei szerint teljes természetességgel táncoltak. Látszott, hogy a próbák módszertana nemcsak a táncípusok lépéseinek formális „bemagoltatásából” áll, hanem a táncípus struktúrájának ismeretére is kiterjed. Ettől jöhetett létre a

gyerekek természetszerű improvizációja a színpadon. Tulajdonképpen a néptánc eredeti funkcióját tudták a próbákon rekonstruálni, mint a paraszti táncélethez egykor bekívánczó és belépő gyermek.

A változó társadalmi körülmények a falusi együttest – működési feltételeiben – hasonlóvá teszik majd a városi együtteshez. Úgy gondolom, hogy a falusi együttesnek azonban kötelessége lenne elsősorban (természetesen nem kizárólagosan) saját szűkebb etnikumának zenei, néptánc és szokás „anyanyelvét” ápolnia. Az lenne a jó modell, ha ezt az anyanyelvet úgy használnák, hogy sikerülne nemcsak formáját, hanem funkcióját is rekonstruálniuk. A városi táncház vagy együttes sokfajta anyanyelvet vállal fel. A falusi népi együttes elsősorban saját hagyományait ápolja és ennek apró részleteivel kell, hogy állandóan gazdagítsa a tágabb nemzeti kultúrát.

Ezek és ilyen gondolatok merültek fel bennem a fesztivál kapcsán. Kár, hogy a gazdag programokat kínáló, mindnyájunkat érintő, sok gondolatot ébresztő fesztivál most már csak három évenként rendezik meg. Igaz, hogy ennyire szegények lennénk?

Befejezésül, az összkép kedvéért megemlítem, hogy a nemzetközi zsűri három fődíjat osztott ki. Éspedig a *bolgár* hagyományőrző együttesnek, valamint az ugyanebbe a kategóriába tartozó *lengyel* gorál együttesnek. Fődíjat kapott a *török* együttes, mely a „rekonstruált folklór” kategóriájához tartozott.

Novák Ferenc

KÖVETKEZŐ SZÁMUNK TARTALMÁBÓL:

A Coppélia Szegeden
Táncművészet és nemzetközi közízlés
Emlékműsor Gyagilevék tiszteletére
A nyárutó fesztiváljai
Nemzetiségeink kongresszusa előtt

