

# Táncművészet



1956. FEBRUÁR



# Táncművészet

A MAGYAR TÁNCMŰVÉSZEK SZÖVETSÉGÉNEK FOLYÓIRATA  
VI. évfolyam 2. szám 1956. február

## Egy igazi baráti találkozás

1955. december 19-én indult el a Fővárosi Operett Színház társulata Moszkvába. Mindenki kettős vággyal telítve indult útnak: nagyon sokat adni, de ugyanakkor élménnyel gazdagodni.

Most, hogy túl vagyunk a vendégszereplésen, az az érzésünk, hogy ezek a vágyaink beteljesültek. Nagy művészi sikereink voltak, útunkat meg is hosszabbították: Moszkvából Leningrádba utaztunk tíz napra, majd onnan ismét vissza Moszkvába, ahol a szovjet kormány tagjai nézték meg előadásunkat. A szovjet sajtó nagy elismeréssel nyilatkozott a magyar operett művészi színvonaláról.

Ennyi talán arról, hogy a színháznak minden egyes tagja valóban *adott* — s tudásának, tehetségének legjavát igyekezett nyújtani.

S ami a *gazdagodást* illeti, az élmények olyan kincsestárával érkeztem — és érkezünk mindnyájan — haza, hogy annak leírása nem szorítható bele egyetlen cikk kereteibe. Még akkor sem, ha csupán szakmai vonatkozású tapasztalataimról számolnék be. Öt hét alatt ízelítőt kaptam a szovjet színháznak talán minden területéről: láttam drámát, operát, bábjátékot, esztrádműsort, cirkuszt — és természetesen balettet és operettet. Meglátogattam a moszkvai Balett Intézetet és a Koreográfiai Főiskolát. Láttam gyakorolni a leningrádi, Kirovról elnevezett Opera szólistáit és a moszkvai Sztaniszlavszkij és Nyemirovics—Dancsenko Színház tánckarát. Tapasztalateserém volt a moszkvai Operett Színház táncosaival és koreográfusával. Megismertük a leningrádi Operett Színház teljes társulatát, őszinte jó barátságot kötöttünk vezetőivel és táncosaival.

Élményeim közül olyasmiről szeretnék bővebben beszámolni, ami egyedül nekem jutott részemül: egy mély, emberi és baráti kapcsolatról *Galina Sahovszkájával*. A moszkvai Operett Színház koreográfusával. G. Sahovszkája minden előadásunkat megtekintette, majd elutazásunk előtt több órás beszélgetés során elmondotta benyomásait a mi munkánkról és mint idősebb nővér a fiatalabbnak, elmesélte annak a tizenhét éves munkának történetét, amit a moszkvai Operett Színház koreográfusaként végzett. Elmondotta, hogy ez alatt a tizenhét év alatt bizony sok harc árán jutott csak el addig, hogy a színház vezetősége ma már a *táncosokat a színészekkel egyenrangúnak* tekinti, továbbá hogy a színház produkcióiban egyre több feladatot bíz a táncra. Közölte, hogy művészi alkotó munkája során gyakran került szembe a néptánc színpadra való stilizálásának problémájával. Mint már mondtam, a produkciókban a tánc igen sok feladatot kap — G. Sahovszkája stílusban és ötletekben a legszélesebb skálát alkalmazza és a legteljesebb mértékben igyekszik kiaknázni a lehetőségeket. Stílusára legjellemzőbb a virtuóz hatásokra való törekvés és az, hogy kiemeli a táncosok egyéniségét, egyénített feladatokat bíz rájuk; erre lehetőséget ad a rendezés művészi felfogása és az a tény, hogy Sahovszkája olyan *tekintély a színházban*, hogy elképzeléseinek szabad teret engednek. A mi munkánkra vonatkozóan ezzel kapcsolatban adta a legértékesebb és leghasznosabb tanácsot.





Galina Sahovszkaja, a moszkvai Opereti Színház koreográfusa. A képen látható dedikáció magyar fordítása: „Roboz Ágnes balettmesternek örök emlékül a moszkvai találkozások alkalmából. G. Sahovszkaja, Moszkva, 1956.”

## Román tánc hírek

A KOLOZSVÁRI ÁLLAMI OPERAHÁZ január 5-én bemutatta a *Victor Hugo*: Párizsi Notre Dame című regénye nyomán készült balettet, az Esmeraldát. *Pugni* zenéjét *Glier* és *Vaszilenko* dolgozta fel. A balettmű koreográfja és rendezése *Oleg Danovschkin*nak, a Román Népköztársaság érdemes művészeinek nevéhez fűződik. Munkájában *Roman Moravski* támogatta. A *Silviu Bogdan* festőművész által tervezett kosztümök és díszletek gazdagsága, valamint *Anatol Chisadji* hozzáértő zenei vezetése biztosította az előadás nagy sikerét. A főszerepeket *Eugenia Popovici*, *Imre Mária* (a kolozsvári Magyar Állami Operaház tagja), *Petre Corpade*, *Larissa Sorban*, *Vasila Lapusan* alakította. *Rodica Albu*, a koreográfiai középiskola hatodik osztályának növendéke kivételes teljesítményt nyújtott szerepében.

ALFRED MENDELSSOHN román zeneszerző új balettjének, a Calin-nak próbái rövidesen megkezdődnek a kolozsvári Román

G. Sahovszkaja a továbbfejlődés útját elsősorban abban látja, hogy a táncosok egyéniségének minden színét az eddiginél fokozottabban kell kihasználni; ez magában foglalja, hogy a nagy csoport táncok mellett a kisebb létszámú, duó—trió—szóló táncok is helyet kapjanak az operettekben; mindez pedig akkor lehetséges, ha az operettekbe még több táncot iktatunk be.

\*

Szinte magam is furesállom, hogy így, ebben a néhány tárgyilagos és hideg mondatban látom viszont azt a három óras szívélyes baráti beszélgetést, amely számomra igen sok erőt ad a további munkához — amely megerősített engem abban a hitemben, hogy eddig is helyes úton jártunk, s ugyanakkor meggyőzött, hogy a Sahovszkájától kapott tanácsok alapján további fejlődésnek nézhetünk elébe.

Úgy érzem, hogy az az élményanyag, az a sok tapasztalat, amihez hozzájutottam, nem lehet csak az enyém, és ezért igyekszem majd mindazt megosztani táncművész kollégáimmal és barátaimmal.

ROBOZ ÁGNES

Állami Operaház színpadán. A Calin szövegkönyvét *Eminescu* költeménye nyomán *Tilde Urseanu*, *Grigorescu* és *Hero Lupescu* írta. A koreográfia egyébként *Tilde Urseanu* diplomamunkája, aki most végezte a moszkvai Koreográfiai Akadémiát.

A RETTENETES JÁNOS VAJDA című operát, *Gheorghe Dumitrescu* eredeti román zeneművét a közeljövőben mutatják be. Az opera a román népnek az idegen elnyomók elleni történelmi harcából merítette tárgyát. Több tánc-szvitet is tartalmaz, ennek koreográfiaját régi román, török, kozák táncokból *Oleg Danovschki* állította össze.

A BUKARESTI ÁLLAMI OPERA- ÉS BALETTSZÍNHÁZ a folyó színházi évadban eredeti román balettet mutat be: a *Vitézi lelkek-et*, *Hilda Jerea* zenéjére. A balett szövegkönyvét *Gelu Matei* írta, rendezésével pedig *Vasile Marcu*-t bízták meg, aki most végezte el a moszkvai Koreográfiai Akadémiát. A koreográfia megalkotásában rajta kívül *Jacob Brumer* balettmester működött közre.



## ÁTÉLÉS A TÁNCBAN

A táncművészt, szerepének kialakításánál és átélésénél, döntően befolyásolja annak dramaturgiai és zenei felépítése, illetve a koreográfia, amely az előbbieket vizuálisan megvalósítja és táncművészetté formálja. A művész a valóság lényegét sűríti és változtatja át a saját érzései szerint. Ezáltal válik művészetté a valóság. A táncművészetben is kell hogy legyen ilyen átváltoztató erő s ez az erő az *átélés*. Átélt hiányában a dolgok imitációja, a naturalizmus marad meg, vagy a tánclépések üres technikai kivitelezése, melyekkel érzéseket visszaadni, jellemeket formálni vagy cselekményt kifejezni nem lehet. Ezért a táncművészet fogalma magában foglalja az átélést is.

Az alkotói elképzelések kifejezésére minden művészet más és más eszközöket használ, mint ahogy műfaji sajátosságai is különbözőek. A táncművészet a zenéhez és gyakran az irodalomhoz kapcsolódik, de külön műfaji sajátossága is van: az, hogy vizuális formában exponálja az előadott mű cselekményét. Ez a cselekmény nem elágazó és sokrétű; témaköre szűkebbre szabott és korlátozott; de a mozdulat eszközével időben rövidebben tudja kifejezni elképzeléseit, mint a prózához kötött színművészet. A táncnak ezt a sajátosságát bizonyítja — véleményem szerint — az a tény, hogy az időben hosszabb lefolyású baletteknél „segédeszközöket“ kell használni. Ezek: a tánc nélküli pantomim részek és a cselekménybe bele nem kapcsolt táncrészek (leginkább a variációk). A táncdrámának, mint műfajnak, ártalmára vannak ezek az időt húzó segédeszközök. Megbontják a művek művészi értékét biztosító egységet, amely minden művészi alkotásnak a kritériumát képezi. A táncművészetnél egysegen azt értem, ha egyszerre válik láthatóvá a pantomim és a tánclépés, egymással összhangban tolmácsolják a cselekményt. Ehhez hozzá kell járulnia, hogy a szöveg, a zene és a koreográfia azonos lélekzetű, egyforma időtartamot kívánó művek legyenek. Az általam ismert három és négyfelvonásos balettek szövegében általában nincsen annyi cselekmény, mint amennyit zenei időtartamuk a koreográfustól megkíván. Pl. a Hattyúk tava I. felvonása és a Párizs lángjai utolsó képe dramaturgiailag teljesen feleslegesek, és a Bahcsiszériji szökökút IV. felvonása helyett a párperces epilógus is elegendő lenne. Az említett művek többi felvonásai is — zene és tánc szempontjából egyaránt — szétnyújtottak, hasonlóképpen a Diótörő egyes részei, valamint a Keszkenő és a Bihari nótája középső felvonásai. A háromfelvonásos balettek közül leginkább a Coppélia tartotta meg a műfaj egyensúlyát.

Az egyfelvonásos baletteknél — mind a táncban, mind a zenében — természetesen kevésbé jelentkezik az elnyújtottság veszélye.

De nem szeretnék ennél részletesebben foglalkozni a repertoáron levő balettekkel, mert a műfaj kérdései elsősorban a koreográfust érintik. A táncos feladata az, hogy a koreográfus által formába öntött cselekményt átélésével életre keltse. Ezért a műfaj követelményei csak közvetve hatnak a táncosra, azonban — mint ahogy az első mondatban említettem — döntően befolyásolják őt. Az indokolt mozdulatok szinte kiváltják a táncosból az átélést, míg az indokolatlan cselekményt ábrázoló jeleneteket legfeljebb csak hiányosan tudja átélni.

Szerepeim hosszú sora rengeteg alkalmat kínált arra, hogy az átélés különböző lehetőségeit kitapasztaljam.

Meg kell itt mindjárt mondanom, hogy nem hiszek az „ösztönös“ színészi játékban, csak ha az tudatossággal párosul. Bár a táncban használható színészi játék eszközei bizonyos szempontokból különbözőznek a prózai színész játékától, célra vezetőnek érzem, ha ezen az úton sajátítja el a táncos azt a tudást, amelynek birtokában felkeltheti önmagában és ki is tudja fejezni érzéseit. Ezt természetesen transzponálni kell saját művészetére: a táncművészetre. Ha valaki tanulás nélkül is birtokában





*Júlia (Csinády Dóra) és Romeo (Sallay Zoltán) drámai jelenete*

(Kálmán Béla — Fény. Szöv. felv.)

van a művészi kifejezőeszközöknek, akkor is tudatos felépítője és ellenőrzője kell, hogy legyen érzéseinek. E nélkül nem tudom elképzelni a művészi alakítást.

\*

Első szerepeim egyike a Romeo és Júlia c. balett Júliája volt. Minden eszközt megragadtam, hogy megközelítőleg ki tudjam fejezni azt a sok és sokrétű érzést, ami ebben a szerepben rejlik. Egy helyen pl. Shakespeare-től kaptam instrukciót, éppen annál a résznél, mikor a táncmozdulatok cserben hagynak és az erkélyen kell állni egy helyben, hosszú taktusokon keresztül. „Ni, most lehajtja arcát a kezére“ — mondja Romeo a szövegben, miután beugrott a kertbe és Júliát figyeli. Ez a mondat tolmácsolta nekem azt, hogy lehajtsam fejem a kezemre, amit, úgy éreztem, a boldogságomba vegyülő szomorúság okoz. Ebből önként kínálkozott a következő mozdulat, hogy a fejemet felkapva érzékeltessem Júlia megriadását a kertben hallott lépések zajától. Így alakult ki, Shakespeare szövegéből, az erkélyjelenetnek ez a része.

De nincs minden balettnak irodalmi alapja. Ha pedig a balettszöveg nem részletes, nem is ad alkalmat arra, hogy olyan mondatokat találjak benne, amelyek a táncban való gondolkodásomat megmozgatják. Ilyenkor „megírom“ magamnak a szöveget. Nem konkrét mondatokat vetek papírra, de tisztázom magamban azokat az érzéseket, amelyeket egymást követően a zene és a mozdulatok különböző fázisaiban akarok majd kifejezni. A Párizs lángjai színésznőjének sírás-jelenetében például az színésztársam meggyilkolásán érzett bánatot, fájdalmat kell érzékeltetnem. De e mellé az érzés mellé még több más érzést is lehet vegyíteni, hogy a tánc tartalmas és még kifejezőbb legyen. Így tör elő egymás után a kétségbeesés, a szívemet és torkomat szorító visszaemlékezés, a hirtelen rémület a halottól, az udvarral szemben érzett elkeseredett düh



és végül a bosszú ébredése, mely esküre késztet. Mindezt egy táncon belül kell kifejezni.

Egészen más elképzelést kíván az olyan tánc, amelyben nincsenek ilyen érzéshullámzások. Ahol egy érzést kell végigvezetni az egész tánc során. Ilyen a Hattyúk tava IV. felvonásának pas de deux-je, mely lírai hangulatban vezeti végig Odette megbocsájtó szerelmét a herceg iránt. Ugyancsak egy kifejezési pont a koncentráldik Teresa Oliviaira egyik pas de deux-je a Bihari nótájában; történetesen arra, hogy meghódítsa a gárdatisztet, aki mindössze gratulálni jött a színpalak mögé. Az utóbb említett pas de deux-k éppúgy megkívánják, hogy az előadóművész ne hagyjon üres részeket — olyanokat, melyek ne a kifejezendő érzés köré csoportosulnának —, mint azok a táncok, melyekben több érzéskomplexum sűrűsödik össze. Ha rövidebb időnk van az érzés exponálására, akkor az általánosságban legjellemzőbb mozdulatokat és arckifejezést kell megtalálnunk; míg, ha hosszabb időtartamú kifejezési lehetőségünk van, akkor részletesebben, több oldalról tudunk rávilágítani a mondanivalónkra.

A kifejezési mód ritmusát a zenéhez és a cselekményhez kell alkalmaznia a koreográfusnak. Ha ezt a ritmust a műnek megfelelően adagolja, de nem lép ki a balettműfaj kereteiből azáltal, hogy a cselekményhez nem kapcsolódó tánclépésekre, vagy tánclépés nélküli arcjátékra szorítkozik, akkor, akár hosszabb, akár rövidebb cselekményt bíz a táncosra —, ennek meglesz rá a lehetősége, hogy művészien valóítsa meg.

Az átélés körülményeivel még sokat lehetne foglalkozni, írhatnék arról — az egyes szerepeket részletezve —, hogyan próbáltam megkeresni az utat, amely az átél érzések legkifejezőbb formájához vezet. De tudom, hogy még a színművészek számára készült sok könyvben is csak megközelítő magyarázatok szólnak művészi átélésről és nem adhatják ennek pontos receptjét. A táncos művészi átélésének lényegét sem lehet pontosan meghatározni, mert az átélést a tudatosság mellett a művész intuíciója is irányítja.

C SINÁDY DÓRA

## Az NDK táncchírei

TÖBB FIGYELMET A BALETTNEK címmel *Lothar Schramm* cikkét közli a *Theater der Zeit*. A táncosok képzésével kapcsolatban elmondja, hogy az elmúlt nyáron vizsgák keretében felülbírálták a színházi táncosokat. 102 táncos közül csak 19-et találtak színpadra érettnek, 64-et ismétlővizsgára utasítottak, 14-et kiképző iskolára küldtek, 19-et pedig más pályára tanácsoltak. A kultuszminisztérium — írja a lap — mindent meg fog tenni a baletttáncosok eredményesebb továbbképzése érdekében. Sok múlik a balettmestereken is, éppen ezért balettmester-továbbképző tanfolyamot indítottak, s ezt a tanfolyamot 1957-ben megismétlik.

NÉPMŰVÉSZETI MUNKÁNK EGYES KÉRDÉSEIHEZ címmel tanulmányt közölt a *Neues Deutschland* az üzemi öntevékeny együttesek munkájáról, a népművészetnek hazafiasságra és jó munkára nevelő hatásáról, az e téren eddig elért eredményekről és hibákról. A táncról szólva a következőket írja a tanulmány: „Éppen a tánc területén fontos, hogy a régi formákat új tartalommal töltsük

meg. Szeretnők mai életünket művészi formában visszatükröződve látni, a termelőszövetkezetek táncünnepségein és egyfelvonásos művekben is... Csoportjainknak merészebben kellene mai életünket témaként felhasználniuk. Szükség van a hivatásos művészek szervezett segítségére. Nélkülük ez a minőségi ugrás lehetetlen. Régi igazság, hogy aki másokat fel akar gyújtani, annak magának is lángolnia kell. A csoportban folyó népművelői munka döntően kihat a csoport közönségsikerére. E népművelői munka leglényegesebb része a hazafias nevelés. Ha a csoport minden tagja tudja, miért vettek fel műsorukba egy harcos munkásdalt vagy táncot, akkor az egész műsor meggyőző és magával ragadó lesz.“

A BERLINI TÁNC KONFERENCIA résztvevői elhatározták, hogy megvitatják a *Laban*-féle táncírás bevezetésének lehetőségét. Kelet- és nyugatnémet szakemberek előtt *Albrecht Knust*, a Kinetográfiai Intézet vezetője és *Ilse Loesch*, a lipcei Színművészeti Főiskola docense tartott több előadást erről a tárgyról. Elkészítették egy tanfolyam részletes tervét, melynek az a célja, hogy résztvevői két hét után kineogram alapján tudják eltáncolni a német népi táncok leggyakoribb motívumait.



# Balett a Német Demokratikus Köztársaságban

Werner Hoerisch „Ballett in der DDR“ című, a *Neues Deutschland* 1955. dec. 4-i számában megjelent cikke nyomán

A Német Demokratikus Köztársaságban, Berlint is számítva, 56 színháznak van balettegyüttese; a balettmesterek és hivatásos balett-táncosok száma mintegy 800.

A köztársaság kormányzata sokat tett abban az irányban, hogy a színházakban tovább fejlődjék a balettművészet. Döntő cselekedete volt, hogy 1950-ben két állami balettkiskolát alapított, az egyiket Drezdában (*Palucca*-féle iskola), a másikat Berlinben. Öt évi tanulás után — amelynek költségeit az állam viseli — a nyáron először kerültek ki ezekből az iskolákból jól képzett balett-táncosok. A magániskolákban drága és rövid ideig tartó volt a kiképzés. Három év — ahogyan Nyugat-Németországban ma is érvényben van — aligha elegendő a rendkívüli igényeket támasztó klasszikus táncművészet elsajátítására és arra, hogy a népi táncokat színpadilag érett fokon tudják előadni.

Egyes, Berlinen kívüli balettegyüttesek a kiképzésnél mutatkozó, lassan áthidalható hiány ellenére is figyelemre méltóan járultak hozzá a köztársaság balettművészetének fejlesztéséhez. 1953-ban pl. Lipcsében átlagon felüli képességű együttes működött, amelynek több tehetséges szólistája ma már a berlini Állami Opera tagja. A lipcsei Operában került először előadásra a Párizs lángjai *Lilo Gruber* koreográfiájával és rendezésével — ezután ő maga is átment a berlini Állami Operába. *Palucca* asszony, a Német Művészeti Akadémia tagja és a drezdai Állami Balettkiskola vezetője írta a Párizs lángjai lipcsei előadásával kapcsolatban: „*Miért jelentkezem éppen a lipcsei előadás alkalmából? Mert a rendező és a koreográfus bátor teljesítménye jövőbeni újabb lehetőségekre nyújt reményt s mert az ő eszmei munkájuk bátorsága és tisztasága örömmel töltött el, továbbá, mivel a szereplőkbe bátorságot öntött, akik pedig azt hitték, hogy sohasem készülnek el a táncszámokkal.*” Mint ismeretes, *Lilo Gruber*, mint az



NDK fölfelé törő balettművészetének élharcosa, Berlinben *Hacsaturján* nagy balettművészt, a *Gajanét* az első, igazán tökéletes német előadásban hozta színre. Drezdában *Erwin Hansen* Prokofjev *Romeo és Juliá*-jának hasonlóképpen kiváló színpadra állításával aratott sikert. Schwerinben 1953-ban *Jean Weidt* Delibes *Coppéliá*jával gazdagította a repertoárt. Karl-Marx-Stadtban, ahol ő jelenleg mint balettmester működik, a jelenkori német balett élenjáró művészévé vált azzal, hogy először mutatta be a *Vihar után* című balettet, amelynek zenéjét *Wolfgang Hohensee* fiatal német zeneszerző írta. Lipcsében *Werner Ulbrich* koreográfusfiájával és rendezésében került színre *Kenessey Jenő* *Keszkenő-je*, a Szovjet-Német Barátsági hónap tiszteletére *Tom Schilling* Weimarban elsőnek hozta színre *Aszafjev* *Bahcsiszeráji szölkőkút* című balett-

*Gisella Free és Georg Groke kettőse de Falla Szerelmi varázs című táncjátékában*



jét. A balettművészet terén tehát az elhatározó, döntő lépések több esetben és nehéz feltételek mellett, nagyobb bátorsággal, Berlinen kívül történtek. Weimar, Halle, Magdeburg sok olyan előadással dicsekedhet, amelyeket Berlinben 1945 óta nem láttak.

Az NDK balettművészetének fontos állomása volt az 1953. évi konferencia, amelyen, mint legfőbb témát, a *realizmusnak a táncban való szerepét* tárgyalták meg, továbbá az 1954. évi első nagy német tánckonferencia. A kultuszminisztérium által 1954-ben és 1955-ben fiatal táncosok részére kiírt versenypályázat is nagyban hozzájárult a balett fejlődéséhez, a technikai és a művészi tudás megerősödéséhez, amelyhez kitűnő eszményképeket kaptak a moszkvai és leningrádi szólisták fellépései révén. Ahhoz, hogy a német balett a legmagasabb nemzetközi színvonalat elérje, még hosszú utat kell megtenni — ezt minden érdekelt pontosan tudja. A balettművészet fejlesztésének munkájában a közép- és kisebb színházaknak is részt kell venniük. Szükséges az eredményesen megkezdett tapasztalateserék kiszélesítése a fejlett és a kevésbé erős balettegyüttesek között.

Kétségtelen, hogy vannak nehézségek is. Például a ma még tapasztalható hiányos kiképzés következménye, hogy egy-egy balettmester a napi gyakorlatok során kénytelen egyes balett-tagok továbbképzését is ellátni. A balettkar néhol nem tud zavartalanul gyakorolni, mert a zenekar veszi igénybe a balett-termet próba céljára. Némi színház a balett-táncosokat operaházi statisztériával és egyéb fellépésekkel terheli meg. Egyes balettmesterek csak rendszertelenül tartanak gyakorlatokat, stb. Az igények is megnövekedtek, hiszen a gyakorlatokhoz hozzátartozik különféle országok folklórjának megismerése. Senki sem elégszik meg azzal, hogy egy jellegzetes nemzeti táncot felületesen, sematikusan adjanak elő a színpadon. Ebből a szempontból jó törekvések tapasztalhatók. A weimari balettmester, *Tom Schilling* például egy örmény származású táncost kért fel arra, hogy a Gajane-próbák megkezdése előtt mutassa meg az örmény néptáncot. Ugyanő, hogy a baszk táncleépéseket és az igazi Carmagnole-t betaníthassa, Weimarba hozatta *Lycette Darsonval* és *Guilbert Canova* párizsi szólótáncosokat — erre a Párizs lángjai előkészületei miatt volt szükség. Amidőn Schwerinben fellépett a Pjatnickij Kórus, *Ruth Wolf* ottani balettmesternőnek si-



*Julia Esbach és Günther Mering Hattyük tava-kettőse*





„Ruha teszi az embert“ — táncjáték Dvorák Szláv táncai alapján a berlini Metropól Színházban. Rita Zabeko, Félix Stefan és Anneliese Schaefer

került megnyernie az együttes koreográfusát, *Tatjana Usztyinovát*, hogy betanítsa az orosz néptáncokat. De a stralsundiak sem voltak tétlenek: amidőn városukban tartózkodott a *Budapesti Cirkusz* a táncegyüttesével, megkérték a táncosokat, mutassák meg nekik, milyen is az igazi csárdás... Egyébként a népi táncok, mint a balettművészet továbbfejlesztésének forrásai, az első német tánckonferencia fontos vitapontját alkották.

A Német Demokratikus Köztársaság balettművészetének helyzetét és jövőjét derülátóan kell megítélni. A tánc, mint hivatás eddig nem ismert megbecsülésnek örvend, az állami támogatás pedig lehetővé teszi minden tehetséges ifjú és leány kiképzését. *De egyre nagyobb számban kellene koreográfusok, táncpedagógusok, szakmailag képzett balett-dramaturgok, szöveggönyvtörök és kritikusok.*

## Varsó

A NEMZETI SZÍNHÁZ vígadó-termében rendezték meg „Az angol balett kiállítását“-t. Az angol balett — mint a *Trybuna Ludu* a kiállítással kapcsolatban írja — más országok balettjéhez viszonyítva még nagyon fiatal. A század első éveiben voltak ugyan már egyes balettcsoportok, de a szó szoros értelmében véve ezek még nem voltak balettegüttesek. Az angol balett alapjait Gyagilev fektette le. Az elmúlt huszonöt év alatt rohamos fejlődésnek indult; 1931-ben Ninette de Valois megalapította Anglia egyik legjelentősebb balettegüttesét, a Sadler's Wells Theatre Ballet Company-t. Ez az együttes 1934-ben tartotta első előadását. Repertoárjában kb. negyven műsorszám szerepel.

A kiállítás főleg a Sadler's Wells Balettről készült felvételeket mutatja be. Egyik külön-

termében látható a Hamlet, a Giselle, a Hattyúk tava és más balettek díszleteinek kicsinyített mása, valamint 80 eredeti díszlet és kosztüm-rajz.

A VARSÓI BALETT KÖZÉPISKOLA új helyiségbe költözött. Szakértők véleménye szerint az iskola nemcsak Európa, hanem a világ egyik legjobban berendezett intézete.

## Bécs

AZ ÁLLAMI OPERA BALETTEGYÜTTESE *Prokofjev* Klasszikus Szimfóniájára készült koreográfiát adott elő, valamint *Minkus* Don Quijote című balettjéből egy újonnan betanult pas de deux-t, *Edeltraud Bexner* és *Richard Adama* közreműködésével.



## Vidéki színházaink táncélete

A felszabadulás előtt budapesti és vidéki színházaink között óriási színvonal-különbség volt. Ezt a különbséget majdnem minden téren sikerült megszüntetni. Ma sok vidéki színházunk prózai, vagy opera-előadásai, sok tekintetben operett-előadásai is, megítlik a fővárosiak szintjét. Talán egyetlen a tánc területe, melyen — egy-két kivételtől eltekintve — még fennáll a régi különbség.

A Magyar Táncművészek Szövetsége Színházi Bizottságának megbízásából végiglátogattuk azokat a színházakat, amelyeknek táncára van. Jártunk Győrött, Miskolcon, Pécsen és Szegeden. Ezek közül a színházak közül csak a szegedinenél találtunk olyan körülményeket, melyek között színvonalas munkát tud végezni a táncosok.

A táncosokkal szemben általában mindenütt bizonyos fokú lebecsülést tapasztaltunk, ami — valljuk be őszintén — a jelenlegi körülmények között gyakran jogos. A színházak vezetői és vezető színészei a táncosokban nem egy bizonyos művészeti területre speciálisan képzett művésztársat látnak, hanem olyan segédszemélyzetet, melyet adandó alkalommal táncra is fel lehet használni. Ez a felfogás önként adódik a vidéki színházak szűk létszámkeretéből, amelyet már úgy terveznek, hogy a táncosok helyettesítse a statisztériát. Így, ha valamely darabhoz több statisztista kell, mint ahányan a táncosokban vannak, az a „vendégrovatot“ terheli.

Ugyanakkor az igazgatók szívesen vennék, ha a táncosok — betöltve színpadi hivatásukat — színesebbé tennék a zenés darabok előadását és színvonalukban is alkalmazkodnának az előadásokhoz. Véleményük szerint ennek legfőbb akadálya a táncosok elégtelen képzettsége. És ebben van igazság. Az amúgyis igen kis létszámú táncosok tagjai között találunk minimumon aluli technikai tudású, sőt kilátástalanul fejlődésképtelen tagokat is. Vannak azonban, és nem is kevesen, akik megfelelő képességekkel rendelkeznek, ezeket a képességeket azonban a mostoha gyakorlási lehetőségek folytán képtelenek tudássá fejleszteni. Sőt akadnak olyanok is, akik már előzőleg megszerzett tudásuk egy részét veszítik el megfelelő mester és rendszeres továbbképzés hiányában.

Pedig a táncosokban megvan a törekvés az állandó gyakorlásra. Győrött például ottlétünk alkalmával a színház fűtetlen, kőpadlós előcsarnokában láttuk gyakorolni a lelkes táncosokat, zongora és korrepetitor hiányában a koreográfus (Marton Edit) fűttszavára. Azonban a táncosok lelkesedése, szorgalma nem elég. Ennek más körülményekkel kell párosulnia ahhoz, hogy a színpadon is látható eredményekhez vezessen. Olyan gyakorlóterem kellene, amilyen Szegeden áll a táncosok rendelkezésére, — vagy legalább olyan, mint Pécsen. Olyan zongorista, amilyen a szegediek rendszeresen dolgozhatnak. Olyan képzett balettpedagógus, mint Marton Edit (Győr), vagy Sallay Eta (Szeged). Az nem megoldás, hogy a lelkes, kitűnő táncos — bár pedagógiaiag képtelen — Böndi József (Pécs) társadalmi munkában (!) vezesse a balettgyakorlatokat.

A színvonal emeléséhez időre is szükségük van a táncosoknak. De ha délelőtt és nem mint táncosok vesznek részt a próbákon, este pedig ugyanígy az előadásokon, akkor mint táncosok nem tudnak fejlődni, nem marad idejük szakmai gyakorlátra, visszafejlődnek.

Vajon szükségszerűen így kell-e ennek lennie? Nem lehet-e ezeken a nehézségeken segíteni? Szegedi és részben győri tapasztalataink bizonyítják, hogy a problémák — ha nehezek is —, nem megoldhatatlanok.

A legszerencsésebb körülmények között kétségtelenül a szegedi táncosok dolgozik. Állandó terem és korrepetitor teszi lehetővé a rendszeres gyakorlatokat. Az igazgató (Duka Antalné) éppen látogatásunk idején tett kötelező ígéretet, hogy felmenti a táncosok tagjait mindazokban a darabokban való statisztálás alól, melyekben mint táncosok nem szerepelnek. A koreográfusnak, Sallay Etának, lehetővé teszi a színház, hogy



időnként Budapestre utazzék, szakmai ismeretei bővítésére. Ezek a szerencsés körülmények meglátszanak a tánckar munkáján. Módunk volt a „Madarász“ egy előadásán résztvenni, ahol a táncok méltóak voltak a kitűnő előadás színészeinek és énekesekének teljesítményéhez.

*Győrött* már sokkal nehezebb dolguk van a táncosoknak és koreográfusnak egyaránt. A színház nem képes a színvonalas munka előfeltételeit megteremteni. Azonban a táncosok, *Marton Edit* vezetésével, hősiessé küzdelmet vívnak a mostoha körülményekkel. A látott „Vándordiák“-előadás mazurkája a koreográfus és a táncosok jelentős technikai és művészi képességeiről tanúskodik. Erejük a jó kollektívában van. Megérdemlik, hogy sürgős segítséget kapjanak, mert az a lelkesedés, mellyel igazukért harcolnak, nem tarthat örökké.

A másik két színház táncosainak színpadi munkájára erősen rányomják bélyegüket azok a tarthatatlan körülmények, melyek között dolgoznak. Pedig mindkét helyen (*Miskolc, Pécs*) a színház általános színvonala kötelezne arra, hogy a művészetnek ezen a frontján is magas színvonalút nyújtson.

Ehhez azonban a tánckar általános technikai színvonalát kellene magasabbra emelni. Meg kell szűnnie annak a nagy színvonalkülönbségnek, mely az egyes tagok tudása között jelenleg van. Ezt különben a *szegedi* és a *győri* színháznál is meg lehetne tenni. Ott is megkönnyítené a koreográfus munkáját, ha elképzeléseit nem kellene a gyengén képzett tagok technikai tudása által szabott korlátok közé szorítania.

Könnyű ezt mondani — hallottuk egyes vezetőktől —, de hol kapunk annyi képzett táncost ?

Kétségtelen, hogy képzett táncosok nem szívesen szerződnek vidékre statisztának. Azonban, ha biztosítják a megfelelő munkakörülményeket és a kellő megbecsülést, ez a nehézség is egyesapásra megszűnik. Hiszen feladat bőven akad vidéken is a táncosoknak. Azokban a színházakban, ahol operatársulat is működik (*Szeged, Miskolc, Debrecen*) megfelelő létszámú és színvonalú tánckar szerződtetése esetén lehetővé válna önálló balettek, táncjátékok bemutatása is. Ez pedig nagymértékben színesítené a repertoárt. (Ez elől különben a színházak vezetői sem zárkóznak el.) A táncosok színházon kívül is szerepelhetnének kis koncertszámokkal, ahogy azt a *szegediek, pécsiek* most is teszik. Tehát lehetőség még a mai körülmények között is bőven van. Ha azonban nem javítjuk meg táncosaink munkalehetőségeit és nem sietünk a vidék segítségére, a vidék megeszi azokat a jó táncosokat, akik erre az úttörő munkára vállalkoznak.

Akadnak panaszok a *koreográfusokkal* szemben is. A Főiskoláról kikerültekkel szemben, hogy nem ismerik a színpad követelményeit és nem tudnak megbirkózni a színházaknál felmerülő feladatokkal (pl. operett-táncok). A „régii színpadi szakemberek“ nem tudnak megszabadulni a régi sablonoktól, idegenül állnak szemben a ma követelményeivel. Azonban a koreográfusok képességeit is csak akkor tudjuk elbírálni, ha munkájukat *megfelelő körülmények között* végzik. Ha ezeket megteremtettük, akkor sor kerülhet annak mérlegelésére, hol van szükség esetleg koreográfuscserére a további munka biztosításához.

\*

Összefoglalva tehát: ha azt akarjuk, hogy vidéki színházainknál a tánckarok munkája is elérje azt a magas színvonalat, melyet más téren elérték — pedig akarjuk —, akkor először is a munkakörülményeket kell megjavítanunk. Ez elsősorban gazdasági probléma — ennek megoldását ki kell harcolni. Az előfeltételek megteremtése után pedig végre kell hajtani azokat a személyi cseréket, melyek a színvonal emeléséhez elengedhetetlenül szükségesek.

TÉRI TIBOR — VADASI TIBOR



## Beszélgetések két új népitánc-drámáról

Náfrádi László—Vujicsics Tihamér *Üzött betyár* és *Makar Csudra* című műveiről van szó. Hogy miért választottuk ezt a két táncalkotást — hadd indokoljam meg bevezetésül.

Magunk között megvallhatjuk, hogy vagy két esztendeje hivatásos népitáncművészetünkben is érezhető volt valamiféle stagnálás, vagy ha nem is mondhatjuk éppen stagnálásnak — hiszen ebbe az időbe estek az újabb VIT-sikereink, az Állami Népi Együttes nyugati győzelmei (hogy mást ne is említsek), s ebben az időben történt lényegében *Rábai Miklós* Kisbojtárjának előkészítése is —, mégis valahogyan nem születtek olyan újabb művek, amelyek arra mutattak volna, hogy forradalmi korszakban élünk s alkotunk. De mostanában megint feszül valami nálunk, tervek, akaratok, szándékok és szenvedélyek izzanak, bármerre nézünk is, érezni ezt. S mind e feszítettség, izzás végső célja: az *igazában mai, új, magyar táncművészet*. Hogy milyen is lesz ez a művészet, milyen alkotások jelentik majd létrejöttét, bajos volna azt így megmondani: annyi bizonyos, hogy művészeink javát ez a cél hevíti.

S a mai téma, a mai mondanivaló ábrázolása, s az ezt megjelenítő *új formanyelv* kialakítása talán éppen a népitáncművészetben a legnehezebb. Vállalja-e művészetünk ezt a hallatlanul nehéz utat? *Vállalnia kell, még ha eleinte félsikerekkel, vagy éppen torz művek létrejöttével jár is.*

Azon az úton, amely az új, korszerű táncművészetünkhöz eljuttat, különösen nagy jelentősége van a *táncdrámának*.

Legjobb népitáncalkotóink dolga, hogy az utat kitapogassák és lépjenek rajta egyre nagyobbab. De viszont közös dolog, hogy e lépéseket, e tetteket *valamennyien megvitatassuk*, s ami valójában előrevisz, azt különválasszuk attól, ami kolonc, gát, hiba.

Mi volt az *új* Náfrádi e két kompozíciójában? A cselekményesség? Korántsem, ennek régibb emlékei és sikerei is vannak. Az új, sajátos formanyelv? Birkózott vele már valamennyi számottevő koreográfusunk, s Náfrádi *sem* birkózott meg vele. Az emberábrázolás, a jellemfestés? Közelebb kerültünk, de ez sem *itt* jelentkezik elsőül és szintén nem *mostani* jelentkezés. Sokkal inkább újszerű a mély, emberi érzésvilág kibontása s harca, összeütközése valamely drámai keretben, gyötrődése és robbanása — voltak már egyes régebbi művekben ilyenféle rezdülések, de *ilyen fokon* népitáncban nálunk színpadon még nem mutatkozott.

Újabb lépés ez a *teljesebb* emberábrázolás felé.

Hazudnék, ha azt állítanám, hogy Náfrádi tökéletes műveket alkotott. Akadnak bizony vaskos hibák mindkettőben bőséggel, mindkettő eléggé problematikus —, de hiszen éppen a problémátlanság kötné meg talán leginkább a mi művészetünket is, s végtére ebből a két műből nemcsak tanulságok, de művészi élmények is adódtak, s elsősorban: további új távlatok.

Ezért vállaltam, hogy e cikkek összehozzam, nem is annyira a magam, hanem mások véleményeit. Elbeszélgettem *Harangozó Gyulával*, *Szabó Ivánnal*, *Molnár Istvánnal*, s megpróbálom e beszélgetések tanulságait most közreadni — mert hiszen közügy.

\*

*Harangozó Gyulával* azt a vitát elevenítettük föl, amely a *Makar Csudra* bemutatóját követte. Igen tanulságos volt, ahogyan ő ezen a vitán — nem a kívülálló szemlélődő, hanem az *alkotó* szemszögéből, s szinte beleélve magát a *megfogalmazás, kivitelezés gondjába* — elemezte a Csudrát.

Első megjegyzése volt, hogy az lenne a mű igazi próbája, ha olyan nagyközönség elé vinnék a darabot, amely nem ismeri a *Gorkij*-novellát — vajon ez a



közönség megérténé-e? Véleménye szerint *nem*, s ez elsősorban a rendezés és a kivitelezés nagy hibája. Mindenképpen baj van egy művel, ha nem mindenki számára egyértelműen világos. Miért nem egyértelmű a *Makar Csudra*? Elsősorban az összhatás egyenetlensége miatt. Lojko Zobár alakja megkomponálásban is, kivitelezésben is kimagaslik a darabból, még ha nem éri is el ennek a figurának gorkiji mélységét és szilajságát — viszont nem áll vele egyenlő szinten a lány, Radda koreográfiai megformálása, s így a dráma, az összeütközés máris hitelét veszti. Érvényes ez a megállapítás akkor is, ha egyes részletekben föl is izzik kettejük — kissé túlságosan is sajátos, de végtelenül drámai — viszonya, hiszen a mű *egészét* kell alapul venni. Danilo ábrázolása és szerepfelfogása is hamis vágányokra visz. Nem világos akkor sem, amikor Raddát kizavarja, miután a lány földre rántotta Lojkót az ostorával; de a befejezésben, abban a vívódó bosszúban meg egészen megmásítja a *táncdráma* lényegét.

Mi teszi a megfogalmazást hiányossá? Egyrészt rendezésbeli hibák, táncalkotói naivitások, formai fantáziátlanság. Pl. színpadkép szempontjából, térbeli megoldásban a kezdő kép lapos; vagy: a tűzhöz lépve Radda lényegében egyhelyben topog s ez semmit sem mond; vagy: a második részben, a két szerelmes gyöttrődésében is sok a komponálási „üresjárat“, az állás, másrészt, annak ellenére, hogy a szereplők átélték, szenvedték és visszaadták a drámát, játékkuk színészi alakítás dolgában a kifejezés sokrétűségével és magasabb fokúságával adós maradt. Ilyen hibák miatt nem azt kapta a szemünk, amit a zene a fülünkön át adott. A zene egyértelműbb volt, színvonalban föltűnő a koreográfiát, igazabban hozta a drámát.

Mit jelent mindez végeredményben? Elsősorban azt, hogy egy ilyen feladat megoldása többet kíván. De Harangozó Gyula még így is nagyra értékeli a *Makar Csudra* jelentőségét. Az elkövetett hibák végeredményben arra vezethetők vissza, hogy nem csupán Náfrádi, de az egész hivatásos népitáncművészet még „iskolázatlan“ ezen a téren.

*Szabó Iván* egyike annak a néhány úttörő népitáncalkotónak, akik mögött rengeteg kísérlet és útkeresés, és eredmény is áll. (Kár, hogy már csak mint néző segít nekünk). A mindig új megoldásokat, lehetőségeket kereső Szabó Iván érthetően nagyon örült Náfrádi két új művének: *dolgozni, dolgozni, alkotni* — minél több kísérlet, próbálkozás, és minél több elgondolás valóraváltása visz igazában előre! S ezt várja Náfráditól is, most még fokozottabban, hiszen a bemutatott új számai erős tehetségű koreográfusra mutatnak. Igaz, hogy az új utak s az új műfajok együtt járnak a hibákkal, s ez alól Náfrádi sem kivétel. Mint ahogy az *Úzött betyár* című műve is mutatja. Ezt a művét nem lehet elfogadni. Elsősorban a betyár hamis képe miatt. Amit ebben a számban láthattunk, az inkább lehet egy fába szorult féreg kétségbeesésének ábrázolása, de semmiképpen egy magyar betyár rajza. Más szerepben és más körülmények között talán el lehet képzelni ilyen érzelemábrázolást, de itt, így, mindenképpen szerencsétlen. S ha ma már nem is élnek a betyárok, ismerni mégis lehetne őket. Népi alakok ezreit lehetne tanúkként idézni erre. S éppen *Móricz Zsigmond* mutat betyárjaink ábrázolásában más példát, igazi képet — pedig Náfrádi számára tudtunkkal Móricz adta az ihletet ehhez a kompozícióhoz.

A *Makar Csudra*, egyes részeiben, a valódi művészet erejével hat. Ezt a hatást valahogy mégsem kapja meg a néző. Beállításban, színpadképi megfogalmazásban nagyon is egyszínű és egysíkú ez a kompozíció. Az öregek alakja túlságosan szürke. Danilo figurájának megkomponálásában az alkotó is s az előadó is utat tévesztett. Raddát *felszínesebb*, könnyedebb cigánylánynak érezzük, mint amilyennek Gorkij megírta, s ahogy az Lojko Zobárral szemben is a dráma igaz voltának érdekében elhíható lenne. Radda táncában különösen sokszor megtörik az a szenvedély, ami Gorkij művében egyenesen visz a gyilkosságig, — ez az út itt nincs meg, s Lojko tette emiatt eléggé érthetetlen. A táncosok olyan nagyigényű feladattal állottak szemben,



amilyenben eddig még talán nem is volt részük. Nagy jelentőségű ez az ő fejlődésükre nézve is. S nem is várható, hogy egyszerre tökéletesen birkózzanak meg vele. Az egyes szerepek kialakításának *felfogásában* található meg az elcsúszások okai, s ezt csak még fokozza az egyenetlen tánckomponálás. Legsikerültebb Lojko megformálása. Felfogásban, táncban, érzelmemábrázolásban ez az alak közelíti meg leginkább az eredeti Lojko Zobárt.

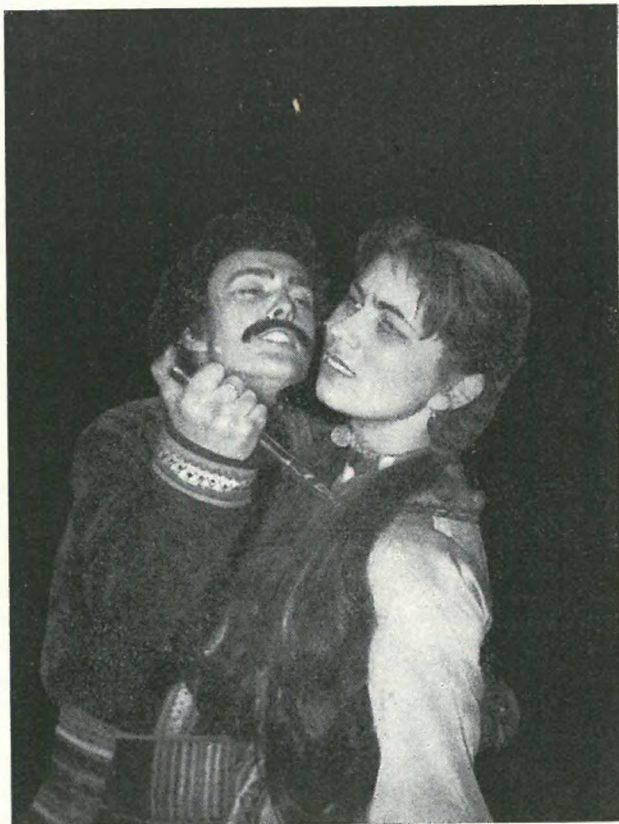
Lehet, hogy túlságosan nagyigényű volt — s eléggé különleges is — Nárádi választása a *Makar Csudra* esetében, de végeredményben művészi alkotás és próbálkozás, és jelentős szolgálatot tett a néptáncművészet fejlődésének.

*Molnár István* szintén igen nagyra értékeli a *Makar Csudrát*, s nemcsak a kamaraszámok műsorában, de az Állami Népi Együtt's eddigi teljes munkáját tekintve is a legjelentősebb új lépésnek tartja; nemcsak új szintre törő kísérletnek, hanem erős koncepciós művészi műnek. A koncepciója s a jelentősége nagyobb, mint maga a látott szám, önmagában véve.

A magjában benne van, amit már teljesérvényűen művészetnek lehet nevezni, s ez a mag hat ebből a műből. Kár, hogy ami belőle kinő, az már nem ilyen értékű. Expresszionista alkotás — ezt a jelzőt nem megrovóan, lekicsinylőleg kell itt érteni, egy kissé az adott téma megoldhatóságából következik. De egyúttal azt is jelenti, hogy még nem az a táncalkotás, amire ma szükség van. Nem kisebbíti Nárádi érdemét, ha ennek a kompozíciónak sokszor durva hibáiról is szó esik.

A tánnyelv igen szegényes és zavaros. Pl. Lojko, táncának stílustörései éppenséggel bánták. (Hol grúzoz mozgással kifejezett férfiasság, hol valami furcsa stílusban megalkotott férfiatlanság keveredik benne eltorzított cigány-mozgásanyaggal.) Radda tánca, mozgásformája meg egyenesen ellentétben áll azzal, amit a Gorkij-novella után elképzélhet az ember. Még ennél is rosszabb Danilo megformálása.

A másik műről, az *Úzött betyárról* Molnár Istvánnak sines jó véleménye. Nem az újszerűsége, új ábrázolási módja miatt — szándékában ezt is értékelni kell —, hanem azért nem érdemes részletekbe bocsátkozni róla, mert *alapjában* elhibázott ez a szám.



*Makar Csudra — Tarcsi Zoltán és Varga Erzsébet*

(Bartal Ferenc — Magyar Foto feiv.)



Sajnos, van egy dolog, amit a beszélgetéseknek ez az ismertetése önmagában nem adhat vissza. Mindhárom alkotó *szenvedélyessége és szeretete* ez. S ha talán inkább a hibákról esett is szó, ez abból az *igényességből* fakad, amit Náfrádi Lászlóval szemben már alkalmazni kell. S ez a fajta igényesség bizonyítja éppen, hogy Náfrádi olyan alkotásokkal állott elénk, amelyek sokkal jelentősebbek, semhogy kemény bíráló nélkül lehetne hagyni, hiszen új művészetünk biztató csirái vannak bennük. Ha egy kicsit, az új szintből adódóan, dadogó megfogalmazásban, hibákkal tele, egyenletlenül születtek is ezek a kompozíciók: így, ahogy vannak, Náfrádinak eddig a *legnagyobb eredményei*. S ez kötelez is. Nemesak Náfrádi Lászlót kötelezi, de minden élvonalbeli táncalkotónkat.

S egyúttal biztatás valamennyiünk számára. Illetve akkor válik azzá, ha jelentőségét és tanulságait együttesen megértjük.

LÁSZLÓ-BENCSIK SÁNDOR

## A Makar Csudra zenéje

Sokat írnak és beszélnek mostanság nemzeti táncdrámánk problémáiról, de aránylag kevés szó esik arról az *új színpadi zenéről*, melynek a magyar nemzeti táncnyelvvel párhuzamosan kell kialakulnia. Persze, nem kizárólag a kritikusok és esztétikusok feledékenységé ez, hiszen ilyenfajta zene bizony nagyon kevés íródik — az iránta megnyilvánuló maximális érdeklődés és sürgető igény ellenére.

Végre mégis jelentkezik valami. *Vujicsics Tihamér* az *Üzött betyár*hoz és a *Makar Csudrá*hoz nagy sodróerejű, vérbeli táncmuzsikát írt, igazi színpadi érzékkel, színvonalasan. Ez a kis cikk, szerény terjedelme által erősen korlátozva ugyan, mégis megpróbálkozik rámutatni a *Makar Csudra* legfontosabb zenei sajátosságaira, különös tekintettel a helyzet-, illetve hangulatfestés és jellemábrázolás táncos szempontjaira. (Az *Üzött betyárt* a benne felvetődő kérdés: a magyar nemzeti színpad tánc- és tánczenei formanyelvének problémája talán izgalmasabbá teszi a Makar Csudránál is; elemzését egyelőre mégsem tartom szükségesnek, mivel a múlt év november 27-én bemutatott formája egy azóta készült új, nagyobb műbe van beépítve, mint annak 2. jelenete.)

A *Makar Csudra* témaválasztásáról sokan úgy vélekedtek, hogy a hatásos moldvai cigányos-gruzos-jerevános atmoszféra hódító hatása eltereli a figyelmet a most vajdó, formálódó magyar tánczene-stílus legégetőbb problémáiról. Véleményem szerint ez nincs így. Minden olyan idegen néptánckultúra, melyet valamilyen ősi vonatkozás vagy vérmérsékleti rokonság, vagy az egymás mellett-élés asszimilációja kapcsol össze a mienkkel, sok felhasználható építőkövet tud adni a magyar nemzeti tánc, illetve balett emelkedő épületéhez.

A művet az első bekezdésben említett szempontok alapján két részre tagolhatjuk. Az elsőt — kivéve a bevezetést, melyre részletesen kitérek még — úgynevezett zárt számok alkotják. Radda belépője, Lojkó belépője (két részes!), Radda és az öregek tánca: megannyi önmagában kerek, egymástól elhatárolható hangulati egység, melyek egy-egy szereplő jellemét hivatottak zeneileg megfesteni. Minden ilyen rész egy, esetleg több dallamra, ún. témára épül. Raddát egy rendkívül ingerlő hatású, kacér dallam, az úgynevezett *Gajd* jellemzi:





Lojkót már kettő, azonban csak az első felük különböz. Ime a dallamuk első fele :



Az első motívum féktelen, vad férfit jelképez, míg a másik az úgynevezett büszkeség-motívum.

Végére hagytam az előjáték első felében megszólaló, jellegzetes jambus-ritmusú témát :

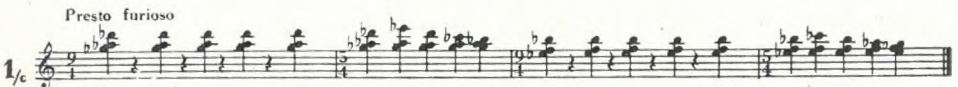


Ez nem közvetlenül személyeket jellemez, hanem lelkiállapotot, helyzetet. Nyugodtan elnevezhetjük *végzet-dallamnak*, mert általában ott bukkan fel a cselekmény folyamán, ahol a szerelmek sorsának, illetve általában az egész darab végkifejletének tragikuma már előreveti árnyékát. Jól jegyezzük meg ezt a négy témát, mert lényegében az egész *Makar Csudra* zenéje ezekre, illetve töredékeikre épül.

Már a most tárgyalt első részben — melyet tehát a főszereplők jellemét ábrázoló témák, illetve az ezekből szerkesztett zárt számok jellemeznek — jól megfigyelhető az egész műre jellemző alkotómódszerek egyike: valamely téma átformálása az új helyzetnek vagy lelkiállapotnak megfelelően. Ilyen például Radda és az öregek közös táncának témája, mely a cigánylány belépő-dallamának (1/a) megnyúlt, szenvedélyesebbre tágitott alakja :



Ugyanennek a témának további változata, mikor a követelési jelenetben (második rész) a leány Lojkó megalázkodását kívánja: a téma éles, durván hasító ritmusú jelleget kap :



Még további változatnak számít jellemzési szempontból az a dallam, mely a darab végén leszúrt, haldokló Radda táncát festi :



Ritmikai vagy hangjegyértékbeni változás az eredetivel szemben itt jóformán alig van. A hangulat sajátos ízét itt nem tempóbeli vagy ritmikus módosítások, hanem a kíséret hangnemének elmosása és a különleges hangszerelés adja — talán az egész mű legmegrázóbb jelenetében.



Mi jellemzi a második részt? Zenei nyelven szólva: az eddigi zárt számok helyett az úgynevezett fejlesztett formálás lép előtérbe. Ez annyit jelent, hogy egymástól szétválasztható blokkok helyett összefüggőbb tömböket, erős motivikus munkát találunk. Ugyanez színpadi nyelven: a főhősök alaptulajdonságának karakterizálása helyett itt már változó helyzeteket, forrongó indulatokat fest a muzsika, és döntő fontosságúra növekszik a végzet-motívum, mely maga jellemez szinte minden kulcshelyzetet. Kísérjük végig úttján e makacs ritmusú témát.

Első ízben az előjátékban halljuk s már ottani jelentkezése is — kemény, kérelhetetlen ritmusával — baljós hangulattal tölti el a hallgatót. S az alaphangulatot megadva, mintegy előkészíti a tragikus végkifejletet. Másodízben az ostorcsapás után Lojkó gyötrődését intonálja, változatainak különböző szembeállításával. A rákövetkező szerelmi vallomás nagyívű kezdőmotívuma — ez talán első pillanatra kísértetiesen fog hangzani — szintén a végzet-dallam harmadik sorának megnagyobbított (zenei műszóval: augmentált) változata. Végzetes szerelem!



Negyedízben a nagybőgő legmélyebb hangjain zúg fel a végzetmotívum, midőn a vérig sértett cigánylegényben megfogamzik a kettős elhatározás: megalázkodni ugyan — de csak a lány leszúrása után! Végül pedig, attól kezdve, hogy a halott Radda elé letérdel Lojkó, egészen a mű befejeztéig uralkodó melódia marad.

Látható a fenti elemzésből, hogy a végzet-dallam alkalmazásának logikája nem öncélú, hanem Lojkó jellemfejlődésének, lelkiállapotának és indulatainak belső törvényszerűségeiből fakadt. És itt álljunk meg egy pillanatra. Ha összehasonlítjuk a két főhős jellemét, hogy a novellának a zene és tánc nyelvére átültetett formájában hogyan viszonyul egymáshoz és a közönséghez, akkor kiderül, nem Raddaé a rokonszenvünk, hanem Lojkóé. Miért? Radda hódító szépségének és szabadságszeretetének büszke tudatában hidegvérűen ingerli Lojkót maga ellen, feláldozva szerelmét és életét is. A novella és a zene is mindössze azt tudja megállapítani róla, hogy tud gyönyörűen élni, parancsolni és meghalni. (A műben mindössze *egy* dallam és három változata jellemzi.) Furesa, nehezen megfogható, szinte emberfeletti (*Gorkij* szerint őrdögi) tulajdonságok ezek, melyek bizony nem melegítik fel a nézőt. Vele ellentétben Lojkóval együtt izgulunk, együtt gyötrődünk; ő emberibb ember s a zene is ezt húzza alá. Láttuk, hogy a darab érzelmi mondanivalóját hordozó végzetdallam a két másikkal együtt (*három* melódia sok változattal!) egyszerűen mind Lojkó indulatainak, vívdásainak megszólaltatója is. Egyszerűen: Lojkó Zobár a főhős, a szép Radda soha nem éri el őt a szilaj, de gyötrelmesen őszinte emberi érzések mélységeiben.

Összefoglalva és jellemzve a Makar Csudra zenéjét, a következőket állapítjuk meg: izig-vérig táncos színpadi muzsika ez, mely a történet miliójét és szereplőit nagy kifejező erővel ábrázolja. Zenei stílusát nem érzem elég egységesnek, mert az előző rész népiesen stilizált zárt számai némileg elütnek a fejlesztett részek hangvételétől. Formailag nagyjából jól felépített. A szerelmi vallomás és a követelés közti rész átírását javaslom.

Vujcsics Tihámér legnagyobb zeneszerzői erényének a kevés témával dolgozó, a témákat variatív módon fejlesztő módszert tartom. Ez a módszer az egyes szereplők, helyzetek vagy eszmék jellemzésére olyan hosszabb témákkal dolgozik, melyeket a cselekmény folyamán kialakuló helyzetek, lelkiállapotok stb. szerint variál, azaz új meg új megjelenési formába öltözteti őket.



Ha Vujicsics átérzi azt a felelősséget a magyar táneművészettel szemben, amit a két kompozíció megalkotásával magára vett, akkor azt is tudni fogja, hogy ez a felelősség egyben kötelezettséget is jelent minél több színpadi mű ihletett alkotására.

Utóiratként szeretnék felvetni egy ártatlannak látszó kérdést, mert a rá adott válasz a magyar néptánművészet jövőjének egyik — véleményem szerint — alapproblémájához vezet el. Az említett két mű esetében a koreográfia és a zene közül melyik mérítette ki jobban a témát? Melyik ábrázolt mélyebben, teljesebben? Ez a kérdés. Válaszolni rá azonban pusztán maguknak a műveknek az alapján nem lehet, mérlegelni kell hozzá a művészettörténeti előzményeket is. Ez a művelet erősen a zene javára üt ki, hiszen a század eleje óta sok modern balettzene született s művészi eredményei átvehetők és továbbfejleszthetők. Tánc téren sokkal kevesebb ilyen előzményre lehet támaszkodni. A népi motívumkinesből kinövő új magyar tánnyelvet csupán néhány év óta alakítják nálunk, minden koreográfus elsősorban a maga erejéből és tapasztalataiból, melyeket külföldi utakon, idegen együttesekkel való kapcsolatokon át szerzett. Ilyen körülmények között el lehet ismerni, hogy esetünkben a zeneszerzőnek aránylag könnyebb dolga volt. Viszont csak hadd ösztökélje tehetséges, bár kevés tapasztalattal rendelkező fiatal koreográfusainkat ez a körülmény is minél több régi és új mű megismerésére és kipróbálására, mert *semmilyen művész vagy művészeti korszak nem képzelhető el a maga elődjéi nélkül*. Nem fejlődhet, nem bontakozhat ki az elődök eredményeinek átvétele nélkül. Ezen az előzményen most nem az ősforrás (esetünkben a néptánchagyomány) értendő, hanem mindazok a jelenlegi korszakot közvetlenül megelőző táncművek, melyekben a bennünket ma foglalkoztató formai és stílárius problémák többé-kevésbé megoldva, de valahogy mindenesetre jelentkeznek. Anélkül, hogy ebbe a bonyolult kérdésbe itt jobban belemennék, szeretném nagyon erősen hangsúlyozni, hogy ezekben az „előd”-művekben tökéletesen vagy tökéletlenül megoldott művészi problémák ismerete a magyar táneművészet továbbfejlődéséhez elengedhetetlenül szükséges.

GULYÁS LÁSZLÓ

ALAN CARTER angol balettmester koreográfiájával a müncheni Operában színe került a *Mister Scrooge*, amely *Dickens* Karácsonyi éneke nyomán készült. A balett nyílt színen változó 12 felvonása bemutatja, milyen rosszul bánik Scrooge a könyvelőjével és annak családjával, majd az éjszaka és az álmjelenet következik, s utána új életet kezd az uzorás. A koreográfia *Josef Suk* csehszlovák zeneszerző műveiből vett szimfonikus részletekre épült. A *La Danse* szerint a koreográfia könnyed, kecses, költői és rendkívül változatos. Scrooge szerepében *Franz Baur* nyújt megkapó alakítást; de nagy elismeréssel nyilatkozik a francia táncszaklap az együttes jó képességeiről is.

A BERLINER ZEITUNG foglalkozik *Tatjana Gsovsky* nyugatberlini balettmesternő és társulata múltévi amerikai turnéjával. 77 estén szerepeltek (csak négy szabad estjük volt), a nappalokat rendszerint autóbuszon töltötték, egyik helységről a másikba utaztatva. „Kevés pihenés, alacsony gázsi, félig üres termek” — panasolta Gsovsky asszony hazatérve.



„Mister Scrooge” a müncheni Operában. Az uzorás Scrooge (*Franz Baur*) és Marley szelleme (*Paul Wunsch*)



# PÁLYÁZAT

## I.

A Magyar Táncművészek Szövetsége előadóművészetünk fejlődésének serkentése érdekében az 1955—56-os évadban hirdeti meg először az évad *legjobb* balett-, színházi, illetve néptáncos *előadóművész*-teljesítményt jutalmazó pályadíjakat, amelyek ezután minden évad végén kiosztásra kerülnek.

A *balettművészek számára* két db, egyenként 3 000 Ft-os pályadíjat osztunk ki: egyet főszerepben nyújtott kiemelkedő alakításért, egyet pedig kisebb, kiváló szólista teljesítményért. A pályadíj elnyerését, összegén kívül, oklevél tanúsítja.

A legjobb teljesítmények elbírálására, illetve a pályadíjak odaítélésére bizottságot létesítünk. A bizottság tagjai: a Szövetség elnöke és egyik alelnöke, valamint a Népművelési Minisztérium Zene- és Táncművészeti Főosztályának vezető beosztású képviselője.

A *színházi és néptánc-előadóművészek számára* ugyancsak két db 3 000 Ft-os pályadíjat osztunk ki az egész évad idején nyújtott kiváló előadóművészi teljesítményért. A pályadíjak odaítélésére létesítendő bizottság tagjai: a Szövetség egyik alelnöke, titkára, a színházi bizottság titkára és a Népművelési Minisztérium Zene- és Táncművészeti Főosztályának képviselője.

## II.

Az öntevékeny néptáncmozgalom művészi színvonalának fejlődését kívánjuk támogatni „*Az évad legjobb táncsoportja*“ kitüntető címére hirdetett vándordíj alapításával. Ezt a címet és a velé járó vándordíjat (díszes ezüst serleg) az a táncsoport kapja meg, amely az évad idején mindvégig színvonalas műsort adott és előadóművészi teljesítménye is a legjobb volt az öntevékeny csoportok közül. A vándordíj odaítélésekor figyelembe vesszük a csoport kollektív életének eredményességét is. A vándordíjat elnyerő csoport nevét rávésetjük az ezüst serlegre, a csoport tagjai pedig a vándordíj elnyerését jelképező jelvényt kapnak.

## III.

Jutalmazni kívánjuk az évad két legjobb csoportvezetőjét is s részükre két db, egyenként 2 000 Ft-os díjat alapítunk, ugyancsak az elnyerést tanúsító oklevél melléklésével. Ezt a díjat olyan csoportvezetők kaphatják meg, akik magas színvonalú kompozíciót alkottak, illetve akik művészek kompozícióját kiemelkedő színvonalon tanították meg csoportjuknak. A teljesítmény elbírálásánál figyelembe vesszük, hogy a csoportvezető mint pedagógus, a kollektiva hivatott vezetője, milyen munkát végzett.

Mind a vándordíj, mind a csoportvezetői díjak odaítélését egyazon bizottság hivatott eldönteni, melynek tagjai: a Szövetség két elnökségi tagja, a Népművészeti Intézet Táncosztályának vezetője, valamint a Népművelési Minisztérium Népművelési Főosztályának vezető beosztású képviselője.

A díjak odaítélésére a javaslatot a Népművészeti Intézet Táncosztályának vezetője készíti el.

*A Magyar Táncművészek Szövetségének  
Elnöksége*

## Egy mondatban

A *Szvesnyikov* Maruszja Boguszlavka című balettjét nagy sikerrel mutatta be Kramatorszban a helyi gépgyár öntevékeny balettegyüttese.

A *bukaresti Állami Opera- és Balettszínház* két kitűnő szólistáját, *Gabriel Popescut* és

*Irinel Liciu* a művészeti Állami Díjjal tüntették ki.

*J. Zsdanov* és *N. Csorohova*, a moszkvai Nagy Színház szólótáncosai nagy sikerrel vendégszerepeltek Bukarestben.

A *Tanec* macedóniai népi táncegyüttes északamerikai turnén vesz részt.



## FOLKLÓR ÉS ALKOTÓ FANTÁZIA

A közelmúltban igen sok cikket olvashattunk, konferenciákon beszélhettünk az eredeti tánc és színpadi tánc kérdéséről. Ezekből szinte egyértelműen az csendült ki — amivel magam is tökéletesen egyetértek —, hogy az eredeti néptáncok színpadra viteléhez feltétlenül hozzá kell járulnia az alkotó fantáziájának, nemcsak hivatásos, hanem öntevékeny együtteseknél is. Ez így igaz; nemcsak azért, mert a mai életben új mondanivalóra van szükség, hanem mert az eredeti tánc nem színpadra született s a régi, vagyis az eredeti tánc mondanivalója is elsikkad, sőt talán ellenkező értelmet kapna, ha nem megfelelő tálalásban vinnénk a színpadra. (Ezt azoknak a keveseknek mondom, akik még ma is az eredeti tánc érintetlen színpadra vitelén kardoskodnak.) *Folklór és alkotó fantázia* tehát az a két jelszó, amely a jövő magyar tánckultúráját vezetheti.

Elvileg a legtöbb hivatásos és öntevékeny táncos és koreográfus egyetért ezzel. Ennek ellenére a gyakorlatban sok „sikertelen” kompozíció születik. (Ez természetesen nem baj. Kell, hogy a táncosok kísérletezzenek, merjenek, akarjanak. A hiba csak az lenne, ha ezek *kritika nélkül maradnának.*)

Úgy látom, hogy e sok sikertelen kísérletezésnek nemcsak az alkotó fantázia hiánya az oka. A *Táncművészet* 1955 decemberi számában *Kovács János* Bartók példáját állítja a táncművészek elé. Kissé talán túlságosan magas is ez a példa, de feltétlenül ideális, az alkotó fantázia szempontjából is, a folklór szempontjából is.

Kovács János utal arra, hogy Bartók példája a „magyar folklór és európai kultúra, hagyomány és modern fejlődés, művészi diszciplína és alkotó fantázia egyesítésére tanít”. Ami az alkotó fantáziát illeti, csak akkor van tehát értelme és létjogosultsága, ha magasfokú műveltséggel párosul. Az alkotó csak akkor nyúlhat biztos kézzel a táncos anyag feldolgozásához, ha évszázadok táncos, zenei és egyéb művészi hagyományait képes átélni, ha világosan látja a kultúra fejlődésének útját a gazdasági, társadalmi fejlődés tükrében. Minden művészet csak akkor ér valamit, ha valami olyat tud mondani az embereknek, ami azok számára fontos, jelentős. Tudni kell tehát azt is, hogy *a ma embere számára mi a fontos*, s csak ha *ezt tudjuk*, akkor következhet a fantázia. Nemcsak Bartók és Kodály példája tanít erre, hanem minden olyan művész, akinek alkotása maradandó érték. Tudás nélkül, magasfokú műveltség nélkül nem jöhet létre időtálló műalkotás a művészetek egyik ágában sem.

A másik, amiről még inkább szeretnék szólni, a táncos anyag, vagyis a *folklór*. Én úgy látom, eddig sohasem abból származott a nagyobb baj, hogy valaki túlságosan támaszkodott az eredeti táncokra, hanem inkább abból, hogy a koreográfusok csak felületesen ismerték meg az anyagot, amelyből művészi alkotást akartak gyúrni. Sok táncosból hiányzott az alapos, tudományos megismerésre való törekvés. Megelégedtek néhány néptáncmotívum lejegyzésével, de nem tanulmányozták a néptáncok szerkezetit, frazeológiai törvényszerűségeit. Milyen neveléses lenne számunkra, ha valaki — tegyük fel — megtanul 100 román szót és arra szánná magát, hogy ebből szonettet írjon, anélkül, hogy a román nyelv nyelvtani, stilisztikai lehetőségeit megtanulná. Táncosok között ilyesmi gyakran előfordul. Nos, véleményem szerint csak annak van joga néptáncfeldolgozás esetében — akár hivatásos, akár amatőr fokon — fantáziáról beszélni, aki előbb *anyanyelvi tökéletességgel megtanulta azt a táncos nyelvet*, amelyen majd szólni kíván. Erre tanít nagy zenészeink példája is. Mikor lát napvilágot pl. egy olyan táncos tanulmány, mint Bartók 1924-ben megjelent alapvető könyve (A magyar népdal), nem is beszélve a Népzsenénk és a szomszéd népek népzenejéről, Bartók, Kodály és követőiknek összehasonlító zenei tanulmányairól stb. Pedig e tanulmányok legalább annyira magyarázzák a két nagy alkotó alkotásait, mint zseniális művészi fantáziájuk. Így nyomukban már egész zenészgeneráció nőtt fel,



akiknek kibontakozásában fontos szerepet játszott az a tudományos rendszer, melyet a két nagy zeneszerző kidolgozott.

Tudományos alap nélkül az alkotó fantázia tehát csak szárny, amelyet nem használhat, csak az, aki okos elmével megtanulja a repülés titkait. De mi az a tudományos alap, amely feltétlenül szükséges ahhoz, hogy művészi alkotás jöhessen létre? Fontos, hogy az alkotó művész megismerje a magyar nép egész valóját, múltját és jelenét, hagyományos népi kultúráját, igaz történetét, küzdelmeit, életformáját. Ismerje meg a magyar nép karakterét, etnikai sajátosságait. Ismerje meg irodalmi, művészi hagyományait. De mindez nem elég. Művészetének csak akkor lesz hatása, ha az egész emberi kultúra szempontjából is van mondanivalója. A műalkotásból sugározni kell a művész alapos anyagismeretének, széles műveltségének. Elengedhetetlenül szükséges, hogy az alkotó művész megfelelő mesterségbeli tudással rendelkezék. Ismerje az adott művészet kifejezési lehetőségeit, az élet, a valóság megszabta lehetőségeket és követelményeket. Legyen tájékozott a kulturális és szellemi élet harcaiban, legyen szilárd elvi, világnézeti alapja, amely alkotásának hitelt és perspektívát ad.

A szabad fantázia tehát nagyon is kötött valami. A szabad fantáziát mindenkor a tudat kormányozza. A tudat pedig az *anyag és technika tökéletes ismeretén és a művész elvi szilárdságán* alapszik.

Táncnyelven ez annyit jelent, hogy a művésznek amellett, hogy anyanyelvi tökéletességgel ismeri (el is tudja táncolni!) az eredeti táncot, ismernie kell a táncművészet színpadi lehetőségeit, a balettet, *tehát a legfelső lehetőségeket*; de ismernie kell a *fokozatokat* is. A Biciniák, a Gyermekeknek, a Mikrokozmosz, közben népdalfeldolgozások, egyszerű kórusok százai vezetnék a csúcsokra, a Psalmus-hoz, a Cantata profana-hoz, a III. zongoraversenyhez...

Az alkotó fantáziából tehát csak akkor lesz művészet, ha a tudomány vezeti az alkotót. A Pegazust meg kell lovagolni, mert különben vak csillagokra repül velünk.

Közben ne felejtjük, hogy az eredeti tánc is művészet a maga valóságában, ha nem színpadon járják is. Még ma is gyakran találunk olyan eredeti táncosokat, akik tökéletes művészi átéléssel tudnak táncolni. A legjobbak tánca — hasonlóan a népdalokhoz — magas művészi élményt jelent. Nem válik szegényére senkinek, ha meg tudja csinálni eredeti formában. (Persze, ma egyre több romlott formával találkozunk, ez pedig a felületes gyűjtőket könnyen megzavarja.) Tehát az eredeti tánc is művészet, s csak az nyúljon hozzá, aki a fantázia mellett kellő tisztelettel, szerénységgel tud bánni ezzel a nemes anyaggal. (Ezt tanuljuk a legjobb táncművészeknél is!) Az eredeti táncokban tükröződik a magyar nép évszázados múltja, tükröződik az a népi karakter, amelyet a történelem és életforma évszázadok alatt kialakított. Ezt a karaktert meg kell ismerni, ha ábrázolni akarjuk, mert különben a fantázia tévutakra vezeti az alkotót.

Öntevékeny együttesek ezentúl még más problémákkal is kell, hogy megküzdjenek. Ilyen elsősorban az, hogy felismerjék együttesükön belül a *lehetőségek határát*, a fokozatot. Az alkotó fantáziát itt szinte minden esetben szűk keretek közé szorítják az objektív feltételek, a zenei, technikai, létszámbeli stb. lehetőségek. Az öntevékeny csoportok létjogosultsága legtöbbször ott dől el, hogy a vezető felismeri-e az objektív lehetőségeket, megtalálja-e azt a fokozatot, amely a csoport fejlődése szempontjából legkedvezőbb. Éppen ezért a kellő tudományos felkészültséget, vagy legalább is a maximális megismerésre való törekvést nem lehet nélkülözni az öntevékeny csoportok vezetőinél sem. A csoportok teljesítménye általában arányban áll vezetőjük tudományos és szakmai felkészültségével.

Mindezeket csak azért irtam le, mert úgy láttam, hogy egyes koreográfusokat az alkotó fantázia gyakori emlegetése arra ösztönöz, hogy rá hivatkozva háttérbe



szorítsák a tudományos megismerést, az elmélyülő kutatómunkát. Fantázia nélkül, bátor kezdeményezés nélkül nem születik meg új műalkotás, de : az alkotónak először is ismernie kell azt az anyagot, amelyből remekművet akar formálni, továbbá ismernie kell az emberek szükségleteit — ha azzal az igénnyel lépünk eléjük, hogy adjunk nekik magunkból valamit.

VARGA GYULA

## Szovjetunió

IGOR MOJSZEJEV, a Szovjetunió népművésze, nemrégén töltötte be 50. életévét, amiből 30 esztendő esik művészi tevékenységére. A Szovjetunió Állami Népi Táncegyüttesének szervezőjét és vezetőjét e kettős jubileum alkalmával meleg ünneplésben részesítették a moszkvai zenei és színházi világ képviselői a Központi Művészházban.

A LETT BALETTMŰVÉSZET moszkvai seregszemléje élénk érdeklődést keltett a szakörökben. Az cikkek egész sorozata látott napvilágot, a szovjet lapokban neves szakemberek, így R. Zaharov, Martinov, Pliszceckaja tollából.

Pliszceckaja a következőket írta a Szabadság ékköve c. balettről a Pravda hasábjain: „Magasszínvonalú balettművészetet láttunk Moszkva színpadjain, a lett balettet. Nekem különösen a főszereplők teljesítménye jelentett élményt. Priegye világos és elmélyült alakítást nyújtott Lelde szerepében — különösen az utolsó jelenetben, ahol tánctechnikája teljes fényben ragyogott. Koskin — Zengusz szerepében — bebizonyította, hogy milyen jól ki lehet használni a tánctechnikát a kifejezés érdekében. Tot zenész szerepében a fiatal Liep — aki a múlt évben végezte a moszkvai Nagy Színház balettközlőjét — nyújtott felejthetetlen alakítást. Költőien, minden erőltettség nélkül táncolta a nehéz táncvariációkat. A rigai balettintézet növendékeit a befejező rész lett táncának ragyogó előadásáért illeti dicséret.”

Martinov a Trud hasábjain mondja el bírálatát. Megrója a Szabadság ékköve zenéjének szerzőjét, Szkultet, mert nem használja ki eléggé a táncszámok kontrasztjának lehetőségeit. A balettről a következőket írja: „A Szabadság ékköve képszerűségével, a dekoratív hatások és a sajátos típusok jellembeli gazdagságával igazán elbűvöl bennünket. A leglényegesebb azonban mégis az, hogy a nép boldogságáért folyó harc eszméjét viszi színre és hogy kifejező koreográfiai alakok szerepelnek benne.” Megemlékezik Martinov a másik lett balettről, a Lajmá-ról is. „Az egész baletten vörös fonalként húzódik végig a közös ellenség elleni harcban egymást segítő lett és orosz nép barátsága... Föltétlenül rá kell mutatni azonban arra a néhány epizódra, amelyek eltérnek a balett stílusától.”



A. P. Szkulte : Szabadság ékköve.  
A. Priegye és J. Koskin kettőse

(J. Jaszenov felv.)

ÚJ ÖRMÉNY BALETT született, amely az égbenyúló hegyek meredek sziklái közé rejtett tórol, a Szevánról kapta a nevét. Örményország mai élete, népe, igaz hazafiak és kérgeskezű munkásemberek a balett hősei. A mű középpontjában egy, a Szeván mellett fekvő kolhoz tagjai állnak. Azat halász rég szereti Ruzánt, a fiatal, kolhozbeli lányt, aki azonban nem viszonozza érzelmeit. A lány választottja Ruben, a fiatal mérnök. Azat féltékenysége nagy szerencsétlenséget okoz, de az egyetértés és a hősiesség segít a kolhoztagoknak az áradás megakadályozásában. Azat sok súlyos megpróbáltatás után visszatér a kollektívába. A balett zenéjét G. Egiazarján, librettóját I. Arbatov és Vartanjan írta, koreográfusa I. Arbatov.





*Csiki Júlia csoportjának tagjaival gyakorol*

## Csiki Júlia

*A*ki valamennyire is tájékozott az öntevékeny táncszereplők mozgalmáról, vagy pedig látta 1950 óta a legjobb csoportok ünnepi bemutatóit, jól ismeri a mátészalkai cigány táncszereplőt, és biztosan sokan megjegyezték vezetője: Csiki Júlia nevét is. Csiki Júlia és a csoportja — egy, a legjobb és legteljesebb értelemben.

*Ezúttal ebből az egységből Csiki Júliát és munkáját szeretném bemutatni. Megérdemli.*

*Tíz éves korában egy iskolai előadáson táncolt először színpadon. Tanítói felfigyeltek tehetségére és rábeszéltek édesapját, a mátészalkai nyolcgyermekes cigányprimást, hogy táncolni taníttassa a kisleányt.*

*Nehéz probléma volt ez, de Júlia édesapja mindent megtett gyermekeiért. Felutaztak hát Pestre és együtt mentek el a Brada-iskolába felvételre. Nagy volt az izgalom — és Julikát felvették az iskolába. (Féltandíjjal kezdte, később azt is elengedték.) Jól ment a tanulás úgy, hogy az első évi vizsga után meghívót kapott az Operaházba felvételi vizsgára. Felvették, s most már Brada Rezsőtől és Nádasi Ferentől tanult táncolni. Mint balettnövendék a nagyszínpadon is szerepelhetett.*

*A negyedik év végén azonban tanulmányai megszakadtak, haza kellett mennie. De a tánc szeretete nem hagyta nyugodni. Másfél év múlva ismét Pestre jön s a Royal Színházban táncol. Egy idő után táncokat is betanít, sőt komponál mulatók műsorai számára. 1943-ban ismét haza kell mennie s ezúttal végleg otthon is marad.*

*1944 decemberében, amikor a szovjet csapatok Mátészalkát már felszabadították, egy ünnepségen táncszámra volt szükség. Természetesen Julikára gondoltak. Vállalta, és öt lánnyal együtt fellépett. Cigány táncokat adott elő, amilyeneket még gyerekkorában látott, meg nyaranta, amikor Pestről szünidőben hazatért. Nagy sikerük volt — és tulajdonképpen az öt lánnyal született meg a későbbi híres csoport magja is.*



Dolgozni kezdtek. 1946-ban már tizenhatan vannak a csoportban és lelkesen, fáradságot nem kímélve járják a Kommunista Párt falujáróival a falvakat melegben, fagyban egyaránt.

Ez időtájt kezdett Julika komolyabban érdeklődni a cigány táncok és népszokások iránt. Most már nemcsak szerepelni, hanem gyűjteni is jár — helyben és a környező területen — házaknál, sátoros és ekhós cigányoknál, vásárokon. Gyűjt, megfigyel, élményeket szerez.

Még a munka elején sikerült kitűnő zenészeket is bevonni a csoportba, s ez nagyon megkönnyítette a gyűjtést meg a tánctanulást is. Évente ugyanis cigánybálokat rendeznek — ott helyben figyelheték meg, hogyan járják. Ő maga és a tagok is beálltak a táncba, így tanulták el a táncokat a mulatozóktól.

A folyamatos munka hatására a csoport egyre jobban összeemelegedett. A közös élmények, tapasztalatok, mulatság és szórakozás, amit a munka jelentett számukra, egyégy forrasztották őket. Baráti, majd később sokuk között rokoni kapcsolat alakult ki — sokan ugyanis összeházasodtak — és ezután egyre-másra gyerekkocsival jöttek a próbára.

Hogy hol próbáltak? Ahol lehetett. Sokszor Julika lakásán (ahová a tagoknak mindig szabad volt a bejárás). Ha télen kevés volt, vagy nem volt tüzelőjük, maguk hordták be a fát az erdőről, mások meg egy-egy vödör szemet hoztak a próbára, ahová mindenki szívesen járt el. Egy idő után idősebbek is kezdtek közéjük járni — előbb csak nézőként, akik tanácsokat, bírálatot osztogattak. De úgy odaszoktak, és maguk is megtanultak mindent, hogy 1953 óta már az öregek is színpadi szereplői a csoportnak — a legifjabbakkal, a csoportbeli gyerekekkel együtt. Ma már összesen ötvenketten vannak.

Hogyan, milyen sikerrel dolgoztak együtt? Korábban, még 49 előtt, rövid cigány táncokat, dalokat adtak elő, amiket szöveg köztött össze; de próbálkoztak magyar néptáncokkal, sőt kisebb balett-számokkal is. (Többször cigány tárgyú színdarabokat mutattak be.) Műsoraikat Julika állította össze, a táncokat ő komponálta és tanította be.

1949-ben jelentkeztek először nagyobb művel — természetesen ez is Julika alkotása —, a Cigánytábor című életképpel, amelynek helyben és megyei bemutatón is nagy sikere volt. Gyönyörű cigány dalokból és tüzés, virtuóz táncokból állította össze Csiki Júlia ezt a számukat, amelyhez az anyagot javarészt a csoport tagjai keresgélték össze (az idősebbek saját emlékezetükből) és tanították meg egymásnak.

A 49-es sikerek után a következő nagy eseményt az 1950—51-es versenyen a budapesti



Mátészalkai Földműves Szövetkezet tánc csoportja : gyermekek tánca  
(Híres Tibor felvételei)



szereplés jelentette: a fesztiválon szerepeltek és forró sikert arattak a Cigánytáborral; filmre is vették őket.

Ez a szereplés végre valamelyes változást hozott életükbe. Eddig ugyanis Julika csoportokat oktatott és alkalmi munkát végzett, ebből élt — s a csoport sem tartozott schova. Ezért például a szerepléseikre saját pénzükből kölcsönözték a ruhát a helyi cigány családoktól.

A budapesti siker után Julika is, csoportja is a járási kultúrházhoz került (ő mint művészeti előadó); így már lett próbahelyiségük és némi egyéb támogatásuk is. Azonban most újabb nehézséggel kellett küszködniök, mert még sokan nem értették meg Máté-szalkán, hogy a mi hazánkban minden nemzetiség egyenjogú a magyar lakossággal. Julikát közben fél éves népművelési tanfolyamra küldték. Onnét hazajövet máshová akarták helyezni művészeti előadónak, ő azonban nem hagyta el családját és csoportját. A helyi földműves szövetkezethez ment dolgozni, és itt is felkérték csoport oktatására. Később a két csoport összeolvadt, és a földműves szövetkezet keretében dolgoznak azóta is teljes egyetértésben és barátságban.

Az 1952—53-as országos verseny fesztiválján újból Budapesten láthattuk őket az elsők között. Julika most ismét „kirukkolt” — a Lakodalmas ugyancsak hatalmas sikert aratott. Művészen a cigány lakodalmi hagyományok szervesen épültek fel, a hangulatok, események színesen váltakoztak, arányosan, egyre fokozódó hatással követték egymást a szóló- és csoportprodukciók a sodróerejű záróképig, amely valósággal felgyújtotta, elkápráztatta a közönséget. A csoport táncosai nagyszerű teljesítményt nyújtottak: kidolgozott, színes, kifejező táncolásukkal méltó módon tolmácsolták a kitűnő kompozíciót.

S az újabb nagy siker — és most már a helybeliek osztatlan elismerése — után folyt és folyik tovább a munka. Lehet-e nagyobb bizonyítékát mondani sikeres tevékenységüknek, mint azt, hogy az „alapító tagok” zöme még ma is táncol, és megalakulásuk óta a tagság száma megháromszorozódott?

Nemrégiben készültek el harmadik nagyobb szabású kompozíciójukkal, a Cigánykodás avatással. Csiki Júlia ezt a sajátosan jellemző cigány népszokást gazdagon, színesen, dallal—táncal—játékkal formálta színpadra, nagyszerű színpadi érzékkel, művészi invenciával. Ezt a munkájukat láthattuk az 1955. évi őszi Mezőgazdasági Kiállítás színpadán és egy külön szakmai bemutatón.

Csiki Júlia azóta újabb tervein dolgozik: ehhez gyűjti az anyagot, jegyzi fel kompozícióis elgondolásait.

Ennyi kemény, de sikeres munka után kapta meg nemrégiben a Szocialista Kultúráért kűntető jelvényt és hívta meg a Magyar Táncművészek Szövetségének elnöksége tagnak Csiki Júliát, néptáncmozgalmunk egyik legértékesebb, alkotó tehetségű csoportvezetőjét.

Nagyon megérdemelte Julika a kűntetést. Igazán lelkes, szívós, tehetséges és felkészült színpadi munkát végez, koreografál, gyűjt, tanít és nevel, és mindig újabb és újabb sikeres művekkel örrendeztetli meg szűkebb közönséget s ma már a budapestieket is. Csoportja immáron több mint tíz esztendő. Ezt is kevés csoport és vezető mondhatja el magáról — ha egyáltalán van még egy ilyen az országban.

De nemcsak ebben tűnnek ők ki. Egyedülálló érdemük, hogy a magyarországi cigány népművészetet öntezékeny munkával a színpadi táncművészet fokára fejlesztették, mű és előadás tekintetében egyaránt, s ez elsősorban Csiki Júliának köszönhető. Ezt a színvonalat azért érhették el, mert művészes — Csiki Júliát annak tartjuk — nyúlt hozzá a népművészethez. Ez a sikerük forrása és eredményeik legfőbb feltétele. Ezért köszöntöm most a néptánc művészei és összes barátai nevében Csiki Júliát és táncosait és köszönöm meg nekik áldozatos munkájukat és azt a sok szépet, amivel gazdagítottak bennünket, táncművészetünket.

KÖRTVÉLYES GÉZA



# Panorámafilm

Új lehetőségek a tánc filmrevitelében

A mozgókép vetítési felületének közismert méretformája születése óta — tehát hatvan év alatt — lényegében alig változott. Jelenleg is ebben a formában, ezekben az arányokban fényképeznek és vetítenek. Ez a keret, szűk látószögével, sem a valóságnak, sem a színpad méreteinek nem felel meg. Az utóbbi évek kísérletei ezen a területen értékes eredményeket ígérnek. Közledünk a térhatású, plasztikus film felé; a probléma azonban nincs tisztázva, művészi és technikai vonalon még megoldásra vár. Előrehaladást jelent a külföldön már ismert *Cinemascope*, nálunk *panorámafilm*, melynek első magyar kísérleteit nemrég láttuk a budapesti Szinkron Filmgyárban. Ez a rendszer az eddigi képméret magasságát meghagyva, duplájára, esetleg háromszorosára növeli a kép szélességét. A kísérlet tehát a vászon két oldalán kétszeresére, háromszorosára húzza szét a függőnyt s a néző az eredeti képmagasság mellett mindkét oldalon ki láthat a térbe. Közvetlen eredménye ennek elsősorban az, hogy a mozgó személyek és tárgyak helyének, pozíciójának áttekintése, jobb felismerése *plasztikusabb* hatást biztosít a nézőközönség számára.

A panorámafilm nagy lehetőségeket rejt magában a tánc fényképezése szempontjából is. A szélesfilm látószögében a valóságot jobban megközelítő módon helyezhetők el a táncegyüttesek, anélkül, hogy a felvevőgép lenszójét meg kellene mozdítani. Ez a képméret szinte igényli a nagy operaházi, vagy szabadtéri balettművek, az Állami Népi Együttes, vagy egyéb nagy együttesek művészetének megörökítését.

A panoráma-film a megoldás közvetlen közelségébe hozza a konzerválható művészi tánc problémáját. Széles méreteiben elfér a színpad és a szabadtér sok-sok lehetősége, változatossága. Ha a széles vetítővászon mellé eredeti színeket, térhatású hangot kapunk, felejthetetlen élményben lehet részünk. Arra kell gondolnunk, hogy meglévő nagy balettművek, táncjátékok, népi együttesek művészi produkcióinak felhasználásán túl a széles vetítővászon új alkotóművészeket is nevel magának.

Vizsgáljuk ennek az új műfajnak, az új műfaj művészeinek problémáit közelebbről.

A táncíró, vagy koreográfus ebben a széles térben mozog, nemcsak vizuális, hanem akusztikai szempontból is. (Hiszen a kórusra és a zenekarra is gondolni kell). Élethűbb és a valósághoz közelebb álló térlehetőséggel rendelkezik. A táncíró fantáziájának határai leomlanak s a cselekmény elhíhetőbbben ábrázolhatja a valóságos életet. A film még ekkor sem lesz vetélytársa a színpadnak, mert hiszen a színpadon a táncos művészi produkciója hangulata szerint és minden esetben változik, a film viszont rögzíti a mozgást és természetesen a lehető legmagasabb művészi teljesítményt véglegesíti. Ezen változtatni többé nem lehet! Táncírók, koreográfusok mindig lesznek, de jön egy új nemzedék, amely a filmezésnek eme új formáit választja művészi elgondolásainak megvalósítására.

A táncot fotografáló operatőr a szélesméretben szabadabban mozog, nem kell félnie attól, hogy figurái oldalirányban „leesnek“ a képről. Ennek a méretnek művészi megkomponálása természetesen új feladat. Helyesen kell megoldani a felvevőgép távolságának a kérdését. Miután a lencse többet lát, nem kell a gép helyzetét állandóan változtatni, nem kell a jeleneteket annyira kísélni.

A táncfilm rendezője és az operatőr problémái csaknem azonosak. A rendező a régi képméretben különféle *planok* alkalmazásával odairányította a néző figyelmét, ahová akarta. Ezt a kifejezőerőt meg kell tartani, tovább kell fejleszteni az új képformában is. Eddig premierplannál (vagyis a közeli felvételnél) csak egy szereplő arcát, *arcjátékát* láttuk, second-plannál valamit a környezetéből is, míg totál-plannál láthattuk a táncost teljes környezetével. Az új méret két-három szereplőt tud premier planban fényképezni, sőt megmutatja a környezet egy részét is. Ez persze nehéz rendezői probléma, mert a néző figyelme elterelődhet a hangsúlyos részről. A rendező és az operatőr ennek a feladatnak megoldásán fáradozik elsősorban. A gép tehát áll, a szereplők mozgását a néző szeme követheti. Ez művészi szempontból jobb, természetesebb, élet-



hűbb. Természetes tehát, hogy szabadtéri táncfelvételeknél, vagy színpadi balettképeknél nagymértékben érvényesülnek a széles vetítővászon előnyei.

A hangmérnök az új filmméret művészi fejlődésének lehetőségét a térhatású hang alkalmazásával keresi. A hang a forrás irányából szólal meg. Ez sokat jelent olyan táncművek felvételénél, ahol kórus, énekhangok is szerepelnek. (Párizs lángjai, népi együttesek). Eddig nagy zenekari képeknél az orchestert totál felvételben csak messziről láthattuk, hangja egy helyről szólalt meg. Most ugyanígy közelről kapjuk az egészet a mögötte lévő teljes táncprodukcióval együtt, a hangszerek pedig plasztikus hatásban, saját helyükről szólalnak meg. Ez szemléltetően igazolja, hogy az új technika mind képben, mind pedig hangban magasabb művészi lehetőségeket biztosít.

A közkinccsé vált művészi alkotások számára mindegy, hogy paloták, képtárak, múzeumok falát díszítik, könyvtárak mélyén pihennek, régi fóliások őrzik őket. A tánc viszont akkor lesz igazán művészet, ha nézik, ha megvan hozzá minden, ami kell: jelmez, színpadi világítás, megfelelő tér, a *plein-air*, amely a tánc kifejező erejét hatványozza, számára keretet ad. Ami a magányban születik, az a kompozíció, a ritmus, a művészi tánc csontváza. Lélek akkor költözik beléje, amikor a kigyulladó lámpák rávilágítanak, amikor nézők figyelik, amikor minden felkészülten várja ennek a művészetnek megnyilatkozását. A tánc addig él, amíg a közönség életben tartja. És ennek a néhány perces kérész-életnek eredménye gyorsan elillan, az alkotás látától ihletett művész, minden tánc után, kifosztottan bámul egy árnyék, egy ködbe vesző látomás után. A széles, színes, hangos filmkocka, megragadja ezeket a perceket, valorizálja a veszendő nemes értéket, elraktározza, s ha kívánjuk, számtalanszor elénk vetíti ennek az éterkönyvű művészetnek remekait. A táncművészet tehát olyan szövetségést kapott a széles fényképezésben, amelyet eddig nehezen nélkülözött, amelynek segítségével megadja a maradandóság, a *felidőzés* lehetőségeit.

A művészi tánc élményének emléke, leírása — még a hivatalos táncírás is — keveset mond. A laikus semmit nem ért belőle, a szakember is saját fantáziájára van utalva, utánérzése ritkán közelíti meg a valóságot, a reprodukáló, vagy improvizáló művészet kifejezőerejét. A tánc szakemberei és rajtuk kívül a nézők is ezért várhatják különös izgalommal a panorámafilm megszületését, mely régi álmaikat valósítaná meg. Az új filmméret tehát teljes művészi értékében propagálhatja a táncot, „közszükségleti cikké“ teheti olyan területen, ahová eddig nehezen vagy egyáltalában nem jutott el. A nép legszélesebb rétegeit taníthatja és nevelheti ennek a légiösen könnyű művészetnek szeretetére.

A budapesti Szinkron Filmgyár művészbrigádja: *Kereszti Ervin* főmérnök, *Kiss József* és *Dienes Ferenc* rendezők, *Jávorszki László* és *Gyurikó László* operatőrök, *Polgár Sándor* és *Lászlófi Géza* hangmérnökök, *Uhelyi József* igazgató támogatásával nagy lendülettel haladnak előre a megkezdett úton. *Felhívjuk figyelmüket a panorámafilm táncos feladataira.* Éljenek a lehetőségekkel, kísérletezzenek ezen a vonalon is!

A táncfilm — hálás téma, és alkotói az új lehetőségek kutatásával magát a táncművészetet is előbbrevíthetik.

TABI ERVIN

## Brüsszel

A THEATRE ROYAL DE LA MONNAIE balettegyüttese az elmúlt év végén több balettművet mutatott be: így többek között *Bartók* Csodálatos mandarinját (*J. Etchevery* koreográfus teljesen új átdolgozásában), a *Candide*-ot (*André Burgaud* feldolgozása, *Gaston Brenta* zenéje) és a *Poloveci* táncokat. A Csodálatos mandarin előadásával kapcsolatban a *La Danse* tudósítója a következőket írja: „A kegyetlen és erotikus történetet feszült, nehéz, hol vad,

frenetikus, hol lélekbehasító zene kíséri. Nem szól itt semmi a szívhez, sem a kemény muzsika, sem az előadás expresszionista, hallucináló jellege; minden csak a szellemet köti le, a gondolkodás gyönyörűségét kelti, de a Csodálatos mandarin emléke mégis felejthetetlen. Felejthetetlen a három útonálló (*J. Saussin*, *J. de Cock*, *A. Poels*) néhány jelenete, *André Leclair* döbbenetes és könnyed táncja és *Dolores Laga* kihívó, érzéki mozgása.“

Az együttes *Csajkovszkij* *Francesca di Rimini* című zeneművének előadására készül *André Leclair* koreográfiájával.



## Táncoló húszévesek

(Egy riportorozat tanulságaiból)

A Hazai Fésűsfonó és Szövőgyár (Budapest IX. Soroksári út 164.) kultúrotthonában 1955. augusztus 1-én az üzemi DISZ szervezet támogatásával ifjúsági klub alakult. A klub tagjai a gyárban, valamint a környező üzemekben dolgozó lányok és fiúk, tizenöt, tizennyolc, húszévesek. A klubhelyiség (egy igen szépen berendezett szoba, rádióval, hanglemezekkel, társasjátékokkal) minden délután háromtól este kilencig áll a tagok rendelkezésére. Az újságíró számára, aki a mai ifjúság életéről szeretne jellemző adatokat gyűjteni, tökéletes megfigyelőhely, élő mozaik, vágyak és várankozások, törekvések és történetek valóságos kincsesbányája.

Késő ősszel kerestem fel először a klubot, hogy ott szerzett tapasztalataimról riportot írjak a *Béke és Szabadság* hasábjain. Az egyszeri látogatásból másfél hónapos vendégeskedés, jegyzeteimből több füzet, a tervezett cikkből a „Húszévesek—1955“ című sorozat lett. Ifjúság és férfikor határán váratlanul hatalmába kerített az izgalmas élmény, a tőlem már évtizednyi távolban felnőtt húszévesek, a „mai fiatalok“ sorsa, gondolataik és vágyaik, helyük a világban s képük a világról. Nem tudtam abbahagyni a kérdezősködést, a megfigyelést, a búvárkodást. S végül, a cikksorozat öt folytatásában szinte csak töredéke kapott helyet mindannak, amit átéltem, meghallgattam, végignézttem és feljegyeztem. Élmények és téma-csoportok maradtak ki riportról riportra s velük mindinkább veszett a remény, hogy a hetilap korlátozott terjedelme módot nyújthat teljes, átfogó képet rajzolni ifjú ismerőseimről. Alig írtam például a fiatalok és a napi politikai kérdések viszonyáról, alig írtam a szülőkről, néhány hevenyészett sort kapott csak a szerelem, teljesen kiszorult a könnyűzene és a tánc.

Pedig a tánc...!

Jegyzetfüzetemben a tánc már a második klub-látogatástól fogva állandóan szerepel, egy-egy szó, sietős mondat utal rá, szinte kínálva az összefoglalást és következtetést. Amikor a riportorozat utolsó két cikkén dolgoztam, rájöttem, hogy öt vagy tíz sorban nem tudom közre adni a táncra vonatkozó tapasztalataim lényegét, s gondolván, hogy a felületes ábrázolás könnyen félre is érthető, inkább elhagytam az egészet. Most nagy örömmel pótolom, amit kénytelen-kelletlen elmulasztottam.

Az én tizenöt, tizennyolc, húszéves ismerőseim, a fonodai lányok, a géplakatos fiúk számára a tánc *sokkal több, mint pusztá szórakozás*. Más a helye és a szerepe életükben, mint a nagyon fontos és igen sűrűn látogatott mozinak, a színháznak, a könyvnek. A munka mellett a gyermeki sorból való kiemelkedés, az annyira áhított felnőtt lét első bizonyítéka, izgalmas élménye s igen kevés kivétellel elmaradhatatlan gyakorlata is. Aki nem tud táncolni, az még nem önálló ember, nem „társaságképes“, jóformán nem is udvarolhat vagy udvaroltathat, ergó nem lehet szerelmes — szóval gyerek.

A tánc a szabadidő, a szórakozás, az egymással való ismerkedés elsőfokú egyenlete, amelyet jól-rosszul, de *tudni kell*. A legtöbb esetben csupán eszköz, kiindulási alap, s bizony elég ritkán emelkedik olyan nemesebb élvezetté, amelynek szépsége, jóleső ritmusa önmagában is élmény, öröm. Fiatal ismerőseim legtöbbje nem táncol sem szépen, sem különösebben csunyan — *csak* táncol. De jelentősebb összejövetel, rendezvény, szombati vagy vasárnapi szórakozás tánc nélkül el sem képzelhető. Ennek oka talán elsősorban az, hogy a környékbeli fiúk és lányok között ismerkedés, barátság, rendszeres együttlét főként a tánc segítségével lehetséges, illetve szokásos. Ez iratlan szabály alól többnyire csak azok kivételek, akik a DISZ szervezeti munkájában, a kultúrcsoportok próbáin és fellépésein találkoznak, ismerkednek össze. De nagyon sok fiatal lányt és fiút a tánc visz el a DISZ-szervezetig vagy a kultúrház színpadára. A rendezvényeken, összejöveteleken alkalmával először csak a tánc lehetőségét, tehát az ismerkedés, a „társadalmi élet“ lehetőségét keresik s csak később figyelnek fel arra,



hogy egy *közösség tagjai* lettek vagy lehetnek, hogy új barátaikkal és ismerőseikkel, a nekik tetsző lányokkal és fiúkkal politikai és kulturális munkát végezhetnek, tanulhatnak, kibonthatják képességeiket, készülhetnek a jövő feladataira. *Varga Bálintné*, a Hazai Fésűsfonó és Szövőgyár DISZ-titkára a táncot olyan erőforrásnak tekinti, amely szüntelenül vonzza a közösségi élettől, a közösségi munkától még tartózkodó vagy azt egyáltalán nem ismerő fiatalságot. Több olyan fiúval és lánnyal találkoztam (*Cseke Izabella*, alapszervi DISZ-titkár, varsói VIT-küldött, *Sterc Anna*, *Taraszi Márton*, *Varga István*, a Kilián György-versenyre készülő kultúrgárda tagjai), akiket eleinte nem érdekelt más, csupán a tánc — s ma az ifjúsági klub leghűségesebb látogatói, DISZ-funkcionáriusok, lelkes színházbajárók vagy színjátások.

\*

*Hogyan táncolnak a Soroksári úti fiatalok s hogyan tanulnak táncolni?* A legtöbben a tangó, a slowfox, a keringő és az aránylag ritkán, főként szombaton, éjfél után felcsendülő csárdás egyszerű alaplépéseit ismerik és gyakorolják. A „társadalmi élet“-hez, az egymással való ismerkedéshez, a táncos összejövetelekhez ennyi elég. A klubszabályok és a kultúrházban erőlyesen érvényesülő közizlés gátat vetnek az időnként (de bizony rendszeresen) fel-felbukkanó „*jampi-táncnak*“, annak az élénk taglejtésekkel, bárgyú arcfintorokkal járó ritmikus valaminek, amit, legyen az torz swing, korecsamba vagy suta mambó, a közös „*bugi-vugi*“ néven tartanak számon. S bár a nagy többség gúnyolja, tiltakozik ellene, mégis újra meg újra jelentkezik; s a régi, kissé fakó és kopott tánc és ez a másik, ez az izléstelen új, nem tudnak egymással végérvényesen megbirkózni. Tény, hogy az izlés és stílus kérdésében a fiatalok nem látnak tisztán. Rendszerint egymástól tanulnak táncolni, kisöccs a nővértől, kishúg a bátyától, barátnők egymástól, fiúk egy-egy türelmesebb és áldozatkész lánytól. Elsajátítják a négyyszög lépéseket, esetleg egy-egy régi, könnyebb figurát, s azzal, az alapfokú, ismeretek birtokában, sietnek „társadalmi életet“ élni — táncolni. Sokan meg is elégednek ennyivel. Számszerűleg jóval kevesebben vannak azok, akik filmek, vagy már „szakértő“ barátok, barátnők segítségével tovább képezik magukat, „modern“ stílust akarnak tanulni, s bármily furcsa, de a „korszerű tánc tudás“ elsajátításakor felhasználják még a színpadokon, rendezvények alkalmával előadott tánc- és jampec-paródiák elemeit, figuráit is.

Tizenöt, tizennyolc és húszéves ismerőseimmel, fiúkkal és lányokkal hosszasan beszélgettem, vitatkoztam a könnyű zenéről, a táncról és igyekeztem megfejtetni a szertelen és gyakran izléstelen tánc iránti tagadhatatlan vonzódás titkát. A legtöbben hamar elismerték, hogy az ilyen tánc nem szép. Akkor hát miért művelik? „*Mert nagyon ritmikus és jóleső*“. „*Mert maga a zene kívánja, hozza, kényszeríti*“. „*Mert modern, mert új*...“ Majd minden válasz végül is ide vezetett: az újhoz, a korszerűhöz, illetve ahhoz, amit ők, helyes irányítás és tanítás hiányában, korszerűnek, újnak vélnek. Kétségtelen tény, hogy az ifjúság az élet valamennyi területén, a fiatal lélek sajátos törvényeit követve, szenvedélyesen szereti és keresi az újat, a tegnaptól elütőt, a merészet, a szokatlant. Keresi a táncban is. Sajnos, rendszerint hamis úton, bár tiszta szándékkal. „*Miért nem adnak ki olcsó tánc-szakkönyvet?*“ — kérdezték tőlem. „*A sport-szakkönyvekhez, füzetekhez hasonlóan, ahol nagy súlyt vetnek az új stílusok ismertetésére, szívesen olvasnánk új stílust tanító tánc-szakkönyvet is*.“ „*Miért csak azt mondják meg nekünk, mit nem szabad, mit nem illik; miért nem mutatják meg, hogyan lehet szépen s mégis korszerűen táncolni?*“ „*Miért akarják, hogy polkát táncoljunk, amikor azt a nagyapáink táncolták?*“ „*A táncmuzsika nálunk sokkal előbbre tart, mint maga a tánc. Sok a rumba, a pasodoble, játszanak mambót — de mi nem tudjuk, hogyan kell azokat szépen táncolni*...“

Néhány alkalommal részt vettem a kultúrházban rendezett műsoros táncesteken. Megfigyeltem, hogy az izléstelenül táncolókat előbb-utóbb kiközösítik, eltávolítják, de azokat, akik nem a szokásos négyyszög lépésekkel táncolnak, hanem változatosan



és szépen, bizony irigylik. A jó táncos lányt, fiút nagy becsben tartják. Szeretik a népi táncot nézni, szívesen táncolnak csárdást; de annak, úgy láttam, külön ideje van, kizárólag éjfél után, amikor a hangulat, a kedv a legvirágzóbb, szinte az éjszaka magasára röppen. Kár, hogy a csárdás is rendszerint csak egyszerű ide-odalépegetés s alig-alig különbözik a foxtól. Amikor szóvá tettem észrevételemet, ifjú barátaim éppen a régi hagyományokat kérték számon: hol és hogyan lehetne megtanulni az *összejöveteleken, bálban is eltáncolható szép magyar táncokat*, hiszen bizonyos, hogy kell olyannak lenni, s a topogós, foxtrottos csárdás után ez jelentené számukra az újat, a közkedveltet.

Nem vagyok a táncpolitika, a táncoktatás szakembere, csupán az érdeklődő újságíró szemével vizsgáltam a kérdést. De igen örülnék, ha Soroksári úti jegyzeteimnek mégis hasznát vennék a táncitanítók, a táncot szeretők és a táncoló fiatalok.

VAJDA ISTVÁN

## Francia tánc hírek

PROKOFJEV ROMEO ÉS JÚLIA című művét nemrégiben mutatta be a párizsi Opera balettegyüttese *Serge Lifar* koreográfijával. A francia lapok igen nagy jelentőséget tulajdonítanak a bemutatónak és részletesen értékelik azt. Az *Humanité*-ban a következőket olvashatjuk: „Az Opera azzal, hogy Prokofjevnek e művét bemutatta, nemcsak hiányosságot pótol, de egyúttal lehetővé is tette, hogy Serge Lifar egyik legjobb balettjét alkossa meg, sőt a repertoár egyik legjobb balettművét. Lifar nem elégedett meg azzal, hogy — igen ügyesen és jó érzékkel — körülbelül egyharmadával csökkentette az eredeti partitúrát, hanem teljesen új koreográfiát tervezett, *Lavrovskij*től függetlenül... A szép kosztümök és díszletek tervezőjéhez, *Wakhevitch*-hez hasonlóan ő is láthatólag a quattrocento olasz mestereiből merít. Lifar száműzött minden „dramatikus játékot“, szimbólumokat használ, különösen a díszletekben, ahol például a teret mutató színen széthúzódik a függöny és látni engedí Júlia ágyát. Mindent alárendelt — szinte absztrakt módon — a technikai tökéletességnek. „Nagyon szép, de nem ragad magával, nem hat meg“ — mondogatták a nézők, és ez azzal magyarázható, hogy a táncot itt mintegy végcélnak tekintette a művész, a történetet pedig ürügynek a koreográfiahoz. Ennek ellenére igen szép a balett és elragadja a szemet, ha a szívet nem is. *Michel Renault* mint Romeo, legjobb szerepére talált itt. *Liane Daydé*ben megvan Júlia minden bája és frissége. *Max Bozzoni* és *Jean-Paul Andréani* is kiváló Tybalt ill. Páris, *Lifar* pedig *Lőrinc* barát szerepében.“

*Lifar* maga a következőket írja alkotói elgondolásairól a *La Danse*-ban: „A cselekmény egyszerűsítése érdekében, a zenében bizonyos átcsoportosítás vált szükségessé. Benne van e zenében *Prokofjev* lényege: a dívertissement-okat, amelyeket utólag, függelékként illesztett a műhöz, elhagytam. Amennyire lehetett, stilizáltam és egyszerűsítettem a cselekményt, hogy ne essem a pantomim oly csábító csapdájába



Romeo és Júlia a párizsi Operában  
*Lyane Daydé* (Júlia) és *Michel Renault* (Romeo)

és igyekeztem megőrizni a mű tisztán akadémikus és neo-klasszikus táncos jellegét.“ — Az *Arts* című lapban pedig a zenére vonatkozóan a következő megjegyzéseket olvashatjuk *Lifar*-tól: „Prokofjev Romeo és Júliája ugyanolyan helyet fog betölteni a művészeti életben, mint a XIX. századtól napjainkig a *Giselle*. Ez a balett 1940-ben született meg Leningrádban és ma már az egész világon játszik... A Capuleték báljába beiktattam a Klasszikus szimfóniát. Egyes muzsikuskok szememre vetik ezt, de a Klasszikus szimfónia fontos részévé vált a balettnak és az is marad.“



## A balettoktatók felülvizsgálata és továbbképzése

A felszabadulás utáni években élénk virágzásnak indult a magyar balettkultúra. Dolgozóink nagy tömegei ismerkedtek meg a hazai és szovjet balett-táncosok művészetével, s ez széles körben keltett érdeklődést és lelkesedést. A színpadi balett nagy sikerének hatása alatt egyre több szülő kívánta gyermekét balettre taníttatni. A budapesti és vidéki üzemek és kultúrotthonok nagy részében gyermekbalett-tanfolyamok indultak. Pesten és vidéki városokban balett munkaközösségek nyíltak. A régebben is balettoktatással foglalkozó szakemberek mellett sokan kezdtek balettet oktatni olyanok is, akik addig a tánc más ágában működtek; sőt nem egy esetben olyanok is vállaltak balett-oktatást, akiknek semmi ilyen irányú szakképzettségük sem volt.

Utóbbi években a Fővárosi Tanács és a Népművelési Minisztérium több tanfolyamot indított a balettoktatók továbbképzésére. Az oktatók nagy része szorgalmasan vett részt a tanfolyamokon és képezte tovább magát; ennek ellenére a balett-oktatás terén jelenleg is rendezetlen a helyzet. A legkülönbözőbb felkészültségű oktatók működnek: néhány kiváló balettoktató mellett szép számmal olyanok, akik képzetlenek és akiknek a működése az ifjúság művészeti nevelése szempontjából kétes értékű. A kultúrotthon-vezetők és kultúrfelelősök az adott helyzetben nem tudnak eligazodni és nem tudják megállapítani — mivel nem szakemberek —, hogy végtére ki a jó balettoktató és ki alkalmatlan erre a feladatra. Annál is inkább nehéz ezt ma megállapítani, mert a jó balettoktatók épp úgy nem rendelkeznek balett-oktatói *oklevéllel*, mint az alkalmatlanok.

A Magyar Táncművészek Szövetsége, felismerve ezt a helyzetet, javaslatot dolgozott ki a balettoktatók felülvizsgálatára és továbbképzésére vonatkozóan. A Szövetség e javaslattal azt a célt kívánta elérni, hogy a balettpedagógiára alkalmatlan elemek eltávolítása után a jó balettoktatók alapos továbbképzést és végül oklevelet kapjanak, és így a jövőben a balettpedagógia területén is csak okleveles oktatók működhessenek. A javaslat nyomán jelent meg a népművelési miniszter rendelete: „A balettoktatók működésének felülvizsgálatáról és továbbképzéséről“ (*Magyar Közlöny*, 1955. nov. 15. 119. szám).

A rendelet értelmében a Népművelési Minisztérium létrehívott egy héttagú felülvizsgáló bizottságot, amely közvetlenül a minisztérium felügyelete alatt működik. A bizottság kiváló balettmesterekből áll, akik az Operaházban, az Állami Balett Intézetben és az Állami Népi Együttesben tanítanak.

A bizottság mindenekelőtt a beérkezett kérdőíveket tanulmányozza át és javaslatot tesz a népművelési miniszternek arra vonatkozóan, hogy egyeseket mentesítsenek a felülvizsgálat alól — elsősorban azokat, akik kiváló balett-táncosi pályafutás után már régóta eredményesen tanítanak balettet, valamint azokat, akik már a felszabadulás előtt balettoktatásra jogosító oklevelet szereztek.

Továbbiakban a bizottság folyamatosan felülvizsgálja az ország összes balett-oktatóit és mindazokat, akiket a pályára alkalmasnak tart, az Állami Balett Intézet keretében működő továbbképző tanfolyamra utalja. A felülvizsgálat február 15-től előreláthatólag július 1-ig fog tartani, a továbbképző tanfolyam pedig 1956 szeptember 1-én nyílik meg (a tanfolyam ismertetésére még visszatérünk).

A felülvizsgálatra jelentkezők a Vaganova-rendszernek abból az évfolyamából vizsgáznak, amelyet előzetesen maguk jelölnek ki. Akik a Vaganova-rendszert nem ismerik, azok általános kérdéseket kapnak, amelyekből a balettpedagógiára vonatkozó tájékozottságukat meg lehet állapítani. Szükség esetén a bizottság egyes tagjai a helyszínen, tanítás közben is megnézik az oktatók munkáját.

A cél az, hogy mindazok, akik a balettoktatásra előképzettségüknél és tehetségük-nél fogva rátermettek, továbbképzésben részesüljenek, oklevelet nyerjenek és minden



segítséget megkapjanak ahhoz, hogy munkájukat a jövőben még eredményesebben láthassák el, a „bot-csinálta“ balettkatatók pedig, visszatérve eredeti foglalkozásukhoz, ne okozhassanak kárt a gyermeknövendékek testi-lelki épségében és ne ronghassák a balettpedagógia becsületét a közvélemény előtt.

Népművelési kormányzatunk ezzel egy régi mulasztást tesz jóvá, előmozdítva a balettkatatók színvonalasabb munkáját és tekintélyük emelését a társadalomban.

## Jugoszláv táncbírók

A BOSZNIAI NEMZETI BALETT nagy sikerrel szerepelt Genfben. Az Ohrid-legenda című négyfelvonásos balettmű előadásáról a *Suisse* című lapban a következőket olvashatjuk: „Minden részletnek megvan a koreográfiai létjogosultsága: falusi lakodalom, ünnep a háremben, mesejelenet klasszikus balett nyelven.“

*Zlatica Stjepan* szólótáncosnő nyilatkozott a *La Danse* riporterének s elmondotta, hogy Jugoszláviában 11 nemzeti zenés színház van, mindegyik balettkarral. Ezek közül nyolc (a belgrádi, zágrábi, ljubljanai, skopljai, szarajevói, oszijekai, szpalatoai és fiumei) rendszeresen ad teljes estét betöltő táncos műsorokat, a másik három csak az operák táncos betéteiben szerepel.

JUGOSZLÁVIÁBAN érdekesnek ígérkezik az idei szezon. A belgrádi balettegyüttes többek közt bemutatja *Maurice Thiriet* francia zeneszerző művét, melynek alapjául *André Boll* A szigetek királynője című meséje szolgált. A zágrábi együttes a *Petruskát* és a *R. Strauss* Don Juanjára írt balettet készíti elő. Az évad



*Zlatica Stjepan* mint *Júlia*

vége felé *V. Burmeiszter*, a moszkvai Nagy Színház koreográfusa az *Esmeralda* című balettet tanítja be Zágrábban.

## Nyugat-német táncbíró

AZ ELMÚLT ÉV FOLYAMÁN Nyugat-Németországban sok balettmester tért vissza hirtelen a központi és vidéki színházakban a klasszikus baletthez — írja a *La Danse*. Ez azonban igen kétes eredményt hozott. A nézők valójában csak a plakátokon élvezhették — kevés kivétellel — a klasszikus baletteket, mert ezeket a gyakorlatban teljesen „átdolgozták“, „alkalmazták“, „szabadon felhasználták“, vagy éppen „újjaferemtették“. A magyarázat egyszerű: a német balettmesterek többsége expresszionista művész; a *Laban—Wigman—Jooss* tanokat csak azért hagyták el, hogy engedjenek a kor és a közönség kívánságának, de a klasszikus művészetről csak halvány ismereteik vannak.

*A Csodálatos mandarin* a müncheni Theater am Gärtnerplatzban. *Natasa Trofimova*, *Franz Baur* és *Heino Hallhuber*







A „Kraowiacy“ együttes Krakkó-környéki népi táncot mutat be

(E. Weglowski felv.)

## Magyar táncok — Krakkóban

Lengyelországban járva, krakkói tartózkodásunk második napján megismertünk az egyik legkedvesebb krakkói jellegzetességgel: a „Kraowiacy“-val. — illetve, pontosabban, ennek a háromszázhusz személyből álló, tánckart, énekkart, zenekart, tizenegy különböző színész-kört magába ölelő öntevékeny csoportnak egyik részével, a tánckarral.

Tizenhat—tizennyolc év körüli feketenadrágos, feketeétrikós lányok és fiúk próbáját láttuk — csupa krakkói kisiparos-tanuló. Asztalosok, mechanikusok, tisztítóüzemek dolgozói, cipészek és más szövetkezeti tagok. Mint a csoport igazgatója, Władisław Sierpowski elmondta, hetenként két-háromszor próbálnak a fiatalok, s bár mindegyike napi nyolc órai munka után érkezik a próbára, a legritkább eset, hogy valaki elmulasszon csak egyet is! Az együttes egyébként négy és fél éves. Harmincöten voltak, mikor 1951-ben elkezdték a munkát, ma pedig háromszázhuszan. Az elmúlt évek alatt több mint ezeröttszáz fiatal lány és fiú került ki innen, közülük sokan a lengyel Filharmoniahoz, operettszínházakhoz; vagy nagyobb táncgyűttesek tagjai lettek. Az igazgató és az együttes lelkes tanárai nemcsak a négy és fél év alatt bemutatott, több mint ezer előadásra büszkék, hanem kíváltképpen arra, hogy Krakkó környékének népdalait, táncait, zenéjét kutatják, megmentik a feledéstől és átadják egész Lengyelországnak. Legnépszerűbbek azok az előadásai, amelyeken a már-már elfelejtett népszokásokat elevenítik fel.

Bevallom, könnyek szöttek a szemünkbe, mikor a fiatal táncosok, meghallván, hogy külföldi vendégek — egy román professzor, román újságíró és magyar újságíró — nézik táncaikat, éljenezni, tapsolni kezdtek. Azután bemutatták a Mickiewicz-ünnepségekre betanult, Polonia című tánckompozíciót, amelyben a polka, mazurka elemei harmónikusán olvadnak össze más, Krakkó-környéki népi táncmotívumokkal.

A meglepetés ezután következett. A csoport koreográfusa, Z b i g n i e w P i e n k o w s k i, kicsit zavartan hozzám lépett:



— Szeretnénk bemutatni még egy táncot. Kezdetleges ugyan, a próbákat még alig-  
alig kezdtük meg. A táncmotívumokat én komponáltam, lehet, hogy sok hiba van bennük,  
de higgye el, nagy szeretettel készülünk rá.

Valaki a zongorához ült. S a következő percekben a krakkói lengyel fiatalok magyar  
zenére magyar táncot mutattak be. Nem vagyok táncszakértő. Ezt meg is mondtam a tán-  
cosoknak. Mindenesetre úgy éreztem egy kicsit, mintha itthon lennék. S ami a legsodálato-  
sabb az egészben: ez a lelkes, a magyar zenéért rajongó koreográfus soha nem lázott még  
magyar táncokat, senki nem segítette szaktanácsal munkájában. Minden vágya, hogy  
magyar táncleírásokat kapjon.

Megígértem, hogy ezt a kívánságát tolmácsolni fogom itthon.

PONGRÁCZ ZSUZSA

## Indiai táncchír

INDIAI KULTURÁLIS KÜLDÖTTSEG  
járt Kinában a múlt évben a kínai kormány  
meghívására Anil Kumar Chanda, helyettes kül-  
ügyminiszter vezetésével. 47 neves indiai táncos  
és énekes vett részt a küldöttségben és lépett  
fel Kína különböző városaiban. Bemutatták  
a klasszikus hindu tánc négy legfontosabb  
iskoláját és népi táncokat is. A Bharat Natyam,  
amely a déli államokban népszerű, aránylag  
tisztán őrizte meg a legrégebb táncok hagyó-  
mányait. Ez templomi tánc, amelyet nők tán-  
coltak, az istenek iránti tiszteletük jeléül. A  
gyönyörű Indrani Rahman tökéletes technikával  
és stílusérzékkel adta elő a táncot. Az észak-  
indiai Kathak táncot a fiatal Anuradha Guha  
mutatta be. A kínai közönség körében igen  
nagy sikere volt a Kathakali nevű drámai  
táncnak, melyet 2—3 szereplővel adnak elő;  
ez mozdulataiban, arckifejezésben és felépí-  
tésében is hasonlít a pekingi operákhoz.  
Krishna Kutty és Shirin Vajifdar adta elő a  
következő történetet: a démonkirályt az a  
szörnyű átok sújtja, hogy akinek a fejét meg-  
érinti, az meghal; Vishnu gyönyörű leány  
képeben megjelenik előtte, a démonkirály  
beleszeret és megöli magát.

## Holland táncchírek

AMSTERDAMBAN a Ballet der Lage  
Landen előadta a Hattyúk tava második fel-  
vonását. Odette szerepét Ine Rietstap, Siegridét  
Marten Molema táncolta. Ugyanezen az estén  
adták elő első ízben a Coppélia III. felvonásának  
pas de deux-jét Angela Bayley-vel és Norman  
Mc Dowell-lel.

A PRINS BERNHARD ALAPÍTVÁNY  
vezetősége elhatározta, hogy a Ballet der Lage  
Landen részére segélyt utal ki azzal a feltétel-  
lel, hogy azt csak szállítható világítóberendezés  
beszerzésére fordíthatja. Az alapítvány veze-  
tősége így kívánja lehetővé tenni, hogy a tár-  
sulat a jövőben a rosszul berendezett színhá-  
zakban is megfelelő világítás mellett lép-  
hessen fel.

YVETTE CHAUVIRÉ Amsterdamban ven-  
dég szerepelt. A Waarheid című holland napi-  
lap meglehangú értékeléséből idézzük a kö-  
vetkezőt: „Yvette Chauviré, a Haldokló  
hattyú alakítója, aki saját koreográfiával tán-  
colta szerepét, rendkívül illúzióteltető volt.  
Teljesen elfeledtette a nézőkkel, hogy nem  
hattyú, hanem emberi lény mozog a színpadon.“

## Csehszlovák táncchír

A POZSONYI NEMZETI SZÍNHÁZ  
BALETTGYÜTTESE Josef Zajka koreo-  
gráfiájával és rendezésében bemutatta Oskar  
Nedbal Meseország című balettjét, szerzője  
halálának 25. évfordulója alkalmából. Oskar  
Nedbal a pozsonyi Nemzeti Színház igazgatója  
volt. Balettművei közül a Hyacinta-hercegnő,  
a Buta János és az Andersen című művek  
ismeretesek.

## Жинен - оиинан

Jugoszláv balettyüttes érkezett 15 hétig  
tartó amerikai és kanadai vendég szereplésre  
New Yorkba.

A Szlovák Állami Ének- és Táncegyüttes  
(SLUK) március folyamán Franciaországba  
utazik vendég szereplésre.

A párizsi Opera Olaszországba készül ven-  
dég szereplésre, ahol előadja az Indes Galantes  
című balettet.

A Pavlova-bizottság Párizsban a Chatelet-  
színházban emléktáblát helyezett el a híres  
táncosnő háfála 25. évfordulója alkalmából,  
valamint emlékkiállítás rendezett az Opera  
könyvtárában.

Az Egyiptomban turnézó Serge Lifart fel-  
kérte a kormányt, legyen segítségére koreográfiai  
intézet megalapításában.

A stockholmi Királyi Színház szerződtette  
Leonide Massinet, hogy a tavaszi szezonban új  
koreográfiákat tanítson be.





Várlatok Molud's Istual novjet nuzjéuk ren'balíol

Koncsik  
1950.



## Jegyzetek a balettrepertoárról

## A Hattyúk tava csoport táncai

A Hattyúk tava tolmácsolása : egy balettegyüttes klasszikus felkészültségének fokmérője. Operaházunkban történt bemutatása bizonyította, hogy ebből a szempontból is európai színvonalat képviselünk. A koreográfiai alkotás poétikus légkörét bensőséges lírával oldotta meg balettegyüttesünk. A klasszikus táncok tiszta stílusa, a karaktertáncok gondos és precíz előadása joggal vívta ki a közönség elismerését. Különösen figyelemreméltó teljesítményt mutatott a női kar : II. és IV. felvonásbeli csoporttáncáival nagy kifejező erővel tolmácsolta az elvarázsolt hattyúlányok bánatos életét.

A premier óta évek teltek el, a kisebb-nagyobb szerepekben azóta már többen sikerrel mutatkoztak be, sok ifjú erő is bekapcsolódott a kar munkájába. Az előadás színvonala azonban aggasztóan romlott. Ez alkalommal a legkirívóbb hiányosságokkal foglalkozom, amelyek a csoport táncokban jelentkeznek.

Az I. felvonásban a keringőnek és a polonaise-nek az a feladata, hogy bemutassa a herceg környezetét : egy derűsen szórakozó, egymás és a herceg iránt tisztelettel viselkedő nemes társaságot. Ezek a táncok könnyed és játékos derűt árasztanak, a gondtalan, örömteli életet ábrázolják, amelyre éles ellentétként következik majd a II. felvonás megindítóan szomorú hangulata. A kar előadása azonban ma már kevésbé fejezi ki ezt a hangulatot. Az összképet meghamisítja egyesek magatartása : a gondtalan szórakozásból egyik-másik táncosnál únott foglalkozás lesz, a játékos, könnyű táncból pedig földhözragadt, nehézkes mozgás. Pontatlanok a térformák, gyakoriak a lépéstévesztések. Különösen lehangoló a polonaise előadása. Vannak, akik egymás erőltetett vonszolásával akarják pótolni a füzértánc szükséges lendületét. A felvonás elején levő törzés színvonala mutatja, hogy balett táncosaink ugyanolyan gyengék ebben a

„fegyvernemben“, mint a kardvívásban. Dícséret illeti viszont a pas de trois előadói közt ritkábban szereplők közül *Éhn Évát*, finom és játékos, a zene karakterét igen jól eltalált táncáért.

A II. felvonás különösképpen az ensemble-táncokon áll vagy bukik. A régi orosz iskola legjobb hagyományait őrző klasszikus táncok meghitt melegséggel elevenítik meg a varázsló rabságában sýnlődő hattyúlányokat. Végtelenül finom és precíz mozgást követel meg a koreográfia, hiszen emberek, fiatal lányok kerültek varázslat alá. Hattyúra emlékeztető mozdulatok és vergődő emberi szívek — ez a koreográfia lényege. Itt különösen tökéletes összhangban kell lennie az egyéni és az összmunkának.

A mai előadások színvonala itt sem kielégítő. Bánatos lények helyett gyakran egykedvű arcokat látni. A hattyúmozgás felismerhetetlen egyes táncosnőknél, s ez az egyöntetőséget is megbontja. A kézfelek és ujjak állása sokszor egészen másra emlékeztet, mint a büszke hattyúfej alakjára. A karok mozgása egyeseknél inkább tornagyakorlat, semmint madárrepülést idéző motívum. A hátradöntött test helyett függőleges törzzsel végzett futólépések ugyancsak nagymértékben rontják az illúziót és teszik a finom mozgást közönséges szaladássá. Vigyázni kellene arra is, hogy a hat hattyú táncát teljesen egyforma nagyságú táncosnők adják elő.

A III. felvonás bővelkedik karaktertáncokban. A bohócok balettnövendékekből álló csoportja igen jól látja el feladatát : groteszk táncuk térformailag pontos, a lépések precízek. A spanyol táncban *Erdélyi Aliz* és *Rácz Boriska*, illetve *Kálmán Etelka* teljesítménye kiténő. Nem mondható el ez a nápolyi tánc előadóirol : *Bordy Belláról* és *Sallay Zoltánról*, akik nem éreztetik a tánc jellegét, néha még a csörgősdobon vert ritmusok szinkopáit sem. A koreográfiailag gyenge csárdást





Új szereplők a *Keszkenő*-ben : Eck Imre (Ferkó) és Erdélyi Aliz (Marika)

(Várkonyi László felv.)

pedig egy fokkal keményebben és pontosabban kellene előadni. A szólópárban Eck Imre vitalitása megfelelő, Géczy Éva azonban gyakran modoros. A mazurka friss lendülete is általában megtörik, különösen a férfitáncosok nehézkes mozgásán.

Két dolgot kell még szóvátenni a III. felvonással kapcsolatban. Az egyik az *ülő csoportok* közönyös részvétele, amit csak egy-egy súlyosabb „gikszert” vagy kitűnően megoldott variáció ráz fel pillanatokra. A másik a felvonás zárójelene, amikor a hercegasszony a történet hatására elájul. *Morgányi Jozefin* megoldása

nem eléggé méltóságteljes. A IV. felvonás női csoporttáncai ugyanazokat a hibákat mutatják, mint a II. felvonásbeliek, ezért velük külön nem foglalkozom.

A Hattyúk tava előadásának színvonalát komoly mértékben veszélyeztetik a csoporttáncok hibái. Ezek következtében a jelenlegi tolmácsolást megkopottnak, szürkének, a premieréhez képest alacsony színvonalúnak érezzük. *Ez megengedhetetlen nivósüllyedés.* Alapos gondozásra, csiszoló munkára van szükség — megköveteli ezt *Csajkovszkij* zenéje, *Messzerer* koreográfiája és *baltegyüttesünk* rangja.

CSIZMADIA GYÖRGY

HELMIPUUR FIATAL ÉSZT BALLERINÁRÓL írt tudósítást a *Pravdában* Olga Geretc-Lund színművésznő. Helmi Puur táncolta az Ész Opera- és Balettszínházban bemutatott *Tijna* címszerepét. A fiatal táncosnő a leningrádi Balett Iskolában tanult és mindössze három éve szerepel színpadon, de máris jelentős sikereket ért el, Moszkvában, a varsói VIT-en és az észti színpadokon. Puur szerepeiről

Olga Geretc-Lund a következőket írja: „A fiatal ballerina nagyon költőien és kifejezően táncol. Olyan szerepekben táncolt nagyszerűen, mint a Bahcsiszeráji szökőkút Máriája, a Hattyúk tava Odilia—Odette-je és a Tijna, amelyekkel nemcsak a nézőket ragadtatta el, hanem a szakembereket is. Szerepeit csillogó technikával és tökéletesen harmonikusan táncolja.”



## A Somogyi népi együttes

A Somogyi népi együttest — amely decemberben mutatkozott be Budapesten — úgy jellemezném egy mondattal, hogy olyan volt, mint a meghívója: *népi, művészi, izléses és magyar*. Minden népdalt kedvelő ember örömmel hallgathatta a sok szép somogyi dalt, *Bartók* és *Kodály* műveit az énekkar és a zenekar előadásában. E két kar színvonalas munkáján látszik a többéves összeszokottság. A tánckar azonban kiüt ebből a mondhatnám „patinás“ együttesből. Mert, bár tehetséges, lelkes fiatalokból áll (Kaposvári Textilművek), még igen kezdő, alig két hónapja dolgozik, s így egy ilyen összeszokott együttesben — sikere ellenére is — menthetetlenül alulmaradt.

Ha egy ének- és zeneegyüttes több éve dolgozik együtt, késő az utolsó pillanatban „házasságot kötni“ egy tánckarral csak azért, hogy legyen a műsorban tánc is. A táncműsor nem érhetette el az ének- és zenekar művészi színvonalát, mivel a *táncarnak nem állt rendelkezésére megfelelő felkészülési idő*. A „népi együttesműsorból“ tehát hiányzott a több és jobb tánc. Szébb és egységesebb képet adna az együttes akkor, ha tánckar nélkül lépne színpadra addig, míg ez eléri a hozzája méltó színvonalat. Addig bárkivel is „házasodnak“ össze, a műsor nem ad egységes, egész képet. Így, azt a következtetést vonhatta le a néző, hogy a táncművészet nálunk mennyire elmaradt a kórus- és zeneművészettől.

Nem mondom, hogy ott volnánk művészetünkben, mint *Bartók* és *Kodály*, de a Somogyi megyei népi együttes műsorához illő nívós tánckompozíciókkal, illetve együttesekkel már rendelkezünk. S ha van ilyen az országban máshol, akkor lehet ilyet csinálni Kaposvárott is. S ez a tánckar is és vezetője, *Csikvár József* alkalmas arra, hogy ilyen együttes legyen, de ehhez idő kell, mint minden más művészi munkához.

Három táncot mutattak be, mind-egyik a kezdő csoport hibáit tárja fel —

de egy jövődöbeli jó együttes ígértét is magában rejt.

A Lánytánc c. kompozícióban *Csikvár József* elég szűkmarkúan bánik koreográfiai tudásával, pedig a tánc egyes részei mutatják, hogy bánhatna vele bőkezűbben is. A tánc frissen, énekszóval indul, majd megtörik a hangulata s csak a végén tér ismét vissza mintegy az éneklés hatására. A lánykar ügyes fiatalokból áll, de törekedniök kell stílusosabb, szebb táncolási mód elsajátítására. A Cigánytánc kezdése erőltetett, többi része szellemes, gazdag motívikájú. Itt már sokkal többet mutat tudásából a koreográfus. A cigány táncokról mindig lehet vitatkozni, hogy hol végződik bennük a játékoság és hol kezdődik a „bolond gyerek“ ábrázolás, s ez erre a cigány tánera is érvényes. De ezzel együtt is a tánc színes, vidám — csak éppen nem illik bele az együttes többi számai közé.

Legnagyobb igényű s legjobban sikerült táncszámuk a Kanásztánc. Legszebb része a botolás, a bot fölötti figurázás, s egy-két jól sikerült átmeneti rész. De itt is sok helyen kiütközött az együttes kezdő volta; a nehéz formákat nem tudták tánc-örömmel kitölteni. A kellő felkészültséget néha nem színte kurjongatással helyettesítették, ami még inkább elnyomta az amúgy is halk zenekart. Néhol a tánc durvának, naturalisnak, erőltetettnek hatott. Egyik-másik táncos, úgy éreztem, jobban toporzékolt vagy nagyobbat akart ugrani, mint amennyit a hangulata megengedett volna. A fentemlített előadásmód érdekesen keveredett a szépen komponált részekkel.

A hibák ellenére is az a véleményem, hogy *Csikvár* tud banni a birtokában levő táncanyaggal s jó kezekben van nála a tánckar vezetése. De ne társuljanak addig ilyen nagy együttesrel, míg nincs kellő felkészültségük, mért maguk látják kárát. Az együttes kellő munkával a legjobb öntevékeny együttesek színvonalát is elérheti.

VADASI TIBOR



## Az olasz balett ötven éve

(*Gino Tani olasz tánc történetés „Balettművészet Itáliában” c. tanulmánya „Az olasz opera és balett ötven éve” c. könyvből*)<sup>1</sup>

Ez a szépiállítású, gazdagon illusztrált olasz könyv egy háromkötetes színház- és filmművészeti díszkiadvány harmadik köteteként jelent meg. Az első kötet az olasz színháztudomány, a második az olasz filmművészet legutóbbi ötven évének történetét mondja el. Számunkra különösen a harmadik kötet és annak is az a része érdekes, amely századunk elmúlt első felének hanyatló, válságokon átment, de kiutat kereső olasz balettművészetével foglalkozik.

A csaknem komorhangulatú tanulmányt *Gino Tani*, a nagy irodalmi és zenei műveltségű olasz tánc történetés és tánckritikus írta, aki azelőtt a római Operaház művészképzőjében és az olasz Nemzeti Táncakadémián az opera- és tánc történet tanára volt, jelenleg pedig a *Messaggero* c. lap tánckritikusa, az Olasz Enciklopédia munkatársa és a Színházi Enciklopédia tánc-szaktanácsadója. Megállapításait tehát akkor is tárgyilagosan igaznak kellene tartanunk, ha bizonyos tekintetben nem egyezne is a véleménye a mi balettünk történetében tapasztalt tényekkel. Meglepő azonban, hogy sokszor nagyon is fájdalmasan, majd néhányszor örvendetesen is egyezik. Éppen ez az oka, hogy foglalkozunk ezzel a számunkra — sajnos — nehezen hozzáférhető tanulmánnyal, amelyet a Magyar Táncművészek Szövetsége rövidesen magyar fordításban is az érdeklődő szakemberek rendelkezésére bocsát.

Amit *Gino Tani* bevezetőjében megállapít, tudniillik hogy: „*A XX. századeleji olasz koreográfia története nagyrészt súlyos válságok vizsgálatára csökken*”, arról mi is tudunk és — sajnos — nagyon is sínylettük, de *ahogyan* ennek a válságnak az okait feltárja, számunkra egészen új. *Guerra Miklós*ról, az európai jelentőségű klasszikus balettmesterről hű arcképet rajzol s ami még ennél is több, bemutatja a romboló dekadens árral szemben elszántan küzdő művészi életpályáját. Számos vonatkozásban kiegészíti tehát *Guerra* magyarországi működésével kapcsolatos ismereteinket. Nagyon fokozza öntudatunkat, hogy az európai jelentőségű, harcos balett-nagyság, aki a nyugati művészet hanyatlása idején kérlelhetetlenül tartotta magát a *Blasis*-féle örökséghez, tanítványival szemben a legnagyobb követelményekkel lépett fel és egyetlen nyugati színháznál sem bírta ki hosszabb ideig —, érdemesnek tartotta, hogy munkás életének talán legértékesebb, legtevékenyebb tizenkét esztendejét a magyar balettművészet tökéletesítésére áldozza.

Az sem közömbös számunkra, hogy ez, a saját hazánkban is gőgösnek és ingerlékenynek tartott művészfejedelem a mi akkori tehetséges fiatal művészeinkkel: *Nádasi Ferenc*cel, *Nirschy Emília*val, *Pallay Anná*val, *Sebessy Tesszá*val a leggondosabban törődött és még azután is, hogy országunk vezetői Olaszországgal háborúba sodortak bennünket, a legmelegebb érdeklődéssel kísérte művészi sorsukat. *Nádasi Ferenc*et például többször hívta meg azokba a nyugati operaházakba — így a párizsi és bécsi Operaházba —, ahol vezető balettmesterként működött.

Azt írja *Tani Guerra Miklós*ról: „*Nagy tehetsége rossz természettel párosult, gőgös és ingerlékeny volt*” —, de hogy ez a góg csak a hivatására valamit adó művész öntudata volt s hogy az elkeseredés az akkori színházigazgatók és impreszáriók gőgjével, tudatlanságával és kapzsiságával szemben mennyire jogosan robbant ki belőle, azt éppen művészi harcának hősi célkitűzései igazolják, amit a kiváló olasz tánc történetés a továbbiak során olyan meggyőző alapoossággal fejteget.

Az olasz balettművészet hanyatlásának és válságainak okait három fejezetben tárja fel. Szerinte egészen 1938-ig tartott Olaszországban a sorozatos válságok kegyetlen időszaka, ami csak *Milloss Aurél* újító munkásságával kezdett enyhülni. Csak ekkor kezdtek mutatkozni *Guerra Miklós* és a hazájába, sajnos, már csak 70 éves aggastyán korában visszatért „térközlő fiú”, *Cecchetti* tevékenységének hatásaként, a hagyományok ápolásának nyomai.

A hagyományokról beszélve, *Tani* éles határt von a valódi *Vigano-Blasis*-féle klasszikus baletthagyomány és a hagyomány igényével fellépő századvégi, *Manzotti*-féle balettkolosszusok kopott öröksége között. Igen elmarasztalja a Scala olyan balettkísérleteit, mint a *Régi Milánó* (1928) és a *Belkis* (1932), amelyekben ezeket a divatjamúlt látványosságokat akarták feltámasztani.

<sup>1</sup> Cinquant' anni di Opera e Balletto in Italia. Roma, 1955.



A Régi Milánót egy milánói művészcsoport a Gyagilev-együttes olaszországi szereplései elleni tüntetésnek szánta s meg is volt a sajtó- és közönségikere; de valójában a Manzotti-féle látványos előadáshoz való visszatérést jelentette a balettkar impozáns alakzataival és a legvirtuózabb táncsal, színpadtechnikai bravurokkal. Nyolc színpadkép volt benne, szerepelt a milánói dóm, az Alda palota, a Scala külseje és belseje, színpad a színpadon, ahol a „közönség” „Guerra!” „Guerra!” kiáltásokkal tüntetett, mint egykor 1859-ben Verdi mellett a Simone Boccanegra előadásán a „Viva Verdi!”-vel.

A Belkist Respighi zenéjére Massine koreografálta Benois fényűző díszleteivel. A koreográfia mellett volt benne történelem, biblia, szinfónikus költemény, ének, szavalat. Itt a „manzottinizmus” kozmopolitizmussal, modorossággal keveredett. Ez az, amit Tani „rozsdás retorikának” nevez s ami őt arra a megállapításra készíteti, hogy: „A mi korunk művészetének irányába való határozott fejlődéssel és nem ilyen zszibadt, a mai esztétikától oly távolálló akaratnélküliséggel kell túlradnunk a múlt halott terhein.”



Bartók: Fából faragott királyfi. Scala, 1951.  
Koreográfia: Milloss Aurél, díszlet: Felice Casorati

Még figyelemreméltóbb módon különíti el a koreográfiai hagyományt a tulajdonképpeni tánc hagyománytól. S e tekintetben az olasz balettművészet szempontjából feltétlen elsőseget ad Guerra Miklós hagyományápolásának a Cecchettié felett. Szerinte hiába volt Enrico Cecchetti a XX. századeleji balettművészet lelkesítő szelleme egész Európában, ha éppen hazájában nem volt az. Míg Guerra Miklós 1913-tól kezdve bátran felvette a harcot az elmaradott olasz balettközönséggel, színházi vezetőséggel az olasz balettművészet érdekében, és éppen akkor, amikor a Gyagilev-féle Orosz Balett „földrengésszerű” megrázkódtatásokat okozott az olasz balettszínpadokon s ez a küzdelem reménytelennek látszott. „Lehet, hogy esztelen vállalkozás volt megmérkőzni olyan impreszárióval, mint Gyagilev, olyan koreográfussal, mint Fokin és olyan táncossal, mint Nizsinszkij, de Guerra Miklós megkísérelte a harcot” — írja Tani, s közben nem felejtkezik el Guerra harcostársairól sem, akik „az olasz táncművészet klasszikus szépségét mocsoktalan tisztaságban megőrizték ebben a válságos időkhöz egész a mai napig”.

Ezen a téren Ettore Caorsi a főszerep. Caorsi Guerra Miklós egykori tanítványa és munkatársa, a mai legnagyobb olasz klasszikus balettmester, a mi Nádasinkkal egykorú és hasonló művészi színvonalú balettpedagógus. Jóleső érzés tölt el bennünket, hogy mindaz a keserűség, ami Caorsit elkeseríti még ma is, már rég Nádasai mögött van. Annál inkább megértjük azonban Tani ostorozó szavait, amelyekkel az akkori, minden művészettel kapcsolatos dologban teljesen tudatlan operai



Beethoven : *Prometheus*.  
Scala, 1952—53. Ko-  
reográfia : Milloss Aurél,  
díszlet : Salvatore Fiume



vezetőséget illeti azért, hogy 1938-ban a nagy hagyományokat őrző kiváló olasz mestert, Caorsit, háttérbe szorította a közepes tehetségű *Teresa Battaggi* kedvéért. A nők, úgy látszik, még ma is jelentős szerepet játszanak a koreográfia és pedagógia terén Olaszországban. A klasszikus balett-hagyományok sorsára ugyan nem éppen megnyugtató, hogy — amint nem rég egyik olasz lapban olvastuk — a római Nemzeti Táncakadémia vezetését *Cia Ruskajára* bízták, míg Caorsi szerényen visszavonulva, minden állami támogatás nélkül neveli még ma is a legjobb táncosokat a legnagyobb olasz színházak, így a római Opera, a milánói Scala és a nápolyi San Carlo számára.

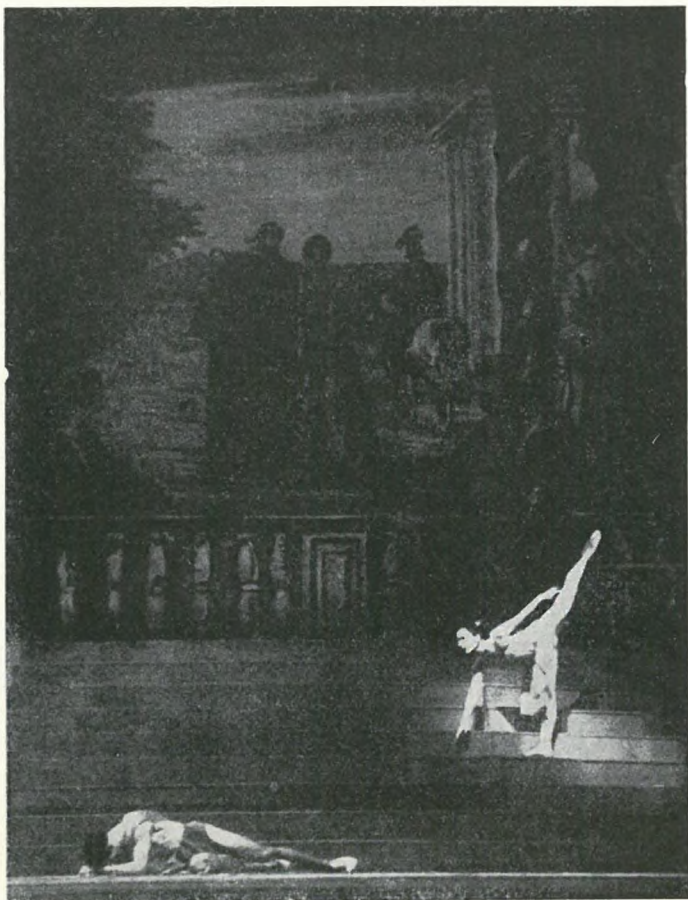
*Milloss Aurél* munkásságát 1938-tól a mai napig veszi szemügyre a kiváló szerző és lendületes képet rajzol a magyarszármazású, nagytehetségű művész szerteágazó táncos, koreográfus, balettmesteri és művészetpolitikai, továbbá az olasz balettművészet érdekében kifejtett hatalmas jelentőségű társadalmi és művészi szervező munkájáról. Ez nem volt nehéz, mert *Milloss Aurélt* elsősorban az alkotó művészi lendület jellemzi.

Tizennégy évet fele-fele részben a római Operánál s a milánói Scalánál töltött el *Milloss Aurél* s ezalatt több mint *negyven eredeti balettet* és mintegy harminc művet és számos operabetépet újított fel a klasszikus és modern repertoárból; ezeket is mindig új koreográfiával vitte színre.

Ennek az eredményes olaszországi pályafutásnak megvannak az előzményei. *Milloss Aurél* még mint fiatal táncos 1927/28-ban *Cecchetti* különóráin Milánóban tökéletesítette magát a klasz-



Richard Strauss: József legenda. Scala, 1950—51. Koreográfia: Margaret Wallamann, díszlet: Giorgio de Chirico

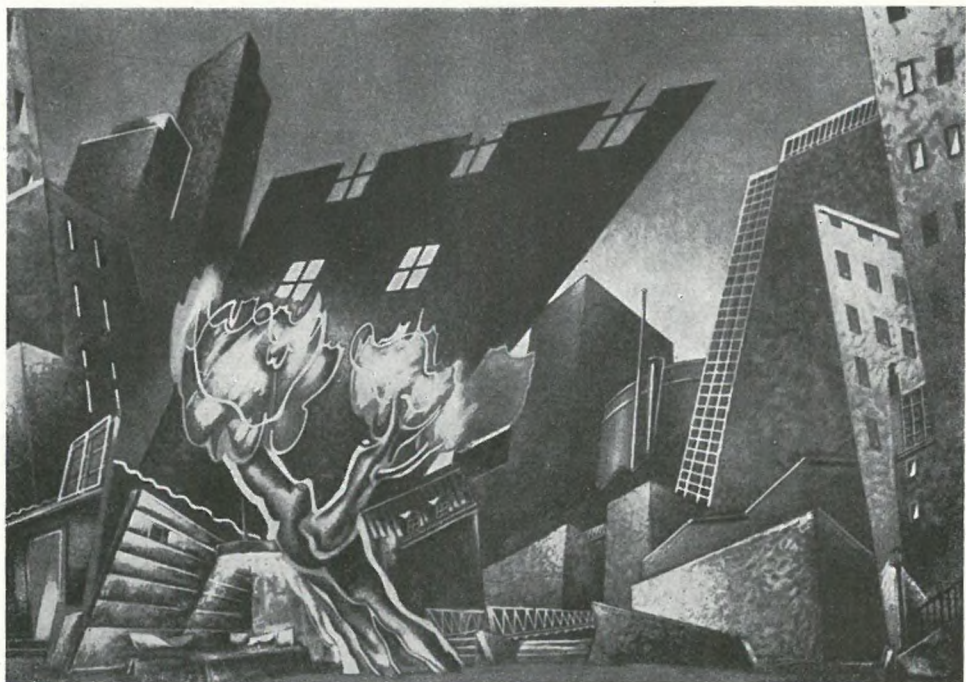


szikus táncban, majd római működésének kezdetén bemutatta a Vigano-féle vázlatok alapján készült, *Prometheus teremtményei* c. balettjét, s ezzel hitet tett a klasszikus olasz balettdrámái hagyományok mellett. Letelepedett Olaszországban s kinyílvánította, hogy az olasz balettművészet felemeléséért akar küzdeni. Ígéretét be is váltotta. Tehát egészen más szerepet vállalt az olasz balett történetében, mint a futólagosan vendégszereplő idegen koreográfus-nagyságok.

Hogy művei voltaképpen milyenek s hogy hová sikerült eljutnia a balettdráma fejlesztésében, amióta tőlünk elment — ebből a tanulmányból konkrét részletességgel, sajnos, nem tudhatjuk meg. Pedig nagyon tanulságos lenne tudnunk, hogy koreográfiai és táncbeli szempontból mi készítette a kiváló olasz tánc-történészt arra, hogy azt írja Milloss Aurélról: „*A megtébolyult nemzetközi balettvilágban egyedül csak ő halad új horizontok felé.*”

Alkotásai közül bennünket természetesen a *Bartók* és *Kodály* zenéjére készült táncjátékok érdekelnek legjobban, bár legnagyobb sikereit nem mindig ezekkel aratta. Megtudjuk Tani könyvéből, hogy Bartók Béla zenéjének ma már Olaszországban is hatalmas közönsége van és Milloss Aurélban megcsodálják azt az ihletettséget, amellyel a bartóki zene mélységeit táncbelileg is felszínre hozza. A tanulmány szerint Bartók Bélával való hosszú barátsága tette lehetővé számára, hogy behatoljon ezeknek a műveknek legmélyebb lényegébe, a lírai-drámai tánclehetőségeket megragadja és a figurációk tematikus gazdagságát felhasználva, „*ritmikai, plasztikai, koreográfiai tekintetben magasfokúan dialektikus alkotásokat hozzon létre.*”





Bartók: *Csodálatos Mandarin*. Scala, 1942. Prampolini díszlete

Elsőnek a *Csodálatos mandarint* vitte színre 1942-ben a milánói Scalában, majd a *Fából faragott királyfit* 1950-ben a Velencei Biennálén, a Fenice Színházban; ezt a következő évben a Scalában is bemutatta. Bartók zenéjére még két táncjátékot készített, 1951-ben a *Titkokat*, amelyet a firenzei Maggio Musicalen, s az *Idő küszöbe* címűt, amelyet a római Operában mutatott be még ugyanebben az évben.

Kodály Zoltán zenéjére két táncjátékot koreografált és adott elő: az egyiket *Magyar intermezzo* címmel még 1941-ben Rómában, a másikat, a *Galántai táncokat* 1945-ben ugyanott.

Szervező munkájának — mint megtudjuk — legkiemelkedőbb mozzanatai, hogy úgyszólván az egész mai olasz zeneszerző gárdát mozgósította s még a legfiatalabb kezdőket is megnyerte, bekapcsolta a balettzeneszerzői munkába. Azáltal, hogy a zeneszerzők érdeklődését a balett felé terelte, nemcsak őket nyerte meg, hanem a színházlátogatók széles tömegeit is közelebb hozta a balett-műfajhoz.

Ehhez az érdeklődéshez természetesen az is hozzájárult, hogy Milloss Aurél — abban a meggyőződésben, hogy a legkiválóbb nemzetközi művészekkel való kapcsolat nagymértékben fokozná a színházi tánc iránti érdeklődést —, egyre több művészt hívott meg Olaszországba, különösen amióta átvette a firenzei és a velencei fesztiválok koreográfiai vezetését. „*Ritka példája a művészet iránti mélyesélyes alázatnak és az egyéni érvényesüléssel szembeni teljes érdeknélküliségnek*” — jegyzi meg ezzel kapcsolatban Gino Tani.

Egyik párizsi vendégszereplése alkalmával bemutatott balettjéről, a *Don Quijote arcképéről* (Petrassi zenéjére) az egyik neves francia balett-történész ezt írja a mai balettről szóló könyvében: „*A leggazdagabb és legeredetibb előadás, amilyent régóta nem láttunk*“.<sup>2</sup>

Főérdemének tudják be, hogy a milánói Scalában hozzálatott „*a világ leghíresebb, de legdekadensebb balettkará*”-nak megreformálásához. Meglepő tudni, hogy még csak neki sikerült

<sup>2</sup> Pierre Michaut: *Le Ballet contemporain* (1929—1950). Paris, 1950. 315. lap.



megszüntetnie azt az anomáliát, amely több mint egy évszázadra ment vissza, t. i., hogy a férfiszerepeket is nők táncolták. Azzal, hogy huszonnégy kiválóan képzett férfitáncost — nagyrészt Caorsi-tanítványt — vitt be a Scalába, megváltoztatta nemcsak ezt az egészségtelen helyzetet, hanem felszámolta az egész megáporodott konzervatívizmust, és helyett a klasszikus hagyományok aktív ápolása is előtérbe került.

A klasszikus hagyományokról egyre több szó esik mostanában Olaszországban, de hogy ezek éppen saját hazájukban miért nem érvényesülhetnek, azt Gino Tani egyik kijelentése teszi számunkra világossá, amikor azt mondja: „Itáliának nem volt meg az ereje ahhoz, hogy határozottan ellenszegülve kiálljon, mint Szovjetorszag, és aktívan maradjon hű a régi táncművészethez és koreográfiához.“

A továbbiakból világosan kitűnik az is, hogy Milloss Aurél 1938 óta, amióta elment tőlünk, jelentős változáson ment át, úgyis mint táncos, úgyis, mint koreográfus. Ez elsősorban azon alapszik, hogy — mint Tani mondja: „Az olasz napfény s még inkább az alakról és a mozdulatról való három évszázados klasszikus elképzelés világossága láthatólag eloszlatta benne a germán táncfilozófia kódét és a Lában—Wigman-féle „Spannungok“ fáradságát, és az olasz kifejezésbeli közvetlenség hatása alatt újra rátalált arra a nemes magyar hevületre, amelyet a germán kultúra szigora már majdnem agyonsanyargatott benne.“

\*

Ami ezt a nagyon lelkiismeretes, az olasz balett további sorsáért aggódó, hazája klasszikus baletthagyományainak a védelmében írott tanulmányt mégis komorrá teszi, az éppen a konklúzió, a távolabbi perspektíva fátyolozottsága.

A horizonton délibábként felragyognak a dicső múlt, az első nagy renaissance-mesterek által megkezdett, a Franciaországban kifejlődött klasszikus balett képei, majd *Vigano* balettdrámái, *Taglioni* tánca, *Blasis* alakja, de az egészből az egyik múlt századvégi, nyomorúság és feledés homályában eltűnt csodálatos táncosnőnek, az egykor „királynének“ nevezett *Claudina Cucchinak* a panasza csendül ki: „A tánc ma a jó és gonosz tudás fája, amely egyre hitványabb gyümölcsöket terem és törzse is meglehetősen terméketlenné vált.“ S erre a panaszra visszhangként idézi a történetíró *Milloss* és utóbb *Massine* szakszerű fejtegetését a még mindig fennálló válságtünetekről —, de a perspektíva, amit ezekkel a nagy művészekkel egyetértve megrajzol, még túl távoli, nehezen járható utak választják el a megvalósulástól.

Az egész tanulmányt mégis nagyon érdemes elolvasni annak, aki a magyar balett és általában az egész magyar táncművészet sorsát nemzetközi viszonylatban akarja szemügyre venni, mert a pusztá összehasonlításból is sokat okulhat.

VÁLYI RÓZSI

## A Néptáncosok Kiskönyvtárának három kiadványáról

Az öntevékeny néptáncmozgalom továbbfejlődésének nyitja a szakmai-művészi színvonal emelésében rejlik. Ezt a feladatot szolgálja a Népművészeti Intézet szerkesztésében megjelenő Néptáncosok Kiskönyvtára is. Elsőrendű célja a táncsoportok, művészi együttesek számára olyan színpadi alkotások közlése, amelyek már a gyakorlatban bebizonyították művészi értéküket. A közölt koreográfiai legnagyobb része nemcsak a legfejlettebb táncsoportok igényét kívánja kielégíteni, hanem széleskörű érdeklődésre és felhasználásra tart számot. Mindezt a koreográfiaik műfaja általában nem megy tovább a néptáncok egyszerű vagy szvitszerű feldolgozásánál, illetve a nagyobb igényű kompozíciók ilyen jellegű részleteinél. E kiadványsorozat szerkesztői célul tűzték ki a koreográfiaikhoz kapcsolódó eredeti néptáncok koreográfiai és néprajzi ismertetését a következő megfontolásokból: 1. a koreográfiaik tartalmi és formai elmélyítése, 2. az eredeti néptáncok széleskörű terjesztése, 3. a koreográfiai alkotó munka egyik vetületének, a néptáncról a színpadi alkotáshoz vezető útnak a bemutatása. Ez utóbbi ugyan nincs metodikailag kifejtve, inkább az olvasónak kell



az eredeti anyag és a koreográfia alaposabb megismerése után a következtetéseket a maga számára levonnia.

E célkitűzések tükrében kívánom a sorozat három füzetét vizsgálat alá venni.

## SZATMÁRI TÁNCOK

*Tunyogmatolcsi leánytánc. Tyukodi legényes és páros. Rábai Miklós koreográfija*

A kiadványt *Pesovár Ferenc* „Tyukod táncai és tánclete” c. néprajzi tanulmánya vezeti be, amely a szerző tyukodi táncmonográfiája alapján készült. Ez a rövid ismertetés nem egy tekintetben jelent komoly előrehaladást a sorozat eddigi kiadványainak néprajzi bevezetőivel szemben. Először valósítja meg az oly kézenfekvő kívánalmat, hogy a gyűjtés, a kutatás és természetesen a tanulmány középpontjában maguk a táncok álljanak. A község rövid történeti ismertetése, gazdasági kultúrájának, életmódbeli változásainak bemutatása után a szerző a táncokra tér rá, a csárdás, a magyar verbunk, a virtuskodó táncok leírására. A táncok, a táncolási mód jellemzése élesszemű gyűjtőre vall. Az alapos és finom megfigyelések — pl.: „*Azt tartják a legjobb táncosnak, aki kis helyen eljárja a figurákat és sarkon megfigyelések* — pl.: „*Azt tartják a legjobb táncosnak, aki kis helyen eljárja a figurákat és sarkon megfigyelések*” — lehetővé teszik, hogy életszerű és a valóságnak megfelelő képet alkothasson az olvasó a táncokról. Sajnáljuk, hogy ezt az alapvetően fontos részt jelentőségéhez mérten túl röviden tárgyalja *Pesovár*.

Már bővebb képet kapunk a táncok társadalmi funkciójáról, az ún. táncalkalmakról. A közös munkákat gyakran tánc kíséri, pl. a Szatmárra oly jellemző kenderdörzsölőben, a fonóban, a házépítés taposóbájlában és némely egyéb kaláka-munkában. Mint másutt is, itt is egyik legnagyobb táncalkalom a lakodalom, mely nemcsak a fiatalság, hanem elsősorban a házas emberek legkiválóbb táncalkalma. A tanulmány egyik legszebb része a különböző bálak, a „bilétes” bálók, báli szokások, táncilleírása. Szemléletes részletek nyomán sikerül a bálók szokásos menetét, váltakozó hangulatát, a leány és legény egymásközi játékát, a legények virtuskodását stb. megelevenítő erővel visszaadni.

Elsőként foglalkozik a kiemelkedő táncos tehetségek egyéniségének kutatásával. A tyukodi *Szuromi Péter* — azóta a Népművészet Mestere — portréját a szerző ehelyütt csak néhány vonással rajzolja meg, de így is példamutató a táncutatók számára.

A tanulmány értékét emeli a szerző szép stílusa, gyakran szinte irodalmi értékű leírásai. A helyi népköltészetből hozott szemelvényei a tartalmi elmélyítésre, a kifejező megfogalmazásra egyaránt hivatottak: „*Ha valaki hazament éjfél után, a hajnali nótát huzatta. „Hej, mi van odakinn” — kiabálták, s akkor ráhuzták a zenészek:*

*Hajnaljon, hajnaljon,  
Csak meg ne virradjon,  
Hogy az én galambom  
Jó utat haladjon.”*

Mindezek alapján is leszűrhetjük azt a régi igazságot, hogy igazán jó népszerűsítő mű is csak *elmélyült kutatómunka* eredményeként születhetik. Ajánljuk a kiadvány szerkesztőinek, hogy ebből az elvből ne engedjenek. A kutatók által hangoztatott tudományosság igénye egyre gyakrabban hangzik el a művészi alkotók részéről is, hiszen a törvényszerűségek felfedezése egyaránt hasznos művészet és tudomány számára. E sorozat kiadványaiban népszerűsítő jellegük ellenére egyre inkább érvényesül a tudományos szemlélet. Azonban ezen a területen még komoly tennivalók vannak. Mindaddig a tanulmányok adások maradtak a táncok alaposabb elemzésével, egyes tánc típusok legjellegzetesebb vonásainak rögzítésével, változásainak nyomonkövetésével stb. A tanulmányok színvonalának alapvető emelkedése csak ezek megvalósításával érhető el.

*Rábai Miklós* e kiadványban közreadott koreográfiája az Állami Együttessel már nagy sikerre vitt „*Első szerelem*” c. kompozíciójából született. A Tunyogmatolcsi leánytáncot, a Tyukodi legényes és párostáncot fűzte Rábai ragyogó táncfűzérbe. Az eredeti szatmári táncok szépsége megsokszorozva, költői megfogalmazásban bontakozik ki a színpadi feldolgozásban. A lányok finom kis fejbiccentései, a magasat hangsúlyozó lippentői, éles, sarkas lábmozdulatai játékosságot, kedves hetykeséget sugároznak. A legények virtuóz vetélkedésében a tyukodi pergő csapásoló, magasba-törő emelkedések és ugrások kapnak szárnyat. A fergeteges párostáncnál felszabadultabb táncot



még nem igen alkottak. Több ez a leány és legény közötti játéknál. Mintha emberségére ébredne rá a legény és ez feszíti túlaradó boldogsággal a mellét. Hosszasan lehetne és kellene azokat a művészi elgondolásokat, mesterségbeli fogásokat, motívumvariálási módszereket stb. elemezni, melyek e koreográfiának is művészi értéket adnak, azonban erre itt nincs mód. A magyar színpadi kultúrának komoly nyeresége a Szatmári táncok.

A sorozatban először jelennek meg e kiadványban táncírásos lejegyzések, melyeket csak örömmel fogadhatunk. A táncírást hivatott a táncosok tánc-írni-olvasni tudásának megalapozására.

## FELSŐTÁRKÁNYI TÁNCOK

*Részletek a felsőtárkányi népi együttes műsorából. Felsőtárkányi bál, színpadi összeállítás*

Néprajzos szakember, *Bakó Ferenc*, elsősorban saját gyűjtése, kutatása alapján írta alapos bevezető ismertetőjét, ami egyrészt lehetővé tette, hogy napjainkig figyelemmel kísérje az életmódbeli és a népi kultúrában végbemenő változásokat, másrészt, a kutató figyelme kiterjedt olyan jelenségekre is, melyek elsősorban a tánc kutatás területére tartoznak. Az ismertető felépítése, problémacsoportjai sokban emlékeztetnek a Szatmári táncok néprajzi bevezetőjének szerkezetére.

A község történeti áttekintése tömör, jó összefoglaló. Szépen vázolja az erdős környezet, a történelmi fejlődés adta életlehetőségek alakulását, a nincstelenség munkalehetőségeit 45 előtt, a summások, fuvarosok, favágók életét és a 45 utáni változásokat, a gyári munkások számának nagyarányú növekedését.

A szokások és a viselet rövid fejezetei a Heves megyei palócok népi kultúrájába adnak betekintést. A legsikerültebb a tánclellettel foglalkozó rész. A tánc tanulást végigvezeti a 3—4 éves gyerek utánzásaitól a felnőtt leány és legény tánc tanulásáig. A táncalkalmak leírása közül különösen a farsangi mulatság, az „jó” leírása emelkedik ki részletességével, mozzanatainak gazdagságával. Ez annál is inkább örvendetes, mert a közölt koreográfia éppen ilyen farsangi bált kívánt színpadra feldolgozni. A közvetlenül a táncokra vonatkozó részek, sajnos, meglehetősen szűkszavúak, pedig minden hasonló célkitűzésű ismertetésben a táncok jellemzésének, elemzésének kellene központi helyet elfoglalnia.

A szerző a Felsőtárkányi népi együttes bemutatásával új színnel gazdagította ismertetőjét és ezzel a kutatás homlokterébe még erősebben bevonta a falu mai életét, kultúráját.

A következő fejezetben a kiadvány a Felsőtárkányi népi együttes táncait tárgyalja alapos, elemző módszerrel. A bányító bokázós verbunkról, a lassú és gyors részeket váltó leány karikázóról, a lippentős csárdásról megközelítőleg jó képet tudunk alkotni magunknak. Azonban kérdéses előttem, hogy a kiváló népi együttes színpadra vitt táncai mennyire tekinthetők eredeti táncoknak. Valószínűleg motívikájukban, mozgásmódbeli sajátágaikban megközelítőleg annak tekinthetők; de már szerkezetükben egyáltalában nem tekinthetők annak. Elképzelhető persze a színpadi forma közlése és elemzése is, akkor viszont magából a lakodalmás cselekményből is kellett volna részleteket bemutatni, illetve a táncok helyét a lakodalmás keretében megjelölni.\*

Nem tartom helyesnek, hogy az eredeti táncok mind szöveges, mind táncírásbeli közlése csak motívumok sorát tartalmazza, a tánc típusok közti különbségtétel nélkül — még akkor is, ha szorgos utánanézés után meg lehet fejteni, hogy melyik motívum melyik tánchoz tartozik. Mind-ebből az következik, hogy a kiadvány munkatársai az eredeti táncok jellemzésénél elsősorban a népi együttes tudására támaszkodtak. Azonban alaposabb helyi táncgyűjtés alapján — mely a látszat szerint nem történt meg —, sokkal mélyrehatóbban sikerült volna a táncok jellemzése.

A színpadi feldolgozás: „Felsőtárkányi bál” (készítette a Népművészeti Intézet 1953-as alsógödi továbbképző tánc tanfolyamának hallgatóiból alakult munkaközösség; tagjai: *Gárdonyi Mária, Kiss András, Magyary Gizi, Szekeres György, Téri Tibor, Ujj Ilona*) e kiadványsorozatban tiszteletreméltó kezdeményezés, mert túllép a néptáncok szvitszerű feldolgozásán és egy, a nép életéből vett hagyományos alkalom színpadi megkomponálására vállalkozott. A koreográfia, bár cselekménye szegényes és a valóban alakítást igénylő szereplője kevés, igazi, vérből báli hangulatot idéz fel a

\* A Felsőtárkányi népi együttes szóbanforgó műsorszám: Lakodalmás.



színpadon remek bálkezdő verbunkjával, a táncrendező „darabont” figurájával, a lánykarikázóból való táncrahívással és a hangulat tetőzését jelentő végső párostánccal.

A koreográfiában szereplő táncok jól és szervesen illeszkednek a kompozícióba, különösen a kezdő verbunk és a gyors, lippentős páros rész. A kötetlenebb részeknek megvan az a veszélyük, hogy túlságosan az előadók színészi képességének a függvényei és ezért könnyen rendezetlennek hatnak. A cselekményben szereplő epizódok, figurák nincsenek eléggé kidolgozva és így szintén nagymértékben az interpretáló csoport felfogásán és tehetségén múlik a sikerük. Ugyanakkor a koreográfiának ez a sajátos bizonyos előnyt is jelent, mert erősen egy-egy pedagógus, egy-egy csoport alakító készségére, öntevékenységére épít. Mindemellett a koreográfia már bebizonyította, hogy jó előadásban komoly színpadi sikerre tarthat számot.

### MIKEPÉRCSI CSÁRDÁS

*Béres András gyűjtése és feldolgozása*

E kiadványnak sajátossága, hogy egy szerzőtől származik a néprajzi gyűjtés, a néprajzi bevezető és a koreográfia is. A rövid néprajzi tanulmány, az eredeti táncok leírása mind csak előkészíti a remek kis koreográfiát. A szerves összefüggésekből következik, hogy mind a táncéletről, mind a táncokról szóló fejezetek tömören, minden szószaporítás nélkül fejezik ki a leglényesebbet. De bizonyos mértékig ez a rövidség túlzott is, némely dologról többet szeretnénk megtudni, pl. a mulatság lefolyásáról.

Végre, helyes kezdeményezésként, a szerző az egyes tánc típusokat : a csárdást és a verbunkot külön fejezetben tárgyalja, melyben elsősorban a táncok koreográfiai sajátosságai kapnak helyet. A csárdás fejezetben az előforduló motívumokon kívül útmutatást kapunk az eredeti táncok szerkezetére vonatkozólag is. Azonban az ilyen jellegű fejezettől még bővebb és mélyebb elemzést várunk. Itt kellene szólni a csárdás időbeli fejlődéséről, a szerkezetbeli törvényszerűségekről, a különböző tempójú részekben belül megnyilvánuló mozgásmódbeli sajátságokról stb. Tisztázatlan, hogy a használt motívumelnevezések : félfordulás, sétáló, bihari forgó, parasztugrós, szökő stb. népi elnevezések, avagy a gyűjtő elnevezései? A verbunk-fejezet előnyére kell írni, hogy a táncról készített film két részletének precíz és zenével szinkron leírását adja — ugyanakkor azonban mindenféle elemzést mellőz.

A Mikepércsi csárdás a kiváló Debreceni népi együttes egyik legkedvesebb, egyszerűségében is legmagávalragadóbb műsorszám. Egyszerű, jellegzetes lépések, „*lényegében három—négy alapmozgásforma különböző fokon való variálása*” (refrényszerű visszatérése), kristálytiszta szerkezet jellemzik a táncot. Űgyes a térbeli kompozíció — elsősorban a három sor párhuzamosan, ellentétes irányba való mozgatása —, a forgóknak hangsúlyos kiemelése, az állandóan fokozódó belső (feszültség növekedése, motívumok sűrítése) és külső tempó. Ez és még sok minden más együttesen sugárzó derűt, tiszta mozgásörömet teremt a színpadon. Valóban báli hangulatot áraszt a koreográfia. Egyszerűsége, frissessége egyaránt vonzóvá és táncscsoportjaink zöme számára előadásra alkalmassá teszi.

Szintén új kezdeményezés a pedagógiai útmutatást szolgáló „Gyakorlatok a mikepércsi csárdáshoz”. Ez a minden kétséget kizárólag hasznos fejezet is e sorozat pedagógiai célkitűzéseit erősíti. Azonban, véleményem szerint, e keretek között elsősorban csak a közölt táncokra vonatkozó speciális pedagógiai megjegyzéseknek kellene helyet adni, hiszen az oktatóknak az alapvető módszerrel már tisztában kellene lenniük.

A táncírást és a tánczenét közlő mellékletnek komoly gyakorlati értéke van. Értékét emeli, hogy a verbunk táncírása szinkronban együtt olvasható a zenével.

A kiadványok zenei anyagában még sok a kívánivaló. Nem mutatkozik elég igényesség a dallamok kiválasztásában és így nem mindig a legalkalmasabb dallamok kerülnek közlésre. Alaposabb zenei gyűjtéssel ez elkerülhető lenne.

Összegezve : a Néptáncosok Kiskönyvtára máris méltán örvend nagy népszerűségnek a néptáncosok táborában. A közölt színpadi koreográfiák művészi értéke, az eredeti táncok egyre szakszerűbb elemzése biztosíték arra, hogy e sorozat a néptáncmozgalomban valódi hivatását fogja betölteni.

GÁBOR ANNA



## Szövetségünk félelvi munkaterve

A hivatásos tánckarok szövetségi tagjaival való megbeszélés alapján elkészített félelves munkatervi javaslatot a Szövetség Elnöksége megtárgyalta és elfogadta. A következőkben ismertetjük a munkaterv fontosabb pontjait.

*Február* hónapban kerül sor a múlt évről elmaradt balettművészeti vitára. *Márciusban* ankéton foglalkozik a Szövetség *Rábai Miklós* Kisbojtár című táncjátékával. Ugyancsak e hónapban vitatják meg az eddig készült magyar táncfilmeket is. *Áprilisban* a vidéki színházak koreográfusainak részvételével a színházi tánc fejlődéséről és problémáiról lesz megbeszélés. *Májusban* a Néphadsereg Együttesének új számairól, valamint a Fiatal Koreográfusok Köre első bemutatóiról rendeznek vitát. *Júniusban* kerül sor először a szövetségi pályadíjak ünnepélyes kiosztására és e hónapban tartják meg a Szövetség évi közgyűlését is.

Ez évben tudományos pályázatot hirdet a Szövetség a felszabadulás utáni tánc-történettel foglalkozó tanulmányokra. Jelentős anyagi támogatást nyújt a tudományos néptáncgyűjtéshez. Fokozottan, anyagilag is segíti elsősorban fiatal előadóművészeink csereútját a környező baráti országokba. Megindítják a Szövetség fotó- és filmdokumentációs munkáját, azzal a céllal, hogy a hivatásos tánckarok repertoárjának kiemelkedő darabjairól fotó- és filmarchivumot létesítsenek. Ismét pályázattal serkenti a Szövetség az amatőr néptáncfotó fejlődését.

Az Elnökség a szövetségi rendezvények előkészítésével, illetve alkalmanként egy-egy bizottság vagy munkaközösség munkájával foglalkozik. A bizottságok és munkaközösségek folytatják tevékenységüket. Munkájukról továbbra is a „Szövetségi hírek”-ben tájékoztatjuk az olvasókat.

## Moszkvában tanulnak . . .

*Kun Zsuzsa és Fülöp Viktor*, az Állami Operaház fiatal balett-táncospárja — mint már hírt adtunk róla — a moszkvai Nagy Színház vendégszeretetéet élvezi.

Kun Zsuzsák a Metropol szállóban laknak, szobájuk ablaka a Szverdlov térre, a szállóval szemben álló Nagy Színház épületére nyílik. Koradélelőtt átmennek a Nagy Színházba, orosz nyelvórát kapnak és ebéd után kezdődik a balettmunka. Kun Zsuzsát *Ludmilla Cserkaszova* érdemes művésznő tanítja, *Fülöp Viktor* mestere pedig *Messzerer*. A magyar táncospárral együtt tanul Moszkvában egy román balett-táncospár: *Irinel Liciu és Gabriel Popescu*. Kun Zsuzsák régi ismerősei a román táncosok: a bukaresti és a varsói VIT-en együtt szerepeltek, a román táncospár is VIT-díjas.

A magyar és román táncosok egész napi munkáját este további „munka” követi: minden este a Nagy Színházban, vagy a Sztaniszlavszkij és Nyemirovics-Dancsenko színházban nézik meg a baletteket, operaelőadásokra járnak, ott vannak úgyszólván minden zenekari hangversenyen.

Kun Zsuzsa és Fülöp Viktor hat hónapot tölt Moszkvában. Az a tervük, hogy elsősorban tökéletesítsék tudásukat, azonkívül új balettszerepeket tanulnak be.



*Kun Zsuzsa és Fülöp Viktor*  
*A. Messzererrel gyakorol*

(Híres Tibor felv.)



## Szövetségi hírek

A KÜLFÖLDI KAPCSOLATOK BIZOTTSÁGÁNAK tevékenységét lapunk előző számában ismertettük már. Azóta ismét több válasz érkezett a bizottság leveleire.

Igor Mojszejev örömet fejezi ki levelében az alkotó kapcsolat megteremtésén. Meggyőződése, hogy az alkotó tapasztalatok cseréje jó hatással lesz országaink táncművészetének fejlődésére.

A Szovjetunió Nagy Színháza balettkollektívájának megbízásából P. Guszev, a balettkar művészeti vezetője, G. Ulanova és O. Lepesinszkaja, a Szovjetunió népművészei válaszoltak. Köszönettel veszik a Magyar Táncművészek Szövetsége javaslatát a két ország táncszakemberei közti rendszeres kapcsolatokra vonatkozóan; a kapcsolat megteremtésével a maguk részéről Olga Lepesinszkáját bízták meg, s egyben üdvözlétüket küldik a magyar táncművészet dolgozóinak.

B. Dragutinovic, a belgrádi Opera helyettes igazgatója megköszönte a Szövetség levelét és hosszabb beszámolót küldött balettagyűtesük fejlődéséről. Levelében két táncszakkönyv elküldését ígerte.

## Magyar tánc hírek

A NÉPKÖZTÁRSASÁG ELNÖKI TANÁCSA a Fővárosi Operettszínháznak a magyar színházi kultúra fejlesztésében elért kiemelkedő eredménye elismeréséül a *Munka Vörös Zászló Érdemrendje* kitüntetés adományozta.

A KISIPARI SZÖVETKEZETEK KÖZPONTI EGYÜTTÉSE háromnapos csehszlovákiai vendég szereplésen vett részt. A szlovák és magyar közönség igen nagy szeretettel és lelkesedéssel fogadta a magyar együttes tagjait, akik újabb meghívást kaptak Csehszlovákiába.

A FÖLDMŰVESSZÖVETKEZETI MOZGALOM fennállásának tizedik évfordulója alkalmából a Néphadsereg Színházában rendezett jubiláris ünnepségen fellépett több vidéki tánc csoport is. A *mátészalkai* együttes a Cigánykovács-avatás című tánc (koreográfus Csiki Júlia), a *gencsapáti* földművesszövetkezet tánc csoportja Sorozás után című kompozícióval (koreográfus Tar Mihály és Vincze Ferenc), az *abonyi* földművesszövetkezeti együttes ének-, zené- és táncokra pedig a Cuharé Palóccországban című táncjátékkal szerepelt (az utóbbi koreográfiáját Guller Mária készítette).

## TARTALOM

Roboz Ágnes: Egy igazi baráti találkozás .....	49
Csinády Dóra: Átéltél a táncban .....	51
Balet a Német Demokratikus Köztársaságban .....	54
Téri Tibor—Vadasi Tibor: Vidéki színházaink táncélete .....	57
László-Bencsik Sándor: Beszélgetések két népitánc-dramáról .....	59
Gulyás László: A Makar Csudra zenéje .....	62
Pályázat .....	66
Varga Gyula: Folklor és alkotó fantázia .....	67
Körtvélyes Géza: Csiki Júlia .....	70
Tabi Ervin: Panorámafilms .....	73
Vajda István: Táncoló hűszévesek .....	75
A balettközpontok felülvizsgálata és továbbképzése .....	78
Pongrácz Zsuzsa: Magyar táncok — Krakóban .....	80
<i>Kritika</i>	
Csizmadia György: Jegyzetek a balettrepertoárról .....	83
Vadasi Tibor: A Somogyi népi együttes .....	85
Vályi Rózi: Az olasz balett ötven éve .....	86
Gábor Anna: A Néptáncosok Kiskönyvtárának három kiadványáról .....	91
Szövetségünk félevesi munkaterve .....	95

A címlapon: Kornis György rajza Molnár István Szovjet szvitjéhez.

A hátlapon: Julia Esbach és Erhart Stegmann kettőse a *Sehereszüdeben*. (Balett a Német Demokratikus Köztársaságban című cikkünkhöz.)

Felelős szerkesztő: Ortutay Zsuzsa. — Szerkesztőbizottság tagjai: Eck Imre, Keresztes Imre, Körtvélyes Géza, Martin György, Nádas Ferenc, Sik Ferenc, Vojnich Iván. — Kiadásért felel: Lapkiadó Vállalat igazgatója

Szerkesztőség: Budapest, VII., Lenin körút 9—11. Telefon: 220—003. — Kiadóhivatal: Lapkiadó Vállalat, Budapest, VII., Lenin körút 9—11. Telefon: 221—285. — Terjesztik: Budapestben a Főposta Hírlapterjesztő Üzeme, vidéken a helyi hírlapterjesztéssel foglalkozó postahivatalok. — Előfizetés: a Posta Központi Hírlap Iroda Vállalatnál, Budapest, V., József nádor tér 1. Telefon: 180—850. — Negyedévi előfizetési díj: 15,— Ft. Csekkszámánál: 61.238

Megjelenik havonta. — Egyes szám ára: 5,— Ft. Példányszám: 2020.

33804-689/2 - Révai nyomda, Budapest, V., Vadász utca 16. — (Felelős: dr. Nyáry Dezső)



