

Táncművészet

III. évfolyam 10. szám

1953. október

Szerkesztőbizottság:

BÁN HÉDI, HARANGOZÓ GYULA, KÁLMÁN ETELKA, KENESSEY JENŐ, LÁSZLÓ-
BENCSIK SÁNDOR, LOSONCI ÁGNES, MERÉNYI ZSUZSA, MOLNÁR ISTVÁN, PÓR ANNA,
RÁBAI MIKLÓS, ROBOZ ÁGNES, SZALAY KÁROLA, VASHEGYI ERNŐ, VITÁNYI IVÁN

Felelős szerkesztő:

ORTUTAY ZSUZSA

★

TARTALOM

	Oldal
<i>Lőrincz György:</i>	Nádasy Ferenc 60 éves 289
<i>Rábai Miklós:</i>	A táncművészek egységfrontjának kialakításáért..... 291
<i>B. Lvov Anohin:</i>	Ulanova 294
<i>P. Várszkij:</i>	Az új Kína táncművészete 301
<i>Ligeti Mária:</i>	Egy tanulságos kompozíció a VIT műsorából 304
<i>Szalay Karola:</i>	Megjegyzések a táncbetétekről 306
<i>Gyapjas István:</i>	Öt éves a Balassa Együttes..... 307
<i>Vajda László:</i>	A tánc őstörténete 309
<i>Volly István:</i>	A »csónakázás« vagy a »háromlépéses lassú« 312

VIT A

<i>Vashegyi Ernő:</i>	Koreográfus és dramaturgia 316
-----------------------	--------------------------------------

KRITIKA

<i>Csizmadia György:</i>	Fővárosi Operett Színház: »Boci-boci tarka« 318
--------------------------	---

KRÓNIKA

★

A címlapon: Nádasy Ferenc, a kiváló balettpedagógus 60 éves. (Várkonyi felv.)

MEGJELENIK HAVONTA

Példányszám: 1315

Felhívjuk olvasóink figyelmét, hogy lapunk régi számai a Posta Központi Hírlapirodájánál
(Budapest, V, József Attila-utca 3) kaphatók

Szerkesztőség: Budapest, VII., Lenin-körút 9-11 — Telefon: 220-003

Kiadóhivatal: Lapkiadó Vállalat, Budapest, VII., Lenin-körút 9-11 — Telefon: 221-285

Előfizetési ügyek: Posta Központi Hírlapirodája, Budapest, V., József nádor-tér 1

Telefon: 180-850

Kiadásért felel: Lapkiadó Vállalat igazgatója

Egyes szám ára 5 Ft. Előfizetés: negyedévre 15 Ft, félévre 30 Ft

2-534845 Athenaeum (F. v. Soproni Béla)

Nádasy Ferenc 60 éves

A balettelőadásokat hirdető plakátokon a szereplő művészek és a koreográfusok neve mellett nem szerepel a pedagógus-balettmester neve — a balettmesteré, aki a szereplő művészeket nap nap után formálja művészileg és technikailag egyaránt és aki éppen az előadóművészeket keresztül döntő befolyást gyakorol az egész balettműre. A balettpedagógus neve szerényen húzódik meg alkotása : az előadóművészek ragyogása mögött. A nagyközönség nemigen ismeri őt. Még ma is emlegetik egyik-másik rég letűnt, ragyogó csillagát a balettművészetnek — Maria Taglionit, Fanny Elsslert, Pavlovát, Nizsinszkijt, — de mestereik nevét még a kortársak se igen ismerték.

Pedig bizonyos az, hogy csak kiváló művész-pedagógusok képesek kiváló balettművészeket nevelni. Az ő művészi felfogásuk, elképzeléseik, invenciójuk a balettművészeket keresztül megtermékenyítik az egész balettkultúrát. Mennél szélesebb és mélyebb a balettművészek kifejezési skálája — és minél biztosabb és kultúráltabb a kifejezést szolgáló technikai készség (ez pedig a pedagógus-balettmester munkájától függ) — annál szélesebb alapokra építhet a koreográfus, annál szabadabban csaponghat fantáziája, annál szabadabban fokozhatja az adott művön belül a tánc kifejezését.

Mindezek után azt gondolhatnánk, hogy a pedagógus-balettmester dédelgetett tagja a művészársadalomnak — a mult gyakorlata azonban nem ezt mutatta. Csak a Nagy Októberi Szocialista Forradalom után, a Szovjetunióban válik a művész-pedagógus-balettmester valóban megbecsültté és elismertté. *A. J. Vaganovát*, a kiváló balettpedagógust Sztálin-díjjal tüntették ki és az Orosz Szovjet Föderatív Szocialista Köztársaság népművésze, valamint a koreográfia professzora volt, — de rajta kívül még több más kiváló pedagógus-balettmester részesült és részesül magas elismerésben.

Hazánk első pedagógus-balettmestere, *Nádasy Ferenc*, most 60 éves. Az Operaház színpadán szereplő balettművészek mind az ő keze alatt nőttek fel.

Mikor az Operaházban átvette a pedagógus-balettmesteri posztot — 1937-ben — viharos állapotok voltak a balettképzés terén. Elődei: Zöbisch Ottó, majd Brada Ede gyenge erők voltak.

A balettkar képzettsége alacsony fokon állt, férfi táncos alig volt. Nádasy Ferenc az Operaház meghívására külföldről tért haza és rögtön munkához látott. Ettől kezdve minden reggel 8 óra előtt egy csöndes és szerény férfi lépett be az Operaház színészbejáróján és tűnt el a III. emeleti balett-teremben. Ott dolgozott naphosszat éveken keresztül. Kemény, kitartó, szívós munkával nevelte az új táncos nemzedéket. »*A mi munkánk olyan finom, apró részekből tevődik ki, mint egy mozaik* — mondta egy alkalommal Nádasy mester — *végtelen türelem kell hozzá.*« Valóban, egy-egy mozdulat éveken keresztül csiszolódik ki azzá, amivé lennie kell — egy-egy hiba (egy rossz kéztartás, hibás fejmozdulat), hosszú évek munkájával tűnik csak el — és Nádasy Ferencnek volt türelme. Amit ő egyszerűen és szerényen türelemnek mondott — amögött persze sokkal több van : szív és odaadás, állandó kutatás ; keresése a jobb és még

jobb eszközöknek, keresése a legcélravezetőbb módszereknek. Első növendékei, akik színpadra kerültek, jók voltak, elődeiknél szakmailag sokkal jobban felkészültek; de később még jobban felkészült művészeket adott a magyar balettszínpadnak, és az egymást követő táncos nemzedékek évről évre mutatták Nádasy Ferenc fejlődését.

Már rég az ő növendékei táncoltak az Operaház színpadán, de ő továbbra is csak kevesek által ismert — és még kevesebbek által elismerten — változatlanul minden reggel nyolc óra előtt hozzálátott a napi munkához. Soha se késett, soha se hiányzott. A szívós és kitartó munkának újabb eredményei lettek: újabb és még jobban képzett előadóművészek. Tovább tanított, tovább kutató, tovább fejlődött — újabb tapasztalatokat szerzett.

A felszabadulás után ismerkedett meg a szovjet balettpedagógiával. Minden igyekezetével arra törekedett, hogy annak lényegét megfogva tovább fejlessze módszerét.

Most — amellet, hogy az Operaház művészeit képezi tovább — az Állami Balett Intézetben neveli az új táncos nemzedéket. A Balett Intézet az idei tanév végén bocsátja útjára első végzős növendékeit — Nádasy Ferenc évfolyamát. Most már évek óta a Balett Intézet kapuján lép be minden reggel 8 óra előtt és itt befejezve munkáját megy át tanítani az Operaházba, ahol reggel is, délután is ad órákat a fiatal művészeknek. Érdekes, még soha se fordult elő — negyedik éve dolgozom Nádasy Ferencel együtt —, hogy az óráról késett vagy hiányzott volna. Az már előfordult, hogy beteg volt, de az órára eljött: *»No, de hát azért tanítani tudok«* — mondotta és indult befelé a terembe, növendékei közé.

Bent a növendékek között Nádasy Ferenc, a mester, tudja mit akar, látja maga előtt a célt, ismeri az eszközöket és ellenállhatatlan erővel viszi előre magával növendékeit. Pedagógiai eszközei meglepően egyszerűek. A szemlélő szinte nem is érti, mivel képes a növendékek munkáját a maximális intenzitásra hevíteni... Mi, a többi balettpedagógus, figyeljük a munkáját és sokat tanulunk tőle. De nemcsak az órákon és vizsgákon tanulhatunk tőle, hanem a Balett Intézet balettpedagógusi munkaközösségében is, ahol Nádasy Ferenc, mint a munkaközösség vezetője, odaadással adja át tapasztalatait fiatalabb munkatársainak. Ami azonban ennél sokkal meglepőbb: nemcsak szívesen tanítja a fiatalabb balettmestereket, de — a jó megfigyelő észreveheti! — maga is állandóan igyekszik tanulni tőlük. Minden újítást, minden ötletet közvetlen egyszerűséggel és örömmel vesz át. Fejlődni, fejlődni, fejlődni — tanítani és tanulni! — ez a motorja Nádasy Ferenc egész munkásságának. Ez teszi őt olyan fiatallá 60 éves korában is! Csak tudásban idősebb nálunk, lélekben és szellemben egykorú velünk, 20—30 évvel fiatalabb kortársaival.

Nádasy Ferenc nemcsak mint pedagógus gazdagította a magyar tánc-kultúrát, bár jelentősége elsősorban kétségtelenül pedagógiai munkásságában rejlik. Kiváló táncos volt, nagyszerű technikával és alakító erővel. Később pedagógiai munkássága mellett jelentős koreográfiai műveket is alkotott. Igen fontos művei a *»Sylvia«* és a *»Rózsa lelke«*, amelyek a klasszikus tánc hagyományait elevenítették fel a balettszínpadunkon.

Akik személyesen ismerik Nádasy Ferencet, élvezik víg kedélyét, jó humorát. Növendékei becsülik és szeretik — mi, kortársai, szeretjük és becsüljük őt.

Most lázasan készíti elő végzős növendékeit a nyilvános évváró vizsgára. Ez lesz a Balett Intézet első nyilvános vizsgája az Operaházban. Napi munkája után, a tanrendi órákon kívül, külön behívja növendékeit és dolgozik velük. Olykor elcsodálkozom. Úgy képzelem, hogy ez a tapasztalt pedagógus, aki több

művésznemzedéket vezetett már színpadra kiváló eredménnyel, nyugodtabban, több hidegvérrel néz új növendékeinek bemutatkozása elé. Oh, nem!! Ha jobban megfigyelem hangjának rezgését és a tekintetében bujkáló fényeket, látom, hogy izgatott, mégpedig nagyon izgatott. Ilyenkor belül, csendesen mosolygok és örülök: csak a nagyon fiatal emberek tudnak ilyen izgatottak lenni és csak aki ennyire szívén hordja növendékeinek ügyét, az tud nekik ilyen sokat adni.

»Egész éjjel nem aludtam — mondotta tavaly a zártkörű vizsga napján. — *Izultam értük*«.

Mi, balettpedagógusok, sokat tanulunk Nádasy mestertől, a művésztől, a pedagógustól és az embertől egyaránt. Példát mutat nekünk a művészet, a szakma, a munka szeretetében. Néha zsörtölődik: »*Ha előlről kezdhetném — nem lennék balettmester*«. De tudja ő is és tudjuk mi is, hogy ha előlről kezdené — a sok kellemetlen és rossz tapasztalat ellenére is — megint csak balettmester lenne. Munkája valóban nehéz, de ő fáradhatatlan, a nehézségek ellenére; kellemetlenségek nem riasztják vissza, törhetetlen, fiatalos lendülettel alkot, tanul és tanít — ezzel is példát mutat nekünk.

Remélem — és kívánom ezt —, hogy kollégái és növendékei — mindanyian még sokat tanulhatunk és egyre többet tanulhatunk tőle.

LÓRINCZ GYÖRGY

A táncművészek egységfrontjának kialakításáért

Válasz a »Sokezer táncos nevében« című cikkre

Katona György a Táncművészet augusztus-szeptember havi számában cikket irt az Állami Népi Együttes műhelymunkájáról és néptáncművészetünk alapvető problémáiról. Főleg a cikk második részére szeretnék válaszolni.

Katona Györgynek nagyon sok dologban igaza van. Igaza van abban, hogy nincs meg az egység a hivatásos táncművészek között, hogy a hivatásos együttesek koreográfusainak szorosabb összmunkát kellene végezniök, hogy a vezetők nem éltek az őszinte kritika fegyverével, hogy nem foglaltak állást nyíltan művészeti kérdésekben, hogy az együttesek táncosai egymáshoz való viszonya nem kielégítő, s hogy ezekért a hibákért a táncmozgalom szervezeti és művészeti vezetői a felelősek.

Hogyan alakulhatott ki ez a helyzet? Lényegében úgy, hogy a néptáncművészetnek különböző irányai alakultak ki az utóbbi évek folyamán. Más vonalon dolgozik a Magyar Néphadsereg Művészegyüttese, más vonalon dolgozik a Szakszervezetek Központi Művészegyüttese, ismét másképpen az Állami Népi Együttes s másképpen a most alakuló Belügyminisztérium Népi Együttese. Nem vitatható, hogy a kifejezési formák mások, de az sem, hogy *közös eszmei alapon* állnak ezek az együttesek, s közös célért küzdenek: a szocialista táncművészet kialakításáért.

Nincs egyedül üdvözítő út a táncművészet kialakításában. Az eszmei alap és a cél közös. *A célhoz vezető út különféle lehet*, sőt szükséges is, hogy a különféle keresési lehetőségek nyitva álljanak az együttesek előtt.

Baj az, hogy a SZOT Művészegyüttese »Képeskönyv«-et készít? Vagy az, hogy Molnár István megteremtette a »Hazatérés«-t? Vagy az, hogy az »Új élet« szvitjével fglalkozik? Hogy szviteket készít? Nem baj! Sőt *kötelező* a SZOT Együttes számára saját útjainak keresése.

Baj az, hogy a Néphadsereg Művészegyüttese megalkotta az »Őrségen a bécsi Burg előtt« című képet? Vagy, hogy erősen foglalkozik a katonatárgyú, mai képek beállításával? (Pl. »Katonaképek«). Vagy az, hogy erősen törekszik tagsága technikai nívójának kialakítására? Gondolom, nem baj.

Baj az, hogy az Állami Népi Együttes »Háromugrós«-t csinál? Vagy az, hogy megalkottuk a »Szüreten« című képet? S az, hogy az együttes koreográfusait erősen foglalkoztatja a cselekményes táncok problémája? Gondolom, nem baj.

A Szovjetunió táncművészetében is megvan az egy cél felé törekedő együttesek lehetősége arra, hogy különböző utakon haladjanak. A Mojszejev Együttes, az Alekszandrov Együttes, a Pjatyickij Kórus táncara, a Nyírfácska Együttes, az Omszki Kórus táncara ugyanannak a szocialista táncművészetnek különböző virágai.

De más területről véve példát: más művészi eszközzel keresi a kifejezés lehetőségét pl. Szabó Pál, Urbán Ernő, Aczél Tamás, Déri Tibor, Veres Péter stb. Helytelen, hogy ez így van? Nem hiszem!

»A művészet kertjében minden szép virágnak virágoznia kell!« — mondotta 1942-ben *Mao Ce-tung* elvtárs, amikor a kínai művészek problémáiról előadást tartott Jenanban. Megvan a létjogosultságuk a különböző utaknak. Megengedhető, sőt kívánatos, hogy táncművészetünk sok-sok virágját kivirágoztassák a különféle művészek. Hagyni kell Molnár Istvánt, László-Bencsik Sándort, Aszalós Károlyt, Vadasi Tibort, jómagamat és a többieket dolgozni. Hadd színesítsük elképzeléseinkkel a néptánc koreográfiai művészetét. (P. rsze, ez addig igazság, amíg a cél a szocialista táncművészet kialakítása.)

Miben van akkor a hiba? Miért nem működnek szorosabban együtt a táncművészet koreográfusai, művészeti vezetői? Úgy gondolom, azért, mert *néha elfeledkezünk a közös eszmei alapról* és a célról s csak az együttesek néha szétágazó s ismét összefonódó művészeti útjait figyeljük s hajlamosak vagyunk arra, hogy *a saját magunk által kitaposott ösvényt tartjuk egyedül célravezetőnek*. Itt a hiba.

Sajnos, nem beszélünk eleget egymással, nem kapunk egymástól bírálatot. Nekem magamnak is sok tisztázatlan kérdésem van. Több oldalon is szorít a cipő. Csak néhányat sorolok fel. Nem sikerült készítenem eddig igazán jól felépített cselekményes táncot. A dramaturgiai vonalak (egy-két kompozíciót kivéve) »piszkosak«. A mai téma kifejezésével is sokat bajlódom, helytelen elképzeléseim voltak a jellemek kialakításáról. Gyöngén alkalmazom a táncot és a pantomimot egymás mellett. Ezek az én művészi gondjaim.

Ezekben a gondokban nem tudna segíteni nekem Molnár István, László-Bencsik Sándor, Aszalós Károly, Vadasi Tibor? *De igen!* S én is tudnék tanácsokat adni az ő munkájukhoz. De ehhez az kell: *ne féljünk egymás műveiről bírálatot mondani*. Egy cél érdekében küzdünk, nem vagyunk ellenségek. »Sokezer táncos« szeme szegeződik ránk, és *kötelesek vagyunk* mindent megtenni, hogy művészetünk problémáit közösen oldjuk meg. Ne szakadozzunk klikkekre és táborokra. Segítsük egymást és együttesünket a jószándékú, alapos bírálattal. Ne tartunk csak a sajátmagunk által kitaposott ösvényt egyedül célravezetőnek.

Egy példát a sok közül. A Táncművészet augusztus-szeptember havi számában a bukaresti VIT-ről írtam egy cikket. *Pór Anna* elvtársnő, a Népművészeti Intézet táncosztályának vezetője a Művelt Nép októberi számában szintén cikket írt a VIT-ről. Én azt az álláspontot fejtettem ki: milyen sok cselekményes tánc volt s ezek milyen nagy fejlődést mutattak. *Pór* elvtársnő viszont azt fejtette ki, milyen sok cselekmény nélküli táncot látott, s ezek milyen

hatalmas fejlődést mutattak. Két ellenkező vélemény — s úgy gondolom, mind a kettő nagyon őszinte.

Amikor a cikkeket egymás mellett elolvastam, megdöbbsentem. Ugyanazt láttuk, s két különböző véleményt írtunk le felelősségteljesen. Mi itt a helyzet? A cselekményes tánc nem a szocialista táncművészet egyik gyümölcse? Vagy a cselekmény nélküli tánc nem az? De az, mind a kettő helyet kap. Csakhogy az a tény, hogy az utakat előtérbe helyeztük a cél mellett, megmásította a látásmódot. Amikor Pór Anna elvtársnő a cselekmény nélküli táncokról ír olyan szépet és olyan jót — lényegében a cselekményes tánc ellen harcol. Jogosan. Aggódással figyeltem azt a harcot, amelyet én a cselekményes tánc érdekében indítottam. Félti — szinte hivatásból — a mozgalmi csoportokat attól, hogy Hübele Balázs módjára cselekményes táncokat kezdjenek komponálni, holott még az a feladat, hogy szépen táncoljanak néptáncot. Helyes ez? Helyes. Féltetni kell a mozgalmat a cselekményes táncoktól? Igen, amíg nem tudnak jól néptáncot táncolni. Akkor miért beszélek és írok én mindig a cselekményes táncról? Mert én meg félttem a hivatásos együttesek útját attól, hogy esetleg nem táncolhatnak cselekményes táncot. Kell cselekményes tánc hivatásos, vagy nagyon jó képességű mozgalmi együttesnél? Igen, gondolom, ez Pór elvtársnő véleménye is. De csak ott, ahol erre már megvan a biztos néptáncstudás alapja. Erre gondoltam akkor, amikor a két cikket egymás mellett olvastam. Mi ketten is az *utakat* látjuk csak. Nem néztünk szembe azzal, hogy mindkettőnek megvan a létjogosultsága a maga helyén. Féltünk egymástól. Pór elvtársnő tőlem, »a cselekményes tánc bajnokától«, én tőle: »a cselekmény nélküli tánc bajnokától«. Holott világos: mindkettő szükséges, mint egy falat kenyér.

De megbeszéltük ezt valahol? Igen, vitáztunk, de mégsem szegeztük le az eredményt sehol sem félreérthetetlenül.

Még azt is hozzá kell tennem, hogy ez a két cikk nem Pór elvtársnő és az én külön véleményem volt, hanem — gondolom — többeknek a véleménye is. A tisztázatlanság azért veszélyes, mert táborokra bontja a táncművészet murkásait.

*

Úgy gondolom, a hivatásos táncművészetnek szüksége van egy fórumra, ahol vezetői, koreográfusok és esztéták vitatkozhatnak. Szükség van egy vitafórumra, ahol problémáinkat tisztázhatnánk, ahol megvitathatnánk a kérdéseket, ahol tanulhatnánk egymástól. *Meg kellene alakítani a Táncművészeti Szövetséget*, amelynek feladata lenne: »a táncművészet ütőerén tartani a kezét«. Amely ankétokat rendezhetne, elvi vitákat indíthatna, ahol bemutatott műveken vitázhatnánk. Ez a Táncművészeti Szövetség a művészek nevelését is kézbe venné s végre egységbe foglalná a jelenleg csoportokra szakadozott táncművészet vezetőit és táncosait.

Felmerül a kérdés: vajjon mi a biztosíték arra, hogy a Táncművészeti Szövetségen belül eredményesebbek lesznek-e a viták, nagyobb lesz-e a Szövetség tagjainak aktivitása?

Biztosítékot látok erre abban, hogy *a táncművészet munkásai egyre inkább kívánnak egy ilyen összefogó szövetséget*. Szervezeti keretet szeretnének a tánc problémáinak megoldására, olyat, amelyben az igazi egységfront valósulhatna meg. Ahol a táncművészet alkotói, koreográfusai közös alapon állanak, s ahol »közös bölcsességgel« oldanak meg a felbukkanó problémákat, ahol »közös akarral« váltanak valóra a Szövetség határozatait. Úgy gondolom: *a Táncművészeti Szövetség nagy lépést jelentene előre a kitűzött cél: a szocialista táncművészet kialakítása terén.*

RÁBAI MIKLÓS

Ulanova

Galina Ulanovát, a világhírű szovjet balett-művésznőt szeptember 1-én bensőséges szeretettel ünnepelte a Moszkvai Nagy Színház, színpadra lépésének 25. évfordulóján. Ez alkalmából közöljük *B. Lvov-Anohinnak* a *Yeatr* 1953 szeptemberi számában megjelent, Ulanováról szóló tanulmányát.

Galina Ulanova alkotó munkásságában legnagyobb teljességgel jut kifejezésre és válik egyetemessé az az új, amivel a világ legjobb balettje, a szovjet balett gazdagította a művészetnek ezt az ágát.

Ismeretes, hogy a drámai és operaszínház nagy reformátora, K. Sz. Sztaniszlavszkij balettstúdió megteremtéséről is álmodozott. Ha arra gondolunk, hogy Sztaniszlavszkij milyen feladatokat és célokat tűzött volna ki egy ilyen balettstúdió művészei elé, önkéntelenül is Ulanova művészetére kell gondolnunk.

Sztaniszlavszkij a fiatal opera-színészeknek a következőket mondta: »Az én rendszerem számotokra csupán eszköz, Saljapin azonban — maga a cél«. Sztaniszlavszkijnek Saljapin példaként szolgált, mert ő az operaelőadások kötöttségét le tudta gyűrni az igazság hatalmas lendületével. Saljapinhoz hasonlóan Ulanova átszellemíti művészetének formáit az élet igazságával és számára a szépséghez vezető egyetlen út — az igazság. Éppen azért művészetének szépsége egyaránt lelkesít mindenkit, a balettszakértőket épp úgy, mint az abban teljesen járatlan embereket.

Ulanovánál a tökéletes koreográfiai forma mindig az emberi érzések és eszmék kifejezésére szolgál. Tánccát a természetes kifejezőteljesség törvényeire építi, minden mozdulatát és lépését meghatározott eszme tölti el épp úgy, mint ahogy érzéssel telített a nagy orosz énekesnő, Nyezsdanova minden virtuóz futama, minden koloratúr trillája. E két nagy művész alkotásában van valami közös: mindketten, Nyezsdanova a hangban, Ulanova a tásban a tisztaság és közvetlenség hatalmas érzését, a fiatalos üdeség érzését tolmácsolják.

Egyszer, Nyezsdanova emlékére rendezett nagy hangversenyen, Ulanova Chopin-valcort táncolt. Szerény alakja, szigorú és egyszerű tánc harmonikus feleletként hatott Nyezsdanovának hanglemezről felhangzó, alig hallható hangjára. Az ulanovai tánc lépései, azt mondhatnánk, a nyezsdanovai hang legtisztább hangelemeinek mintegy vizuális visszhangjaként, vizuális megtestesüléseként hatottak.

Saljapin és Nyezsdanova neve nem ok nélkül merül fel emlékezetünkben, ha Ulanova művészetére gondolunk. A szovjet ballerina kiváló tehetségének mértéke, alkotásának újító eszméje az orosz művészet legkiválóbb képviselőivel állítja egy sorba. Éppúgy, mint náluk, Ulanovánál is a ragyogó technika csupán eszköz az ábrázolás tartalmának kifejezésére. Sokat írtak például a híres ulanovai arabeszk sajátosságairól, de hiszen az ő bája nemcsak a vonalak szépségében rejlik, hanem mindenekelőtt abban az ábrázoló eszmében, amelyet a művésznő az arabeszekbe önt. Arabeszkjében világosan látható a magasba, a messze távolba törekvés és érezhető, hogy egész lényét valami álmodozás, valami belső indulat ragadja el, amely az arabeszk figurájában is kifejezésre talál. Ulanovánál a legegyszerűbb, formális mozdulatok sem tűnnek sablonosnak, mert mind indokoltak. Ővé az igazi »nyilvános egyedüllét titka. Megszoktuk ezt a kiváló drámai színészeknél, de a tásban erre, úgy látszik, csakis az egyetlen Ulanova képes.

Ulanova muzikalitása csodálatraméltó. Úgy látszik, mintha a zene nem kívül, hanem a színésznő szívében játszana, s mikor a zenét hallgatja, mintha lelkének titokzatos rezdüléseit figyelné.

Ulanova olyan muzikalitást ért el táncában, olyan »dallamosságot«, olyan töretlenséget, amilyent Sztaniszlavszkij mindenkor követelt a színészektől. Emellett ez a tánc-kantiléna Ulanovánál éppúgy, mint Nyezsdanova és Saljapin vokál-kantilénája, az ábrázolás töretlen, hatékony vonalának átérzésén, az alaptéma egységén, változásán és fejlődésén alapul. A szerep eme egységes eszméjét érezhetően követhetjük variációinak, adagiójának és a pas d'action-nak minden fordulatán keresztül.

Ulanova drámai kifejezőképessége — valami lényegesen több, mint az úgynevezett mimikai adottság, mimikai kifejezőteljesség, amelyekkel a balettben

elégé gyakran találkozunk. A balettművészek mimikája többnyire arra törekszik, hogy az egyes élmények eredményeit, egyes érzések jeleit ragyogóan tükrözze. Ulanova azonban képes visszaadni az érzések születését és fejlődését, az ember belső életének bonyolult folyamatait. Ulanova alakításában egy-egy alig megfogható pillantás vagy mozdulat, egy-egy igen finom, tisztán drámai jellemvonás a legfontosabb láncszemmé válik, mert ez a drámai vonás mintegy megteremti a táncot, meghatározza a következő táncrészlet alapmozdulatát. És úgy tűnik fel, hogy, ha ez a majdnem megfoghatatlan mozdulat vagy pillantás, ez a finoman kifejezésre juttatott belső indulat hiányozna, maga a tánc sem létezne, mert nem volna miből megszületnie. A színésznő Ulanova alkotó munkája az igazi drámaiság, drámai cselekmény művészete. Ebben rejlik művészetének sajátossága, eszmei újdonsága.

Ulanova alkotása tanulságos a színművészet bármely terén működő művész számára. Mikor A. D. Popov tanítványainak a teljesség érzése önmagunkban való kinevelésének szükségességéről beszélt, a következő példát hozta fel: »Ulanova, amikor Júliát táncolja, egyetlen másodpercre sem feledkezik meg a legfontosabb-ról, arról, amiért él — Romeo iránti szerelméről. Bármilyen komplikált mozdulatokat végezzen, akármilyen bonyolult technikai nehézséget kelljen legyűrnie, — egyetlen másodpercre sem téveszti szem elől témáját és egyetlen pillanatban sem alszik ki benne a szűzi szerelem fénye, még partnere karjában vagy vállán is megnyilatkozik iránta való szerelme, minden balett-lépését ez az érzelmi »kisugárzás« világitja meg.«

Az élet, az élő költészet lehellete mindenkor megnyilvánult az orosz balettből. Vladimir I. Nemirovics-Dancsenko a következőket írta: »Anna Pavlova hatása alatt, elég hosszú időn át, a balettet az emberiség legmagasabb művészetének tartottam... amely a legmagasabb és legmélyebb — költői és filozófiai — eszméket keltette bennem.«

Ulanova átvette nagy elődeinek magas realiztikus törekvéseit és mint szovjet ballerina valósággal általánosította azokat újszerű művészetében. Ha azelőtt a nagy balettművészek alapjában véve valami ideális élet álmát testesítették meg, valami eszmeien szép, majdnem légies emberi lényben (Maria Taglioni), vagy Elssler Fannyhoz hasonlóan földi, emberi szenvedélyek költészetét tolmácsolták, addig Ulanova valami újat, még mélyebbet vitt bele a balettbe, és pedig: »az emberi lélek életét«, nagy eszmék lehelletét, az igazi élet, a reális emberi sorsok költői általánosítását.

Sztaniszlavszkij azt mondta, hogy a színész csak akkor képes mélyen megragadni a nézőt, ha rendkívüli kifejezésteljséggel, formáinak szoborszerűségével »az eszmék és érzések összeolvadtak és a hősi feszültség állapotát érték el nála.«

Ulanova alkotásának sajátossága a rendkívül szoborszerű forma, míg belső lelki élete a színpadon a hősi feszültség fokáig éleződik. És ez lehetővé teszi számára a nagy emberi érzések és gondolatok kifejezését.

Ulanova egész alakja a színpadon a szokatlan finomság, valami védtelenség, megragadó asszonyi gyengeség benyomását kelti. Az első benyomás róla — csendes fájdalom, szűzies, alázatos szelídség. Sokan ennek az első benyomásnak búvkörében maradnak és ezért írtak és beszéltek annyit Ulanova művészetének elégikus, melan-kólikus, légies jellegéről. De ha figyelmesen szemléljük, úgy meglepetéssel más látunk. Az előadás fejlődésének mértékében fokozatosan érezni kezdjük ebben a látszólag törekeny és védtelen teremtsében a hajlíthatatlan erőt, a lélek hősi feszültségét. Ha Mariát, Júliát és Ulanova többi hősnőit nézzük, érezni kezdjük, hogy ezt a vékonyka, halvány leánykát semmi sem tudja meghajlítani, arra kényszeríteni, hogy elhagyja szerelmét, hazáját, érzései és meggyőződésai világát.

Külsőleg Ulanova művészete mintha nélkülözné a vidám kicsengést, mintha nem volnának benne erős és élénk elemek, de egész belső felépítése meglepő összhangban van a korszerűvel s igazi bátorsággal és hősiességgel telt. Alakjának törekenysége sem váltja ki a sajnálat és szentimentális meghatottság érzését, ellenben kiemeli a természet, az emberi szellem győzelmének erejét.

Talán a művészek közül senki sem tudja Ulanovánál jobban kifejezésre juttatni a szerelem mélységét és gyengédségét. De ebben a gyengédségben hatalmas erő rejtőzik nála. Csajkovszkij azt írta, hogy a puskinsi Tatjanában »hatalom... szűzi szerelem« jut kifejezésre. Ulanova a szerepeiben éppen »a szűzi szerelem hatalmát«, a gyengédség és emberiség hatalmát tolmácsolja, amely mindenkor győzedelmeskedik a gonoszságon, az erőszakon és az aljasságon...

* * *

Ulanovának ez a témavonala teljes erővel érvényesül a szovjet balettekben nyújtott alakításaiban.

A »Bahcsiszzeráji szökőkút«-ban Mária szerepével kapcsolatos munkájáról beszélve, Ulanova a következőket írta: »A nagy Puskin alakjaival alkotó kapcsolatban állva nem tudok most egyszerűen táncolni, amint azelőtt táncoltam: állandóan emberi lélekkel szeretném telíteni a balettszínpadon életrelelt emberi alakokat«.

A balett kezdetén Ulanova az akarat, a szabadság boldog mámorát tolmácsolja. Mazurkájában az úrnő dölyfös elbizakodottságának nyoma sincs — egy ifjú lény természetes büszkesége van benne, aki öntudatlanul boldog tisztségében, fiatalságában és szerelmében. A szabadság és akarat eme mámorea különösen kifejezteljessé válik egész szerepének perspektívájában s ellentétesen árnyékolja be vágyakozását és keserűségét a fogságban, amelyet Ulanova a balett későbbi felvonásaiban erőteljesen tolmácsol.

Vaclavval táncolva odahajtja fejét, bizakodóan hajlik a mellére, mintegy szívverését hallgatva... Azután eltávolodik tőle, egy pillantást vet rá és keszesen fenséges mozdulattal nyújtja feléje mindkét kezét. Ez valami ünnepi szertartáshoz, lovagga ütéshez hasonlít. Mária boldog Vaclav szerelmével, a mélységes, tiszteletteljes, lovagi szerelemmel. És ezért oly különös és visszataszító számára azután Girej féktelen szenvedélye.

Az atyja kastélyában rendezett ünnepélyt a tatárok támadása szakítja félbe. Lantját melléhez szorítva, könnyű fehér sálba burkolódzva bolyong a véres csata közepette.

Girej leszakítja takaróját és szépségétől meglepve, valósággal megdermed. Rendkívül nehéz pillanat ez a színésznő számára: hogyan tolmácsolja Mária szépségének erejét, akit a véres zsarnok elrabol a lángoló csatából? Ulanova ezt a mozzanatot meggyőzően alakítja. Határozott mozdulattal fordul feléje, merészen és büszkén, ragyogó bátorsággal és a zsarnok erejének megvetésével... Majdnem elveszíti öntudatát, a föld kicsuszik lába alól, de összegyűjti minden erejét, hogy ne ingadozzon, ne essen el. Örökre emlékezetes hátrahajló alakja, elhaló kezéből kicsuszik lantja, akaratának óriási a megfeszítése: csak nem remegni, nem mutatni gyengeségét. És a bátorság és merészség sugárzása ebből a törekeny, védtelen lényből megállítja Girejt, meglepi és egész lelkét felkavaró érzést szül benne.

És íme: Mária a fogságban. A khán udvarában lépked, megfélemlítve, bizalmatlanul körütekintve, magához szorítja a lantot, védelmezi a kíváncsi pillantásoktól és kezektől. A lant — ez az egész, ami előző életéből megmaradt számára. Ehhez fűződik visszaemlékezése a szabadságra és boldogságra. És látszik, hogy amíg él, semmiféle erő nem tépheti ki ezt a lantot gyenge kezéből.

Amikor Mária — Ulanova — a húrokat érinti, elhisszük, hogy az emlékek egész világa alakul ki tudatában, a hazáról, az ifjúságról, a szerelemről. És ez egész idő alatt benne él, néma vágyán keresztülviláglik és ez a fény, amely világának gazdagságát és szépségét beragyogja, parancsolóan vonzza Girejt és kényszeríti, hogy meghajoljon előtte...

Gyakran töpreng és álmodozik a hazáról, de azután pillantása fényűző börtönének falaira hull és akkor a szorongás érzése ejti hatalmába, fázósan vonja fel vállát, mintha e kőfalak hidege szívébe hatolna és egész lényét áthatná.

Megjelenik Girej. Az útalat és félelem érzését kelti benne. Egész idő alatt szabadulni igyekszik, letörli még a nyomait is keze gyűlölt, valósággal szennyes érintésének.

A puskinsi költeményben Zaréma azt követeli Máriától, hogy az tásztítsa el magától Girejt.

Kérleléssel,
Ha tetszik, daccal, megvetéssel
Fordítsd magadtól éntelém.

Mária — Ulanova — semmit sem kér Girejtől, de szomorúsága és megvetésé-
gátat vet szerelmi fellobbanásának. Gyengesége legyőzi annak erejét. És amikor
Girej távozik, ő ismét átadja magát az emlékezésnek, könnyű táncot lejt. Meg-
ismétli az első felvonás mazurkájának mozdulatait, de másképpen is nézi, új
eszmével telíti.

Aszafjev, amikor a chopini mazurkák sokrétűségéről beszél, megkülönbözteti
közöttük a dal-mazurkákat, a gondolati mazurkákat, a romantikus elégia mazur-
káit, az »intím tónusú« mazurkákat, a monológot...

Ulanova tánca — a gondolat mazurkája, monológ-mazurka, büszkeségének
és bátorságának tánca. Szilárdan viseli sorsát, magasra emeli fejét, egyik keze a

derekán, a másikat feje fölé emeli, mintha győzedelmesen és fenségesen üdvözölne valami derék lovagot, aki becsületéért harcol. És ez a büszke póz pasztikus kifejezése állhatatosságának és az erőszak iránti megvetésének. Ulanova — Mária — a táncmozdulatokba beleviszi gondolatait a hazáról, vágyakozását iránta, álmait az imádot lovagról és elszánt akaratát, hogy nem hajlik meg az ellenség előtt.

Bejön a szolgáló és tiszteletteljesen megérinti vállát s Mária — Ulanova — ismét megremeg, mintha el akarná háritani magáról az idegen kezek érintését. Megborzongva ágyára dől — magános és fázik. A szolgáló fényűző, arannyal átszőtt köpenyt hoz számára, de Mária — Ulanova — alig észrevehető, megvető gesztussal elhúzódik tőle és még szorosabban burkolózik áttetsző sáljába. Semmit sem akar elfogadni itt, minden gyűlöletes neki.

... s míg kint a szenvedők is
Elvezik örült mámoruk,
Bent szigorú szentséget őriz
Egy megmentett parányi zug...

— írja Puskin Mária visszavonultságáról.

Ulanova megmutatja, hogy ez a »csoda«: a fogoly leány bátorsága és akaratereje, aki féltékeny őrzi szívének »szigorú szentségét«.

Amikor aludni készül, Mária — Ulanova — maga mellé helyezi a lantot, még álmában sem akar megválni tőle. Elalszik és keze, mikor lecsúszik, már álmában, utoljára finoman megsimítja a lantot és megérinti annak húrjait... Úgy tetszik, hogy Máriának álmában is hangzik e varázs-hárfa melódiája, a visszaemlékezések, a másik élet melódiája.

Az elalvó Mária kezének e mozdulataival már félálomban érintve a drága lantot, Ulanova a legfinomabb, ösztönös rezdülések világát, a »tudatalatti« életet tolmácsolja és ez a művészetben csak a drámai tehetség, az igazi ihlettség számára hozzáférhető.

Mikor Zaréma felébreszti, értetlenül pillant körül: miféle falak ezek, honnan ezek az emberek és hol van ő? ... Álmában a haza, a szabadság jelent meg előtte.

A Zarémával való jelenetben Ulanova értetlenül áll vele szemben és sajnálja, de félelmet egyáltalán nem érez iránta. Mikor az törével hadonászik, Ulanova ellöki kezét és félelem nélkül áll előtte, mellét feltárja, hogy fogadja a csapást. Nem fél a haláltól.

Oh Mária, mily boldogan
Itt hagyná e vészes világot!

— írja Puskin.

És most Máriát — Ulanovát — eléri Zaréma törének dőfése. A hátán ejtett sebet öklének külső oldalával szoritja és az oszlophoz támaszkodva lassan Zaréma és Girej felé fordul: arca nyugodt, szeme félig nyitva — mintegy figyelve arra, ami történik benne, arra, hogyan távozik testéből az élet. Csendes, természetes és tartózkodó szomorúság, az élettől való búcsúzás ejti hatalmába. Teste lecsúszik és leesik, csak kezei élnek, a magasba nyúlnak, támaszt keresve... És ezeknek a gyönyörű kezeknek megfeszítése ismét azt az igazkést tolmácsolja, hogy az utolsó pillanatig sem szabad elesni, nem szabad meghajolni.

A következő felvonásban Girej bizalmasainak Zaharov által gyönyörűen megírt rendezett táncát láthatjuk, akik őt szomorú és gyászos tünődéséből kivezetni igyekeznek. Heves és féktelen tánc ez, félmeztelen emberek kifordított állatbőrökből készült nadrágokban és sapkákban toporzékolva korbácsolják a földet, a haragtól és őrgöngéstől magukból kikelve, mert uruk szívét valami emberi, számukra ismeretlen és érthetetlen érzés ejtette hatalmába.

De a vad gyilkosok hordája hiába tapossa elkeseredetten a földet, e földből mégis a nap felé tör egy élő fűszál és mosolyog a vadállati, vak őserő tombolása fölött. Girej emlékezetében Mária alakja örökké élni fog és a harcosok vad tánca a kétségbeesés táncának tűnik, az erőtlen düh táncának, az emberiség ama hatalmas eszméje ellen, amely beragyogja Ulanova egész előadását.

* * *

A shakespearei Júlia alakját Ulanovánál mindenekelőtt belső mozgás és fejlődés jellemzi. Az előadás kezdetén — még gondtalan és pajkos kisleány. Futkos, csintalankodik, dajkája térdére ugrál, csiklandozza, csókolja és nevetgél közben. Mikor anyja belép, elcsendesedik, megigazítja ruhácskáját, lábujjhegyre áll,

mintegy azt mondva: — nézzétek, milyen példás és engedelmes kislány vagyok. Anyja a tükör elé vezeti és rámutat alakjára — nézd, te már nagy vagy . . .

Júlia — Ulanova — gyorsan igazítja meg haját, a tükörbe tekint és hirtelen megdermed, mikor tükörképét látja, mintha nem ismerné meg magát, mintha valami ismeretlen, idegen lény állana előtte. Szégyenkezik a benne kivirágzó asszonyi báj láttára. Megigazítja ruháját, kebléhez ér és egészen elpirul, elszégyenli magát és eltakarja arcát kezeivel. Ez az élethű gesztus, amely szokatlanul merész egy balettelőadásban, a rejtett szűziesség egész hirtelen átérzését tolmácsolja. Úgy tetszik, mintha a színpadról egyszerre csak zsenge bimbók és tavaszi földek életteljes, tavaszi illata lengedezne. Ez a vonás megszabadítja az ulanovai ábrázolást a balettszerű légies elvontságtól, az igazi Shakespeare, a renaissance korszaka fejeződik ki benne.

Úgy tűnik fel, hogy Mária és Júlia alakjaiban igen sok a közös vonás és a »Bahcsiszeráji szökőkút«, valamint a »Romeo és Júlia« első felvonása témára és hangulatra nézve teljesen hasonlóak: itt is és ott is — ünnepély, bál van, itt is, ott is — a fiatal, tiszta lény öröme, itt is és ott is — az első szerelem megnyilatkozása.

Ulanovánál azonban ezek az alakítások különbözőek: a legfinomabb jellemvonások különböztetik meg egyiket a másiktól. Ulanovát néha bizonyos egyhangúság vádjával illetik. Alakításaiban valóban a téma bizonyos egysége tapasztalható — mindenkor jellemző rája a mélységes tisztaság és emberiség eszméje. Egyben azonban Ulanovánál minden szerep — újabb embert jelent, annak külön belső világával és sorsával. A művész minden egyes alakítását a legfinomabb, költői értékelt, de világosan érezhető jellegzetességgel ruházta fel, amelyben a korszak sajátossága, a szerző alkotó modora, az egész előadás egységes megoldása tükröződik. És éppen ez az, ami lehetővé teszi, hogy alkotásának reális céltudatosságáról beszélhessünk.

Mária — Ulanova — lényét kedves szerénysége mellett bizonyos öntudatoság jellemzi, megszokta, hogy általános figyelem és hódolat övezzé és érezhető, hogy ez az ifjú leányka — a régies kastély igazi gazdája. Büszkén lejt a polonaise első párjában, üdvözli a vendégeket, borral vendégeli meg őket stb. Atyja iránt igen gyengéd és becéző, de ugyanakkor világosan látható, hogy:

... számára törvényt jelentett
A lány ifjú akarata.

Júlia — Ulanova — elsőnek érkezett a pompás ünnepségre, mindez új a számára, egészen naiv és nincs elkényeztetve.

Ulanova alakításában a fiatal lengyel hercegisasszony »szabad időtöltése« a »Bahcsiszeráji szökőkút« elején nem hasonlít Júlia viselkedéséhez, aki, mikor az első felvonásban Párisal táncol, mintegy alátámasztja a shakespearei hősnőnek anyjához intézett szavait:

De nem lövellem a tekintetem
Mélyebbre, csak, mint meghagytad nekem.

Itt érezhető, hogy milyen engedelmes ő szigorú anyja és atyja iránt és ezért válik érthetővé, hogy később a szerelméért vívott harc milyen hatalmas lelki tusát vált ki nála.

Romeo megjelenése érdeklődést kelt Júliában. Letépte álarcát, elfutott, ingerkedve, vidáman félreugrott és hirtelen megtorpant. Egészen elámul, mintha elvakítaná az előtte felragyogó fény. Romeo kézenfogja és ő csodálkozva kezét nyújtja feléje, belefeledkezik vonásaiba oly figyelmesen és lelkesülten, majdhogynem ijedten, mintha nem egyszerűen egy szép arc volna előtte, hanem az emberi léleknek e szépségben megnyilvánuló gyönyörű és nemes világa. Így szemléli Romeo vonásait, mintha szívébe akarna behatolni, kitalálni és elolvasni gondolatait és lelkének mélyébe óhajtana bepillantani.

A szerelem születésének eme pillanatában Ulanovánál mintha valami ijedtség, megrázkódtatás árnyéka volna észlelhető — érzi, hogy valami megfoghatatlan és elháríthatatlanul parancsoló, jelentőségében majdnem fenyegető érzés ejti hatalmába, amely ettől fogva egész életét, egész sorsát meghatározza. A szerelem megszületésének perce — lelki megrázkódtatás, belső újjászületés mozzanata számára.

Nem a szerelem érzését, nem a szerelmet játssza itt Ulanova. Nem. Ez valami lényegesen több a számára. Ez valóban szenvedély, valóban sors.

De ez az égi frigy sehogy se tetszik,
Oly hirtelen, megdondatlan és gyors,
Akár a villám, amely elcikáz,
S te ez alatt még ki sem mondhatod:
"Villámlott"...

— mondja Shakespeare Júliája.

Es Ulanovánál itt is shakespearei ez a »sehogy se tetszik«, ez a »villámlott«, ez a vihar szele.

Júlia — Ulanova — csendesen, halkán, figyelmesen megy Lorenzo cellájába, mintegy félve, hogy elárulja az eljegyzés pillanata ünnepi és szentséges érzését.

Júlia szettárja karjait a madonnakép felé, imádkozik. Ulanova az imádságot táncolja. Mozdulatai az emelkedett és áhítatos érzést tolmácsolják, imádságtáncra rendkívül kifejezésteljes. Az, hogy táncsal fejezi ki az imát, tökéletesen természetesnek tűnik, mintahogy természetesnek tűnik az is, amikor az emberek imádkozás közben zsoldárok, imák és karénekek melódiáit éneklik.

Júlia szerelmét megpróbáltatások érik. Romeót elűzik, bekövetkezik a búcsú pillanata...

Romeo az ablakhoz megy, széthúzza a nehéz függönyöket. Már reggel van, már ideje, hogy távozzék... Júlia — Ulanova — hevesen visszafordul, védekezik a szobába özönlő fénysugár ellen, beteg tőle, az elválásra, a búcsúra emlékezteti. Arcán a könnyek patakzanak, de elfordul, hogy elrejtse azokat, ne mutassa Romeónak, sietve letörli és amikor visszafordul kedveséhez, arcán sugárzik a szívélyesség és szerelem mosolya. Így tolmácsolja Ulanova Júliájának bátorságát.

Romeo magasra emeli a levegőben és ő egészen előrefordulva, karjait kitarja az ablak felé, mintha azt mondaná: vajha nyomodban repülhetnék!

Zörgetés hallatszik az ajtón és Júlia — Ulanova — hirtelen eltakarja testével szerelmesét, készen arra, hogy fogadja helyette a csapást és a halált.

Ő elment. Júlia dermedten követi lépteit az ablakból. A dajka bejön és elrángatja onnan, megigazítja ruháit és haját — jönnek szülei és Páris gróf. Páris térdrehull előtte és megcsókolja ruhája szegélyét... Ő felindultságában hirtelen kitépi kezéből ruháját, csodálkozva és haragosan ráncolja homlokát. Mintegy álomban hallja atyját és anyját, akik bejelentik, hogy feleségül kell mennie Páris-hoz. Ez a hír kétségbeesésbe kergeti. A könnyörtelen atya előlki magától könyörgésre emelt karját és a földre taszítja. Úgy látszik, mintha az atyai harag ereje megzavarta, megsemmisítette, összetörte volna. Azonban hirtelen, utolsó erőit összeszedve, felemelkedik a földről, büszkén hátraveti magát és szilárdan néz atyjára, mintha azt akarná mondani, hogy nem tőrt meg és mindvégig küzdeni fog boldogságáért. Ez a póz és pillantás oly erőt sugároz, hogy atyját zavart meghátrálásra kényszeríti.

Egyedül maradva Ulanova megkezdí táncát — elkeseredettség, haragos eltökéltség és a kiút keresése jellemzi. Arcal a nehéz ajtó felé fordul, amelyen át éppen eltávoztak szülei és Páris, egyszerre visszahőköl az ajtótól, elfordul, kezeivel a lemondás és átok határozott gesztusát fejezi ki... Azután táncolva az ablak felé fordul, amelyen át Romeo eltűnt, arcán fény árad el, és karjait kitarja feléje. Két világ: onnan fény, meleg, boldogság árad, a másik oldalról, mint a kriptából, hideg és halál...

Júlia elhatározza, hogy mindenáron hű marad Romeójához. És mielőtt még hűségesküre emelné kezét, kiolvashatjuk elhatározását arcából és szeméből, amelyeket mintha hirtelen előntene a fény. A gondolat minden gesztusát megelőzi, mint ahogy az minden kiejtett szót megelőz a nagy drámai színésznél.

És most eltökélten fut az előszínpadra, mintha harcba szállna szerelméért és boldogságáért. Könnyű, lengő táncában a Niké alakjára — a régi görögök győzelmi istennőjére — emlékeztet. Mindenre kész és semmitől sem fél többé...

Futás közben előre nyújtja kezeit, mintha önmagát siettetné és ezekben a kezekben türelmetlenség, könyörgés, felhívás remeg. Lehetséges, hogy van ennél könnyedebb futás is, de ugyanakkor láthatjuk, hogy belső tusája nem merül ki, hogy szeretne még gyorsabban repülni, hogy a lélek kiszakad kebléből, hogy gondolata és érzése megelőzi a repülésben és még a legkönnyebb test sem tudná követni azokat. Valamennyi nézőt elragadtatás fogja el — elfogja őket a törekvő, lázas lebegés izgalmas érzése — az Ulanovát eltöltő merészség lelkesültsége.

Van tánc, amelyet mintegy kívülről nézünk, tudatunk részeire bontja azt, s van olyan tánc, amellyel együtt élünk, lélekzünk és amellyel szárnyalunk.

Mikor Lorenzótól visszatér és szobájába lép, meglátja atyját, anyját és Párist s mintegy földbe gyökerezve áll meg a küszöbön, teljesen kiegyenesedik, összegyűjtve minden erejét a harcra. Arca áthatolhatatlan, szigorúan hideg kifejezést ölt.

Kis szünet után atyjához lép és ugyanazon hideg, áthatolhatatlan kifejezéssel meghajtja fejét beleegyezése jeléül a Párisal kötendő házasságba.

Páris odalép hozzá, majdhogynem automatikusan táncol vele, fel sem emeli szemét és arcának hideg és bánatos kifejezése nem változik. Mintegy megbénítja az ezzel az emberrel szemben érzett ellenszenvet. Sápadt és hideg, mint egy márvány-szobor, elképzeltető, hogy borzasztó lehet Páris részére ezt a testet érinteni, megfogni kezét, amely bizonyára hideg, mint a jég.

Külsőleg mintha engedelmes volna, de az ellenállásnak milyen ereje érezhető benne! Úgy tűnik fel, mintha lélekzetét is visszatartaná, mikor mellette áll ez az ember. Érezhető, hogy ha kényszeríteni fogják, úgy egyszerűen, hallgatva visszatartja a lélekzetét és meghal. Elhallgattatja saját szívverését, de nem engedelmessékedik, nem adja meg magát. De íme, becsukódott Páris mögött a faragott, nehéz ajtó, Ulanova — Júlia — mélyen fellélekzik, lehúnyja szemét, könnyedén leengedi kezét — egész lénye mintegy megkönnyebbült a belső harc feszültségétől.

Ez a hatalmas akaratmegfeszítés Ulanova Júliáját igazi tragikus hősnővé teszi, nem pedig megható áldozattá.

Egyedül maradvá előveszi a méreg-fiólát. Shakespeare-nél Júlia monológot mond, amelyben arról beszél, hogy milyen szörnyű lehet felébredni a sírboltban, meglátni a holttesteket, csontokat, lehet, hogy kísérteteket is... Ulanova nem mondja Shakespeare zseniális szavait. De kezével mozdulatot tesz, mintegy visszahőkölve a látomásoktól s meglátva a tükörben saját arckifejezését, visszariad attól, mint valami kísértettől, — és a monológ valamennyi alakja, minden képe életrekel fantáziánkban.

Egy pillanatra Júlia fél. Kinyújtja karjait az ajtó felé, amelyen szülei és Páris kimentek, mintha segítséget akarna kérni. De azonnal magához tér és haragosan elfordul az ajtótól, mintha örökre el akarna búcsúzni ezektől az emberektől, ettől a világtól, amely közéje és szerelmese közé állott. Fejét felvetve Ulanova — Júlia — kiissza Lorenzo mérget. Lassan forogva táncol, mintha utolsó erejével küzdene az őt legyűrő nehéz szendergés ellen, amely halálos álomba ragadja... Ágyához megy és lábujjhegyre emelkedve az oszlopnál marad, szemét nem veszi le a balkon ajtajáról. Ott valahol a távoli Mantuában vágat Romeo... Minden megfeszül benne, olyan, mint egy megfeszített húr. A teljes lelkierő megfeszítése ez, amelyre csak hőstettet véghezvivő ember képes.

Az ágyához tántorog és ráesik. De újra és újra összegyűjti minden erejét, megkísérli, hogy felkeljen, kiegyenesedjen, mint növény a fény felé, az ajtó felé húzódik, amelyen át elment Romeo... Az előadás befejező képe: Romeo karjaiba emeli Júlia testét és íme, itt, Romeo karjaiban élőnek, melegnek látszik, mintha a halálos álmon keresztül éreznék közelségét, érintését. Amikor Romeo átfogja karjával a nyakát, egészen hozzásimul és álma boldognak és békésnek látszik.

Párisal való jelenetében, mikor élt, hidegnek és halottnak látszott, és most Romeo karjaiban élőnek és forrónak látszik, habár nem nyitja fel többé a szemét és egyetlen mozdulatot sem tesz...

(Folytatjuk)

B. L V O V A N O H I N

Az új Kína táncművészete

Megjelent a Szovjetszkoje Iszkusztvo
1953 június 6-i számában.

A Szovjet Hadsereg A. V. Alexandrov Vörös Zászlóval kitüntetett Dal- és Tánc-együttesének a Kínai-Szovjet Barátsági Hónap alkalmával a Kínai Népköztársaságban tett utazása lehetőséget adott számomra, hogy megismerkedhessem a kínai nép táncművészetével.

Természetesen két hónapos tartózkodás ebben a hatalmas országban — az együttes megfeszített munkája mellett — igen kevés időt nyújt a népi táncok behatóbb tanulmányozására. Azonban, amikor kínai barátaink látták nagy érdeklődésünket nemzeti táncalkotásaik iránt, maximális lehetőséget biztosítottak számunkra, hogy Kína táncművészetével minél teljesebb mértékben ismerkedhessünk meg.

A kínai népi felszabadító hadseregnek a Csang Kaj-sek-bandák, valamint az imperialisták fölött aratott történelmi jelentőségű győzelme után Kína művészete is szilárdan a nép szolgálatának útjára tért.

Az egyes csapattekercs agitációs brigádjai műsorában (önálló együttesek akkor még nem voltak), valamint az egyéb alkotó kollektívákban olyan dalokat és táncokat alkottak, amelyek közel állottak a néphez és a nép kedvelte is azokat, mert a harcoló Kína életét tükrözték. Miközben érdeklődéssel tanulmányozták a népi táncokat és a népzénet, a művészek és rendezők megőrizték azok eredetiségét, egyúttal pedig megtisztították az elavult formáktól, amelyek a hűbéri-földbirtokos társadalmi rend hatása alatt keletkeztek.

A kínai táncalkotásra jellemző az, hogy minden táncnak megvan a maga témája. Szólótánc igen kevés van. Főként az együttes táncok, kollektív érzéseket és gondolatokat fejezve ki. Ez a kínai népi koreográfiának általánosan megerősödött irányzata.

A kínai táncok rajza érdekes és sokrétű. A kosztümök színesek és általában üde színűek, eredeti díszítésekkel és hímzésekkel. A táncolók majdnem mindig valamilyen tárgyat tartanak kezükben. Kezelésük nagy ügyességet kíván a szereplőktől. Sálak, selymek, dobok, csörgő pálcák, labdák, égő fáklyák — mindez igen érdekes kiegészítése a táncnak és annak nagy lendületet és eredetiséget ad.

A kínai népi táncok igen sokrétűek. Egyszer úszómozdulatok, másszor ugrások és kifejezésteljes dinamikus pózok, valamint egyéni táncmozdulatok, amelyeknél harmonikus rajzban egyesül a kéz, a fej és test plasztikus mozgása.

Egy és ugyanazon elnevezésű táncoknak Kína mindegyik kerületében más és más megkülönböztető sajátosságai és előadásmódjai vannak. Ezek közül a legnépszerűbbek csupán a Kínai Népköztársaság megalakulása utáni években terjedtek el mindenfelé. Közülük egyik a »Jange« nevet viseli, ami a »Rizs«-tatás táncát» jelenti. Ez a régi, kollektív paraszt-tánc manapság új tartalommal gazdagodott és a nemzeti-népi koreográfiának büszkeségévé, gyöngyévé vált.

Másik nem kevésbé népszerű tömegtánc a »Jaogu« — ezt dobokkal táncolják, amelyek a táncosok oldalán függenek. A tánc résztvevői egyidejűleg táncolnak és verik a dobokat. A különféle ritmusok és a táncolók átcsoportosulásai rendkívül szép látványt nyújtanak. A nagydob szabatos, kimért ütéssel irányítja a táncosokat, a cintányér hangjai csodálatosan sokfélék. Az ütőhangszerek ritmusának bonyolult összhangja színes hangzású. A táncosok ügyessége és művészete meglepő, a dobütések alkalmával sajátos, bonyolult rajzú kézmozdulataik vannak. A »Jaogu« a férfiaság és az erő táncja. Ez a lehető legvilágosabban fejezi ki a kínai táncművészet nemzeti vonásait.

Kedvelik Kínában a selyemtáncot, a »Csou-u«-t, valamint azt a táncot, amelyet színes pálcákkal adnak elő; a pálcákon érmék csengenek. Mindkét tánc nagy fizikai felkészültséget igényel a táncosoktól. A »Csou-u«-t hosszú selyemkendővel táncolják, amely a levegőben különféle rajzokat ír le, a másik táncot pedig két pálcával táncolják, amelyeket forgatva a táncosok egyidejűleg összetett ritmikus rajzot mutatnak.

Ugyancsak népszerű a nép körében a lótusztánc, a ladiktánc és a színes dobok táncja.

A népek közötti barátság, amely a Kínai Kommunista Párt bölcs nemzeti politikáján alapul, lehetővé teszi a nemzeti kisebbségek táncművészetének fejlődését is. A tibeti táncokat, a Mijao törzs, az I törzs táncait, a mongol, az ujur, a kazak és egyéb nemzetiségek táncait az ország legkülönbözőbb részein táncolják.

A kínai koreográfusok rendkívüli érdeklődést tanúsítanak a szovjet táncok iránt. Hivatásos és műkedvelő katonai és polgári együttesek adják elő ezeket a táncokat. A katonai táncok, az orosz quadrille, az ukrán tánc, a kubáni kozákok és a moldvaiak tánc, valamint sok más, nagy népszerűségnek örvendő a Kínai Népi Felszabadító Hadseregben, valamint e hatalmas ország városaiban és falvaiban, amelyekben élénk érdeklődést tanúsítanak minden iránt, ami szovjet vonatkozású.

Együttesünkkel 16 kínai balettmester és táncos utazott végig Kínán; ezek tanulmányozták táncainkat és megismertettek bennünket a helyi táncokkal. Köztük voltak a legismertebb táncmesterek, mint *Daj Aj-ljan*, *Hu Go-kan*, *Cso Ja-fin* stb. A kínai művészekkel folytatott munkánk a szívélyes légkör, kölcsönös alkotó segítségnyújtás jegyében zajlott le. A Kínai Népköztársaság városaiban rendezett nagyszámú összejöveteleink és beszélgetéseink őszinte barátságunkról tanúskodtak.

*

Most olvasóinkat megismertetem az újabb kínai táncokkal, amelyek az új Kína népeinek fényes életét tükrözik.

Röviddel azután, hogy ennek a soknemzetiségű országnak népei szabaddá és egyenjogúakká váltak, *Daj Aj-ljan*, a tehetséges színész és ismert balettmesternő nagy tánc-szövet rendezett »Kína nemzetiségeinek hatalmas tömörülése« címmel. (zenéjét szerezte: *Su Te-min*, *Lju Te-sany* és *Cseny Piny*).

A szvit hat részből áll és a »Vörös csillag« táncal kezdődik. Ezt követik a tibeti táncok, a Mjao nemzetiség, valamint a mongolok és ujugurok táncai. A táncolók a vörös csillag felé törekednek — amely a szabadság és testvériség szimbóluma —, és végül az összes nemzetiségek egyesült táncában találkoznak.

Feledhetetlen, ragyogó koreográfiai képet nyújt Cjanszu tartomány északi része együttesének előadása — a »Jalu folyó haragos hulláma«. E balett témája: Kína egyik népes helyének békés lakóit ellenséges repülőgépek támadják meg. Halált és pusztulást okoznak. Bombarobbanás megöl egy csodaszép leányt — egy derék kínai ifjú menyasszonyát. A keserűséget gyűlölet váltja fel és a legény beáll az önkéntesek osztagába. A lakosság segítségével a népi önkéntesek átkelnek a Jalu folyón. A csodálatos balett vezérmotívuma: a kínai nép haragja az idegen imperia-listák ellen és hite a győzelemben.

A rendezők és színészek izgalmas, hősi párosszal telített balettet alkottak. Az átkeles jelenete, amelyet kiválóan rendeztek és játszottak, egyike a rendezők legsikeresebb bemutatásainak. A cselekmény dinamikusan fejlődik, a táncok — amelyeket nagy tudással és ízléssel adtak elő — szemléletesek és kifejezőek.

Forró szeretetnek örvendő a kínai nézők körében a »Kína-Szovjetunió« című tánc, Sanghaj város Művész Színházának bemutatásában, valamint a »Kínai-szovjet barátság tánc«, amelyet Karbin város tánckollektívája mutatott be.

A »Kínai-szovjet barátság tánc« a kínai ifjak és leányok találkozását mutatja be a Szovjetunióból hozzájuk érkezett kedves vendégekkel. A szovjet emberek tiszteletére rendezett ünnepélyen a kínaiak bemutatják népi táncukat és kéri a vendégeket, hogy ők is mutassák be táncművészetüket. A táncot a két nagy nép közötti barátság mélyeséges érzése hatja át. Ezt az alapeszmét ragyogóan kifejezik mind a rendezők, mind a színészek. A koreográfiai kép általános, lendületes táncal végződik, amely a legnagyobb teljességgel szimbolizálja a szovjet-kínai egységet.

Az új Kínában sok táncot szereztek a munka témájára. Ilyenek: »Fonómunkások tánc«, »Termelési tánc«, »Bányászok tánc«, »Szántás tánc«, »Bőséges termés tánc«, »Állami gabonabeadás tánc« és a »Lótuszmag-betakarítás tánc« stb. Rendkívüli élethűséggel fejezik ki a táncosok a munkások és a parasztok munkáját, és mozdulataikban a szabad munka, az alkotás gyönyörének örömét tolmácsolják. Talán az egyetlen, amiért a rendezőket szemrehányással illethetnénk, hogy kissé egyoldalúan alkalmazzák a munkafolyamatok koreográfiai megjatszását és ezzel korlátozzák a szereplők lehetőségeit a tánc terén.

A kínai művészetben különleges hely illeti meg a Népi Felszabadító Hadsereg katonai együtteseit és színházait. Ezek a kollektívák, amelyek a Kína felszabadításáért folytatott hosszú harcok folyamán születtek — az életigenlő, realista és igazi népi irányzat tipikus képviselői a művészetben. A katonáknak, a haza védelmezőinek fiatalága, szépsége, ereje és temperamentuma, valamint a harci-szellem, azoké, akik szeretik népüket, vezéreiket és hadvezéreiket — mélyeséges emberiességük és népi egyszerűségük, amely a belső és külső megnyilvánulásukban gyönyörűen érvényesül —, ez az, ami megnyeri a nézők rokonszenvét a hadsereg együttesei által előadott koreográfiai alkotások hőseinek alakjaiban.

A katonai együttesek koreográfiai művészete érdekes és sokoldalú. Így például a »Lo Sen-de« balett a nagy koreográfiai forma felé hajlik. Témáját a Koreában harcoló kínai népi önkéntesek életéből vették. *Lo Sen-de*, az Ifjúsági Szövetség egyik tagja, az önkéntes csapatostek egyik felderítő századában szolgált. 1951. január 2-án reggel 7 órakor Észak-Korea egyik falujában 40 fokos fagyban megmentette a fuladozó Goj Iny koreai fiúcska életét és ezzel a bátorság, önfeláldozás és internacionálizmus példáját mutatta.

E hősi ifjúról szóló balett szerzői és rendezői, *Lu Tin, Csan Ci-lin*, továbbá *Csu Kaj, Lu Min, Lu Jan* és *Csan Gen* zeneszerzők, *Fan Zsen* karmester, valamint a Kínai Népköztársaság Központi Kormánya népi-forradalmi haditanácsa politikai főbiztosságának táncegyüttese, minden erőfeszítésüket arra irányították, hogy a zene és tánc eszközeivel tárják fel a hősi népi önkéntesek alakjait és beszéljék el a kínai és koreai nép barátságát.

A rendezés érdeme: a téma világossága és egyszerűsége, mind az egész cselekmény fejlődése során, mind a főszereplők alakjainak fejlődésében helyesen meglett súlypontok, a szerkezet tekintetében jól elrendezett tömegjelenetek. Ragyogó, kifejezésteljes és koreográfiailag hatásos a balett zenéje.

A balett hiányosságai közé számíthatunk néhány stilisztikai egyenetlenséget az egyes jelenetek és táncok alkotó megoldásának módjában. Egyik helyen népi táncot alkalmaznak realista előadásban, máshol a kínai klasszikus operákból kölcsönzött jeleneteket, végül olyan táncokat is, amelyeket ritmikus-plasztikus, elvont, modern formában adnak elő. De minden hiányosságtól eltekintve, a balettet nagy érdeklődéssel és lelkesen fogadják.

Nagy érdeklődést kelt a »Katonai játék« című tánc, amelyet *Hu Go-kan, Van Sumin* és *Szja Cin-ban* balettmesterek rendeztek. (Közép-, Dél-Kína Hadseregének Művész Színháza). A »Katonai játék« a Kínai Néphadsereg harci, optimista szellemét tolmácsolja. Kiválóan megírt és előadott harci epizódokat és kínai katonai táncokat tartalmaz — vidám, szellemes, meglepően sajátos nemzeti tánc technikájával. Ragyogó rendezői gondolat — elhaladó tank forgó toronnyal — fejezi be ezt a sokáig emlékezetes táncot.

A Népi Felszabadító Hadsereg Politikai Főbiztosságának Táncegyüttese által előadott »Haditánc dobokkal« a Kínai Hadsereg kulturális életéről beszél. Érdekesen kapcsolódnak benne a »Jaogu« kínai néptánc kifejezésteljes módszerei a Vörös Zászlóval kitüntetett együttes műsorának »Katonatánc«-ával — azzal a táncgal, amellyel a kínai elvtársak még 1949-ben ismerkedtek meg, amikor táncegyüttesünk először utazott Kínába. A »Haditánc dobokkal« igazi népi kínai tánc és egyúttal tipikus katonatánc. Ez egyike a legjobb koreográfiai alkotásoknak, amelyeket Kínában láthattam.

A többi táncok sorából megemlítendő a »Tibeti lovasok tánca« *Csu Dun-lin* rendezésében, a »Tüzérek tánca« (*Csan Fi, Csen Gen, Tao Ce-tyan* és *Szun Tao-min* rendezésében), az »Ejtőernyősök tánca«, a »Meneteles« című tánc *U Szjao-ban, Hu Gokan* és a többiek rendezésében, a »Léghárító tüzérek tánca« *Tao Ju-an* rendezésében és a »Katonai szórakozások tánca« *Van Cjun-min* rendezésében. Mindezen táncok témáit a katonaeletből vették. Sokban közülük a hősi eszme ragyogó és meggyőző kifejezésre talál.

A Kínai Népi Felszabadító Hadsereg együtteseinek bátrabban és szélesebb körben kellene a kínai néptáncokat felhasználniuk s azok alapján fejleszteniük a katonai témájú táncokat, gazdagítaniuk táncformáikat.

*

A kínai néptáncok technikai és minőségi fokozása a kínai táncművészek, rendezők és koreográfiai vezetők előtt álló legfontosabb alkotói kérdések egyike. Természetesen a koreográfiai fejlődésnek a nemzeti hagyományok elsajátítása, a nemzeti táncformák gazdagodása útján kell haladnia, a kínai nép jelenkori életének talaján.

A kínai nép koreográfiai művészete csodaszép. Minden nappal gyarapodnak tehetséges művészeinek sorai. A Kínai-Szovjet Barátsági Társaság hivatalos adatai szerint a zenei tanfolyamokon, valamint a műkedvelő tánckörökben 1952 szeptemberéig Kína területén 220.000 ember tanult. A Táncművészeti Dolgozók Kínai Szövetsége Kína legkiválóbb balettmestereit és művészeit egyesíti.

A kínai városokban sok balettmesterrel, művésszel és műkedvelővel volt alkalom találkozni és beszélgetni a táncművészetről. Azok a kérdések, amelyekkel hozzám fordultak, a kínai elvtársak mély érdeklődéséről tanúskodnak szovjet művé-

szetünk és koreográfiai intézeteink iránt, ahol balettszínházaink és népi együttesünk táncművészei részesülnek kiképzésben. Ezek a beszélgetések meggyőztek engem arról, hogy a kínai táncművészek forrón törekszenek hazai koreografiájuk fejlesztésére. Mélységesen hiszünk abban, hogy kínai barátaink legyűrnék minden nehézséget, amely az új Kína fiatal realista művészete létesülésének és növekedésének folyamatában elkerülhetetlenül megnyilvánul, miután a nép szolgálatának nemes célját tűzték maguk elé.

P. VIRSZKIJ

Egy tanulságos kompozíció a VIT műsorából

A bukaresti VIT rendkívül gazdag táncélményeiből és tapasztalataiból egy kérdést szeretnék csak kiragadni: s ez a *cselekményes kompozíciók* megoldásának problémája. A magyarországi csoportokhoz hasonlóan, a többi népi demokráciában is felmerült az igény a tematikus (cselekményes) táncok iránt. Témákban nagy gazdagságot láttunk, a paraszti tánctól a sportig; a haladó hagyományok és a mai élet táncos megelevenítése egyaránt foglalkoztatják a koreográfusokat. Elképzelésben, megoldási módban is sokfajta érdekes kísérlet és — mindjárt hozzá kell tennünk — egészséges eredmények is születtek.

A cselekményes táncoknál a helyes témaválasztás mellett a legdöntőbb a cselekmény logikus, világos végigvitele a kompozíción s ennek életszerű, »táncos« megoldása. S itt most a megoldás módját szeretném előtérbe helyezni.

A művészi alkotás értékét nagy mértékben az dönti el, hogy a tartalom és a forma elválaszthatatlan egységben van-e. Az, amit ábrázolunk, elválaszthatatlan attól, *hogyan* ábrázoljuk. A művészi tartalom csak akkor válik élvezhetővé, ha formailag tökéletesen fejezzük ki. Így van ez a típus-alkotás és a cselekmény kérdésével kapcsolatban is.

A cselekményes táncban az emberek — egyes típusok — viszik előre a cselekményt, s a tánc és a játékelemek szerves kapcsolata szükséges ahhoz, hogy a néző számára egységes művészi élményt nyújtson. Ez azonban nem könnyű feladat.

Gyakori hiba néptáncművészetünkben, hogy a kompozíció cselekményét nem a tánc eszközeivel viszi végig a koreográfus, hanem külön pantomimikus játékrészek szakitják meg a cselekményes tánc egységét.

Ez különösen akkor válik zavaróvá, ha a cselekmény és ezen belül a jellemek fejlődése túlzottan bonyolult, vagy túl sok mozzanaton, epizódreszen keresztül jut el a megoldáshoz. Ilyen esetekben gyakran az az érzése a nézőnek, hogy a játékrészeken keresztül a koreográfus és az előadók »megmagyarázzák« a cselekményt, így akarják érthetővé tenni.

Egy-egy jól indított táncrész után leáll a lendület s külön játékrész következik, melynek feladata, hogy előbbre vigye a cselekményt, majd újra tánc — hogy ismét megszakítsa egy játékrész stb. Ez a hiba persze nem minden esetben jelentkezik ilyen élesen, azonban kisebb-nagyobb mértékben sok cselekményes kompozíciónkra érvényes. A táncosok és a nézők számára egyaránt valami rossz érzést: a »törés« érzését váltja ki az ilyen megoldás.

A feladat tehát az, hogy a cselekményt az egyes típusok »törés« nélkül, közvetlenül a táncon keresztül fejezzék ki.

Erre a helyes megoldásra igen szép példákat láttunk a bulgár hivatásos együttes táncszámaiban. A tartalomhoz, a cselekmény kifejezéséhez, mely mindig életszerű és rendkívül világos volt, minden esetben megtalálták a tartalmat legjobban kifejező formát. Táncaik szerkezeti felépítés és kivitelezés, megoldás szempontjából egyaránt kiválóak voltak. A témákat is nagyszerűen választották meg (a VIT-en paraszti életből vett témákat láttunk) s minden esetben a való életet tükrözték igen jellemzően. (Persze Bulgáriában könnyebb a helyzet, mint nálunk, hiszen ott a néptánc igen elevenen él.) Hozzájárult a sikeres megoldáshoz a ragyogó táncosok óriási tömege is, akik technikai virtuozitásukkal s kiváló emberábrázoló készségükkel egyaránt kitűnnek. Kompozícióik rendkívül színesek, változatosak, gazdag érzelmi és hangulati skálát ölelnek fel — a legbensőségesebb lírától a kirobbanó temperamentumig minden szint megtalálunk bennük. Az egészséges, felszabadult humor, az ötletes tréfák igen jelentős helyet foglalnak el táncukban.

Egy példán, az »Ifjúság tánca« című cselekményes kompozíción keresztül szeretném megvilágítani a tartalom és forma elválaszthatatlan egységének helyes megoldását. (Ennek a táncnak egy korábbi változatáról *Pór Anna* 1952 tavaszán tett bulgáriai tanulmányútjával kapcsolatban már írt a Táncművészet 1952 októberi számában. Azonban az általam felvetett kérdést ennek a táncnak a kapcsán, mint egyik legkitűnőbb cselekményes csoportkompozíció-megoldáson keresztül kívánom megvilágítani. Ez persze távolról sem azt jelenti, hogy többi cselekményes kompozíciójuk, pl. a VIT-en olyan nagy sikert aratott »Vadász és a nyuszikák« című humoros játék nem venné fel a versenyt ilyen szempontból is az »Ifjúság táncá«-val.)

Mikor felmegy a függöny, a színpad két oldaláról 3—3 leány, illetve fiú táncol be népviseletben. A két kis csoport találkozik s együtt egyszerű, de igen szép kólót kezdenek járni. Még alig melegednek bele a táncba, mikor a színpad bal hátsó bejáratánál megjelenik egy kis legény, hátán hatalmas fonott kosárral, s a táncosok mögött, a színpad hátsó falával párhuzamosan, szomorúan bandukol. Közben egy-egy vágyódó pillantásából láthatjuk, hogy szívesebben táncolna ő is a többiekkel, de rá még munka vár s így nem állhat be közéjük. Egyre lassítja lépteit, majd meg is áll, fájó szívvel, hogy, ha már nem állhat be társai közé, legalább egy pillanatra nézze őket. Ezt a látszólag nem táncos részt is belső ritmussal, táncosan oldja meg a koreográfus és a szólista.

Ebben a pillanatban vidám hangulatú társaság érkezik (vagy 16—20 leányból-legényből álló csoport) s gyors tempójú kóló-táncal pillanatok alatt kört alakítanak, amivel a bámézkodó kosaras legénykét körülfogják.

A legényke először ki akar kerülni a körből, hogy folytassa megszakított útját, azonban csakhamar megmondolja magát — szíve s táncos-vidám kedve idehúzza, — levezi hátáról kosarát, fordítva leteszi a kör közepén a földre s nagy vidáman ráül. Lábát lóbálva, csillogó szemmel figyelni a gazdag, egyre gyorsabb lüktetésű körtáncot. Csakhamar azonban annyira magával ragadja a körülötte táncolók jókedve, lendülete, hogy leugrik a kosárról s a kör közepén virtuóz táncba kezd, miáltal mindig más-más helyen igyekszik beállni a táncolók sorába. A többiek azonban nem engedik be maguk közé. A legényke gyorsan megvigasztalódik, sőt láthatóan tetszik is neki, hogy a figyelem középpontjába került. Annyira belemerül a táncba, hogy észre sem veszi, mi készül ellene. A táncosok ugyanis közben elhatározzák, hogy megtréfálják a kissé lelkiismeretlen legénykét — aki a tánc, a mulatság kedvéért elfelejti kötelességét — s óvatosan abbahagyják a táncot; csak néhány fűrgelábú, vidám leányt hagynak a közepén virtuskodó társuk előtt, míg a többiek észrevétlenül a színpad egyik sarkába vonulnak s a kosarat is elcsenik középről. A kis legény ebből mit sem vesz észre, csupán azt látja, hogy a leányok egy csoportja csak vele foglalkozik, az ő táncát figyelni, kíséri. A leányok összefogóva úgy irányítják az öntelt legénykét, hogy az, háttal a csoportnak, éppen belepottyanjon egy előre gondosan elhelyezett kosárba. Nagy hahotával viszik középre a legények a kosarat, s benne a legénykét. A fiúk és a leányok sűrű csoportban veszik körül a »főhóst« — de egy pillanat múlva már két csoportra oszlanak, s a kosarat az egyik fiúcsoport jó magasan átdobja a másik fiúcsoportnak.

Először csak két kétségbeesetten kalimpáló lábat látunk a kosárban, a második dobásnál már derékig látszik a kis legény, tágranyított, könyörgő szemekkel — megintá már ezt a játékot — s a harmadik dobásnál szédületes magasságból kiugrik a kosárból.

A földre érve nagy vidáman óriási tempójú táncba kezd — hiszen érti ő a tréfát, nem haragszik érte barátaira. Rövid tánc után, melybe a többiek is bekapcsolódnak, a kis legény felkapja kosarát a hátára s most már jókedvűen hagyja ott továbbmulatozó társait; hiszen, ha rövid ideig is, de alaposan kivette részét ő is a szórakozásból.

Mint ebből a példából láthatjuk, a cselekményt, a »kosaras legény« jellemének fejlődését a tánc eszközeivel mutatja be a koreográfus, s a játékrészek szorosan a táncból folynak, »táncos« megoldással.

A cselekmény világos, egyszerű, minden rész a megoldás, a cél érdekében történik, nem bonyolódik bele a lényegtelen részletekbe. A tánc kifejező lehetőségeit figyelembe véve és állandóan szem előtt tartva születtek az egészséges humorú ötletek, amelyeket mindig magától értetődően, de ugyanakkor művészi igényességgel oldottak meg, koreográfus és táncosok egyaránt.

Megjegyzések a táncbetétekről

A színpadi táncbetét, mint neve is mutatja, nem önálló műfaj. Lehet, hogy egyike-másika tovább él az előadóművészek külön számaként matinén, vagy ehhez hasonló műsor keretében — de persze csak akkor, ha eredeti helyéről kiszakítva is érthető. Ez azonban nem tartozik természetéhez, hiszen szerepénél fogva szervesen kapcsolódik az opera, a dráma, az operett, a zenés vígjáték azon jelene-téhez, amelyhez szorosan tartozik, mert csak a megfelelő helyen kap megfelelő értelmet, fontosságot, hangulatot, levegőt. A táncművészet ebben a formájában lemond önálló jelentőségéről, azaz: az említett műfajok szolgálatában áll, tár-sulva a zenével, a képzőművészettel.

Ezek után az a kérdés merül fel, hogy mi is hát a létjogosultsága a táncbetét-nek, miért van egyáltalán táncbetét. Először azért, mert a drámai mű szerzője megköveteli, hogy itt vagy ott báli, mennyegzői vagy egyéb jelenetbe táncot illesz-szünk be. Másodsor, mivel a rendező — mikor a szövegben nincs említés róla — úgy érzi, hogy alkalmas pillanatban táncos jelenetet kell beillesztenie, mivel véle-ménye szerint ez, ha nem is érthetőbbé, de okvetlenül érzékletesebbé s a néző esztétikai élvezete számára markánsabbá teszi egy kor levegőjét, egy felvonás dinamikáját.

* * *

Azt lehet mondani, hogy általában a rendező számára nincs probléma, már ami az első esetet illeti, tudniillik, amikor a szerző az utasításában megköveteli a táncot; ilyenkor a rendezőnek és a koreográfusnak az a dolga, hogy kövesse az író óhaját. A probléma ott kezdődik, amikor a darabban nincs szó táncról, s a rendező a maga szellemi érzékenységéhez, művészi fogékonyságához fordul, erre hallgat, s ettől teszi függővé, hogy folyamodjék-e tánchoz, vagy sem, s ne elégedjék-e meg például csupán vidám mulatozással.

Ilyen esetben az első követelmény az legyen, hogy a színmű műfajához iga-zodjunk. Mert más jellegűnek kell lennie a táncnak például a »Romeo és Júliá«-ban, mint a »Karnyóné«-ban s megint másnak egy operettben, még terjedelmében is.

Általában a drámákban szerepel legkevésbé a tánc, szerepe itt a legaláren-deltebb, hogy meg ne sértse a darab egységét, a felvonás tökéletes kontúrját. Az operákban már nagyobb jelentősége van a táncnak. A zeneszerző határozottan állástfoglal a tánc jelentőségét illetően azzal, hogy megszabja terjedelmét és határát. Gondoljunk csak az »Aida«, »Lakmé«, »Faust« balett-betétejére, amelyekben a tánc szinte vetélkedik a mű többi, fontos részével.

Az operettnek már fontos kiegészítő része a táncbetét, hiszen ez műfaja szerint szövegből, dalból és táncból áll; de itt maga a néző is bőségesebben követeli a táncot.

* * *

A koreográfus munkája akkor kezdődik, amikor a rendező megbízza a tánc megalkotásával. Ettől kezdve segítőtársa kell, hogy legyen az írónak, a rendező-nek, a színésznek az egységes hatás előidézésében. Évégből tüzetesen kell ismernie a darabot, a személyek karakterét. Tanulmányoznia kell a kor történetét, kultú-ráját, társadalmi érintkezési formáit, politikai viszonyait, gazdasági életét. Főként pedig tanulmányoznia kell a szóban forgó század divatos színpadi, népi és társas-táncait, hogy ezeknek lépésanyaga, formakincse forrásként szolgáljon a maga újrateremtő fantáziájának munkájához.

Ilyen tudással felszerelve kell megjelennie a próbákban, hogy a napról napra fejlődő darab felépítésénél, a rendezői elképzelés tisztázódásánál és a jellemek kikristályosodásánál jelen legyen, hogy betölthesse az író és rendező mellett a majdnem társszerzői szerepet, amihez az említett felkészültségén kívül csak ízlése, stílusérzéke, ösztöne segítheti.

* * *

Nálunk eddig némi akadállyal kellett megküzdeniök a koreográfusoknak. Találkoznak itt-ott rendezőkkel, akik nem mernek táncot, pantomimikus játékot oly mértékben alkalmazni, ahogyan azt a szerző előírja, vagy a próbákon kialakult helyzet diktálja. Ennek oka talán az, hogy nem ismerik eléggé a táncművészet kifejező erejét, karakter- és helyzetkomikumát.

Pedig a jelenetek művészi értéke biztosítva lenne a rendező és a koreográfus szoros munkájával és kiküszöbölhető a főpróbák ideges hangulatában néha előforduló változtatások, húzások — amelyek soha sem válnak javára a táncbetéteknek.

De a nagyobbik küzdelmet mégsem a rendezőkkel kell megvívniuk a koreográfusoknak, hanem a táncosokkal, a táncos kérdéssel. Hivatásos táncosok az Operán kívül az Operett Színházban és a Fővárosi Víg Színházban vannak. A többi színháznak meg kell elégednie néhány jeleventkezővel, vagy nagyrésztben segéd-színészek beállításával. Képzhetni, hogy ilyen táncosokra koreográfiát szabni majdnem lehetetlen. De a már megtanított és kidolgozott tánc színvonalát megtartani még lehetetlenebb, mivel az ismétlődő próbákat megszervezni időbeli és anyagi akadályok miatt igen nehéz. Az is előfordul, hogy a táncosok közben más színházakhoz mennek át, hogy ott már az új darabhoz szerződjenek.

* * *

Sok színházunk az elmúlt évadban már legyőzte az idegenkedést, a személyi és tárgyi nehézségeket és szívesen alkalmazott táncbetéteket az egyes darabokban. A betétek persze nem mind voltak értékesek, de az összbenyomás róluk mégis az, hogy van nálunk akarás, művészi elképzelés, sőt sok példamutató eredmény is, ami a további előrehaladást biztosítja.

SZALAY KAROLA

Öt éves a Balassa Együttes

Ez év június 4-én ünnepelte a békéscsabai Balassa Népi Együttes öt esztendő fennállását. Pillantsunk végig ez alkalommal munkáján és értékeljük a jubileum alkalmából bemutatott műsorukat.

Kis táncsoportként kezdte meg működését a ma már országosan ismert Balassa Együttes. Tagjai főleg ipari tanulók. Oktatójuk, *Born Miklós*, már kezdetben a csoportból vált ki rátermettségével. Céljuk elsősorban a saját környékük táncainak megismerése, azok művészi feldolgozása volt, hogy szűkebb hazájuknak, a »Viharsaroknak« egyre növekvő művészi igényét kielégítsék s azon túlmenően neveljenek, tanítsanak is. Ezért küzdöttek és küzdenek ma is a csoport tagjai az említett oktatóval és a vezetővel, *Gécs Jenővel* együtt. Fáradhatatlanul lelkes, nem egyszer áldozatos munkájuknak hamarosan megmutatkozott az eredménye. Az 1949-es VIT-en ők képviselték a világ minden tájáról Budapestre sereglett fiatalok előtt a Viharsarkot s annak kultúráját.

A VIT után még lelkesebben dolgoztak. Első kompozíciójuk, a »Viharsarki táncok« után sorra készítették az új számokat s amikor 1950-ben kormányzatunk Albániába küldte a csoportot, már gazdag, egész estét betöltő műsorral szerepeltek. Megtisztelő feladatukat sikeresen teljesítették. Ennek legjobb bizonyítéka volt az, hogy albániai útjukat mindvégig a szeretet és a megbecsülés kísérte.

A kultúrversenyeken is igen szép eredményeket értek el. Mindkét fesztiválra feljöttek és bemutatták munkájuk legjavát.

Elsorolhatnám még sok sikeres fellépésüket, hiszen bejárták már csaknem az egész országot, de erre most nincs lehetőség; így csak a legkiemelkedőbbeket említettem. De nemcsak a színpadról harcol a csoport a kulturális forradalom győzelméért. Állandóan segíti környéke táncsoportjait és kiveszi részét a kultúr-aktivációs munkából. A csoport-tagok nagy része egyben oktató is.

Jubileumi bemutatójuk gazdag és színvonalas műsora azt bizonyította, hogy a csoport jó úton halad. A koreográfus a néphagyományra építi munkáját. Igen helyes, hogy műsorra tűzték a környékükön élő nemzetiségek, románok, szlovákok táncait is. A táncosok szépen, stílusosan, hangulatosan táncolnak, különösen ki kell emelni közülük *Tinkó Zoltánt*, *Viczián Jánost* és *Kiss Józsefet*. Dicsérendő, hogy kompozícióikban már a jellemek is megjelennek (például a »Táncrakérés«-ben) — bár ezen a téren még elmélyültebb és alaposabb munkát kell végezniök, koreográfusnak és táncosoknak egyaránt. A koreográfus jóízű humora örvendően tükröződik úgyszólván minden számban.

A táncok általában szépek, lelkesítőek voltak, de egy döntő hiba vonult végig a bemutatott számokon. *Born Miklós*, a koreográfus, igen szépen indítja és fejleszti az egyes kompozíciókat, a befejezés azonban — az »Este a fonóban« kivéte-



A békéscsabai Balassa Együttes tánckara

lével — rosszul sikerült. Színpadias tablók ezek, rossz, oda nem illő, giccses pózok (mint például a »Két kis kakas«-ban). Az egyébként szép »Viharsarki táncok« fináléjában különösen bántó volt a formalista, kapualatti átbújás. A térformák változatosak, hangulatosak. Vigyáznia kell azonban a koreográfusnak a térformák használatában, nehogy az öncélúság felé haladjon. Helyes, hogy cigánytáncot is tűztek műsorukra; de azt már nem lehet helyeselni, hogy a cigányokat éppen a léha oldalukról mutatják be. Ez a régi, reakciós cigányszemlélet.

Az együttes legjobb száma a szlovák hagyományok alapján készített »Este a fonóban« című életkép. Szép, stílusos táncok, ötletgazdagság, humor, derűs, optimista hangulat jellemzik a kompozíciót. A játékos részek különösen jól sikerültek. A legnagyobb érdem azonban az, hogy a kompozícióban tökéletesen sikerült ábrázolni a szlovák embereket.

Még egyről kell szólnunk. A mostani zenekíséret nem kielégítő. Egyhangú, monoton, hangulattalan. Ezt a hiányosságot feltétlenül fel kell számolniok. Jó lenne, ha a koreográfiák zenéjét *zeneszerzővel* íratnák.

Összefoglalásul megállapíthatjuk, hogy az együttes szép munkát végzett. Erényei kétségtelenül nagyobbak, mint a még meglévő hibái. Sokat várunk ettől az együttestől. Vezetőik és a tagok tehetséges emberek s biztosak vagyunk abban, hogy ezután is eredményesen fognak dolgozni. Ehhez azonban szükséges, hogy állandóan képezzék magukat, és különösen fontos, hogy az *együttes tehetséges koreográfusa feltétlenül továbbtanuljon*, mert az együttes csak így tudja kielégíteni a dolgozók egyre növekvő művészi igényét.

GYAPJAS ISTVÁN

A tánc őstörténete

I.

Az európai őskor táncai

Az európai őskor népeinek életére, kultúrájára vonatkozó ismereteink legfontosabb forrása az a napról napra gyarapodó lelet-anyag, amely az ásató régészek tárnak fel és tesznek elérhetővé. Az ásások révén egyre teljesebb képünk van az őskori ember élelemszerzési módjairól, eszközanyagáról, hajlékáról, temetkezéséről — röviden: kultúrájának minden olyan jelenségéről, amelynek legalább nyomait nem semmisítették meg teljesen az évezredek. Első látszatra reménytelen vállalkozásnak tűnhet a táncnak, ennek az »anyagtalannak« művészetnek maradványai után kutatni. Valójában mégis maradtak ránk — ha nem is nagy számban — olyan emlékek, amelyek alapján sikerrel kísérrelhetjük meg az őskori táncéletnek legalább körvonalait való rekonstrukcióját.

A legrégebbi ilyen emlékek az ú. n. régebbi kőkor második feléből (szaknyelven: a felső paleolitikumból) valók, koruk 80—100.000 évre becsülhető. Az ember ebben az időben nem ismerte még a földművelést és állattartást, élelmét és a szükséges nyersanyagokat vadnövények gyűjtése és főleg vadászat útján szerezte be. Technikája még nem jutott túl a pattintott kőeszközök készítésén. A kultúra képe általában primitív benyomást kelt tehát. Mégis e korok embere eljutott olyan művészi alkotások magaslatára, amelyeket mindmáig megcsodálunk s amelyekben az európai művészetek történetének csak újabban felismert, értékes ősi kezdeményeit láthatjuk. A szobrászat mellett főleg a karcolt vagy festett rajzok szolgáltatók lenyűgöző szépségű példákat kőkori őseink művészi képességeire. E rajzok jórészt sziklafülkék vagy barlangok falain találjuk, s már a lelőhely is fontos tanulságokhoz juttat el: a barlangok bejáratától messze, csak nyaktörő utakon megközelíthető részekben, örök sötétségben találhatóak ezek az alkotások, ahol tehát az ember nem *lakott*, ahol mesterséges világitást kellett igénybe vennie, hogy művét el tudja készíteni. Szó sem lehet tehát arról, hogy a kőkori művész csupán időtöltésből, játékos hajlamból kezdett volna rajzolgatni a barlangok falára. Ellenkezőleg, minden körülmény arra mutat, hogy ez a művészet szándékaiban és mondanivalójában igen komoly. E mondanivaló megértéséhez eljuttat egy a tény, hogy a festmények és rajzok túlnyomó része állatokat ábrázol, mégpedig azokat az állatokat, amelyek a kőkori vadász megélhetésének legfontosabb forrásai voltak: bölényt, mammutot, vadlovat, szarvast, medvét. Olykor az állatok testébe dárdaik vagy nyilak vannak rajzolva: a vadász így, ilyen mágikus módon igyekezett biztosítani a zsákmányt. A mágia sajátos logikája ez: a képmás sorsa befolyásolja az ábrázolt eredeti sorsát is — a lefestett állat festett fegyverekkel való »elejtése« biztosítani fogja az élő állatok tényleges elejtését. Mások megint párzó állatokat ábrázoltak: ilyen módon remélték a megfogyatkozott vadállomány tényleges szaporodását elősegíteni. A *képmágia* tehát ennek a barlangi művészetnek az ideológiai alapja.

A vadász-mágia e szellemisége hozta létre a legrégebbi tánc-ábrázolásokat is. A Pireneusok francia részén fekvő Három Testvér-barlangban pl. állatábrázolások sokasága mellett egy — a maga bizarrságában lenyűgöző — figura vonja magára figyelmünket. Az ábrázolt alak fején szarvasagancsot látunk, arca leginkább talán a bagolyra emlékeztet, hosszú szakála van, füle farkasfülek, mellső végtagja medvemancs, lófarokhoz hasonló farokkal ábrázolják —, de a felemelkedett testtartás kétségtelenné teszi, hogy a különös jelenségben embert kell látnunk, aki szokatlan külsejét maszkirozás révén nyerte. Az ilyen maszkos szokásokhoz a néprajztudomány számos párhuzamot tud felemlíteni. Részben termékenység-biztosító, részben rossz hatásokat, démonokat stb. elhárító szerepük szokott lenni, a leggyakrabban pedig a két tendencia (a pusztító hatások távoltartásának s a jó, termékenyítő erők odavonzásának gondolata) elválaszthatatlan együttesben lép fel. Valami ehhez használó mágikus célzatot kell feltételeznünk a Három Testvér barlangjában ábrázolt maszkos varázsló ténykedésében is. A vadász-mágiának a barlangi művészetre gyakorolt döntő befolyását ismerve azt gondoljuk, hogy ennek a kőkori állat-alakoskodó mágusnak is az állatok szaporodását varázsos módon biztosító szertartást kellett végeznie.

Az állatmaszkos figurának a termékenység-varázslással való összekapcsolását támogatja egy másik ábrázolás, ahol magát a maszkos szertartást örökítették meg. *Combarelles* barlangjában egy állatmaszkos férfialak szerelmi vággyal telten üz egy ugyancsak állatmaszkos nőt: fölülük egy másik hasonló párt rajzoltak, a két

pár közé pedig bizarr, karikatúraszerű (maszkos?) fejeket karcoltak kuszán a barlang falára. A számos néprajzi analógia világában nem kétséges az így megörökített szertartás értelme: az állatmaszkos alakok szerelmi jelenete maguknak az általuk megszemélyesített állatoknak a szaporodását volt hivatva mágikusan serkenteni.

Felvetett témánk szempontjából azonban a legfontosabb az a körülmény, hogy a maszkos szertartások a néprajz tanúsága szerint rendszerint táncsal egybeköve zajlanak le. A Három Testvér barlangjának varázslója meghajlított térdel, előrehajolt felsőtesttel van ábrázolva s ez ismét amellet szól, hogy táncos mozdulatok végzése közben örökítette meg őt a kőkori művész. Ennek a táncnak a részleteiről sem ez, sem a többi ismert (csaknem harminc!) maszkos alakot ábrázoló sziklarajz nem nyújt felvilágosítást; a figurák egyszerű lépő-mozdulatokat végeznek, a tánc lépés tehát vagy nem került rá a képre, vagy pedig igen egyszerű volt. Egy másik franciaországi emléken, a Dordogne-beli *Abri Mege* maszkos jelenetet mutató ábrázolásán három madár-maszkos figura van egymás mögött — nem lehetetlen, hogy körtánc emléket örökítette itt ránk a művész.

De egy csodálatos régészeti véletlen folytán a kőkori ember tánc lépéséről is tudunk, sőt elmondhatjuk, hogy a szó szoros értelmében ránk maradtak a kőkori tánc lépések! E legfontosabb emlékünк teljes megértéséhez le kell írunk a nevezetes *Tuc d'Audubert* barlangot, amely az őskor szellemi életének ritka gazdagságú emléktárát őrizte meg számunkra.

A francia Pireneusokban fekvő barlang számos alacsony folyosóból és meredek járatból áll s csak a legnagyobb nehézségek árán lehet benne közlekedni. A falait elborító állatképek tanúsága szerint a kőkori ember gyakran megfordult itt. A kőkor óta azonban nem járt itt ember egészen 1912-ig, a barlang felfedezéséig, mivel a bejáratot egy patak zárta el. A bejáratától mintegy 700 méternyire két nagyobb terem nyílik. A második teremben barlangi anyagból megformálva egy bölénypár megdöbentő művészi erejű ábrázolása látható. A bika üldözi a tehenet — a plasztikus ábrázolás itt a képmágia révén ugyanúgy a vadállomány szaporodását igyekszik biztosítani, mint a Combarelles-i barlang állatmaszkos embereinek esetében. A különbség csak annyi, hogy a Combarelles-i szertartás során emberek öltöttek állatmaszkot s így utánozták az állati viselkedést, a Tuc d'Audubert barlangjában pedig nem állat-alakoskodók, hanem plasztikus ábrázolások képviselik azt a képmást, amely a mágia hite szerint befolyást gyakorol az ábrázolt eredetire.

A barlang megelőző termében az agyagos talajba bekarcolva kusza vonalak összevisszaságát láthatjuk, körülöttük pedig emberi lábnyomokat, amelyeket a fölöttük keletkezett cseppkőbevonat híven megőrzött számunkra abban az állapotban, ahogy benyomódtak a barlang puha agyagába! A legfeltűnőbb azonban, hogy a mezelen lábnyomok nem teljes lenyomatot mutatnak, hanem csak a sarkokét, továbbá — a lenyomatok méreteiből következtetve — nem felnőttektől, hanem gyermekektől származnak.

A barlangnak egy további részén ismét csodálatos módon megőrzött lábnyomok láthatók (itt már teljes lenyomatban), amelyek egy helyről indultnak ki s öt különböző pontba futnak, ahol agyagból formált phallos-ábrázolások láthatók.

Mit mond számunkra ez a leletgyűttes? Sokezer évvel ezelőtt ebben a barlangban őseink különös szertartásokat hajtottak végre. E szertartások gondolati tartalmát a pároz bölény és az agyag-phallosok fejezik ki. A végzett ritusnak az állati és emberi termékenységgel, a faj szaporodásának eszméjével kellett mágikus eszmei kapcsolatban állnia. De a cselekmény végzői valóban »szertartásosan« viselkedtek, amennyiben időnként még a járásuk is eltért a mindennapitól s csak sarkukra léptek.

Ünnepi szertartás-cselekmény, különleges járásmód — nem kell túlzott fantázia ahhoz, hogy mindebből *tánra* következtessünk. A saroklenyomatok tehát a jégkori ember tánc lépéseit őrizték meg számunkra! Ez a tánc nem szólótánc volt, hanem — mint a nyomok elrendezése mutatja — láncot alkotva járták. De miért csak gyermekek? A néprajz segítségével erre a kérdésre is nagy valószínűséggel megadhatjuk a választ. A természeti népeknél ma is igen elterjedt az avatás szertartása, amelynek során a serdülő gyermekeket törzstagokká avatják. Ennek a ritusnak egyik célja — modern fogalmazásban — a szerelmi életbe való bevezetés; de az eredeti, mágikus értelmet tartva szem előtt, így kell kifejeznünk magunkat: az avatás szertartásai során telnek el az ifjak férfierővel, itt válnak férfiakká, a faj fenntartóivá. Aligha járunk messze az igazságtól, ha feltételezzük, hogy a Tuc d'Audubert félelmes sötétségében egy őskori törzs avatóünnep zajlott le valaha.

Ennek az ünnepségnek pedig — akárcsak a természeti népeknél megtalálható mai megfelelőinek — szoros kelléke volt a felavatandó ifjak rituális tánca.

Említettük már, hogy a kőkori művészet emlékeit rejtő barlangok rendszerint nehezen hozzáférhetők, állandó lakásra alkalmatlanok s erre utaló leleteket nem is találunk bennük. A Tuc d'Audubert leletanyaga mindennél beszédesebben mutatja, hogy e barlangok szent helyek voltak, amelyeket időről időre bizonyos meghatározott, nem-mindennapi célból kerestek fel csupán. A barlangokban lezajló művészi ténykedés (rajzolás, festés, szobrászat és tánc egyaránt) szintén távol áll attól, hogy csupán valamiféle önkényes játék-ösztön megnyilatkozásának lenne tekinthető — ellenkezőleg: végzői számára mélységesen komoly, az élet és a faj fenntartása szempontjából döntő fontosságúnak tekintett ténykedés volt ez, amely a legszerveesebben beletartozott az őskor primitív közösségeinek életébe.

Mellőzve most az őskor későbbi szakaszainak, az újabb kőkornak és a táncemlékekben jóval gazdagabb bronz- és vaskornak az ismertetését, csupán a régebbi kőkor említett néhány táncemléke alapján foglaljuk össze, mi az, amit ismereteink mai állása mellett legrégebbi elődeink táncéletéről mondhatunk.

Először is kétségtelen, hogy az őskorban — legrégebbi adataink szerint a régebbi kőkor második felétől fogva — volt tánc. Egyetlen adatunk sem szól amellett, hogy jégkori ősrünk életében pusztán szórakozásképpen, esetleg testgyakorlatként szerepelt volna a táncolás; sőt minden ismeretünk arra mutat, hogy a paleolitikus kultúrák népeinél a tánc a vadászat sikerét, a démonok elhárítását vagy a termékenység biztosítását célzó mágikus szertartások része volt. A bizonyítékok hiánya természetesen még nem zárja ki azt a lehetőséget, hogy már ebben az időben is voltak pusztán szórakoztató célú táncok; de lesz alkalmunk még a mai természeti népek táncéletéről is szólni s annak ismeretében igen valószínűtlennek mondhatjuk a merőben profán táncok feltételezését.

A kőkori táncok zenekíséretét — ha volt egyáltalán — igen primitívnek kell elképzelnünk. Dallamjászó hangszereket ebből az időből nem ismerünk s az ábrázolásokon nem látunk hangszert a táncolók mellett. A legvalószínűbb, hogy — az énekhangon kívül — dobogás, tapsolás szolgáltatta a tánc ritmikus kíséretét.

Az őskori táncélet egyik fontos kellékeként ismertük meg a maszkokat, amelyek segítségével a táncosok pantomimszerű jeleneteket tudtak bemutatni. (Lásd a Combarelles-i ábrázolást!) Nemcsak a tánc, hanem a dráma gyökerei is a vadász-társadalom rítusaiban gyökereznek tehát.

Az emlékeknek legalább egy része határozottabban társastáncokra utal. Bár nem valószínűtlen, hogy szólótáncok is előfordulhattak, mégis nagyfontosságú tény a társastáncok kétségtelen megléte. A társastáncban a táncosok közös impulzusra, közös formanyelven, közös kifejező eszközökkel élve cselekszenek s bizonyos fegyelmet kell vállalniuk ahhoz, hogy a táncmozgások kifejező ereje el ne vesszen. A régebbi kőkor embere tehát nemcsak a vadászatban és másfajta élelemszerzésben, hanem művészetében is társadalmi lény volt. A hite szerint mélységes, mágikus értelemmel bíró ünnepségek hagyományos előírások szerint, megszabott rend megtartásával folytak le. E közös ünnepi fegyelem egyik megnyilatkozása s ugyanakkor fenntartója is volt a mozdulatok kifejező képességének rituális alkalmazása: az európai ősember tánca.

V A J D A L Á S Z L O

(Folytatjuk)

A „csónakázás“ vagy a „háromlépéses lassú“

Magyarországon eddig a legnépesebb táncvigalom minden bizonnyal az 1953. május 17-i utcabál volt, a Hősök-terén. A becslések szerint 100.000 részvevő hullámzott, forgott a tavaszillatú téren, az estéli fényekben.

A Hősök-terén — tehát a legnagyobb magyarországi utcabálon — az esti óráktól közel éjfélig tartó 5—6 órás táncidőből körülbelül 30 perc volt a csárdászene. De csárdás-táncot a nagy tömeg nem táncolt.

A bál derekán elhangzott csárdás-zenékre — eléggé pontosan megszámlálva a táncolókat — átlag minden 100 táncos közül 1 (egy) pár táncolta a csárdást, vagyis a férfi két kézzel maga előtt tartotta a táncosnőjét, a foxban, kettőt jobbra, kettőt balra léptek, párosan forogtak, vagy népiesen cifráztak... A többiek — a százak és ezrek, a katonák, a rendőrelányok, a diákok, a bányászok, de még a magyar táncruhákba öltözött kultúrsoporttagok is — valami *mást* táncoltak a lassú csárdászenére. Más táncoltak, aminek itt Budapesten még neve nincsen, és így a főjellegzetessége után nevezzük el »háromlépéses lassú«-nak, vagy a vidéken feltűnt névvel »tangólépéses csárdás«-nak, vagy a derűsen hangzó »csónakázás«-nak.

A *háromlépéses lassú alapformája* a következő. A férfi az ú. n. szalontáncfogással tartja a táncosnőjét, vagyis úgy, ahogyan a tangóban, a foxban, keringőben szokás. Arccal egymással szembe fordulnak. A férfi két csárdás-lépést lép balra, majd egyet jobbra. Vagyis ballábbal oldalt előre kilép, a jobbal zár, a ballal újra kilép, a jobbal zár, a jobbal visszalép, a ballal zár. Negyedkottaként lép egyet, tehát a három, ú. n. csárdás-lépés tartama: 4/4 ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪

A nő ellenkező lábbal kezd és ugyanazt táncolja tükörmozgásban. A férfi a balra kilépéseknél kissé balra téríti a párját, és háromlépésenként kb. negyedfordulattal balra fordulnak. Vagy jobbra ugyanígy. Tehát a figura négyszeri ismétlésénél már kb. teljesen megfordultak egyszer. Nagyjában ugyanazon a kis helyen táncolnak a párok az egész túr alatt. Nem haladnak sem körben, sem előre a tánctéren. A nagy tömegben a vállak és a fejek kellemes hullámzása látszik.)

A *lépések jellege* többféle. Vannak, akik térdben kissé rúgózza, vagy pedig rezgősen táncolják, a rezgőcsárdáshoz hasonlóan. Vannak, akik tagjaikat lazítva, »dobálva«, erősebb térdhajlítással járják (szvinges változatban). A túlnyomó többség azonban simán, kényelmesen lejt, és éppen ebben leli a tánc örömét. Erre mondják, hogy »tangólépéses csárdás« (Szuromi Mária közlése, Tunyog). Kedves és derűs változat, amikor *olyan hajószerű ringással* táncolják, kettőt balra, egyet jobbra csárdászva; a befejező résznél a ballal nem zárnak, hanem a lábukat kitartják kissé magasra. Jellemző még, hogy a férfi a lány jobb kezét megfogja a baljával, majd könyökben behajlítva a karját, a lány tenyerét a szívére fogja. Szaknyelven így mondják: »csónakáznak«. (Béres András közlése, Debrecen.)

A *táncfogásban, a kéztartásban* is vannak változatok. Előfordul a csárdáshoz hasonló fogás, amikor a férfi jobbkarja a nő derekát öleli, a balkeze a nő jobb lapockáján pihen, a nő jobbra a férfi vállán, a balja a férfi karját fogja, amilyen magasán eléri. Ritkán előfordul a rendes csárdás-fogás is. Előfordul, hogy a férfi a balkezeben fogja a nő tenyerét és váltakozva a szívéhez tartja, majd előre kinyújtja. (A polkában és a vanszteppben volt szokásos ez a fogás 1918—1924 táján.) E változatok nem általánosak és nem is állandóak, még egyazon párnál sem. Tánc közben időnként egyik vagy másik változatot alkalmazták, aztán visszatérnek az általánosra. A túlnyomó többség mindvégig megmarad a sima, az általános szalontánc-fogásnál.

A háromlépéses lassú néha átmegy *forgásba*: röpléppel (röpsaszéval), keringőszerűen, vagy falun régóta szokásos, ú. n. boszton-forgással egy ideig forognak a párok, azután ismét visszatérnek a csárdáslépésekre, a »háromlépésre«.

A *friss zenére* nem járják a háromlépéses lassút. Ezt a táncot csak a lassú csárdás-zenére járják, országszerte. A friss csárdás-muzsikát tehát nem is kívánják utána. De ha a zenekar — a bevett szokás szerint rögtön — rákezdi a frisset, akkor a táncosok nagyobb része leül, illetve szószerint »leáll« és nem táncol tovább. Akik tovább járják, azok esetleg áttérnek a kisharangra, a párosforgásra, és közben lemorzsolódnak.

Hogyan él az új tánc a nagyobb vidéki városok és a falvak táncéletében?

Debrecenben mind a tangószerű, sima háromlépéses lassút, mind pedig a csónakázást, amelynél olyan hajószerű ingadozással táncolnak, már a múlt évben is

általánosan járták. 1952 júniusában a város egyetlen nyitva lévő tánciskolájában egész vasárnap este egyetlen igazi csárdászó pár sem akadt! A »Semmi babám, semmi« című dal (játékideje 26 mp) zenéjére annyi se volt a régi csárdás, amennyit a dal szövege mond: semmi! A táncteremben mindenki a háromlépéset táncolta. Pedig katonákkal, munkás és paraszt fiatalokkal volt tele a tánchely és táncoltak este nyolctól éjfélig! (Sas-u. tánciskola, 1952. június 21.) Ősszel, amikor az Aranybikában a Népművészeti Intézet vitája folyt a népi együttesek életéről, a szomszéd termekben, a vendéglátóipari tánchelyiségekben ugyancsak a háromlépéses lassú táncolták a vendégek, összezsúfolódvá a széksorok között. Szép számmal voltak közöttük vasutasok, katonák, egyetemi hallgatók. (Aranybika, 1952. szept. 28—29.)

Szegeden is igen elterjedt a szórakozóhelyeken, pl. a Hungáriában és a Hágiban. Ha a zenekar csárdást játszik, a táncosok egyharmada elmegy és leül a helyére, nem táncol tovább, egyharmada a rendes csárdást járja és egyharmada ezt az újat. »A tánc feltűnésével kapcsolatban azt tudom mondani — írja az adatközlő —, hogy kb. úgy tűnt fel, ahogyan abbahagyták a szving táncolását a csárdásra. Az egész úgy fest — bár lehet, hogy nem így van, mert bevallom, nem nagyon figyeltem fel rá —, hogy szving helyett ezt a »csárdást« táncolják.« (Ugrinovics Mátyás közlése, Szeged, 1953. május 6.)

Gyöngyösön 1952. augusztus 6-án és a következő napokon figyeltem a táncéletet. A járási kultúrház tágas tánctermeiben ösztánc volt. A jól hangzó tánczenekar zenéjére mintegy háromszázötven-négyszáz táncos forgott, szorongott. A foxtrott-zenére frissen, elevenen repültek, forogtak, rendkívül gazdagon variálták a röpsaszét. A tangóra elcsendesedett a vibráló mozgás, szeliden hullámozva úsztak a fejek, a vállak a nagy tömegben. A keringőre felpeszűdült újra a körforgás... Az ismert slágerdallamokra felmosolyogtak az arcok, szélesebbek lettek a mozdulatok, nagyobbak és lendületesebbek a lépések, az egész terem félhangosan dúdolta a szöveget (»Oly szép volt ez a város«)... Felfokozott érdeklődéssel vártam a csárdást: vajjon mi maradt meg a »gyöngyösi reszelő«-ből, a »gyöngyösi kapások táncá«-ból? A »Nemsokára menyecske lesz ebből a lányból« (játékideje 34 mp) és »A faluban nincs több kisleány, csak kettő« (játékideje 16—17 mp) című csárdás-zenékre egyetlen pár sem táncolta a régi csárdást, hanem mind csak a háromlépéset.

Sopronban Tendl Pál 60 éves népművész (1953. augusztus 20-án a legelső között kapta meg a »Népművészet Mestere« címet) és zenekara az egyik vendéglátóipari helyiségben játszik esténként, ahol táncolni is szoktak. Tendl cimbalomjátékáról közel 100 néprajzi zenefelvétel készült. (Lajtha László hanglemezfelvételei, 1953 március-június stb.) Tendl a néprajzi érdekességű táncszámait a soproni fiatalságnak is játssza. Mit táncolnak reá? Kiderül, hogy erre is a háromlépéset járnak.

Országszerte kialakult tehát a kép, hogy a szórakozásaiban, a társastáncéletben a régi csárdást nem táncolja a fiatalság, hanem csak a háromlépéset. Ezen nem sokat változtat néhány vidéki városban tapasztalható sajátos eset.

Miskolcon — azokon a helyeken, ahol többségben vannak az egymással összeköttetett miskolci fiatalok — a csárdás-zenére a racot táncolja az egész táncterem. (Debreceni-u. és Vasgyári munkaközösségi tánciskola, Vasgyári Kultúrotthon, szakszervezeti táncvizsga, 1953. aug. 12. Bővebbet lásd »A rac és története«, Táncművészet, 1953. I—IV. sz.) Ahol viszont a nem-miskolciak vannak többségben, ott csak a háromlépéses él, sőt annak szvinges változatai. (Építők kultúrotthona és szálláshelyei, szakszervezeti tánchelyiség.) A táncfelelős megkísérelte a küzdelmet ellene. A zene megállt és a mikrofonba bemondták többször, hogy a párok csak egymással szemben állva, ú. n. csárdásforgással táncolhatnak tovább a csárdás-zenére. Ezzel a tartással a szvinges változatok valamennyire lesimultak, elcsitultak. Legalábbis ideig-óráig. (Balogh Sándor közlése 1953. tél-tavaszi.)

Nyíregyházán a József Attila Kultúrháznak van a legnagyobb befogadóképességű táncterme. Szombat-vasárnap esténként ötszázan is szoronganak a teremben, köztük sok a katona. 1952 őszén itt is feltűnt a rac. Azóta, ha csárdást játszik a kultúrház kitűnő népi zenekara, a fiatalság a racot és a háromlépéset egyaránt járja. Éjjel felé többször van csárdás. Pl. a megfigyelésünk alkalmával féltizenkettőkor a csárdás-zenére 6—8 rackör alakult, egyetlen pár táncolt szvingesen, átbújósan, — de a szomszédok ezt a párt is leintették —, a többi pedig járta a háromlépéset rendszeren, kedvesen, sok-sok népies jelleggel. (Nyíregyháza, 1953. február 8—21.)

A *hajdúszováti* bálokban is »előforduló jelenség, hogy a csárdás-ütemre tangószerűen haladnak, így táncol a táncolók kis része. Előfordul már kb. két éve. Inkább a faluból elkerült »polgárosodó« fiatalok járnak így. A friss-re ezek gyakran leülnek.« (A hajdúszováti Kodály tszcs. kultúrvezetője közlése, 1953. május 6.)

Tóalmáson (Pest megye) a húsz-huszonkét éves leányok arról tanúskodnak, hogy »amióta ők az eszűket tudják«, a háromlépéset mindig táncolták a faluban. Némelyek úgy nevezték, hogy »szlávfox«, de nem a fox-, hanem a csárdás-zenére járnak. A fiatalok csak ezt táncolja, az öregek még a régi csárdást. (*Balázs Erzsébet*, 20 éves építőipari dolgozó közlése, 1953. május.)

Egy megét részletesebben vizsgáltunk, éppen a vidéki táncmozgalom egyik góciát, fellegetvát: *Borsodot*.

Borsod megyében a kisebb falvakban is sorra feltűnik a háromlépéses. *Nagyvisnyón* a katonák és a falusiak által rögtönzött bálon a cigánybanda csárdás-muzsikájára minden pár a háromlépéset járta, a régi csárdást egyetlen pár sem. (Nagyvisnyó, 1952. július 28.) A *tardi* parasztfiatalok is a háromlépéset táncolták, akár egy legény és egy leány kapaszkodott össze, akár két leány egymással. Ez történt a miskolci színházi látogatásuk után rögtönzött táncban, ahol igen jókedvvel, szívük szerint — szép népviseleteikben — mulattak. (Miskolc, 1953. április 20.) A háromlépéset táncolták a *szentistvániak* is egy »cuharé« (táncmulatság) előkészületein. (*Szalay Sándorné* közlése, Szentistván, 1953. július 9, táncgyűjtő út.) *Mezőkövesden* pedig egészen érdekes helyen — a *népi együttes műsorában* — is felbukkant már a háromlépéses lassú. A mezőkövesdi népi együttes a »Matyó lakodalom«-mal szerepelt az 1952—53. téli kultúrversenyen és kitűnő helyezést ért el. Ebben a matyó lakodalomban, amelyet Miskolcon és Budapesten is többször bemutattak, *Bukta István* 34 éves táncos (a völgyen szerepét alakítja) az »Eladó a menyasszony! Enyém a menyasszony!«-jelenetnél, tehát a lakodalom legkiemelkedőbb táncjelenetében, a háromlépéset járja a matyó menyasszonnyal. (1953. április 3. SZÖVOSZ-bemutató Budapesten.)

Tunyogon (Szatmár megye) a táncrendelésnél megkülönböztetik a régi csárdást az újtól. A gépállomás bálján a legény így szól fel a zenészekhez: »A csárdást most tangólépésben kérjük!« Ez kb. azt jelenti, hogy nem gyorsan, nem túl tüzesen. A zenére 40—50 pár táncol és mind a háromlépéset járja. Emlékeztük szerint 1948 óta így van ez már itt. (*Szuromi Mária* 22 éves traktorosleány közlése.)

Az eléggé széleskörű, az ország minden táját érintő adatgyűjtésünkben mindössze egyetlen helyről jelentették, hogy »a csárdást itt régi, népies formában lejtik, eltorzított csárdást itt nem lehet látni.« Ez a hely az 50—60 házról álló bányász-falucska, *Kondó*, a borsodi bányavidék egyik völgyében. (*Csirmaz József* táncoktató közlése, 1953. május 5.)

* * *

Összefoglalva a budapesti, a vidéki városi és falusi adatokat, bizonyossá válik, hogy a háromlépéses lassú vagy csónakázás évek alatt csendben, de annál ellenállhatatlanabban *elfoglalta a régi csárdás helyét*; a fiatalok ezt táncolja, a másikat — legfeljebb csak bámolja a bálban vagy a színpadon.

Az új tánc jellemző vonásai:

1. Ez a fiatalok tánca a csárdás helyett.
 2. Lassú csárdás-zenére járnak.
 3. Az új. n. szalontánc fogással vezeti a férfi a nőt.
 4. Két csárdás-lépés balra előre, egy vissza, azaz háromlépéses az alapfigura, miközben kissé balra — vagy jobbra — elfordulnak.
 5. A lépések jellege lehet szvinges (lazított végtagokkal, dobálósan járnak), vagy tangószerű (simán, kényelmesen lépnek), vagy keményebb, hangsúlyosabb, amikor kis térdhajlítással vagy rezgősen táncolják.
- A szvinges változat mindinkább eltűnőben van. Jelenleg a tangószerű »csónakázás« a legáltalánosabb. De látszik, hogy a keményebb, a hangsúlyosabb lépések fejlődőben vannak, és ezek fognak a legjobban elterjedni. A lépések jellege felveszi a régi csárdás vonásait. (A tánc ebben az irányban *tovább és magyarosabbá fejleszthető.*)

6. A tánc kényelmes, kellemes, sokáig lehet járni, és tánc közben beszélgetni, szórakozni is lehet. (Valószínűleg ezzel hódít a legjobban.)

Felmerülhet még az a kérdés, hogy *régi-e vagy csak két-három éves ez a tánc*. És ha két-három éves, akkor vajjon *hogyan keletkezett* — a szemünk láttára, anélkül, hogy észrevettük volna?!...

A feltevésünk az, hogy a tánc sokkal régebbi, mint gondolnánk. Néhány adat máris arra vall, hogy kettő-öt-tíz éve is élt már. (Tóalmás, Tunyog, Debrecen.)

Móricz Zsigmondnak egy riportja pedig már 35 évvel ezelőtt felemlíti, hogy a bálozó fiatalság a csárdás-zenére »tangózni kezd« (?)!

Ez a színes tánc-történeti leírás annál is értékesebb számunkra, mert köz-tudomású, hogy Móricz, mint néprajzi gyűjtő kezdte a pályafutását és az idő, amelyről ír, a táncéletben is — mondhatjuk — forradalmi: új tömegek, új helyen, új módon táncolnak (1918).

A »Debrecenben báloznak« c. riport* érdekesebb részeit itt adjuk. (A ki-emelés tőlünk.)

Az Arany Bika az Alföld ősiségéhez tartozik. A régi úrivilág Molochja: sokat megevett ez az aranybálvány a régi urakból.

Ma azonban sovány iparosember ül a debreceni városháza főispáni szobájában a régi civiskirályok helyén, s az Arany Bikában nem a nagybirtokosok nyalka és daliás fiai, pazar és kacér leányai báloznak, hanem az iparos és földműves osztály gyermekei.

... Debrecenben báloz a nép fiatalsága. Az óriási teremben hatszáz-hétszáz pár járja a csárdást, a kórtáncok, a valcerek eltűntek, ahelyett a táncos párok jó része csárdás közben egyszerre csak minden átmenet nélkül tangózni kezd.

Ember ember hátán nyüzsög. Az emelvényről, ahol a banda dolgozik (egész kicsiny és gyöngye cigányzenekar), csak a ritmikusan mozgó fejek rettentő tömege látszik. Mint a víz hullámszik nesztelenül, zajtalanul, lárma, dobogás, kurjongatás nélkül a fejek nagy sötét tava. Szorgalmasan és egyenletesen, szakmányban táncolnak ezek a derék iparosifjak a harcterről hazaszabadult s erre a táncra négy-öt hosszú év óta váró fiatalság. Még a karzat is tömve, ott is táncolnak. A nők, a rózsaszín és kékszínű nők, a fehérblúzos leányok serege, a vastag porréteg alatt, mint arany glóriában a háború szegény kifosztottjai.

... Ugyanazok a párok táncolnak órákig mindig együtt, mindig kettő. Debrecenben azt mondják, most hetenként hetven pár esküszik. Most a fiatal emberek táncoltatják a leányokat, s boldog beletörődéssel várják, hogy egy életen át azok táncoltassák őket...

... Ez az első bál 1914 óta.

Móricz szemléletes leírása kétségkívül ráillik a háromlépéses lassúra, mely nagy tömegben valóban tangószerűnek látszik, »hullámszik nesztelenül, zajtalanul, lárma, dobogás, kurjongatás nélkül«, »ugyanazok a párok táncolnak mindig együtt«.

Balmazújvárosból, ugyanebből az időből való Veres Péter élménye, mely érdekesen kiegészíti Móricz feljegyzését.

Eszerint az 1914—18. évi világháborúból hazatérő fiatal katonának — köztük ő maga is — nem akartak többé »parasztosan« táncolni. Szabadulni akartak mindentől, ami a régi, rossz életre emlékeztette őket. Sietve vették fel az új szokásokat, az új divatot. »Úgy fogtuk mi is a leányt a táncban, ahogy a városi bálokban láttuk.« (Veres Péter szóbeli közlése 1953. június 12.) Azaz szalontánc-fogással járták a csárdást, mert hiszen a cigánymuzsikuskok továbbra is csárdást játszottak legtöbbször. (Az első jazz-dobot csak az 1920-as években hozza Budapestre Bachmann.)

A tánc mindenesetre itt van előttünk, készen, és a fiatalság behódolt neki. Kinyílt mint tavasszal az ibolya, szerényen és előnti az egész tájat... Valószínű, hogy gyökerei, tartalékai voltak és vannak a mélyben.**

VOLLY ISTVÁN

* Megjelent a Pesti Hírlap 1918. dec. 22-i számában. Újra megjelent a »Gyalogolni jó« c. kötetben (1952).

** A tánc kiindulásul szolgálhat új magyar lassú társastánc megteremtéséhez, mellyel foglalkozunk is.

Koreográfus és dramaturgia

Ez a cikk a vitarovatban jelenik meg. Mégsem tud vitatkozni az e rovatban már előbb megjelent két cikkel (*Vitányi János* és *Körtvélyes Géza* írásai), mert azok nem a dramaturgia *gyakorlati* problémáival, hanem inkább a tánckompozíciók dramaturgiai műfaj-felosztásával foglalkoztak. A magam részéről néhány gyakorlati problémát szeretnék megvilágítani a dramaturgiai vitával kapcsolatban.

* * *

Mint minden színpadi mű, úgy a balettmű megszületésénél is elsősorban a dramaturgia szabályaira kell támaszkodni. Hogy a dramaturgia ismerete milyen fontos egy táncmű létrehozásában, az ma már minden balettkoreográfus előtt világos. Követik is ezt a helyes utat a koreográfusok, ki meggyőződésből, ki zsenialitásból, ki pedig — mint elismert igazságot — tiszteletből.

Ennek ellenére az utóbbi időben mégis igen sok szó esik a balett-, illetve táncdramaturgiáról. Vajjon miért? Hiszen operai baletteggyüttesünk koreográfusai híven követték és követik a dramaturgia törvényeit. Hogy milyen sikerrel, bizonyítják az utóbbi években bemutatott balettek kritikái és a közönség körében elért sikerei. Miért esik mégis annyi szó a táncdramaturgiáról, miért szükséges tudatosítani minden koreográfusban a dramaturgia fontosságát és nélkülözhetetlenségét? Azért, mert vannak koreográfusok, akik komoly tehetségükről számos esetben tanúságot tettek ugyan, de *elméleti dramaturgiai tudásuk még nem teljes*, vagy a dramaturgia tudománya számukra teljesen ismeretlen.

Szeretnék egy általam helyesnek talált elvre és következményeire rámutatni, hogy rajtuk keresztül megérthessék a dramaturgia fontosságát azok a koreográfusaink, akik még csak tapogatózva alkalmazták azt, vagy kellő ismeretek hiányában nem alkalmazták.

Ez az elv: amit a színpadon látok, azt *félreérthetetlenül kell értenem*. E köré a gondolat köré szeretném csoportosítani koreográfusi működéseim alatt leszűrt tapasztalataimat. Igyekszem nemcsak a jelen hibáit felfedni, hanem a jövő útját is megvilágítani minden koreográfus számára, aki a magyar táncművészet fejlesztésében részt venni óhajt.

Mi a célja a koreográfusnak? A művészi siker. Viszont a siker csak akkor értékes, ha a tartalmon keresztül a néző megérti a mű eszmei mondanivalóját. A mű tartalmát viszont a táncművészek tükrözik, a táncművészek karaktereit pedig a koreográfus formálja meg, az ő lelkében születnek az ábrázolt jellemek, és ezek színpadi megvalósításában csak a dramaturgia elveire támaszkodhat.

Nézzük meg először, milyen elemek szükségesek ahhoz, hogy egy táncmű megszülethessen.

Elsősorban a szöveg, a librettó. Hogy a librettóra helyesen tudjuk felépíteni táncalkotásunkat, tudatosan fel kell ismernünk a librettóban a dráma alapelemeit. Tudnunk kell, hogy a librettóból kiinduló balettművünkben melyek azok a legfontosabb fordulópontok, amelyeken keresztül a színpadon félreérthetetlen lesz a mű alapgondolata. Szükséges ez azért, hogy az egyes jellemeket céltudatosan fejleszthessük a drámai csúcshoz, az úgynevezett kulmináció felé. Tudnunk kell, hogy minden jelenetnek bizonyos meghatározott cél felé kell törekednie, melyet a felvonás, vagy a kép vége ad meg. Minden képben legyen egy jelenet, amelyen a súlypont fekszik, amelyben a szereplő személyek legbensőbb érzelmei, törekvései napvilágra kerülnek. Minthogy emberek, vagyis *jellemek* megtestesítéséről, azok jó vagy rossz cselekvéseinek szemünk előtti lefolyásáról van szó, magától értetődik, hogy a koreográfusnak ismernie kell az embereket és azokat a helyzeteket, amelyekben a szereplők cselekvései lejátszódnak.

Miután a fentiekben leírtak szerint a dramaturgia törvényeire felépítettük a librettót, az alkotómunkához csatlakozik a zeneszerző, aki a dráma inspiráló erejére megírja zenéjét. Ez a zene, ha jó, kifejezi a drámában történő cselekményeket, a benne lévő jellemeket, fajsúlyuknak megfelelően.

Mikor az író és a zeneszerző elkészült alkotásával, akkor a legfőbb irányítást a koreográfus veszi kezébe. Az ő tehetségén, teremtő szellemén keresztül látjuk kibontakozni a mű eszmei tartalmát, esztétikai szépségét és művészi értékét.

Valóban ő itt az irányító szellem, aki a különböző egyéniségek jó és rossz tulajdonságait kialakítja, aki az író és zeneszerzőt tisztelettel szolgálja. Neki kell azt az atmoszférát, miliőt megteremtene, rátalálnia azokra a lekiállapotokra, amelyeket az író és a zeneszerző a darabban elképzelt. Rá kell tapintania és határozottan meg kell adnia azt a stílust, amelyben a darab játszódik, amely stílus áthatja, megfogja majd a közönséget. Az anyagot a szellemen keresztül kell megformálnia.

Mindez azonban elképzelhetetlen a dráma szerkezetének szabályai, azaz: dramaturgia nélkül. Mint tudjuk, ezen az alapon készültek a nagy szovjet balettdramák, valamint a magyar »Keszkenő« és a »Coppélia« című balettművek.

A dramaturgia ismerete korlátlan lehetőségeket nyújt a koreográfusnak, mert sűríteni vagy bővíteni tudja a dráma menetének idejét. Teljesértékűen ki lehet fejezni a drámát négy felvonásban, mint amilyen a »Bahcsiszeráji szökökút«, egy felvonásban, mint a magyar »Romeo és Júlia«, vagy akár ötperces kompozícióban — erre példa az »Orpheus és Euridike« című drámai táncoktató —, anélkül, hogy az időtartam miatt a dráma eszmei mondanivalóján, érthetőségén csorba esnék.

A dramaturgia a cselekményen keresztül határozott irányt mutat a szereplők jellembrázolásához. A jellemek kialakítása a koreográfus egyik legfontosabb feladata.

Mit kell tennie a koreográfusnak ahhoz, hogy az egyes jellemeket jól és érthetően tudja megrajzolni egy táncjáték vagy balettdráma keretén belül?

A drámai műben a szereplők sorsát az író a jellembeli tulajdonságaik révén irányítja. Ezért a koreográfusnak a dráma főszereplőinek jellemét az író elképzelése szerint, félreérthetetlenül kell kidomborítania; a színpadon szereplő összes mellékszereplő táncosnak pedig elő kell segítenie az egész táncjátékban azt, hogy a főszereplők a lehető legtökéletesebben átélhessék és kifejezhessék szerepük jellembeli kialakulását.

A koreográfusnak tehát két részre kell osztania a szerepeket. Az első részbe tartoznak a főszerepek, a *tipikus jellemek*, a második részbe a mellékszereplők és a kar. Ha az első rész szereplői cselekmény szempontjából már világosak előttünk, fel kell fokozni őket — jellemük szerint — a végletekre. Ugyanis a tipikus alakok a jellembeli tulajdonságaik felfokozásával élesen különböznek egymástól és ezáltal a jellemükből fakadó cselekedeteik világosak lesznek. Vegyünk erre mindjárt egy példát, a »Hattyúk tava« című balettet. Ennek a balettnak négy főszereplője van. Ez a négy főszereplő egymáshoz viszonyítva jellem szempontjából négy véglét. Mivel a négy főszereplő jellemét félreérthetetlenül rajzolta meg táncban a koreográfus, jó és rossz tulajdonságaikat, az egymásra és a mellékszereplőkre ható fő jellemvonásaikat hűen tükrözte, a mű eszmei tartalma és cselekménye világossá és érthetővé vált.

A második részbe tartozó mellékszereplők és a kar jellemkidolgozása éppen olyan fontos munkát igényel, mint a főszerepek kidolgozása, mert ők az adott körülmények között jellembrázolásukkal, belső átélésükkel, érzéseik hullámzásával elősegítik a főszereplők jellembeli kialakulását.

Rossz aláfestés esetén a főszereplők nem tudják kiélni jellemüket, vagyis: ha a kölcsönhatásban nincs meg a teljes összhang és céltudat, annak okvetlenül a tipikus szerepek vallják kárát, és rajtuk keresztül az egész balettmű.

Az *operabétét* koreografálásához annyit szeretnék hozzáfűzni, hogy ezen a területen jól kell ismerni az opera dramaturgiáját, valamint a rendezés felépítését, mert ennek hiányában a koreográfus nem tudja helyesen beilleszteni a táncot és táncával továbbfejleszteni az opera drámai cselekményét. Az opera táncbetétének tehát céltudatosan kell törekednie a cselekmény céljára felé.

Van olyan műfaj is, amikor a koreográfus lelkivilágában olyan érzelmek, hangulatok születnek, amelyek vagy a zene, vagy más élmény alapján impresszióként jelentkeznek és nélkülöznek minden drámai elemet s a koreográfus ezt az impresszióját igyekszik kivetíteni táncművében a közönség elé. Mint ahogyan zenében és költészetben egy dallam vagy vers formájában fejezi ki benyomásait, hangulatait a költő, úgy a koreográfus is kifejezheti pillanatnyi hangulatait, továbbá érzéseit a táncköltészetben keresztül. Ha ilyen elképzelései vannak a koreográfusnak, akkor olyan hangulatot, zenét vetítsen a színpadra, amit őszinte emberi és művészi tartalommal tud megtölteni a tartalomnak megfelelő formában.

A gyakorlat azt mutatja, hogy a koreográfus igen sok esetben a »tánc a táncért« alapon készít kompozíciót. (Ez nem csupán a balett területére vonatkozik!) Ilyen esetben a koreográfus a közönség felületlen szórakozását igényli, önmaga pedig csak a színes térformák, figurációk és lépések variálásában éli ki magát.

Ez a koreografálási mód könnyebb fajsúlya miatt gyakran használt területe koreográfusainknak, mert nem kell hozzá más, mint hogy az illető művésznek legyen tér- és formaérzéke és száz lépése. Nézetem szerint az ilyen koreografálás helytelen. Minden esetben elsősorban a *művészi tartalom* legyen táncunk alapja s a tánc ne cél, hanem eszköz legyen a tartalom kifejezésére.

Amit leírtam, az csupán egy ember véleményét fejezi ki. Éppen ezért érdeklődéssel várom az érintett kérdésekben koreográfusaink hozzászólását.

VASHEGYI ERNŐ

KRITIKA

Fővárosi Operett Színház: „Boci-boci tarka“

A Fővárosi Operett Színház mult évadjának utolsó bemutatott darabja, a »Boci-boci tarka« hamarosan meghódította a közönség szívét. Mi a siker titka? Az, hogy a szerzők jó operettet alkottak s ezzel sikerült csaknem maradéktalanul kielégíteniök a közönségünkben mindinkább jelentkező ilyen igényt. De operett-repertoárunk nemcsak egyszerűen gyarapodott egy újabb darabbal — hanem, ami különösen kedves számunkra, *mai témájú* magyar operettel bővült. *Csizmarek Mátyás* szövege egy mai matyó falu életét mutatja be — nem egy helyen igen reális erővel — hősei történetén keresztül.

A darab középpontjában Virág István traktoros és a volt sommás leányának, Tajti Borinak a szerelme áll, kiknek lakodalma elé nagy akadály tornyosult: Tajti Bori nagymama, a ház babonás zsarnoka, csak úgy adja beleegyezését, ha a lagzira borjút vágnak. (Ezzel akár eleget tenni annak a babonának, mely szerint a borjuszív az ótágú lóherével és gyíkfarkával boldogságot hoz az új párnak.) A vőlegény nem hajlandó a törvény ellen vétetni, hiszen becsületes úton vágási engedélyhez nem juthatnak hozzá. Kispál Jóska, a fiatal kulák, aki szintén szerelmes Tajti Boriba, vágási engedélyt hamisít, hogy kisegítse Tajtiékat a bajból. A kulákok mesterkedése azonban lelepleződik s az új faluban befellezlik a babonának, megerősödik a tszes, a szerelmesek pedig egymáséi lesznek.

Ahol a hősök szerepköre dramaturgiailag jól kidolgozott, ott igen jó alakítást adhattak a szereplők. Különösen kiemelkedő színészi teljesítményt nyújt a lepesesszájú Lagzisi Erzsza szerepében *Pártos Erzsi*, a Nemzeti Színház tagja, Tajti Nándor szerepében *Agárdy Gábor*, özvegy Csuhané szerepében *Kovács Terus*, Kispál Jóska szerepében *Szentessy*

Zoltán, Bori szerepében *Petress Zsuzsa*, Rozi szerepében *Zentay Anna*; továbbá a dramaturgiailag soványabban megrajzolt gépállomásvezető szerepében *Palócz László*, Tajtiné szerepében pedig *Vándory Margit*. A darab értékéhez jelentősen járul hozzá *Vincze Ottó* kifejező, dallamos, a népdal motívumait felhasználó muzsikája, valamint *Bercsényi Tibor* realiztikus díszletei s *Márk Tivadar* pompás jelmezei.

Az operett cselekményében igen komoly szerep jutott a táncnak. A rendező, *Székelgy György*, és a koreográfus, *Roboz Ágnes*, jó összmunkája révén a táncok — szinte kivétel nélkül — meg is felelnek feladatuknak: szerves részei a darabnak, aláhúzzák, színesítik, gazdagítják azt; tehát a próza, az ének, zene, tánc együtt fejezik ki a szerzők mondanivalóját. Pedig itt is lett volna alkalom arra, hogy a tánc függetlenül magát a darabtól s öncélú látványosság legyen csupán. A kocsmai táncjelenetben vagy a lakodalmas képből a koreográfus nem engedve a csábító lehetőségnek pontosan annyit adott a táncból, amennyi kellett. Ez a szükséges mértéktartás nem utolsó sorban járul hozzá az operett sikeréhez. De még ez is kevés lett volna önmagában, ha a koreográfus nem támaszkodott volna az alapos felkészülésre. Matyó tárgyú darabról lévén szó, *Roboz Ágnes* Mezőkövesden gyűjtött táncokat, népszokásokat s ismerkedett az ottani parasztok életével. Érezni is lehet az élmény hamvát a táncokon: frissességet, elevenséget árasztanak, s ez nagy mértékben telíti az egész operettet jó ízzel, zamattal.

Ilyen friss, jóízű táncokkal szórakozik, mulatozik a kocsmában összesereglett fiatalság az első felvonás második képében. A koreográfiailag is igen jól szerkesztett táncképet Virág István és Tajti Bori egyszerű csárdása indítja. Majd

bekapcsolódnak a fiatalok, leányok-legények ropják a csárdást. Ebből a közös mulatságból hol a legények keményebb virtuskodása, hol a leányok szelídebb karikázói villanak elő rövid időre. Ezek egymásutánja, ügyes összefűzése egyre fokozza a hangulatot, olyanmilyre, hogy szinte természetes, amint a forgó karikákból a jókedv csúcspontján a legényekre támaszkodó leányok elengedik magukat s úsznak a levegőben. Ez a merész megoldás itt nem meghökentető, hanem érzelmileg indokolt s ugyanakkor hatásos kifejezés is. A rendezés gondosan kidolgozta a színpadon lévő összes szereplők és a mulató táncosok kapcsolatát. A jobboldalon álló álló kulákok nekikeseredetten bámulják a fiatalokat, az idősebb dolgozó parasztok és asszonyok pedig félkörben állva kisebb mozgással vesznek részt a közös jókedvben.

Táncban, néphagyományokban különösen gazdag az operett záróképe. Mindjárt az elején a népviseletbe öltözött leányok karikázója s néhány pár csárdás

tánca megadja a készülő lakodalom alaphangulatát. A felköszöntő vőfély mondókáját ünnepélyesebbé színezi a párnás tánc. Majd bevonul Tajtiék udvarába a vőfélyek vezette lakodalmos menet az esküvői párral, amelyet körbe táncolnak a leányok. Legények üveges tánca után ajándékokat adnak a falubeliek a nászpárnak. Leányok gyertyás tánca, páros tánc, vőfélybúcsúzó, öregasszonyok seprűs tánca, s végül az »Eladó a menyasszony« tánc — már a puszta felsorolásból is kitetszik, hogy milyen gazdagon merített a koreográfus a népi szokásokból. S itt sem csak pompázó látványosságot kap a közönség, hanem, — ami ugyanilyen fontos — ez alkalommal még inkább megismeri a darab hőseit. Nem áll le a történet, sőt inkább kiteljesedik: Lagzis Erzsá sorsát tekintve pedig, őrajta beteljesedik. Ugyanis, miután az öreg Tajti megetette vele a babona szerint boldogságot hozó s általa elkészített borjúsívet az ötágú lóherével és gyikfarkával, kitáncoltatja a lakodalmos



Jelenet a »Boci-boci tarka« című operett III. felvonásából



»Boci-boci tarka« — párnástánc

udvarról. Ennek a nagy táncos képnek is igen jó, egyre fokozódó a tempója, arányban vannak egymással és szervesen összeilleszkednek az egyes részek. A friss, helyénvaló és szép táncok között csak a vénasszonyok seprűs táncra hat durvának, talán éppen túlzott karikírozása miatt. A jelenet festői hatását nagyban fokozta *Márk Tivadar* poétikus jellemtervezése, mellyel szép példáját adta annak, hogyan kell a népviseletet bátran s kellő alázattal színpadra stilizálni, elkerülve minden hamisítást és bántó giccsét.

A tánckar tagjai mind a két nagy táncjelenetben jól megállották a helyüket. Nemcsak azzal, hogy alaposan kidolgozták a technikai részeket, hogy átvették a koreográfus által átadott matyó táncstílust, de azzal is, hogy igaz, eleven derűvel, léttel töltötték meg a formákat, a színpadot.

Ugyanezt lehet elmondani a színészek közül *Pártos Erzs* két rövid táncáról is. Nagyszerű alakítását még teljesebbé teszi, amikor a pálinkázástól öreges tüzzel táncra kerekedik; ezzel még tökéletesebbé, egyénibbé lesz a gonoszokdó falusi szipirtyó jellegzetes figurája.

A darab által pontosan meghatározott szerephez hű és egyéni alakításra látunk némi törekvést felcsillanni *Rozika* és *Fecske Tóbiás* (*Zentay Anna* és *Rátonyi Róbert*) első táncjelenében is. Igen helyesen, a lány »frissebbet« kérésére csárdásba kezdenek. S bár egy kicsit karikírozzák a nevetetés kedvéért a

táncot, ebben a táncukban még sem esnek ki teljesen a darab atmoszférájából. Amit viszont másik táncjelenetben, a »Haragszom rád...« kezdetű kedvesen humoros dal folytatásaképpen művelnek, az enyhén szólva ízléstelenség. Ennek semmi köze a dal civakodós hangulatához. De még csak nem is paródiája annak. Az egész darab egészséges, bő humorában durva és banális az a játék, amint *Fecske Tóbiás* a copfjánál fogva lába között húzza át szerelmét, *Rozikát*, az egyre öntudatosodó cselédlányt. A rendezésnek, a színház vezetőségének nem lett volna szabad elnézniök, hogy a tehetséges színészek a közönség mulattatására ilyen gusztustalanságot tálaljanak fel.

Vincze Ottó muzsikája a táncok számára is kitűnő lehetőséget nyújt. Egyrészt erőteljesen ritmikus, másrészt pedig a nagy táncjelenetekben a dinamikai fokozódás nagy mértékben segíti a tánckompozíció belső fejlődését. Ez a táncmuzsika külön üde, friss színnel gazdagítja az egész operett zenéjét.

Hasznos és fontos lépést tett tehát a Fővárosi Operett Színház vezetősége a »Boci-boci tarka« bemutatásával az új magyar operettkultúra továbbfejlesztése érdekében. A mai valóságunk egy darabját bő humorral, léttől duzzadó alakokkal ábrázolt mű egyik eddigi legjobb magyar operettünk. Külön öröm számunkra, hogy a benne bőven szereplő táncok szebbé, gazdagabbá és tartalmasabbá teszik.

CSIZMADIA GYÖRGY

KRÓNIKA

JÁRÁSI KULTÜRVERSENY INDUL. Az Országos Népművelési Bizottság 1953. október 1-től 1954. május 1-ig a művészeti csoportok számára járási kultúrversenyt hirdetett meg. A versennyel kapcsolatos szervezési és művészeti kérdésekről október 1-én a Népművészeti Intézetben a megyei tanácsok művészeti előadói számára beszámolókat adott Erdős Magda elvtársnő a Népművelési Minisztérium népművelési főosztálya részéről, valamint Széll Jenő elvtárs, a Népművészeti Intézet igazgatója. (A verseny egy-egy művészeti kérdéséről lapunk következő számaiban írunk.)

A versenybe a falusi, városi és üzemi művészeti csoportok nevezhetnek be csoportos és egyéni számokkal. (Szinjátások, bábjátékok, ének- és zenekarok, táncosportok, népi együttesek és — ez alkalommal külön műfajban — rigmusbrigádok; egyéni számokkal pedig ének- és hangszerszolisták, szavalók, művészi felolvasók, népi rigmus- és mesemondók.) A versenyt a járási tanácsok szervezik. A verseny célja: a művészeti csoportok színvonalának további emelése, az új népművészeti alkotások felszínrehozatala és méltó felkészülés hazánk felszabadulásának 10. évfordulójára. A művészeti versenyek eddigi tapasztalatai azt bizonyítják, hogy azok a csoportok értek el jó eredményt, amelyek rendszeres próbáikat kilégésztették szakmai-elmeleti és politikai tanúlással. Ebben a versenyben is azok a művészeti csoportok fogják jól megállni a helyüket, amelyek igen komolyan veszik ezeket a tapasztalatokat. A járási tanácsok mellett működő művészeti albizottságoknak komoly feladatuk elősegíteni, hogy a művészeti csoportok minél nagyobb számban vegyenek részt a versenyen, továbbá, hogy műsoraik tartalmazzák a régi hagyományok felújítását és az új népművészeti alkotásokat. A műsorválasztás jelentőségének további fenntartása mellett előtérbe kerül az előadóműd színvonalának felemelése is. Igen nagy és igényes követelményt állít a verseny nemcsak az alkotóknak, hanem a bírálóknak szemben is: az eddiginél szakszerűbb, segítőkhangú, igazságos bírálatnak, amely az eredményeket és hibákat megmutatja, kell segítenie a csoportok munkáját.

A csoportok levelezőlapon küldik meg bevezetésüket a járási tanács népművelési előadójának november 10-ig. A verseny bemutatónak időrendje: I. helyi bemutatók megtartása november hód végéig, II. körzeti bemutatók február végéig, III. járási bemutatók április végéig. A járásiok legjobb művészeti csoportjai május 1-én és 2-án a járási székhelyeken megtartandó népnepélyeken mutatják be műsoraikat. A csoportok november 7-én, december 25-én és április 4-én ünnepi műsorokat adnak.

A NEPKÖZTÁRSASÁG ELNÖKI TANÁCSA a Magyar Néphadsereg Művészegyettesének — a néphadseregben végzett eredményes kulturális és nevelőmunkájának, valamint a szocialista kultúra építése terén kifejtett sikeres tevékenységének elismeréséért — a Vörös Csillag-Erdemrendet adományozta. A Táncművészet szerkesztője ezúton is szeretettel üdvözlí a Magyar Néphadsereg Művészegyettesének tancárát s további, még eredményesebb munkát kíván művészi munkájához.

A NÉPMŰVÉSZETI INTÉZET ES A MEGYEI TANÁCS rendezésében kétéhes bentlakásos táncoktatóképző tanfolyamot tartottak augusztus folyamán Sopronban a megye néptáncoktatóinak és egyes táncosportok legjobb táncosainak részvételével. A tanfolyamot huszonegy hallgató végezte el. Ez alkalommal újabb táncokat tanul-

tak meg s megismerkedtek a táncleírással is. Hasonló tanfolyamot rendeztek Kecskeméten szeptemberben.

ORSZÁGOS KONFERENCIÁRA jönnek össze november hó 21-22-23-án a megyei, kerületi szakszervezeti táncszakelődők. A konferencia fő témái: falusi táncosportok továbbfejlesztésének kérdései, valamint a kiadványokban megjelenő táncleírások problémái. A konferencia előadója Pór Anna elvtársnő, a Népművészeti Intézet táncosztályának vezetője. Mindkét vitaanyaghoz bemutatót tartanak fővárosi és vidéki táncosportok.

AZ MSZT V. KER. SZERVEZETÉNEK kultúr-otthonában szeptember 17-én *Merényi Zsuzsa* tartott előadást a magyar balettművészetnek a felszabadulás óta történt nagy fejlődéséről. Vázolta előadásában balettművészetünk múltját, hagyományait, majd ismertette azt a felfelé ívelő utat, amelyet az operaházi balett az élenjáró szovjet balettművészet segítségével, a maga jó iskolájára támaszkodva rövid néhány év alatt megtett. Az előadás után az V. ker. balettmunkaközösségi iskola növendékei mutattak be kedves műsort. Az MSZT V. ker. szervezete ezúttal már másodszer rendezett — széleskörű közönség előtt — népszerűsítő táncelőadást. Ennek az előadásnak sikere is bizonyítja, hogy ma már egyre többen és többen érdeklődnek a tánc iránt, s helyes az MSZT-szervezetnek az a kezdeményezése, amellyel a táncpal kapcsolatos kérdéseknek is helyt ad ismeretterjesztő műsoraiban.

BUDAPESTI TÁNCOKTATÓK SZAKMAI TOVÁBBKÉPZÉSE. Október 7-én a Népművészeti Intézet táncosztálya rendezésében megkezdődött a szerdai továbbképző tanfolyam. A délelőtti tanfolyam anyaga: magyar táncelőadást (ehhez kapcsolódó zenetörténettel), zenei alapismeretek, valamint Kalocsa környéki és rábaközi táncok tanulása, melyekre öreg paraszt-táncosokat hívnak fel, illetve olyan oktatókat, akik az illető táncgyűjtésében részt vettek. A hallgatók a már tanfolyamokat végzett oktatókból kerülnek ki. Vezető: *Magyari Gizella*. A tavalyi délutáni tanfolyam is folytatja munkáját *Molnár István* művészeti vezetésével.

AZ ÚTTÖRŐ KÖZPONT ES PEDAGÓGUS SZAKSZERVEZET november 1-től tanfolyamot indít úttörőházak és iskolai úttörő szakkörök vezetői számára. Ezen gyermekjátékokat, illetve ezek feldolgozásait tanulják meg.

NÉPRAJZI NÉPMŰVÉSZETI GYUJTOTPÁLYÁZAT MEGHOSSZABBÍTÁSA. A Néprajzi Múzeum és a Népművészeti Intézet által meghirdetett országos gyűjtőpályázat beküldési határidejét többek kérésére október 31-ig meghosszabbították. Pályázni lehet a néprajz és a népművészet bármely témakörével (népdal, népi tánc, népköltészet, népszokások stb.) foglalkozó, eredeti helyszíni néprajzi gyűjtésen alapuló pályamunkákkal. Különösen kívánatos forradalmi néphagyományainkkal és a szocialista átalakulásunkhoz kapcsolódó néprajzi jelenségekkel és népművészeti alkotásokkal foglalkozó pályamunkák kidolgozása. Pályázhatnak egyének és munkaközösségek (szakkörök, úttörő csapatok, kultúr-csoportok stb.) egy vagy több pályamunkával. A legjobb pályamunkák közül huszonöt 100—500 forintos pályadíjban részesül. A pályázat ügyében felvilágosítást a Néprajzi Múzeum Adattára (Budapest, VIII., Könyves Kálmán-körút 40. Tel.: 331-142) ad.



G. Ulanova, a világhírű szovjet balettművész 25 éve lépett színpadra