

Kavecsánszki Máté:

Színpadai néptánc és modern balettművészet a két világháború közötti Magyarországon – Háttérrel Milloss *Csupajátékához*

A *Magyar Csupajáték* a XX. század első harmadának magyar táncművészeti törekvéseit mintegy összefoglaló, a maga nemében ugyanakkor egyedülálló, közvetlen folytatás nélküli, de mégis hosszú távú következményekkel járó, az európai trendekhez kiválóan alkalmazkodó csúcsteljesítménye.¹ Olyan alkotás, amely nemzetközi szinten is sikerre vitte azt az európai törekvést, amely a modern táncművészet létrehozása érdekében kísérletet tett különböző táncnyelvek – arányaiban persze eltérő – egyesítésére. A *Csupajáték* nem pusztán különböző táncnyelvek keveredése, sőt szintézise és nemcsak különböző művészi ábrázolási technikák és látásmódok összeépítése, hanem tulajdonképpen egymással sokszor ellentétes társadalmi ideológiák találkozása: modern és hagyományos, romantikus és expresszív, haladó és óvatos, magyaros és európai egyszerre. A *Csupajáték* megszületéséhez vezető körülmények vizsgálata, illetve magának a műnek az értelmezése épp emiatt számos szempont együttes érvényesítését igényli. Hiszen nem pusztán egy táncművészeti alkotás plasztikai, motívikai, ritmikai, dinamikai, tehát tánctudományi és esztétikai, illetve művészettörténeti elemzésére van szükség, hanem annak az alkotói, illetve befogadói közönségnek a vizsgálatára is, amely eszmei, mentalitásbeli, politikai, filozófiai, társadalmi, történelmi mezgyéin a mű egyáltalán elkészülhetett és bemutatásra kerülhetett. Az a körülmény ugyanis, hogy egy alapvetően balettnak minősülő alkotás „magyaros” témákat dolgoz fel különböző táncnyelvek felhasználásával, hogy ez egyáltalán lehetségessé válik a színpadon és bemutatathatóvá a publikum előtt, a társadalmi és politikai folyamatok megértése nélkül nehezen magyarázható.

163

Táncnyelvek, formák, stílusok

A tánc különböző műnemei, formái, műfajai közötti különbségtételkor mind a tudományos diskurzusban, mind pedig a közbeszédben gyakran találkozunk a *táncnyelv* kifejezéssel, ugyanakkor pontos jelentése még nem teljesen kiforrott a tánctudományban.² A táncnyelv jelentheti egyrészt a táncról való gondolkodás

¹ A kutatás az MMKI támogatása mellett a MTA Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával valósult meg.

² A táncnyelv definiálásának különböző lehetőségeihez vö. KARDOS D. László: *A magyarországi néptánc-folklorizmus kérdéséhez = Folklor és Etnográfia*, 1987, 31. sz., Debrecen, Debreceni Egyetem

írott változatát, ekkor tehát táncszaknyelv értelemben használatos.³ Egy második lehetőség a tánc verbális nyelvhez hasonló elképzelése és a táncok verbális nyelvre alkalmazott fogalmaival való felruházása,⁴ amely különösen kedvelt a strukturalista megközelítésű kutatásokban. Mindkét értelmezési lehetőségtől sokkal általánosabb azonban az, amikor a táncnyelv alatt valamilyen karakterisztikusan jellemző mozdulatrendszert – a nyelvihez hasonló kinezikus jelrendszert – értünk (például társasági, népi, színpadi, művészi, balett, modern stb.). Ez az alapvetően mozgáseméleti megközelítés jelenik meg Körtvélyes Géza, illetve Vitányi Iván mára már jelentős mértékben továbbfejlesztett, de alapjaiban jó kiindulópontként szolgáló elméleti munkásságában.⁵ Körtvélyes Géza az emberi mozgást csoportosítva megkülönbözteti a „*köznapi élet mozgásvilágát*”, valamint a „*művészi mozgásokat*”.⁶ Utóbbi kategóriába tartoznak a „*közhasználatú táncok*” és az „*autonóm táncművészet*”. Körtvélyes a közhasználatú táncok közé sorolja a természeti népek táncait, a paraszti táncokat és a társasági táncokat (vagyis a társastáncokat). Mint írja, mindhárom alcsoport olyan mozgásvilágot jelent „*amelyben folyamat van, s azt egy mozdulatnyelv határozza meg*”. Mindhárom említett táncnem meghatározott formanyelvvel (motivika, ritmika, plasztika, dinamika) bír, amelynek jellege, fizikai megnyilvánulása a társadalmi helyzetből

Néprajzi Tanszék, 33.; KAÁN Zsuzsa: *Koreográfia és szemiotika. = Tánctudományi Tanulmányok*, 1982–1983, Bp., 1983, 130–135.; KÖRTVÉLYES Géza: *Művészet, tánc, táncművészet*. Bp., Planétás, 1999, 74–79.; RÉTHEI PRIKKEL Marián: *A magyar táncnyelv = Magyar Nyelv*, 1906, 3–11. A táncnyelv modern értelmezéséhez vö. FUCHS Lívia: *Száz év tánc. Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe*. Bp., L'Harmattan, 2007, 221–276.; valamint WIGMAN, Mary: *A tánc nyelve – a tánc formái = FUCHS Lívia: Táncpoétikák a reneszánsztól a posztmodernig*. Bp., L'Harmattan, 2008, 150–155. Lásd még VOIGT Vilmos: *A folklorisztika alapfogalmai*. H. n., Argumetum, 2014, 262. A fogalmi zavarok tisztázásának első jelentős kísérlete Kőnczei Csilla nevéhez fűződik: KÖNCZEI Csilla: *Táncos anyanyelv? = ZAKARIÁS Erzsébet: Kriza János Néprajzi Társaság Évkönyve 3.*, Kolozsvár, Kriza János Néprajzi Társaság, 1995, 161–164. Lásd még KÖNCZEI Csilla: *Ötletek a tánc textológiai elemzéséhez = Korunk*, 4. sz., 1993, 47–55.

³ Lásd BENYŐ Hedvig: *Széles pillanatok. A táncnyelv fordítási problémái = NÉMETH András – MAJOR Rita – MIZERÁK Katalin – TÓVAY NAGY Péter: Hagyomány és újítás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánckutatásban. Tudományos konferencia a Magyar Táncművészeti Főiskolán 2007. november 9–10.* Bp., Planétás, 2009, 83–89.

⁴ Ennek problémáival, lehetőségeivel részletesen foglalkozik KÖNCZEI: *i. m.* (1995), 161–164. Vö. KAEPLER, L. Adrienne: *Dance Ethnology and Anthropology of Dance = Dance Research Journal*, 2000, 32. évf., 1. sz., 116–125.

⁵ Az emberi test mozdulatainak rendszerezése és jelnyelvként való értelmezése az első – 18. századi – táncelméleti munkáig vezethető vissza. Ennek bemutatását lásd: BRANDSTETTER, Gabriele: *Enzyklopädie des Tanzes. Bewegung und Wissensordnungen des 18. Jahrhunderts bei de Causac und Diderot = HUSCHKA, Sabine (Hg.): Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen*. Bielefeld, Transcript, 2009, 71–85.; valamint HAITZINGER, Nicole: *Auge. Seele. Herz. Zur Funktion der Geste im Tanzdiskurs des 18. Jahrhunderts = HUSCHKA, Sabine (Hg.): Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen*. Bielefeld, Transcript, 2009, 87–88. Vö. PINTÉR Mária: *Tánc és lélek. Pszichofilológiai kísérlet az antik görög tánc megértésére*. Bp., Akadémiai, 2011, 40. Körtvélyes és Vitányi elméleteihez lásd a további jegyzeteket.

⁶ Vö.: ORTUTAY Gyula: *A tánc etnológiája és lélektana. = Magyar Pszichológiai Szemle*. 1934, 7. évf., 1–2. sz., 125–128.

és környezetből adódó életfunkciós mozgások eltéréseivel is magyarázható. Ennek megfelelően az említett három táncnemet egy-egy táncnyelvként lehet értelmezni.⁷ A tánc történeti kutatások az elmúlt évtizedekben igazolták a közhasználatú táncok táncnyelveinek gyakori keveredését egymással, különösen igaz ez hazánkban a paraszti és a társasági táncnyelvek esetében.⁸ Hangsúlyozandó ez esetben is, hogy a táncnyelvek eltérő formai-stílusbeli és kifejezési-megjelenítési rendszerben mozognak, és bár hasonló mondanivalót, *tartalmat* hordozhatnak, azt eltérő stílusú – nyelvű – mozdulatokkal fejezik ki.

A közhasználatú táncok táncnyelveinek egymással történő keveredése mellett számtalan példát találunk arra vonatkozóan is, amikor az autonóm táncművészet táncnyelvei, például a balett gazdagodik a közhasználatú táncok motívumaival. A *Csupajáték* éppen ennek az egyik példája. A keveredés a közhasználatú táncok esetében lehet spontán vagy tudatosan irányított folyamat eredménye, az autonóm táncművésztbe tartozó alkotások esetében azonban mindig tervszerűséggel kell számolnunk. A tudatos döntések mögött pedig olyan vizuális-reprezentációs szándék húzódhat meg, amely a táncalkotás, a táncművelemény vizsgálatán keresztül az alkotó, illetve a befogadó közösség társadalmi, politikai, mentális-kulturális sajátosságairól árulkodhat.

A tánc mint identitásperformansz

A tánc *mentalitásbeli tartalom kivetített megnyilvánulásaként, szimbólumaként* történő értelmezésekor a tánc kultúrában, a táncművészetben bekövetkező táncnyelvi változásokat az alkotó, illetve a befogadó közösség mentális – kulturális – társadalmi valóságának vizsgálatakor is alkalmazhatjuk.⁹ Ugyanez fordítva is igaz, a táncművelemény megszületése, egy produkció „élete” nem értelmezhető

⁷ Az elméletet lásd részletesen: KÖRTVELYES: *i. m.* (1999), 74–79, illetve VITÁNYI Iván: *A tánc*. Bp., Gondolat, 1963, 19–50. Lásd még ehhez KARDOS: *i. m.* (1987), 33. A „táncnyelv” mint tudományos terminust természetesen nem Körtvélyes használja először. Lásd: RETHEI PRIKKEL: *i. m.* (1906), 3–11. A *táncnyelv* kifejezést használja Kaán Zsuzsa is a táncszemiotikát bemutató tanulmányában: KAAAN: *i. m.* (1983) 130–135. A táncnyelv modern értelmezéséhez Vö. FUCHS: *i. m.* (2007) 221–276.; valamint WIGMAN: *i. m.* (2008), 150–155. L. Merényi Zsuzsa a táncnyelvet lépések, ugrások, gesztusok összességeként határozza meg. L. MERÉNYI Zsuzsa: *A tánc művészi fejlődésének törvényszerűségeiről. Hozzászólás Vitányi Iván cikkéhez.* = *Táncművészeti Értesítő*, 1966, 2. sz., 55–56.

⁸ Lásd KAVECSÁNSZKI Máté: *Tánc és közösség. A társastáncok és a paraszti tánc kultúra kapcsolatainak elmélete bihari kutatások alapján* = *Studia Folkloristica et Ethnographica*, 59. sz., Debrecen, Debreceni Egyetem Néprajzi Tanszék, 2015, 65–74.

⁹ KAVECSÁNSZKI Máté: *A köröstarikányi „porondtól” Rákosi szalonjáig. A népi tánc kultúra antropológiai vizsgálatának módszertanához és elméleti hátteréhez* = KAVECSÁNSZKI Máté – MARINKA Melinda: *Táj és kultúra 1.*, Debrecen, DE Néprajzi Tanszék, 2018, 46–72.; KAVECSÁNSZKI Máté: *A táncantropológiai módszer alkalmazásának lehetőségei a nemzeti-etnikai identitás vizsgálatában* = KARLOVITZ János Tibor: *Tanulmányok az emberi gondolkodás tárgykörében*. s.r.o. Komárno, International Research Institute, 2013, 89–97., <http://www.irisro.org/inter2013magyar/O12KavecsanszkiMate.pdf>

a társadalmi környezet sajátosságainak figyelembevétele nélkül. Egy táncművészeti alkotás szimbolikus reprezentációs gyakorlatként történő vizsgálatakor a produkció és annak „táncnyelvisége” a közösségi mentalitás, az identitás, a gondolkodás, az értékválasztás kivetületeként, performanszként nyer értelmezést.¹⁰ A táncnyelvek keveredése esetében, a tudatos alkotói folyamat eredményeként megszülető táncművészeti produkcióknál különösen fontossá válik a táncnyelvi elemek szimbolikus tartalmának, üzenetének az értelmezése. Ennek mentén vizsgálhatók ugyanis a XX. század első harmadának azon táncművészeti törekvései, amelyek célja egyrészt a népi tánc kultúra színpadra állítása – tehát közhasználatú táncból táncművészeti jelenséggé alakítása –, illetve a táncművészet modern nyelvezetének kialakítása a népi tánc kultúra ihlető forrásként történő használatával. E táncművészeti törekvések mögöttes motivációi különbözőek lehettek, hiszen születhettek egyrészt a modernizmus jegyében, másrészt viszont politikai-társadalmi célzatú nemzeti törekvések megnyilvánulásai is lehettek, illetve a két különböző motiváció fedésbe is kerülhetett egymással. Mindegyik lehetőségre bőségesen találunk példát a balettművészet megújulási folyamata során a XX. század első évtizedeiben.

A balett formanyelvének megújítása a folklór, a néptánc segítségével

A balettművészet megújulásának folyamata a XX. század elején vette kezdetét és az érintett művészek, koreográfusok, táncosok elsősorban a klasszikus formák feloldását, a balett táncnyelvének kibővítését, a XX. századi társadalmi viszonyokhoz való hozzáigazítását kívánták. Ehhez viszont szükség volt egy olyan befogadó közegre, amely képes volt a balettra kortárs művészetként tekinteni, és nem a nosztalgikus szórakozás egyik lehetőségét látni benne. A balett táncnyelvének bővítésekor a modern európai és amerikai társastáncok, illetve a néptáncok jöhettek szóba.

A táncnyelv radikális kibővítésének szándéka elsőként az Orosz Balettnél figyelhető meg leginkább. A modern balett formavilágának kialakításakor a kortárs társastáncok, a szabad tánc, illetve a néptáncok jöhettek szóba. Ennek a törekvésnek az első igazán sikeres képviselője volt Szergej Gyagilev (1872–1929), az Orosz Balett alapítója (1909). A Gyagilev-féle Orosz Balett ismerte fel Mihail Fokin (1880–1942) koreográfusi tehetségét, aki a megújulás jegyében bátran merített

¹⁰ A humántudományokban bekövetkező *performatív fordulat* jelentőségéről lásd NÉMETH András: *Az emberi test mint a kommunikáció médiuma. A testhasználat és a performativitás pedagógiai, történeti, antropológiai vázlata* = NÉMETH András – MAJOR Rita – MIZERÁK Katalin – TÓVAY NAGY Péter: *Hagyomány és újítás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánc kutatásban. Tudományos konferencia a Magyar Táncművészeti Főiskolán 2007. november 9–10. Bp., Planétás, 2009, 127.*

a folklórból, elsősorban karaktertánra épülő egyfelvonásosaiban.¹¹ Ő volt az, aki az orosz népelet zsánerfiguráit is beemelte kompozícióiba, például az orosz vásári bábjátékból ismert *Petruska* esetében.¹² A *Tűzmadár* Igor Sztravinszkij zenéjével az orosz népmesék világából építkezett, és nemcsak a koreográfiát, hanem a szövegkönyvet is Fokin jegyezte.¹³ Gyagilev és Fokin művészetfelfogásában fontos célként fogalmazódott meg, hogy a balett ún. összművészetté váljon, vagyis nem elégedett meg azzal, hogy a színpadi tánc a többi művészet egyenrangú társává emelkedjen, a cél az volt, hogy a balettmű egyenrangú alkotók, írók, zeneszerzők, képzőművészek, koreográfusok stb. együttműködésé-
ként szülessen meg.¹⁴ A táncnyelv megújításában és összességében a balettművészet megreformálásában Fokin elévülhetetlen érdemeket szerzett. A *Times* hasábjain publikált nyílt levelében öt alapelvet fogalmazott meg reformprogramját illetően. Ezek között nemcsak a balettmű összművészeti jellegének megvalósítása szerepelt, hanem a népi táncművelés ihlető forrásként való felhasználása is: „*Meg kell találnia azt a mozgásnyelvet, amely a leghívebben fejezi ki a balettben szereplő nép és az adott kor jellegzetességeit.*”¹⁵ Fokin gondolata alapvetően nem tekinthető újdonságnak, hiszen a tánc önmagában alkalmas egy közösség reprezentálására, a tánc nyelve pedig szimbolizálni képes az adott közösség társadalmi, kulturális beágyazottságát.¹⁶ Ezzel magyarázható, hogy a balett karaktertáncai időről időre igen közel kerülhettek a néptáncokhoz, hiszen végső soron így váltak alkalmassá a karakter reprezentálására a színpadon. Különösen jellemző megoldás ez az Orosz Balett esetében Vaclav Nizsinszkijnél (1889–1950),¹⁷ illetve az őt követő Leonid Massine (1895–1979) munkásságában,¹⁸ aki határozottabban képviselte a Fokin-féle elképzeléseket az egyfelvonásos karakterbalettek megkomponálása során. Kiemelkedő ezen a téren *A három szögletű kalap* című alkotása, amelyben a már korábban is létező spanyol karaktertáncokat – amelyek tehát keletkezésükkor szintén a néptáncokból építkeztek, de jelentősen stilizálódtak és plasztikájuk meglehetősen egységesedett – kortárs előadású spanyol néptáncal, flamencóval frissítette fel.¹⁹ Természe-

11 FUCHS: *i. m.* (2007), 44.

12 Uo., 45. Vö. VÁLYI Rózi: *A táncművészet története*. Bp., Zeneműkiadó, 1969, 254–255.

13 F. MOLNÁR Márta – VÁLYI Rózi: *Balettek könyve*. Bp., Saxum, 2004, 98–99.

14 Lásd LIFAR, Serge: *Gyagilev*. Bp., Gondolat, 1975, 8–9. Vö. FELFÖLDI László: *Tánc történet* = SZENTPÉTERI József: *Magyar Kódex 6. Magyarok a 20. században. Magyarország művelődéstörténete 1918–2000*. Bp., Kossuth, 2001, 242.

15 FOKIN, Mihail: *Nyílt levél a Times szerkesztőjéhez* = FUCHS Livia: *Táncpoétikák. Szöveggyűjtemény a reneszánsztól a posztmodernig*. Bp., L'Harmattan, 2008, 85. Lásd még VÁLYI: *i. m.* (1969), 255.

16 KAVECSÁNSZKI: *i. m.* (2013), 89–97.

17 Vö. VÁLYI: *i. m.* (1969), 258–259.

18 Lásd LIFAR: *i. m.* (1975), 276–277. Vö. FELFÖLDI: *i. m.* (2001), 243.

19 LIFAR: *i. m.* (1975), 308–309. Vö. FUCHS: *i. m.* (2007), 52.; VÁLYI: *i. m.* (1969), 266.

tesen nem hagyható figyelmen kívül, hogy az eleve stilizált népi motívumok egy spanyol flamencotáncos produkcióra szánt mozgásanyagának felhasználásával ugyancsak stilizált táncnyelvi elemekkel gazdagodtak, ami természetesen a kor-szak művészetfelfogása szerint indokolható volt, hiszen a cél végső soron egy balettmű bemutatása volt a színpadon, nem pedig egy néptáncprodukció.

A táncnyelvi augmentáció pusztán művészi szándéka mellett megjelenhetett a nemzeti identitás építésének programja is, amely céljává ez esetben a nemzeti balett megteremtését tehetette. Hasonlóan a romantika korához, a nemzeti kultúra ihlető forrásaként ismét a népi kultúra témáihoz és kifejezőeszközeihez nyúlhattak. Így az Orosz Balett megoldásaitól némiképp eltérő az az elv, amelyet a szentpétervári (leningrádi) balett vezető koreográfusa, Fjodor Lopuhov (1896–1973) képviselt. Nála ugyanis a néptánc nem elsősorban a karakter hitelesítésére és megjelölésére, illetve a balett táncnyelvének megújítására szolgált, hanem a nép, a nemzet reprezentálására. Lopuhov nemzeti témákat állított színpadra és a szláv, illetve északi mondavilágot is megjelenítette. Így végső soron az erősen stilizált karaktertáncok helyett *Jégszűz* című munkájában (1927) a kor elképzelései szerint néprajzilag hitelesnek tekintett norvég néptáncokkal mutatta be a falusiak jeleneteit. Az etnográfiai hitelesség igénye volt jellemző egyébként Alexandr Gorszkij (1871–1924) egyes alkotásaira is a Bolsojban.²⁰ A táncnyelvek keveredésének egészen sajátos formáját teremtette meg Igor Mojszejev (1906–2007), aki eredetileg maga is karaktertáncos volt a Bolsojban. A néptáncok színpadra állításakor ugyanis sosem volt célja az autenticitás, az eredetiség. Számára a folklór alapanyag volt, amely segítségével merőben újat alkothatott. Ahogy hangoztatta, nem néptáncgyűttest csinált, hanem balettgyűttest, amely néptánc/folklór anyaggal dolgozik,²¹ jóllehet munkásságát az utókor gyakorta színpadi néptáncművészetként értékeli.²²

Végső soron a nemzeti tánc és a nemzeti balett reprezentatív, identitáshordozó és -közvetítő megalkotása jelenti azt az irányt, amely majd igényként fogalmazódik meg a harmincas évek Magyarországon is. Nem újdonság ez nálunk, hiszen a harmincas évek Európájában a nemzeti tárgyú balettek megjelenése jellemzőnek tekinthető. A részben ennek révén megszülető nemzeti balettközpontok természetesen mélyen merítettek az Orosz Balett elv- és eszközrendszeréből. A harmincas években töretlen népszerűségnek örvendő Massine példája, főképp a kis léptékű, de változatos karaktereket felvonultató, kissé nosztalgikus, de egyúttal groteszk balettművek²³ tekintetében általánosan követendővé vált a kon-

²⁰ Lopuhov és Gorszkij munkásságáról részletesen lásd FUCHS: *i. m.* (2007), 66–67., 69., 74. Vö. VÁLYI: *i. m.* (1969), 253.

²¹ FUCHS: *i. m.* (2007), 189.

²² Vö. FELFÖLDI: *i. m.* (2001), 244.

²³ FUCHS: *i. m.* (2007), 117.

tinensen, ami nem jelentette azt, hogy a megoldás azonnal elnyerte a művészi értelemben konzervatívabb nemzeti közönség tetszését is.

Kettős törekvéssel találkozunk tehát az orosz, illetve az európai balettművészetben. Egyrészt a balett nyelvezetének megújítása, másrészt a nemzeti balett megalkotása. A két törekvés közös célja – ha nem is azonos indokkal – a néptánc nyelvének beemelése a színpadi táncművészetbe. Ez az a környezet, amelyben a magyar balett reformprogramjának érvényesülnie kellett.

Ugyanakkor egy másik fontos törekvéssel is számolnunk kell, ez pedig a néptánc színpadra állításának problémája. Ennek során a közhasználatú táncok közé sorolt paraszti táncnyelvre az a feladat várt, hogy az autonóm táncművészet egyik, önálló karakterrel és nyelvi rendszerrel bíró műfajává váljon, összességében tehát az, hogy megfeleljen a „művészi” igényeknek, akár a „hitelesség” vagy az „autentikusság” rovására, már amennyiben feltételezzük egyáltalán ennek létét. A színpadi néptáncművészet kialakulásában szintén elévülhetetlen érdemet szereztek az orosz együttesek, egyesületek, ugyanakkor általános európai tendenciáról kell beszélnünk a két világháború közötti időszakban.²⁴ A népi kultúra ugyanis ekkor ismét a nemzetépítés fontos bázisává és a nemzeti reprezentáció egyik lehetőségévé vált. A tánc mint a nemzeti kultúra vizuálisan megragadható formája, a nemzeti (és etnikai) identitás megteremtésének és kifejezésének egyik legtokéletesebb eszköze, amely természetszerűen hordozhat és közvetíthet politikai tartalmat is.²⁵ Amióta a modern polgári nemzet kialakításának igénye a XVIII. század végétől kezdődően megjelent a politikai diskurzusban, a néptáncot – hasonlóan a népi kultúra többi eleméhez – a nemzeti azonosság tudat egyik legreprezentatívabb szimbólumának tartják. A táncos cselekvés politikai tartalommal való feltöltődése a zenével kísért strukturált emberi mozgások egyik legfontosabb sajátossága miatt történhet(ett) meg: a tánc ugyanis képes kifejezni, magyarázni, értelmezni, szimbolizálni, vagyis lényegében modellezni azt a mikro- (lokális) vagy mezo- (nemzeti) kultúrát, amelyben lezajlik. A táncoláson keresztül, illetve a táncalkalmon való részvétellel közösség teremődik, az ehhez a közösséghez való tartozás pedig természetszerűen jelenti a táncon keresztül kifejezett kulturális üzenet, tehát a tánc manifeszt vagy látens politikumának elfogadását is (így a táncselekményben való aktív részvétel egyrészt az egyéni, másrészt pedig a kollektív identitás kifejezésére is alkalmas).²⁶ A pusztá

²⁴ Vö. KARDOS: i. m. (1987), 42–43.

²⁵ KAVECSÁNSZKI: i. m. (2015), 56–61.

²⁶ Lásd LIEBSCH, Katharina: *Identität – Bewegung – Tanz. Theoretische Reflexionen zum Begriff der Identität* = KAROß, Sabine – WELZIN, Leonore (Hrsg.): *Tanz – Politik – Identität. Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Tanzforschung*. Münster – Hamburg – London, Lit Verlag, 2001, 14–22. Vö. WULF, Christoph: *Anthropologische Dimensionen des Tanzes* = BRANDSTETTER, Gabriele – WULF, Christoph (Hrsg.): *Tanz als Anthropologie*. München, Wilhelm Fink Verlag, 2007, 126–127.; WULF, Christoph: *A tánc antropológiai dimenziói. Részletek = Debreceni Disputa*, 2010, 8. évf., 5. sz., 4.

esztétikai-művészi célok mellett a néptánc színpadra állításának folyamatában e lehetséges mögöttes célrendszert is értelmeznünk kell.

A magyar színpadi táncművészet reformkísérlete és a *Csupajáték*

A *Csupajáték* megszületéséhez vezető folyamat a fentiekhez hasonlóan bonyolult, sokrétű. A népi-paraszti táncnyelv motívumainak útja az autonóm táncművészet felé hazánkban is egyrésztől művészi modernizációs, másrésztől nemzeti törekvések összetett folyamatainak eredménye. E helyen nincs lehetőség a kérdés részletes tárgyalására, de feltétlenül hangsúlyozandó, hogy a modernista törekvések mögött – különösen a jelenvaló világ rezdüléseire fokozottan érzékeny művészetek esetében – mindig meghúzódik egyfajta identitásválság is.²⁷ Ennek természetesen számos történelmi, társadalmi, gazdasági összetevője ismert a két világháború közötti Magyarországon. A népi kultúra felé fordulást – a szociális érzékenységgű társadalmi csoportok és politikai erők érdeklődése mellett – a magyar nemzeti identitás megerősítésnek, sőt keresésének igénye ösztönözte. A Trianon utáni Magyarországon évtizedekre hivatalossá váló kereszténynemzeti eszme a népi kultúrából új erőre sarjadó nemzeti kultúra elmélyítését és külföldön történő reprezentálását támogatta. Előbbi különös terepévé vált Budapest.

Budapest a századfordulón még a polgári modernitás szimbóluma volt, egyszerre jelképezte a magyar nemzet haladását és a polgári fejlődést. A vesztes világháború után azonban ez a modernitás a kozmopolitizmus új, negatív értelmezésével párosult. Ebben a diskurzusban Budapest rövid úton magyartalan, sőt – 1918-as és 1919-es szerepe miatt – egyenesen „bűnös” várossá vált.²⁸ A Budapest magyarságával kapcsolatos polémia a húszas évektől vált egyre intenzívebbé, részben a trianoni sokk következtében. Jellemzően ekkor még elsősorban a budapesti nyelv, nyelvjárás magyartalansága került a diskurzus középpontjába.²⁹ A néprajzkutató Györffy István még a vizsgált korszak végén, 1939-ben is a főváros magyartalanságát ostromolta: *„Nálunk az ország fővárosában a népi műveltség parasztságot jelent. [...] Ma valóságos nemzetközi város, minden ősi magyar műveltségemlék nélkül, olyan, amilyet Amerikában valami hirtelen felbukkant természeti kincs kiaknázására összeverődött gyűlevész nép néhány évtized alatt hoz létre. Ezt a várost nemcsak nyelvében, de népi-nemzeti irányban*

²⁷ Lásd erről GYÁNI Gábor: *Budapest – túl jön és rosszon. A nagyvárosi múlt mint tapasztalat.* Bp., Napvilág Kiadó, 2008, 92.

²⁸ Uo., 67., 70.

²⁹ GYÁNI Gábor: *Hétköznapi Budapest. Nagyvárosi élet a századfordulón.* Bp., Városháza, 1995, 79–80.

is meg kell magyarosítanunk, s ezt nem tartom lehetetlennek.”³⁰ Nem véletlen tehát, hogy a húszas évektől kifejezett kultúrpolitikai céllá vált Budapest magyarosítása. Ebben nagy segítséget jelentettek a nagyvárosba vidékről beköltözők tízezrei – akik sajátos, a népi kultúrához szorosabb szálakkal kötődő ízlésvilágot hoztak magukkal Budapestre –, illetve a részben utóbbiak kulturális igényeit kiszolgáló szándékozó programok, rendezvények. Ennek sorába illeszkedett például a Gyöngyösbokréta programsorozata a fővárosban, amelynek első bemutatóját 1931. augusztus 20-án a Városi Színházban tartották. Igen tanulságos az ezzel kapcsolatos beszámoló a Pesti Naplóban: „Végre valahára igazi és valóban népi művészetet hoz Szent István napja [...] Budapest, ez a cinikus világváros, ezen az estén felfedezte magyarságát.”³¹ Ide tartozik a Paulini–Kodály-féle Hány János ősbemutatója is, ezúttal az Operaházban 1929-ben: „Az akkor már közel fél évszázados Magyar Operaház falai között először csendültek fel igazi magyar népdalok, ahogy Kodály kinyilatkoztatta, hogy »kibéleljék falait« az eljövendő igazi magyar operák számára.”³² E törekvések jelentőségéről a balettprodukciók esetében sem szabad elfeledkezni.

A *Csupajáték* létrehozását eredményező folyamat három fontos szegmense emelendő ki: a) a néptánc színpadra állításának programja; b) a szabad tánc megszületése Magyarországon; c) a hazai balettművészet modernizálásának szándéka. Mindhárom közös jellemzője a népi-paraszti táncnyelv motívumainak felhasználása.

a) A néphagyományok ápolásának mozgalommá szervezése ekkor már évtizedes európai tradíciókkal bírt. A népi kultúra elemeinek „nemzetisítése” szintén jóval korábbi, a XIX. század első felének romantikájában gyökerezik. A nemzetté válás útján, az egységes nemzeti önkép megalkotásában jobbra a népi kultúra elemeihez nyúltak, kiválogatva azokat a reprezentációra alkalmas etnikus specifikumokat, amelyek leginkább alkalmasak egy nép, nemzet másoktól való megkülönböztetésére, illetve a kulturális teljesítmény reprezentálására.

Kétségtelen, hogy a népi kultúra felértékelődése a XIX. század első harmadában kezdődött, produktumainak rendszeres feltárása ugyanakkor a század második felében vette kezdetét, az eredmények rendszeres közreadása pedig a századforduló táján, illetve a pozitívizmus korában (a néprajztudomány esetében 1772–1933) vált jellemzővé.³³ Az 1930-as évek nemzeti törekvései a népi

³⁰ GYÖRFFY István: *A néphagyomány és a nemzeti művelődés*. Debrecen, 1993, 54.

³¹ Közli VOLLY István: *A Gyöngyösbokréta indulása (Adalékok)* = DÖKA Krisztina – MOLNÁR Péter: *A Gyöngyösbokréta. Írások és dokumentumok a mozgalom történetéből* = *Folkszemle*, 2011, <https://folkradio.hu/folkszemle/gyongyosbokreta02/index.php> (utolsó letöltés: 2011. 05.).

³² Uo.

³³ Lásd KÓSA László: *A magyar néprajz tudománytörténete*. Bp., Osiris, 2001, 70–160.

kultúrában a nemzeti kultúra ihlető forrását látták. A nemzeti műveltség megújítására alkalmas népi kultúra gondolata már jó százéves volt ekkor, a két világháború között azonban különös aktualitást kapott. A trianoni békeszerződés a „legeredetibbnek” tartott néprajzi tájak elvesztését eredményezte. A néprajztudománytól, illetve az amatőr népi mozgalmaktól, népművészeti csoportoktól a hazafias tömegek a veszteségek csökkentését, az idegen országokba került népi kultúra „átmenekítését” és megőrzését várták el.³⁴

A népi műveltség különböző táji, etnikai csoportjainak felvonultatása a Kárpát-medence magyarságának összetartozását volt hivatva szimbolizálni a Trianon utáni Magyarországon, illetve külföldön is.

A néptánc színpadra állítása egyértelműen reprezentációs célokat is szolgált. E tekintetben akár politikai-identikus, akár megmentő-konzerváló, akár turisztikai szempontokról,³⁵ vagy egyszerre kicsit mindegyikről is volt szó, a néprajzi értelemben vett hitelesség más értelmezést nyert. A Paulini-féle Gyöngyösbokréta kezdettől fogva (1931 augusztusától)³⁶ küzdött ezzel a problémával. Kiválóan húzta ezt alá Györffy István *A néphagyomány és a nemzeti művelődés* című emlékiratában: „A Gyöngyösbokréta nagy bűne, hogy a színpadon ütemes torna-gyakorlattá nyomorítja a magyar táncot és abból minden egyéniséget kiöl. [...] Ne ringassuk magunkat abban a hitben, hogy az a tánc, amit a Gyöngyösbokréta a Szent István-i ünnepségek alkalmával bemutat, még él. Kevés helyen járja már a nép ezeket a táncokat. Jobbára az öregektől tanulta meg az a néhány fiatal, aki a Gyöngyösbokrétában bemutatja. Sok esetben pedig a tanító az öreg, táncolásra már alkalmatlan emberek táncmozdulat-törmelékeiből állította össze s hogy színpadszerűbb, a másokétól különbözőbb legyen, kiegészítette, »kijavította« a maga fantáziája szerint. Ezeket a hozzá nem értők szerint »kijavított« táncokat nem tudjuk visszatáncsolni a népnek éppúgy, mint a szüreti multságok elrontott népviseletét.”³⁷ Mint láthatjuk, Györffy az egész mozgalom hitelességét kérdőjelezte meg etnográfiai-tudományos alapon, ugyanakkor látnunk kell, hogy a Paulini-féle mozgalom célja nem is feltétlenül a visszatánítás – jóllehet a mozgalommal szerveződő Bokréta Szövetség explicite ezt is vállalta –,³⁸ hanem a városi közös-

³⁴ Uo., 164.

³⁵ Gyöngyösbokréta-produkciók turisztikai desztinációs célzatáról lásd VOLLY: i. m. (2011).

³⁶ A kezdetekről lásd GÖNYEY Sándor: *A Gyöngyösbokréta története* = DÓKA Krisztina – MOLNÁR Péter: *A Gyöngyösbokréta. Írások és dokumentumok a mozgalom történetéből*, <https://folkradio.hu/folkszemle/gyongyosbokreta02/index.php> (utolsó letöltés: 2019. 05. 12.); PÁLFI Csaba: *A Gyöngyösbokréta története* = DÓKA Krisztina – MOLNÁR Péter: *A Gyöngyösbokréta. Írások és dokumentumok a mozgalom történetéből* = *Folkszemle*, <https://folkradio.hu/folkszemle/gyongyosbokreta02/index.php> (utolsó letöltés: 2011. 05.).

³⁷ GYÖRFFY: i. m. (1993), 29–30.

³⁸ „Újra él az ősi népdal, népi tánc, szokás a bokrétás helységeken, nagy ünnepeken viselik is ott a gyönyörű helyi viseletet és a régi formák alapján készülnek ott újra a népipar remekei. A magyar bokrétamozgalom a valóra váltott mese. Keletiesen pompás csodák a legteljesebb nyugati kultúra

ségeknek történő átadás volt. Ezt Györffy is érzékelte, amikor a „középosztályt szórakoztató Bokrétáról” beszélt:³⁹ „Sajnos, nem voltunk ott az egyes »Bokréták« megszületésénél a faluban, s néprajzilag képzetlen tanító gyakran saját fantáziája szerint egészítette ki vagy tette »látványossá« a romjaiban levő hagyományt. Paulini Béla természetesen nem az etnogárfus-szakember, hanem a művész szemével nézte a mutatványt, s ha az a színpadi célnak egyébként művészi szempontból megfelelt, műsorába iktatta.”⁴⁰ Erélyesen felszólalt tehát a „hagyomány-költés” vagy hamisítás ellen. Hangsúlyozni kell ugyanakkor, hogy a színpadi néptánc már táncművészet és teljesen eltérő funkcióval, stílussal és tartalommal bír, mint a közhasználatú táncok népi-paraszti táncnyelve.

b) A magyar modern tánc, mozgás- vagy mozdulatművészet plasztikájának kialakítása során szintén fontos forrássá vált a népi tánc kultúra.⁴¹ Különösen igaz ez Szentpál Olga (1895–1968) munkásságára, aki a modern tánc képviselője volt, de erősen érdeklődött a népművészet iránt is. 1930-ban komponálta a népballadai ihletésű *Júlia szép leány* című darabját. A halotti torok rítusait idézte fel a *Magyar halottas* című 1935-ös művében, és folklórtémájú volt a *Mária leányok* című 1938-as munkája is, amelyhez a motívumokat a Gyöngyösbokréta budapesti előadásain gyűjtötte.⁴²

c) A Magyar Királyi Operaházban bemutatott balettművek jellege ugyan a XIX. századtól igyekezett megfelelni a nyugati – főként a bécsi – hagyományoknak, ugyanakkor időről időre feltűntek olyan balettek is, amelyek törekedtek a „magyaros karakter” kidomborítására is. Ehhez jellegzetesen magyarosnak tartott témákat használtak fel, például a cigányság, a betyárvilág stb. A két világháború közötti időszakban a magyar táncművészet ugyanazokkal a törekvésekkel és kihívásokkal találkozott, mint bármely más európai ország táncművészei. Egyrészt a balett táncnyelvének megújítása – amelyre Magyarországon is termékenyítőleg hatott az Orosz Balett példája –, másrészt pedig a magyar nemzeti kultúra reprezentálására alkalmas balettművek megkomponálása. E törekvés első kísérlete Bartók *Fából faragott királyfi*jának színpadra állítása volt 1917-ben. A húszas években a nemzeti balett megalkotása jegyében született műveknek,

..... közepette: »hétköznapi nyugat, ünnepnap kelet« a ma már olyan nevezetes jellege.” PAULINI Béla: *A Gyöngyösbokréta története* = DÓKA Krisztina – MOLNÁR Péter: *A Gyöngyösbokréta. Írások és dokumentumok a mozgalom történetéből* = *Folkszemle*, <https://folkradio.hu/folkszemle/gyongyosbokreta02/index.php> (utolsó letöltés: 2011. 05.). A Bokrétások Lapja szerint a Gyöngyösbokréta feladata „a magyar népművészet minden megnyilvánulásának – népi dalnak, táncnak, viseletnek, szokásnak, népiiparnak – országosan való megővése, de új virágztatása is. A szövetség országsszerte feléleszti a hagyományokat, amivel a nép magyar öntudatát erősíti [...] a magyarság lelki egybeolvadását szolgálja.” Idézi PÁLFI: i. m. (2011).

³⁹ GYÖRFFY: i. m. (1993), 30.

⁴⁰ Uo., 73.

⁴¹ Vö. FELFÖLDI: i. m. (2001), 242–243.

⁴² Szentpál Olga munkásságáról részletesen lásd: VÁLYI: i. m. (1969), 349–350.; FUCHS: i. m. (2007), 109.

mint például Brada Ede (1879–1955) alkotásainak ugyanakkor meg kellett feladniük a főképp budapesti közönség elvárásainak, ízlésének. A „magyaros” balettől ugyanis elvárták, hogy egy idealizált, idilli, nosztalgikus nemzeti múltat meséljen el, és ezen keresztül egyrészt szórakoztasson, másrészt erősítse a Trianon utáni magyarság nemzeti identitását, sőt egyfajta emlékezhelyként is szolgáljon. Ilyen értelemben például a *Mályvácska királykisasszony* (1921) csárdása, lakodalmi menyasszonytánc és aratótánc, vagy az *Árgyirus királyfi* (1924) klasszikusan népi témaválasztása és az aranyalmafát őrző táltosok áldozati tánc⁴³ kevésbé tekinthető a táncnyelvet érintő megújulásnak, inkább a korábbi, klasszikus, romantikus, sőt akár reformkori törekvések modernizált gyakorlatainak: a balettől megszokott táncnyelven és formában, nemzeti témát feldolgozva, néptáncokat stilizálva szórakoztattak és erősítették a nemzeti identitást.

Az Operaház balett-társulatának igazgatója 1925-ben Radnai Miklós (1892–1935) lett, aki az 1935-ig tartó vezetése alatt hangsúlyosan ösztönözte a balett táncnyelvének korszerűsítését, egyúttal a nemzeti jelleg erősítését is. Az 1917-es fellépést követően 1927-ben az Orosz Balett ismét Budapesten szerepelt,⁴⁴ vélhetően ennek a tapasztalatnak nagy hatása volt Radnai azon döntésére, hogy Brada helyére Albert Gaubier kerüljön, aki a Gyagilev-társulat egykori táncosa volt. Első feladatául éppen *A háromszögletű kalap* színrevitelét kapta (1928).⁴⁵ Radnai újabb személycserét követően végül Jan Cieplinskit (1900–1972) kérte fel, akinek több magyar tárgyú balettje közül talán a legérdekesebb kísérlet egy székely népmese feldolgozása volt az *Árva Józsi három csodája* címmel 1933-ban.⁴⁶ Cieplinski a matyók között néptáncokat is gyűjtött és ezek stilizált motívumai sorra jelentek koreográfiáiban.⁴⁷

Radnai célja azonban alapvetően az volt, hogy a megújított magyar balett *magyaros* jellege nemzetközi érdeklődésre is számot tartson. A balett táncnyelvének modernizálása mellett ez természetesen a magyarságot külföldön is reprezentálni képes megoldások fokozottabb alkalmazását igényelte. 1929-ben olyan nemzetközi jelentőségű ünnepi játékokról álmodott Budapesten a Szent István ünnep hetében, amelyen a Liszt-rapszódiaakra írt táncjeleneteket (szüret, aratás, búcsú, lakodalm stb.) mutatnak be népviseletben: „Mert egyrészt, mint propaganda, támogatást érdemlő nemzeti eszmét szolgálnak, másrészt olyan természetűek, hogy a társadalom legkülönbözőbb rétegeit, kereskedőket, szállodásokat, iparosokat érintő hasznot hajtának. [...] A most aprópénzre felváltott magyar

.....
⁴³ Lásd erről FUCHS: *i. m.* (2007), 167.

⁴⁴ FELFÖLDI: *i. m.* (2001), 242.

⁴⁵ FUCHS: *i. m.* (2007), 168.

⁴⁶ Uo.

⁴⁷ Cieplinski magyar folklórtémájú alkotásairól lásd: VÁLYI: *i. m.* (1969), 342.

zene és a már-már veszendőbe menő magyar tánc, magyar viselet olyan érték lehet a kezünkben, amelyért csak le kell hajolni."⁴⁸

E koncepció jegyében született meg az első reprezentatív nemzeti balettünk 1933-ban *Magyar ábrándok* címmel Liszt Ferenc rapszódiaira. A történet három „magyaros” helyszíne egy Balaton környéki szüreti mulatság, egy matyó lakodalom és egy vásár (utóbbi egy szintén tipikusan *magyaros* jelenet, egy cigánylány és a megelevenedett mézeskalács huszár története keretében).⁴⁹ Az anyag összeállításához, egyfajta etnográfiai hitelesség érdekében, Cieplinski vidéki körutat tett.⁵⁰

Kétségtelenül nehézséget okozott, hogy ebben a korszakban a magyar közönség még mindig inkább érthető történetet akart látni a balettek esetében is, így az expresszív megoldások még kevésbé voltak sikeresek. A magyaros témával viszont kompenzálni lehetett az esetleges újításokat. Ebbe a vonulatba illeszkedett be Milloss Aurél munkássága. Milloss Aurélt eredetileg az Operaház vezetése hívta haza Németországból. 1933-ban a Fokin-féle *Petruska* átdolgozásával mutatkozott be a budapesti közönségnek.⁵¹ Ezután kapta feladatul egy nemzeti balett megkomponálását és színpadra állítását. 1935-ben mutatták így be a *Kuruc mesét*, amelynek jellegével ugyanakkor, művészi tekintetben, nem értett egyet.⁵² A *Kuruc mese* Kodály *Marosszéki*, illetve *Galántai táncaira* épült és a zene, illetve az előre megírt szöveg nehéz illeszkedése miatt nem lett túl sikeres.⁵³ 1935-ben egyöntetű siker övezte viszont a *Karnevál* című produkciót, amely a Fokin-féle farsangi jelenet adaptációja volt. Bebizonyosodott tehát, hogy a nemzeti balett megteremtésekor inkább azt az utat kell járni, Millossnak pedig már csak Paulini megkeresésére kellett várnia a *Csupajáték* koreográfiájának elkészítésével.

A Milloss-produkciókkal párhuzamosan érdemel említést Harangozó Gyula (1908–1974) idevágó munkássága. Harangozó Londonban ismerkedett meg Massine-nal, akinek felkeltették a figyelmét Harangozó *magyaros* táncai⁵⁴ és még az évben Budapestre is ellátogatott.⁵⁵ Mivel ez nyár végén történt, vélhetően Massine látta a Gyöngyösbokréta-produkciót. Harangozó ekkor kapott szerződést

⁴⁸ RADNAI Miklós: *Ünnepi játékok Budapesten* = DÉS Mihály: *A százéves Operaház válogatott iratai*. Bp., Magyar Színházi Intézet, 1984, 238–241.

⁴⁹ Itt köszönöm meg P. Szászfalvi Márta etnográfus-muzeológus (Déri Múzeum, Debrecen) értékes szóbeli közléseit a vásárok és a mézeskalácsosság nemzeti reprezentatív szerepéről.

⁵⁰ A darabról lásd: FUCHS: *i. m.* (2007), 169–170.

⁵¹ Vö. VÁLYI: *i. m.* (1969), 352.

⁵² Uo., 352–353.

⁵³ FUCHS: *i. m.* (2007), 171.

⁵⁴ Lásd FELFÖLDI: *i. m.* (2001), 245.

⁵⁵ FUCHS: *i. m.* (2007), 172. Lásd még F. MOLNÁR-VÁLYI: *i. m.* (2004), 243–244.

és még ebben az évben elkészítette első balettjét, a *Csárdajelenetet*. Maga a történet alapvetően romantikus sablonokat követett és reprezentatív zsánerfigurákat jelenített meg (cigányprímás, csaplárosné stb.), természetesen romantikus környezetben: például cigánytábor, aratóünnep. Alapvetően tehát karakterbalettről volt szó, de Harangozó a Gyöngyösbokréta előadásait látogatva ellesett néhány olyan motívumot, amely a nemzeti táncmotívum szerepét tölthette be reprezentatív módon egy karakterbalettben.⁵⁶ Harangozó a néptánc motívumait egy másik művében, az 1938-as *Polovec táncok*ban is sikerre vitte, ami kivételesen magas színvonalú Fokin-adaptáció volt. Fuchs Livia megjegyzi, hogy ezek a produkciók viszont külföldön nem feltétlenül válhattak sikeressé, ugyanis a Magyar Királyi Operaház produkcióitól olyan magyaros kompozíciókat vártak, amelyek megfeleltek a magyaros stílusról alkotott külföldi sztereotípiáknak,⁵⁷ amit például a Gyöngyösbokréta 1935. évi londoni sikere is erősített.⁵⁸

A *Csupajáték* megszületése tehát a fenti folyamatok egyfajta szintézise, ugyanakkor meghaladása is. A produkcióban benne lüktet a nemzeti balett megalkotása utáni évtizedes vágy, a népi kultúra színpadra állításának lehetőségeit kereső törekvés, a korszak művészeti életét átható modernizmus, az ugyanennyire meghatározó folklorizmus. Mindezen folyamatok jelentős hatással voltak Millossra. Ugyanakkor a *Csupajáték* közvetlen előzményeiről sem szabad megfeledkezni, így például Igor Mojszejev műveinek hatásáról, Paulini tevékenységéről vagy a Blaue Vogel budapesti produkciójáról.⁵⁹ Paulini szerepe természetesen alapvető, hiszen a Gyöngyösbokrétával párhuzamosan (1931) a Nemzeti Kamaraszínházban debütáló másik alkotása, a csákvári Magyar Földműves Játékszín produkciója már tartalmazta azt a koncepciót, amelyből majd a *Csupajáték* felépült.⁶⁰ Paulini végső soron egyfajta „ellenbokrétát” akart a *Csupajáték* színpadra állításával megvalósítani és ehhez Milloss modern európai szemlélete – hiszen többek között Lábán Rudolf volt a mestere⁶¹ – tökéletesen alkalmas volt.

Az, ami végső soron a színpadra került, a korabeli modern törekvéseknek megfelelően a folklóranyag stilizálása (a librettók, néhol a zene, a népművészeti

⁵⁶ FUCHS: *i. m.* (2007), 172. Vö. VÁLYI: *i. m.* (1969), 358.; VITÁNYI: *i. m.* (1963), 253.

⁵⁷ FUCHS: *i. m.* (2007), 173.

⁵⁸ PAULINI: *i. m.* (2011).

⁵⁹ KÖVÁGÓ Zsuzsa: *A Magyar Csupajáték története dokumentumok tükrében – Válogatás Borden Bella hagyatékából = Színháztudományi Szemle*, 1986, 20. sz., 29.

⁶⁰ (1.) A csillag, a csillag; (2.) Egyszer egy királyfi; (3.) Sírátó asszonyok; (4.) a Hány János egy része; (5.) a Piros bugyelláris egy felvonása; (6.) Betlehemes játék; (7.) sziluetttjáték. Vö. PÁLFI: *i. m.* (2011); VOLLY: *i. m.* (2011).

⁶¹ Lábán Rudolf mozdulatrendszeréről és a néptáncok színpadi felhasználásáról lásd többek között FÜGEDI János: *Lábán Rudolf – az új tánc útjainak látnoka*. = LÁBÁN Rudolf: *Táncnak szentelt élet*. Bp., L'Harmattan, 2009, 8., 13–15.

motívumokat használó díszletek és jelmezek, a táncok), ugyanakkor az egyes képek magyarságát, nemzeti jellegét nem érhetette kritika. Milloss alkotása, az ehhez hasonló orosz, más európai és magyar munkákhoz hasonlóan, nem kívánta a néptáncot „autentikus” formában megjeleníteni. A neofolklorizmusnak nem ez a lényege: nem tartja meg a folklóralkotások eredeti szinkretizmusát,⁶² hiszen a folklór itt inkább formai impulzus, amely ugyanakkor képes identikus tartalom közvetítésére.

A *Csupajátékkal* a magyar színpadi táncművészet olyan útra lépett, amelynek ugyan közvetlen folytatása nem volt, a következő évtizedekben mégis alapvetően határozta meg Magyarországon mind a balettművészetet, mind pedig a színpadi néptáncművészetet. Sajátos, hogy Milloss Aurél *magyaros* témájú koreográfiái külföldön lettek igazán sikeresek. Ekkor Milloss már úton volt a világhírnév felé.

Irodalomjegyzék

- BENYŐ Hedvig: *Széles pillanatok. A táncnyelv fordítási problémái* = NÉMETH András – MAJOR Rita – MIZERÁK Katalin – TÓVAY NAGY Péter: *Hagyomány és újítás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánc kutatásban. Tudományos konferencia a Magyar Táncművészeti Főiskolán 2007. november 9–10.* Bp., Planétás, 2009, 83–89.
- BRANDSTETTER, Gabriele: *Enzyklopädie des Tanzes. Bewegung und Wissensordnungen des 18. Jahrhunderts bei de Cahusac und Diderot* = HUSCHKA, Sabine (Hg.): *Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen.* Bielefeld, Transcript, 2009, 71–85.
- DÓKA Krisztina – MOLNÁR Péter: *A Gyöngyösbokréta. Írások és dokumentumok a mozgalom történetéből* = *Folkszemle*, <https://folkradio.hu/folkszemle/gyongyosbokreta02/index.php> (utolsó letöltés: 2011. 05.)
- F. MOLNÁR Márta – VÁLYI Rózi: *Ballettek könyve*. Bp., Saxum, 2004.
- FELFÖLDI László: *Tánc történet* = SZENTPÉTERI József: *Magyar Kódex 6. Magyarok a 20. században. Magyarország művelődéstörténete 1918–2000.* Bp., Kossuth, 2001, 242–250.
- FOKIN, Mihail: *Nyílt levél a Times szerkesztőjéhez* = FUCHS Livia: *Táncpoétikák. Szöveggyűjtemény a reneszánsztól a posztmodernig.* Bp., L'Harmattan, 2008, 83–86.
- FUCHS Livia: *Száz év tánc. Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe.* Bp., L'Harmattan, 2007.
- FÜGEDI János: *Lábán Rudolf – az új tánc útjainak látnoka* = LÁBÁN Rudolf: *Táncnak szentelt élet.* Bp., L'Harmattan, 2009, 7–22.
- GYÁNI Gábor: *Hétköznapi Budapest. Nagyvárosi élet a századfordulón.* Bp., Városháza, 1995.
- GYÁNI Gábor: *Budapest – túl jön és rossz. A nagyvárosi múlt mint tapasztalat.* Bp., Napvilág Kiadó, 2008.
- GÖNYEY Sándor: *A Gyöngyösbokréta története* = DÓKA Krisztina – MOLNÁR Péter: *A Gyöngyösbokréta. Írások és dokumentumok a mozgalom történetéből.* <https://folkradio.hu/folkszemle/gyongyosbokreta02/index.php> (utolsó letöltés: 2019. 05. 12.)
- GYÖRFFY István: *A néphagyomány és a nemzeti művelődés.* Debrecen, 1993.
- HAITZINGER, Nicole: *Auge. Seele. Herz. Zur Funktion der Geste im Tanzdiskurs des 18. Jahrhunderts* = HUSCHKA, Sabine (Hg.): *Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen.* Bielefeld: Transcript, 2009, 87–103.
- KAÁN Zsuzsa: *Koreográfia és szemiotika = Tánc tudományi Tanulmányok 1982–1983.* Bp., 1983, 127–160.

⁶² Lásd részletesen VOIGT Vilmos: *Áttekintés a kultúra szemiotikájáról* = GRÁFIK Imre – VOIGT Vilmos: *Kultúra és szemiotika. Tanulmánygyűjtemény.* Bp., Akadémiai, 1981, 108–109., 273–274., 406–407. Lásd még LISZKA József: *Bevezetés a folklorisztikába.* Dunaszerdahely, Lilium Aurum, 2011., 19–25.

- KAEPLER, L. Adrienne: *Dance Ethnology and Anthropology of Dance = Dance Research Journal*. Vol 32. No. 1., 2000, 116–125.
- KARDOS D. László: A magyarországi néptánc-folklorizmus kérdéséhez = *Folklór és Etnográfia* 31. Debrecen, Debreceni Egyetem Néprajzi Tanszék, 1987.
- KAVECSÁNSZKI Máté: A táncantropológiai módszer alkalmazásának lehetőségei a nemzeti-etnikai identitás vizsgálatában = KARLOVITZ János Tibor: *Tanulmányok az emberi gondolkodás tárgykörében*. s.r.o. Komárno, International Research Institute, 2013, 89–97., <http://www.irisro.org/inter2013magyar/012KavecsanszkiMate.pdf>
- KAVECSÁNSZKI Máté: *Tánc és közösség. A társastáncok és a paraszti táncművészet kapcsolatainak elmélete bihari kutatások alapján* = *Studia Folkloristica et Ethnographica* 59. Debrecen, Debreceni Egyetem Néprajzi Tanszék, 2015.
- KAVECSÁNSZKI Máté: A körastárkányi „porondtól” Rákosi szalonjáiig. A népi táncművészet antropológiai vizsgálatának módszertanához és elméleti hátteréhez = KAVECSÁNSZKI Máté – MARINKA Melinda: *Táj és kultúra* 1., Debrecen, DE Néprajzi Tanszék, 2018, 46–72.
- KÓSA László: *A magyar néprajz tudománytörténete*. Bp., Osiris, 2001.
- KÖNCZEI Csilla: *Ötletek a tánc textológiai elemzéséhez* = *Korunk* 4. sz., 1993, 47–55.
- KÖNCZEI Csilla: *Táncos anyanyelv?* = ZAKARIÁS Erzsébet: *Kríza János Néprajzi Társaság Evkönyve* 3., Kolozsvár, Kríza János Néprajzi Társaság, 1995, 161–164.
- KÖRTVÉLYES Géza: *Művészet, tánc, táncművészet*. Bp., Planétás, 1999.
- KÖVÁGÓ Zsuzsa: *A Magyar Csupajáték története dokumentumok tükrében – Válogatás Bordy Bella hagyatékából* = *Színházstudományi Szemle*, 1986, 20. sz., 27–42.
- L. MERÉNYI Zsuzsa: *A tánc művészi fejlődésének törvényszerűségeiről. Hozzájárulás Vitányi Iván cikkéhez* = *Táncművészeti Értesítő*, 1966, 2. sz., 55–61.
- LIEBSCH, Katharina: *Identität – Bewegung – Tanz. Theoretische Reflexionen zum Begriff der Identität* = KAROB, Sabine – WELZIN, Leonore (Hrsg.): *Tanz – Politik – Identität. Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Tanzforschung*. Münster – Hamburg – London, Lit Verlag, 2001, 11–24.
- LIFAR, Serge: *Gyagilev*. Bp., Gondolat, 1975.
- LISZKA József: *Bevezetés a folklorisztikába*. Dunaszerdahely, Lilium Aurum, 2011.
- NÉMETH András: *Az emberi test mint a kommunikáció médiuma. A testhasználat és a performativitás pedagógiai, történeti, antropológiai vázlata* = NÉMETH András – MAJOR Rita – MIZERÁK Katalin – TÓVAY NAGY Péter: *Hagyomány és újítás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánckutatásban. Tudományos konferencia a Magyar Táncművészeti Főiskolán 2007. november 9–10.* Bp., Planétás, 2009, 124–136.
- ORTUTAY Gyula: *A tánc etnológiája és lélektana*. = *Magyar Pszichológiai Szemle*. 1934, 7. évf., 1–2. sz., 125–128.
- PAULINI Béla: *A Gyöngyösbokrét története* = DÓKA Krisztina – MOLNÁR Péter: *A Gyöngyösbokrét. Írások és dokumentumok a mozgalom történetéből* = *Folkszemle*, <https://folkradio.hu/folkszemle/gyongyosbokreta02/index.php> (utolsó letöltés: 2011. 05).
- PÁLFI Csaba: *A Gyöngyösbokrét története* = DÓKA Krisztina – MOLNÁR Péter: *A Gyöngyösbokrét. Írások és dokumentumok a mozgalom történetéből* = *Folkszemle*, <https://folkradio.hu/folkszemle/gyongyosbokreta02/index.php> (utolsó letöltés: 2011. 05).
- PINTÉR Mária: *Tánc és lélek. Pszicho-filológiai kísérlet az antik görög tánc megértésére*. Bp., Akadémiai, 2011.
- RADNAI Miklós: *Ünnepi játékok Budapesten* = DÉS Mihály: *A százéves Operaház válogatott iratai*. Bp., Magyar Színházi Intézet, 1984, 238–241.
- RÉTHEI PRIKKEL Marián: *A magyar táncnyelv* = *Magyar Nyelv*, 1906, 59–69.
- VÁLYI Rózi: *A táncművészet története*. Bp., Zeneműkiadó, 1969.
- VITÁNYI Iván: *A tánc*. Bp., Gondolat, 1963.
- VOIGT Vilmos: *Áttekintés a kultúra szemiotikájáról* = GRÁFIK Imre – VOIGT Vilmos: *Kultúra és szemiotika. Tanulmánygyűjtemény*. Bp., Akadémiai, 1981, 257–275.
- VOIGT Vilmos: *A folklorisztika alapfogalmai*. H. n., Argumentum, 2014.
- VOLLY István: *A Gyöngyösbokrét indulása (Adalékok)* = DÓKA Krisztina – MOLNÁR Péter: *A Gyöngyösbokrét. Írások és dokumentumok a mozgalom történetéből* = *Folkszemle*, 2011, <https://folkradio.hu/folkszemle/gyongyosbokreta02/index.php> (utolsó letöltés: 2011. 05).
- WIGMAN, Mary: *A tánc nyelve – a tánc formái* = FUCHS Livia: *Táncpoétikák a reneszánsztól a posztmodernig*. Bp., L'Harmattan, 2008, 150–160.
- WULF, Christoph: *Anthropologische Dimensionen des Tanzes* = BRANDSTETTER, Gabriele – WULF, Christoph (Hrsg.): *Tanz als Anthropologie*. München, Wilhelm Fink Verlag, 2007, 121–131.
- WULF, Christoph: *A tánc antropológiai dimenziói. Részletek = Debreceni Disputa*, 2010, 8. évf., 5. sz., 4–7.