

**Magyar Csupajáték –
A modern magyar összművészeti előadás**

Magyar Csupajáték –

A modern magyar összművészeti előadás

Impresszum

Magyar Csupajáték – A modern magyar összművészeti előadás

Szerkesztők:

Bólya Anna Mária – Windhager Ákos

Olvasószerkesztő:

Bognár-Borbély Réka

© Magyar Művészeti Akadémia

Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézete, 2021

© Szerkesztők, 2021

© Szerzők, 2021

ISBN 978-615-6192-75-2

MMA MMKI

1121 Budapest,

Budakeszi út 38.

A kiadásért felel Kocsis Miklós, az MMA MMKI igazgatója.

Tartalomjegyzék

Bólya Anna Mária: Bevezető – A Magyar Csupajáték-kutatás aktualitása és céljai	9
---	---

A modern magyar összművészeti produkció

Kővágó Zsuzsa – Prohászka Ágnes – Cseh Hajnalka:

Kísérlet egy összművészeti színházi produkció megidézésére.....	15
A bemutató körülményei	15
Előzmények.....	23
Milloss Aurél	25
Bordy Bella.....	27
A bemutató.....	29
Az előadás képei	31
A londoni bemutató és turné	55

Kovács Péter: Művészettörténeti adalékok a Magyar Csupajáték

történetéhez	65
A „római iskola” mint alkotói háttér	66
A színpadképek rekonstrukciói	67
Árulkodó hiány	68

Lengyel Zsanett: Bordy Bella magyar balett-táncosnő

és a Magyar Csupajáték	71
Bevezetés.....	71
Bordy Bella karrierjének áttekintése.....	72
A primabalerina.....	73
A sokoldalú tehetség	74
A Magyar Csupajáték – kontextualizáció.....	76
Bordy és a Csupajáték.....	77
Összegzés.....	78

Vass Johanna: A Magyar Csupajáték az online adatbázisokban.....	81
--	----

A Magyar Csupajáték zenetörténeti jelentősége

Keresztes Nóra: A Magyar Csupajáték 3. jelenetének zenéje –

Pongrácz Zoltán: Vízdal	89
-------------------------------	----

Windhager Ákos: A kodályi balettkoncepció Kodály nélkül	115
--	-----

A balettkoncepció megvalósulásai	115
--	-----

Sárkánytánc – Az egyetlen balettzene	115
Csupajáték – A „balettkoncepció” nem kodályi megvalósítása	119
Kurucmese – A „balettkoncepció” pasticciováltozata.....	122
Főlszállott a páva – A konkrét balett-tervek	125
Kállai kettős – Utótánc	129

A Magyar Csupajáték előadó-művészeti hatása

Bólya Anna Mária: <i>A Csupajáték ürügyén – Tradicionális táncanyag a táncszínpadon</i>	133
--	-----

Jellegzetes magyar néptánc-koreográfusi stílusok – A néptánc művészi feldolgozásának kérdései	133
Tradíció a színpadon – Változásvizsgálati kontextusok.....	152
Tér, kultúra, etnikum	157

Kavecsánszki Máté: <i>Színpadi néptánc és modern balettművészet a két világháború közötti Magyarországon – Háttérrajz Milloss Csupajátékához</i>	163
--	-----

Táncnyelvek, formák, stílusok.....	163
A tánc mint identitásperformansz.....	165
A balett formanyelvének megújítása a folklór, a néptánc segítségével ...	166
A magyar színpadi táncművészet reformkísérlete és a <i>Csupajáték</i>	170

Kovács Őrs Levente: <i>A Magyar Csupajáték a rendezői színház aspektusából</i>	179
---	-----

Bevezető.....	179
<i>Csupajáték</i> , színház, színpad – Középpontban a Paulini-jelenség	179
Paulini és a néptáncmozgalom	180
Paulini, a magyar Gyagilev?.....	182
Paulini, a rendező – A rendezői színház aspektusa a <i>Magyar Csupajáték</i> kerettörténetében	184
<i>Magyar Csupajáték</i> – a (nép)táncszínház forrása?.....	188
A Paulini-kapcsolatrendszer színházi vonatkozásai röviden	189

A Magyar Csupajáték az oktatásban

Dani Erzsébet – Bólya Anna Mária: <i>A HY-DE-modell alkalmazása tánc történeti tananyagra</i>	193
--	-----

A HY-DE-modell bemutatása	193
Módszertani javaslatok.....	196
A <i>Magyar Csupajáték</i> témájához kapcsolódó tananyag.....	198
Többet szeretnék tudni!.....	212
A HY-DE-módszer eddig tesztelési eredményei tánc történeti oktatásban.....	214

Cseh Hajnalka: Kiegészítés a tananyaghoz: <i>A Magyar Csupajáték</i> szereplői – <i>A Magyar Csupajáték</i> összművészeti produkcióban rész vevők életrajzai	219
Barabás Sári	219
Fülöp Sándor	220
Haáz Sándor	220
Hargitay-Haáz Jolán	221
Hoykó Ferenc	222
Járay József	222
Pethő Zoltán	222
Pintér Ferenc	223
Szende Mária	224
Szondy Biri	224
Abstract	227
Tudománynépszerűsítő anyag	231
Képmelléklet	235

Bólya Anna Mária:

Bevezető – A Magyar Csupajáték-kutatás aktualitása és céljai

A Magyar Csupajáték több szempontból is érdekes, termékeny művészi együttműködésben létrejött produkció. Paulini Béla indította el az első jelentős néptáncgyűjtési mozzanatot: a Gyöngyösbokrétát. Valójában már a Gyöngyösbokréta is színpadra alkotás volt, hiszen a falusi anyag előbb-utóbb átalakult a színpadi megmutatkozás során. Ezeknek a gyűjtéseknek a nyomán merült fel a Csupajáték ötlete. A Magyar Csupajáték az első magyar néptáncot művészi szinten színpadra állító produkció. A koreográfus Milloss Aurél volt. A Magyar Csupajáték valódi összművészeti produkcióként az akkori kortárs zenei és képzőművészeti élet legjelentősebb személyiségeit gyűjtötte össze (például Kodály, Farkas, Pekáry, Szőnyi). A folklórananyag színpadra alkotásának mintáját adta a későbbi koreográfusok számára.

A Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézete által támogatott kutatás aktualitását az adja, hogy a Magyar Csupajáték az 1938-ban Budapesten megrendezett Nemzetközi Eucharisztikus Kongresszus alkalmából létrehozott programsorozat része volt. A projekt másik aktualitása Paulini Béla halálának 75. évfordulója a NEK eredeti 2020-as évében.

A kiadvány régi hiányt pótol a Magyar Csupajáték többretű bemutatásával. A kutatás sok új eredményt adott az előadás körülményeit, részleteit tekintve. A kortárs táncművészeti élet egyik legtöbb esztétikai kérdést felvető terepe a néptánc színpadi feldolgozása. Ehhez ad hozzá új, többszempontú és összegző gondolatokat a publikáció.

A Magyar Csupajáték kutatásának fehér foltjai közé tartozik a konkrét színpadi megjelenés hiányos ismerete. Ehhez a publikáció a történeti adatok mellett vizuális anyagot is hozzátesz. A Magyar Csupajáték 1939-ben Londonban is bemutatásra került, a londoni előadás felvételét a BBC közvetítette. Ennek lehetséges nyomait a nemzetközi adatbázisokban térképeztük fel. Emellett néhány jelmez- és díszletterv áll rendelkezésre akvarell és grafika formájában magángyűjteményekben, eddig publikálatlanul. Ezeket válogatott, rendezett formában helyeztük el a publikációban.

A kutatás előzményei: a magyarországi Milloss-kutatás legjelentősebb munkái Kővágó Zsuzsa tollából származnak. Kővágó Zsuzsa Bólya Anna Máriával évfordulós szimpóziumot szervezett Milloss Aurélról, Szabó Ivánról és Nádasi Ferencről 2018. december 1-én. Mindhárom személyiség köthető valamilyen formában a Csupajátékhoz.

Kővágó Zsuzsa, Kavecsánszki Máté, Bólya Anna Mária, Windhager Ákos, Kovács Őrs Levente, Vass Johanna és Kovács Péter együttműködő munkájának összegzéséként az egykori Magyar Csupajáték megidézésére tesz kísérletet a tanulmány-

kötet. Az 1938. évi és az 1939. évi *Magyar Csupajáték*-produkció dokumentumainak feldolgozása évtizedekkel ezelőtt elkezdődött, de mindmáig feldolgozatlan a Gesamtkunstwerk szellemiségében fogant összeállítás összművészeti szempontok szerinti elemző értékelése. Kővágó Zsuzsa eddigi Milloss-kutatása során már készített interjúkat (például Csányi László, Szabó Iván, Téri Tibor) és végzett hagyatékfeldolgozást (Bordy Bella). Ezekből a munkákból fennmaradt publikálatlan anyagok és a PIM OSzMI Táncarchívumban való kutatás adja az első nagyfejezet alapját. Ehhez járul hozzá Lengyel Zsanett Bordy Belláról szóló tanulmánya. A történeti szemléletű kutatás fő koncepcióját Kővágó Zsuzsa adta, akinek az archívumi kutatásban két fiatal kutató és egy tudományos asszisztens volt segítségére: Prohászka Ágnes, Cseh Hajnalka és Ledniczky Bea.

Ebben a nagyfejezetben kap helyet a mű formai jellemzőinek rekonstruálása. Ennek fő állomása volt az 1939-es BBC élő közvetítés nyomainak, esetleges felvételének megtalálása. Mivel a Milloss-kutatás eddigi eredményeinek publikálása óta jelentősen megnövekedett a digitálisan elérhető források, adatbázisokban kutatható szakirodalom aránya, Vass Johanna könyvtárvezető a nemzetközi adatbázisokban található vizuális és szöveges tételeket gyűjtötte össze, megpróbált az egykori BBC-közvetítés alapját képező műtermi felvétel nyomára akadni.

A rekonstrukció másik formája a Bokor Roland és Szabó Gábor (Szabó Iván szobrász, koreográfus fia) magángyűjteményében fellelhető Gyöngyösbokrétamozgalommal és *Magyar Csupajáték*-produkcióval kapcsolatos akvarellek és grafikák publikálása. Ezek egy része a 2018-as – Kővágó Zsuzsa és Bólya Anna Mária által szervezett – Milloss-Szabó-Nádasi-szimpoziumon is kiállításra került, de ez idáig mindegyik publikálatlan. Ehhez járul Kővágó Zsuzsa *Haláltánc*-illusztrációja. Köszönet illeti a tulajdonosokat, hogy a közléshez rendelkezésre bocsátották ezeket. A grafikák, akvarellek elrendezésének koncepcióját Kovács Péter alakította ki. A kutatási és rekonstrukciós adatok alapján Rakovszky Gyöngyvér saját illusztrációit is közöljük. A teljes vizuális anyag egy külön mellékletben található. Ehhez kapcsolódóan Kovács Péter adalékokkal szolgál a *Magyar Csupajáték* eddig nem kutatott művészettörténeti vonatkozásaihoz.

A második nagyfejezet a *Magyar Csupajáték* eddig kevésbé kutatott zenetörténeti jelentőségével foglalkozik. Keresztes Nóra a *Magyar Csupajáték*ban elhangzott zenei anyag – Kodály Zoltán, Lajtha László, Farkas Ferenc, Veress Sándor, Ránki György műveinek – áttekintése után Pongrácz Zoltán *Vízdalát* veszi elemzés alá. Az 1912. február 5-én Diószegen (ma Sládkovičovo, Szlovákia) született Pongrácz Zoltán később (1966 után) az elektroakusztikus zene magyarországi atyjává vált, azonban első alkotói periódusa egyértelműen Kodály hatását viseli magán. Érettségi után bekerült Kodály zeneszerzőosztályába, majd 1930-tól öt éven át nála tanult. Diplomájának megszerzése (1935) után még további egy évet volöntörködött Kodály mellett a Zeneakadémián.

A zeneelméleti analízis egyrészt a jellegzetes harmóniai és szerkesztésbeli megoldásokra fókuszál: mennyiben és hogyan jelennek meg az 1930-as évek zenei tendenciái a *Magyar Csupajáték* zenei betéteiben? Másrészről az után nyomoz, hogy hogyan jelenik meg a folklór az esetleges feldolgozásokban: használnak-e fel konkrét folklórányagot a zeneszerzők, vagy csupán a népköltés és maga a népszokás dramaturgiája jelenik meg az adott képekben? Fontos szempont ezeken túl, hogy mennyiben befolyásolja az adott betét „műfaja” (ballada, mesebalett, torz játék, expresszionista tánc stb.) a zenei nyelvezetet.

Windhager Ákos a *Magyar Csupajáték* 1938-as zeneszerzői együttműködésének kapcsán eddig nem tárgyalt témát állít fókuszba: balett-történeti kutatás keretében vizsgálja Kodály balett-konceptiójának lehetséges kialakulását és megvalósulását. A kutatás alapját Kodály Zoltán balett-, pantomimzenéi, a műveire készült koreográfiák és papíron maradt tervei képezik.

A harmadik nagyfejezet a *Magyar Csupajáték* előadó-művészeti, tánc- és színháztörténeti vonatkozásait vizsgálja. Bólya Anna Mária a *Magyar Csupajáték* ürügyén a tradicionális táncanyag különféle színpadi feldolgozásait veszi górcső alá a magyar színpadi néptánc történetének egyes pontjai alapján. Összehasonlítja az egyes koreográfiai nyelvezetek néptáncintegráló stílusát és esztétikai jellemzőit, külön kitérve a néptáncshow és a néptáncszínház egyes esztétikai kérdéseire. Feltérképezi a folklórányag újraalkotásának lehetőségeit, különös tekintettel a hungarikumnak tekinthető „magyar koreográfusi iskola” különféle alkotói stílusaira.

Kavecsánszki Máté táncantropológus a néptánc formanyelvének más koreográfiai nyelvezetekkel való interakcióit vizsgálja a *Csupajáték* koreográfusi stílusá kapcsán. A kutató eddigi munkásságában a tradicionális közegben élő néptánc városi társastáncanyagot integráló mintázatait vizsgálta. Ebben a szemléletben veszi górcső alá Milloss koreográfusi nyelvezetében a folklórányag feldolgozása során más táncnyelvekkel létrejövő egymásra hatásokat.

Kovács Örs Levente zárásképpen a rendezői színház aspektusából új koncepcióját adja a *Magyar Csupajáték* vizsgálatának. Bemutatja a *Magyar Csupajáték* műfajteremtő voltát. Feltárja a produkció tánc- és néptánc-történeti, valamint színháztörténeti jelentőségét. A *Magyar Csupajátékot* a későbbi jelentős magyar néptáncszínház forrásaként jelöli meg.

A negyedik nagyfejezet a kutatási anyag oktatási és tudománynpszerűsítési vonatkozásaival foglalkozik. Dani Erzsébet fejlesztette ki a kortárs oktatás egyik fő kihívását: a hiperfigyelmet kezelő HY-DE-metódust. Bólya Anna Máriával együttműködésben kezdték meg a tanmeneti modell tánc-történeti témákra való adaptációját. A *Magyar Csupajáték*-kutatás kapcsán a tananyag a Magyar Állami Népi Együttes három fő korszakát, koreográfusi stílusát dolgozza fel. A tananyag egyetemi képzésben tanítható formában, 1 db 90 perces kontaktóra tanmenetével, időzített Power Point-bemutatóval, tanári segédanyaggal, e-learning javas-

lattal és eddigi mérési eredményekkel egy kész, kompakt és bármely oktató számára jól használható oktatási kapszulát ad.

Oktatásban való felhasználhatósága miatt e fejezetbe kerültek az egyes szereplők fellelhető életrajzai, amelyeket Cseh Hajnalka gyűjtött össze.

A tudományos kutatás fontos szegmense a tudománynépszerűsítés. Ezért tartjuk fontosnak a *Magyar Csupajáték*-kutatáshoz egy rövid, a kutatás célját és eredményeit közérthető formában bemutató rövid, fotókkal kiegészített anyag készítését későbbi többcélú felhasználásra. Az anyagot Bólya Anna Mária és Windhager Ákos állította össze.

Az 1938. évi *Magyar Csupajáték*-produkció a Budapesten megrendezett Nemzetközi Eucharisztikus Kongresszus kapcsolódó programja volt. Mivel következő alkalommal Budapest 2021-ben ad otthont a Nemzetközi Eucharisztikus Kongresszusnak, méltó, hogy megemlékezzünk a produkcióról.

A tanulmánykötet aktualitása a Magyar Állami Népi Együttes 70. születésnapja kapcsán a magyar néptánc színpadi feldolgozásának sokszínű és igencsak időszerű kérdésének vizsgálata. E téma a magyar néptánc gyűjtésétől és annak színpadra állításától kezdve mindig komoly esztétikai kérdések elé állítja az alkotót.

A *Magyar Csupajáték* dokumentumainak feldolgozása máig nem teljes körű. E hiányt igyekeztünk pótolni az eddig megjelent irodalom feldolgozásával, hagyatéki kutatással, nemzetközi adatbázisokban való kereséssel és társművészeti vonatkozású kutatással.

E helyen szeretnénk köszönetünket kifejezni a Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézetének a kutatás támogatásáért, valamint Kocsis Miklós igazgató úrnak, Kuczor Orsolya projektmenedzsernek, Sándor Emese szervezési vezetőnek, valamint Bognár-Borbély Réka olvasószervezőnek.

A modern magyar összművészeti produkció

Kővágó Zsuzsa – Prohászka Ágnes – Cseh Hajnalka: Kísérlet egy összművészeti színházi produkció megidézésére

A bemutató körülményei

1938-ban Budapesten rendezték meg a 34. Nemzetközi Eucharisztikus Kongresszust, amelyhez szervesen kapcsolódott a Szent István-év ünnepségsorozata Szent István király halálának 900. évfordulója kapcsán. 2020 előtt ez volt az utolsó alkalom, hogy Budapest nyerte el a kongresszus szervezésének lehetőségét. Ez volt egyúttal az első – már a Monarchiától független – önálló Magyar Királyság által szervezett kongresszus. Az egész országot és főként Budapestet megmozgató programsorozathoz csatlakozott a magyar folklóranyagot az addigi dekoratív funkcióból kiemelve összművészeti módon feldolgozó *Magyar Csupajáték*. Az ünnepségsorozathoz méltó volt a színházi környezetbe ültetett magyar folklóranyag, amelyet Paulini Béla saját maga által szervezett nagyléptékű falusi folklórbemutatótól már továbblépő szellemben fogalmazott meg.¹

Paulini Béla újságíró és karikaturista 75 éve, 1945-ben halt meg. Harsányi Zsolttal együtt a magyar műmese megteremtője volt. 1931-ben alapította meg a falusi hagyományokat színpadokon bemutató Gyöngyösbokréta-mozgalmat. A mozgalom sikeres éveitől kezdve érezte, hogy a színpadon a folklór olyan változásokat is elszenved, amelyek nem kívánatosak. Ezért – mintegy „ellenbokrétaként” – álmolta meg a *Magyar Csupajáték*-produkciót. Most már nem a falusi kultúrát közelebbről kiragadó bemutatás volt a cél, hanem a művészi és egyben összművészeti feldolgozás. Ráadásul egy olyan összművészeti produktum, amelyhez az akkor elérhető legkiválóbb zeneszerzőket és képzőművészeket kérte fel, és nem utolsósorban a legkiválóbb koreográfust.

A *Magyar Csupajáték* más szempontból is különleges. Nyolcvan esztendeje, hogy ez a fiatal magyar művészek – táncosok, színészek, zeneszerzők, képzőművészek – által színpadra álmolt népművészeti ihletésű színpadi produkció először a magyar színháztörténetben televíziós adásban nagyközönség elé került, mégpedig Angliában. A londoni Adelphi Theaterben *Hungarian Play of Plays (Magyar dalok és táncok rapszódíája)* címmel került bemutatásra az egy évvel korábban a budapesti Művész Színházban nagy sikert aratott *Magyar Csupajáték* című összeállítás. Az eredetileg egy hétre tervezett vendégfellépést hatalmas siker kísérte, így húsznaposra kerekedett a vendégjáték – április 27-től május 17-ig –, és ez idő alatt két televíziós felvételre került sor, amelyeket június 6-án 21.30-kor és június 12-én azonos időben megismétltek a BBC adásában.

¹ GERGELY Jenő: *Eucharisztikus Világkongresszus Budapest, 1938*. Bp., Kossuth, 1988.

Jelen dolgozatunkban szeretnénk megismertetni az olvasót azokkal az alkotókkal és előadóművészekkel, akik létrehozták a magyar tánc történetét e különleges – a magyar néptáncművészetre áttételeiben máig is ható – produktumát. Két zseniális ember, Paulini Béla zsrnaliszta és Milloss Aurél táncművész-koreográfus közös munkájának eredménye volt az előadás. Ahhoz azonban, hogy megérthessük, hogyan és miért került sor az előadás-sorozatokra, meg kell vizsgálnunk azt a kulturális-társadalomtörténeti hátteret, amelyben hazánkban is megerősödött a népművészet iránti érdeklődés.

A XIX. századi romantika fordult először a folklórhagyományok feltárása, tüzetesebb vizsgálata felé, amelynek eredményeképpen a különböző országok néphagyományai, zenekincse, szokásai, táncanyaga egyre nagyobb teret kapott a színpadi produkciókban, s nemcsak ott, hanem tudományos vizsgálatok indultak a feltárásuk érdekében. A kutatási eredmények közkinccsá tétele is teret kapott. Nálunk is megkezdődött ez a folyamat, gondoljunk csak Kriza János gyűjtéseire, vagy Kiss Áron pedagógiai célzatú kezdeményezésére, avagy Vikár Béla múlhatatlan értékű tudományos kutatására. De amíg Nyugat-Európában a polgárság tudatosan építette mindennapi kulturális életébe, szórakozásába a megmentett hagyományokat – többek között a Morris Dance-klubok –, addig nálunk a kis- és nagypolgárság nehezebben fogadta el a paraszti kultúrában rejlő értékeket. A millenniumi ünnepségek, a fővárosban rendezett jubileumi kiállítás egyes tájegységeket bemutató anyag együttesei ráirányították a figyelmet a valódi népművészetre, amely a századfordulóra ismét az érdeklődés középpontjába került.

A magyar szecesszió iparművészeti műalkotásaiban felhasználta a népi díszítőelemeket, s az épületek ornamentikája gyakran a népi hímzsmintákat idézte. A korabeli kárpitokon, étkészleteken a parasztábrázolások különböző variációival találkozhatunk, a képeken gyakoriak a táncoló parasztfigurák, játszadozó parasztgyerekek. A fiatal magyar szabadgondolkodó értelmiség körében is népszerűvé lett a mozgás, a tánc kifejezési lehetőségeinek keresése. Valójában azonban a zenekutatók voltak azok, akik a magyar táncfolklór tudatos gyűjtésére ráirányították a figyelmet. Bartók és Kodály mellett többek között Vikár Béla, Lajtha László, Györffy István, Viski Károly és Gönyei Sándor zenei, néprajzi gyűjtései segítettek felszínre hozni a valódi értékeket.²

A táncos szórakozásokban a századfordulóra megszaporodó kávéházi cigányzenekarok muzsikájára a magyar néptánckincsből – és az idegen ajkú – táncmesterektől tanult kétlépéses páros csárdásból és ridázó forgásokból összeállított csárdást jártak, avagy bálnyitó táncként az úgynevezett „palotást”, amely job-

² KÖVÁGÓ Zsuzsa – KÖVÁGÓ Sarolta: *A magyar amatőr néptáncmozgalom története a kezdetektől 1948-ig*. Bp., Magyar Táncművészeti Főiskola, 2016, 11–12.

bára Szöllősy-Szabó Lajos romantikus *Körmagyarjának* egyszerűsített változata volt. Ez a szemlélet és gyakorlat nagyon hosszú időn keresztül szinte bebetonozódott, s bizony napjainkban is gyakran találkozunk e jelenséggel, csak mára a gépzenei „mulatós muzsikára” ropják, még a falvakban is.

A magyar nótás, „soppée-csárdásos” vigalmakkal egy időben Bartók és Kodály a falvakat járva gyűjtötte az eredeti népzenei anyagokat, 1906-ban megjelentek a *Magyar népdalok énekehangra és zongorára*, a *Három csíkmegyei népdal* (1907) és a *Gyermekeknek* című köteteik, így a művelt, házimuzsikát gyakorló polgárság találkozhatott a paraszti kultúra zenevilágával, azonban csak egy szűk értelmiségi kör fedezte fel értékeit és élt ezen új világ kínálta lehetőséggel. Hazánkba is eljutottak a század tízes éveiben a korai mozdulatművészeti kísérletek, megalakultak az európai kitekintéssel munkálkodó iskolák. Szentpál Olga, Dienes Valéria (maguk is zeneakadémiai felkészültséggel rendelkeztek), Madzsar Alice zenei munkatársai főképp az UMZE³ köréből verbuválódtak. Kompozícióikban éltek a feltárt népzenei anyagokkal éppen úgy, mint a kísérletként vagy előadási darabokként felhangzó Bartók- és Kodály-művekkel. Koreográfiáikban az általánosan ismert néptáncok elemei eszközzé váltak adott esetben egy-egy produkció formálásában. Ekkor még nem gyűjtötték az anyagot (a későbbiekben elsősorban Szentpál Olga gyűjtött, kutatott, elemzett), de pedagógiai elképzeléseikben szerepelt az eredeti anyag – nem az úri csárdás – megismeretése.

A trianoni trauma megakasztotta a folklorisztikai kutatásokat, ugyanakkor indíttatást is adott az addig elért eredmények közreadására. Az 1920-as években kiszélesedett cserkészmozgalomban igyekeztek a fiatalok nemzeti érzését erősíteni többek között a feltárt népdalkincs tanításával, adott esetben a tábor-tűzek mellett kanásztáncokat, verbunkosokat is jártak.

Volt egy másik út is, amely „»mélyfúrásként« vizsgáladási körébe emelte – a falu társadalmi szerkezetének feltérképezése mellett – a nép életmódjának, szellemi és tárgyi kultúrájának egészét”.⁴ A fiatal értelmiségiek, egyetemi hallgatók szociológiai indíttatású falukutató mozgalma, a népi írók munkássága is segítette, hogy táncagyományaink egyre szélesebb spektrumával ismerkedjen a „város”.

Kodály *Háry János* daljátékának bemutatása mérföldkő, nemcsak zenetörténetünkben, hanem tánc történetünkben is. A daljáték szövegírója Harsányi Zolt mellett Paulini Béla, a nagy műveltségű és széles érdeklődési körrel megáldott újságíró volt. A daljáték 1926-os operaházi bemutatója után 1929-ben Vargha

³ Az Új Magyar Zene Egyesület 1911-ben alakult Budapesten az új zenei törekvések megismertetésére.

⁴ KŐVÁGÓ Zsuzsa – KŐVÁGÓ Sarolta: *i. m.* (2016), 12.

Sándor csákvári református esperes ötletére a falu paraszti közösségével is bemutatták, s ezt az előadást a rádió is közvetítette ez év május 26-án. Országos siker volt. Ez a parasztszínházi produkció arra sarkallta Paulinit, hogy az országot járva feltérképezze azon falvakat, ahol élő szokásokkal, táncagyományokkal találkozhat és hogy arra buzdítsa a közösségeket, hogy a helyi értelmiség segítségével előadható produkcióvá fűzzék egybe folklórkincsüket, s mutassák meg az ország népének. E tevékenységnek voltak már korábban előzményei, de ezek a megmutatkozások szigetszerűen elszórt jelenségek voltak. (1925-ben Sopron viselet- és szokásverseny, Domokos Pál Péter vezetésével az *Ezer székelv lányok napja* Csíksomlyón, Karád 800 éves jubileumán táncos bemutató stb.)

A csoportok száma gyarapodott, 1931-re a Fővárosi Idegenforgalmi Hivatal támogatásával Paulini Béla augusztus 20-án a Nemzeti Színházban 12–14 csoporttal bemutatót rendezett. A sikeres megmutatkozás mozgalommá terebélyesedett, nevet kapván Gyöngyösbokrétaként emlegették, később szövetséggé alakult, sajtója már nem csak a napi hírekben kapott helyet, önálló újságja lett. Paulini jó hírlapírói vénája mellett kitűnő menedzseri érzékel megtalálta azokat az anyagi támogatókat és segítőkkel, akik biztosították a szövetség működését. Itt kell megemlítenünk Zsindelyné Tüdös Klára személyét, aki társadalmi és politikai kapcsolatai révén jelentős támogatója volt e mozgalomnak. (Meg kell jegyeznünk, hogy e nagy kultúrájú művészasszony – többek között jelmezterveket készített, filmet rendezett – anyagi és szellemi támogatója volt a Györfly Kollégium létének is.) Volly István⁵ szavait idézzük a Gyöngyösbokrétáról: „Paulini Béla a Fészekben hallotta, hogy az olasz idegenforgalom keresi az európai folklórt. Ez adta a gondolatot, hogy [...] javasolta a csákváriakkal a Háy előadását. [...] Vonzása volt a mozgalomnak, indult 12 csoporttal, és amikor befejeződött, 100 körül volt ezeknek száma. [...] A mozgalom terjesztésében az újságoknak és a rádióknak igen nagy szerepe volt. [...] Ha Paulini nem csinálja a harmincas években ezt a néptáncmozgalmat, akkor az ötvenes években nincs mit gyűjteni az akkoriban induló Népművészeti Intézetnek. Ő az a fajta rendező volt, aki mindössze annyit mondott: ezt, meg ezt hagyjátok ki. Sohase tett hozzá az eredeti dolgokhoz, hanem csak levette azt, ami felesleges.”⁶

A korabeli filmművészet is gyakran él a „bokrétás falvak” kínálta lehetőségekkel, bár jobbára az ünnepi viseletbe öltözött csoportos megmutatkozások a magyar vidék idilli képét sugallták.⁷

⁵ Volly István (1907–1992) zeneszerző, folklorista.

⁶ VOLLY István emlékezése, Magyar Rádió Hangarchívuma, „A-551 334.” sz. hangszalag, „Találkozásom a népzenevel”.

⁷ Itt kell megemlítenünk, hogy a korabeli játékfilmek és filmhíradókból kigyűjtött anyagok vizsgálatából a VII. Hungarológiai Kongresszuson 2011-ben Kolozsvárott Dóka Krisztina tartott elemző előadást.

A folklór iránti érdeklődés az 1920–1930-as években Európa-szerte – az egyes államok politikai berendezkedésétől függően is – felértékelődött, más-más előjelekkel, a diktatúrák propagandaeszköznek is tekintették a paraszti kultúra nagyközönség előtti bemutatását. Sok esetben erőteljes nacionalista felhangokat is kapott az állami támogatásokkal, faluközösségi csoportokkal történő bemutatkozás. Ugyanakkor a kutatásokból táplálkozó, a magasművészet körébe átemelt műalkotások megjelentetése, színrevitele, hangversenyszerű bemutatása nehézkes volt, s jobbára a progresszív értelmiség szellemi – nagy ritkán – anyagi támogatását élvezték. Magyarországon nagyon is jellemző volt e kettős értékelés.

Dolgozatunk mellékletében közreadjuk Szabó Gábor szobrászművész gyűjteményéből a Gyöngyösbokrétához kapcsolódó képzőművészeti dokumentumokat. De nemcsak ez a válogatás reprezentálja a korszak fiatal képzőművészeinek a paraszti élet ábrázolása iránti érdeklődést, hanem – mint látni fogjuk – a „római iskolához” tartozó nagyszerű festők csoportja is élénken érdeklődött a folklór iránt. A jelmez- és díszlettervek a falu, a népelet alapos ismeretéről tanúskodnak.⁸

1938 kettős szentévének Budapestet megmozgató eseményeinek és kulturális programjainak sorában a harmincnegyedik Eucharisztikus Világkongresszusnak tematikájában a békéért történő nagy, közös imádkozás különleges hangsúlyt kapott, hiszen közeledett a második világháború kitörése. Hozzá kell tennünk, hogy a kongresszuson sem a kommunista Szovjetunió, sem a náci Németország nem képviseltette magát.

A kongresszus befejezésének napján nyitották meg Szent István halálának 900. évfordulója alkalmával a szentévet. A nemzetközi eseményre igen nagy nemzetközi idegenforgalomra számítottak, s a vallási rendezvények mellé nagy számú kulturális bemutatót terveztek. A színházi élet legnagyobb szenzációja Herczegh Ferenc *Bizánc* című drámájának bemutatója volt a Nemzeti Színházban. Természetesen sor került gyöngyösbokrétás csoportok megmutatkozására is, hiszen a magyar falvak, tájegységek ünnepi díszbe öltözött táncosainak felvonulása igazi kurióznak számított.

Paulini Béla, aki nem csak kitűnő zornaliszta, színházi vénájú ember volt, de meseíróként, a népeletből vett jelenetekkel illusztrátorként is jegyzett személy volt, tapasztalatai alapján elérkezettnek látta az időt, hogy a folklórt professzionális alkotókkal és előadókkal emelje át a színház világába. Az idegenforgalom (IBUSZ) ez alkalommal kiemelt lehetőségei megadták erre az anyagi alapokat.

⁸ A magyar állam által 1928-ban alapított ösztöndíj, amelynek kezdeményezője Gerevich Tibor művészettörténész a római Magyar Akadémia igazgatója, fiatal magyar képzőművészek kétéves állami támogatással gyarapíthatták ismereteiket az itáliai hagyományok megismerésében. Közéjük tartozott többek között Aba-Novák Vilmos, Molnár-C. Pál, Szőnyi István, Pekáry István és Varga Mátyás is, akik tevékeny közreműködői lettek a *Magyar Csopajáték* 1938., 1939. évi produkcióinak.

Felkereste az 1934-ben nagy sikerrel hazájában bemutatkozó s 1936-tól Budapesten alkotó, tanító balettművész-koreográfus Milloss Aurélt elképzeléseinek megvalósítására.

Milloss Aurél sokoldalúan képzett művész volt, aki alaposan megismerkedett a korabeli legjelesebb – a nemzetközi táncéletben működő – balettművészet stílusaival, elkötelezett Lábán-tanítvány volt, Berlinben részt vett a nagy színházi újíjtó, Tairov stúdiiumain. Budapestre érkezése előtt sikerrel mutatkozott be úgy szólótáncosként, mint koreográfusként is. Túl volt első nagylélegzetű koreográfusi bemutatkozásain, Boroszlóban, Augsburgban vezette a színházak táncársulatait, s Harald Kreutzberg távozása után ő lett a berlini Staatsoper vezető szólistája. Magyarországra, a trianoni döntés következtében az anyaországon kívül került hazájába – Ozorán született 1906-ban –, a náci törvények elől megélve érkezett, s noha ígérete volt már korábról a Magyar Királyi Operaháztól a balettkar vezetői tisztére, az intendatúrában bekövetkezett változások okán hazatérésekor e biztos megélhetési bázisra nem számíthatott. Németh Antal, a Nemzeti Színház direktora – ismerve németországi debütálását és munkásságát – felkérte a színház mozgásrendezői tisztére. Számtalan sikeres munkája közül néhányat említünk, ide tartozik például a *Gyémántptak kisasszony*, a *ro-ninok kincse*, a *csodatűkör*, a szegedi Szabadtéri Színpadon *Az ember tragédiája*, a *Fekete Mária* vagy a Művész Színház-i *A velencei kalmár*. A felsorolásból kitűnik, hogy a produkciók egymástól élesen eltérő mozgásstílust követeltek, s ha belelapozunk a korabeli színházi kritikákba (például *Színházi Élet*), feltűnik, hogy szinte kivétel nélkül külön kiemelik a színészmozgatás, illetve a koreográfiák nagyszerűségét.

Milloss Aurél színházi munkája mellett táncstúdiót alapított, amelynek olyan fiatal színművész látogatói voltak, mint például Ungváry László, a Békés-testvérek, Várkonyi László, Major Tamás, Somogyi Erzs, Pásztor János. Állandó partnerével, a biztos balett-technikájú Lya (Liliana) Karinával adott sikeres szólóesteket. Programjában ilyen címen találunk koreográfiákat: *Allegro Barbara*, *Gigolo*, *Col Nidre*, *Szemfényvesztő*, *Haláltánc*, *Magyar kettős*. A címek és a sajtófotók a német expresszionizmus stílusjegyeiben fogant és a groteszk iránti hajlandóságot tükröző koreográfusi szemléletről „beszélnek”, de rabul ejtik a néző szemét az egyéni, erőteljes, tiszta plasztikával fogalmazott előadásmódot sugárzó képek.

Paulini Béla Milloss személyében olyan alkotótársra lelt, akiben megbízhatott, hogy színházi kísérletét jó kezekre bízta. Milloss – főképp berlini széles körű és elmélyült tanulmányai alapján és a gyagilevi koncepciót jól ismerve – ragaszkodott az egyenrangú alkotótársakkal való együttműködéshez. Paulini írta a szöveggönyveket népszokások, hiedelmek, népmesék alapján (ne feledjük, hogy meséket is írt és illusztrált), a zeneszerzőket a szűzség világát legjobban tükrözni képes alkotói vénával rendelkező fiatal komponisták közül választotta. Milloss kvalitätsos zenei műveltsége révén – kitűnően zongorázott és olvasott

partitúrát –, jól ismerte a hazai kortárs zeneszerzőket a hangversenyéletből és a színházi munkásságból is. Jól tudta, a komponisták mindegyike aktív népzene-gyűjtési munkát is folytatott (például Pongrácz Zoltán, Ránki György, Farkas Ferenc, Veress Sándor). Tehát biztos volt abban, hogy nem népies műdalok kerül-
nek ki a kezükből. Ugyanez vonatkozott a társul választott képzőművészekre is (például Pekáry István, Aba-Novák Vilmos, Molnár-C. Pál).

Paulini Béla a *Magyar Csupajáték* koreográfusi feladatainak ellátásához nem véletlenül kérte fel Milloss Aurélt, hiszen már első magyarországi operaházi munkájával 1933-ban Sztravinszkij *Petruskájának* saját verziójával, valamint a Schubert-művekből összeállított zenei matériára alapozott *Álomjátékkal* hatalmas szakmai és közönségsikert aratott. Koreográfusi pályájának kezdetén még Németországban szólóestjének palettáján szerepeltek magyar táncok. Egészen korán, 1928-ban Liszt 13. *Magyar rapszódia*jára készít férfiszólót, ez még feltehetően magán viseli a korszak népies felfogását, de ugyanígy valószínű, hogy erőteljes, a német Ausdruckstanz stiláris jegyei is meghatározhatták az előadói stílust. Ugyancsak ebben az évben készít magyar kompozícióra, mégpedig Bartók *Allegro barbaro*jára szólót, amelyet önálló estjein mindvégig reperoáron tart. A zenei anyag természetéből adódóan ez csak dinamikus formálásában „magyar”, de nagyon fontos tény, hogy már igen korán felkelti érdeklődését Bartók művészete. A *Sonntagcsárdás* Brahms *Magyar táncaiból* válogatott zongoradarabokra 1933, vagy düsseldorfi és augsburgi balettigazgatósága idején 1934-ben Liszt 14. *Rapszódia*jára a *Pusztai cigányok* egyfelvonásosa talán magyarságának bizonyítására is születhetett. Vendégként ismét a Magyar Királyi Operaházban Harsányi Zsolt szűzséjével Kodály *Marosszéki táncaiból* és *Galántai táncaiból* készült válogatásra született meg a *Kuruc mese* 1933-ban. 1937-ben Liszt-muzsikára komponál maga és állandó partnere, Lya Karina számára magyar paraszt kettőst – a fotók tanúsága szerint –, a megjelenés mintha Pekáry István *Magyar viseletek* rajtciklusának meglevenítése lenne. Ugyanebben az évben szólóverbunkot koreografál Berlioz *Rákóczi-induló*jára.

Szülőföldje, Ozora és annak tágabb régiója az 1900-as évek első évtizedeiben még nagyon is őrizte a folklórhagyományokat, a kisvárosi polgári családok körei is testközelből ismerték, találkoztak vele szolgálók révén a piacok, a vásárok és a vallási ünnepek alkalmával. Így nem véletlen, hogy Milloss – klasszikus műveltsége és érdeklődése, valamint zenei és széles körű művészi tehetsége okán – magába szívta a folklór iránti érdeklődést. Rövid hazai pályája idején rendszeresen nézte a Gyöngyösbokrétá színpadi megjelenéseit, maga is el-eljárt falvakba paraszti multságok megtekintésére. Későbbi, elsősorban Pekáry István-nal folytatott levélváltásaiból is tudjuk, hogy megrendelte, olvasta a néprajzi kiadványokat, kézikönyveket. Nem véletlen, hogy itáliai és nemzetközi munkásságában a későbbi évtizedekben feltűnnek magyar népmese ihlette koreográfiák (*Csodafurulya*, *Térszili Katica*) és Bartók talán legfontosabb filozofikus, a lélek mélyéből fakadt nagyzenekari műveinek táncvíziói.

Milloss legkedvesebb témái azok, amelyek újítvá, előfutárrá tették, és amelyek napjainkban korunk táncművészetének elvitathatatlan hivatkozási pontjává teszik. Egyrészt a hűség az akadémikus stílushoz, másrészt az önhietség- és mesterkéeltségmentes népies nyelv fegyelmezett és közvetlen pulzálása. Ezeknek a különböző hajlamoknak a fúziója, ezeknek a látszólag ellentétes és egymástól távoli elemeknek az egybeolvadása adja meg Milloss balettjeinek egyéni, össze-tevésztetetlen hangját.⁹

Az 1936–1938 közötti hazai munkássága idejéről fellelhető fotók tanúsága szerint Milloss munkája eltért a klasszikus balettszínpadok magyar karaktertáncaitól, még a beállított fotókból is kitűnik a táncok dinamizmusa, lendülete. Az általa nevelt táncosokból verbuválódott *Magyar Balett* egy modern szemléletű *Babatündérrel* ért el közönségikert hazai turnéján. Az operaházi munka alapján nem véletlen, hogy a színház vezető szólistái szívesen csatlakoztak a *Csupajáték*-kísérlethez, hiszen új stílusú – de általuk már megismert – munkamódszerrel készültek egy modern, szokatlan szemléletű színházi játék megteremtésére.

Milloss későbbi munkásságában nem egyszer tapasztalhatjuk, hogy e művészi közösséggel elképzelt tervei „nagyszínpadi teret” nyertek, s ez alkalommal született életre szóló alkotói és mély barátság Pekáry Istvánnal és Veress Sándorral.

A táncosok kiválasztásában alapot adott az iskolájából szervezett Magyar Balett, amelyhez partnere mellett az Operaház kiváló karakterbalerinája, Bordy Bella és a kitűnő – a Munkás Testedző Egyletből a nagyszínházba hívott – drámai táncos Csányi László is csatlakozott. Mindketten – táncpartnerek is voltak – jártak néptáncgyűjtésekre, előadásmódjuk messzire túlnőtte a korabeli karakterbalettek előadói stílusát.

Feltáró munkánkhoz nagyon kevés kutatható anyag áll rendelkezésünkre. Jobbára csak Bordy Bella hagyatékában található dokumentumokra tudunk támaszkodni. Milloss hagyatékában se találunk támpontokat, mert sok költözése – Olaszországba történő távozása – okán a *Magyar Csupajáték*ra vonatkozó anyagai elvesztek.

Zárszóként szeretnénk közreadni Milloss Aurél 1985-ben Kővágó Zsuzsához írott néhány sorát: „Nem tudhatja elképzelni, milyen örömmel vettem kézhez kedves karácsonyi sorait és azt a hírt, hogy közben megtalálta néhány egykori *Csupajáték*-munkáimnak partitúráit, illetve figurinjait. Igen jólesik nekem tudni, hogy a *Magyar Csupajáték* számára végzett munkáimról még létezik néhány tanúság...” Kutatótársainkkal próbát tettünk jelen munkánkban egy valaha létezett CSUDA megidézésére.

⁹ VEROLI, Patrizia: *Milloss: un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità; con uno scritto di Roman Vlad*. Ford. GARAMI Szilvia, UTET, 1996.

Előzmények

„A Művész Színház Paulini Bélától Magyar Csupajáték címmel Kékmadárszerű¹⁰, sok apró darabból álló előadást hozott színre, ahogy a neve is mutatja, magyaros stílusban. Nagyon dicséretes igyekezet, mert minden nemzedéknek érdeke, hogy kidomborítsa népi jellegét, a mienk pedig oly színes és olyannyira bővelkedik művészi motívumokban, hogy hozzáértéssel és igyekezettel magas színvonalra emelhető.”¹¹

A Magyar Csupajáték-produkció volt az első olyan színpadi egész estét betöltő alkotás, amelyben a magyar néptánc, mint ihlető forrás jelent meg a színpadon. Olyan összművészeti törekvés, amelyre addig Magyarországon nem volt példa. „A Csupajáték tulajdonképpen a német Gesamtkunstwerk magyarra fordítása. Azért hívom csupajátékoknak ezeket az előadandó kis jeleneteket, mert a rendező, a díszlettervező és a komponista egyformán fontos és egyenrangú szerepet tölt be az én színpadomon.”¹²

Az 1930-as évek hazai mozdulatművészeti kísérletei tulajdonképpen már éltek a Gesamtkunstwerk szellemiségű előadások megformálásával. (Palasovszky-Madzsar: *Korszerű szvit*, 1933; *Bábel*, 1934)¹³ Ugyanakkor ezekről a kísérletekről csak egy viszonylag szűk értelmiségi körnek volt tudomása. Bartók, Kodály és tanítványaik munkássága hatására ekkoriban már elkezdődött a tudományos értékű néptáncgyűjtés is, és a különböző oktatási intézményekben ismerkedhettek a fiatalok néptáncinkcsünk addig feltárt eredményeivel. Mindezek nyomán született meg 1938-ra egy olyan stagione-produkció, amely a gyagilevi koncepciót tekintette mintának műsorának összeállításában.¹⁴

A Magyar Csupajáték ötletének kigondolója Paulini Béla (1881 Csákvár – 1945 Baj) hírlap- és meseíró, karikaturista és grafikus volt. A Gyöngyösbokréta megteremtője vette szárnyai alá és fogta össze az addigra már jelentős számú falusi együttesek csoportját, amelynek a Bokréta Szövetség nevet adta, majd a későbbiekben ennek hatására hozta létre tulajdonképpen „ellenbokréta”-mozgalomként a Csupajáték-produkciót, amely a népművészetet kívánta tolmácsolni korszerű színházi formában.¹⁵ Paulini szerint „A Csupajátéknak annyi köze van a Gyöngyös-

¹⁰ Emigráns orosz balett-társulat ugyanilyen törekvésű produkciója volt.

¹¹ Gróf BETHLEN Margit: *Színházi levele*. = *Színházi Élet*, 1938, 28. évf., 23. sz., 8–9.

¹² 84.52.08. Forrás nélkül. (A 84-es számmal kezdődő hat számjegyből álló hivatkozások az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Táncarchívumában található Bordy Bella hagyatékában szereplő újságcikkekre vonatkozó számok, amelyek legtöbbje a forrás megnevezése nélkül található.)

¹³ PALASOVSZKY Ödön: *A lényegre törő színház*. Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1980.

¹⁴ KŐVÁGÓ Zsuzsa – KŐVÁGÓ Sarolta: *i. m.*

¹⁵ FUCHS Livia: *Száz év tánc*. Bp., L' Harmattan, 2007, 192.

bokrétához, hogy annak a fordítottja. A Gyöngyösbokréta a komolyság, meg erő. Ez rafináltság.”¹⁶

Paulini már régen dédelgetett hasonló terveket: „Meddig készült a Csupajáték? Nem soká. Tizenkét évig. A Hány bemutatója óta foglalkoztat a kis játékok kérdése.”¹⁷

A korabeli sajtó megnyilvánulásaiából is érezhető volt a Gyöngyösbokréta továbbfejlesztésére való igény: „A Gyöngyösbokréta valljuk be, kissé mintha megtorpanat volna. Legutóbbi szereplésénél már nyilvánvaló volt, hogy valamilyen formában tovább kell fejleszteni, vagy pedig vissza kell helyezni eredeti népi kereteibe, illetőleg vissza kell adni azt a hivatását, hogy őrizze a régi magyar tánc- és népi-játék- emlékeket.”¹⁸

Ennek a továbbfejlesztésnek a szellemében fogant a Paulini szövegkönyve, szerkesztése és összeállítása alapján született produkció: „A Csupajáték nem népművészet; itt én a magam írói kitalálásaira támaszkodom. A népi szokásokat és táncokat mindig az ötlethez alkalmazom, s mindig egy-egy ötleten át csillantom meg. Ez a Csupajáték, s mint ilyen, nemcsak cím, hanem műfaj is. Egy új magyar színjátszási műfaj.”¹⁹ Paulini felhasznált folklorisztikus elemeket, lakodalmi szokásokat, betlehemezést, hiedelmeket, új szemlélettel színre állítva ezeket: „A Csupajáték a népművészet tökéletes ismeretében és szeretetében, sőt hogy úgy mondjam: a népművészet megmámosodásában gyökerezik. Én úgy gondolkozom, mint egy hatvanéves jólelkű parasztember, de a magam elképzeléseit viszem a színpadra. Ez a Csupajáték. És nem tudok rá példát a magyar színpad történetében, hogy valaha is ilyen mértékben játszott volna együtt a szöveg, zene, tánc, díszlet, kellék, színész és instrukció, mint a Magyar Csupajátékban.”²⁰

A produkció összeállításának mintája – a gyagilevi összművészeti koncepció mellett – elképzelhetően a Kékmadár címet viselő, emigráns orosz balett-társulat által színre vitt produkció lehetett. Erről a korabeli sajtó is így vélekedik: „A kimeríthetetlen népi ősan-yaghoz tért vissza a kitűnő Paulini Béla, amikor a Gyöngyösbokréta után most a Magyar Csupajátékban az ismert Kékmadárhoz hasonló műfajt igyekezett megteremteni, de minden ritmusában, minden mondatában – magyarnak.”²¹ Ugyanakkor biztosak lehetünk abban, hogy egyedi műfaj jött létre, egyfajta hungarikum: „Beszélhetnénk, írhatnánk arról, hogy megszületett

¹⁶ 84.52.06. *Magyar Hírlap*, 1938. május 7., 11., részlet a Paulini Bélával készült interjúból.

¹⁷ Uo.

¹⁸ 84.39.06. *Népszava*, 1938. május 22., 116. sz., 8.

¹⁹ Forrás nélkül. Paulini-hagyaték, Segesdy László készítette az interjút. Címe: *Beszélgetés a csupaszízi Paulini Bélával a Magyar Csupajátékról*.

²⁰ Uo.

²¹ 84.39.03. Forrás nélkül.

a magyar Kékmadár, de ez túlságosan rendszerbe skatulyázó magyarázata volna annak a kilenc színpadi képnek, amelyben a magyar dal, magyar tánc, magyar kedv játékosága halmozódik. Ez nem magyar Kékmadár, nem magyar revü, ez a Magyar Csupajáték a maga egyedülállóságában. Paulini Béla körül kilenc magyar muzsikos, kilenc magyar festő állt össze, hogy megmutassa, mi a magyar játék. Meg is mutatta. A valóság és a stilizálás közötti határmezsgyén jár a munkájuk, a legfinomabb ötvösmunka. A valóság élet művészettel csiszolják le, a stilizálást csak megcsillantják és így kerül elénk ez a gazdagon villogó, hol mélytűző, hol szívuárványosan szikrázó, pompás, hamisítatlan magyar ékkő.”²²

Milloss tervei így alakultak: „Tíz kis játékot mutatunk be, mindegyiknek külön kis meséje és csattanója van. A Csupajáték egész különleges műfaj, amely új irányt szab a magyar népszínműstílusnak. Annak a régi stílusát teljesen megváltoztatta, sokkal művészbibbette. Az irodalom, a muzsika, a festészet és a tánc egyesül ebben a műfajban. Paulini Béla Csupajátékának harminckét szereplője van, köztük két szólótáncosnő: Bordy Bella és Karina Lya. De mind a harminckét szereplő táncol, beszél, énekel és játszik is. Magam is elvállaltam egy táncszerepet a Rajta című kurucmilióban lejátszódó táncjátékban, amely teljesen az én szólószerepemre van felépítve.”²³ Vagyis nem egészen három héttel a bemutató előtt még tíz jelenetből állt a Magyar Csupajáték, de éppen a Rajta, amelyről Milloss lelkesen beszélt, valamilyen okból végül mégsem került be az előadásba. Feltehető, hogy ez egy szólóverbunknak készült koreográfia, amely elképzelhetően előképe lehetett Milloss római alkotói periódusában készült magyar tárgyú balettjének, a Magyar romantikának.²⁴

Milloss Aurél

Paulini, ismerve Milloss Aurél előadói és koreográfiai munkásságát, az összeállítás tánckomponistájának őt kérte fel. Csányi Lászlóval – a bemutató utáni évben a produkcióhoz csatlakozó táncossal – készült interjúból kiderül, hogy Milloss színpadi jelenléte magával ragadó volt.²⁵

Ez nem véletlen, hiszen Paulini – Gyagilevhez hasonlóan – a legjobbakat kérte fel. „Paulini Béla lelkes vállalkozásában kitűnő segítő társat kapott Milloss Auréltól, aki a koreográfiákat készítette kipróbált művészi ízlésével, az egytől egyig

²² 84.61.01. Budapesti Hírlap, 1938. május 22., 115. sz., 12.

²³ 84.56.02. Magyar Nemzet, 1938. május 5.

²⁴ VEROLI, Patrizia: Milloss Un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità. Ford. Garami Szilvia, Roma, Libreria Musicale, 1996, 153.

²⁵ KŐVÁGÓ Zsuzsa: Négy évtized után újra itthon – Beszélgetés Csányi Lászlóval 2. = Táncművészet, 1986, 4. sz., 30.

kitűnő tehetséges díszlettervezőkben, a jobbnál jobb fiatal zeneszerzőkben, valamint a látható örömmel közreműködő szereplőkben, akik közül kiemeljük az ezúttal nem csupán táncművészetével bemutatkozó Bordy Bellát.”²⁶

Ugyanakkor Millossnak is voltak már hasonló céljai: „már koreográfusi tevékenységem első éveiben én is szükségét érzem: munkámban [...] művek létrehozatalának adjak teret, amelyek [...] hazám folklórincsből táplálkoznak. Ismeretes volt előttem, hogy a magyar folklórincznek magas szintű alkalmazása milyen lelkesítő és eredeti hatású lehet a balettben...”²⁷

Milloss nagyon szerette volna megnyerni Bartókot a produkciónak, de a zeneszerző ekkor már nem kívánt részt venni semmilyen könnyebb hangvételű darabban, ám ajánlott maga helyett mást.²⁸ „Tehát Bartók Bélához fordultam tanácsért... Azt tanácsolta, forduljak Veresshez. A csodálatos tehetségű zeneszerző valóban rendelkezett ezekkel az erényekkel. Az a szerencse ért, hogy megismerkedésünk után, 1937-ben azonnal megnyertem a készségét az együttműködésre.”²⁹ Így lett végül a kilenc képből álló kompozíciónak más és más a zeneszerzője, valamint a díszlettervezője is.

Az alkotók sorában találjuk Farkas Ferencet, Kenessey Jenőt, Lányi Viktort, Ránki Györgyöt, Veress Sándort, Vincze Ottót, Pongrácz Zoltánt, Varga Mátyást, Molnár-C. Pált, Pekáry Istvánt, Büky Bélát, Fáy Lászlót, Fülöp Zoltánt. Milloss maga is táncolt több számban is, amelyekben partnernői Lya Karina³⁰ és Bordy Bella voltak.

Milloss Aurél 1906. május 6-án született Újozorán. A tánc csak később, a húszas évei elején lépett be az életébe, mivel közvetlenül az érettségi után először a zene és a filozófia irányába indította érdeklődése. Hasonló indíttatásuk miatt is érezhetett később oly nagy kötődést Bartók Béla művészete iránt, akinek több művét is színpadra állította a későbbiekben.

A tánc iránti érdeklődése és szeretete több nagyvárosba is elvitte, mint például Budapestre, Bukarestbe, Belgrádba, Berlinbe. Jelentős mesterektől tanult: Antonio Guerrától, Cesare Smeralditól, Romanovszkytól, Vera Karallitól, Poljaková-

²⁶ 84.61.03. *Új Magyarország*, a cikk szerzője H. G.

²⁷ MILLOSS Aurél: *Veress Sándor és a balett = Táncművészet*, 1983, 8. sz., 23–24. (A cikk eredetileg olasz nyelven jelent meg a Schweizerische Musikleitung hasábjain. Kérésünkre a közleményt Milloss Aurél magyar nyelven és átdolgozott formájában bocsátotta a Táncművészet rendelkezésére. Maácz László szerk.)

²⁸ KÓVÁGÓ Zsuzsa: *A Magyar Csupajáték története dokumentumok tükrében - Válogatás Bordy Bella hagyatékából = Színháztudományi Szemle*, 1986, 20. sz.

²⁹ MILLOSS: *i. m.* (1983), 23–24.

³⁰ Liliana Karina 1911-ben született Szentpéterváron. Családjával 1918-ban emigrált Berlinbe, ahol Edovánál és Gzovszkijnál tanult klasszikus balettet. Tagja volt Broniszlava Nizsinszka, Alicia Vronszkaja és Konstantin Alperov társulatainak. Magyarországra 1936-ban érkezett magánéleti okokból. Milloss Auréllal több ízben alkottak táncettőt, és a koreográfus stúdiójában klasszikusbalett-órákat tartott. 1939-ben ő is Olaszországba távozott. VEROLI: *i. m.* (1996), 153.

tól, *Vaszilij Gzovszkijtől*, és nem utolsósorban *Lábán Rudolftól* és tanítványaitól.³¹ Mestereinek köszönhetően táncos pályafutását kezdetektől az expresszionista tánc és a balett határozta meg. A körülmények nem alakultak szerencsésen a tekintetben, hogy hazájában folyamatosan dolgozhasson, alkot hasson. Végül Olaszországban lelte meg azt a közeget, ahol ez megvalósulhatott. „*Ez persze nem jelenti azt, hogy megtagadja magyar mivoltát. Poézisének lényege magyar, ha technikája olasz is; esztétikai koncepcióiban, fő műveinek humanizmusában valóban Bartókhoz áll közel.*”³²

Találkozása Bartók művészetével szinte elkerülhetetlennek tűnik, hiszen nem ismerünk más magyar zeneszerzőt e korból, kinek munkássága, esztétikai látásmódja, értékrendje jobban összeillene az ő művészetről alkotott elképzeléseivel. *A csodálatos mandarin* és *A fából faragott királyfi* című balettek mellett Bartók számos zenekarra írt művét állította színpadra (*Concerto*, *Zene húros, ütőhangszerekre és cselesztára*, *Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre*), amelyek nem balettszínpadra íródtak, ugyanakkor kihallhatta Bartók megjegyzését ezekből: „minden zeném tánc”.³³ Bartók-művekre készített koreográfiában Milloss véletlenül sem törekedett valamilyen narratívára, hanem gondolatokat, hangulatokat, érzéseket jelenített meg. Ezen művei Bartóknak már a népzenével átítatott bartóki stílust hordozzák. Itt említjük meg, hogy a XX. század nagy magyar zeneszerzőjének, Kodály Zoltánnak két művét is megkoreografálta, a *Marosszéki táncokat* és a *Galántai táncokat*. E két legjelentősebb magyar zeneszerző mellett Veress Sándor *Csodafurulya* és a *Térszili Katica* című műveire is komponált balettet, és melyeket külföldön is bemutatott. Veress Sándorral a *Magyar Csupajáték*-produkció során találkozott, és kötött életre szóló barátságot.³⁴

Bordy Bella

Röviden említést kell tettünk a kor ismert balett-táncosnőjéről, aki a *Magyar Csupajáték* egyik szólótáncosnője volt. A „*romantikus szerepek kitűnő, rendkívül népszerű alakítója*” 1909-ben született Gyulán. „*Temperamentumos egyénisége, karakterisztikus előadásmódja mintegy megtestesítette e periódus hazai táncosnő eszményét.*”³⁵

³¹ VÁLYI Rózsai: *A táncművészet története*. Bp., Zeneműkiadó, 1969.

³² Uo., 304.

³³ BÓLYA Anna Mária: *Minden zeném tánc. Bartók Béla műveire készült koreográfiák* = Szabolcs-Szatmár-Bereg Szemle, 31.1., 1996, 111–114. Erről bővebben: WINDHAGER Ákos: *Milloss Aurél Bartók-emlékei, avagy előző Az idő küszöbén című kötethez* = *Az idő küszöbén – A magyar balett története*. Bp., MMA MMKI, 2021.

³⁴ MILLOSS: *i. m.* (1983).

³⁵ *Magyar Táncművészeti Lexikon*. Főszerk. DIENES Gedeon, Bp., Planétás, 2008, 26.

„1924–1965. között megszakítás nélkül a budapesti Operaház tagja, 1932-től magántáncosnője.”³⁶ Táncos szerepek mellett filmszerepeket is kapott, többek között *A piros bugyellárisban*, *A varieté csillagaiban* és az *Éjféli gyorsban*. Színészi játékot és éneket is tanult. „A színpadtól való visszavonulása után 1965-től Bécsben tanított”³⁷ Milloss Aurél bécsi staatsoperi balettigazgatósága idején.

Neki köszönhetjük, hogy a *Csupajáték* partitúráiba belenézhetünk, és elemezhetjük ezeket, ahogy kiadványunk egy későbbi fejezetében olvasható lesz.³⁸

1. kép

Bordy Bella. Forrás: *Színházi Élet*, 1938, 28. évf., 23. sz., címlap³⁹



³⁶ KOEGLER, Horst (főszerk.): *Balett Lexikon*. Bp., Zeneműkiadó, 1977, 107.

³⁷ *Magyar Táncművészeti Lexikon* (2008), 26.

³⁸ Keresztes Nóra Pongrácz Zoltán *Vízdalát* elemzi.

³⁹ A tanulmány képanyaga az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Táncarchívumában található Paulini Béla-hagyaték és Bordy Bella-hagyaték újságkivágásaiból került fotózásra. Ezúton mondunk köszönetet Halász Tamásnak, az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Táncarchívum gyűjteményvezetőjének a hagyatékok kutatásában, a képanyag elkészítésében való messzemenő segítségért!

A hagyatékából előkerült rengeteg kotta arra enged következtetni bennünket, hogy a *Magyar Csupajáték* nagyon közel állhatott a művészno szívéhez. Partitúrák és szinte az összes zenekari stímm pultokba rendezve, akár három pult is egy szólamból, semmit nem dobott ki. Sajnos nincs meg a teljes előadás anyaga, csak a *Vízdal*, a *Hócsalád*, a *Rőzsessedő*, a *Patkó Bandi*, az *Áspiskígyó*, az *Enyém a vőlegény* és a *Haláltánc* kottái kerültek elő, valamint a londoni előadás kottái: Kodály Zoltán: *Intermezzo* és Bárdos Lajos: *Az elcsábított*. A *Betlehembe* és a *Csodafurulya* kottái nem találhatók meg hagyatékában.

A bemutató

A bemutatóra 1938. május 21-én került sor a Művész Színházban. A produkciónak nagy sikere volt, a sajtórepció is széles körű: a Bordy-hagyaték sajtóválogatásában a bemutatóval és az előkészületekkel kapcsolatban huszonhét cikkel találkozunk. Erről Bordy Bella táncosno így nyilatkozik: „Végtelenül aranyos az egész Csupajáték, a szereplők mindegyikének ugyan más-más jelenet az ideálja, láttad a Vízdalt, hallottad a Patkó Bandit, akinek puha ágyat sohase vet senki, nekem a Betlehembe tetszik, ő legfinomabb a Csodafurulya, mondogatják. Nagy művészi és nagy közönségikert várok.”⁴⁰

A mű valóban sikert hozott, az erre való tekintettel pedig további előadásokat hirdettek meg. A szervezők szeretnék volna, ha a produkció a Margitszigeti Szabadtéri Színpadon is bemutatásra kerül, de ez végül nem valósulhatott meg. Egy évvel később viszont londoni vendégszereplésre kapott meghívást az előadás. Itt is sikert aratott a produkció, de a második világháború kitörése véget vetett a további európai színpadokon való szereplésnek, pedig még egy amerikai turnéról is szó volt.⁴¹

A darab műfaját tekintve megoszlottak a vélemények. Volt, aki a kabaré újjászületését vélte felfedezni a produkcióban. „Sokat vitatkoznak mostanában a kabaré válságáról. És a vita kellős közepén megszületik az új megoldás, a Magyar Csupajáték, mely hamvasságával, gyönyörűséges színpadjaival, ízes figuráival minden Kékmadárnál szebben repül a siker felé. Paulini Béla, a játéksorozat összeállítója a népi ősanaghoz ment vissza minden társszerzőjével. Elámul az ember a színeknek, ritmusoknak, fiatalságnak és művészetnek, ruháknak és táncosoknak a gazdagságán, és elgondolja: felmérhetetlen az a sok kincs, amelyet a népművészet rejt, ha csak a színpadra is ennyi jut belőle.”⁴² Hogy valóban kabaré volt-e?

⁴⁰ 84.55.01. *Esti Kurír*, 1938. május 19., 112. sz., 12.

⁴¹ KÖVÁGÓ: i. m. (1986).

⁴² 84.52.01. *Az Est*, 1938. május 22., 115. sz., 6., *Magyar Csupajáték vagy a kabaré újjászületése a Művész Színházban*, Kristóf Károly a cikk szerzője.

Ez kiderül Paulini válaszából: „Lehet... de én nem nevezném kabarénak. Én Csujátéknak nevezem.”⁴³

Két nappal a bemutató előtt egy Paulini Bélával készült interjú arra utal, hogy egy kabaréjellegű néptáncstilizálás lesz a végeredmény. „Hogy a Csujjáték irodalmi szenzáció-e, nem tudom. De, hogy zenei, képzőművészeti, koreográfiai esemény, az már bizonyos. Az irodalmi részt illetően az úgynevezett egész estét betöltő játék szövege vagy háromszáz sor lehet ugyan, vagy négyszázötven, majd a bemutató után összeszámolom. A rendezést illetően nagy öröm számomra, hogy látom a Csujjáték – a legkomolyabb összjáték – az elgondolt forma szerint alakul ki, valami olyan srégvizavi stilizálás, dehogy is a merev körvonalazásig, csak épp, ha szükséges, a szélmalomkereke is beperdül a ritmusba. Nálunk semmi sem élet – Csujjáték! És minden együtt él. Sőt legkevésbé van szó népművészet-utánzásról. Főmunkatársamról, Milloss Aurélról külön elragadtatással kell nyilatkoznom, és a szereplők, akik pedig három tájékról kerültek össze, kitűnően belehelyezkedtek az elgondolt stílusba.”⁴⁴

Egy kacifántos újságírói véleményből kitűnik, hogy a maga nemében egyedi produkció született. „Paulini Béla – két darab híján – a műsorszámok szerzője, a világsikerű Gyöngyösbokréta ellenlábását akarta új vállalkozásával megteremteni, vagy legalábbis kísérleti, kezdeti alakjában színpadra vinni azzal a céllal, hogy mutassa meg az úri művészet, hogyan tud huncutkodni, kajánkodni, kicsúrranó erő és kedélyfőlöslégével mások számára is valami élvezeteset tartogatni, derűt fakasztani úgy, hogy – akárcsak a Gyöngyösbokréta szívárvány káprázatából – elővillanjon a magyar lélek ősi látomású arcéle. A Gyöngyösbokréta érintetlen tisztaságában az évszázados hagyományok mesterkezelével kicsiszolva: csodánivaló remekmű – akár utánzása, akár bárminő feldolgozása tehát merényletnek számítana. Paulini Béla hite és szándéka szerint a magyar csupa játék jelentése a naiv, egyszerű őseleményű népi művészettel szemben a körmönfont csavaros eszű, túlfinomult technikájú kieszelésben rejlik. Mindkét fajtájú megnyilatkozásban a magyar játékos kedv íve feszül. Kilenc darab került egy műsoron előadásra. Nem egyenértékű művek. Egyik-másik torzó csupán, felpuffasztott, s menten szétszakadó ötlet, félúton elkókadott nagyotakarás.”⁴⁵ Hiányosságokról másutt is kapunk hírt: „Sokszor még kiforratlannak hat a játék, sokszor soványnak, de a jó szándék érződik és kitartással, munkával tökéletesíthető lesz.”⁴⁶

⁴³ Forrás nélkül. Paulini hagyaték, Segesdy László készítette az interjút. Címe: *Beszélgetés a csupaszív Paulini Bélával a Magyar Csujjátékról*.

⁴⁴ 84.55.01. *Esti Kurír*, 1938. május 19., 112. sz., 12.

⁴⁵ 84.61.03. *Új Magyarság*, a cikk szerzője H. G.

⁴⁶ 84.39.06. Forrás nélkül, szerző: sz. d.

Az előadás képei

A Magyar Csupajáték szerkezetét az 1938. május 21-i premier szerint mutatjuk be.⁴⁷ A mű esetében az összművészeti elgondolás egyik legizgalmasabb vonása, hogy mindegyik kép egy önmagában is kerek egészet alkotó jelenet, egy önálló univerzum. Sűrűségük és formaviláguk nem egyforma, az alkotók eltérő kifejezőeszközöket használnak. Ám a népi ihletettségen kívül mindegyikben fel lehet fedezni valami közöset: a nemes ügy iránti lelkesedést. „Paulini Béla magyar Kékmadara: a Magyar Csupajáték. Csupajáték? Lehet talán így is, de igazabb és találóbb cím volna, a Magyar Csupatehetség. Eredeti, különös színek, hangulatok, népi kultúra ragyogása, elbűvölő játék.”⁴⁸ „Szívet derítő, kedvvidámító apróság valamennyi. Népi énekek, balladák színpadképessé átdolgozva.”⁴⁹ „A zenében pedig a Bartók és Kodály utáni generáció mutatta meg oroszláncörmeit.”⁵⁰

31

2. kép

Próbakép; Bordy Bella, Milloss Aurél, Lya Karina, Paulini Béla.

Forrás: Színházi Élet, 1938, 28. évf., május 21.



⁴⁷ A budapesti előadás egyes képeinek leírása nagy részben a következő szakdolgozati anyagot használta fel: PROHÁSZKA Ágnes: *A Magyar Csupajáték*. Szakdolgozat. Magyar Táncművészeti Egyetem, Táncos és Próbavezető Szak, Néptánc Szakirány, 2016.

⁴⁸ 84.39.04. Forrás nélkül. szerző: f. i.

⁴⁹ 84.52.03. *Magyarság*, 1938. május 22., 115. sz., 18.

⁵⁰ 84.39.05. *Nemzeti Újság*, 1938. május 22., 115. sz., 27.

Az előadás indítóképének műfaja misztérium. Zenéjét Farkas Ferenc szerezte, a díszletet Molnár-C. Pál álmodta meg, a főszereplők pedig Szende Mária és Pethő Zoltán voltak. A műsorhoz tartozó ismertetőn a következőket olvashatta a közönség: „A magyar parasztok közt szokásos karácsony táján, hogy házról házra járnak, s eljátsszák Krisztus születését. Egy ilyen betlehemes játék művészi felnagyítása ez a három képből álló misztérium.”⁵¹ Ahogy olvashattuk, a jelenet három részre tagolódott, amelyekből az egyik jelenetről biztosan tudjuk, hogy egy pásztortánc volt Ottó Ferenc, a *Zene* című folyóirat kritikusának leírásából. „Egyike a legteljesebb műveknek. Farkas Ferenc a misztérium csodás elemeit fogta meg jól zeneileg. Kevés a drámai invenciója. Hangszerelése erősen magán viseli a római iskola bélyegét. Sok a hárfa és a mélyvonós osztató. Kitűnően sikerült a Pásztortánc és a befejezés.”⁵²

Farkas Ferenc (1905. Nagykanizsa – 2000. Budapest) a XX. század második felének egyik legkiemelkedőbb zeneszerzője és zeneszerzőtanára lett. Tanítványai között találjuk Ligeti Györgyöt, Kurtág Györgyöt, Kocsár Miklóst, Petrovics Emilt és Jeney Zoltánt. Ő maga Weiner Leónál és Siklós Albertnél, valamint két évig a római Santa Cecilia Akadémián Ottorino Respighinél, a kor egyik legmeghatározóbb olasz zeneszerzőjénél tanult. Talán erre gondolhatott a kritikus, mikor a „római iskolát” említette. Ekkoriban politikai és kulturális szempontból is egyaránt jó kapcsolat volt Olaszország és Magyarország között. Azokra a művészekre, akik Rómában tanulhattak az 1930-as években, rendkívül nagy hatással volt az olasz főváros. A szövegből nem derül ki egyértelműen, hogy a kritikus ezt pozitívan, vagy negatívan értette, bár sejthetjük, hogy mivel magyar népszokás feldolgozásáról van szó, talán nehezményezte az olaszos színeket és hangszerelést.

A zeneszerző egyik interjújában éppen erről beszél: „A franciáknál, meg az oroszoknál mindig egy csomó olyan ember – író, zeneszerző, koreográfus, képzőművész – áll össze egységbe, akiknek mondjuk csakugyan közös céljaik lehetnek. Ez nálunk olyan mértékben, mint most, még nem fordult elő. Húsz egytörekvő embert mozgósított egyszerre a Csupajáték elgondolása, és én nagyon örülök, hogy ebben az összefogásban részem lehet.”⁵³

Farkas Ferenc zenei nyelvezetének egyik legfontosabb alappillére a magyar népzene, népdal. Ha végignézzük teljes életművét, láthatjuk, hogy igen sok népi ihletésű darabja született, a legkülönbébb hangszeres összeállításokon át

⁵¹ A műsor ismertetőjén megjelent leírás.

⁵² OTTÓ Ferenc: *A Magyar Csupajáték* = *A Zene*, 1938. július 15.

⁵³ 84.55.01. *Esti Kurír*, 1938. május 19., 112. sz., 12.

a klasszikus zenekari darabokon keresztül kórusművek, hangszeres szólódarabok egyaránt. Egész életében a magyar népzene volt legmeghatározóbb forrása. Emellett hatott rá a római iskola és a XX. század első felének expresszionizmushoz köthető, a hagyományos tonalitást felbontó irányzata, a dodekafónia.

A *Betlehembe* című nyitókép összesen hatperces mű, egy remek kis gyöngyszem a zeneszerző életművében.

3. kép

Betlehembe (forrás nélkül)



„*Elragadóan bájos mesehangulat*”⁵⁴ – fogalmazott a *Magyarország* című újság egyik munkatársa. Ehhez a hangulathoz természetesen nem csak a zene járult hozzá, de a háttérben megjelenő díszlet is, amely Molnár-C. Pál (1894 Battonya – 1981 Budapest) keze alól került ki. Érdekes, hogy a két művész életútja 1929 és 1931 között összetetalálkozott, ugyanis nemcsak Farkas Ferenc tanult ekkoriban az olasz fővárosban, de Molnár-C. Pál is, aki a Római Magyar Akadémián töltötte ösztöndíjas éveit. Olyan emberek társaságában, mint Aba-Novák Vilmos vagy Szőnyi István, aki szintén alkotóként vett részt a *Csupajáték*-produkcióban, hiszen a *Hócsalád* című jelenet díszleteit ő tervezte. Molnár-C. Pál művészetére is nagy hatást gyakorolt az olasz kultúra, amelyet főleg tájázolásainál figyelhetünk meg. Számos festményén jelennek meg az olasz vidéket és az olasz kis-

⁵⁴ 84.55.05. *Magyarország*, 1938. május 22., 115. sz., 8.

városok hangulatát idéző – és az olasz tájra oly jellemző – akár csoportosan, akár magányosan álló ciprusfák, ahogy ezen a díszleten is megjelent. Szerencsénkre erről a jelenetről készült fénykép. A misztériumjátékról készült fotó statikus, tablóképre emlékeztet bennünket. Csupán a harsonát tartó angyal gesztusa idézi fel a mozdulatművészeti hatást. *Gróf Bethlen Margit*, aki az *Ünnep* című képes irodalmi magazin szerkesztője, dicsérte a képet: „*Nem tudom a díszleteket ki tervezte, de van köztük néhány igazán jó... az a stilizált levágott tetejű, kékes szikla, melynek oldalán cukorsüveg zöld hegy tetején keresztis kis kápolna áll: aljában fekszik jászolban a Jézuska. Elragadó ötletnek találom úgy a hegyből merőlegesen kiálló jegenyét (Palesztinában), mint a keresztet a modern kápolna tetején, harminchárom esztendővel mielőtt Jézus urunkat megfeszítették volna.*”⁵⁵ Az a levágott tetejű kékes szikla, melyet az író nő említ – csakúgy, mint a jegenyefa vagy inkább ciprusfa –, megjelenik több festményén is, például a *Menekülés Egyiptomba* (1929) című képen vagy a *Madonna tájban* című alkotásán. Valóban érdekes, hogy egyszerre van jelen a képben az újszülött kis Jézus és a kápolna tetején levő feszület, a múlt és a távoli jövő, de talán pont ez teszi izgalmassá Molnár-C. Pál munkáit. „*Voltaképpen minden művészet többé-kevésbé szűrredlis. Más a köznapi élet realitása és más a művészet valóság feletti valósága.*”⁵⁶ (Molnár-C. Pál) Élete során rengeteg egyházi megbízást, felkérést kapott, például oltárképek, illetve templomok mennyezeti freskóinak díszítését, de önálló alkotásainak témáját is gyakran merítette bibliai történetekből. A világ borzalmai elől a festésbe menekülő és az Istent kereső művész a Gellért-hegy oldalában talált csendes és megnyugtató környezetre, mely műterem ma az ő nevét viselő múzeumnak is helyet ad. Nagyon érdekes módon keveredik művészetében egyfajta végtelen nyugodt, klasszikus alapokon a szürrealizmus, a szimbolizmus és a szecesszió.

Csodafurulya

A *Csodafurulya* tétel több szempontból is igen izgalmas alkotás. Műfaját tekintve táncjáték, a műsor ismertetőjén megjelent írás szerint: „*Derűs táncjáték. Egy magyar pásztor kalandja a gyönyörű tündérlányokkal.*”⁵⁷ Természetesen ebben az esetben a táncjáték alatt balettképet kell értenünk. Főszereplői a három mese-szép tündérlány: *Bordy Bella*, *Lya Karina* és *Szende Mária*, a pásztorfiú pedig

⁵⁵ BETHLEN Margit: *Színházi levele = Színházi Élet*, 1938, 28. évf., 23. sz., 9.

⁵⁶ <http://www.gizellagyujtemeny.hu/Piarista-es-helyorsegi-templom/Kiallitasok/2013-08-15/Elso-alkalommal-Veszpremben-Molnar-C-Pal-eletmuve>

⁵⁷ A műsor ismertetőjén megjelent írás.

Milloss Aurél volt. A korabeli kritika igen elismerően írt erről a tételről, érdekesnek és megindítónak találták a darabot: „Művészi igényű, akár az Operába kívánczó táncjáték.”⁵⁸ A kritikusnak igaza lett, hiszen: „1940-ben Anglia után a Csodafurulya a nemzetközi táncszínpadra került, mégpedig az eredeti verzióhoz képest azzal a változtatással, hogy Milloss spiccre tette a koreográfiát.”⁵⁹ Zenéjét Veress Sándor szerezte, a díszletet pedig Büky Béla festette. Érdekes, hogy majdnem ötven év elteltével egy másik hasonlóan tehetséges és újító szándékú koreográfust is megihletett ez a zene. Milloss Aurél iránti tiszteletből 1986 júliusában Eck Imre a Gyulai Nyári Színház számára újra megkoreografálta a történetet, amelyet társulatának – a Pécsi Balettnek – kiváló szólistáival mutatott be.⁶⁰

Veress Sándor 1907-ben Kolozsváron látta meg a napvilágot. Tízéves korában költözött szüleivel együtt Budapestre. Első diplomáját 1927-ben Kodály Zoltán tanítványaként szerezte zeneszerzés főtanszakon, a másodikat pedig 1933-ban zongoraművészként, Bartók Béla tanítványaként. Zenei érdeklődése és ízlésvilága hasonlított mestereihez, hiszen már főiskolás éve alatt végzett népdalkutató munkát Bartók Béla és Lajtha László mellett. A későbbiekben pedig tanítványai között tudhatta Ligeti Györgyöt és Kurtág Györgyöt, valamint Vass Lajost⁶¹ is, folytatva a XX. századi magyar zeneszerzés, népzene kutatás láncolatát. Zeneszerzői munkásságának első korszakára a népzenei ihletettség volt jellemző erőteljes ritmikai és kontrapunktikus szerkesztéssel, és majd csak a későbbiekben, 1950-től, már Svájcba történő letelepedése után fordult a nyugat-európai zeneszerzés-technika, a dodekafónia, a tizenkétfokúság felé.⁶² 1992-ben Bernben hunyt el. Ujfalussy József 1996-ban a zeneszerző nevével fémjelzett társaságot hozott létre annak érdekében, hogy népszerűsítse a méltatlanul elfeledett mestert.

Milloss Aurél is meleg hangon nyilatkozik a zeneszerzőről: „Paulini Béla a magyar népművészet neves ismerője egy népi ihletésű kamarabalett-témát javasolt nekem A csodafurulya címmel és arra kért, hogy az általa alapított Magyar Csopajáték nevű társulat számára vessem koreográfiai formába. Mivel a színházban előadandó darabok szigorúan újdonságként készültek (még ha népi ihletésűek voltak is), természetes, hogy mindegyiket az eredetiség és a mesteri kidolgozottság kellett jellemezze. Így az ország legnagyobb alkotó- és előadóművészei működtek

⁵⁸ 84.61.03. Új Magyarország, szerző: H. G.

⁵⁹ KŐVÁGÓ Zsuzsa: *Skiccek egy fejedelem portréjához* = *Parallel*, 2007, 24–27.

⁶⁰ KŐVÁGÓ Zsuzsa: *Újra szólt a Csodafurulya* = *Táncművészet*, 1986, 10. sz., 10–11.

⁶¹ Kutatásunk során felkerestük Vass Dánielt, Vass Lajos fiát. Információja szerint édesapja teljes hagyatéki dokumentumtára a Debreceni Református Kollégium Könyvtárában található.

⁶² *Zenei Lexikon*. Főszerk. dr. BARTHA Dénes, Bp., Zeneműkiadó Vállalat, 1965.

is közre. Ezért eshetett, illetve esett a választás éppen Veressre a Csodafurulya zeneti megvalósításában.”⁶³

A Csodafurulya balettzenéjét Veress már 1937-ben elkészítette, és ugyanebben az évben egy szvitet is komponált belőle. Az eredeti egyfelvonásos balettzenét használta fel ötven évvel később Eck Imre imént említett koreográfiájához, a Csupajátékba viszont egy rövidebb változat került. „Ez a legegényibb mű. Izgatónan modern. Dallamleleménye erősen töredékes, forradalmi. Megvesztegető a ritmikai elevensége. Egyetlen hibája, hogy ritmusképletei túlságosan bonyolultak és óriási feladatot rónak a zenészekre. Ehhez járul még az áttört dolgozómód és a rögtönzésszerű hangszerelés. Ő az egyetlen, aki a legegényibb módon tudja feldolgozni a magyar népdalt. Kár, hogy Stravinsky hangját halljuk a zenekarból.”⁶⁴ Maga a szerző így nyilatkozott a Magyar Csupajátékkal kapcsolatban: „Mindig ellenére voltam annak, hogy a népi táncokat utánozzuk. Ez a produkció azonban a népművészeti elemeket ötletességgel és artistikusan csillantja meg és csak annyiban veszi igénybe azokat, hogy ez korántsem jelent másolatot, ez a legtisztább átértés. A Csupajáték egyik-másik táncában többek közt az igazi táncjáték kiteljesülését kell látnom. Milloss Aurél feladatát ugyanis, mint koreográfus, úgyis, mint táncos rendkívüli kongenialitással oldotta meg.”⁶⁵ Milloss is hasonló elismeréssel szólt Veress munkájáról „Mivel Veress az enyhe iróniának ragyogó, átütő és vibráló kifejezést tudott adni, igazi remekművet alkotott. Remekmű a rendkívül gazdag ritmikai, lineáris és formális finomságok révén, melyekkel kiépítette partitúráját. Nincs tehát min csodálkozni, hogy a balett már a budapesti bemutatón átütő sikert aratott 1938 tavaszán. Hasonló volt a fogadtatás Londonban 1939-ben és Rómában 1940-ben.”⁶⁶

A díszlet festője, Büky Béla, aki a Somogy megyei Jután született 1899-ben, igazi összművészeti alkotó volt. A Képzőművészeti Főiskolán Vaszary Jánosnál tanult. A húszas évei derekán kezdett érdeklődni előbb az árnyjáték, majd a bábjáték iránt, amely lassacskán szenvedélyévé vált. Sokat járta az országot, rendszeresen lépett fel budapesti, vidéki városok és falvak színpadán. Előszeregettel fordult a népköltészet felé (*Egyszer egy királyfi, Kőműves Kelemen*), alkotásai témáit sokszor innen merítette, de természetesen a magyar irodalom nagy mestereinek alkotásait is szívesen állította színpadra, mint például Arany János (*A fülemile*) vagy Petőfi Sándor (*János vitéz*) műveit.⁶⁷

63 MILLOSS: i. m. (1983), 8. sz., 23–24.

64 OTTÓ: i. m. (1938).

65 84.55.01. *Esti Kurír*, 1938. május 19., 112. sz., 12.

66 MILLOSS: i. m. (1983), 23–24.

67 Magyar Színházművészeti Lexikon. Főszerk. SZÉKELY György, Bp., Akadémiai Kiadó, 1994.

4. kép

Csodafurulya (forrás nélkül)



37

Vízdal

A következő tétel műfaját a szerzők magyar groteszknak jelölik. „Magyar paraszti gondolkodású kabarétréfa.”⁶⁸ „A bordalok persziflázsa, melyben a szamarak a szélmalom alatt a kút körül a víztől derülnek jókedvre. Táncos groteszk.”⁶⁹ Zenéjét Pongrácz Zoltán szerezte, a díszletekért Mallász Gitta volt a felelős. A tétel általános sikert aratott, egyesek rendkívül eredetinek tartották. „Mulatságos a szamaraktól körültáncolt kövér szélmalom is. Egyáltalában sok a kedves, mondhatnám rajzfilmszerű gondolat ebben a népies kis képben.”⁷⁰ Talán azért is arathatott tetszést a jelenet, mert a szerzőhármas mindegyikében ott rejtőzött a groteszkre való hajlam. Gondoljunk itt Paulini karikaturistamunkásságára, a Milloss koreográfiai oeuvre-jében található groteszk ábrázolásokra (például *Coppélius* vagy *Bécsi vigasságok*) vagy Pongrácz formabontó akusztikai útkere-

⁶⁸ 84.61.03. *Új Magyarország*, szerző: H. G.

⁶⁹ A műsor ismertetőjén megjelent leírás.

⁷⁰ BETHLEN: i. m. (1938), 9.

sésére. Ottó Ferenc – az iméntiekből láthatón kissé vitriolos stílusba hajló kritikus – így fogalmazott: „Kiforratlan, stíluskereső zenész, erős groteszkjellemzésre hajló tehetséggel. Túlságosan ragaszkodik a népdalokhoz. Egyéni erő csak a harmonizálásban mutatkozik. A szamarak bordala nem sikerült. Banális és lapos lett. A szerzőt cserben hagyta a különben eleven és érdekes fantáziája.”⁷¹

A Vízdal zenészerzője, Pongrácz Zoltán 1912-ben született a ma már Szlovákiához tartozó Diószegen. A Zeneakadémián ő is Kodály Zoltánnál tanult zenészerzést. „Tanárom hatására éveken át sok száz eredeti népdalt gyűjtöttem.”⁷² Annak ellenére, hogy a Kodálnál töltött öt év nem múlhatott el nyomtalanul, a későbbiekben zenei nyelvezetében a népzene mégsem vált uralkodóvá, hiszen Bécsben, Salzburgban, Berlinben, valamint Utrechtben folytatta tovább zenei tanulmányait, és a hazai elektronikus zenészerzés ősatyjává vált. Tanítványai között volt többek között Kurtág György és Csemiczky Miklós is. A harmonizálásban, hangzásban rejlő erő – amelyet a fentebb idézett kritikus is kiemelt – vált a későbbiekben a szerző valódi erősségévé és névjegyévé.⁷³

A Vízdal kísérőzenéje három részre tagolódik. Az első rész egy *Előzene*, amely arra szolgált, hogy a színpadot átrendezzék az előző jelenetből. A kottában jelezve is van, hogy hol megy fel a függöny. A középső része a *Kórus*, tulajdonképpen a szamarak kórusa, és a befejező része pedig: *Zárózene*. A zenekart a vonós-kar mellett – ami mindig két hegedűszólamból, egy brácsaszólamból, egy csellószólamból és egy bőgőszólamból áll – fuvola, oboa, A-klarinét, B-trombita, harsona, hárfa és ütőszólamok alkották. Az *Előzene* főtémája az ismert *Elvesztettem zsebkendőmet* népdalra épül. Ezt a népdalt Bartók Béla is feldolgozta a *Párnás tánc* című munkájában, amely a 44 *hegedűduó* első kötetének tizenegyedik darabja. A témát minden hangszercsoport megszólaltatja, de csak fokozatosan lépnek be a darabba. Először a cselló és a bőgő szólaltatja meg a témát, majd klarinét, brácsán, fuvolán, a két hegedűn, oboán, végül már a hárfával együtt az egész zenekar unisono a témát harsogja. A kézzel írott partitúra elején a következőket olvashatjuk: „Végig állandóan erősíteni és gyorsítani, de csak nagyon fokozatosan, úgy, hogy a legutolsó oldal (15. o.) se legyen gyorsabb alleg-rónál.” A darab középső része egy tercettel indul, tenor, bariton és basszus hangokra. A kottában jelölve van *Lassú csárdás*, *Csárdás* és *Friss*. Véleményünk szerint a témák népzenei ihletésűek, de egyértelműen komponált muzsika. A *Lassú csárdás* zenei kísérete lassú düvő, amely először a hegedűkön szólal meg. A befejező *Zárózene* grave tempóban íródott, és az *Előzene* témájával azonos, csak tempóját tekintve jóval lassabb.

⁷¹ OTTÓ: i. m. (1938).

⁷² <https://xn--hajdtnc-lwa7t.hu/zenei-irasok/>

⁷³ <https://xn--hajdtnc-lwa7t.hu/zenei-irasok/>

Bordy Bella hagyatékában rábukkantunk egy darabra, amely nem volt feltüntetve az 1938-as bemutató címlistájában, mégpedig Pongrácz Zoltán *Nyitány* című kompozíciójára, amely igen vázaltszerű. A londoni prospektuson már szerepel ez a szám is. A kotta további érdekessége, hogy a végén, az utolsó taktus után található egy levél, amit – mivel nincs megszólítás – valószínűnek tartjuk, hogy Paulininek írhatott a mester. Hadd idézzük a levelet, mert többet mond minden általunk írott elemzésnél: „Ezután következik még egy groteszk tánc (sok rugdalózdással), majd pedig a záró része. A nyitány népi témára épül. Bár újabban nem vagyok ennek nagy barátja, itt mégis szükségét éreztem. A kórust kissé németes stílusban írtam: ti. a múlt századbeli németes jambusdalok paródiáját (karikatúráját) akartam érzékeltetni. Innen vannak a szándékos paródiái hibák is. Hangsúlyozom, hogy minden erősen vázaltszerű, sok helyütt pongyola, de ez a kidolgozásnál el fog tűnni. Amennyiben kedves jóváhagyásod megérkezik (esetleges kívánságaiddal együtt), úgy nagyon hamar kész leszek a teljes partitúrával. Sok üdvözléssel: Pongrácz Zoltán. Ui.: Az utolsó táncot és a befejező zenét két óra múlva adom postára.” Nagy izgalommal és meghatódottsággal forgattuk a kottát. Felemelő érzés volt belelátni egy kicsit ennek a hatalmas produkciónak a háttér munkájába.

Maga a *Nyitány* is három részre tagolódott. Egy *Maestoso*, ünnepélyes hangvételű, triolás ritmikájú zenével indul, majd az oboán megszólal az eredeti népdal *Rubato* – vagyis szabadon előadva – tempójelzéssel. A népdal Kodály Zoltán *A magyar népzene* című munkájában, amelyet Vargyas Lajos szerkesztett, megtalálható a 159. oldalon, ez a 136-os számú ének. 1903-ban Vikár Béla gyűjtötte Csíkszentsimon községben, és Bartók Béla jegyezte le. A Néprajzi Múzeum tulajdonában levő fonográf felvétel száma: 489a. A népdal szövege így hangzik: „Hová mész te három árva? Én elmegyek bujdosásra. Kel föl, kel föl édes anyám, mer' elszakadt a gyászruhám.” Ez a népdal a magyar népzene ősrétegéből az ötfokú, vagyis pentaton dalok közül való. *Parlando*, azaz elbeszélve a tempójelzése. Minden sora különböző, így sorszerkezete: ABCD, minden sora egyforma hosszú, vagyis nyolc szótagból áll. Az ezt követő részben egy cimbalomszóló következett, amelyben nem volt zenekari kíséret. Mivel a kottába nincs lejegyezve a cimbalom szólója, csak találgatni lehet, hogy mit is játszhatott vajon a szólista. Feltehetően kadenciaszerű, improvizatív, virtuóz játékot hallhatott a közönség. A harmadik része pedig egy gyors, *Vivace* befejezés, amelynek főtémája a *Hull a szilva a fáról* ismert magyar népdal volt.

Az alkotói gárda egyik női tagja, a jelmeztervező Zsindelyné Tüdős Klára mellett a *Vízdal* díszlettervezője, Mallász Gitta személye is jól tükrözi a *Magyar Csupajáték* sokszínű és tarka, összművészeti jellegét. A művész 1907-ben Ljubljánában született egy osztrák-magyar házaspár egyetlen gyermekeként. A család Trianon után került Budapestre. A budapesti Iparművészeti Főiskolán szerzett diplomát grafikusként. Fantasztikusan jól úszott, így 1930-ban kijutott a párizsi Európa-

bajnokságra, és bronzérmet szerzett 4×100 méteres gyorsváltóban. Annak ellenére, hogy ilyen kiemelkedő eredményeket ért el a sportban, végül mégis a művészet felé orientálódott. Talán a *Magyar Csupajáték*ban végzett munkája is hozzájárult ahhoz, hogy aztán az 1950-es években a *Rábai Miklós* által vezetett *Magyar Állami Népi Együttesnél* vállalt díszlet- és jelmeztervező munkát. Írónként a spirituális hangvételű, *Az angyal válaszol* című munkájával vált közismertté, mely művét a II. világháború alatti mély baráti beszélgetések ihlették.⁷⁴

Áspiskígyó

„*Legenda dalban és táncban arról, hogy az igaz szerelem az áspiskígyót is aranykígyóvá varázssolja.*”⁷⁵ Ennek a jelenetnek a műfaját legendaként határozták meg az alkotók, de talán a ballada elnevezés találhatóbb lett volna. Ennek a tételnek a zenéjét Lisznyay Szabó Gábor szerezte, a díszletet pedig Fáy Lóránt tervezte. Két főszereplőként Bordy Bella és Lya Karina került említésre. Egy kritikus elragadtatással írt e tételről: „*a legszebb talán Lisznyay Szabó Áspiskígyó című énekelt, eltáncolt legendája. Bordy Bella olyan drámai erővel alakította a szerelmes szívű leány szerepét, mintha ifjú tragika, nem pedig primabalerina volna.*”⁷⁶ A művésznő pedig a következőket nyilatkozta egy vele készült interjúban: „*Nagyon érdekes számomra az a feladat, hogy a Csupajátékért meg is kell szólalnom a színpadon, és érzéseimet nemcsak mint eddig mozdulatokkal, de szavakkal is ki kell fejeznem. Ezzel szemben ugyan a produkció a beszédet meg mozdulatokkal hangsúlyozza, húzza, ez kitűnő idegenek szempontjából is, így számukra is abszolút érthetővé válik a beszéd is. És olyan a szöveg, hogy ahogy tanulom odahaza Paulini szövegét, a hűgom csak azt mondja: de fickós ember lehet ez a Paulini. Igen, ilyen a szöveg.*”⁷⁷

A kép zeneszerzője, Lisznyay Szabó Gábor 1913-ban született Budapesten. Tanulmányait Harmat Artúrnál, Siklós Albertnél, később pedig Dohnányi Ernőnél végezte a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolán karnagy- és zeneszerzésszakon. Kiváló orgonista volt. Még gimnáziumi éve alatt három évet töltött Belgiumban, így feltételezhető, hogy az ő művészetére hatott leginkább a nyugat-európai zene. Műveiben főleg az impresszionista hangzásvilág szólal meg erőteljesen. A *Magyar Csupajáték* zeneszerzői közül az ő munkásságában érezhető legkevésbé a magyar népzene hatása. „*Lisznayaiban is erős stílusingadozást lehet érezni.*

⁷⁴ <https://artas.org/boutique/boutique/bioraphie-gitta-mallasz>

⁷⁵ A műsor ismertetőjén megjelent leírás.

⁷⁶ 84.52.03. *Magyarság*, 1938. május 22., 115. sz., 18.

⁷⁷ 84.55.01. *Esti Kurír*, 1938. május 19., 112. sz., 12.

*A darab gyönyörű népdallal kezdődik, ami szépen fejlődik felfelé, a drámai fordulóponton azonban egyszerre elhagyja a magyar hangot és mintegy légüres térben (kissé német stílusban!) oldja meg a kígyómarás jelenetet, azonban kétségtelen, hogy ebben a jelenetben Liszniai határozott [...] mutat, sőt drámai mozgalmasságában felülmúlja minden társát. Bizonyos, hogy hamarosan rá fog jönni, hogy a magyar népdalokban mennyi kiaknázni való drámai motívum van.”*⁷⁸ Egy vele készített interjúban így vallott a darabról: „Nagy öröm számomra, hogy komponálhattam egy magyaros haláltáncféléét az Áspiskigyóhoz, amiből aranykígyó lesz, sőt nyakék. Természetesen, ha egyszer csupa játék.”⁷⁹

Sajnos ennek a műnek a partitúrája nem került elő a hagyatékból. A zenekar felállása a következő volt: vonósok, fuvola, oboa, B-klarinét, hárfa, C-trombita, harsona, ütők. Sajnos nem leltük fel azt a népdalt, amelyre Ottó Ferenc utalt. Két témát fedeztünk fel a darabban, amelyek magyaros jellegűek, de feltehetően egyik sem eredeti magyar népdal, hanem komponált zene. Az első témában megjelennek a magyar népdalra jellemző fordulatok, például a kezdő tiszta kvartlépés vagy az éles ritmusok használata, de ez feltehetően nem eredeti gyűjtés alapján íródott. A második téma inkább egy gyermekdalra emlékeztet, a *Körben áll egy kislányka* kezdetű játékdalra, amely azonban német eredetű. A mű elején a feltüntetett tempójelzés: *poco rubato*, metronómszámnak pedig ♩=58 van megadva, ami elég lassú, talán a kígyó tekeredését, siklását hivatott kifejezni.

A díszlet tervezője, Fáy Lóránt 1906-ban született Budapesten. Tehetsége már igen korán, gimnazista évei alatt megmutakozott. Megfordult Aczél Henrik műtermében és Réti István szabadrajziskolájában is. Két év közgazdasági tanulmányokkal eltöltött idő után döntött véglegesen a művészet mellett, és sikeres felvételit követően Csók István tanítványa lett a Képzőművészeti Főiskolán. „Fáy Lóránt sokoldalú művész volt. Művelte a grafikát és a szobrászat különböző műfajait, ha kellett díszleteket tervezett, könyvet illusztrált vagy éppen művésztelep szervezésén fáradozott, de igazi alkotási területe a festészet volt. Igen közel jutott az impresszionista formanyelvhez. Képeit a derű, a bizakodás és az optimizmus hatotta át. Vérbeli kolorista volt. Az élénk színek gazdagsága és valami mély, meleg líraiság vonul végig vásznain.”⁸⁰

Az előzőekből láthatóan mindkét művész a posztimpresszionizmus jeles képviselője volt. Nyilván nem véletlenül sodorta őket egymás mellé az élet, s bátran gondolhatjuk, hogy az egyívású emberek vonzásából jöhetett létre ez a nem mindennapi produkció.

⁷⁸ OTTÓ: i. m. (1938). A kipontozott résznél sérült az eredeti szöveg.

⁷⁹ 84.55.01. *Esti Kurír*, 1938. május 19.

⁸⁰ TÓTH Ferenc: *Fáy Lóránt, a lírai finomságú kolorista festő*, <http://hirmagazin.sulinet.hu/hu/muveszetek/fay-lorant-a-lirai-finomsagu-kolorista-festo>

5. kép

Áspiskígyó (forrás nélkül)



A jelmezekre vonatkozóan egy igen bájos írás került elő: „Nagyon jó összeállítás az Áspiskígyó két oldalt ülő leányának zöld, sárga, fehér ruhája, ámbár mindjárt tudtam, hogy a közbelső lesz a kiválasztott, mert annak rózsaszín kékje nőiesebb, meg leányosabb is, bár nekem legalább kevésbé originális. No, nem kaphat meg mindenki mindent egyszerre. Övé lett az aranykígyó vőlegényestől, elégedjék meg ezzel.”⁸¹

Patkó Bandi

A kétrészes előadás első felének igen hatásos záró száma volt a Patkó Bandi. „Magyar paraszti gondolkodású kabarétréfa.”⁸² Ez a jelenet egy már meglévő előadásból, kabaréból került áttemelésre, de a kritikákból úgy tűnik, hogy ez egyáltalán nem zavarta a közönséget, sőt elragadtatással fogadta azt. „Paulini Béla már régebből ismert betyárélet-paródiája, mely ezúttal sem téveszti el ellenállhatatlan hatását.”⁸³ A műfaji megjelölés ismét: magyar groteszk. A betyár-, illetve a falusi

⁸¹ BETHLEN: i. m. (1938), 9.

⁸² 84.61.03. Forrás nélkül, szerző: H. G.

⁸³ 84.52.02. Újság, 1938. május 22., 115. sz., 20.

élet groteszk ábrázolása nem volt idegen a korszak színjátszásában, például a Nemzeti Színházban is Milloss Aurél mozgásterveivel állították színpadra Babay József *Csodatűkör* című darabját, amelyben bizonyos mértékig a népszínművek persziflázsszerű színrevitelével találkozhattunk.⁸⁴ Zeneszerzője a később filmzenéivel ismertté vált Vincze Ottó – aki egyébként az est karmestere volt –, a díszlettervező pedig a Nemzeti Színház vezető scenikusa, Varga Mátyás volt. Főbb szerepekben: Szende Máriát, Hoyko Ferencet és Pethő Zoltánt láthatta a közönség. „*Dalos groteszk a magyar biedermeier időkből, melynek főszereplői: a betyár, akiről kiderül, hogy igazi gavallér, az uracs, a dáma, a betyár kedvese és a pandúr.*”⁸⁵ Paulini jó arányérzékéről árulkodik a jelenet ízléssége, illetve a műsor egésze szempontjából az, hogy a szünet előtti utolsó számként egy ilyen kacagtató, szívet melengető képpel zárt. „*Az egyetlen kabarészerű – de a szokottnál finomabb, magyarabb – a Patkó Bandi. Színpadi megoldása ennek a legjobb, kéken világító égbolt előtt ágáló figuráknak csak a sziluettjük látszik. Csúfondáros biedermeier korképecske.*”⁸⁶

Vince Ottó, eredeti nevén Winkelhofer Ottó 1906-ban született Visegrádon. A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolán Siklós Albert osztályában végzett zeneszerzőként, csakúgy, mint Lisznyay Szabó Gábor, az előző kép, az *Áspiskígyó* zeneszerzője. Az ő zenei világa eltér az eddig említett zeneszerzők stílusától. Mondhatnánk, hogy a könnyűzene világába kalauzol bennünket, hiszen a XX. század derekán az épp virágzásnak induló filmipar fedezte fel benne a tehetséges zeneszerzőt, és a későbbiekben majdnem ötven magyar film zenéjét köszönhetjük neki. Nem csoda, ha a Patkó Bandi zenéjét a kifinomult ízlésű Ottó Ferenc zenekritikus is örömmel fogadta. „*Kitűnő könnyűzene a legmagasabb színvonalon. Folyékony színpadszerű és pazarul hangszerelt. Nagyobb szabású, önálló munkát várunk a szerzőtől.*”⁸⁷

Ennek a jelenetnek sem került elő a partitúrája Bordy Bella hagyatékából. A zenekar felállása a következő volt: vonósok, fuvola vagy piccolo, oboa, B-klarinét, hárfa, C-trombita, harsona, ütők. A darabot a szerző nyolc részre különítette el, de némelyik rész összesen csak pár ütemből áll. A szólamkottákban táncra utaló jel egyedül két helyen van, mégpedig a negyedik és a nyolcadik résznél: *Palotás*, amelynek főtémáját a klarinét játszotta, a zenekar többi része pedig kísérte. Bár a palotás, mint tudjuk, nem néptánc, hanem „*ünnepélyes társású, lassú nemesi tánc, 19. sz.-i társastánc és színpadi változata*”.⁸⁸ Maga a téma

⁸⁴ BABAY József: *Csodatűkör*. Nemzeti Színház, Ismertető füzet, 1937.

⁸⁵ A műsor ismertetőjén megjelent leírás.

⁸⁶ 84.52.03. *Magyarság*, 1938. május 22., 115. sz., 18.

⁸⁷ OTTÓ: i. m. (1938).

⁸⁸ *Magyar Néprajzi Lexikon*. Főszerk. ORTUTAY Gyula, Bp., Akadémiai Kiadó, 1977.

ezért nem is lehet eredeti népzene, hanem mindenképpen szerzett zene kell, hogy legyen. A *Palotás* témája 2/4-ben íródott ♩ mozgásokkal, amelynek minden sora ♩♩♩ ritmikával zár, dallama pedig magyaros fordulatokkal átszótt népies műzene.

A díszlettervező Varga Mátyás 1910-ben született Budapesten. A budapesti Ipar- és Képzőművészeti Főiskola Díszítőfestő Szakán Kürthy György osztályában végzett. Az ő közbenjárásával került először a Szegedi Városi Színházhoz díszlettervezőként, később a Szabadtéri Játékok produkcióihoz is ő tervezte a scenikát. 1935-től Budapesten a Nemzeti Színházban dolgozott, valószínűleg ebben az időben ismerkedhetett meg Paulini Bélával is.⁸⁹ A színpadképről jó és hiteles leírást ad számunkra ismételten Bethlen Margit: „*Nagyon tetszett Patkó Bandi sziluettszerű előadása. Holdvilágos háttéren mozgó sötét figurák, mintha gyerekkori képeskönyvből vágták volna ki a groteszk stilizált alakokat.*”⁹⁰ Szinte látjuk magunk előtt megjelenni az elbűvölő alakokat, mintha valóban egy rajzfilmet néznénk. Érdekes, hogy egy olyan alkotópárost ismerhetünk meg Vincze Ottó és Varga Mátyás személyében, akik a *Magyar Csupajáték* után több évvel ismételten együtt dolgoztak egy nagyszabású produkció, a *Liliomfi* film kapcsán, hiszen Varga Mátyás tervezte hozzá a díszleteket. 1990-ben a Magyar Állami Operaház *Homage á Milloss Aurél* estjére *A csodálatos mandarin* díszleteit készítette el az 1942-es milánói ősbemutató díszletterveire emlékező módon.⁹¹

Enyém a vőlegény

Ezzel a vidám jelenettel kezdődött a második felvonás. „*Menyasszonytánc, vidám bonyodalmakkal.*”⁹² „*Dalos, táncos játék. Magyar parasztlakodalom, melyben épp a menyasszonytáncot járják, amikor toborzó huszárok érkeznek, és a strázsamester elkapja a vőlegényt: Enyém a vőlegény! Nagy ijedelem, de kiderül, hogy a strázsamester csak tréfált.*”⁹³ Érdekes, hogy az alkotók már az előjárá beszédében megnyugtatták a közönséget: *Nem lesz itt semmi baj! Csak tréfáltunk!* A korabeli kritika nagy örömmel fogadta ezt a képet is. „*Fergeteges sikere volt, színes mozgalmas lakodalmi tréfa.*”⁹⁴ „*Gyöngyösbokréta hangulatát varázsolja a színpad-*

⁸⁹ Magyar Színházművészeti Lexikon. Főszerk. SZÉKELY György, Bp., Akadémiai Kiadó, 1994.

⁹⁰ BETHLEN: i. m. (1938), 9.

⁹¹ KÖVÁGÓ Zsuzsa: *Hommage á Milloss Aurél* = A Magyar Állami Operaház ismertető füzet. Szerk. BOKOR Roland, Bp., Magyar Állami Operaház, 1990.

⁹² 84.52.04. Magyar Hírlap, 1938. május 13.

⁹³ A műsor ismertetőjén megjelent leírás.

⁹⁴ 84.52.02. Újság, 1938. május 22., 115. sz., 20.

ra, színes parasztlakodalom.”⁹⁵ Azért akadt olyan újságíró is, aki keményebben fogalmazott: „Kurta jelenetből álló népszínmű”.⁹⁶

Műfaját tekintve az *Enyém a vőlegény* daljáték. Zenéjét Kenessey Jenő szerezte, a díszleteket Fülöp Zoltán alkotta és első ízben tesznek említést a jelmeztervezőről, Tüdös Kláráról.

Kenessey Jenő 1905-ben született Budapesten. Párhuzamosan zenei tanulmányaival egy másik hivatást is választott magának, méghozzá a jogtudományt. Természetesen idővel teljes mértékben a zene vette át a főszerepet életében. A Nemzeti Zenedében Lajtha Lászlónál tanult zeneszerzést, Sugár Viktorhoz pedig orgonaszakra járt. Főiskolás éveitől ő is Siklós Albert tanítványa lett, csakúgy, mint az előző két kép zeneszerzői. Műveinek gyakran ihlető forrása a népzene: például a *Bihari nótája*, a *Keszkenő* – e két darabban egyébként Bordy Bella is táncolt szólószerepet az Operaházban –, a *Falusi képek*, a *Sárközi táncok* vagy a *Verbunkos*.⁹⁷ „Kenessey tipikus tánczenetehetség. Szinte rátermett a tánckompozíciókra. Csizmás Jankóját ismerjük az Operaházból. Sok szép tudományosan összegyűjtött néptáncot dolgoz fel ebben a munkájában is. Zenekara ragyogóan szól. Csak a piccolo sikolt az egy kicsit sokat.”⁹⁸ Annak ellenére, hogy a piccolo hangzását sokallta Ottó Ferenc, Kenessey kompozícióját meghatározta a magyar népzene alapos ismerete, hiszen Lajtha-tanítvány volt. A témák, amelyeket felhasznált darabjában, az eredeti népdal illúzióját keltik, és még a zene-kritikust is megtéveszthették.

Sajnos ennek a jelenetnek sem került elő a partitúrája. A zenekart vonóskar mellett fuvola, oboa, C-klarinét, zongora, C-trombita, harsona és ütők alkották. Ez a tétel öt kisebb részre tagolódik, de nem mindnek adott címet a szerző. Az első része ennek a tételnek is egy rövid *Előzene*. A második részében három téma található. Az első és a második dallama hasonló egymáshoz, mindkettő tulajdonképpen *dór* hangsorú, bár mindkettőnek *mixolid* jellegű a zárata. A harmadik téma pedig egy ismert dallam – amelyet *Dankó Pistának* tulajdonítanak –, a *Juhász kutyák ugatnak* kezdetű, a Jászságban igen kedvelt nóta. A harmadik rész címe *Menyasszonytánc*. Az a dallam, ami itt fellelhető, egy ABB₄A sorszerkezetű, feltehetően stilizált népdal. A negyedik rész *Verbunkos* megnevezéssel teljes egészében szerzett zene. A verbunkos dallamokra jellemző bővített szekund fordulatokkal átszőtt a dallama, ritmikáját tekintve pedig az éles és a kis nyújtott ritmusok jellemzik. Az ötödik és egyben záró rész pedig *Allegro molto prestissimo* tempóval a tétel igen gyors, frappáns és dinamikus befejezése.

⁹⁵ 84.55.05. *Magyarország*, 1938. május 22., 115. sz., 8.

⁹⁶ 84.61.03. *Új Magyarország*, szerző: H. G.

⁹⁷ *Magyar Színházművészeti Lexikon*. Főszerk. SZÉKELY György, Bp., Akadémiai Kiadó, 1994.

⁹⁸ OTTÓ: i. m. (1938).

A díszlettervező, Fülöp Zoltán 1907-ben született Pécelen. Szinte egész pályája alatt a Magyar Állami Operaház díszlettervezője volt. Az egyik cikk írója külön dicséri „Fülöp Zoltán lakodalmat leső utcáját”.⁹⁹ A jelenet káprázatosságához természetesen a jelmez is nagymértékben hozzájárult. „A leghatásosabb valamennyi játék között. Ennek a színes parasztlakodalomnak százszínű, színmagyar, gyönyörű ruháit Zsindelyné Tüdös Klára tervezte, s az ember szeme káprázik a láttán.”¹⁰⁰

Zsindelyné Tüdös Klára, aki Debrecenben született 1895-ben, szintén a sokoldalúan művelt és tájékozott művészek közé tartozott. Iparművészeti tanulmányai mellett néprajzszakot is végzett, így munkáiban nemegyszer jelentek meg a magyar népi díszítőművészet elemei. 1925-ben az Operaház jelmeztervezője lett, ahol többek között Kodály Zoltán 1926-ban bemutatott *Háry János* című operájának jelmezeit is ő tervezte. A szociálisan is igen érzékeny művész a II. világháború alatt a svéd misszióval együtt sok ember életét mentette meg.

6. kép

Enyém a vőlegény (forrás nélkül)



⁹⁹ 84.52.02. *Újság*, 1938. május 22., 115. sz., 20.

¹⁰⁰ 84.52.03. *Magyarság*, 1938. május 22., 115. sz., 18.

A rőzsessedő

A sokszereplős lakodalmi jelenetet jól ellenpontozza az ezt követő kamaraszám, amelyet az alkotók a következőképpen jellemeztek: „jelenetezett pici daljáték”.¹⁰¹ Ahogy a különböző cikkeket olvassuk, szinte megelevenedik előttünk a jelenet, amelynek magával ragadó a hangulata. A rőzsessedő anyóka szerepében az igen fiatal Székely Ibolyát csodálhatta a közönség, aki valószínűleg először furcsállhatta, hogy Paulini rá osztotta a szerepet. „Engem rőzsessedő anyóvá korosított Paulini Béla. Azzal vigasztalt, hogy csupa játék. Már nagyon örülök a szerepnek, csupa finomság és a játékoság mellett is mélység.”¹⁰² A tétel szinopszisa a következő: „Kis daljáték a rőzsessedő anyóról és a látszólag morcos erdészről, aki azonban végül is maga segíti fel az anyó villájára a rőzsét.”¹⁰³ A komponista Lányi Viktor volt: „frappáns díszletét Pekáry István festette, a meggörnyedt, reszkető-kező agg anyó szerepében pedig Székely Ibolya okozott őszinte meglepetést, nem is tudtuk róla, hogy ilyen kitűnő színésznő”.¹⁰⁴

A különböző kritikusok írásaiból az derül ki számunkra, hogy nagyon hangulatos és megindító kép lehetett. Lányi Viktor, aki 1889-ben született Rákosfalván, a XIX. század gyermekeként még egy szentimentálisabb hangot képviselt a darabban, amely valószínűleg remekül illett ahhoz a meleg színekben pompázó tájhoz, amely a háttérben megjelent. Az utókor – zeneszerzői mivolta mellett – írói és műfordítói munkásságáról is megemlékezik, hiszen gyakran írt kritikákat a Nyugatnak, a Pesti Hírlapnak, és számos opera szövegét fordította magyarra. Dalok és szonok mellett ő is komponált filmzenét, méghozzá az 1935-ben készült *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* című nagy sikerű filmhez csakúgy, mint Vincze Ottó, aki az első rész utolsó jelenetéhez, a *Patkó Bandi*hoz írt nagyszerű kísérőzenét.¹⁰⁵ Ottó Ferenc kritikájában hiányolja Lányi Viktor muzsikájának XX. századi hangvételét. A *Zene* kritikusa kissé neheztelően írt erről a kompozícióról, bár maga is bevallotta, hogy nagyon is illett a zene a képhez. „A zenén azonnal érezhető egy másik nemzedék hangja. Lányi Viktor hangja jellegzetesen századvégi: érzelmes, dallamos, behízelgő. A témához mindenesetre kitűnően simul.”¹⁰⁶

Ennek a jelenetnek még a szövegkönyve is előkerült Bordy Bella hagyatékából. Főszereplői az Anyó, a Főerdész és a három Erdész. Az alábbiakban követ-

101 84.61.03. *Új Magyarország*, szerző: H. G.

102 84.55.01. *Esti Kurír*, 1938. május 19., 112. sz., 12.

103 A műsor ismertetőjén megjelent leírás.

104 84.52.03. *Magyarország*, 1938. május 22., 115. sz., 18.

105 *Zenei Lexikon* (1965).

106 OTTÓ: i. m. (1938).

kező pár mondat az ügyelői példány szövegkönyvében olvasható: „*Szín: rőt őszi erdő, amikor a játék kezdődik, csak Anyó van a színen. Rőzsét szed és vidáman dudorász. A játék külön kedvessége kell, hogy legyen, hogy Anyó mondókái négy-féle hangulathoz illően dalolódtnak el: a jókedüből a teljes csüggedésig, jelezve a lélek játékát, s vissza a nagyon jó kedűbe.*”¹⁰⁷ Ezekkel az instrukciókkal kezdődik a jelenet szinopszisa. Az Anyó dudorászós dala a következőképpen hangzik: „*Duduínám, dudujnám / De jól megyen a munkám / A dér, hogyha meglep minket / Egy kis rőzse csak megillet. Dudujnám, dudujnám / De jól megyen a munkám!*” A zenekar összetétele igen érdekes, mert valószínű, hogy az intim hangzás érdekében a tutti vonóskar helyett csak egy vonós kvintett kísérté a szólolistákat. A fúvóskar mellett, amelynek összeállítása fuvola, piccolo, oboa, klarinét volt; hárfa, timpani és kisdob is szerepeltek. Tempójelzése *Andante, poco rubato*, tehát egy szabad, nyugodt, öreges, de sétára alkalmas tempó. Külön kedvessége és érdekessége a hangszerelésnek, hogy a klarinét és az oboa erdei madarakat utánzó, madárfüttyszerű dallamfoszlányokat játszik. A muzsika is mintha felidézné Pekáry viseleteket ábrázoló akvarelljeinek a naiv festészet stílusjegyében fogant világát.¹⁰⁸

„*A Rőzsészedő arany-vörös, egyenes törzsű fák erdeje, a három kismadár, mely a rőzsészedő dalára egymás után sétál ki a fából és a vadász jöttére ugyanolyan sorrendben újra visszabúvik odvába.*”¹⁰⁹ Ebből az írásból is az derül ki számunkra, hogy egy valódi „ékszerdoboz” lehetett ez a jelenet, így nem csoda, ha elbűvölte a cikk íróját a látvány és az apró részletek.¹¹⁰

„*Pekáry István őszi színekben izzó erdejét*”¹¹¹ több kritikus is kiemelte. A művész 1905-ben született Budapesten. A Magyar Képzőművészeti Főiskolán Rudnay Gyula volt a mestere. Ő is töltött néhány felejthetetlen évet Rómában ösztöndíjasként csakúgy, mint a legelső jelenet díszlettervezője, Molnár-C. Pál. Több önálló kiállítása is volt nemcsak Budapesten, hanem külföldön is, például Olaszországban, Japánban. Festmények mellett gobelinműveket is hátrahagyott az utókorra.¹¹² Pekáry nagyon szerette madártávlatból megmutatni a tájakat, falvakat, városokat. Fényképszerűen kidolgozott, de ugyanakkor népiesen naiv stílusú nagyon megkapó. Minden képe eleven, mozgalmas, de ugyanakkor megnyugtató is egyben. Szinte árad felénk a harmónia, a béke, a szeretet minden festményén-

¹⁰⁷ Bordy Bella hagyatékában található jelzet nélkül. Feltehetően a szöveg Paulini Béla tollából származik.

¹⁰⁸ Magyar népviseletek képeslapsorozat. Pekáry István kézzel színezett rajzaival.

¹⁰⁹ BETHLEN: i. m. (1938), 9.

¹¹⁰ PROHÁSZKA Ágnes: *A Magyar Csupajáték*. Szakdolgozat. Bp., Magyar Táncművészeti Főiskola, 2016.

¹¹¹ 84.52.02. Újság, 1938. május 22., 115. sz., 20.

¹¹² *Magyar Színházművészeti Lexikon*. Főszerk. SZÉKELY György, Bp., Akadémiai Kiadó, 1994.

ből, amelyre a 1938-ban már érezhető feszült légkörben bizonyosan nagy szükség volt, ahogy ez az írásokból világosan kiderül számunkra. Egy vele készített interjúban a következőket vallotta Pekáry: „Beszélni nem szeretek, de festeni szívesen festettem meg, amit Paulini kért tőlem, mert az bizonyos, hogy amit Paulini Béla elgondol, az kivitelben is jó, tehát a Csupajáték is művészi tett lesz.”¹¹³ Valamint fontos megemlíteni, hogy Veress Sándor mellett Pekáry István volt Milloss Aurél legjobb barátja. A későbbiekben, amikor Milloss már külföldön élt, több levelét is kettőjüknek címezte. Életük végéig tartották a kapcsolatot. Fontos megemlítenünk, hogy Szabó Iván a Honvéd Együttes megalakulásakor Pekáry Istvánt választotta jelmeztervezőnek. „A kosztümöket Pekáry Istvánnal – aki Millossal is együtt dolgozott – terveztettem, kitűnően ismerte a népművészetet.”¹¹⁴

Éjfélkor (Haláltánc)

A kép műfaja: „Haláltánc. A test átszellemülésének szimbolikus táncképe.”¹¹⁵ Zenéjét Antos Kálmán szerezte, és Milloss Aurél koreografálta, valamint ő táncolta a főszerepet is. A kritika igen eltérő véleményekkel volt a jelenetről és az interpretációról egyaránt. Igaz, erről a képről nagyon kevés emlék maradt fenn a kritikák között, szinte alig említik meg pár szóval a jelenetet. De van egy kései grafikai emlékünknél, amelyet Szabó Iván készített – diófpapírra –, amely ugyan Lya Karina és Milloss kettőseit ábrázolja¹¹⁶, de a Halált megszemélyesítő táncművész jellegzetes gesztusával. A grafika Kővágó Zsuzsa tulajdona, amely megjelent az 1990–1991-es *Táncstudományi Tanulmányok* címlapján.¹¹⁷

Volt, akinek ez a valószínűleg expresszionista felhangú tánckép nagyon tetszett: „Milloss Aurél Haláltáncra a kitűnő táncos és koreográfus legjobb alakításai közé tartozik”¹¹⁸, és természetesen olyan is akadt, aki nem volt teljesen megelégedve vele: „Milloss Aurél kissé túl lágyad haláltáncra némileg kiütözik a keretből”¹¹⁹. Nem lehet tudni, hogy a „túl lágyad” kifejezés mire vonatkozhatott voltaképpen, de az is lehet, hogy egyszerűen csak nem illett bele a koncepcióba ez a komoly hangvételű téma, hiszen a *Magyar Csupajáték* alapvetően egy vidám és kabaréjellegű produkció volt.

¹¹³ 84.55.01. *Esti Kurír*, 1938. május 19., 112. sz., 12.

¹¹⁴ PROHÁSZKA: i. m. (2016). KŐVÁGÓ Zsuzsa: *Próbáltam valahogy megérteni a világot = Táncművészet*, 1984, 1. sz., 18.

¹¹⁵ A műsor ismertetőjén megjelent leírás.

¹¹⁶ Képmellékletünkben megtalálható, Kővágó Zsuzsa szíves engedélyével.

¹¹⁷ PROHÁSZKA: i. m. (2016).

¹¹⁸ 84.39.05. *Nemzeti Újság*, 1938. május 22., 115. sz., 27.

¹¹⁹ 84.52.02. *Újság*, 1938. május 22., 115. sz., 20.

A jelenet érdekessége, hogy egy már meglévő darabból, mégpedig az 1937-ben a Szegedi Szabadtéri Játékok keretein belül megrendezésre került *Fekete Mária* című előadásból emelték be. A misztériumjátékot, amely hét képből állt, *Táray Ferenc* rendezte és *Varga Mátyás* tervezte a színpadképet. A zenéjét *Antos Kálmán* szerezte és *Milloss Aurél* koreografálta, *Lya Karina* pedig szólistaként vett részt a produkcióban. Eredetileg ez a jelenet duett volt, amelyet egy csoportos láncdanc kísért, és ezt koreografálta át szólóvá.¹²⁰

A zeneszerző Antos Kálmán Körmöcbányán született 1902-ben. Ő is Siklós Albert tanítványa volt csakúgy, mint Lisznyay Szabó Gábor, Vincze Ottó és Kennessey Jenő. A Zeneművészeti Főiskolán a zeneszerzés mellett orgonaszakra is járt, és a későbbiekben főként orgonistaként dolgozott, például a szegedi dóm-ban. A Szegedi Szabadtéri Játékok állandó zenei munkatársa volt, mint az egy előző bekezdésből is kiderül. A kritika nem volt túl kegyes hozzá, Ottó Ferenc igen élesen fogalmazott: „*Nem keltett különösebb benyomásokat. Liszt- és Saint-Saëns-témák is felbukkantak a zavaros modernséggel hangzó zenekarban.*”¹²¹ Akadt olyan kritikus is, aki más véleményen volt, és nem zavarta, hogy Liszt Ferenc és Saint-Saëns témáihoz nyúlt az alkotó: „*Nem kevésbé művészi Antos Kálmán Haláltáncja sem, mely mint hatásos szimfonikus költemény is megállná a helyét.*”¹²²

Ennek a tételnek sem került elő a partitúrája, de a szólamkottákból világosan kiderül, hogy a zenekarban a vonóskar mellett játszott még zongora, fuvola, oboa, B-klarinét, C-trombita, harsona és ütőkar, amiben gong, rézcintányér, nagydob és kisdob is szerepeltek. A tétel egészére jellemző egy állandóan zakatoló négy hangból álló basszus ostinato (A, E, F C), ami azért is érdekes, mert a darab $\frac{3}{4}$ -ben íródott, de mivel négy negyed értékű az ostinato, ezért elcsúszik a zenétől, és csak minden ötödik ütemben esik egybe a zenei eggyel az ostinato kezdete. A darab szerkesztésmódja homofon jellegű: Antos Kálmán kiváló orgonista volt, és valószínűleg ebből is adódik, hogy a koráljellegű szerkesztésmód mellett döntött. A darabon végigvonuló nőna hangközmenetek háttorzongatóak lehettek, amit a kromatikus menetek csak erősítettek a hallgatóságban.

A díszletekről és annak tervezőjéről, valamint a jelmezekről nem maradtak fenn adatok, így sajnos ezekkel kapcsolatban nem tudunk biztosat írni, de valószínű, hogy fekete körfüggöny előtt játszódhatott a jelenet.

¹²⁰ LUGOSI Döme: *A Szegedi Szabadtéri Játékok története 1931–1937*. Bp., A Színpad, 1938.

¹²¹ OTTÓ: i. m. (1938).

¹²² 84.61.04. *Magyar Nemzet*, Gáspár László a cikk szerzője.

Hócsalád

A Magyar Csupajáték utolsó jelenete egy kis dalos groteszk. „Egy italos legény kalandja.”¹²³ „...egy kicsit italos legény érkezik nagy harmonikaszóval. Képzletben a hócsalád megelevenedik és a groteszk hőember táncot jár.”¹²⁴ A kritikusok egyhangúan jó véleménnyel voltak erről a képről: „Ötletes, bohókás játék, még a hőemberek is táncra kerekednek benne.”¹²⁵ Még a darabban kapcsolatban egyébként élesen fogalmazó újságíró sem tudott rosszat írni róla: „Az orosz Kékmadár legjobb számaival versenyre kelő, pompás, táncos-dalos helyzetkép.”¹²⁶ A jelenet zenéjét Ránki György szerezte, a díszletet Szőnyi István tervezte, főszereplője pedig Hoyko Ferenc volt. A közönség is igen jól fogadta a záró számot: „A Hócsalád című táncos groteszket tapsolta meg tüntetően a publikum, Hoyko Ferenc pompás alakítását jutalmazta meg.”¹²⁷ Furcsa, hogy ezzel a kamarajelenettel végződik a darab, és nem egy tablószerű, fergeteges néptáncszámmal, de talán ebből adódóan is a londoni turnén már meg lettek cserélve a számok, és az *Enyém a vőlegénnyel* zárt az est.

Ránki György 1907-ben született Budapesten. A Zeneművészeti Főiskolán Kodály Zoltánnál tanult zeneszerzést, később pedig Lajtha Lászlónál népzenei tanulmányait végezte. Nyitott és fogékony volt mindenféle zenei műfaj iránt. Ránki György szarkazmus iránti hajlandósága nagyon jól illeszkedett Milloss alkotói munkásságában oly gyakran megjelenő, az expresszionizmus világából táplálkozó groteszk mozdulatformálásához. Leghíresebb műve a *Pomádé király új ruhája* című operája. De filmzenéket is komponált, például a *Fábri Zoltán* rendezte *Körhintához*, *A két bors ökröcskéhez* és a *Mekk mesterhez* is.¹²⁸ Legismertebb szonója pedig a *Hattyúdal* című filmhez komponált *Villa Negra*. „A különböző stíluselemeket fölényes kompozíciós és hangszerelő technikával használja fel. Zenéjének jellemzője a sziporkázó humor és erős hajlam a groteszkre.”¹²⁹ A Magyar Csupajátékról a következőképpen nyilatkozott a mester: „Nemcsak az a jó a Csupajátékban, hogy tényleg csupa játék, ahogy Paulini Béla pompás fantáziája szerint összejátszik benne minden, szöveg, zene, tánc, színművészet, díszlet, jelmez, világítás stb., hanem az is, hogy csupa művész csinálja ezt a Csupajátékot. Az efféle összmunka kell, hogy jó eredményt hozzon. A magam részéről őszinte

¹²³ 84.52.04. *Magyar Hírlap*, 1938. május 13.

¹²⁴ A műsor ismertetőjén megjelent leírás.

¹²⁵ 84.52.03. *Magyarság*, 1938. május 22., 115. sz., 18.

¹²⁶ 84.61.03. *Új Magyarság*, szerző: H. G.

¹²⁷ 84.52.02. *Újság*, 1938. május 22., 115. sz., 20.

¹²⁸ *Zenei Lexikon* (1965).

¹²⁹ Uo., 186.

7. kép

Hócsalád (forrás nélkül)



örömmel vettem részt ennek a kitűnő társaságnak a munkájában: a Hócsalád című groteszkhez írtam egy pár tréfás taktust.”¹³⁰ Egy másik újságírónak pedig így nyilatkozott a művel kapcsolatban: „Azt a mámoros hangulatot igyekeztem megeleveníteni, amikor még a hóemberek is táncra perdülnek. Szőnyi István tervezte a díszletet hozzá. Mit mondjak, a kép zene nélkül is hangulatos.”¹³¹ Ottó Ferenc a zenekritikus is nagy lelkesedéssel írt a darabról: „A maga nemében valóságos kis zenei remekmű. Különösen a megvesztegető hangzásokban bővelkedő hangszerezés fogja meg az embert. A befejezés nagyon szép.”¹³² De a szakember mellett a laikusabb újságírókat is megfogta a zene hangzásvilága és eredetisége. „Ránky György hóembert és alkohalmámort megelevenítő muzsikájának, mely egy erősen hangfogózott és bizonytalan glissandókkal játszott hegedűvel például egészen a lényegére tapint egy becsodálkozott legény gondtalan lelkiállapotának.”¹³³

¹³⁰ 84.55.01. *Esti Kurír*, 1938. május 19., 112. sz., 12.

¹³¹ 84.55.06. 8 *Órai Újság*, 1938. május 19., 109. sz., 8.

¹³² OTTÓ: i. m. (1938).

¹³³ 84.61.04. *Magyar Nemzet*, Gáspár László a cikk szerzője.

Ennek a tételnek a zenekari összetétele a következő: vonóskar, fuvola, oboa, B-klarinét, C-trombita, harsona, zongora, ütők és egy harmonika. A harmonikás legényt valószínűleg kipenderítették valamelyik kocsmából, ezért a jelenet elején kicsit morcos, de a végén megbékél, és vidám táncot jár a hóemberrel és a hó-asszonnyal. Szerencsére ennek a tételnek is előkerült nemcsak a partitúrája, hanem még a szövegkönyve is. Ehhez a tételhez is tartozott egy előzene, hogy berendezhessék a színpadot.¹³⁴ A darab második részének címe *Hideg szellő*. Ekkor lép be a harmonikaszó, amelyet először csak a távolból hallunk, és a következőképpen szól: *Hideg szellő sodorja a pántlikát / Spiritusból vegyítik a pálinkát / Hej, bár inkább vegyítenék jecetből / Falu végén sír a kislány cefetül / Hej, de cefetül az ecettül*. Ennek a dallama egy ABB_vA sorszerkezetű, jellegében új stílusú dal, bár erről sem lehetünk meggyőződve, hogy teljesen eredeti népdal lenne. A szerző azt az utasítást adta, hogy *pityókosan* kell előadni. De a tétel során még sok ilyen jellegű utasítást találunk a *rubato* vagy a *melodráma* mellett, mint például: *részezen, szédülten, ázottan*. A befejező rész címe *Én vagyok a nagy legény*, amikor már táncra perdülnek a hóemberek is: *Én vagyok a nagy legény / Három falu tüllem fél / Hej, csinosítom magamat / Várom a galambomat*. Látszik, hogy Paulini is törekedett rá, hogy népies fordulatok legyenek a szövegben, de azért érződik rajta – bármennyire is igyekezett, hogy természetesnek hasson – egyfajta mesterkéltség.

Szőnyi István, születési nevén Schmidt István 1894-ben született Újpesten. Igen mozgalmas élete volt. A művészekre nem jellemző módon vett aktívan részt a politikai életben. Szolgált az első világháborúban, a második világháborúban pedig csakúgy, mint Fülöp Zoltán, zsidókat mentett, amiért halála után ő is Világ igaza címben részesült. Művészi tanulmányait Budapesten és Nagybányán végezte, Ferenczi Károly és Réti István voltak mesterei. 1924-ben Zebe-gényben telepedett le, amely igen nagy hatással volt művészetére, hiszen sokat merített a falu hétköznapi életéből és a táj szépségéből. Ebben a házban pedig halála után emlékmúzeum nyílt, amely állandó és időszakos kiállításoknak is helyet ad.¹³⁵

A londoni bemutató és turné

Nem egészen egy évvel a bemutató után, 1939. április 27-én indult útnak a *Magyar Csupajáték*-produkció, hogy London világot jelentő deszkáira léphessen, s ezzel meghódítsa a világot. Az *Adelphi Theatre* adott otthont ennek a remek

¹³⁴ PROHÁSZKA: *i. m.* (2016).

¹³⁵ *Művészeti Lexikon*. Főszerk. ZÁDOR Anna – GENTHON István, Bp., Akadémiai Kiadó, 1983.
The Righteous Among the Nations Database, https://righteous.yadvashem.org/?searchType=righteous_only&language=en&itemId=4045148&ind=NaN (utolsó letöltés dátuma: 2021. 07. 29.).

csapatnak – akik eredetileg egyhetesre tervezték a turnét – több héten keresztül minden este, sőt szerdán és csütörtökön még délelőttönként is tartottak előadásokat hatalmas sikerrel. *Bordy Bella* így nyilatkozott a turné előtt: „*Magyar színt, magyar hangulatot, magyar szívet viszünk ki magunkkal Londonba.*”¹³⁶ Egészen az indulás utolsó pillanatáig kérdéses volt, hogy az *Operaház* engedélyezi-e, hogy *Bordy Bella* a társulattal utazhasson, de végül minden szerencsésen alakult, és megkapta a szükséges engedélyt, hogy e nem mindennapi és emlékezetes turnéra velük tarthasson. Az akkori sajtó rengeteg cikkben foglalkozott az eseménnyel, és nagy örömmel tudatta olvasóival a remek hírt.

A budapesti bemutatóhoz képest keletkezett néhány változás az előadásban. Mivel *Milloss Aurélt* ekkor már olaszországi szerződése miatt nélkülözniük kellett a produkcióból, szerepeire *Csányi Lászlót*¹³⁷ és *Orbán Gábert*¹³⁸ kérték fel, valamint sajnálatos módon *Lya Karina* sem tudott a társulattal tartani, az ő szerepeit *Barabás Sály* vette át. A későbbiekben *Csányi László* így emlékezett vissza a produkcióra: „1939-ben részt vettem a *Magyar Csupajáték* londoni turnéján. Ennek a műsornak – mint remélem közismert – *Milloss Aurél* volt a koreográfusa. A londoni előadásra én két nappal később utaztam, mert a társulat indulásának napján volt az *Operaházban* *Harangozó: Rómeó és Júliának* a bemutatója, amelyben *Tybold* szerepét táncoltam. A *Magyar Csupajáték* műsorában Londonban »Hungarian Play of Plays« – *Magyar dalok és táncok rapszódíja* címmel ment, négy képben táncoltam, énekeltem. *Rajter Lajos: Egyszer egy királyfi*, *Kodály Zoltán: Anno 1800 (Háry Intermezzo)*, *Lisznai-Szabó Gábor: Áspikígyó és Kenessey Jenő: Enyém a vőlegény!* Mindegyik táncos játékban *Bordy Bella* volt a partnerem, aki már az 1938-as előadásban is fellépett. Bár az *Operaházban* is premierre készültem, hallatlanul élveztem és szerettem a *Csupajáték*-próbákat.”¹³⁹

¹³⁶ 84.45.02. Forrás nélkül.

¹³⁷ *Csányi László* 1905-ben született Budapesten. Pályáját a Munkás Testedző Egylet tornászaként kezdte, 1923-tól a Testnevelési Főiskola hallgatója lett, majd diplomája megszerzése után edzőként működött. Mozdulatművészetet Kövesházy Ágnes-től és Róna Magdától tanult Madzsar Aliz iskolájában. Palasovszky Odón és Madzsar kompozícióiban lépett színpadra, alakításai láttán hívták az *Operaház* balett-társulatába, amelynek 1930–1945-ig volt tagja. 1934-ben nevezték ki magántáncosnak. Alkata karakter- és hősi szerepek megformálására predesztinálta. Legjelentősebb szerepei között meg kell említeni: *A fából faragott királyfi* és a *Prométheusz teremtményei* címszerepeit, valamint a *Rómeó és Júliában* *Tybalth* és a *Csizmás Jankóban* alakított vőlegény szerepét. A társulatnál szinte állandó partnere *Bordy Bella* volt, akivel eredeti néptáncgyűjtemények alapján készítettek magyar táncoktatókat. Duójuk merőben eltért a balettszínpadi karaktertáncok stílusától, dinamizmus és vitalitás jellemezte. Jó beszédkézsége és énekhangja az énekes színjátszás felé is vonzotta. 1947-ben távozott Magyarországról. (A jegyzetet Kővágó Zsuzsa készítette egy 1985-ben készült saját interjúja alapján.)

¹³⁸ Az *Operaház* táncművésze az 1930-as években. Alkata, megjelenése révén kisebb karakterszerepek alakítója. *Milloss* táncstúdiójában is megfordult. 1939-ben a nápolyi *San Carlo* társulatához szerződött. További pályafutásáról nincsenek adataink. (Téry Tibor emlékezése Kővágónak, 1982.)

¹³⁹ KŐVÁGÓ Zsuzsa: *Négy év tized után újra itthon – Beszélgetés Csányi Lászlóval* 2. = *Táncművészet*, 1986, 4. sz., 30.

8. kép

A Magyar Csupajáték hölgyszereplői. Forrás: Pesti Hírlap, 1939. április 27.



55

Érdekes módon a londoni prospektuson G. Szabó van feltüntetve jelmeztervezőnek, amely – mint azt egy, még az előadást megelőzően a próbaanyagokról tudósító cikk írójától tudhatjuk meg – Gabi Szabó nevét rejtí.¹⁴⁰ A jelenetek sorrendjét tekintve is történt néhány változtatás, illetve az alkotók még három számmal bővítették ki az előadást, de sajnos volt olyan kép is, ami így már nem kerülhetett bele az előadásba. Így eshetett meg, hogy se a *Vízdal*, se az *Éjfélikor*, vagyis a *Haláltánc* nem szerepelt a londoni előadásokon. Egy Bördy Bellával készült interjúból viszont megtudhatjuk, hogy még Londonban is változott az előadás a budapesti tervekhez képest, amit az alkotók csak sebtében tettek hozzá a produkcióhoz. „Általában műsorunkból leginkább az Áspiskígyó és az Enyém a vőlegény tetszett színdús magyar kosztümjeivel a londoniaknak. Később beillesztettünk a műsorba egy csárdajelenetet is, mely ropogós magyar csárdásával azután végérvényesen meghódította a közönségünket. Ezeket a számainkat minden előadásnál meg kellett ismételni és ezekkel léptünk fel a televíziós közvetítésben is.”¹⁴¹

¹⁴⁰ 84.51.03. 8. Órai Újság, Lázár László a cikk szerzője.

¹⁴¹ Uo.

A londoni utazást lázas készülődés és éjszakába nyúló próbák előzték meg. Ismét a *Művész Színház* adott otthont a próbáknak, amiket *Paulini Béla* vezetett nagy örömmel. A sajtó újfent hatalmas érdeklődéssel volt a produkció iránt csakúgy, mint egy évvel korábban, és izgatottan számoltak be a kulisszatitkokról az olvasóknak. Egy előbb említett cikk¹⁴² igen érzéketlen képet ad. Teljesen filmszerűen látjuk magunk előtt az egyik próbát, szinte együtt repülünk a cikk írójával helyszínről helyszínre, aki el van ragadtatva a látottaktól. Egészen a színpadon keresztül a kulisszák mögé, majd a jelmeztárba, végül a nézőtéren ülő rendezőig, a mészáros Paulini Béláig vezet bennünket mesészerű írásával. Az újságíró nagyon ötletesnek tartja, hogy a *Betlehembe* című képben szereplő betlehemi királyok egyike magyar. A *Csodafurulya* műfaját találóan népies balettnek nevezi. Leírásából szinte megelevenedik előttünk a kép, és mi is látjuk lelki szemünk előtt a próba menetét vagy akár az előadást. „*Karcsú lányokon szárnyas lepkejelmez, de a karcsú derék alatt, a harang alakú kis tüllszoknya alól térdig érő hétfodros-csipkés élethű falusi menyecskebugyogó tárul elem.*” Majd így folytatja: „*Ki az a szegény fiú, aki ott a kör közepén még mer furulyázni ennyi papucs és bugyogó közt.*” Szintén ebből az írásból tudhatjuk meg, hogy a táncokat *Brada Rezső* tanította be az új beállóknak, *Bordy Bella* segítségével. Végül a nézőtéren ülő *Paulini Bélát* is megszólította az újságíró, aki úgy nyilatkozott, hogy: „*Ez már nem a falu a maga eredetiségében – mészáros mellett a Csupajáték vezetője. Amit itt csinálunk, új irányzat. Lehetne mondani, hogy a népi művészettől megittasodott fiatal magyar művészet, mely a merevségtől felszabadultan indul hódító körútra.*” A három új képről, amelyek a londoni előadást gazdagították, szintén ebből a forrásból tudunk meg a legtöbbet. Bárdos Lajos *Elcsérelt szólamának*, „*melyből tréfásan egy szólám eltűnik*”, egy hatalmas függöny volt a háttere, amelyen különböző magyar vidékek szöttezmotívumai szerepeltek. A *Csupaszív Bálint* képet, amelyet regős jelenetnek jellemez, *Járay József* volt az előadója, aki XVII. századi magyar dalokat énekelt. A jelenet háttérét így festi le a cikk írója: „*különböző vidékek csipketípusait mutatja a függöny*”. Végül az Anno 1800 háttérűl, amely Kodály Zoltán *Háry János Intermezzójának* tételére készült, „*egy régi acélmeztet színes felnagyítása*” szolgált. Fontosnak tartom megemlíteni, hogy mindhárom kép díszletét *Varga Mátyás* tervezte.

A változások hosszú sorát *Endre Béla* személye zárta, aki *Vincze Ottótól* vette át a karmesteri pálcát. „*Mikor megérkeztünk Londonba, már várt minket Endre Béla, a turné karnagya. Ő három nappal előbb indult repülőgépen és addig az angol zenekart készítette elő a magyar muzsikához. Este már az Adelphi Theater zenekarával próbáltunk, s a zenekar – Endre Béla karmesterpálcája alatt – kitűnően játszotta az idegen ritmikájú magyar zenét.*”¹⁴³

.....
¹⁴² Uo.

¹⁴³ 84.58.01. 8 *Órai Újság*, részlet egy Bordy Bellával készült interjúból, 1939. május 24.

9. kép

A londoni televíziófelvételtől készített illusztráció
a *Magyar Színészet* című lapban



57

A megváltozott jelenetek a következő sorrendben voltak:

The play is on – Pongrácz Zoltán: *Nyitány*

Betlehem – Farkas Ferenc: *Betlehem*. Előadók: Barabás Sándor, Darvas Mária, Kovács Éva, Pintér Ferenc, Solymossy Imre, Szabó Iván, Rédey Béla

Egyszer egy királyfi – Rajter Lajos szerezte a zenéjét, Paulini Béla tervezte hozzá a díszletet. A jelenet műfaja: tündérmese, népballada táncban. Előadók: Bordy Bella, Borbíró Andrea, Csányi László

A rőzsessedő – Lányi Viktor: *Rőzsessedő*. Előadók: Barabás Sándor, Pintér Ferenc, Csongor István, Téry Arvéd, Kovács László

Csodafurulya – Veress Sándor: *Csodafurulya*. Előadók: Borbíró Andrea, Kovács Éva, Szondy Biri, Gerő Ilona, Hargittay Jolán, Nagy Magda, Darvas Mária, Orbán Gábor

Patkó Bandi – Vincze Ottó: *Patkó Bandi*. Előadók: Barabás Sándor, Nagy Magda, Pintér Ferenc, Fülöp Sándor, Solymossy Imre

Szünet

Elcsábított – Bárdos Lajos: *Elcsábított*. Négy kórusműve női karra. Varga Mátyás tervezte a jelenetnek a díszletet. Előadók: Barabás Sándor, Endre Barbara, Vogt Franciska, Hargittay Jolán, Pongrácz Margit, Kerényi Irén, Sággy Erzsébet, Nagy Magda, Haás Sándor

Anno 1800 – Kodály Zoltán: *Háry János* – *Intermezzo*. Díszleteket Varga Mátyás tervezte. Előadók: Bordy Bella, Kovács László, Csányi László, Csongor István

Onlyheart Valentine – Farkas Ferenc: *Csupaszív Bálint*. 16. századi magyar dalok. Varga Mátyás tervezte a díszletet. Előadó: Járay József

Áspiskígyó – Lisznai Szabó Gábor: *Áspiskígyó*. Előadók: Bordy Bella, Endre Barbara, Pongrácz Margit, Hargittay Jolán, Nagy Magda, Csányi László, Téry Arvéd, Solymossy Imre

Hócsalád – Ránki György: *Hócsalád*. Előadók: Fülöp Sándor, Szabó Iván, Kürtösy Ákos

Enyém a vőlegény – Kenessey Jenő: *Enyém a vőlegény*. Előadók: Bordy Bella, Csányi László, Haás Sándor, Szabó Iván, Pintér Ferenc

A londoni bemutató – legalábbis a korabeli magyar sajtóviszhang szerint – elsöprő sikert aratott. Az egyik újság ötletesen és némi humorral fűszerezve a következő táviratot közölte lapjában: „*Play of play* bemutatója a sikerek sikere, stop. Szakadatlan ünneplés miatt órával tovább tart az előadás, stop. BIP filmgyár színes filmre veszi fel a produkciót, stop. Egész London rólunk beszél, stop. Kimondhatatlanul boldogok vagyunk, az angol lapok kritikái hosszannát zengenek a Csupa-játékról, stop. Társulatunkat úgy, ahogy van, hajóra akarják tenni, hogy átvigyük Amerikába is hosszabb szereplésre, stop. Üdvözljük a »Színház« közönségét, stop. A társulat nevében: Bordy Bella, stop.”¹⁴⁴ Talán az előadás sikeréhez hozzájárulhatott az is, hogy „A bemutató előadást megelőzően, szerdán Bordy Bella a budapesti Operaház tagja, a társulat primadonnája, rádióbeszédben ismertette a magyar játékot. A primadonna előadása rendkívül nagy érdeklődést keltett az angol fővárosban, s a közönség tegnap este zsúfolásig megtöltötte az Adelphy Színház nézőterét.”¹⁴⁵ Szintén ebből az írásból derül ki számunkra, hogy a legnagyobb sikere az *Áspiskígyó*, a *Csodafurulya*, a *Rözszeszedő* és az *Enyém a vőlegény* képeknek volt a cikk írójának értesülése szerint. Nyílt színi taps fogadta a művészeket, ami a tartózkodó londoniaktól szokatlanul eltérő viselkedés volt, és szinte valamennyi képet meg kellett ismételni. Egy *Bordy Bellával* készült interjúból¹⁴⁶ az is kiderül számunkra, hogy rengeteg rajongói levelet kaptak, még az előadások közben is érkeztek virágcsokrok, észrevételek a darabbal kapcsolatban.

A bemutatón képviselte magát mind az angol, mind pedig a magyar elit. „A bemutató estén megjelentek az angol társadalmi élet előkelőségei, a magyar követség, élén a követtel, azon kívül a Londonban tartózkodó magyarok, gomblyukba tűzött magyar kokárdával.”¹⁴⁷ Barcza György volt ekkor a londoni magyar

¹⁴⁴ 84.53.01. Forrás nélkül. A British Airways Ltd. repülőszolgálatán érkezett Londonból.

¹⁴⁵ 84.51.04. Forrás nélkül.

¹⁴⁶ 84.44.03. Forrás nélkül.

¹⁴⁷ 84.42.04. *Magyar Nemzet*, 1939. április 29.

nagykövet, aki személyesen is gratulált a társulatnak a színvonalas és szemet gyönyörködtető előadáshoz, és pompás fogadást rendezett a társulatnak. Itt jegyeznénk meg, hogy nagy szerepe volt a nagykövetnek abban is, hogy *Bordy Bella* a társulattal maradjon, sőt mondhatjuk, hogy a közbenjárása nélkül valószínűleg nem maradhatott volna kint a produkcióval, hiszen így is alig akarták őt elengedni az *Operaházból*. De végül ismét szerencsésen alakultak a dolgok, és kétszer is meghosszabbították a szerződést valamennyiüknek, így három hétig élvezhette az angol közönség a *Magyar Csupajáték* vendégszereplését Londonban. És ha már a vendégszereplésről esik szó, egy végtelenül kedves történet is előbukkant a tengernyi újságcikk közül. Tudjuk jól, ha az ember vendégségbe megy, illik ajándékot vinni a házigazdáknak. Nem volt ez másképp a *Csupajáték*-produkció szereplőivel sem, hiszen „A tündérszép magyar mesevilágot eleveníti meg most Londonban egy csoport magyar művész, táncos, muzsikusz, költő, festő, iparművész. Magyar babákat visznek magukkal az angol királyi gyermekek számára. Figurine-eket, melyek a *Csupajáték* szereplői modelljéül szolgáltak.”¹⁴⁸ Egy másik cikkből pedig megtudhatjuk, hogy *Purjesz Lajosné* által tervezett babákat vittek ajándékba a *Csupajáték* művészei, és valószínű, hogy a jelmezek alapján készültek ezek a kis figurine-k. Egy fehérbe öltözött boldogfalvi menyasszonyt adtak ajándékba *Erzsébet trónörökösnek*, egy sióagárdi menyasszonyt pedig testvérének, *Rose Marie hercegnőnek*. Egy magyar babát pedig – sajnos nem tudjuk milyet – *Chamberlain miniszterelnök unokájának*.¹⁴⁹

Volt olyan újságíró is, aki politikai szemszögből világított rá a produkció sikerére: „*Mintha az angol sajtó és az angol közönség tüntetőleg bizonyítani szeretné, hogy a politika mulandó hullámveréseinél többre értékeli az angol-magyar barátságot és változatlanul őrzi szívében a messzi Duna menti ország iránt érzett vonzalmát.*”¹⁵⁰ Természetesen nem lehet figyelmen kívül hagyni azt a tényt, hogy pár hónappal a II. világháború kitörése előtt járunk ekkor. Európa fölött már igencsak gyülekeztek a vészjósló fellegek, de volt pár békésnek tűnő hónap, amikor még elhitték, hogy a felejthetetlen angliai útnak lehet, sőt lesz még folytatása, és tele voltak álmokkal és reményekkel. Hiszen tervbe volt véve, hogy még azon a nyáron visszatérnek Londonba. Végül sajnos ez sem valósulhatott meg. „*Noha az angol közélet figyelmét majdnem kizáróan a hadkötelezettség bevezetése és a nemzetközi helyzet köti le, az angol lapok hosszú és lelkes tudósításban ünneplik a Magyar Csupajáték nagyszerű bemutatkozását tegnap este a londoni Adelphi Színházban.*”¹⁵¹ A korabeli angol sajtó szinte valamennyi – szá-

148 84.55.05. Forrás nélkül.

149 84.42.05. Forrás nélkül.

150 84.42.01. *Magyarország*, 1939. május 2. Ráskay László írása.

151 84.42.07. Forrás nélkül.

munkra is ismert – napilapja foglalkozott a bemutatóval: a *Times*, a *Daily Telegraph*, a *News Chronicle*, a *Daily Herald*, a *Daily Express*, a *Daily Mail*, az *Evening Standard*.¹⁵² A *Magyarország* című lap értesülése szerint a legfontosabb angol lapok legpozitívabb véleménye mellett azért kritikai megjegyzéseket, véleményeket, észrevételeket is olvashatunk. A lap értesülése szerint volt olyan londoni újságíró, aki szerint a konferanszié nem illett bele a képbe, mivel bazári volt a viselkedése. Szenzációként mutogatták a művészeket, mint a cirkuszban. Egészen végig a turné alatt az *Operaház* balettkaraként hirdették őket, így másra számított a közönség, mint amit kapott valójában. Kiderült az is, hogy voltak magyar párbeszéddek a londoni előadáson, amit értelemszerűen az angol közönség nem értett, viszont hiányolták, hogy nem volt elég ének a produkcióban, valamint túl hosszúnak találták az egész darabot. A cikk írója felhívja a figyelmet arra, hogy talán érdemes megfontolni, megszívlelni ezeket a gondolatokat is.

Az előző forrásból világosan kiderül számunkra, hogy Londonban a különböző számok között felkértek egy hivatásos angol konferansziét, hogy mutassa be, mesélje el, mit fog látni az egyes képekben a publikum, ami valóban hasznos és indokoltnak tűnik, hiszen az előadásokat nem fordították le angolra. Két adatot is találtunk ezzel kapcsolatban a Bordy-hagyatékban. Az egyik forrás szerint *Eric Maschwitz* volt a konferanszié.¹⁵³ Valamint egy másik angol kritikában olvashatunk még erről, ahol *Sutherland Felce*-t nevezi meg konferansziénak. Ebben a cikkben arról számol be a cikk írója, hogy számára érthetőbb volt az orosz verzió. Talán a *Kék madárra* gondolhatott, de nem nevezte meg a pontos címet.¹⁵⁴

Több újságcikkben olvasható, hogy *Johann Strauss* művével, *A denevérről* hozták párhuzamba a produkciót. Talán a magyar grófnő vagy a bonyodalmak komikussága miatt, esetleg a „minden jó, ha a vége jó” befejezés miatt, nem lehet tudni. Ebben a vélhetően *Times*-cikkben az újságíró méltatja a díszleteket és a zeneszerzőket, mivel úgy véli, hogy nálunk egységben van a folklór és a művészet. Ez alól kivételt képezett számára a *Csodafurulya*, ami sajnálatos módon nem nyerte el a tetszését. Véleménye szerint a zene és a díszlet a *Csupajáték* ereje.¹⁵⁵ Egy másik angol újságíró viszont a következőképpen fogalmazott az előadással kapcsolatban, aki remekül megragadta a produkció lényegét, de sajnálatos módon a magyar újság nem jelölte meg, hogy mely angol lapból idéz. „*Mélabú és széles jókedv, jelképes áhítat, festett képzelet, mindebből bőven van ebben a varázshatású előadásban, amely szép és mulattató is.*”¹⁵⁶ Viszont egy

.....
¹⁵² 84.42.01. *Magyarország*, 1939. május 2. Ráskay László írása.

¹⁵³ 84.40.02. Forrás nélkül.

¹⁵⁴ 84.54.07. Forrás nélkül.

¹⁵⁵ 84.57.01. Forrás nélkül.

¹⁵⁶ 84.42.07. Forrás nélkül.

következő cikkben már megjelölik az angol forrást, miszerint: „A Manchester Guardian többek között ezt írja: A londoni Adelphi Színházban előadott Magyar Rapszódia táncsorozat kiváló művészi teljesítmény. Legkiválóbb oldala talán a zene, mert a vezérkönyvek, melyek legnagyobb részt Kodály, Bartók, Dohnányi ifjú tanítványainak művei, gazdag kincseshányái a legpompásabb zenei anyagnak, melyből látni lehet, milyen szerencsés ebben a tekintetben Magyarország, ahol a zene, a népdal és a néptánc hagyományaiban gyökerezik, és hajtásai mégis átnyúlnak a műzene legmodernebb ágaiba. Magyarországon a hagyományos és a műzenét nem választja el szakadék, hanem híd köti össze.”¹⁵⁷ Talán nem meglepő, hogy a zenét emeli ki a cikk írója, hiszen kétségteljesen a zene az a közös nyelv – a tánc mellett –, ami teljes mértékben egyetemes és magától értetődő.

Láthatjuk, hogy a turnénak híre ment Londonban, de itthon is. Összesen negyvennyolc újságkivágás került elő *Bordy Bella* hagyatékából, amelyek a londoni úttal kapcsolatban íródtak. Ez kis túlzással majdnem a duplája annak, mint ami az 1938-as bemutató környékén jelent meg a hazai sajtóban, pedig az sem volt kevés. S ha hihetünk a következő cikk írójának, akkor a magyarországi lapokhoz képest az angol lapokban ennek a számnak a többszöröse jelent meg a produkcióval kapcsolatban. „A Magyar Csupajáték kéthetes londoni szereplése a legnagyobb sikert jelenti, még angliai mértékek szerint is. A Csupajáték előadásait huszonnégyezer-hétszáznegyvenen nézték meg, s valamennyien elővételben váltották meg jegyüket. Bordy Bella és Csányi László sikeresen szerepeltek kétszer is a televíziós rádióban, s így számaikat további tízezrek láthatták. Bordy Bella ezen kívül előadást is tartott a rádióban a Csupajátékról, s általában a magyar táncokról és népviseletről. A nagy angol lapok összesen százkilencvenegy többhasábos és fényképekkel is illusztrált cikkben foglalkoztak a magyar táncokkal és különösen Bordy Bellával!”¹⁵⁸

A turnénak, ahogy azt már fentebb említettük, kétségteljesen az egyik fénypontja lehetett a televíziófelvétel, amelynek történelmi és táncművészeti jelentősége van, hiszen eddig nem fordult elő, hogy magyar produkciót vetített volna az angol csatorna. 1939. május 7-én került sor a felvételre, amelynek akkora sikere volt, hogy meg kellett ismételni később a vetítését. A *Magyar Színészet* című újság egy többoldalas beszámolót szentelt az eseménynek, amelyben Varga Mátyás részletesen ismertette, hogy hogyan folyik egy ilyen komoly forgatás a szigetországból. Bordy Bella is nagy örömmel nyilatkozott a felvétellel kapcsolatban, és izgatottan számolt be erről a történelmi pillanatról. „Egészen újszerű élmény volt számunkra a televíziós közvetítés. Délután háromkor mentünk ki a Londontól egyóránnyira fekvő Viktoria Palace-ba. Ez a(z) (első) világháború

¹⁵⁷ 84.58.02. Forrás nélkül.

¹⁵⁸ 84.53.03. Forrás nélkül.

alatt börtön volt, hatalmas falú, ódon épület. Teljesen külön, magas domb tetején áll. Három órától fél tízig próbáltunk a televíziós leadó filmműteremszerű helyiségben: szinte teljesen újra kellett egész műsorunkat betanulni, mert szűk helyen lehetett csak úgy táncolni, hogy minden bent maradjon a képben és minden mozdulat kellően érvényesüljön. A televízióban főleg a páros számok tetszettek nagyon, amelyeket Csányi Lászlóval adtam elő. A csoportos képek ugyanis nem érvényesülnek eléggé a kis méretű felvevőgépeken.”¹⁵⁹ Egy másik interjúban még azt is elárulta, hogy: „Krétával körülhatároltak egy háromszöget és mondták, hogy a háromszög keretén belül kell a táncokat ellejteni. A szemünket sötétre, az arcunkat fehérre, a szájunkat sötétvörösre festették.”¹⁶⁰ Talán ez is közrejátszott abban, hogy későbbi pályáján több ízben is vállalt filmes főszerepet.

Az előadók sorában feltűnik két név. Az egyikük a majdani *Honvéd Művészegyüttes*nek lett az első vezetője 1949-ben, Szabó Iván¹⁶¹. A másikuk neve pedig a marosvásárhelyi *Állami Székely Népi Együttessel*, későbbiekben a *Maros Művészegyüttessel* fonódott végérvényesen össze: Haás Sándor tánckarvezetőként dolgozott az intézménynél.

A *Magyar Csupajáték*-produkció előadásai a hazai színpadi néptáncművészet mérföldköve, kiindulópontja, origója. Kaput nyitott egy új színházi szemlélet felé. Ha napjainkban magyar iskoláról beszélünk, eredőjét ebben az előadásban kereshetjük.

Irodalomjegyzék

- BABAY József: *Csodatükör = Ismertető füzet*. Nemzeti Színház, 1937.
- BARTHA Dénes: *Zenei Lexikon*. Bp., Zeneműkiadó Vállalat, 1965.
- BETHLEN Margit: *Színházi levél = Színházi Élet*, 1938, 28. évf., 23. sz.

¹⁵⁹ 84.44.03. Forrás nélkül.

¹⁶⁰ 84.40.01. Forrás nélkül.

¹⁶¹ Szabó Iván 1903-ban született Budapesten. Munkácsy-, érdemes és kiváló művész díjas szobrászművész, koreográfus. Tanított a Magyar Képzőművészeti Főiskolán. Nem készült hivatásos táncosnak, de a főiskolán mozgáselemző tanulmányokat is folytatott, részt vett mozdulatművészeti csoportok előadásain. Milloss Auréllal 1935-ben került kapcsolatba, a Bárdos Arthur vezette Művész Színház *A velencei kalmár* című előadásának folyamán, ahol együtt dolgozott Merényi Leával. Milloss munkamódszerét megfigyelve vette át és vezette a Muharay Elemér által irányított Soli Deo Gloria – Levente Központi Együttes – NÉKOSZ Együttes – Magyar Néphadsereg Központi Művészegyüttese, a későbbi Honvéd Együttes tánckarát. Máiig fennmaradt egyetlen látható műve, a *Bábtánc* stílusa nemcsak a szobrászi vénáját csillantja fel, hanem stilizáló, groteszk felé hajló megformálása megidézi a *Magyar Csupajáték* fotódokumentumainak hangulatát. Eredeti somogyi gyűjtéséből táplálkozó ürögi kanásztánc-motívumkincse a folklór iránti tiszteletről, elkötelezettségről vall. 1943-ban elkészítette „A katona történetének” koreográfiáját, szcenikai munkáit. A Madách Színház Lúdas Matyi előadásának táncbetéteit ő koreografálta, tanított néptáncot a Színművészeti Főiskolán 1945–1946-ban. A Honvéd Együttesben kinevelt táncosainak zöme a későbbi magyar néptáncmozgalom vezető egyénisége lett. Munkájához a *Magyar Csupajáték*ból is megismert zeneszerző-képzőművész alkotótársakat kérte fel, Ránki György, Veress Sándor, Pekáry István voltak többek között munkatársai. Forrás: Kővágó Zsuzsa 1982–1983. évi beszélgetései Szabó Ivánnal. KŐVÁGÓ: *i. m.* (1983), 12. sz., 16–19.; 1984, 1. sz., 18–21.

- BÓLYA Anna Mária: *Minden zeném tánc. Bartók Béla műveire készült koreográfiák = Szabolcs Sztalmár-Beregi Szemle*, 1996, 31. évf., 1. sz., 111–114.
- BORDY Bella és PAULINI Béla hagyatékában található újságkivágások: lábjegyzet jelöli, hogy melyik újságból származik a cikk, forrás hiányában pedig az Országos Színháztörténeti Múzeum Táncarchívumának számmal jelzett jegyzékét használjuk hivatkozásként.
- DIENES Gedeon: *Magyar táncművészeti lexikon*. Planétás. Bp., 2008.
- DIENES Gedeon – FUCHS Livia: *A színpadi tánc története Magyarországon*. Múzsák Közművelődési, Bp., 1989.
- FUCHS Livia: *Száz év tánc. L'Harmattan*. Bp., 2007.
- GERGELY Jenő. *Eucharisztikus Világkongresszus Budapesten*, 1938. Bp., Kossuth, 1988.
- KENYERES Ágnes (főszerk.): *Magyar Életrajzi Lexikon*. Bp., Arcanum, 2001.
- KOEGLER, Horst: *Ballett Lexikon*. Bp., Zeneműkiadó, 1977.
- KÓVÁGÓ Zsuzsa: *Próbáltam valahogy megérteni a világot = Táncművészet*, 1983, 12. sz.
- KÓVÁGÓ Zsuzsa: *Próbáltam valahogy megérteni a világot = Táncművészet*, 1984, 1. sz.
- KÓVÁGÓ Zsuzsa: *A Magyar Csupajáték története dokumentumok tükrében – Válogatás Bordy Bella hagyatékából = Színháztudományi Szemle*, 1986, 20. sz.
- KÓVÁGÓ Zsuzsa: *Négy évtized után újra itthon – Beszélgetés Csányi Lászlóval 2. = Táncművészet*, 1986, 4. sz.
- KÓVÁGÓ Zsuzsa: *Újra szólt a Csodafurulya = Táncművészet*, 1986, 10. sz.
- KÓVÁGÓ Zsuzsa: *Hommage á Milloss Aurél = Magyar Állami Operaház ismertető füzet*. Szerk. BOKOR Roland, Bp., Magyar Állami Operaház, 1990.
- KÓVÁGÓ Zsuzsa: *Skiccek egy fejedelem portréjához = Paralell*, 2007, 2. évf., 6. sz.
- KÓVÁGÓ Zsuzsa – KÓVÁGÓ Sarolta: *A magyar amatőr néptáncmozgalom története a kezdetektől 1948-ig*. Bp., Magyar Táncművészeti Főiskola, 2016.
- LUGOSI Döme: *A Szegedi Szabadtéri Játékok története 1931–1937*. Bp., Színpad, 1938.
- MILLOSS Aurél: *Veress Sándor és a balett = Táncművészet*, 1983, 8. sz. (A cikk eredetileg olasz nyelven jelent meg a Schweizerische Musikleitung hasábjain. Kérésünkre a közleményt Milloss Aurél magyar nyelven és átdolgozott formájában bocsátotta a Táncművészet rendelkezésére. Maácz László szerk.)
- ORTUTAY Gyula: *Magyar Néprajzi Lexikon*. Bp., Akadémiai, 1977.
- OTTÓ Ferenc: *A Magyar Csupajáték = A Zene*. 1938. július 15. Paulini-hagyaték.
- PALASOVSKY Odón: *A lényegre törő színház*. Bp., Szépirodalmi, 1980.
- PROHÁSZKA Ágnes: *A Magyar Csupajáték*. Szakdolgozat. Bp., Magyar Táncművészeti Főiskola, 2016.
- SZÉKELY György: *Magyar Színházművészeti Lexikon*. Bp., Akadémiai, 1994.
- VÁLYI Rózsi: *A táncművészet története*. Bp., Zeneműkiadó. 1969.
- VEROLI, Patrizia. *Milloss: un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità; con uno scritto di Roman Vlad*. Roma, UTET, 1996. Fordította: Garami Szilvia.
- ZÁDOR Anna – GENTHON István: *Művészeti Lexikon IV. 3. kiadás*. Bp., Akadémiai, 1983.
- WINDHAGER Ákos: *Milloss Aurél Bartók-émlékei, avagy először Az idő küszöbén című kötethez = Az idő küszöbén*. Bp., MMA MMKI, 2021.

Kovács Péter:

Művészettörténeti adalékok a *Magyar Csupajáték* történetéhez

Egy olyan összművészeti alkotás esetében, mint milyen a *Magyar Csupajáték* volt, lényeges szempont, hogy annak művészettörténeti kontextusai is a kutatás perspektívájába kerüljenek. Mivel a korszak több jelentős képzőművésze is tevékeny részt vállalt az előadásban, az árnyalt, komplex megértéshez ezen aspektust is szükséges feltárni. Már írásunk elején szükséges utalni azonban egy olyan problematikára, amely a források felkutatását megnehezítette. Sem az előadásban alkotóként részt vevő képzőművészek beszámolóiban, sem pedig a hozzájuk kapcsolódó szakirodalomban nem találtam olyan lényegi reflexiókat, amelyek a *Magyar Csupajáték* vonatkozásában fogalmazódtak meg. A nyitókép (*Bethlehembe*) díszletét készítő Molnár-C. Pál – aki egyébiránt más alkotókkal együtt a „római iskola” körének is tagja volt – többoldalas életrajza¹, amelyet lánya állított össze, egyáltalán nem emlékezik meg sem az előadás tényéről, sem az abban végzett munkáról, emellett a művész által írt napló² – amely szintén kiadásra került – sem teszi meg ezt. Hasonló jelenséggel találkozunk a kosztümök létrehozásában – bizonyos forrás³ szerint – részt vevő Zsindelyné Tüdös Klára esetében is, akinek monografikus igényű dokumentumkötetében⁴ található életrajzában ugyan az Eucharisztikus Világkongresszus szerepel – amelyre a kormányzó né dízsmagyar ruháját megtervezte –, az előadásban történő bármilyen jellegű részvétel viszont teljes mértékben hiányzik. De ugyanezen szakirodalmi hiány jellemzi A magyar színháztörténet vonatkozó kötetét is, amelynek díszlet- és jelmeztervezéssel foglalkozó fejezete egyetlen mondat erejéig említi a *Magyar Csupajátékot* és annak képzőművészeti vonatkozásait, Pekáry Istvánt, Molnár-C. Pált, Büky Bélát és Szőnyi Istvánt hozva szóba csupán.⁵

Írásomban – mindezen kihívásokkal együtt – kettős célkitűzést fogalmaztam meg: 1. részint ismertetni azt a művészettörténeti kontextust, amelynek több – az előadásban részt vállaló – alkotó is tagja volt, és a szakirodalomban „római iskolaként” fogalmazódott meg; 2. részint pedig a fellelt dokumentumok alapján összegezni mindazon adalékokat, amelyek segítenek abban, hogy a *Magyar Csupajáték* összművészeti jellege megmutatkozhasson.

¹ A boldog művész képeskönyve. Molnár-C. Pál 1894–1981. Szerk. CSILLAG PÁLNÉ Éva, Bp., Kossuth, 1997.

² MOLNÁR-C. Pál: *Életem története*. Bp., MCP, 2016.

³ Zsindelyné Tüdös Klára kosztümtervezőként történő említése az előbbieken idézett Schöpflin Aladár-kritikában található, azonban más források a részvételét nem támasztják alá.

⁴ DIZSERI Eszter: *Zsindelyné Tüdös Klára*. Bp., Kálvin János Kiadó, 1994.

⁵ *Magyar színháztörténet 1920–1949*. Főszerk. BEČSY Tamás – SZÉKELY György, Bp., Magyar Könyvklub, 2005, 1058.

A „római iskola” mint alkotói háttér

A *Csupajáték* kilenc darabjának többek között az is különlegessége volt, hogy mindegyik képhez más-más képzőművész készítette a díszleteket. Részt vett a munkában Molnár-C. Pál, Varga Mátyás, Fáy Lóránd [Lóránt], Büky Béla, Mallász Gitta, Fülöp Zoltán, Pekáry István⁶, valamint Szőnyi István, a felsorolt alkotók közül többek szemléletmódját meghatározta az a római tartózkodás, amely egy hivatalos – Klebelsberg Kunó által szorgalmazott – ösztöndíjrendszernek volt köszönhető. A homogenizáló elnevezés talán megtévesztő, hiszen „összetett volta miatt a »római iskola« stílusát nehezebb meghatározni, mint a kor többi, párhuzamos áramlatát”⁷. Az utókor számára a „római iskola” megítélése több ponton problematikus, megvalósulásához szükség volt ugyanis azon nemzetközi szerződésekre, amelyeket a magyar és a pápai állam kötött az olasszal. (Mussolini számára a kulturális kapcsolatok is a külpolitikai térnyerés eszközei voltak, így a magyar-olasz művészeti tárgyú akcióra ideológiai árnyék is vetült.) Emellett azonban nem lehet figyelmen kívül hagyni azt a tényt, hogy a *Magyar Csupajáték* képzőművészettel foglalkozó alkotói közül Molnár-C. Pál (1928–1931), Pekáry István (1941), valamint Szőnyi István (1930) az ösztöndíjasok közé tartoztak, közülük ketten még a *Csupajáték* előtt tartózkodtak Rómában. A római tartózkodás fontossága jól látható Molnár-C. Pál életrajzi visszaemlékezéseiben, aki így ír: „Örökre elmoshatatlan emlékképzetek maradtak meg belőle, s azóta is művészetemben az olasz tájázbrázolatok azt hiszem karakterisztikus fontos helyet foglalnak el.”⁸ Felmerül a kérdés azonban, hogy a képzőművész, aki önéletrajzi írásában a gyermekkortól kezdődően reflektál saját életére és művészetére, kiállításaira, festményeire, egyetlen mondatban sem emlékezik meg a *Magyar Csupajáték*ról, illetve az abban történt részvételről. Pekáry István ugyan a vele készült interjúban felidézi a *Csupajáték*ot – ő is rövid ideig 1941-ben Rómában tartózkodik –, azonban visszaemlékezése („Paulini fiatal komponistákat alkalmazott, és főleg Molnár-C. Pál meg én csináltuk a díszleteket”⁹) nem vág egybe az előadásról fennmaradt dokumentumokkal, így erős kétségek merülnek fel a hi-telességet illetően.

⁶ Noha a források rendszerint említik a *Csupajáték*ban részt vett képzőművészeket, a pontos munkamegosztást árnyalhatja Pekáry István egy interjúja, amelyben így ír: „Paulini fiatal komponistákat alkalmazott, és főleg Molnár-C. Pál meg én csináltuk a díszleteket”. Beszélgetés Pekáry Istvánnal = *Táncművészeti Dokumentumok*, 1977, 2. sz., 62.

⁷ P. SZÜCS Julianna: *A római iskola*. Bp., Corvina, 1987, 11.

⁸ Molnár-C. Pál *vallomásai életéről*. Szerk. RAUSCHER Mária – CSÁNYI Tamás, Bp., Szentimrevárosi Egyesület, 1994, 44.

⁹ *Beszélgetés Pekáry Istvánnal*, i. m., 62.

A színpadképek rekonstrukciói

A *Magyar Csupajáték* képzőművészeti vonatkozásai kapcsán a korábbiakban megemlékeztünk a források problematikusságáról. A kutatás ezen része alapvetően három forrásra tud támaszkodni: 1. az előadásban részt vett alkotókról szóló anyagok, illetve a hagyatékok; 2. az előadás fotografiai reprezentációi; valamint 3. az előadásról írott kritikákban szereplő – annak egyes mozzanatait bemutató – szövegek. Az előzőekben utaltunk arra, hogy sajnálatos módon – fájó hiányként – a *Magyar Csupajáték*ban részt vett alkotókról írott monográfiákban, illetve saját visszaemlékezéseikben, publikált naplóikban gyakorlatilag nincs nyoma az előadásnak. A képzőművészek közül minden bizonnyal Molnár-C. Pál, illetve Szőnyi István rendelkezik a legalaposabb dokumentációval, ezzel együtt a zebegényi Szőnyi-múzeumban semmi anyag nem található¹⁰ a *Csupajáték*ról.

A sajtó igen intenzíven foglalkozott a *Magyar Csupajáték*kal, ennek eredményeképp számos újságcikk, kritika jelent meg. Az előadás primadonnája, Bordy Bella ezeket részletesen össze is gyűjtötte.¹¹ Az újságokban szereplő írások mellett olykor fotók is találhatók, amelyeket alapvetően három fotográfus készített: Angelo (Funk Pál), Áldor Dezső, illetve Bojár Sándor. Ezen fotókból kizárólag Áldor Dezső fényképei azok, amelyen a színpadkép is látható. Sajnálatos módon Áldort 1944-ben elhurcolták, hagyatéka pedig megsemmisült¹², így kizárólag a kevés számú publikált fénykép áll rendelkezésünkre. A rekonstrukciót az is nehezíti, hogy a fényképek alatt nincs jelezve, hogy a *Csupajáték* 9 darabja közül melyiket ábrázolja, így az azonosítás is nehézségekbe ütközik. Angelo fotografiai sokkal inkább portréjellegűek, ebből fakadóan a díszlet kontextusához nem tudnak adalékokat nyújtani. Bojár Sándor hagyatéka ugyan rendelkezésre áll, a kecskeméti Magyar Fotografiai Múzeum rendszerezte a képeket, jelenleg a Fortepan digitalizálja a fotókat. Sajnálatos módon az 1938–1939-es évben készült és fennmaradt fényképek között nem található olyan, amely a *Magyar Csupajáték*hoz adalékokat tudna nyújtani.

Molnár-C. Pál részt vett ugyan az előadásban, a fennmaradt dokumentumok nyomán tudható, hogy a *Betlehembe* című misztérium díszletét ő készítette. A művész hagyatéka gondos kezekben van, a Molnár-C. Pál Múzeum igyekszik minden anyagot összegyűjteni, amely bármilyen módon a munkásságához kapcsolódik. A hagyatékok gondos áttanulmányozása során¹³ azonban sem vázlat,

¹⁰ Köszönet illeti Káli-Trutz Enikőt, a Szőnyi István-múzeum muzeológusát, aki az ott megtalálható dokumentumokat átvizsgálta.

¹¹ Bordy Bella hagyatéka megtalálható a Táncarchívumban.

¹² Kincses Károly szóbeli közlése.

¹³ Ezúton is köszönöm Molnár-C. Pál unokájának, Csillag Péternek azt a rendkívüli segítőkészséget, amellyel minden lehetséges módon támogatta a kutatást. Az előadás képzőművészeti mellőzött-

sem írásos anyag nem került elő, amely bármilyen módon újabb szempontokat ad a *Magyar Csupajáték* képzőművészeti vonatkozásaihoz. A sajtóban – Áldor Dezső munkájaként megjelent – három színpadkép kapcsán Csillag Péter megerősítette az újságban található széljegyzetet, amely szerint a középső fotó díszlete egészen bizonyosan Molnár-C. munkája, a háttérben felfedezhető domborzat, a növényzet megjelenítése a művész más – bibliai témájú – munkáiban is megjelenik (például *Menekülés Egyiptomba*, olajfestmény, 50×50). Ugyanezen írásban megtaláljuk még a *Csodafurulya*, valamint az *Enyém a vőlegény* című táncjátékokat, előbbinek Büky Béla, utóbbinak Fülöp Zoltán készítette a díszletét. Sajnálatos módon a *Csodafurulya* díszletéről a fotó igen keveset mutat, az *Enyém a vőlegény* esetében a feteke-fehér kép tud valamelyes támpontokat adni. Fülöp Zoltán életének jelentős részében díszlettervezéssel foglalkozott a Magyar Állami Operaházban, a díszleten egy falusi utcakép látható, amely avantgárd-kubista jegyeket mutat magán. Csak feltételezhetjük, hogy Áldor több fotót is készített az előadásról, hagyatékának megsemmisülése ugyanakkor nem teszi lehetővé ennek felkutatását.

Árulkodó hiány

A fennmaradt dokumentumok alacsony számából jól látható, hogy a művészek a saját életművükben, visszaemlékezéseikben – méltatlanul – mellőzték mind a *Magyar Csupajáték*-beli részvételüket, mind pedig az arra történő reflexiókat. A művészek hagyatékainak gondozói számára is új információként szolgált az előadás. Felmerül tehát a kérdés: mi az oka annak, hogy az alkotók az előadás megemlítését nem tartották érdemesnek, sőt nem is jegyezték munkáik között? Ezzel kapcsolatosan biztos információt nem találtam, így csak utólagos értelmezési kísérlet lehetséges. Részint a *Magyar Csupajáték*ban részt vett művészek közül a legtöbben nem díszlettervezéssel foglalkoztak, Molnár-C. leginkább egyházművészettel, illetve könyvillusztrálással, Szőnyi és Pekáry tájképfestészettel és életképek ábrázolásával, Mallász Gitta plakáttervezéssel, Fáy Lóránd [Lóránt] grafikával és szobrászattal. A színpadképek készítése a *Csupajáték*hoz nagy valószínűség szerint csupán kísérletezés volt a részükről, amely fő tevékenységi körükhöz nem tartozott hozzá. Meg kell említeni emellett azt a történelmileg terhelt időszakot is, amelyben az előadás létrejött, ráadásul a II. világháborúnak többen áldozatai is lettek. A dokumentáció, a tv-felvétel, a művészeti visszaemlékezések hiányában sajnálatos módon igen kevés állítást tehetünk arról, hogy milyen jellegű lehetett a képzőművészet részvétele. Sajnálatos módon

ségét jól mutatja, hogy maga Csillag Péter sem hallott soha sem az előadásról, sem pedig arról, hogy Molnár-C. díszletet készített volna ezen előadáshoz.

a megjelent – egyébiránt nagyszámú kritikákban – a képzőművészet szintén rendkívül mellőzött, ennek nyomán még szöveges jellemzéseket sem olvashatunk a díszletekről. Csak bízni lehet abban, hogy esetlegesen a jövőben előkerülhetnek olyan dokumentumok, amelyek jobban rávilágítanak a képzőművészet csupajátékbeli szerepére, sok támpontot nyújthatna a londoni vendéglődás tv-felvétele is, amely jelenleg lappang. Elmondható tehát, hogy a *Magyar Csupajáték* nem csupán a hazai színház- és tánc kutatás kevésbé fókuszban lévő előadása volt eddig, hanem egyszersmind a képzőművészettel, valamint a színpadi díszlettörténettel kapcsolatos kutatásoknak is mellőzött területe. Abban bízhatunk, hogy a jelenlegi kutatás nem csupán felhívja a figyelmet a *Magyar Csupajátékra*, hanem egyúttal a lappangó dokumentumok előkerülését is elősegíti. A hiány ellenére jól látható, hogy a harmincas évek végén egy olyan kísérletező-fúziós előadás jött létre, amely a művészeket, az alkotókat szoros együttműködésre biztatta, és felhívta a figyelmet az alkotók közötti párbeszéd és kooperáció jelentőségére.

Irodalomjegyzék

- *Beszélgetés Pekáry Istvánnal = Táncművészeti Dokumentumok*, 1977, 2. sz., Bp.
- *A boldog művész képeskönyve. Molnár-C. Pál 1894–1981.* Szerk. CSILLAG PÁLNÉ Éva, Bp., Kossuth, 1997.
- DÍZSERI Eszter: *Zsindelyné Tüdös Klára*. Bp., Kálvin János Kiadó, 1994.
- *Magyar színháztörténet 1920–1949.* Főszerk. BECSY Tamás – SZÉKELY György, Bp., Magyar Könyvklub, 2005.
- MOLNÁR-C. Pál: *Életem története*. Bp., MCP, 2016.
- *Molnár-C. Pál vallomásai életéről.* Szerk. RAUSCHER Mária – CSÁNYI Tamás, Bp., Szentimrevárosi Egyesület, 1994.
- P. SZÜCS Julianna: *A római iskola*. Bp., Corvina, 1987.
- SCHÖPFLIN Aladár: *Bemutatók*, <https://epa.oszk.hu/00000/00022/nyugat.htm> (utolsó letöltés: 2019. 09. 28)

A kutatáshoz felhasznált archívumok, gyűjtemények:

- Fortepan
- Kecskeméti Fotográfiai Múzeum
- Molnár-C. Pál Múzeum és a művész hagyatéka
- Szőnyi István Múzeum, Zebegény
- Táncarchívum

A kutatáshoz információkkal járultak hozzá:

- Csillag Péter (Molnár-C. Pál Múzeum)
- Káli-Trutz Enikő (Szőnyi István Múzeum)
- Kincses Károly

Lengyel Zsanett:

Bordy Bella magyar balett-táncosnő és a *Magyar Csupajáték*

„Mindig jó táncosnő akartam lenni.
A jó táncosnő fogalma azonban
számomra többet jelentett a betanult
lépések megvalósításánál.”¹

Bevezetés

Bordy Bella lenyűgöző, korának kiváló művésze volt, aki elmondása szerint mindig jó táncosnő szeretett volna lenni, mint amiképpen a tanulmány mottójának választott idézet is hűen szemlélteti. A források feldolgozása során érezhető – legfőképpen az interjúkon keresztül – odaadó szeretete a művészet s kifejezetten a táncművészet iránt, miközben igazi szakmai alázatról szintén tanúbizonytságot tesz.

Bordy Bella (Gyula, 1909. november 21. – Budapest, 1978. június 28.) magyar táncosnő, balett-táncosnő, illetve balettpedagógus volt. Egészen fiatal korában, mindössze tizenöt esztendősen vált az Operaház ösztöndíjasává. Karrierje során számos film- és prózai szerepet tudhatott magáénak, illetve a *Magyar Csupajáték* előadásaiiban is részt vett. A *Magyar Csupajáték* rövid korszakát Bordy Bella életművének áttekintésekor kimagasló figyelemmel övezem, teszem ezt a gesztust elsődlegesen azért, mert a *Magyar Csupajáték* az 1938–1939-es években kifejezetten a népköltészet, illetve a zene- és táncfolklór szempontjából is különleges.²

Jelen tanulmány célja Bordy Bella munkásságának, karrierjének s azok sokszínűségének rögzítése, összegyűjtése, miközben a *Magyar Csupajátékot*, annak releváns szeletét szintén igyekszik elhelyezni a művésznő életművében. Ezt a feladatot a dolgozat két fő szegmensben teszi meg: 1. Bordy Bella munkásságának főbb állomásairól, kimagasló sikereiről, jelentős pillanatairól tesz említést; 2. beemeli a diskurzusba a *Magyar Csupajátékot*, ezzel a mű és Bordy Bella kapcsolatát kívánja kontextusba helyezni.

¹ LIGETI Mária: *Beszélgetés Bordy Bellával operaházi jubileuma alkalmából* = *Muzsika*, 1964. november 1., 11. sz., 28.

² SZÉKELY György (szerk.): *Magyar Színházművészeti Lexikon*. Bp., Akadémiai Kiadó, 1994.

Bordy Bella karrierjének áttekintése

Bordy Bella karrierjének főbb momentumai során figyelmet kapnak főbb mes-
terei, illetve olyan események, amelyek leginkább formálták művészeti pályá-
jának irányát. A tanulmány első szegmense tehát Bordy Bella karrierjének át-
tekintésére vállalkozik, miközben megemlékezik azokról a jelentős pillanatokról,
amelyek a karrier szempontjából kardinálisnak tekinthetők.

Bordy Bella Gyulán született, Brada Ede, Jan Cieplinski és Nádasi Ferenc nö-
vendéke volt, majd ösztöndíjjal Párizsba utazott és ott adatott lehetősége tanulni
és szakmailag fejlődni. Fontosnak tartom, hogy néhány sor erejéig megemlítssem
mestereinek munkásságát, azoknak néhány kardinális elemét, hiszen az előadó-
művészeti szcénában fellelhető tanítvány-mester kapcsolat igazán meghatározó
tud lenni egy-egy karrier során.

Egyik mestere Brada Ede (Bécs, 1879. március 14. – Budapest, 1955. május 8.)
koreográfus, balettmester, valamint táncos. Brada munkásságát a bécsi operában
kezdte meg, majd ezt követően érkezett Pestre. A Magyar Színházművészeti
Lexikont segítségül hívva kiderül, hogy „*Tanulmányait Hazisnál, Edmund Foitusnál
és van Hammenál végezte. [...] A Magyar Királyi Operaházban 1902-ben lépett
fel először. Közben megalapítja a balettiskoláját.*” 1909 óta az Opera balettmes-
tere, valamint a Magyarországi Táncmesterek Egyesületének elnöke.³

Fuchs Livia *Jan Cieplinski munkássága a budapesti Operaházban* című ta-
nulmányában foglalkozik az Operaház igazgatójának külföldről hozott koreog-
ráfusaival, amelynek okait Radnai, illetve az Operaház részéről fel is vázolja
részletesen. Cieplinski lengyel táncos, koreográfus és pedagógus, aki Radnai
igazgatósága alatt került az Operába. Majd jelzi, hogy Radnai Miklós (1892–1935)
zeneszerző, színiigazgató „harmadik nekifutásra találja meg azt a balettmestert
és koreográfust, aki kisebb-nagyobb megszakításokkal, közel két évtized alatt
– 1930 és 1948 között – évekig egyedül, később Harangozó Gyulával és Milloss
Auréllal hol párhuzamosan, hol egymást felváltva zárkóztatta fel a budapesti
operabalettet Európához. Radnai ugyanis Jan Kiepora ajánlására meghívta
Stockholmból Jan Cieplinskit, akiről hamarosan kiderült, hogy nemcsak a nem-
zetközi kortárs repertoár jó ismerője, hanem invenciózus és muzikális alkotó.
Olyan koreográfus, aki egyaránt ismeri a klasszikustánc- és a moderntánc-szó-
kincset, s aki épp a lengyel nemzeti táncok kutatójaként és színpadra állítójaként
a magyar nemzeti táncok iránt is érdeklődött. Mindezekon felül még egy terü-

³ Bővebben olvasható információ a *Magyar Színházművészeti Lexikonban*: SCHÖPFLIN Aladár (szerk.): *Magyar Színházművészeti Lexikon* 1. Bp., 1929.

leten hozott újdonságot s alkotott jelentőset: a nálunk korábban ismeretlen, cselekmény nélküli, tiszta tánckompozíciók területén.”⁴

A harmadik mester, akit megemlítek, hiszen hatással volt Bordy Bella karrierjére, Nádas Ferenc táncos, balettmester és balettigazgató, akinek egyéni iskolája volt, sőt még saját képzési módszert is kidolgozott – olvasható a róla szóló forrásokban: „Az Operaház balettmestere, valamint saját magániskolát is nyitott, továbbá saját képzési módszert alakított ki, melyet az olasz klasszikus balett-pedagógia elvei alapján tett.”⁵

A primabalerina

Visszatérve Bordyra, a művésznő számos balettfőszerepet kapott, s számos előadás szereplőjeként lépett a színpadra. Mint azt már említettem, kora ifjú korában került az Operába kimagasló tehetségének köszönhetően. Felmerül a kérdés, hogy milyen szerencse kellett ahhoz, hogy felfedezze magának a tehetséget az Opera. A történet voltaképpen nem tűnik különösnek, viszont szerencsésnek és kalandosnak annál inkább. Az Operaház hajdani primabalerinájának felfedezésével kapcsolatosan főképpen jubileumi interjúk viszik az érdeklődőt közelebb ahhoz a történethez, amely kontextualizálja, hogy az ifjú, az egykoron még csak tizenöt éves Bordy mikor és milyen körülmények között szerződött az Operaházhoz. Felfedezésében kimagasló szerepet játszott Dalnoky Viktor, továbbá Debrecen városa mint helyszín. Elmondható tehát, hogy természetesen kifejezetten sok múlott a szerencsén, de a kiemelkedését elsősorban a kimagasló tehetségének köszönhetette. Schuschny Aurél interjút – *Jubileumi interjú Bordy Bellával, akit Dalnoky fedezett fel a debreceni tánciskolában* címmel – a Színházi Magazin hasábjain publikálták 1943 nyarán, mely publicisztikában kiderül, hogy Dalnoky Viktor vendégszerepelt Debrecenben, és időt szánt arra, hogy megtekintse a városi tánciskola növendékeit. Az írás kiemeli Bordy jellemének, küllemének megragadó momentumait is: „Ugyancsak tizenöt évvel ezelőtt Dalnoky Viktor vendégszerepelt Ptasinszky Pepivel együtt Debrecenben. Meglátogatták a városi tánciskolát és megnézték, mit tudnak a növendékek. Dalnoky egy barna hajú, nagy szemű kislányra lett figyelmes, akinek mozdulatai puhák és csiszoltak voltak és ritmusérzéke is kiemelte a többiek közül.”⁶

⁴ FUCHS Livia: *Jan Cieplinski munkássága a budapesti Operaházban* = MAJOROS Zita (szerk.): *Tánc-tudományi Tanulmányok 15. (1988–1989)*. Bp., Magyar Táncművészek Szövetsége, Tudományos Tagozata, 1989, 40.

⁵ SZÉKELY György (szerk.): *Magyar Színházművészeti Lexikon*. Bp., Akadémiai Kiadó, 1994.

⁶ SCHUSCHNY Aurél: *Jubileumi interjú Bordy Bellával, akit Dalnoky fedezett fel a debreceni tánciskolában* = *Színház Magazin*, 1943. július 28., 32. sz., 14–15.

A sokoldalú tehetség

Bordyt nem csak a balett érdekelte, hiszen egy 1964-ben a Muzsika hasábjain megjelent interjúban elmesélte az őt kérdező riporternek, hogy 21 éves korában nem kapott egy esztendőig kellő feladatot az Operában, így elhatározta, hogy szubrett lesz, és az éneklés tanulását is szorgalmazta: „Mindig jó táncosnő akartam lenni. A jó táncosnő fogalma azonban számomra többet jelentett a betanult lépések megvalósításánál. A tanultakat a szerepnek megfelelően előadni, ezt tartottam a legfontosabbnak. Amikor 21 éves koromban egy évig nem kaptam kellő feladatot az Operában, elhatároztam, hogy szubrett leszek, és ezért énekelni tanultam. Ez hozta az újabb ötletet, a beszédtanulást. A verseket mindig nagyon szerettem, úgy gondolom, jó, ha valaki – még ha táncos is és nem tud jól szavalni – sok verset tanul.”⁷ A sorok árulkodnak egyfelől a művésznő habitusáról, illetve arról, hogy éghetetlen vágya volt a szakmai fejlődésre, amely szorgalmat és küldetéstudatot a korai sajtó reprezentációja szintén visszaigazolja.

Bordy ehhez mérten számos filmben is szerepelt: *A piros bugyellár*s (1938), *Uz Bence* (1938), *Két lány az utcán* (1939), *Cserebere* (1940), *Intéző úr* (1941), *Szerető fia, Péter* (1942), *Viharbrigád* (1943), *Szerelmes szívek – Három kérdés* (1944), *Délibáb minden mennyiségben* (1961).^{8,9} Csak néhány film a sok közül, de az adatok alapján látható, hogy filmszerepeinek zöme 1938–1944 közé tehető – mellék- és főszerepeket szintén játszott –, miközben ebben az időszakban volt a Madách Színház tagja is, sőt a Fővárosi Operettszínházban szintén fellépett.

A filmipar azonban válságba került, mert a zsidótörvények ismert alkotókat, színészeket kényszerítettek parkolópályára – írja Bolvári-Takács Gábor a *Balett-művészek filmszerepei* (Bordy Bella, Kovács Nóra, Róna Viktor és Handel Edit egy-egy prózai alakítása) című, 2016-ban a Táncstudományi Közleményekben megjelent tanulmányában: „A magyar filmgyártás a 30-as évek végétől termelési válságba került. A zsidótörvények miatt népszerű és sokat foglalkoztatott filmes alkotók és színészek kényszerültek parkolópályára, miközben a magyar filmipar védelmét célzó 1935. évi XIV. tc. a mozikban – forgalomtól, nézőszámától függően – 10–20%-ban magyar gyártású filmek vetítését írta elő. A második világháború kitörésétől egyre több országgal kapcsolatban állt elő behozatali tilalom, ugyanakkor a bécsi döntések nyomán a kópiákkal ellátandó államterület bővült. A filmgyárak nagyüzemi módra kapcsolak: 1934-ben 10, 1936-ban 20, 1938-ban 32,

⁷ LIGETI: i. m. (1964), 28–29.

⁸ Hangosfilmweboldal, Bordy Bella, <https://www.hangosfilm.hu/filmenciklopedia/bordy-bella> (utolsó letöltés: 2021. 03. 20.).

⁹ Bordy Bella számos filmszerepet tudhatott magának, habár azt érdemes kiemelni, hogy tehetsége a balettban sokkal inkább megmutatkozott. Jól láthatóan filmjeiben sokszor építettek tánctudására, amelyet egyébként a róla szóló rövidebb írások is rendszeresen megemlítenek.

1943-ban pedig már 53 magyar film készült. Ezzel párhuzamosan új szereplőkről is gondoskodni kellett, így lépett a filmvászonra 1938-ban három filmben is Bordy Bella, az Operaház magántáncosa.”¹⁰ – Bordy tehát már 1938-ban a vásznon szerepelt, s új szereplőként történő megjelenése összefügg megrendítő múltbéli események következményével is.

Bordy a filmipari munkássága során megjelent a *Mozi Újság* egyes számaiban, mint akár az 1942. évi 41. szám hasábjain is, ahol a *Szerető fia, Péter* című filmben alakított szerepéről beszélt a nagyerdeműnek. Szintén izgalmas olvasmányt találunk az 1942. évi, de már az 52. lapszámban is, ahol *Bordy Bella mosolyog* címmel készült interjú, amely nem sokban különbözik egy tehetséges sztár mai interjútól hasonló magazinokban. Itt a magyaros ruháiról, öltözékeiről diskurál a művésznő, amely arról is árulkodik, hogy művészete, szerepei, filmszerepei egyfajta divatikonná is tették, s a rajongók, a kíváncsi szempárok már a színpadon túli Bellát is látni szeretnék volna.¹¹

A filmgyártás mellett közben fellépett a Budapesti Operettszínház színpadán, valamint a Madách Színház társulatát is erősítette tehetségével, itt prózai darabokban uralta a színpadot. Érdekességgént említem meg, hogy miközben elkezdtem a kutatás során gyűjteni az életmű fontos állomásainak kiemelése végett az adatokat azzal kapcsolatosan, hogy Bordy karrierje folyamán milyen darabokban játszott, és főképpen hol és milyen teátrumok színpadán, akkor figyelmes lettem a Csorba Győző Könyvtár Helyismereti Gyűjteményére, abban is az 1950-es évektől megjelent színházi dokumentumokra. Az egyik ilyen plakátdokumentum a Pécsi Nemzeti Színház előadását hirdető klasszikus színházi plakát, amely a *Csendül a nóta...* című előadást reklámozza. A plakát a 1959. március 16-án este fél 6 és háromnegyed 9 között játszódó előadásra invitálta a színházkedvelő közönséget. Bordy az előadás egyik közreműködőjeként van feltüntetve a dokumentumon.¹²

Az 1938-as év egyébként mondhatni mozgalmas volt a művésznő életében, ugyanis ehhez az időintervallumhoz, vagyis az 1938-as évhez kapcsolódik majd a *Magyar Csupajáték* is, amelyről a tanulmány következő szegmensében részletesen írok. Bordy karrierjének végső díszeként 1965-től Bécsben dolgozott balettmesterként, ott tanított mozgástechnikát, majd 1969-ben lett érdemes művész.

¹⁰ BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor: *Balettművészek filmszerepei (Bordy Bella, Kovács Nóra, Róna Viktor és Handel Edit egy-egy prózai alakítása) = Táncstudományi Közlemények: a Magyar Táncművészeti Egyetem folyóirata*, 2016, 8. évf., 1. sz., 63.

¹¹ *Bordy Bella mosolyog* = *Mozi Újság*, 1942, 52. sz.; *Bordy Bella beszél a legszebb szerepéről a „Szerető fia, Péter”-ben* = *Mozi Újság*, 1942, 41.sz.

¹² A Pécsi Nemzeti Színház plakátja: *Csendül a nóta...*, Magyar Digitális Archívum.

A Magyar Csupajáték – kontextualizáció

Bordy Bella munkásságának néhány izgalmas pontjának kiemelése után először a *Magyar Csupajáték*ot helyezem el a történeti ívben, majd másodlagosan emelem ki Bordy és a *Magyar Csupajáték* kapcsolatát. A *Magyar Csupajáték* elsődlegesen Milloss Aurélhoz¹³ kapcsolódik, akinek „magyarországi munkásságának két fő sodorpontját elsősorban szőlőestjei alkották, másodlagosan pedig az önön vezette stúdió és stagione-produkciók, melyek könnyen mobilizálhatók voltak”.¹⁴

A *Magyar Csupajáték*-előadások kapcsolódtak az 1938. május 25-én megrendezett harmincegyedik Eucharisztikus Világkongresszushoz, ugyanis előadásai a színházi premierek táborát erősítették. Paulini Béla¹⁵ szövegeknyíróként¹⁶, illetve Millos koreográfusként, játékmesterként igazgatta az összeszerveződött táncosokból és előadóművészekből álló szezonális csoportot.¹⁷

A *Magyar Csupajáték* egyedülálló jelentőséggel bír a hazai tánc- és színház-művészetben, amely ahogy már Kővágó Zsuzsa is jelezte A *Magyar Csupajáték története dokumentumok tükrében – Válogatás a Bordy Bella hagyatékából* című tanulmányában, Milloss „magyar” korszakának lenyomatát jelenti, s nem mellesleg Paulini Bélának is kiváló korszakát tükrözi: „Milloss Aurél koreográfusi-rendezői munkásságának csillogó fejezete és sajátosan »magyar« korszaka a Magyar Csupajátékban végzett tevékenysége. Paulini Béla színházi-szervezői munkásságának pedig tetőpontját jelentette a produkció életre hívása. Két ember, aki tudta, mit akar, felismerte és tisztelte a másik fél tehetségét, egyedülállót alkotott a magyar tánc- és színházművészet történetében. Paulini Béla és Milloss Aurél találkozásának köszönhető, hogy tehetséges, fiatal művészek munkájából megszületett és volt egyszer egy Magyar Csupajáték.”¹⁸

¹³ Milloss Aurél (1906–1988) táncművész, koreográfus.

¹⁴ Részletesebben: KŐVÁGÓ Zsuzsa: *Millos Aurél szőlőestjei és a Magyar Csupajáték = Táncstudományi Tanulmányok*, 1997, 1. sz., 55.

¹⁵ Ifj. Lele József *Paulini Béla emlékezete* című írásában ír Paulini munkásságának kardinális szerepéről, miszerint az 1881-ben Csákváron született író, újságíró és illusztrátor nevéhez fűződik a Bokréta-mozgalom szervezése. Ő volt az, aki „megszervezte a magyarországi falvak hagyomány-őrző népi együtteseit”, továbbá Lele kiemeli, miszerint: „Paulini Béla nagyon szép, ám korántsem göröngyöktől mentes utat járt meg. Önzetlenül, kompromisszumok és alkudozások árán, álmait olykor a lehetőségekhez igazítva, de olyan mozgalmat hozott létre, hogy a köztudat fél évszázad után is számon tartja a Gyöngyösbokrétát.” Ifj. LELE József: *Paulini Béla emlékezete = Honismeret*, 1990, 2–3. sz., 159.

¹⁶ „A kilenc rövid képből összeállított »zenés, dalos, táncosjáték« szövegét Paulini írta egynek kivételével, amely boldogult Jászay-Horváth Elemér műve.” SCHÖPFLIN Aladár: *Bemutatók = Nyugat*, 1938, 6. sz.

¹⁷ KŐVÁGÓ: i. m. (1997), 59.

¹⁸ KŐVÁGÓ Zsuzsa: *A Magyar Csupajáték története dokumentumok tükrében = Színházstudományi Szemle* 20., Bp., 1986.

A kérdés elsődlegesen az, miért volt olyan különleges a produkció, hogy a mai napig meghatározó jelentése van a színház- és táncutatók számára?

Kővágó a már említett tanulmányában ennek a tényét rögzíti, amellyel egyet-értek, de kiegészíteni is szeretném azt: „A fotódokumentumokból, a zenei anyag vizsgálatából és a személyes visszaemlékezésekből egyaránt kitűnik, hogy az alkotók valóban újszerű, a folklórt tiszteletben tartó, ma is korszerű szemlélettel állították színpadra a produkciót. A Magyar Csupajáték első bemutatásával kikristályosodott koncepció közvetett hatása máig is érvényesült a színpadi néptáncművészetben.”¹⁹ Kővágó írásában továbbá szembetűnik az olvasónak, hogy a korabeli sajtópropaganda szintén említést tett a játékokról. A játékok jobbára folklórihletésű, rövidebb darabok voltak, amelyeknek több esetben egyik vezető táncosa Bordy Bella személye volt. Kiegészítési gesztusként azzal élnék, hogy voltaképpen a sajátos formátum, a neves alkotók együttes jelenléte, illetve a folklór ízléses jelenlétének összessége teszi együtt értékessé a *Magyar Csupajátékot*, hiszen a produkciók esztétikai és művészeti szempontból olyan különleges szintre léptek, hogy még mai is kutatható, felderítésre váró anyagot kínálnak fel a kutatóknak.

Kővágó ebben az írásában hivatkozik egy újságcikkre, amely a *8 óra* 1938. évi május 10-i lapjának 8. oldalán található. A „Csupajáték” előadásai miatt én is megkerestem az archívumban a partikuláris lapszámot, hogy mindenképpen ki tudjam gyűjteni és értelmezni a megfelelő előadásokat. A keskenynek, rövidnek tekinthető újságcikkben beszámolnak a Művész Színház 1938. évi utolsó produkciójáról, amely történetesen Paulini Béla táncos és zenés magyar képsorozata. Az előadás címe: *Paulini magyar játéakai. Csupa játék szövegben, táncban és képben.*

Bordy és a *Csupajáték*

A *Magyar Csupajáték* a sikerét hazai és nemzetközi produkciókon keresztül tudhatja magáénak. Az előadásokat egy későbbi bekezdésben sorolom fel és részletezem. Az írásnak ezen a pontján jelölöm ki azokat a kérdéseket és szempontokat, amelyek már egy következő alproblémát kiválasztó és nem retrospektív, áttekintő és kijelölő írás során nagyobb hangsúlyt kapnak, de az íráshoz készülő szóbeli előadás szintén a jelen szövegben kontextualizált témához kíván majd további utakat kijelölni.

Elsődleges kérdés Bordy Bella esetében, hogy felderítésre kerüljön, miszerint Bordy kivételesen nehezen tudott Pauliniékhoz csatlakozni, hiszen abban az időben az Operaház engedélye volt szükséges a művészno szerződtetéséhez.

¹⁹ Uo., 30.

Tóvay Nagy Péter írásából²⁰ derül ki az is, miszerint Bordy művésznő részeinek próbáival várnia kellett a társulatnak addig, amíg az engedélyt meg nem kapták az Operaháztól. Egy ilyen függési viszonyban is érdemes rátekinteni Bordy *csupajáték*beli szereplésére, de azt is érdemes megvizsgálni, hogy Bordy szerepléséről a sajtó hasábjain miképpen emlékeznek meg. Bordy érdekes kihívásnak fogja fel a *Magyar Csupajáték*ot, hiszen tehetségének sokoldalúságát viheti színre. Itt, e ponton emlékezzünk csak arra, hogy a folyamatos szakmai kihívásokat kereső művésznő még egy 1964-es interjú során is azt jelezte, hogy éppen verselni tanul. A *Csupajáték* esetében szintén szakmai kihívás elé áll Bordy. A táncosnőt ekkor már primadonnaként is jegyzik, amely a korábbi primabalerína-terminushoz, „-titulushoz”, -kifejezéshez képest voltaképpen eltérést mutat.

Bordy egyébként a *Csupajáték*ban a harmadik kép, avagy az *Áspiskígyó* egyik főszereplője is, aki először áll ekkor prózai színpadra, természetesen az előadás nagy részében táncolt. Midőn a *Csupajáték* után Bordy számos filmszerepet kapott, ez a darab mondhatni egyfajta nyitás is lehetett számára az új szakmai lehetőség felé. A további kutatás, gyűjtés feladata egy olyan dokumentum készítése, amelyben a korabeli sajtóorgánumok vizsgálata elsődleges Bordyra vonatkozóan. Kiemelten fontos, hogy miképpen nyilatkozik a művésznő a *Csupajáték*ban betöltött szerepéről és élményeiről, hiszen az interjúk és egyéb zsánerű cikkek segíthetnek megérteni, hogy valóban olyan nagy jelentősége volt-e Bordy életében a *Csupajáték*nak, és hogy fordulópontot jelentett vagy sem.

Összegzés

Az írás áttekintette Bordy karrierjének fontos állomásait, megidézte mestereinek munkásságát, hangsúlyozva azok jelentőségét a művésznő életében. Kiderült, hogy Bordy „mindig jó táncosnő akart lenni”, amelyről az áttekintés fényében, de a táncművészeti írott és emlékezetben meglévő megítélése által is bátran állíthatjuk: sikerült. Életének aktív táncosnői, balett-táncosnői, filmszereplői szakasza termékenynek bizonyult, s kapcsolatba került a *Magyar Csupajáték*kal is pontosan abban az esztendőben, amikor a filmes karrierje szintén elindulni látszott. Az írás második szakasza kardinálisnak tekintette a *Csupajáték* kontextualizációját, fontos forrásokat beemelve, majd pedig kijelölte azokat a kérdéseket, amelyek a felmerült források alapján Bordy és a *Csupajáték* kapcsolatát illetően kardinálisnak tekinthetők.

²⁰ TÓVAY NAGY Péter: *Magyar Csupajáték – Újságkiadványok a Paulini Béla-hagyatékban II. = Táncudományi Közlemények: a Magyar Táncművészeti Egyetem folyóirata*, 2020, 12. évf., 1. sz., 4–30.

A kutatás távlatai között van Bordy és a *Csupajáték* most felmerülő kérdéseinek specifikus elemzése korabeli sajtóforrások alapján, amelyeknek célja, hogy elmélyítsék a Bordy Belláról történő szakmai diskurzust, továbbá felkínálják a lehetőséget a *Csupajáték* feldolgozásának variábilis szempontjai mentén történő bővítésére.

Irodalomjegyzék

- BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor: *Balettművészek filmszerepei (Bordy Bella, Kováts Nóra, Róna Viktor és Handel Edit egy-egy prózai alakítása)* = *Táncstudományi Közlemények: a Magyar Táncművészeti Egyetem folyóirata*, 2016, 8. évf., 1. sz., 63.
- *Bordy Bella beszél a legszebb szerepéről a „Szerető fia, Péter”-ben* = *Mozi Újság*, 1942, 41. sz.
- *Bordy Bella mosolyog* = *Mozi Újság*, 1942, 52. sz.
- FUCHS Livia: *Jan Cieplinski munkássága a budapesti Operaházban* = MAJROS Zita (szerk.): *Táncstudományi Tanulmányok* 15. (1988-1989). Bp., Magyar Táncművészek Szövetsége, Tudományos Tagozat, 1989, 40.
- Hangosfilmweboldal, Bordy Bella, <https://www.hangosfilm.hu/filmenciklopedia/bordy-bella> (utolsó letöltés: 2021. 03. 20.).
- KOLLEGA TARSOLY István (szerk.): *Magyarország a XX. században*. III. kötet, Babits Kiadó, 1998.
- KÓVÁGÓ Zsuzsa: *A Magyar Csupajáték története dokumentumok tükrében – Válogatás a Bordy Bella-hagyatékból* = *Színházstudományi Szemle* 20., Bp., 1986.
- KÓVÁGÓ Zsuzsa: *Millós Aurél szólóestjei és a Magyar Csupajáték* = *Táncstudományi Tanulmányok*, 1997, 1. sz., 55.
- LELE József: *Paulini Béla emlékezete* = *Honismeret*, 1990, 2-3. sz., 159.
- LIGETI Mária: *Beszélgetés Bordy Bellával operaházi jubileuma alkalmából* = *Muzsika*, 1964. november 1., 11. sz., 28.
- PÁLFI Csaba: *A Gyöngyösbokrétá története* = *Táncstudományi Tanulmányok*, 1970.
- *Paulini magyar játéka* = *8 Órai Újság*, 1938. május 10., 8.
- Pécsi Nemzeti Színház, plakát: *Csendül a nóta...*, Magyar Digitális Archívum.
- SCHÖPFLIN Aladár (szerk.): *Magyar Színházművészeti Lexikon* 1. Bp., 1929.
- SCHÖPFLIN Aladár: *Bemutatók* = *Nyugat*, 1938, 6. sz.
- SCHUSCHNY Aurél: *Jubileumi interjú Bordy Bellával, akit Dalnok fedezett fel a debreceni tánciskolában* = *Színház Magazin*, 1943. július 28., 32. sz., 14-15.
- SZÉKELY György (szerk.): *Magyar Színházművészeti Lexikon*. Bp., Akadémiai Kiadó, 1994.
- TÓVAY NAGY Péter: *Magyar Csupajáték – Újságkivágatok a Paulini Béla-hagyatékban II.* = *Táncstudományi Közlemények: a Magyar Táncművészeti Egyetem folyóirata*, 2020, 12. évf., 1. sz., 4-30.

Vass Johanna:

A Magyar Csupajáték az online adatbázisokban

A teljes szövegű online adatbázisok megjelenése, gyarapodása és kutathatósága újabb és újabb kutatási eredményeket ígér, akár már korábban feldolgozott témákban is, illetve újabb források, szövegek előtérbe kerülésével. Az interneten elérhető korabeli újságok cikkei, hírei, tudósításai, képei esetleg korábban homályban maradt részletekre, összefüggésekre irányíthatják rá a figyelmet.

A *Magyar Csupajáték* című színpadi produkcióval kapcsolatos sajtóhírek újabb áttekintése is hozott hasonló eredményt. Kővágó Zsuzsa táncművész, a Magyar Táncművészeti Egyetem docense 1986-ban a *Magyar Színháztudományi Szemlé*-ben megjelent tanulmányában alaposan foglalkozott a *Csupajáték* történetével, áttekintve a Bordy Bella hagyatékában fennmaradt újságkivágatokat is. Mára már azonban a digitalizálás révén nagyon sok újság, napilap, kulturális hetilap, magazin stb. érhető el az interneten, többek között az Arcanum Digitális Tudománytár adatbázisában.

A jelen kutatásban vállalt egyik részfeladat éppen az volt, hogy a teljes szövegű mentésen túl állítsunk össze egy teljességre törekvő bibliográfiát is a *Csupajáték*ot megemlítő cikkekből. Persze nem szabad elfelejteni, hogy az Arcanum adatbázisa nem fedi le a magyar sajtó összességét, mégis jelentősen lecsökkenti az átnézendő további források mennyiségét. A „csupajáték” keresőkifejezésre kapott mintegy négyszázhárom találat közül az évkörökre történő szűkítéssel, valamint az egyes találatoknál a véletlenszerű szövegegyezés kiszűrése után elmondható, hogy 1938–1939-ben legalább 350 újsághír számolt be a *Magyar Csupajáték* budapesti, majd londoni előadásairól¹, illetve ezek között megtalálhatók a szereplők, a közreműködők valamelyikével készült interjúk is. 1940 és 1944 között körülbelül további tizenegy írás említi a korábbi színpadi előadást, többnyire visszaemlékezés keretében.

A mennyiségi gyűjtés mellett a híradások szövegének át- vagy újraolvasása is hozott új felfedezéseket. Ilyen például az a fénykép, amely a szereplők által az angol királyi családnak ajándékba vitt három babáról készült.² Miután az ajándék babák stilizált módon a szereplők ruháit idézték meg, ez minden bizonnyal fontos adalék lesz a színpadi megjelenés, illetve a jelmezek kutatásához.

¹ Hat újsághír az 1937-es évből van sorolva, valószínűleg technikai okok miatt: *A Zene* 19. (1937–1938).

² R. E.: A „Csupajáték” londoni vendégszereplése = *Képes Vasárnap*, 61. évf., 18. sz. (1939. április 30.), https://adtplus.arcanum.hu/hu/view/PestiHirlapKépesMelleklet_1939_1/?query=csupaj%C3%A1t%C3%A9k%20baba%20kir%C3%A1lyi&pg=574&layout=s (utolsó letöltés: 2019. 10. 10.).

Ennél is fontosabbak talán a BBC által készített és sugárzott felvétellel előkerülő információk. Az eddig „televíziós közvetítésként” említett esemény nem a színházi előadás folyamatát öröközte meg, illetve sugározta közvetlenül az előadás estéjén a nézőkhöz, mint azt eddig a szóhasználat alapján sejteni lehetett, hanem egy külön alkalommal, egy erre a célra berendezett stúdióban történt a felvétel. Például a Magyar Nemzet 1939. május 10-i számából³ megtudjuk, hogy a „televíziós rádióban” 1939. május 7-én, vasárnap a színházi előadás tizenkét képének fele, tehát hat jelenet került felvételre, illetve adásba⁴; a BBC zenekara kora délutántól fél hatig átvette a teljes zenei anyagot, illetve addigra a társulat szereplői is jelmezbe öltöztek, és különleges festéket használtak a sminkeléshez; majd az este hétig tartó próbán átvették az összes jelenetet. Az újsághír szerint az előadás, vagyis a felvétel este fél tízkor kezdődött, és negyven percig tartott. Azt már egy Bordy Bellával készült interjúból⁵ tudjuk meg, hogy a stúdió egy Alexandra Palace nevű épület tetején volt, amely valaha börtönként működött. Összegezve tehát nem az előadást felvevő és azzal egyidejűleg sugárzott „közvetítésről” van szó, hanem egy önálló stúdiófelvétellel.

Ami a BBC felvételének tartalmát illeti, az adásba került műsorszámokról ez ideig nem voltak pontos ismereteink. Azonban a fentebb hivatkozott újsághírek, interjúk szövegében megemlített információk alapján mégis rekonstruálni lehet valamelyest a felvétel tartalmát. Megtudjuk, hogy a színpadon előadott 12 jelenet felét, vagyis hatot táncoltak el a stúdióban. A Magyar Nemzet megemlíti ezek közül az *Egyszer egy királyfi*; *Rőzsessedő*; *Anno 1800* jeleneteket. A 8 órai újságban közölt Bordy Bella-interjúban azután a következőt olvassuk: *„Általában műsorunkból az »Áspiskígyó« és az »Enyém a vőlegény« tetszett színdísz magyar kosztümjeivel a londoniaknak. Később beillesztettünk a műsorunkba egy csárdajelenetet is, mely ropogós magyar csárdásával azután végérvényesen meghódította a közönségünket. Ezeket a számainkat minden előadásnál meg kellett ismételni és ezekkel léptünk fel a televíziós közvetítésben is.”* [Kiemelések az eredeti szöveggel megegyező módon: V. J.] Amennyiben tehát ezeket a tudósításokat, interjúszövegeket pontosnak és hitelesnek fogadjuk el, a BBC adásában a következő hat szám volt látható: *Egyszer egy királyfi*; *Rőzsessedő*; *Anno 1800*; *Áspiskígyó*; *Enyém a vőlegény*; *Csárdajelenet*.

A BBC felvétele mindaddig nem került a kutatások előterébe, most azonban felvetődött, hogy az egykori felvételnek talán nyomára lehetne bukkanni. A gyűj-

³ A „Magyar Csupajáték” a londoni televíziós rádióban = Magyar Nemzet, 1939. május 10., 13.

⁴ Az idézett híradásban ebből három említene meg cím szerint: *Egyszer egy királyfi*; *Rőzsessedő*; *Anno 1800* = Magyar Nemzet, 1939. május 10.

⁵ L. L.: *Televízió egy öreg börtönben, tea az exnégus leányával, felforralt angol hidegér...: Miss Bella Bordy beszámol a Csupajáték londoni útjáról* = 8 Órai Újság, 1939. május 24., 7.

temények digitalizálása során – világszerte így van ez mindenhol – régen kézbe nem vett egységek kerülnek ismét elő a raktárakból, és mivel az elektronikusan elérhető fájlokat metaadatolni is kell a megfelelő szolgáltathatóság érdekében, a korábbi nyilvántartási lapok esetleg hézagos adatai ilyenkor szerencsés esetben kiegészítésre, összevetésre és pontosításra kerülnek. Reményt keltő analógia, hogy a közelmúltban került elő Moholy-Nagy László egyik korai filmalkotása, történetesen éppen a BBC archívumából, és azért lappangott idáig, mert több rövid alkotás össze volt ragasztva egy tekercsre... Nyilvántartási szempontból így az elsők közül a többi „elveszett”.

Természetesen ma már a BBC-nek is van az interneten elérhető honlapja,⁶ illetve tematikus gyűjteményei, noha maga az archívum közvetlenül nem elérhető a kutatás számára.⁷ A BBC által gyártott programok egy része a British Film Institute vagy a British Library gyűjteményeiben kutatható.

A fent említett oldalon elérhető információk között a BBC Programme Listings menüpont alatt megnyíló Welcome to the BBC Genome Project keresőjében ellenőriztük az adatokat. Az adatbázis az 1929 és 2009 között megjelent Radio Times műsorújságban közreadott rádió- és televízióprogramokat tartalmazza, a keresőfelületen – többek között – a BBC programjaira, közreműködőkre, dátumokra lehet keresni; ugyanakkor a műsorújság egyes számai is böngészhetők. Miután a keresőfelületen a „Magyar Csupajáték”; „Hungarian Play of Play’s”; „Theatre Adolphi 1939”; „anno 1800” (mint egy olyan jelenet címe, amelyről biztosan tudjuk, hogy szerepelt a felvételen); „Hungarian Royal Ballet” „Bordy Bella”; „Paulini Béla” keresőkifejezésekre nem jött találat, az utóbbi módszert, vagyis a dátum szerint megfelelő műsorújság átnézését is kipróbáltuk.

A *Magyar Nemzet* idézett cikke alapján a BBC-adás 1939. május 7-én, vasárnap este került sor. Az évek közül az 1939-et választva a „Radio Times” magazin Issue 814 (5 May 1939) száma – alcímként: „Schedules from 7 May 1939 to 13 May 1939” – a következő csatornák műsorait tartalmazza: BBC Television; National Programme Daventry; Regional Programme London; Regional Programme Midland; Regional Programme Northern; 5PY Plymouth; 6BM Bornemouth; Regional Programme Western; Regional Programme Northern Ireland; Regional Programme Wales; Stagshaw; 2BD Aberdeen; Regional Programme Scotland; National Programme Scotland. Elsőként a BBC Television műsorát néztük át, és a megfelelő napnál (Sunday, 7th May 1939) 21.25-kor a következő műsort találtuk: Hungarian Rhapsody; a címhez tartozó ismertetőként pedig a következő információt: „Selections from the repertoire of ballets based on folklore, by

⁶ BBC Archive, <https://www.bbc.co.uk/archive/> (utolsó letöltés: 2019. 10. 10.).

⁷ What's in the BBC Archives?, <https://www.bbc.co.uk/archive/whats-in-the-bbc-archives/zmvvxyx> (utolsó letöltés: 2019. 10. 10.).

members of the Adelphi Theatre Hungarian Ballet”.⁸ Közreműködők (Contributors) címke alatt csak annyi információ szerepel, hogy „Dancers: Members of the Adelphi Theatre Hungarian Ballet”. A találati oldalról kattintva a műsorújság vonatkozó lapszámának oldala képként is megtekinthető a következő linken: <https://genome.ch.bbc.co.uk/page/d32245c62e8d401bb27590bdd7704fa1>. (Az adás időpontja a magazinban 9.25–10.30.)

A fenti eredmény, vagyis a sugárzott műsor címének ismeretében már nagyobb eséllyel lehet a hajdani felvétel felkutatására indulni. Első próbálkozásunk természetesen az interneten elérhető információk ellenőrzése kell, hogy legyen. A BBC televíziós archívuma, a British Film Institute felületén keresztül kereshető.⁹

Azonban jó, ha tudjuk, hogy – főleg a korai évekből – nem minden anyag maradt fenn, mint ahogy a BBC Archives – Wiped, Missing and Lost című oldalán is részletezik¹⁰. A korai években például egyáltalán nem biztos, hogy a sugárzott műsort egyúttal rögzítették is, mivel az alapvetően „élő” tevékenység volt. Azután pedig, ha rögzítettek is egy-egy adást, általában nem hosszú távú, hanem rövid távú céllal tették azt: például a felvétel időpontjától eltérő időpontban történő sugárzás, vagy a felvétel helyszínének távolsága a stúdiótól stb. A gondolat, hogy egy-egy felvétel hosszabb idő múlva történeti szempontból is érdekes lehet, csak fokozatosan, de mindenesetre nem következetes módon nyert teret a BBC-n belül. Nem mellékes körülmény az sem, hogy a műsorok rögzítése a korai időszakban rendkívül költségigényes volt, ezért racionális okokból a már létező programokat is gyakran fölülírták, főleg a korai, korlátozott élettartamú acetátlemezek idején. Ma már talán furcsának tűnik, de egészen az 1980-as évek elejéig nem volt arra vonatkozó szándék vagy követelmény, hogy a BBC addig született anyagaiból archívumot építsenek. Fontos változás következett be időről időre a korábban készült felvételek értékével kapcsolatos szemléletben is: amikor a színes televízió megjelent, a közönség mindent színesben akart látni; a korábbi fekete-fehér felvételek – legalábbis átmenetileg – egy ideig értéktelennek tűntek. Nem szabad elfelejtenni a felhasználási jog összetettségéről sem. A BBC ritkán birtokolt egy az egyben egy-egy adott műsorszámot, márpedig a felvételek újrajátszásához az összes érintett közreműködő – színészek, írók, zenészek és mások – hozzájárulására szükség lett volna. Márpedig amit ennyire drága és bonyolult módon lehet csak újra felhasználni, azt raktározni is felesle-

⁸ *Hungarian Rhapsody*. BBC Television, 7 May 1939, 21.25, <https://genome.ch.bbc.co.uk/page/d32245c62e8d401bb27590bdd7704fa1> (utolsó letöltés: 2019. 11. 09.).

⁹ *BFI National Archive*, <https://www.bfi.org.uk/archive-collections> (utolsó letöltés: 2019. 11. 09.).

¹⁰ *BBC Archives – Wiped, Missing and Lost*, <https://www.bbc.co.uk/archive/bbc-archives--wiped-missing-and-lost/z4nkvk7> (utolsó letöltés: 2019. 11. 09.).

gesnek tűnhet. A digitális korszak előtti időkben hetente több ezer műsorkazettát mozgattak a különböző tevékenységi folyamatok részeként. Mivel a hely- és költségtényezők miatt nagyon sok felvételtől csak egy példány, maga a masterszalag volt meg, ez óriási kockázatot jelentett a véletlenszerű sérülések, elvesztések tekintetében. A BBC-n belül sokáig különböző részegységek felelősségi körébe tartozott a tárolás, illetve a dokumentáció, épp ezért a követett elvek és gyakorlatok meglehetősen különbözőek voltak. Mindehhez járult az is, hogy a „hasznosság”, „érték” megítélése, valamint az újrafelhasználás lehetőségei, a tárolás költségei stb. időről időre változó szempontok szerint alakultak. Sőt, egy olyan nagy és összetett szervezetnél, mint a BBC, az egyes műsorok sugárzást követő rögzítése, tárolása, megőrzése nem volt mindig, mindenhol egyformán és következetesen szabályozott kérdés. Jó példa erre például a helyi rádióstúdiók esete, ahol nem a központi részleg felelőssége volt a megőrzés, ezért a helyi stúdió – a szűkös forrásokra is tekintettel – erősen válogatva és sokszor a személyes érdeklődés függvényében továbbította megőrzésre az anyagokat. Ily módon nagyszerű gyűjtemények is keletkeztek ugyan, de az archívum némely tekintetben erősen hiányos maradt. A felvételek egy bizonyos része nemcsak a BBC archívumába, hanem más intézménybe is kerülhetett. Ilyen volt például a fentebb már említett British Film Institute keretein belül működő National Film and TV Archive, vagy a British Library, vagy éppen a területileg illetékes levéltárak (például szintén a helyi rádióstúdiók esetében). Mindezekkel a felsorolt körülményekkel egyetemben is a BBC őrzi a világon a legnagyobb multimédia-gyűjteményt, amelyben több mint 15 millió nyilvántartott dokumentum található a tévéfelvételektől a rádióban sugárzott műsorszámokon keresztül a fotókig, kottáig, egyéb szöveges dokumentumokig bezárólag. A BBC munkáját a modern értelemben vett „nyitott” archívummá válásban számos restauráló és digitalizáló szervezet segíti, ennek köszönhető, hogy a világon elsőként a BBC archívuma került fel a világhálóra, illetve a továbbiakban a „Secure the Past for the Future” program keretein belül igyekeznek betölteni azt a szerepet, amelyet az egyedülálló gyűjteménynek köszönhetnek.

A fentiek megfontolása, illetve az internetes keresőfelület lehetőségeinek kihasználása után a következő lehetséges lépés az egyes lelőhelyek levél útján történő felkeresése volt. Az érdeklődés során röviden utaltunk a *Magyar Csupajáték* című előadás mibenlétére, vázoltuk a londoni vendégszereplés és a BBC-felvétel körülményeit. A keresést elősegítendő, megadtunk minden olyan címet, címvariánst és tulajdonnevet – egészen például a felvétel helyszínéül szolgáló londoni épület megnevezéséig –, amely segítheti valamely dokumentumnak egy archívumban történő visszakeresését. Sajnos azonban mind a British Film Institute, mind az általuk megkérdezett BBC azt a választ adták, hogy nem őriznek kópiát a felvételtől, és – a fentiekben részletezett egyik vagy másik ok miatt – valószínűsíthető, hogy a korabeli felvétel nem is maradt fenn.

A fentiekben összefoglalt kutatás végén részeredményként mindenesetre elmondhatjuk, hogy eddigi tudásunk pontosabb lett azáltal, hogy tisztáztuk, nem élő közvetítés, hanem stúdiófelvétel történt, valamint eredménynek nevezhetjük azt is, hogy az interneten megtaláltuk az első sugárzás, valamint az ismétlés adatait a BBC műsorújságában, továbbá a hazai sajtótudósítások átnézése során körvonalazódott a tévéfelvétel alkalmából táncolt műsor összeállítása is. Ami a felvételt magát illeti, noha az első érdeklődésünk nem járt sikerrel, a kutatócsoport mégsem adja fel teljesen a reményt. Az archívumok és egyáltalán minden dokumentumegyüttes tulajdonsága, hogy idő múltán váratlanul előkerülhet egy-egy, a nyilvántartás által korábban homályban hagyott információ vagy akár dokumentum. Így tehát nem tartjuk teljesen esélytelennek, hogy a jövőben esetleg még előkerülhet a *Csupajáték* londoni vendégszereplésének felvétele.

A Magyar Csupajáték zenetörténeti jelentősége

Keresztes Nóra:

A Magyar Csupajáték 3. jelenetének zenéje – Pongrácz Zoltán: Vízdal

Az 1912. február 5-én Diószegen (ma Sládkovičovo, Szlovákia) született Pongrácz Zoltán később (1966 után)¹ az elektroakusztikus zene magyarországi atyjává vált, azonban első alkotói periódusa egyértelműen Kodály hatását viseli magán. Ez nem is csoda, hiszen az érettségi után sikerült bekerülnie Kodály zeneszerzés-osztályába (ezért mindent meg is tett: a felvételit megelőző nyáron szűkebb hazájában népdalgyűjtő körútra ment azokba a falvakba, ahol Kodály nem járt vagy nem tudta befejezni a gyűjtést², hogy imponálhasson a mesternek a lejegyzett népzenei anyaggal), majd 1930-tól 5 éven át nála tanult. Mi több, diplomájának megszerzése (1935) után még további egy évet önkénteskedett Kodály mellett a Zeneakadémián.³

Mint Kovács Ilona is megjegyzi, „a harmincas évek közepétől kezdődő évtized során kórusműveket és dalokat komponált [...] túlnyomórészt népdalfeldolgozások, illetve népi szövegek megzenésítései foglalkoztatták ekkortájt, kisebb részben pedig magyar költők verseit zenésítette meg”.⁴ Az idő tájt, amikor az e tanulmány tárgyát képező mű született (a 1937–1938-as tanévben) Pongrácz Bécsben volt, ahol Rudolf Nilius karmesterosztályában tanult, miután tervezett római zeneszerzés-tanulmánya (amire eredetileg az ösztöndíjat kapta) meghíúsult.⁵ Valószínűleg itt érték olyan hatások, amelyek következtében – az előzőeknek némileg ellentmondó – az a kijelentése született, amelyet a későbbiekben bemutatandó kézirásos levél második bekezdésében találunk: „A »nyitány« népi témára épül. Bár újabban nem vagyok ennek nagy barátja, itt mégis szükségét éreztem.”

A *Vízdal* az 1938-as év nagy összművészeti produkciója, a *Magyar Csupajáték* része volt, annak is (a budapesti előadás sorrendjét alapul véve) a 3. jelenete. A kísérőzene nem szerepel a *Grove Dictionary of Music and Musicians* Wilhelm András és Dalos Anna által írt Pongrácz-szócikkének műfelsorolásában, igaz, ott

¹ KEULER Jenő: *A magyar elektroakusztikus zene pionírja. Pongrácz Zoltán zeneszerző-karnagy születésének centenáriuma* = *Parlando*, 2012, 1. sz. (a lap 2012-től csak online jelenik meg): <http://www.parlando.hu/2012/2012-1/2012-1-21.htm>

² J. GYÖRI László: *Szíve és esze csak a zeneszerzőnek van... Beszélgetés Pongrácz Zoltánnal* = *Muzsika*, 2002, 45. évf., 2. sz., 11.

³ KOVÁCS Ilona: *Magyar Zeneszerzők 29. Pongrácz Zoltán*, Bp., Mágus Kiadó, 2004, 6.

⁴ Uo., 9.

⁵ J. GYÖRI: *i. m.* (2002), 12. Respighinél szeretett volna tanulni (mint Farkas Ferenc), le is vizsgázott olasz nyelvből, ajánlásokat is kapott, de Respighi időközben elhunyt.

jelzik, hogy az csak egy válogatott jegyzék („selective list”).⁶ Sőt, a darab nem található meg abban a szerzői gyűjtemény alapján összeállított műjegyzékben sem, amelyet Kovács Ilona közöl a *Magyar zeneszerzők* című sorozat 29., Pongrácz Zoltánról írt kismonográfiájában⁷ – amely az életmű első összefoglalása – (a 25–31. oldalakon felsorolt műjegyzék tartalmaz „Színpadi művek”, „Színpadi kísérőzenék”, valamint „Zenekar és kórus” alcímeket is, a *Vízdal* azonban egyiknél sem szerepel), viszont abban a 2017-ben írt összefoglalásban, amely előbbinek egy kiegészített, revideált változata⁸, már említést tesz róla. Mint kiderült⁹, ennek az az oka, hogy a zeneszerző a zenetudóssal történő egyeztetések során egész egyszerűen kifelejtette a listából ezt a darabot, csak a nyomtatásban való megjelenés után jutott eszébe ez az 1938-ban írt kísérőzene.

A kép műfaja – mint azt már a címe, a „bordal” paródiájaként használt „vízdal” megjelölés is mutatja – magyar groteszk: *„A bordalok persziflázsa, amelyben a szamarak a szélmalom alatt a kút körül a víztől derülnek jókedvre. Táncos groteszk”* (a műsor ismertetőjén megjelent leírás)¹⁰. A budapesti és a londoni előadásról megjelent kritikák (amelyek az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet – Táncarchívum – Bordy Bella és Paulini Béla hagyatékában található) így írnak róla:¹¹ *„Magyar paraszti gondolkodású kabarétréfa.” „Mulatságos a szamaraktól körültáncolt kövér szélmalom is. Egyáltalában sok a kedves, mondhatnám rajzfilmszerű gondolat ebben a népies kis képben.”*

Elemzésem a fent említett Bordy-hagyatékban található kézírásos partitúrán alapszik. Itt szeretném kifejezni köszönetemet Halász Tamásnak, az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Táncarchívuma muzeológusának és gyűjteményvezetőjének segítőkészségéért; Prohászka Ágnesnek, aki a Táncarchívum gyűjteményének dobozai között fellelte a partitúra, a stímmek és a hozzájuk tartozó levél kéziratának lapjait, majd azokat oldalanként befotóztatva elküldte nekem tanulmányozásra és elemzésre; Darvas Nikolettának, aki remek asszociációival ráirányította figyelmemet bizonyos hangszeres népzenei anyagokra; valamint Kovács Ilonának és Tari Lujának, amiért írásban nem publikált információkkal is segítettek munkámat.

⁶ WILHEIM, F. András – DALOS, Anna: *Pongrácz, Zoltán* = *Grove Music Online*, 2001, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022076>. (utolsó letöltés: 2019. 09. 07.).

⁷ KOVÁCS: i. m. (2004).

⁸ KOVÁCS Ilona: *Pongrácz Zoltán zeneszerző, karnagy*, 2017, http://mmakademia.hu/alkoto/-/record/MMA15239#_ftn5 (utolsó letöltés: 2019. 09. 07.).

⁹ Kovács Ilona szíves szóbeli közlése (2019. 09. 07.).

¹⁰ Idézi PROHÁSZKA Ágnes: *A Magyar Csapjáték*. Szakdolgozat. MTE, Táncos és Próba vezető Szak, Néptánc Szakirány, 2016, 20.

¹¹ Uo.

A partitúra hangszerei: fuvola (piccolóval váltva), oboa, A-klarinét, B-trombita, harsona, hárfa, üstdob, ütők, 1. hegedű, 2. hegedű, brácsa, cselló, bőgő, ezeken kívül az előadó-apparátushoz tartozik még egy háromszólamú férfikar is.

A *Vízdal* című kép zenéje három nagyobb formarészre tagolódik, amelyeket Pongrácz *Előzene*, *Kórus* és *Zárózene* címekkel illet. A *Zárózene* felidézi a későbbiekben bemutatandó levélben Pongrácz által „nyitány”-nak nevezett *Előzene* anyagát, így a teljes kép zenéjét illetően egyfajta nagyszabású (erősen variált) visszatérési háromrészességről beszélhetünk.

Az *Előzenében* a párnás tánc (a leginkább az *Elvesztettem zsebkendőmet* kezdettel ismert népdal), pontosabban ennek egy Pongrácz által átritmizált, de egyértelműen felismerhető verziója és az ezt időnként felváltó variált (de – nemcsak a 2. és 4. sorok jellegzetes záró ritmusképlete okán – még mindig felismerhető) anyaga váltakozik. Ez az egyetlen olyan népzenei anyag, amelyet tudatosan, feldolgozásszerűen használt, ezt támasztja alá a későbbiekben bemutatandó levél fent már idézett második bekezdése is. A népdalt Pongrácz (a mérai változatot¹² gyűjtő Balabán Imrével és a csikjenőfalvi variánst lejegyző Bartókkal ellentétben) nem 2/4-be, hanem 4/4-be osztja be, így egy-egy sor egy-egy ütemmel lesz egyenlő. Az így létrejövő tetrapodikus egység két variánsa összesen tizenhatszor hangzik fel, előbbi mindig D-, utóbbi mindannyiszor G-tonalitásban.

1. kottapélda

A G-dúrban felhangzó változat első megjelenése

Harsona

Hárfa

Cselló

Nagybőgő

¹² Ezt dolgozta fel Bartók a nem sokkal korábban, 1931–1932-ben keletkezett *44 hegedűduó I. kötet* 14. számában a „Párnás tánc”-ban, ld. a 276. számú dalt: LAMPERT Vera: *Népzene Bartók műveiben. A feldolgozott dallamok forrásjegyzéke*. Bp., Hagyományok Háza, 2005; noha a népdalt Csikjenőfalván ő maga is megtalálta: A ZTI-ben MH_1022a számú – lejátszhatatlan – hangfelvétel leltári száma BR_10735, a népdal Bartók-rendi száma C 496a.

Nemcsak a tempó és a dinamika fokozódik folyamatosan, amint az a közvetlenül a cím alatt található szerzői utasításban¹³ látszik, de a hangszerelés is folyamatosan és fokozatosan bővül. A 18 elhangzás legérdekesebbike kétségkívül a 11. (és 12.), amelyben a G-dúr variáns van soron, a dallamot a klarinét játssza (a szerzői utasítás: „hirtelen belekapva”), alatta pedig „többrétegű” kíséretet ta-

2. kottapélda

A 11-12. megszólalás a partitúrában

92

Fuvola

Oboa *hirtelen-belekapva gliss.* *f*

Klarinét in A *f*

Trombita in B

Harsona

Hárfa *f*

Üstdob

Útő

Hegedű 1. *pizz.*

Hegedű 2. *pizz.*

Brácsa *pizz.*

Cselló *pizz.*

Nagybőgő *pizz.*

¹³ „Végig állandóan erősíteni és gyorsítani, de csak nagyon fokozatosan, úgyhogy [sic!] a legutolsó oldal (15. oldal) se legyen gyorsabb »allegro«-nál!”

lálunk: a legalsó réteg a népzeneészek által „cigány ritmus”-nak nevezett lüktetés (3+3+2/8) cselló és bőgő által megszólaltatott fő hangsúlyai dūr- és moll-hármashangzatokkal: G: I I V | II II VI | I I II | VI V I ||.¹⁴ A hegedűk a cigány ritmus apró értékeit játsszák a hangsúlytalan helyeken széles kvintakkordokat megszólaltatva. A brácsa egymás melletti párhuzamos kvinteket játszik *legato*, a kvintek a cselló által megszólaltatott akkordokba (az I. fokokat leszámítva) soha sem férnek bele, de a hegedűk kvintakkordjainak részét képezik. A hárfa *ostinato*ja ezúttal egy oda-vissza skálamenetet képez (G-dūr hexachord ambitusban), amelynek hossza 5/4, tehát aszinkronitásban van a többi hangszer 4/4-es (avagy 3+3+2/8-os) ütemegységeivel, így a dallam tagolódásával is.

Figyelmet érdemel még az *Előzene* utolsó 4 ütemének (69–72. ütemek) anyaga, amelyben a párnás tánc (utoljára az eredeti verzióban) D-dūrban hangzik el. A dallam magas regiszterű csellón, 1. hegedűn, fuvolán és klarinétan szól. A 2. hegedű és az oboa ismét párhuzamban játszik a dallammal (mint az ezt megelőző variációkban): a hegedű egy tiszta kvinttel feljebb, az oboa egy tiszta kvarttal lejjebb. A trombita és a harsona szextpárhuzamban skálátöredékeket játszik, a trombita szólama egybeesik a – velük ellentétben folyamatosan játszó – hárfa éppen akkor aktuális felső szólamával, a bőgő félkottákban hangsúlyozott T-orgonapontot ad, a brácsa a (szintén már korábban felbukkanó) bourdon kvintet esztámkísérettel szólaltatja meg. Ehhez járul az ütők (üstdob, kisdob, nagydob) folyamatos nyolcad *ostinato*ja. Az *Előzene* végén még külön beírja Pongrácz a *crescendo*jelet, így az egyre fokozódó tempó és dinamika fergeteges, „kirobbanó” tételvégét eredményez.

¹⁴ A 4/4-es dallam alatt 3+3+2/8 osztásban szóló kíséret nemcsak a Balkánon és Közép-Európában élő (rendszerint roma hatást magán viselő) népzene sajátossága, de megtalálható a műzenében is, talán nem véletlen, hogy a szintén az 1930-as évek közepén (1936) keletkezett Bartók: *Zene húros hangszerekre ütőkre és cselesztára* (Sz. 106) 4. tételének rondótémája is először ebben a köntösben jelenik meg (a vonósok egy része a lüktetést adó akkordokat játssza, mások a folyondárszerű dallamot).

3. kottapéllda

Az Előzene utolsó 4 üteme

94

7

Fuvola

Oboa

Klarinét in A

Trombita in B

Harsona

Hárfa

Üstdob

Ütő
kisdob
nagydob

Hegedű 1.

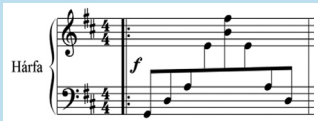
Hegedű 2.

Brácsa

Cselló
ff

Nagybőgő

A teljes *Előzene* formai vázlata:¹⁵

a) Előzene <i>moderato</i> (majd fokozatosan gyorsítva)		
1-4. ütem	párnás tánc mélyvonók (cselló és bőgő <i>unisono</i>) D-dúr	
5-8.	párnás tánc klarinét D-dúr, T-orgonapont fölött, hárfa d-a-d ¹ felb.	
9-12.	párnás tánc variánsa harsona G-dúr, T-orgonapont fölött, hárfa és cselló <i>pizzicato</i> G-d-g felbontás 1. kottapélda	1-es próbajel
13-16.	párnás tánc variánsa klarinét G-dúr, T-orgonapont fölött, hárfa és cselló <i>pizzicato</i> G-d-g felbontás	2-es próbajel
17-20.	párnás tánc brácsa-cselló D-dúr, T-orgonapont fölött, fuvola „ellenszólam” mixolídos színezettel, hárfa felbontása dúsabb	
21-24.	párnás tánc hegedűk és fuvola D-dúr, a T-orgonapont dudaszerű <i>bourdon</i> kvint formájában folytatódik a mélyvonókon	
25-28.	párnás tánc variánsa oboa G-dúr, a T-orgonapont <i>bourdon</i> kvint formájában a mélyvonókon, ehhez egy felső tisztakvint- <i>ostinato</i> is járul az 1. hegedűben, a hárfa a teljes kvintakkord felbontását játssza <i>ostinatoszerűen</i> : 	3-as próbajel
29-32.	előző 4 ütem ismétlése, oboa helyett brácsadallammal	
33-36.	ugyanaz, mint a 21-24. ütem (nem írja ki, csak utal a 6. oldalra)	
37-40.	párnás tánc hegedűk és cselló D-dúr, bőgő és brácsa T-D főhangokat váltakoztató basszus, a hárfa felbontásai a funkcióba illeszkednek, trombita és harsona „ellenszólamok”, triangulum	4-es próbajel

¹⁵ A táblázatokban vastag kerettel szereplő részekhez tartoznak a részletesebb, kottapéldával ellátott elemzések.

41-44.	párnás tánc variánsa klarinét G-dúr „többrétegű” kísérettel 2. kottapélda	
45-48.	az előző 4 ütem ismétlése (ismétlőjelben)	
49-52.	ugyanaz, mint a 37-40. ütem (nem írja ki, csak utal a 9. oldalra)	5-ös próbajel
53-56.	párnás tánc hegedűk, brácsa, fuvola és trombita <i>unisono</i> D-dúr, T-orgonapont (bőgő) és <i>bourdon</i> kvint (cselló) hárfa: D-dúr akkord felbontása harsona: tartott kvinthang oboa és klarinét kvartpárhuzamban ellenszólalm cintányér, nagydob egy-egy ütés	
57-60.	párnás tánc variánsa az 1. hegedűn G-dúr a 2. hegedűben a dallam tiszta kvarttal mélyebb párhuzamosa a T-orgonapont ezúttal csak az 1. és a 3. ütem egyén megpengetett <i>pizzicató</i> val jelenik meg a bőgőben a cselló és a brácsa a <i>bourdon</i> kvintet szólaltatja meg a hárfa akkordfelbontásos mélyregiszteréhez – a dallam töredékeiből származó – párhangos motívumok csatlakoznak a magasabb húrokon	6-os próbajel
61-64.	előző 4 ütem ismétlése, hegedű helyett fuvoladallammal a 2. hegedű alsó kvartpárhuzamát az oboa játssza	
65-68.	ugyanaz, mint az 53-56. ütem (nem írja ki, csak utal a 12. oldalra) és jelzi, hogy ahhoz az anyaghoz még az üstdob folyamatos nyolcad <i>ostinato</i> ja járul (d-hangon)	
69-72.	párnás tánc (utoljára az eredeti verzióban) D-dúr 3. kottapélda	7-es próbajel

A központi tétel („Kórus”) szintén három nagyobb részre tagolódik. Mindháromban megszólal egy kórusszakasz, amelyet minden esetben egy stilizált tánczene követ. A táncok a népi táncrendekben szokásos gyakorlatnak megfelelően egyre gyorsulnak: *Lassú csárdás* – *Csárdás* – *Friss*. A *Friss*nek *Triója* is van, tehát ez önmagában egy háromrészes forma a nagy egészen belül, majd a *da capo*t követő *Coda* zárja a „Kórus” tételt.

A kórusrészek legkisebb (tetrapodikus) egységei a vers két sorát tartalmazzák szövegileg, ebből van egy-egy szakaszban 7, azaz összesen 28 ütemes egy-egy vokális rész. Formailag, tonalitását illetően és harmóniailag háromszor szinte teljesen azonos módon hangzik el a zenei anyag (egyedül az aktuális rész főhangnemébe visszatérő utolsó 12 ütem diatonikus akkordjaiban van némi variancia itt-ott), de – talán a megittasult szamarak egyre fokozódó jókedvét illusztrálандó – egyre magasabb „hőfokon”, azaz hangnemben: minden ismétlés egy nagyszekunddal magasabban van az előzőnél (D-, E-, végül Fisz-dúr).

Maga a vokális anyag mindannyiszor egy dúr tonalitású négyütemes (kétszólamú) egységgel kezdődik, amely szekvenciaszerűen megismétlődik egy nagyszekunddal mélyebben. Ezután négyütemnyi moll anyag jön (a mindenkori alaphangnem szubdomináns paralelljében indulva és tonika paralelljében végződve), majd újabb négy ütem a domináns paralellból dominánsba modulál, az utolsó 3 négyütemes egység (amely a mindig „*Issza már...*” szöveggel kezdődő „refrén”

4. kottapéllda

A kórus első két tetrapodikus egysége az első (D-dúr) szakaszból

Tenor

Bariton

Basszus

f

A kút lo-csog, a víz cso-bog a ve-der meg-te lik i -

Hej keb -

mf

haj lünk ö - röm - mel fel - do - bog i - has - sunk reg - ge - lig

Haj

megfelelője) ismét alaphangnemben van, ez az a rész, amely harmóniailag némileg eltér a három különböző hangnemi síkon megjelenő anyagban.

A *Vízdal* középső kórustételének teljes szövege¹⁶:

A kút locsog, a víz csobog,
a veder megtelik,
Kebünk örömmel feldobog,
ihassunk reggelig.

Vízzel teli a veder,
űrítsd hát cibbora,
A bölcs számár vizet vedel,
ha jól megy a sora.

A gyöngyöző nedv üdvöt ad,
vidámul a kedély,
Amíg csak él, ezt issza hát
a víg számár legény.

A víztől józan kedve kél,
s bátorságot merít,
Ujón erővel mendegél,
ha pár vödört űrít.

Refr. Issza már, issza már,
Kend is számár,
Igyál, igyál, vizet igyál,
A tölt veder gyönyört kínál,
A helyzet így van és így áll,
i-ál, i-ál, i-ál.

Refr. Issza már, issza már,
Kend is számár,
Igyál, igyál, vizet igyál,
Hús csöppje jó gyomrot csinál,
A helyzet így van és így áll,
i-ál, i-ál, i-ál.

Pajtás, ragadd meg a vedert,
amíg el nem viszik,
Nem érez féket s hevedert,
ki vizecskét iszik.

Köztünk nincs ádáz duhaj,
nincs konok, ostoba,
Meríts, űríts, ihaj, csuhaj,
nem döglünk meg soha.

Refr. Issza már, issza már,
Kend is számár,
Igyál, igyál, vizet igyál,
Hús csöppje jó gyomrot csinál,
A helyzet így van és így áll,
i-ál, i-ál, i-ál.

¹⁶ Egy tetrapodikus zenei egység a vers két sorára illeszkedik.

Minden egység a skót balladaforma két versszakának megfelelő¹⁷ „fő” versszakokkal kezdődik, majd jön a „refrén” (amelyben egy sornyi eltérés van a versszakok között, de mindannyiszor az: „*Issza már...*” sorral kezdődik).

Nincs pontos adatunk arra vonatkozólag, hogy ki írta a *Vízdal* szövegét: vagy Paulini Béla¹⁸, vagy – és az alábbi levél harmadik bekezdése inkább erre utal – a szöveget is maga Pongrácz írta, hiszen ha a szöveg eleve nem ilyen lejtésű, nem tudott volna prozódiahibás jambusdal-paródiát írni belőle (hacsak nem egyeztetettek előre). Ami a szándékos prozódiai hibák beleszövezését illeti, e tekintetben ezzel a jambikus lüktetéssel nem volt nehéz dolga, hiszen az ebben a lejtésben íródott szövegeket a XIX. századi zeneszerzők a legnagyobb igyekezetük mellett sem tudták a magyar nyelvet nem kerékbé törve megzenésíteni (gondoljunk például a Vörösmarty: *Szózat* ma is forgalomban lévő Egressy-megzenésítésére).

A levél a Fisz-dúros (3.) vokális rész tenor szólamának részlete után, megszólítás nélkül, de minden valószínűség szerint Paulini Bélának íródott, hiszen Pongrácz valószínűleg senki más jóváhagyását nem kérte volna. A sorokban a zene több részletére találunk utalást. A levél szövege (aláhúzások és idézőjelek Pongráczytól):

„Ezután következik még egy groteszk tánc (sok rugdalódzással), majd pedig a zárózene.

A »nyitány« népi témára épül. Bár újabban nem vagyok ennek nagy barátja, itt mégis szükségét éreztem.

A »kórus«-t kissé németes stílusban írtam: ti. a múlt századbeli németes jambusdalok paródiáját (karikatúráját) akartam érzékeltetni. Innen vannak a szándékos prozódiai hibák is.

Hangsúlyozom, hogy minden erősen vázlatszerű, sokhelyütt pongolya, de ez a kidolgozásnál el fog tűnni.

Amennyiben kedves jóváhagyásod mihamarább megérkezik (esetleges kívánságaiddal együtt), úgy nagyon hamar kész leszek a teljes partitúrával.

Sok üdvözléssel

Pongrácz Zoltán.

[Üi.] Az utolsó táncot és befejező zenét 2 óra múlva adom postára!”

¹⁷ Félrímekkel ellátott, 8- és 6-szótagú jambikus sorok váltakozásából építkező 4-4 soros.

¹⁸ Farkas Ferenc visszaemlékezései szerint Paulini írta: „Ha jól emlékszem, 1938-ban került sor a »Csupajáték« című produkcióra, amelyet Paulini Béla szervezett. Az egész az ő ötlete volt, az egyes képek szövegét és a játékok cselekményét is ő írta.” = *Farkas Ferenc táncművészeti emlékei* (KAÁN Zsuzsa interjúja, 1974) = GOMBOS László (közread.): *Vallomások a zenéről. Farkas Ferenc válogatott írásai*. Bp., Püski, 2004, 133.

Az első sorban valószínűleg az utolsó kórusrész utáni **Friss** feliratú zenei anyag-ról beszél, hiszen 1. az ez előtti kórusrész után jön a levél, 2. másrészt ez az utolsó zenei anyag a *Zárózene* előtt, ráadásul elég „rugdalódzó”: a groteskség valószínűleg a **Trio** másodhangsúlyos, „magyartalan” páros kötéseire vonatkozik, részletesen lásd ott. A „nyitány” alatt pedig minden bizonnyal az *Előzenét* érti (a népi téma nem más, mint a *Párnás tánc/Elvesztettem zsebkendőmet*).

A kórusrészek alatti zenekari szövet összetétele: az első, a második, a hatodik és a hetedik tetrapodikus egységben kétszólamú vokális anyag esetén az 1. hegedű a mindenkori felső szólam kopulája, a 2. hegedű az alsó szólamé; az első két négyütemes egység alatt a mélyvonók negyedelő T-D-kíséretet játszanak, a hárfa csak a frázisok kezdetén játszik egy-egy (tonikai) akkordot (ez mindhárom kórus-megszólalásra igaz). Az első (D-dúr) szakaszban a 3. tetrapodikus egység alatt csak hárfakíséret van (egy-egy harmónia ütemenként); a 4-5. egység alatt vonósok (az 5.-ben az 1. hegedű ismét kopulázza a [szólamok közt szétdobott] vokális szólamot), amelyekhez időnként fafúvósok csatlakoznak tartott hangokkal vagy dallamkopulával. A második (E-dúr) és harmadik (Fisz-dúr) szakaszban az 5. egységben nincs hegedűkopula a szétszabdalt vokális szólamhoz, ezenkívül csak apró hangszínhozzáadások színesítik e két szakaszt az elsőhöz képest (pl. második szakasz 4-5. ütem brácsa-, harmadik szakasz 8. ütem hárfa-, 12. ütem fuvola- és oboamotívum).

A kórusrészek utáni hangszeres táncbetét alaptonalitása mindannyiszor igazodik a közvetlenül előtte lévő kórusrész főhangneméhez (az alaphang azonos), ennek megfelelően a **Lassú csárdás** D-dúrban van, a **Csárdás** „e-moll” (valójában e-dór), a **Friss** alaphangneme pedig fisz-moll (ez már a főrészben több hangnemet érint, a **Triója** pedig domináns hangnemben van).

A **Lassú csárdás** 4/4-es, D-moldúr¹⁹ dallam verbunkoszerű ritmussal a fuvalán és a második szólam a klarinéton. A mélyvonók lassú düvő kísérettel indulnak, majd a brácsa és a hegedűk az 5. ütemtől *pizzicato* esztámozni kezdenek a bőgő és a cselló (szintén *pizzicato*) egyeihez és hármaihoz képest.

Az 1-2. és 3-4. ütem hangnemi kapcsolatáról: ez a kétszeres plagális nagy-szekund-ereszkedés kifejezetten jellemző a verbunkos zenére: Szabolcsi írása²⁰ és az ennek nyomán az európai zene és a verbunkos kapcsolatáról született tanulmányok²¹ mind rámutatnak a verbunkos által az európai műzenére gyakorolt

¹⁹ A moldúr skála alsó tetrachordja a dūr hangsoré, felső tetrachordja a természetes mollé, a D-moll-dúr tehát: d-e-fisz-g-a-b-c-d. A hangsor a Bárdos által Heptatonía secundának nevezett hangrend-szer 5. modusa. Ld. BÁRDOS Lajos: *Heptatonía secunda* = *Harminc* Írás, Bp., 1969, 348-464.

²⁰ SZABOLCSI Bence: *Egzotikus elemek Mozart zenéjében* = *A választút és egyéb tanulmányok*. Bp., Akadémiai Kiadó, 1963, 179-190.

²¹ BÓNIS Ferenc: *Mozarttól Bartókiig. Írások a magyar zenéről*. Bp., Püski Kiadó, 2000; RAKOS Miklós: *Böhm-iskola – A magyar verbunkos táncmuzsikának az európai zenére gyakorolt hatásáról* = *Zene-
kar*, 2003, 10. évf., 5. sz., 39-47.; RAKOS Miklós: *Brahms magyar táncainak forrásai* – 3. rész. *Táncos „egzotikum” Mozart hegedűmuzsikájában* = *Zenekar*, 2005, 12. évf., 1. sz., 34-41.

ritmikai és dallami sajátosságokra (pontozott ritmusok, bővített szekund stb.). Ezek egyike ez a fajta hirtelen süllyedés is, amely megtalálható pl. a *Kállai kettős* gyors dallamában is, de találunk rá példát Lajtha *Széki gyűjtésének* hangszeres lejegyzései között is (pl. 21. *Csárdás* eleje²²). Itt ez a nagyszekundsüllyedés, amely a nyugati véráramba kelet-európai népzenei hatásként került a funkcióos tonalitást gyengítő színhatásként, egyértelműen a népies jelleget hivatott alátámasztani.

5. kottapélida

A *Lassú csárdás* dallama és harmóniakivonat

The image displays a musical score for a 'Lassú csárdás' in E minor (one sharp). It consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. Below the staves, harmonic analysis is provided for various measures. The first system shows chords D: VII^{7b}, I, and VII^b. The second system shows I, VII^{4b}, I⁶, VII^{4b}, and II^{7b}. The third system shows I^{6b}, II^{6b}, V⁷, and I.

101

A *Csárdás* e-mollban (valójában e-dórban) van, szintén 4/4-ben. Nagyívű, ismét verbunkos jellegű dallam ezúttal az első hegedűben, amit először a klarinét, majd a fuvola és a trombita erősít *unisono*, a vonósok *arco* esztámkíséretet játszanak (bőgő- és csellósúlyok, brácsa- és 2. hegedűesztám). Ebben a részben jut szerephez egyedül a ksfuvola (a dallam 3. sorának megfelelő 5–6. ütemben). A verbunkos karakter ezúttal nemcsak a ritmikában, hanem a bővített szekundok használatában is manifesztálódik. Feltűnő – a skálában több helyütt felbukkanó

²² LAJTHA László (szerk.): *Széki gyűjtés (Népzenei monográfiák II)*. Bp., Zeneműkiadó, 1954, 117.

bő szekund színezései ellenére – a dallam kifejezetten dóros jellege, amelyet a harmonizálás modális momentumai is kiemelnek: a háromszor is megjelenő szubtonális fordulat (1–2., 7–8. és 11–12. ütem), a közepén található autentikus szekundlépések (6–7. és 10–11. ütem), valamint a mollosított VII. fok a 9. ütemben. A harmonizálás egyértelműen modális jellege miatt jobbnak láttam nem – a funkciók tonális képzetét sugalló – fokszámozással, hanem csupán számozott basszussal jelölni a harmóniakat.

6. kottapélda

A Csárdás dallama és harmóniakivonata

1. heg.

A **Friss** fisz-moll alaphangnemű 2/4-es lüktetésű anyag egy olyan kéttagú formába rendezve, amelynek két (természetesen megismételt) tagja közé egy kétütemes átvezetés került. Az első tag egy fisz-mollból A-dúrba tartó hatütemes frázis. Megjegyzendő, hogy a 4. ütemben domináns szeptimként lejegyzett akkord (a kisszeptim a 2. hegedűben és a brácsában is szerepel) valójában bővített kvintszeptiként oldódik (fisz-mollban, azonban két ütemmel később mégis A-dúr-

ban kadenciázik a frázis). A dallam az 1. hegedűben szól, a vonóskar többi része esztámkíséretet játszik (bőgő- és csellósúlyok, brácsa- és 2. hegedű- – hol *arco*, hol *pizzicato* – esztám). Az átvezetés A-dúrból cisz-mollba visz. A második tag – mely kétszer nyolcütemes (periódusszerű, egymásnak megfeleltethető 4+4 ütemes formálás) – D-dúrban kezdődik, majd h-mollon keresztül visszaérkezik fisz-mollba. A záróritmus itt három *staccato* nyolcad és nyolcadszünet. A verbunkos ritmikába illeszkednek még a szinkópás záróütemek is, ezenkívül jellegzetesen friss verbunkos ritmika: az „odacsapott”, negyedik tagján szünetet tartalmazó tizenhatod csoport (az 1. tagban), valamint a tutti *tenuto* negyedek, melyeket súlytalanon induló, nyolcad esztámmal kísért tizenhatod menet követ (a 2. tagban) stb.

7. kottapélda

A Friss dallama és harmóniakivonata

Ugyan nem pontosan ezzel a ritmussal, de a zenei anyag egyértelműen felidézi az általánosan ismert „*Csíp meg, bogár*” kezdetű friss csárdás kezdetét. Ezt több helyen is felvették: Lajtha 1930-ban Nógrádban (ld. még a 30. lábjegyzetet); majd Jóka faluban, Pozsony vármegyében, Mátyusföldön 1984-ben²³, de Szat-

²³ Gyűjtötte: Halmos István, Németh István, Pálffy Gyula, Szakál Julianna; felvétel időpontja: 1984. 07. 21. *Magyar Népzenei Antológia, 1/1. Tánczene*. Szerkesztő: MARTIN György, NEMETH István, PESOVÁR Ernő (Hungaroton Budapest 1985; gyártási szám: LPX 18112).

márban is létezik a dallam, ehelyütt a **8. kottapéldában**²⁴ ezt közöljük. Az, hogy a dallam Mátyusföldön, sőt Sopron környékén²⁵ is előfordul, azért fontos számkra, mert tudjuk, hogy Pongrácz pont ezeken a területeken járt népdalgyűjtő körutakon: az érettségi évében Pozsony megyei falvakban²⁶, majd 1931-ben a Csallóközben és Galántán²⁷, így – ha elsősorban vokális anyaggal foglalkozván nem is tudatosította – találkozhatott vele. Annál is inkább biztosak lehetünk abban, hogy ez a hasonlóság nem véletlen, mert Pongrácz az 1963-ban kiadott *Népzénészek könyve* című munkájában nem csak a verbunkos és a népies műdal (magyarnóta), de a magyar népzene beható ismeretéről is tanúbizonyságot tesz.²⁸ Maga a három összekötött tizenhatod plusz tizenhatod szünet ritmus-képlet pedig akár a Weiner Leó 1934-ben keletkezett op. 20 I. Divertimentójából „Rókatánc” néven ismertté vált dallamból is ismerős lehet, amit Lajtha László 1930-ban Balassagyarmaton gyűjtött Rácz Mihály (Potkány Misa) 49 éves pataki

8. kottapéllda

A „Csípd meg bogár” néven ismert, általánosan elterjedt friss dallama

21. Friss csárdás

"Ugrós - Csípd meg bogár"

DAT 6 - 35 / c



²⁴ A kottapéllda részlet a VIRÁGVÖLGYI Márta és VAVRINECZ András *Szatmári népzene II. Tiszaköröd* kötetében 21. sorszámmal szereplő dallamból. (*Népzenei füzetek - Hangszeres népzenei példatár*. Magyar Művelődési Intézet, Bp., 1992.)

²⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=mGbmJG5TIE8>

²⁶ J. GYŐRI: *i. m.* (2002), 11.

²⁷ KOVÁCS: *i. m.* (2004), 5.

²⁸ PONGRÁCZ Zoltán: *Népzénészek könyve*. Bp., Zeneműkiadó, 1963. A könyvben (néprajzi igénnyel) bemutatja a cigányságot, és részletesen foglalkozik a cigányzenekarok lehetséges repertoárjával, lefedve a teljes spektrumot: népzene, verbunkos, magyarnóta, csárdás, népies műdal, opera, operett és „modern” tánczene.

cigányprímástól. Elgondolkodtató, hogy a Potkánytól fölvevett hat dallam között van az imént említett „Csípd meg, bogár” is.²⁹

A **Trio** a domináns cisz-mollban van, kétszer hat ütem: első fele V[#]-on nyit, az utótág az előző egység szekvenciájaként szubdominánson indul, majd pikárdiai terces I-on zár. A **Friss** főrészenek első zárataira rímél az itt szintén megjelenő szinkópás záróütem. A tradíciónak megfelelően Pongrácz itt levékonyítja a faktúrát („trio”): mindössze vonósok és fuvola, valamint klarinét játszik. A teljes **Trio** megismétlődik variáltan: mindkét tagban az első 4 ütem ritmikája variálódik (eltolt szinkópák jelennek meg).

Az itt hallható másodhangsúlyos páros kötés egyáltalán nem tipikus a magyar népzeneben, emiatt egyértelműen asszociálható egy bodroγκözi oláhos dallam (amiben a neve ellenére talán némi szlovák hatás érződhet?).³⁰ Valószínűleg ennek – a magyar népzenehez képesti – groteskségére utal Pongrácz a már bemutatott levél első sorában.

9. kottapélda

A *Friss Trió*jának dallama és harmóniaváza

²⁹ Ld. a GALAMBOSNÉ RISKÓ Kata: *Hagyományozódás és hagyományvesztés az északi népzenei dialektusterület verbunkdallamainak példáján* című disszertációjának (LFZE, 2018) 159–160. oldalán írtakat és azok hivatkozásait.

³⁰ Ld. pl. „Kisangyalom elvetted az eszemet”, 11. track a Fonó Zenekar *Mixtura Cultivialis* c. lemezéről (Fonó Records Budapest 2002). A lemez ismertetőjében olvashatjuk, hogy a hangszeres dallamokat a zenekar tagjai Királyhelmeç környékén gyűjtötték Nyiki-Nyaka bácsitól, azaz Oláh Árpád cigányprímástól és zenekarától. Az oláhos az ottani magyar falvak régi férfitánca.

A *Fine* után következik a Coda, amely fisz-mollban zárja a középső tételt. Ebben folyamatossá válnak a dallam tizenhatod menetei (1. hegedű, fuvola és klarinét), majd az 5. ütem végén a három nyolcad plusz egy nyolcadszünetes záróformulát halljuk. Ezután már csak a népi zenekarok jellegzetes augmentált zárata következik: két *staccato* nyolcad nyolcadszünetekkel, majd *tenuto* negyed és negyedszünet IV-V[#]-I harmóniákkal, a dallamban is a jellegzetes felfelé törő záró kvarttal (összesen 2 ütem).

A teljes Kórus-tétel formai vázlata:

2. Kórus <i>Allegretto</i>		
1-28. (73-100.)	KÓRUSDAL/1. rész (első két versszak + refrénstrófa) D-dúr 2/4	
4 ütem	D-dúr	4. kottapélda
4 ütem	C-dúr (előző 4 ütem reális szekvenciája)	
4 ütem	h-moll: I [#] -IV-V ^{7#} -I	
4 ütem	A-dúr tk. mellékdomináns szekvencia: III ^{7#} -VI-II ^{9#} -V ⁷ -I	
4 ütem	D-dúr	diatonikus akkordok (II ⁷ , V ² , I ⁶ , V ⁶ ₅ , I
4 ütem	D-dúr	stb. váltakozása és ismételtetése,
4 ütem	D-dúr	a végén II ⁶ -V ⁷ ₆₅ -I zárlat
29-36. (101-108.)	Lassú csárdás D-dúr 4/4	
8 ütem	D-molldúr dallam verbunkosszerű ritmussal a fuvolán és második szólam a klarinéton, a mélyvonók lassú dúvó kísérettel indulnak, majd a brácsa és a hegedűk az 5. ütemtől <i>pizzicato</i> esztámozni kezdenek a bőgő és a cselló (szintén <i>pizzicato</i>) egyeihez és hármaihoz 5. kottapélda	
8 ütem	előző ismétlése (ismétlőjel <i>primo</i> és <i>secundo</i> végződéssel)	

37-64. (109-136.)	KÓRUSDAL/2. rész (3-4. versszak + refrénstrófa) E-dúr 2/4		12-es próbajel
4 ütem	E-dúr		13-as próbajel
4 ütem	D-dúr (előző 4 ütem reális szekvenciája)		
4 ütem	cisz-moll: I [#] -IV-V ⁷ _# -I		
4 ütem	H-dúr mellékdomináns szekvencia: III ⁷ _# -VI-II ⁹ _{7#} -V ⁷ -I		14-es próbajel
4 ütem	E-dúr	diatonikus akkordok (II ⁷ , V ² , I ⁶ , V ⁶ ₅ , I	15-ös próbajel
4 ütem	E-dúr	stb. váltakozása és ismételtetése,	
4 ütem	E-dúr	a végén II ⁶ -V ⁷ ₆₅ -I zárlat	
65-76. (137-148.)	Csárdás e-moll (valójában e-dór) 4/4		16-ös próbajel
12 ütem	nagy ívű, ismét verbunkos jellegű dallam az első hegedű szólamában, amit először a klarinét, majd a fuvola és a trombita erősít <i>unisono</i> , a vonósok <i>arco</i> esztámkíséretet játszanak (bőgő- és csellósúlyok, brácsa- és 2. hegedűesztám) a verbunkos karakter ezúttal nemcsak a ritmikában, hanem a bővített szekundok használatában is manifesztálódik 6. kottapélda		17-es próbajel a 9. ütemnél
12 ütem	előző ismétlése (ismétlőjel <i>primo</i> és <i>secundo</i> végződéssel)		
77-104. (149-176.)	KÓRUSDAL/3. rész (5-6. versszak + refrénstrófa) Fisz-dúr 2/4		18-as próbajel
4 ütem	Fisz-dúr (hárfa: Gesz-dúr)		19-es próbajel
4 ütem	E-dúr (előző 4 ütem reális szekvenciája)		
4 ütem	disz/esz-moll: I [#] -IV-V ⁷ _# -I		
4 ütem	Cisz/Desz-dúr mellékdomináns szekvencia: III ⁷ _# -VI-II ⁹ _{7#} -V ⁷ -I		20-as próbajel
4 ütem	Fisz/Gesz-dúr	diatonikus akkordok (II ⁷ , V ² , I ⁶ , V ⁶ ₅ , I stb. váltakozása és ismételtetése, a végén II ⁶ -V ⁷ ₆₅ -I zárlat	21-es próbajel
4 ütem	Fisz/Gesz-dúr		
4 ütem	Fisz/Gesz-dúr		

105-189. (177-261.)	Friss fisz-moll 2/4 7. kottapélda	22-es próbajel
6 ütem	fisz-mollból A-dúrba tartó frázisdallam az 1. hegedűben, a vonóskar többi része esztámkíséretet játszik (bőgő- és csellósúlyok, brácsa- és 2. hegedű- – hol <i>arco</i> , hol <i>pizzicato</i> – esztám), verbunkos ritmika, „Csípd meg, bogár”-utalás 8. kottapélda	23-as próbajel
6 ütem	előző 6 ütem ismétlése (ismétlőjelben)	
2 ütem	átvezetés A-dúrból cisz-mollba, szinkópás záróütem	
8 ütem	D-dúr indulás, majd vissza fisz-mollba, periódusszerű, egymásnak megfeleltethető 4+4 ütemes formálás, különféle jellegzetesen friss verbunkos ritmusképletek	
8 ütem	az előző 8 ütem ismétlése (ismétlőjelben)	24-es próbajel
	Trio	
6 ütem	cisz-moll, V [#] -on nyit, a levékonyított faktúra: vonósok és fuvola, valamint klarinét 9. kottapélda	
6 ütem	cisz-moll, az előző egység szekvenciájaként, szubdominánszon indul, majd I-on zár, szinkópás záróütem	
6 ütem	az első 6 ütem kiírt variált ismétlése: az első 4 ütem ritmikája variálódik (eltolt szinkópák)	25-ös próbajel
6 ütem	a második 6 ütem kiírt variált ismétlése (ugyanúgy variálódik, mint az előző egységben)	
	Friss da Capo al Fine (a második 8 ütem ismétlésével) „Da Caponál [sic!] is ismétlendő”	

6 ütem	az előző 8 ütem ismétlése (ismétlőjelben)	
2 ütem		
8 ütem		
8 ütem		
	Coda a <i>Fine</i> után	
	5 ütem físz-moll, folyamatossá válnak a tizenhatod menetek	
2 ütem	„népies augmentált zárlat”	

A jelenet harmadik szakasza a *Zárózene*, amelynek kezdő anyaga az *Előzenéből* ismerős párnás tánc eredeti alakja D-dúrban, de *Grave* tempójelzéssel. A dallamot a trombita és a harsona játssza *unisono* (utasítás: *triste*), míg a mélyvonósok és a hárfa alsó regisztere tonális 7 akkord mixtúrát játszik egy D-dúr skála fokain fölfelé, majd lefelé, az utolsó akkord, amely egy „plusz” ütés (a 4. ütem 5/4-esre bővül) „kilóg” a tonalitásból: C-re épülő 7 akkord. Mindezekhez járulnak a nagydob negyed ütései. A négyütemes egység ismétlőjelben van, az utasítás a dallamnál: *„Ismétléskor: con sordino Wau-wau”*.

Ez után megjelenik a párnás tánc szintén az *Előzenéből* ismerős variált, G-dúr változata is, hirtelen tempóváltással: *Allegro* (*„Sordinót kivenni!”*). A dallam itt a klarinétnál van, a T-orgonapont az ütemek egyén és hármán megpendített *pizzicatókkal* van jelen a bőgőszólamban. A brácsa és a cselló G-dúr alap és kvint fokozatosan táguló akkordfelbontásokat játszik (g-d-g, g-d-a, g-d-h), a hegedűk tartott hanggal kísérnek. Ez a tetrapodikus egység is megismétlődik, majd egy az egyben az *Előzene* utolsó 4 üteme, a végsőkéig gyorsuló végkifejlet következik (D-dúr), ami után néhány ütemnyi *general pausa*, majd a zárás. A 16. ütem utáni felirat a partitúra 51. oldalán: *„Subito attacca [sic!] a 15. oldal Tutti. Majd: Tutti után kb. 3–4 taktus szünet. Utána jön az 52. (köv.) oldal!”* Az 52. partitúraoldalon található anyag pedig nem más, mint a szamarak utolsó három „i-á” felkiáltása 3/4-ben, tonalitás nélkül. A ritmus mindháromszor tizenhatod, majd hosszú érték (pontosított nyolcadhoz kötött negyed), végül negyed szünet. Az utolsó ütem hosszú értékén a dobok tremolóznak. A *glissandóval* összekötött akkordok nem tercépítkezésűek (az 1–2. ütemben: e-g-h-c-cisz-d-aisz és c-disz/esz-f-fisz-g-a-h-d, a 3. ütemben ugyanezek a hangfűrtök szólnak meg egy nagyszekund-dal magasabban).

10. kottapélda

A befejező akkordok, a „három i-á”

Kisfuvola !

Fuvola *ff*

Oboa *ff*

Klarinét in A *ff*

Trombita in B *ff*

Harsona *gliss.* *ff*

Hárfa

Üstdob *kisdob*

Ütő *tr*

Hegedű 1. *gliss.* *8va*

Hegedű 2. *gliss.*

Brácsa *gliss.*

Cselló *gliss.*

Nagybőgő

Vége

Bécs 1938 máj. 18

A Zárózene formai vázlata:

Zárózene <i>Grave</i> , majd <i>Allegro</i>		
1-4. (262-265.)	az Előzenéből ismerős párnás tánc eredeti alakja D-dúr, <i>Grave</i> tempójelzés, dallam: trombita és harsona <i>unisono</i> (utasítás: <i>triste</i>), mélyvonós és hárfa alsó regisztere tonális 7 akkord mixtúrát játszik egy D-dúr skála fokain felfelé, majd lefelé, az utolsó akkord, mely egy „plusz” ütés (a 4. ütem 5/4-esre bővül) „kilóg” a tonalitásból: C-re épülő 7 akkord nagydob negyed ütések a 7 akkordok alatt	26-os próbajel
5- (266-270.)	az előző négy ütem ismétlése utasítás a dallamnál: „Ismétléskor: <i>con sordino Wau-wau</i> ”	
9-12. (271-274.)	a párnás tánc szintén az Előzenéből ismerős variált változata, G-dúr <i>Allegro</i> („ <i>Sordinót kivenni!</i> ”), dallam: klarinét, bőgő: T-orgonapont ütem egyeken és hármakon megpendített <i>pizzicatók</i> , brácsa + cselló: G-dúr alap és kvint fokozatosan táguló akkordfelbontások (g-d-g, g-d-a, g-d-h), hegedűk: tartott hang	
13-16. (275-278.)	az előző négy ütem ismétlése	
17-20. (279-282.)	az Előzene utolsó 4 üteme, a végsőig gyorsuló végkifejlet, (D-dúr)	(15-ös próbajel)
3-4 ütem	szünet	
21-23. (283-285.)	három „i-á” 3/4-ben, tonalitás nélkül 10. kottapélida	

Végül szeretnék választ adni azokra a kérdésekre, amelyek kiindulási alapként szolgáltak az analízis elvégzéséhez. Elemzésem a következő kérdésekre kereste a választ: Mennyiben és hogyan jelennek meg az 1930-as évek zenei tendenciái a *Magyar Csupajáték* zenei betéteiben? Hogyan jelenik meg a folklór az esetleges feldolgozásokban: használ-e fel konkrét folklóranyagot a zeneszerző, esetleg megjelenik-e népköltés és/vagy egy népszokás dramaturgiája az adott képben? Mennyiben befolyásolja az adott szín „műfaja” (jelen esetben: „magyar groteszk”) a zenei nyelvezetet?

A XX. század legfőbb modern irányzatai – amelyek az 1920-as években kezdtek körvonalazódni – a dodekafónia (Schönberg II. bécsi iskolája példáján), a neoklasszicizmus, a folklorizmus, majd az elektronikus zene. Általában egy-egy zeneszerző életműve nem „korlátozódik” egyetlen sodorra (pl. Stravinsky a folklorizmustól a neoklasszicizmuson át eljutott a szeriális zenéig). Mind a négy irány megjelenik Magyarországon is a legtöbb komponistánknál az előbb említett módon. Maga Pongrácz is minimum két irányzathoz köthető: a kodályi út elhagyása után az elektronikus zene felé fordult: az elektroakusztikus zene magyarországi atyjaként tartjuk számon. Talán Kodály az egyetlen, akinek zenei termése leginkább egyetlen irányzathoz, a folklorizmushoz kapcsolódik (természetesen nem elhanyagolva a francia impresszionisták, különösen Debussy hatását). Kodály számára az első számú cél egy nemzeti zene megteremtése volt, fontos továbbá, hogy zeneszerzői alkotómunkája gyakorlatilag elválaszthatatlan zenei nevelési programjától. Ezt a törekvést látjuk viszont tanítványai, így Pongrácz első korszakában keletkezett műveiben is: valószínűleg azért, mert Kodály elvárta növendékeitől, hogy ugyanúgy viszonyuljanak a magyar népdalhoz és a magyar zeneoktatás ügyéhez, ahogy ő, ugyanúgy szívügyüknek tekintsék a népdalgyűjtést és -feldolgozást (itt nem a zeneműben való feldolgozást, hanem a tudományos rendszerezést értve ez alatt), valamint azt, hogy ezek a népdalok minél elérhetőbbek legyenek (elsősorban az iskolás nemzedék számára), illetve hogy az „új magyar zene” alapjaiban erre a fundamentumra épüljön. Kodálynak az 1930-as években keletkezett hangszeres művei (amelyek ebben az évtizedben sokkal kevesebben vannak, mint a vokális művek, gyakorlatilag csak a *Marosszéki táncok*, a *Galántai táncok* és a *Páva-variációk*) is egyértelműen népi anyagra épülnek, közülük az első kettő a verbunkos hagyomány és a népzenei anyag mesteri ötvözetéből létrejött nyelvezetet használ. Pongrácz *Vízdalán* középső, Kórus-tételében ugyanezt találjuk meg, nem véletlenül: egyrészt maga a népi játék kívánta meg a népzenei (avagy verbunkos) ihletést, másrészt a fiatal Pongrácznak nyilván nem volt egyszerű mestere holdudvarából kiszabadulni. Hű Kodály-tanítványként egészen konkrét népdalanyagot is felhasznál a képben: az Előzene a Bartók által a 44 *hegedűduó I. kötet* 14. számában feldolgozott „*Elvesztettem zsebkendőmet*” kezdettel ismert népdalra mint egyetlen témára épül. (Egyébként a Bartók-feldolgozás is ugyanebben az évtizedben keletkezett.)

A középső részben a vokális strófákat elválasztó hangszeres betétként megjelenő táncok pedig szintén egy, a mesterétől átvett „technikát” alkalmaznak: a verbunkos és a népzenei nyelv elsajátításáról van itt szó, amely nyelven aztán a komponista a saját szavaival közölhet üzenetet. Népköltési szöveg vagy népszokás – a kép műfajánál fogva – nem jelenik meg a Pongrácz által jegyzett színben. A szöveg, amelyet a „magyar groteszk” vagy „bordalpersziflász” műfaji megjelöléssel illetett képben felhasznál, egy jambikus lejtésű, strófikus dalocska (Pongrácz levelét idézve: a „*múlt századbeli németes jambusdalok paródiája*”), amelyet nagy valószínűséggel ő maga írt. (Mint említettem, Farkas Ferenc emlékei szerint Paulini Bélától származik nemcsak a népi játék ötlete, de minden kép szövege és dramaturgiája is, azonban Pongrácz idézett levele inkább az előbbi támogatja alá.) A groteskség, a „*magyar paraszti gondolkodású kabarétréfa*”-jelleg e szöveg szándékos prozódiai hibákkal történő, önmagában kacagtató megzenésítésében érhető tetten leginkább, de rendkívül szellemes a képet lezáró utolsó három ütem is, amelyek három zenekari számáriázást formáznak. Az 1930-as években egyébként már közkincsnek számító atonalitás – itt egyértelműen kakofónia értelmezésben – itt jelenik meg egyedül a darabban, a kép zenéjének egésze tonálisnak mondható.

Összefoglalásképpen elmondhatjuk, hogy – bár Pongrácz az idézett levél tanúsága szerint már próbált letérni az első alkotói periódusát meghatározó kodályi útról – itt még egyértelműen ennek talaján áll: egyrészt konkrét népzenei anyagot is feldolgoz (az *Előzene* anyagát képező *párnás tánc*), avagy egyértelmű utalást tesz általánosan ismert hangszeres népzenei anyagra (a „*Csúpd meg bogár*”-reminiscencia felbukkanása az egyik táncbetét elején); másrészt azokban a részekben is, ahol nem tulajdonképpeni népdalfeldolgozást ír, a népzene (avagy egy, a magyar zene másik – de mindenképpen népies kötődésű³¹ – rétege, a verbunkos) nyelvén szól a hallgatóhoz: ezek a részletek azok a stilizált táncbetétek, amelyek a középső, Kórus-tételben kapnak helyet mintegy a vokális részek tagolásaként. Ezeknek a zenei nyelvezetéről elmondható, hogy szintén az „új magyar műzene” Kodály és Bartók által kikövezett útján járnak, hiszen bennük Pongrácz anélkül idézi meg a népi hangot, hogy valódi népdalt vagy hangszeres népzenei anyagot használna: magát a népzenei (avagy verbunkos) idiómát megtanulva és azt anyanyelvként beszélve ír zenét. Ez nyilván szükségszerű is

31 SZÖNYINÉ SZERZŐ Katalin Szabolcsi Bence-díjas zenetörténész definíciója a verbunkosról: „A tánc-kíséret zenei anyaga többnyire a nép által is jól ismert dalok cifrázott, hangszeres változata volt. Ez a gyakorlat a XVIII. század folyamán egy egyre csiszolódó, új elemekkel bővülő, idegen hatásokat is felszívó gazdag hangszeres stílus kialakulásához vezetett, amelyben azonban a magyar népzene ihlető hatása mindvégig döntő maradt.” SZÖNYINÉ SZERZŐ Katalin: *Zenei lexikon: A „verbunkos”* (A Magyar Rádió Zenei Népművelési Rovata megrendelésére készült műsor Papp Márta szerkesztésében, 1980) = *Parlando*, 2019, 5. sz., http://www.parlando.hu/2019/2019-5/Szonyine-Szerzo_Katalin.pdf

volt e mű keletkezésekor, hiszen – saját zeneszerzői életpályáját tekintve bármennyire is a stílusváltás küszöbén járt – a Paulini³² által megálmodott nagyszabású összművészeti produkció, a *Magyar Csupajáték* alapkonceptiója egy hivatásos művészekkel színpadra állítható „népijáték-füzér” ideája volt.

Irodalomjegyzék

- BÁRDOS Lajos: *Heptatonia secunda = Harminc írás*. Bp., 1969, 34–464.
- BÓNIS Ferenc: *Mozarttól Bartókig. Írások a magyar zenéről*. Bp., Püski Kiadó, 2000.
- BÓNIS Ferenc: *Verbunkos-problémák Mozarttól Kodályig = Hítel*, 2015, 28. évf., 7. sz., 68–75.
- EÖSZÉ László: *Pongrácz Zoltán kilencvenéves = A Magyar Kodály Társaság hírei* (1/2002), 26–27. Elhangzott a Magyar Művészeti Akadémián 2002. február 7-én.
- GALAMBOSNÉ Riskó Kata: *Hagyományozódás és hagyományvesztés az északi népzenei dialektusterület verbunkdallamainak példáján*. Disszertáció (LFZE, 2018).
- GOMBOS László (közread.): *Vallomások a zenéről. Farkas Ferenc válogatott írásai*. Bp., Püski Kiadó, 2004, 131–136.: *Farkas Ferenc táncművészeti emlékei* (Kaán Zsuzsa interjúja, 1974).
- HOLLÓS Máté: *Művek bontakozóban: Pongrácz Zoltánról = Muzsika*, 1997, 40. évf., 4. sz., 34.
- J. GYÖRI László: *Szíve és esze csak a zeneszerzőnek van... Beszélgetés Pongrácz Zoltánnal = Muzsika*, 2002, 45. évf., 2. sz., 11–16.
- KEULER Jenő: *A magyar elektroakusztikus zene pionírja. Pongrácz Zoltán zeneszerző-karnagy születésének centenáriumára = Parlando*, 2012, 1. sz. (a lap 2012-től csak online jelenik meg): <http://www.parlando.hu/2012/2012-1/2012-1-21.htm>
- KOVÁCS Ilona: *Magyar zeneszerzők 29. Pongrácz Zoltán*. Bp., Mágus Kiadó, 2004.
- KOVÁCS Ilona: *Pongrácz Zoltán zeneszerző, karnagy*. 2017, http://mmakademia.hu/alkoto/-/record/MMA15239#_ftn5 (utolsó letöltés: 2019. 09. 07.).
- LAJTHA László (szerk.): *Széki gyűjtés (Népzenei monográfiák II.)*. Bp., Zeneműkiadó, 1954.
- LAMPERT Vera: *Népzene Bartók műveiben. A feldolgozott dallamok forrásjegyzéke*. Bp., Hagományok Háza, 2005.
- PONGRÁCS Zoltán: *Énekjegyzetek*. Bp., A Rákóczi Kollégium kiadása, 1934.
- PONGRÁCS Zoltán: *Népzeneszerek könyve*. Bp., Zeneműkiadó, 1963.
- PROHÁSZKA Ágnes: *A Magyar Csupajáték*. Szakdolgozat, MTE, Táncos és Próbaavezető Szak, Néptánc Szakirány, 2016.
- RAKOS Miklós: *Böhm-iskola – A magyar verbunkos táncmuzsikának az európai zenére gyakorolt hatásáról = Zenekar*, 2003, 10. évf., 5. sz., 39–47.
- RAKOS Miklós: *Brahms magyar táncainak forrásai – 3. rész. Táncos „egzotikum” Mozart hegedűmuzsikájában = Zenekar*, 2005, 12. 1. sz., 34–41.
- SZABOLCSI Bence: *Egzotikus elemek Mozart zenéjében = A választ és egyéb tanulmányok*. Bp., Akadémiai Kiadó, 1963, 179–190.
- SZÖNYINÉ SZERZŐ Katalin: *Zenei lexikon: A „verbunkos” (A Magyar Rádió Zenei Népművelési Rovata megrendelésére készült műsor Papp Márta szerkesztésében, 1980) = Parlando*, 2019, 5. sz., http://www.parlando.hu/2019/2019-5/Szonyine-Szerzo_Katalin.pdf
- TARI Lujza: *Pongrácz Zoltán népzenei gyűjtése szülőföldjén*. Dunaszerdahely, MTA BTK Zenetudományi Intézet, Szlovákiai Magyar Művelődési Intézet, 2018.
- VIRÁGVÖLGYI Márta – VAVRINECZ András: *Szatmári népzene II. Tiszaköröd*. Népzenei Füzetek – Hangszeres népzenei példatár, Bp., Magyar Művelődési Intézet, 1992.
- WILHEIM, F. András – DALOS Anna: *Pongrácz, Zoltán = Grove Music Online*, 2001, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022076> (utolsó letöltés: 2019. 09. 07.).

³² Ne feledjük, a Gyöngösbokréta-mozgalom életrehívójáról van szó!

Windhager Ákos:

A kodályi balettkoncepció Kodály nélkül

In memoriam Ittész Mihály

A balettkoncepció megvalósulásai

A szerző balett-történeti kutatás keretében vizsgálja Kodály balettkoncepciójának lehetséges kialakulását és megvalósulását. A jelen cikk – terjedelmi korlátok miatt – csak a „koncepció” megvalósulását mutatja be Kodály Zoltán balett-, pantomimzenéi, valamint műveire készült koreográfiák és papíron maradt tervei alapján. A kodályi koncepció kialakulását a *Magyar rondó – Kodály „balettkoncepciója” I. cikk tárgyalja.*¹

115 —

Sárkánytánc – Az egyetlen balettzene

Kodály egyetlen valódi balettzenéje a *Háry János* negyedik kalandjának egyik epizódja, a *Sárkánytánc*. A címszereplő pantomimmal elmesélt világvégi kalandja során tűzokádó szörnyekkel küzd meg. Az ABA szerkezetű jelenet első és harmadik része elidegenített hangzású, nagyívű fokozás, amelytől a közép-rész néptáncáthallásával elüt. Az énekes részekről lényegesen eltér, és az önálló zenekari epizódokkal rokonítható. Különösen a Napóleon bevonulásával és a gyászindulóval mutat tematikai, hangulati és hangszínbeli rokonságot. Mai füllel a bevezető szakaszban és annak háromszori visszatérésében a basszus ostinátóra és harsonamegszólalásokra épülő szakaszok a *Tavaszi áldozatra* emlékeztetnek, a visszatérés accelerandója pedig *A csodálatos mandarin* hajszájára. A Kodály által nem kedvelt Sztravinszkij-műre utal a szokatlanul nagy együttes; a hagyományos fa- és rézfúvóssor mellett még három szárnykürtöt és egy szaxofont is alkalmazott. Utóbbival Kodály a gúnyt fejezte ki más tételekben. Az ötperces epizód zenei anyaga azonban kevés egy ekkora együttesre, s hiába variál a szerző három különböző dallamcsoportot, nem sikerült igazi csúcspontot kialakítania.

A Gyagilev-féle koreográfiára alkalmas, korának hangzását megszólaltató, gúnyos jelenetet a szerző a *Háry* harmadik előadása után kivette a darabból.² Önálló műsorszámként 1927-ben hangzott el először Frankfurtban Dohnányi

¹ WINDHAGER Ákos tanulmánya (megjelenés alatt).

² BREUER János: *Kodály-kalauz*. Bp., Zeneműkiadó, 1982, 151.

Ernő vezényletével, a Budapesti Filharmóniai Társaság vendégjátéka során.³ Dohnányi a következő évben Párizsban és Londonban is elvezényelte a zenekar újabb külföldi útja kapcsán.⁴ Idehaza önálló darabként 1935-ben hangzott el első ízben. A közönség soraiban mérsékelt tetszést aratott, a zenekritikusokat pedig megosztotta. Jemnitz Sándor jó érzékkel mutat rá már a daljáték bemutatója (1926) kapcsán az epizód keresett stílusára. „A Sárkánytáncsal azonban sehogy nem tudtunk megbarátkozni. Hogyan kerül a »nemzetközi modern« zene ennyi lekopott közhelye éppen Kodály Zoltán palettájára, aki erről a »nemzetközi modern« zenéről tudvalevően hallani sem akar?!...”⁵ A Magyarország tudósítója így írt a beszédes, *Filharmóniai unalom* című cikkében: „A sémák seregéből kiemelhetjük Kodály »Balettzene« című újdonságnak tálalt zenekari művét, amely még a »Háry János« operaházi főpróbájáról emlékeztet. A Sárkánytánc a hangversenyteremben a bravúros hangszerelés ellenére is megőrzi erősen személytelen jellegét és nem alkalmas arra, hogy Kodály költői egyéniségét, művészetének mélységét méltón képviselje.”⁶ Hasonlóan nem találta jó darabnak azt Kodály egyik kedves tanítványa, Deák-Bárdos György sem, aki ötlettelennek jellemezte, s a jelenlevő közönséget szomorúan csalódottnak látta.⁷

Kevéssel jobb a véleménye a *Budapesti Hírlap* tudósítójának: „A hangverseny harmadik száma »Balettzene« címmel szereplő műve volt. Eredetileg a daljátékban a Sárkánytánc zenéje volt. Ezt a részt azonban röviddel az operaházi bemutató után kihagyták az előadásból, s így a hétfői hangverseny keretében bizonyos tekintetben újdonságnak számított, ötletes zenei játék, pompás hangfestmény, de Kodály keveset adott bele a maga markáns zenei egyéniségéből.”⁸ Hozzá hasonlóan Ottó Ferenc is az igazi kodályi ízt hiányolta. „Hallottuk még Kodálynak a Háry Jánosból törölt Sárkánytáncát. Ez Kodály legjobb zenekari »groteszk« darabja. A Sárkánytánc nem íródott elejétől végéig a megszokott Kodály-nyelvezeten. Az itt-ott előcsillanó, szellemesen torzított népdalmotívumok a francia–oroszk iskola hangszerelési ötleteivel cifrázva csiklandozzák a hallgató képzeletét.”⁹ Bár elismerően szól a muzsikáról, jól érezhető rajta a megdöbbenés, hogy az nem elég kodályos. A darab kései bemutatásának valóban nem tett jót, hogy a sikeres *Marosszéki* és a *Galántai* után játszották, mert azokból a közönség számára lepárolódott a jellegzetes Kodály-hang, amelyet a *Sárkánytánc* még nem tartal-

³ (sz.e.): *Magyar zenei hét Frankfurtban* = *Pesti Hírlap*, 1927. augusztus 18., 14.

⁴ DOHNÁNYI Ernő: *A Filharmóniai Társaság európai körútja és 75 éves jubileuma*, Dohnányi Ernő nyilatkozata = *Pesti Hírlap*, 1928. április 12., 13.

⁵ JEMNITZ Sándor: „Háry János” = *Népszava*, 1926. október 17., 8.

⁶ (Kv.): *Filharmóniai unalom* – Az első hangverseny = *Magyarország*, 1935. október 29., 10.

⁷ DEÁK-BÁRDOS György: *Zeneművészeti Szemle* = *Magyar Kultúra*, 1935. december 5., 485.

⁸ (Op.): *Az első filharmóniai társaság* = *Budapesti Hírlap*, 1935. október 29., 12.

⁹ OTTÓ Ferenc: *I. filharmóniai hangverseny* = *Szabadság*, 1935. november 3., 4.

mazott. Gaál Endre az első, akinek igazán tetszett a darab. „A hangversenyeken bemutatásra került Kodály Zoltán Hány Jánosból elhagyott Sárkánytánc, Balettzene címen. Mély humorral érezteti Kodály e művében a mesebeli szörnyek ijesztően fonák világát. A népmese hangulatának ad választékos eszközökkel a szerző kifejezést és műve a megértő bölcs szeretetét tükrözi.”¹⁰

Kodály idős korában, amikor a *Balettzene* már nem versengett a népszerűségért, és világos volt, hogy nem lett repertoárdarab, többen is szót emeltek mellette. Ferencsik néhány koncerten elvezényelte, és ő ragaszkodott ahhoz is, hogy a szintén balsorsú *Szimfóniával* egy lemezre kerüljön. Fábián Imre ezt a lemezt recenzeálva szállt síkra a *Sárkánytánc* mellett. „A hangversenyműsorokon sajnálatosan ritkán hallható Balettzene pedig igen érdekes Kodály-portrét villant fel: a groteszk-ironikus mesterét, akinek hangja más, mint a Hány többi részletében, ezért is kezdetett önálló életet a Hánytól függetlenül, melyhez eredetileg szánva volt.”¹¹ Tizenöt esztendővel később Breuer János is érdemben méltatta a Kodály-kalauzában.¹² Végül Ittész Mihály mutatott rá a formálódó Kodály-stílus groteszk elemeire éppen a balettepizódiban: „[A] Hányból végül is kimaradt, így rendkívül ritkán hallható, [a] szellemes és karakterisztikus Balettzen[e] (*Sárkánytánc*). Aki ismeri a darabot, talán egyet fog velem érteni abban, hogy ha egyáltalán van Kodálynak akárcsak a legcsekélyebb jazzhatást (meg Stravinsky-rokonságot) mutató műve, akkor az éppen a *Sárkánytánc*. De nemcsak a szaxofon szólisztikus alkalmazásával, hanem riasztó, még is groteszk karakterével, osztinátóra épülő lassan vonagló, illetve görcsös táncosságával – mindez természetesen a művészi célnak megfelelően nem kevésbé illusztratív jelleggel.”¹³

A *Sárkánytánc* tehát kapott erős bírálatot és elismerést is. Ahogy a kritikák említették, kodályos íze nem volt, viszont illeszkedett a korszak balettnyelvéhez. Hogy Kodály miért vette ki, az konkrétan nem ismert. Egy magát erősen tartó értelmezés a jelenethez szükséges bonyolult színpadtechnika elégtelen mivoltát látja az eltávolítás okának.¹⁴ A zeneszerző másik monográfusa magánértésülés birtokában már az 1980-as években cáfolta az előbb említett vélekedést, s anynyit nyilatkozik róla, hogy Kodály túl erősnek érezte abban Bartók fiatalkori hatását.¹⁵ Bár a *Psalmus*, a *Páva* vagy a *Concerto* önállóbb nyelvet használ, mint a *Sárkánytánc*, mégis jelzés arra, hogy a kodályi stíluskoncepció élő kortárs kap-

¹⁰ GAÁL Endre: *Zenei Szemle = Protestáns Szemle*, 1935, 2. sz., 35.

¹¹ FÁBIÁN Attila: *Magyar lemezek = Muzsika*, 1967. április 1., 42.

¹² BREUER: *i. m.* (1982), 150.

¹³ ITTÉSZ Mihály: „...Ez nem az én világom.” Kodály a jazzről és a könnyű zenéről – szubjektíven és objektíven = *Fejezetek a magyar jazz történetéből 1961-ig*. Szerk. SIMON Géza Gábor, Bp., Magyar Jazzkutató Társaság, 2001, 89.

¹⁴ DALOS Anna: *Kodály Zoltán eszményi birodalma: a Hány János alakváltásai* = Uő: *Kodály és a történelem. Tizenkét tanulmány*. Bp., Rózsavölgyi, 2015, 81.

¹⁵ BREUER: *i. m.* (1982), 151.

csolatokon nyugszik. Illetve azt is mutatja, hogy mit akart Kodály: a népdalokból gyúrni erőteljes színpadi jelenléte sugárzó öntörvényű zenét.

Két rövid epizód akad a *Székelifonó*ban is, amely a koncepciót kiforrott stílussal valósítja meg. A No. 8. és a No. 17. jelenetszámot viselő pantomimek szerzői megnevezése stilizált együttesmozgást jelöl.¹⁶ A tartalom azonban ott nem néptáncot vagy klasszikus balettet ír elő, hanem alkalmi színpadi történet. A No. 8-as szám idején egy legény bemászik a fonóba, és tóklámpással riogatja a lányokat, akik azután leleplezik. Hangulatilag az előző jelenet nagyívű lánycsúfolóját köti össze a Görög Ilona balladával. A No. 8. kifejezetten rövid (643–725. ütem), előadási tartama hozzávetőleg 90–100 másodperc, és még az is hét szakaszra osztott, így alkalmatlan érdemi balettkoreográfiához. Tartalmilag és érzelmileg ugyanakkor egyetlen folyamatot rajzol meg: az előző tételből átsűrődő dévajtságot (*Piu mosso*), az abból kinövő hajszát (*Presto*), amely egy keményen disszonáns csúcspontra fut ki (*Meno mosso*), arra az epikus lezárás felel (*Lento*), s végül a szomorú öt részre tagolt utójátékban csendül ki (*Allegro-Lento-Allegro-Moderato-Mosso*).

A No. 17-es szám (1639–1692. ütem) még kurtább, alig 70 másodpercig tart, de az *attacca* következő No. 18-as szöveg nélküli énekes jelenettel együtt is csak negyedfél perc. Tartalma szerint ekkor jelennek meg másodszerre a zsandárok, s ekkor viszik el a nagyorrú bolhát játszó szomszéd legényt. A No. 17. anyaga a No. 2. *Piu mosso* szakaszából (136–165. ütem) származik, ahol szintén a zsandárok jelenlétét festi le a zene. A jelenet rövid terjedelme ellenére zeneileg balettszerű, mind az Asz-dúr szakasz lopakodó témája, mind az E-dúr szakasz fokozása érzékletesen festi le a némajátékot. A No. 18-as szakasz (*Moderato*, 1693–1726. ütem) nagyszabású f-moll szimfonikus tablója (a *Citrusfa levelestől, ágastól, Kisangyalom, hogy váljunk el egymástól?* népdal témájára) szintén képszerű, s így alkalmas balettmozgásra. Utóbbi témát szintén a No. 2-ből (95–135. ütem) idézi vissza Kodály.

Hasonlóra ad alkalmat a No. 20-as közjáték is (1765–1836. ütem), amely szintén rövid, de közel négyperces időtartamával ismét lehetőséget ad akár elvont balettmozgásra, akár stilizált néptáncra. A jelenetben a szerelmétől elszakított háziasszonyt az addig őt vigasztaló szomszédok is magára hagyják. Az első fele (*Andante appassionato e rubato*) mélységesen fájdalmas sirató, a második fele (*Andante*) a gyászt elfogadó szakasz. Az említett részleteken túl az egyes jeleneteket gyakran vezeti be hangszeres ritornell, vagy köti a következőhöz utójáték. Mindezek a zenekari epizódok fontos zenedramaturgiai feladatot látnak el, mert újra és újra lehetőséget adnak arra, hogy az addig éneklő vagy néma szereplők megmozduljanak, akár autentikus néptánclelésben. Bár a két

¹⁶ KODÁLY Zoltán: *Székelifonó – Spinnstube*. Wien, Universal Edition, 1965, 52. és 161.

pantomim együttesen olyan hosszú, mint a *Sárkánytánc*, és a közjáték is alig négy perc, mégis alkalmasak rámutatni, hogy Kodály hová fejlesztette a balettkoncepciót.

Csupajáték – A „balettkoncepció” nem kodályi megvalósítása

A *Csupajáték* (1938) című előadás a kodályi balettkoncepció egyik megvalósításának tekinthető a cél, a szerzők és az eszközök szempontjából. A *Csupajáték* olyan előadás, amely kilenc (később: tizenegy) táncballadát tartalmaz. Az egyes balladákat sem tartalmi, sem zenei motívum nem köti össze, csak a rendezés-koreográfia és a népeletből vett motívumok. A műsort Paulini Béla, a *Háry szövegírója* szervezte meg Kodály eltérő epizódokat egymás mellé helyező színpadi koncepcióját követve. A *Csupajáték*hoz a kor előretörő zeneszerzőit (pl. Veress Sándort), képzőművészeit (pl. Szőnyi Istvánt) és táncosait (pl. Bordy Bellát) nyerte meg. A táncokat az Európa-szerte jegyzett magyar koreográfus, Milloss Aurél (1906–1988) tanította be.

Paulini Kodállyal való szellemi rokonsága nyilvánvaló az alábbi idézetek alapján: „Aki a népművészetet leutánozni akarja, az legfeljebb lemásolhat egy hímzést, vagy följegyezhet egy táncot, de ebből még nem lesz igazi költészet, csak másolat. Rendszerint: rossz másolat.”¹⁷ Az író folyamatosan hadakozik a népművészet művi megjelenítése ellen. Az alábbi részletben a bartóki modellt fogalmazza meg kodályos kifejezésekkel: „Az értelmiség ne azon fáradozzék, amit a nép már megcsinált, mert az úgy kiforrott remekmű, hanem alkosson valamit, ami rafináltságában éppen olyan értékű, mint amaz bájában. A zeneszerző ne köcsögdudáltasson a pestiekkal, hanem írjon egy köcsögdudáló élőzenét 24–60 tagú zenekarra komponálva.”¹⁸ A *Csupajáték* elvei tehát Kodály azonos tárgyú írásait támasztják alá az előadó-művészet oldaláról. A műsor tartalmát egy korabeli néplap így adja meg: „Szcenírozott népszokások, tündérregék, táncszámok, toborzók, groteszk jelenetek váltakoznak benne.”¹⁹ Paulini, a Gyöngyösbokréta-mozgalm egyik szellemi vezetője a néphagyományból merítette az egyes jelenetek tárgyát. Alapos ismeretanyaga következtében hitelesek életképei, sőt maga költötte „népdalai” is annak hatnak. Az epizódok jellege lírai és groteszk, néhány már bohózatba torkollik.²⁰ A korabeli kritikus hiányolta is a tragikumot. A *Csupajáték*

¹⁷ Paulinit forrásmegjelölés nélkül idézi: KÖVÁGÓ Zsuzsa: A Magyar Csupajáték története dokumentumok tükrében – Válogatás Bordy Bella hagyatékából = Színháztudományi Szemle, 1986, 25–42.

¹⁸ Közli: PÁLFI Csaba: A Gyöngyösbokréta története = Táncstudományi Tanulmányok, 1969/1970, 132.

¹⁹ [NÉVTELEN]: Magyar Csupajáték [sic!] = Magyar Muzsikaszó, 1938. május 1., 11.

²⁰ OTTÓ Ferenc: Magyar Csupajáték. Bemutatók a Művészszínházban = A Zene, 1938. július 15., 258.

játék koncepcióját jellemzi, hogy az ének nem kapott benne kiemelt szerepet (ezt majd csak a londoni előadáson korrigálják), viszont minden cselekményét a tánc fejezi ki.

A magyar tánc történet legnagyobb közös munkájában összesen tizenegy zeneszerző vett részt: Antos Kálmán (1902–1985), Bárdos Lajos (1899–1986), Farkas Ferenc (1905–2000), Kenessey Jenő (1905–1976), Lányi Viktor (1889–1962), Lisznyay-Szabó Gábor (1913–1981), Pongrácz Zoltán (1912–2007), Rajter Lajos (1906–2000), Ránki György (1907–1992), Veress Sándor (1907–1992) és Vincze Ottó (1906–1984). Lányi Viktort leszámítva mindegyik szerző Kodály tanítványa, Bartók híve és Sztravinszkij stílusában jártas volt. Bartókot közeli ismerőse, Milloss kapacitálta a csatlakozáshoz.²¹ A zeneszerző elfoglaltságai miatt nem tudott csatlakozni, de elvi támogatását jelzi, hogy maga helyett kedves tanítványát, Veressét ajánlotta. A korszak két idősebb, operát és balettet is sikerrel író szerzője (Kósa György és Lajtha László) ugyanúgy hiányzik a sorból, mint Kodály. Kósa hiánya azért feltűnő, mert az *Árva Józsi három csodája* (1930) című népi táncjátékával éppen a *Csupajáték* koncepcióját valósította meg: népballadát emelt fel az Opera színpadára európai zenei színvonalon. Igaz, az ő stílusa nem a magyar népzene és a Kodály által hangsúlyozott klasszikán alapult, hanem az új német iskolán. Lajtha kimaradása szintén sajnálatos, hiszen néptánc kutatásai a korban úttörőnek számítottak. A fiatal szerzők csoportját (Farkast, Antost, Pongráczot, Ránkit) Paulini korábbi közös munkákból ismerte, ők pedig ajánlották megbízható pályatársaikat is.²²

A névsor átgondoltságára utal Ottó Ferenc korabeli recenziója. „(A)z új magyar zeneszerzőgárda nem áll távol a színpadtól. [...] Kilenc fiatalember hite támadt fel a komoly művészi munkában. Mindannyiukat szinte parlagon heverő tehetségnek kell neveznünk. Ahányan vannak, annyi színű és annyira különböző jellegű a tehetségük. Az egyik erőteljesen drámai, a másik nagyvonalúan melodikus, a harmadik groteszkre termett, a negyedik izgatón modern, az ötödik magas színvonalú könnyű zenét tudna legjobban írni és így tovább. Ki gondol velük? Hol az a mai magyar Gyagilev, aki összegyűjtse, sarkalja őket és piacra dobja műveiket? Mind széjjel vannak, halódnak.”²³ Ottó később utal arra, hogy más alkotók is szerepet kellene kapjanak egy újabb alkalommal. Az említett kilenc szerző mellett a *Csupajáték* londoni előadása alkalmával Kodály neve is felkerült: a *Háry Tóborzóját* is beemelte 8. számként Milloss Aurél, noha a londoni előadáson nem vett részt. Kodály csatlakozása volt tanítványai produkciójához alapvetően azzal az említett alkotói folyamattal áll kapcsolatban, amely során felerősödik benne a tánc iránti érdeklődés.

²¹ KÖVÁGÓ: i. m. (1986), 29.

²² Uo.

²³ OTTÓ: i. m. (1938), 257.

1. táblázatA *Csupajáték* számai²⁴

Budapest, 1938	London, 1939
	Pongrácz Zoltán: Nyitány
Farkas Ferenc: <i>Bethlehembe</i>	Farkas Ferenc: <i>Bethlehembe</i>
Veress Sándor: <i>A csodafurulya</i>	Rajter Lajos: <i>Egyszer egy királyfi</i>
Pongrácz Zoltán: <i>Vízdal</i>	Lányi Viktor: <i>A rőzsessedő</i>
Lisznay-Szabó Gábor: <i>Áspiskígyó</i>	Veress Sándor: <i>A csodafurulya</i>
Vincze Ottó: <i>Patkó Bandi</i>	Vincze Ottó: <i>Patkó Bandi</i>
Kenessey Jenő: <i>Enyém a vőlegény</i>	Bárdos Lajos: <i>Az elcserélt szólam</i>
Lányi Viktor: <i>A rőzsessedő</i>	Kodály: <i>Anno 1800 (Háry: Intermezzo)</i>
Antos Kálmán: <i>Éjfélkor</i>	Farkas Ferenc: <i>Csupaszív Bálint</i>
Ránki György: <i>Hócsalád</i>	Lisznay-Szabó Gábor: <i>Áspiskígyó</i>
	Ránki György: <i>Hócsalád</i>
	Kenessey Jenő: <i>Enyém a vőlegény</i>

121

A *Csupajáték* olyannyira megfelelt Kodály balettkoncepciójának, hogy a londoni előadáshoz a nevét is adta (a *Háry* Toborzója is bekerült a műsorba). Egy időben a külföldi előadással ugyanakkor rámutatott arra, hogy Milloss nélkül mi akadályozza a modern színpadi néptánc-koreográfiát. A néptánc – Lajtha László, Gönyey Sándor és Molnár István úttörő munkássága ellenére – még érdemben feltáratlan terület, így még nincs olyan színházi szakember, aki behatóan megismerte volna. „A mozdulat minden fajtája, kezdve az egyszerű járáson, mélyen jellemző az egyénre s így a nemzetre is. A mi néptáncunk a nemzeti jelleg változatos és beszédes kifejezője. Mégsem formálódott ki magasabb magyar stílus a táncban. Hivatásos táncművészeink az Opera színpadán túlnyomórészt a külföldi táncokat művelték, s egyáltalán nem ismerték a magyar tánc néphagyományát. A magyar táncot mint színpadi rekvizitumot néhány kopott sablon szolgáltatta.

Újabban kissé jobban gondozzák a magyar táncot is. Azonban az Opera balettkarának néhány falusi autóbusz-kirándulása vagy a Gyöngyösbokrétá bármily szorgalmas látogatása nem oldja meg a problémát. Nem lehet magyar tánc kultúra, míg nem jönnek olyan táncművészek, akik egyébként is benne élnek a magyar

²⁴ PÁLFI: i. m. (1970), 133.; KÖVÁGÓ: i. m. (1986), 34–36.

kultúrában, s magukévá téve, átélve a magyar táncagyományt, azt magasabb feladatokra alkalmassá tudják fejleszteni.”²⁵

Kodály tehát azt hiányolja, hogy nincsenek olyan koreográfusok, akik magas szinten ismerik a néptáncot és a klasszikus balettet, s olyan ötvözetet tudnának létrehozni, mint ahogy ő egyesítette a népzenet a kortárs irányzatokkal. A *Csupa-játékot* táncszínpadra állító Milloss Aurél a saját korában egyedülálló szakemberként tudta ötvözni az általa ismert néptáncelemeket saját (főként szimbolikus expresszionizmusból táplálkozó) stílusával. A XX. századi magyar zenekritika legkérlelhetetlenebb alakja, Jemnitz Sándor (1890–1963) így fogalmazott: „Bartók Béla és Kodály Zoltán népi gyökerekből táplálkozó magyar muzsikája a vezető balettmestert [...] stílusfeladatok elé állította. [...] Ezek a feladatok röviden összegezhetők: a magyar balettművészetnek meg kell teremtenie a maga sajátos mondanivalóival szervesen összefüggő sajátos formáit. Ez a cél nem merülhet ki holmi külsőséges nemzetieskedésben, vég nélkül megújrázott csárdásokban és palotásokban, sem a népdalutánczatok és népdalátiratok iparművészettel egyenértékű hasonmásainak gyártásában: a népi táncok pusztá áttelepítésében.”²⁶

Ahogy tehát a *Háry* és a *Székelyfonó* magyar előadásaiban az énekművészek hitelesen dalolják a népdalokat, úgy a magyar táncjátékokhoz is kellene a magyar néptáncban otthonos tánckar, szólótáncos és koreográfus, amely képes a népi elemet elemelt módon az operaszínpadon előadni. Ennek hiánya és az abból fakadó kudarc érhető tetten a *Kurucmese* sorsában.

Kurucmese – A „balettkoncepció” pasticciováltozata

A kodályi balettkoncepció legnyilvánvalóbb megnyilatkozása az 1935-ös *Kurucmese* színrevitele. A *Székelyfonó* után és a *Fölszállott a páva* előtt s temérdek kórusmű közben keresi fel Kodályt Harangozó Gyula és Milloss Aurél, hogy két népszerű zenekari darabjából (*Marosszéki* és *Galántai táncok*) táncjátékot készítené. A *Háryt* is jegyző Harsányi története a Rákóczi-szabadságharc idején játszódik, s a szép menyasszonyért verseng egy labanc és egy kuruc katonatiszt. A jelenetek helyszíne: egy erdélyi (marosszéki) várkastély és Galánta, így utalva az eredeti darabokra. A balettelőadás Milloss ötlete volt, aki Kodálytól az engedélyt megkapva el is készítette a koreográfiát. A betanítás után készült el Harsányi szűzséje, amelyet azonban a táncművész és a zeneszerző ellenzett. Az Operaház vezetése azonban nem engedett követeléseiknek, így Harsányi meséje ellenpontosította a zenét és a táncot.

²⁵ KODÁLY Zoltán: *Magyarság a zenében* = KODÁLY Zoltán: *Visszatekintés*. Szerk. BÓNIS Ferenc, Bp., Argumentum, 2007, II. kötet, 253.

²⁶ JEMNITZ SÁNDOR: *Operaházunk és a magyar balett = A magyar muzsika könyve*. Szerk. MOLNÁR Imre, Bp., HAVAS Ödön kiadása, 1936, 72.

Noha Kodály és Milloss ellenvetése érthető, a balettelőadások esetében – különösen a XX. század elejétől – gyakori, hogy konkrét zenekari darabot használnak fel egy későbbi szövegkönyv alapján önálló koreográfiához. A Magyar Királyi Operaház 1930-tól rendszeresen kért fel egy-egy koreográfust, hogy adott darabokból állítson össze pantomimelőadást. A hangszerelést több esetben Weiner Leó (1885–1960) végezte, s leginkább a hangulatos, zenekari karakterdarabokból gyúrtak „balettművet”. Ebbe a sorozatba illik a *Kurucmese* is. Az ünnepélyes bemutatón (1935. március 13.) Liszt *Örök temetés* és Kósa Árua *Józsi* egyfelvonás pantomimje között játszották.

2. táblázat

Az Operaház pasticciobalett-környezete

	Szerző	Cím	Ea.	Eredeti művek	Társ szerzők
1930	Weiner	<i>Csongor és Tünde</i>	27	Azonos című kísérőzene	Márkus László, Jan Cieplinski
1930	Liszt	<i>Pesti karnevál</i>	90	Liszt-művek	Zsindelyné Tüdös Klára, Brada Ede
1933	Liszt	<i>Magyar ábrándok</i>	73	Liszt-művek	Márkus László, Jan Cieplinski
1934	Liszt	<i>Örök temetés</i>	5	Marche funebre, Funerailles	Bethlen Margit, Turnay Alice
1934	Dohnányi	<i>Szent Fáklya</i>	29	Szimfonikus percek, Ruraliahungarica	Galafres Elsa
1935	Kodály	<i>Kurucmesék</i>	8	Marosszéki táncok, Galántai táncok	Harsányi Zsolt, Milloss Aurél
1936	Hubay	<i>Csárdajelenet</i>	82	Azonos című hegedűdarabok	Harangozó Gyula
1936	Liszt	<i>Mefisztókeringő</i>	1	Azonos című művek	Kyra Nizsinszkij
1942	Liszt	<i>Szerelmi álmok</i>	10	Liszt-művek	Hamvay Géza, Harangozó Gyula
1945	Liszt	<i>Pesti szilveszter</i>	4	<i>Pesti karnevál</i> felújítva	Balassa Imre?

Bár az előadás pazarul sikerült, a kritikusok megéreztek – illetve Kodály megígulta nekik – a zene, a tánc és a szüzsé közötti egyenetlenséget, és így a produkció csak kísérlet lett, de nem működő balett. Ottó Ferenc így írt: „Bármennyire örülünk is, hogy Kodály zenéjével mindig az áhított magyar levegő áramlik az

Operaszínpadáról, nem hallgathatjuk el a bemutatott Kurucmese erőszakosságát. Sosem sikerül teljesen kielégítő mesét írni egy szimfonikusan elképzelt és zárt formákban megírt zenéhez. Ezt éreztük Harsányi Zsoltnak a Marosszéki és a Galántai táncokhoz írt szerelmi háromszög-, kolostor- és kuructábor-motívumokból szőtt meséjében is. (A Marosszéki táncok egyik idillikus köztétela pl. nem okvetlenül egyenlő a primadonna tulipánjelenetével a várudvaron.)”²⁷ A kritikus ellenállásában nagyobb hangsúlyt kap az, ahogy ő a zenei művek zártságáról gondolkodik, mint a színpadra állítás esetlegessége. A Nemzeti Újság munkatársa is arra utalt, hogy a táncmű íve megtörik: „Nem [az előadókon] múlt, hogy az új Kodály-előadás kissé mégis szétesőbb, és már a kétféle tánckép különbözősége következtében nehezebben fogható össze, mint a Székelyfónó.”²⁸ A kritikus tehát a zene szerkesztését érezte gyengének, mert Milloss teljesítményét kifejezetten méltatta. Az Élet című szépirodalmi folyóirat recenzense is a kétségeit fogalmazta meg, igaz, más irányból. „Operaházunk pompás díszleteket terveztetett a tehetséges Oláh Gusztávval, csak kár, hogy a balett meséje nem fejezi ki a zenét, amely elvont tartalmú, mintegy a tánc lelkének zenei párлата. Illőbb lett volna ehhez a zenéhez eseménytelen táncművet komponálni.”²⁹

Tóth Aladár (1898–1968), Kodály egyik legkedvesebb tanítványa, az Operaház későbbi nagyhatású igazgatója mestere indulatát tolmácsolta, amikor kifejezett dühvel száll ki az előadás ellen. „A »Pesti karnevál« úgy látszik tradíciót alapított Operaházunkban. Egymás után kerülnek színpadra nálunk a »megbalettesített« zongoradarabok, szimfonikus művek. Ennek a balettmániának legújabb áldozata két remekbe készült Kodály-kompozíció, a »Marosszéki táncok« és a »Galántai táncok«. Ezt a két karakterben egymástól élesen elkülönülő táncszívet »megtáncolni« teljesen felesleges, hiszen mint minden remekmű, úgy ez a Kodály-zene is befejezett egészlet alkot önmagában.”³⁰ Ismét a hazai zenemű elvi felfogása kerül tehát szembe a Kurucmesében létrejövő alkalmazott szerepkörrel. Tóth ki is emeli kritikájában a szerepkörváltást: „Sajnos Operaházunk mai balettújdonossága nem [...] [a] magasabb kulturális törekvéseknek jegyében, hanem egyszerűen az olcsó, könnyű szórakozásnak érdekében sajátította ki Kodály szimfonikus zenéjét.”³¹ Ezt követően mutatja be a zene abszolút mivoltát véleménye szerint leértékelő cselekményesítés kérdését: „Amint a balett címe, »Kurucmese« mutatja: »mesét« íratott [ti. Az Operaház] a két zenekari darabhoz, »librettót...« nehogy a közönség unatkozzon. [...] A muzikális hallgató szeretné követni azt a »cselekményt«, mely a zenében mélyen költői felépítés jegyében fűzi egymáshoz a han-

²⁷ OTTÓ Ferenc: *Bemutatók az Operában: Milói Vénusz. Kurucmese = Szabadság*, 1935. március 17., 6.

²⁸ (d.): *Kuruc-mese. Kodály-bemutató az Operában = Nemzeti Újság*, 1935. március 14., 13.

²⁹ [NÉVTELEN]: *Egy esztendő zenei élete. Az ötvenéves Operaház = Élet*, 1935. július 14., 571.

³⁰ TÓTH Aladár: *Balettújdonosság az Operaházban = Pesti Napló*, 1935. március 14., 14.

³¹ Uo.

gokat. Ebben azonban meggátolja a rikító színekben pompázó, végtelenül primitív színpadi cselekmény, mely sehogy sem akar összeforjni a muzsikával.”³² Pár sorral lejjebb az is kiderül, hogy a kritikus dühét valójában mi szítja: „Ha »magyar pantomimet« akar bemutatni: mutassa be Bartók Csodálatos mandarinját.”³³ Bár az éles hangú beszámoló felelőst keres a táncjáték elrontott koncepciójára, végül mégsem nevez meg konkrét vétkest. Sőt, Harsányitól Millosson és Harangozón át mindenkinek a teljesítményét elismeri. Egyedül Ferencsik János (1907–1984) karmester kap némi szűrást.

A *Kurucmesét* az Operaház összesen nyolcszor játszotta. Külföldön azonban keletje volt. Elsősorban német együttesek adták elő sikerrel, de ismert, hogy Cleavelandben is játszották. Kodály a német előadások kapcsán erősen őrlődött. Szívből gyűlölte a Harmadik Birodalom politikáját, és semmilyen módon nem akart hozzájárulni annak kulturális életéhez, ám az előadások jogait a bécsi Universal Edition gondozta, és a szerző engedélye nélkül is hozzájárult az előadásokhoz. A zeneszerző egyik német előadásra sem utazott ki, bármennyire ünnepeles vagy sikeres is volt az.³⁴ A német sikerek több tényezőnek tudhatóak be, így a népzenealapú zenekari műnek, ottani közkedveltségének, illetve annak, hogy a zenedarabokat nem úgy tekintették zártnak, mint nálunk. Végül a kinti közönség nem érzékelte a Kodály-darabok eltérő jellegét, így a két, egymás után játszott művet azok általuk beleértett stílusegysége révén egységesnek érezték.

3. táblázat

A *Kurucmese* alakváltozásai az előadások során³⁵

Évszám	Helyszín
1935	Budapest
1936	Hamburg, Duisburg
1938	Berlin, Hamburg
1938	Cleaveland
1940	Danzig
1940	Berlin
1941	Bécs, Graz, Wuppertal

³² Uo.

³³ Uo.

³⁴ [NÉVTELEN]: *Kodály-balett a bécsi Operaházban* = *A Zene*, 1940, 3. sz., 46.

³⁵ HORUSITZKY Zoltán: *Kodály Zoltán életútja (2. rész)* = *A Zene*, 1943, 7. sz., 104.

Fölszállott a páva – A konkrét balett-tervek

A *Kurucmesék* tapasztalata alapján Kodály eredeti balettzene komponálásához kapott kedvet. Erre utal egy 1936-os újsághír. „*Tavaly Budapestre is ellátogatott a híres Joost-balett [sic!] és éppen ennek a budapesti vendégszereplésnek köszönhető, hogy a jövő szezonban az új Joost-balett világ körüli útra fogja vinni Kodály Zoltán, a nagy magyar zeneköltő muzsikáját.*”³⁶ A cikk közli azt is, hogy – helyesen írva – Kurt Jooss (1901–1979) német koreográfus levélben egyeztetette a zeneszerzővel, mely műveire épül majd a balett. Az 1936 októberére tervezett világbemutatót követően az együttes Budapestre is ütemezett be fellépést. A program – a jelenleg rendelkezésre álló sajtóanyagok alapján – valószínűleg nem valósult meg. Ugyanakkor a *Budapesti Hírlap* 1936. november 3-án arról értesíti az olvasóit, hogy a Jooss-balett vezető táncosnője (feltételezhetően Czöbel Lizáról [1906–1992] van szó) november 5-én szólótáncestet ad a Zeneakadémia nagyszínpadán, s műsorában Bartók- és Kodály-darabokat is előad.³⁷ A Zenetudományi Intézet által feldolgozott koncertadatok alapján azonban aznap Dohnányi adott ugyanott zongoraestet.³⁸ A Jooss-balett 1937. március 31-én érkezett újra Budapestre, s másnap már a Royal Színházban léptek fel.³⁹ Műsorukon azonban nem volt Kodály-mű. 1938-ban ismét vendégszerepelt nálunk az együttes, de ezúttal sem hangzott el Kodály-zene. Feltételezhető tehát, hogy a Kodály-balett megghiúsult.

Hasonlóan végződött az Universal Edition egyik vezetője, Alfred Schlee (1901–1999) által felvetett balett sorsa is. 1938-ban arra kérte Kodályt, hogy Léonid Massine (1896–1979) koreográfussal együttműködve írjon táncjátékot a Montecarloi Orosz Balett számára.⁴⁰ Kodály a *János vitézből* készített szöveggönyvet, amelynek írógépelt változatára számos témát fel is vázolt. 1939-ben ugyancsak Schlee kezdeményezi a *Kurucmese* színrevitelét az Orosz Balett előadásában, amelynek Milloss lett volna a koreográfusa. A terv annyira előrehaladott, hogy már tiszteletdíjról is tárgyaltak. Erről a bemutatóról jelenleg nem tudunk, Bónis Ferenc annak elmaradásáról ír.⁴¹

Ebben az időben írja meg a *Fölszállott a pávát* és a zenekari *Concertót* is. Nem lehetetlen, hogy a balettnak szánt zenék kerülnek végül át valamelyik al-

³⁶ [NÉVTELEN]: *Világjáró magyar balettet állítanak össze Kodály Zoltán zenéjéből* = *Magyar Hírlap*, 1936. július 15., 7.

³⁷ [NÉVTELEN]: *(Táncset)* = *Budapesti Hírlap*, 1936. november 3., 9.

³⁸ A BTK Zenetudományi Intézetének Budapesti Hangverseny-katalógus alapján, http://db.zti.hu/koncert/koncert_Adatlap.asp?klD=851

³⁹ F.J.: *A Jooss-balett* = *Pesti Hírlap*, 1937. április 2., 18.

⁴⁰ BÓNIS Ferenc: *Egy ismeretlen Kodály-kompozíció első kiadása elé* = *Hitel*, 2013, 2. sz., 68.

⁴¹ Uo.

kotásba. A *Páva* bonyolult, osztott, variációs szerkezete éppúgy jól táncolható, ahogy hívja ezt az értelmezést a *Concerto* táncos főtémája is. A *Fölszállott a páva* – hangulatában folytatja ugyan a két táncszvit világát – egészen új minőség a kodályi zenekari életműben: koncentráltasága, érzelmi árnyaltsága és időtartama a *Zsoltárral* vethető össze. (A két táncszvit részletes balettszempontú elemzését ld. a szerző 1. lábjegyzetben említett tanulmányában.) Tematikus és hangulati összetettsége mellett erős a belső osztottsága, tehát jól szakaszolható. A régi típusú, pentaton magyar népdal („*Röpülj páva, röpülj!*”) első bemutatása (a témaszakasz) alapvetően balladai hangulatot teremt. A mélyvonósoktól halkan elinduló zene titokzatos, maga a dallam viszont – magyar füllel – fájdalmas. Ezt színezi át Kodály egy rövid epizódra pasztorálissá. A tizenhat variáció jellegzetessége, hogy eltérnek egymástól, s több esetben éles ellentétüket hangsúlyozza a dramaturgia. A korábbi táncszvittekhez hasonlóan ezúttal is van azonban érzelmi-hangulati cselekmény. Az eredeti népdal rabokat szabadító cselekménye balladai tömörségű, azt zenei programmá tágítva mutatja be Kodály. Így az I–V. variációk alapvetően hősies karakterűek, amelyben egy hős (a „páva”) mitikus portréját hallhatjuk. A VI–X. variációkban a balladai hangulatot felváltja az áhítat, a derű és a szomorúság hármasa. Az árnyaltabbá vált hős a XI–XIII. variációkban mély gyászt él meg. Az újjászületése a XIV–XVI. variációban hallható, ahogy az ébredés hangulatából eljut újra a kiteljesedés öröméig. A terjedelmes fináléban azután a korábbi balladai-drámai tematikától eltérően új elem kerül be, egy játékos forgató téma. A fináléban megszólaló dallam kétarcú: értelmezhető a kiinduló Páva-téma egyik könnyed variációjának, de az azonos hangkészletet és dallammenetet használó *Volt nékem egy kecském* kezdetű, szintén régi típusú, lá pentaton népdal feldolgozásának is. A sodró lendületű szakaszt a pasztorális hangulatú emlékképek felidézése szakítja meg, majd pedig egy nagyszabású szimfonikus témaösszegzés zárja le.

Ha a *Páva-változatokat* végignézzük, egyfelvonásos balett szinopsisát látjuk magunk előtt, amelynek epizódjai: a hős bemutatása, vidám és erőt próbáló cselekedetei, halála, újjászületése, győzelme és népünnepély. Ha a cselekmény utólagos értelmezés is, a zene érzelmi-hangulati programja autentikus. Balettzeneként való értelmezése alátámasztható az életrajzi adatokkal és a karakter-váltásokat hangsúlyozó szerzői tagolással. Ugyanezt az értelmezést erősíti a táncszínpadi visszaigazolás is: Velekei László 2013-ban a Győri Balett *Romance* című koreográfiájában sikerrel használta fel. A *Fölszállott a páva* jelentősége a kodályi balettkoncepció felől az, hogy ezzel adott végérvényes választ a sztravinszkiji táncjátékokra: a *Pávával* felelt a *Tűzmadárra*. Noha a két mű közötti stílusbeli különbségek egyértelműen az önállóságukat bizonyítják, összetartozásuk mégis szembetűnő: népzenei elemekből egy-egy balladát „mesélnek el” korszerű zenekari formában, hasonló érzelmi-hangulati képekben.

4. táblázat

A Fölszállott a páva szerkezete

	Tempó	Jelleg	Témahordozó	Ütemek
	Moderato	Témabemutató, balladai: titokzatos	Zkar	1-60.
	Moderato	Pasztorális (franciás)	Ob	61-78.
I.	Con brio	Robusztus, verbunk	Hars	79-86.
II.	(Con brio)	Sűrű (kínaias)	Fag, cs, b	87-102.
III.	Piu mosso	Diadalmas	Hgk	103-110.
IV.	Poco calmato	Mélázó (oroszos)	Hg	111-118.
V.	(Poco calmato)	Hősies (portré)	Fag, cs, b - hg	119-135.
VI.	Tempo calmato	Korárelőjáték - korál	Hg, cs - fuv - fúvósötös	136-153.
VII.	Vivo	Erőtéljes nagytabló, tánc	Zkar	154-178.
VIII.	Piu vivo	Feszült jelenet - elemelt	Hgk - fuv, ob - mélyvn	179-230.
IX.	(Piu vivo)	Balladai, fájdalmas, „könnyek tava”	Fg, mélyvn - hg, fuv	231-252.
X.	Molto vivo	Vidám, staccato, (kínaias)	Fafúvók	253-280.
XI.	Andante espressivo	Pusztai hang, fojtott bánat	Ob, ang k, kl	281-315.
XII.	Adagio	Fájdalmas nagytabló	Hgk - zkar	316-346.
XIII.	Tempo di marcia funebre	Gyászinduló	Hars - tr	347-373.
XIV.	Andante poco rubato	Bensőséges, „az erdő ébredése”	Fuv	374-405.
XV.	Allegro giocoso	Szökös csárdás, (kínaias?)	Zkar	406-452.
XVI.	Maestoso	Hősies nagytabló, fájdalmas alaphanggal	Kürt - hg	453-475.
Finale	Vivace	(Volt nékem egy kecském...) játékos - fokozódás	Zkar	476-631.
	Andante cantabile	Győzelmes megérkezés - pasztorális emlékképek	Vonósok - kisfuv.	632-652.
	Allegro	Összegzés: Volt nékem, Csárdás, korál; kiteljesedés	Zkar	653-710.

A „balettkoncepció” szerkezeti hatása szempontjából a *Pávával* egy időben írt *Concerto* és az ugyanakkor felvázolt *Szimfónia* is tanulságos lenne. Szintén ennek a pár évnek a tervei közé tartozik a *Szent István*-oratórium is, amelyből az ismert *Ének Szent István királyról* című kórusművet írta meg több változatban, majd a világháborút követő hónapokban rövid zenekari előjátékot illesztett hozzá (*Vértanúk sírján*). A legtermékenyebb időszakát szakította félbe az, hogy a számára megnyílt nagyvilágot bezárta előtte a világháborús nemzetközi környezet. Az alkotás ilyen mérvű korlátozottsága végül a balettkoncepció elvetéséhez vezetett.

Kállai kettős – Utótánc

129

A világháború végével Kodály stílusa eszközeit és dramaturgiáját tekintve is megváltozik. 1948-ig a még közvetlenül keze ügyében levő terveit beváltja: meghangszereli a *Missa brevis*t és megír valamit – korábbi anyagok alapján – a *Czinka Pannából*, de önálló nagy művet 1954-ig nem ír. Érthető módon ebben a válságban a balettkoncepcióhoz sem tud visszatérni. Az utolsó táncsalattal kapcsolatos darabja, a *Kállai kettős* a *Háryban* egyszer már megkezdett epizód kibővítésére korlátozódik. A zenekart a *Magyar rondó* méretére csökkenti: három klarinétot, két cimbalmot és vonóegyüttest alkalmaz, valamint vegyes kart. A háromtételű, négyrészes mű „cselekménye” a szerelmesek civódásából a legénybúcsún át egy vidám nagycsaládi ünnepig ível. Mivel a darabot a Magyar Állami Népi Együttesnek írta, annak szerkezete táncolásra alkalmas formákat tartalmaz. A *Sárkánytánc* sztravinszkijes és a *Székelyszó* elvont pantomimjét messze feledve a néptánc vidám színpadi megjelenítését vállalta 1950-ben.

5. táblázat

A *Kállai kettős* szerkezete⁴²

Tempó	Jelleg	Népdal	Szakaszok
Moderato	Témabemutató	Zkar	1-6.
I. Lassú tánclépés	Évődő	Felülről fúj	7
II. (Élénken)	Bordal	Jó bort árul Sirjainé	3
III. (Élénken)	Csúfolódó	Kincsem, komámasszony	2x2
Piu mosso	Bordal	Nem vagyok én senkinek sem adósa	2

⁴² KODÁLY Zoltán: *Kállai kettős vegyes karra és zenekarra eredeti népdalok után*. Bp., Zeneműkiadó, 1955.

Irodalomjegyzék

- BÓNIS Ferenc: *Egy ismeretlen Kodály-kompozíció első kiadása elé* = *Hitel*, 2013, 2. sz., 66–71.
- BREUER János: *Kodály-kalauz*. Bp., Zeneműkiadó, 1982.
- (d.): *Kuruc-mese. Kodály-bemutató az Operában* = *Nemzeti Újság*, 1935. március 14., 13.
- DALOS Anna: *Kodály Zoltán eszményi birodalma: a Háry János alakváltásai* = *Uő: Kodály és a történelem. Tizenkét tanulmány*. Bp., Rózsavölgyi, 2015, 81–90.
- DEÁK-BÁRDOS György: *Zeneművészeti Szemle* = *Magyar Kultúra*, 1935. december 5., 485–486.
- DOHNÁNYI Ernő: *A Filharmóniai Társaság európai körútja és 75 éves jubileuma, Dohnányi Ernő nyilatkozata* = *Pesti Hírlap*, 1928. április 12., 13.
- FÁBIÁN Attila: *Magyar lemezek* = *Muzsika*, 1967. április 1., 42.
- F.J.: *A Jooss-ballett* = *Pesti Hírlap*, 1937. április 2.
- GAÁL Endre: *Zenei Szemle* = *Protestáns Szemle*, 1935, 2. sz., 93–95.
- HORUSITZKY Zoltán: *Kodály Zoltán életútja (2. rész)* = *A Zene*, 1943, 7. sz., 100–108.
- ITTÉSZ Mihály: „...Ez nem az én világom.” *Kodály a jazzről és a könnyű zenéről – szubjektíven és objektíven* = *Fejezetek a magyar jazz történetéből 1961-ig*. Szerk. SIMON Géza, Bp., Magyar Jazzkutatási Társaság, 2001.
- JEMNITZ Sándor: „Háry János” = *Népszava*, 1926. október 17., 8.
- JEMNITZ SÁNDOR: *Operaházunk és a magyar balett = A magyar muzsika könyve*. Szerk. MOLNÁR Imre, Bp., HAVAS Ödön kiadása, 1936, 63–72.
- KODÁLY Zoltán: *Magyarság a zenében* = KODÁLY Zoltán: *Visszatekintés*. Szerk. BÓNIS Ferenc, Bp., Argumentum, 2007, II. kötet, 235–260.
- KODÁLY Zoltán: *Kállai kettős vegyes karra és zenekarra eredeti népdalok után*. Bp., Zeneműkiadó, 1955.
- KODÁLY Zoltán: *Székelyfonó – Spinnstube*. Wien, Universal Edition, 1965.
- A BTK Zenetudomány Intézetének Budapesti Hangverseny-katalógus alapján, http://db.zti.hu/koncert/koncert_Adatlap.asp?kID=851
- KÓVÁGÓ Zsuzsa: *A Magyar Csupajáték története dokumentumok tükrében – Válogatás Bordy Bella hagyatékából* = *Színháztudományi Szemle*, 1986, 25–42.
- (Kv.): *Filharmóniai unalom – Az első hangverseny* = *Magyarország*, 1935. október 29., 10.
- [NÉVTELEN]: *Egy esztendő zenei élete. Az ötvenéves Operaház* = *Élet*, 1935. július 14., 571–572.
- [NÉVTELEN]: *Világjáró magyar balettet állítanak össze Kodály Zoltán zenéjéből* = *Magyar Hírlap*, 1936. július 15., 7.
- [NÉVTELEN]: *Magyar csupajáték [sic!]* = *Magyar Muzsikaszó*, 1938. május 1., 11.
- [NÉVTELEN]: *Kodály-balett a bécsi Operaházban* = *A Zene*, 1940, 3. sz., 46.
- [NÉVTELEN]: *(Táncest)* = *Budapesti Hírlap*, 1936. november 3., 9.
- (Op.): *Az első filharmóniai társaság* = *Budapesti Hírlap*, 1935. október 29., 12.
- OTTÓ Ferenc: *Bemutatók az Operában: Milói Vénusz. Kurucmese* = *Szabadság*, 1935. március 17., 7.
- OTTÓ Ferenc: *I. filharmóniai hangverseny* = *Szabadság*, 1935. november 3., 4.
- OTTÓ Ferenc: *Magyar Csupajáték. Bemutatók a Művész Színházban* = *A Zene*, 1938. július 15., 257–260.
- PÁLFI Csaba: *A Gyöngyösbokrétá története* = *Táncstudományi Tanulmányok*, 1969–1970, 115–161.
- (sz.e.): *Magyar zenei hét Frankfurtban* = *Pesti Hírlap*, 1927. augusztus 18., 14.
- TÓTH Aladár: *Ballettújdonság az Operaházban* = *Pesti Napló*, 1935. március 14., 14.

A Magyar Csupajáték előadó-művészeti hatása

Bólya Anna Mária:

A Csupajáték ürügyén – Tradicionális táncanyag a táncszínpadon

Jellegzetes magyar néptánc-koreográfusi stílusok – A néptánc művészi feldolgozásának kérdései

A Gyöngyösbokréta-mozgalom és a Magyar Csupajáték

Paulini Béla

A magyar néptánc színházi közegben való bemutatásának előzményei nem nagyon régi múltra tekintenek vissza. Szabados György *Viórájában* (1891) a koreográfus két székely gazdát hívott meg, hogy az egyébként igen archaikus boricatáncot eltáncolják a darabban. A leírásból úgy tűnik, hogy a színpadon valódi boricatáncot jártak lényegi változtatás nélkül, és táncuknak igen nagy sikere volt.¹

A falusi szokás ilyen módon való színpadra állítása azonban kivételes eseménynek számított. A következő jelentős állomás Paulini Béla Gyöngyösbokréta-mozgalma volt, amely falusi néptáncot mutatott be színpadon. „Gyöngyösbokrétán kellett ezt kezdeni, a falu csapatai hódították meg évről évre jobban Budapest szívet, a már-már elpusztuló népművészetnek. A falusiak előbb fizikailag jöttek el. Itt hagytak azonban valamit minden látogatásuknál, és művészetüknek a lelke most kivirágzott egy sereg pompás magyar fiatal muzsikusként, díszletfestő és színész művészetében. Kifinomodva, magasabb feladatokra éretten a magyar népi génusz szólalt meg apró ötletes népi játékban, groteszkben, táncban.”² A mozgalmat Paulini a Bokréta Szövetségbe fogta össze. Az ország falvaiban működő csoportok 1931-től minden év augusztusában a Szent István-napi ünnepségsorozat keretein belül mutattak be színpadon táncos szokásokat. Ezek egyben turisztalátványosságok is voltak, ezért a programokat a Fővárosi Idegenforgalmi Hivatal is támogatta. A mozgalomnak a magyar néptánc kutatás szempontjából igen nagy jelentősége van. „Az egykori bokrétások mintegy a helyi hagyomány letéteményeseivé váltak, és – amint ezt már ötvenes éveink kutatása is kiderítette – több száz táncvariánst őriztek meg többé-kevésbé hiteles formában a későbbi tánc kutatás és kulturális élet számára.”³

.....
¹ PÖNYAI György: *Luigi Mazzantini balettmesteri működése (1889–1894)*. Megjelenés előtt.

² 84.39.05. *Nemzeti Újság*, szerző: P. L.

³ MAÁ CZ László: *Néptánc a színpadon* = DIENES Gedeon – FUCHS Livia: *A színpadi tánc története Magyarországon*. Bp., Múzsák Közművelődési Kiadó, 1989, 267.

Az ipari fejlődéssel együtt egész Európában megjelent az igény a paraszti kultúra értékeinek megőrzésére. A falusi folklór múzeumi kultúráként való bemutatásának első példái Európában a finneké és a svédeké tűnnek fel. A legjelentősebb az 1891-ben Artur Hazelius által alapított, a svéd, Skanzen városrészben létrehozott szabadtéri múzeum. A paraszti kultúra ilyen jellegű bemutatása Magyarországon Jankó János néprajztudós kezdeményezésére az 1896-os budapesti Milleniumi Kiállításon épült teljes milleniumi falu esetében valósult meg. A kiállítás tartama alatt az ideköltöztetett parasztok ebben a faluban éltek, dolgoztak és ünnepi eseményeket: lakodalmat, táncot, népszokásokat is bemutattak a látogatóknak. A két világháború között a legjelentősebb, falusi táncokat és szokásokat színpadra állító mozgalom a Paulini Béla által elindított Gyöngyösbokréta volt. Amellett, hogy a fentebb leírtak szerint a Magyar Királyi Operaház színpadán már az 1890-es években bemutakoztak székely paraszttáncosok, a XX. század első évtizedeire az általános közfelfogás a reformkorból eredeztethető népies műtáncot tekintette magyar táncnak. Ehhez képest mindenképpen friss és újdonságként ható anyagot ismerhettek meg a nézők a bokrétás csoportok lábán. A Gyöngyösbokréta-mozgalom azonban nem csupán a tánc, hanem a teljes magyar kultúra számára a népiélet bemutatásának egyik legjelentősebb terepe volt.⁴

A két világháború közötti folklórkutatás nem vette figyelembe az élő folklóron addigra már végbement változásokat. Nem vette számításba az urbánus hatásokat, ideálisan „autentikusnak” tekintve a néptáncot, illetve csak az autentikusnak tekintett elemekkel kívánt foglalkozni. Szót ejtenek az „úri táncok” és más népektől származó táncok hatásáról, de ezek nem kerülnek tüzetes vizsgálatra. Pedig a városi társasági táncok hatása eddigre már régen elérte a paraszti folklórt.⁵

Az 1930-as években megalakult gyöngyösbokrétás csoportok saját táncaikat vitték színpadra. A megőrzéssel és bemutatással együtt azonban azonnal, a színpadra vitel pillanatától elindul egyfajta hagyománykimerevítés. Abban a pillanatban, amikor az élő folklórtevékenység kikerül eredeti közegéből, esetleg

⁴ GOMBOS András. *Hagyományörző mozgalom és együttesek Magyarországon*, 2005. GÖNYEI Sándor: *A Gyöngyösbokréta. Írások és dokumentumok a mozgalom történetéből*. Kézirat. Néprajzi Múzeum Etnológiai Archivum 5771., 2011. A datálatlan írás online megjelent: https://web.archive.org/web/20150627145931/http://folkradio.hu/folkszemle/gyongyosbokreta02/index.php#_ftn1 (utolsó letöltés: 2019. 03. 31.). PÁLFI Csaba: *A Gyöngyösbokréta története = Táncudományi Tanulmányok 1969–1970*, 115–161.

⁵ KAVECSÁNSZI Máté: *A társastáncok kutatása a magyar táncfolklórisztika történetében* = *ETHNOGRAPHIA*, 2015, 2. sz., 190.

maguk a közvetítők emelik ki onnan, bemutatófunkciót vesz fel, és fokozatosan elhalványulnak eredeti, magáért való funkciói.⁶

A folklór jellemzője, hogy élő, a közösség igényeit kifejező, rugalmasan változó jelenség. Amint egy kötött koreográfia állandó tárgyává válik, kimerevül és már csak emiatt sem autentikus folklór többé. A magyar néptánc egyik fő jellemzője az improvizativitás.⁷ Amennyiben ez megjelenik a színpadi produkcióban, akkor beszélhetünk autentikusságról, hiszen egy formailag rugalmasan változó mélyebb jellegzetességről van szó.

„A művészet a szeretet kifejezése. Kell, szükséges, az élet elengedhetetlen része. Az egyéni életben, a családban, de a nemzetben is. [...] A művészet teremtése az egyik legfontosabb emberi élmény, ami megtarthat minket, és egészsé teheti életünket. A művészet közösségeket hoz létre az elmagányosodott emberek között.”⁸ Egy jelentős recens multidiszciplináris kutatás szerint archaikus emberi közösségekben – elsősorban a neandervölgyi ember közösségeiben – a zene- és táncművészet nem csupán fontos, hanem egzisztenciális attribútuma volt az emberi közösség cselekvéseinek: a neandervölgyi ember kommunikációja érzelmi behatásokon és a zeneiség közösségteremtő erején alapult. A kutató által „zenenyelvnek” nevezett kommunikációs mód nélkül ezek a közösségek nem tudtak volna fennmaradni.⁹ A táncos-zenés esemény központi, közösségfenntartó szerepe a ma fennmaradt archaikus kultúrájú törzsek esetében is megfigyelhető.¹⁰

Bartha Elek a vallás ökológiai integrációjának elméletében leírja, hogy az európai agrártársadalmakban az industrializáció felé haladva a vallás és környezet közvetlen egymásra hatása megváltozott: a néphit és a természeti környezet egymást alakító folyamatába beékelődött a gazdaság, mint közvetítő elem. Ezzel a közvetettséggel párhuzamosan zajlik a munkafolyamatok gépesítése és ezzel rítustalanítása. A munka és a hozzátartozó rítus a parasztság életében egységeként jelent meg, nem különválasztottan. A gépek használatának megjelenésével

⁶ ANDRÁSFALVY Bertalan: *Baranyai táncagyományok* = BODAI József szerk.: *Tánc kutatás és tánc hagyomány Dél-Dunántúlon*. Bp., Népművelési Propaganda Iroda, 1981, 7–20.; LISZKA József: *Kimerevített hagyomány. Gondolatok a kislétföldi farsang némely megnyilvánulási formáiról* = PÓCS Éva (szerk.): *Maszk, átváltozás, beavatás. Vallásetnológiai fogalmak tudományos közeli megközelítésben*, 2007, 262–272.

⁷ BÓLYA Anna Mária: *Bor, Bartók, Barbaro – Interjú Héglí Dúszánnal* = *Országút*, 2020, <https://orszagut.com/interju/bor-bartok-barbaro-653>

BÓLYA Anna Mária: *Néptáncnyelven – Interjú Timár Bóskével* = *Országút*, 2020, <https://orszagut.com/interju/neptancnyelven-745>

⁸ ANDRÁSFALVY Bertalan, MMA honlap, <http://mmakademia.hu/alkoto/-/record/MMA27872>

⁹ MITHEN, Steven: *The Singing Neanderthals: The Origins of Music, Language, Mind, and Body*. Cambridge, Harvard University Press, 2007.

¹⁰ LAMOTHE, Kimerer: *Are Humans „Born to Move”?* = *Psychology Today*, 2015.

együtt a rituális jellegű cselekedetek a munkafolyamatokból nagy részben ki-szorulnak.¹¹

A tánc tehát a rítus eszköze és az öröm kifejeződése. Mi történik a néptánc-cal? Már a 19. század végétől elindul a folklór őrzésének keretében egy abszurd folyamat: a parasztság életének, tánc kultúrájának egyfajta érdekességként, de-koratív formában való bemutatása. Erről a következőkben esik majd szó.

Magyar Csupajáték

Milloss Aurél

— 136

„Mindig ellenére voltam annak, hogy a népi táncokat utánozzuk. Ez a produkció azonban a népművészeti elemeket ötletességgel és artistikusan csillantja meg és csak annyiban veszi igénybe azokat, hogy ez koránt sem jelent másolást, ez a leg-tisztább átérés. A Csupajáték egyik-másik táncában, többek közt, az igazi tánc-játék kiteljesülését kell látnom. Millos Aurél feladatát úgyis mint koreográfus, úgyis mint táncos rendkívüli congenialitással oldotta meg” (Veress Sándortól való idézet Paulini Béla alábbi cikkéből: „Ha szükséges, a szélmalom kereke is beperdül a ritmusba...”, N. A. Filmész melléklet.)

Miután az egész könyv a *Magyar Csupajáték*-produkcióról szól, ebben a rész-ben csupán a hagyományörzéshez kapcsolható táncnyelvi jellegzetességekről ejtünk szót. A teljes produkcióra jellemző az a hozzáállás, amivel Paulini – át-látva a Gyöngyösbokréta-mozgalom által gyűjtött folklórányag színpadi defor-mációit – olyan módon szerette volna megmutatni a folklórt, amelyet ő maga is hitelesnek érez.¹² Ez a művészi feldolgozás volt. Mind a kilenc kép, amelyet Ma-gyarországon bemutattak, jellemzően expresszionista elemeket hordoz. Ez nem meglepő Milloss Aurél művészi stílusát tekintve. Valamennyi jelenetben találunk legalább egy csipetnyi groteszk pontot. Eleve két misztériumjáték van a műben, ami nem a középkori misztériumjátékokra utal, hanem a mozdulatművészeti is-kolák stílusára (vö. pl. Dienes Valéria – Bárdos Lajos: *Hajnalvárás*). Az első misz-tériumjáték, a *Betlehembe* – bár csúcson süvegei és témája az eredeti betlehe-mezésre utalnak – az angyalok révén erős mozdulatművészeti hatást tükröz. A második valószínűleg teljességgel *Ausdrucktanz* lehetett, Millossnak Patrícia

11 BARTHA Elek: *Vallási terek szellemi öröksége*. HEFOP tananyagfejlesztési program, Debrecen, 2006. UJVÁRY Zoltán: *A népszokáskutatás néhány kérdése* = UJVÁRY Zoltán (szerk.): *Népszokás és nép-költészet*, Debrecen, Alföldi Nyomda, 1980, 11–32. ВЕЛИЧКОВСКА, Родна: *Жетварското пеење во Македонија*. Скопје, Институт за фолклор „Марко Цепенков”.

12 KÖVÁGÓ Zsuzsa: *A Magyar Csupajáték története dokumentumok tükrében* – Válogatás Bördy Bella hagyatékából. I. = *Színháztudományi Szemle*, 1986, 12.

Veroli által is leírt sajátos, groteszkbe hajló, rendkívüli kifejezőerejű táncával.¹³ Nem elképzelhetetlen, hogy a teljes mű katartikus középpontjában ez a kép állt, amely feltehetően nem tartalmazott népi elemet. Milloss expresszív stílusára utalhat a sajtó „túl lágyad” kifejezése, amellyel konstatálták a népi anyag hiányát, a groteszkbe hajló expresszivitást és a dinamikus népi táncanyagokkal szembeni vélhető statikusságát. Az eddigiek legkevésbé igazak valószínűleg a *Csodafurulyára*, azonban itt sem a népi hatásra, hanem inkább a romantika tündéreire kell gondolnunk. A képmellékletben látható megejtő tündérlány magyaros népi viseleti vonásai mellett elsősorban tündér. Mozdulata dinamikára utal, kéztartása azonban megint csak valamilyen groteszk elemet hordoz magyar néptáncanyag helyett. A londoni bemutató leírásából tudjuk meg, hogy itt valóban egy „magyaros elemekkel rendelkező” balettképről van szó. Ráadásul Milloss később spiccre is állította, majd pedig külön balett is készült belőle. Az *Áspiskígyó* „legendája” homályba vész, ugyanakkor itt termékenységi kultuszok nyomait hordozó szokásokra utalhat a téma. Az aranykígyóvá változtatott áspiskígyó is feltehetően ilyen szimbólum. A táncosnő húga is megjegyzi a szövegre, hogy „igen fickós ember lehet ez a Paulini”. A *Patkó Bandi* betyárparódia műfaja eleve táncgroteszk. Az *Enyém a vőlegényben* a magyaros viseletek uralják a képet, de a feketébe öltözött idősebb asszonyok mozdulatművészeti stílusra utalnak. Maga a jelenet a sajtó által is említve nagyon rövid, és a tréfa meglehetősen groteszknak tűnik a kevésbé humoros, inkább kissé ijesztő felhanggal. A *Hócsalád* hőembereire tekintve nem egy népi mese, hanem inkább a Bauhaus stílusának vizuális megjelenése jut eszünkbe. Talán Pekáry rőzsessedő anyója és a jelenet leírása utal legkevésbé groteszk képre. A *Vízdal* groteszk műfaji jelölése ellenére zenéjével és szövegével a legvidámabb jelenet benyomását kelti.

Mindent összevetve egy – elsősorban viseleteiben – népi alapokon nyugvó, de mindenekelőtt groteszk, balettet is tartalmazó műfaji sorozat képe bontakozik ki előttünk. Legfőbb jellegzetességnek az expresszionista ábrázolásmód tűnik. Milloss erőteljes művészi egyéniségét ismerve minden bizonnyal az expresszív stílus és a groteszk elem volt hangsúlyos. A műfaj és az egyes jelentek stílusa szerint a korban divatos kabaré hatása is erősen jelen volt. Feltehetően ezen eklekticizmusra reagált a sajtóban a mű bizonyos értetlenséggel való fogadása.

Elképzelésem szerint tehát Milloss a magyar népi anyagot erősen expresszionista és groteszk felhangokkal és környezetben állította színpadra. Ez egyfelől művészi szempontból magas minőséget jelentett – az európai modern tánc hatásait hordozva –, hatva ezáltal a későbbi néptáncprodukciókra, ahogy Kave-

¹³ VEROLI, Patrizia: *Aurel Milloss and Italy – A dance artist between the classical heritage and the modern school. = Choreographers' Anniversaries 1. – The Work of Aurél Milloss, Iván Szabó and Ferenc Nádasi, Abstract book.* Bp., Hungarian Dance University, 2018, <https://mte-kek.webnode.hu/abstract/>

csánszki írja majd következő fejezetünkben. Másfelől viszont olyan mozgásos keretek közé helyezte a népi anyagot, amely az akkor magyar értelmiségi körökben divatos mozdulatművészet erős hatását mutatja. Ez kelthetett bizonyos fokú idegenkedést a korabeli közönségben, és magyarázhatja a mű „elhallgatását”. Mind a művészi, mind a magyar anyag átváltoztatásának szempontjából lehetett a műben valamelyest érthetetlen vonás, a folklórnak egy csipetnyi furcsa átváltoztatása, amely nehezen volt értelmezhető az akkori nézőközönség számára.

A *Magyar Csupajáték* táncnyelvezete tehát a magyaros elemek mellett a német nyelvterületi Ausdrucktanz, Milloss sajátos expresszív stílusa, a magyar mozdulatművészeti iskolák és a balett mozgásvilágát tükrözik.

A Magyar Állami Népi Együttes repertoárjának sajátosságai

Előzmények

A Magyar Állami Népi Együttes (MÁNE) pályája a magyar művészeti élet megszakítottágát követően indul, amely megkülönbözteti a korábbi néptáncmozgalmaktól. 1946-ban egy belügyminiszteri rendelet feloszlatja a Magyar Cserkész Szövetséget és a KALOT-ot, amelyek a néptáncmozgalom fontos bázisát adták. Emellett természetesen még további 1500 társadalmi és egyházi szervezet is megszűntetésre került.¹⁴ Kétségtelen, hogy alakultak újabb együttesek, azonban előbbieik nyomán megfigyelhető egy olyan megszakítottág, amely eleve kérdésessé teszi az autentikus néptánc fogalmának további értelmezését egy 1950-ben létrehozott együttes esetében.

Ugyanakkor látható, hogy a Magyar Állami Népi Együttes mai repertoárjában benne van a megelőző korszakok hatása. A Gyöngyösbokrétá és a *Magyar Csupajáték* hatásai, Rábai koreográfiai szerkesztési gazdagsága és stilizációs-átalakító hajlama, Timár autenticitás felé hajló színpadi folklóranyag-frissítése és Mihályi Gábor újító, a bizonyos fokig aktualitását veszített repertoárt a kortárs táncéletbe sikeresen integráló művészi szándéka.

A hazai táncéletben az 1950-es évek elején a szovjet típusú művészetszervezési minták nyomán szovjet hatásra (Pjatnyickij, a Mojszejev és a Nyírfácska Együttes stb.) államilag támogatott hivatásos néptáncegyüttesek jöttek létre. Elsőként 1948-ban a Néphadsereg Központi Művészegyüttese (a későbbi Honvéd Együttes), majd 1950-ben Rábai Miklós irányításával az Állami Népi Együttes.

¹⁴ JAKABNÉ ZORÁNDI Mária: *A Magyar Iskola. DLA-disszertáció.* Bp., Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2009.

Az együttesek megszervezése és repertoárjának kialakítása szovjet mintára történt, ugyanakkor a magyar néptánc formai elemeit dolgozták fel olyan módon, hogy az a nép „boldog szocialista jövőbe” vetett hitét fejezze ki idillikus hangvételben.¹⁵

Rábai Miklós

A népi hagyományokat ápoló regőscserkészlet és a Batsányi együttes felől érkező Rábai Miklós (1921–1974) volt a MÁNE első meghatározó alakja, vezetője, koreográfusa. A Batsányi improvizatív vitális előadásai után Rábai a MÁNE-nél készített koreográfiákban elsősorban a szvitszerűséget alkalmazta, táncfűzéseket hozott létre. Az improvizatív jelleg visszaszorult, a koreográfiák megkomponáltak lettek. Már a kezdetektől kialakította a később „triós forma”-ként emlegetett ének-, zene- és tánckari összprodukciók formai jellegzetességeit.

Rábai munkásságára jellemző a tudatos koreografikus szerkesztés, kompozíciós technika. Szvitjeiben tudatosan szerkesztettek a geometrikus térformák, körök, szimmetrikusan elhelyezett alakzatok, sorok, olykor egymást jobbról-balról váltó formákban. Mindezek mellett hamar megjelenik a narratíva, a néptáncanyaggal való kifejezés iránti igénye is.

Rábai első alkotói periódusának művei a *Kállai kettős*, az *Este a fonóban*, a *Sarkantyústánc*, a *Pontozó*, az *Üveges tánc* és a *Háromugrás*, és mindenekfölött az *Ecseri lakodalmas*, amely mintegy kétezer előadást ért meg.

Koreográfiai szempontból lényeges, hogy már minden kompozícióban erőteljesen szabályozott formákat alkalmazott.

A Rábai által kialakított ún. „triós forma” ének-, zene- és tánckari összprodukciók sajátos formáit jelentette. Ezekre példa a *Kállai kettős*, a *Szatmári táncok*, az *Ecseri*, a *Fonó*, a *Szüret*, a hatvanas évek közepéről pedig a *Nagyrédei lakodalmas* és a *Kukoricafosztás*. Ezek a darabok az ÁNE emblematikus művei voltak.¹⁶

Az ötvenes évektől a szovjet diktatúra csatlós államaiban a színpadi néptáncról csupán az eredeti néptáncok enyhén dekoratív, „szocialistára vidámított” reprodukálása volt a politikai elvárás, a néptáncot egyfajta szórakoztató látványként kezelték. A II. világháború után a szovjet diktatúrához kényszerített államokban rendre megalakultak a hivatásos folklóregyüttesek. Az ötvenes évek végére pedig ezek az együttesek a dekorativitás és a technicizmus irányába fordultak, távolodva a folklórtól, de a narratíva többletét sem igényelve. Mindehhez a mintát a kifejezetten professzionális és néha művészi értékeket sem

¹⁵ Uo.

¹⁶ Magyar színházművészeti lexikon. Főszerk. SZÉKELY György. Bp., Akadémiai Kiadó, 1994.

nélkülöző Igor Mojszejev-féle folklórszínpadai produkció adta, amely a Szovjet-unió népeinek szocialista össz etno-folk show-ja volt balettalapokon nyugodva.

A szovjet irányvonal preferálása természetesen kíváncsi volt. Rábai stílusát a Budapesten akkor bemutatott szovjet történelmi nagybalettek (*Párizs lángjai*, *A bahcsiszeráji szökőkút*) is befolyásolták. E nyomvonalon a néptánc nyelvén formált nemzeti balett kialakítása lett Rábai célja. Ennek jegyében születtek drámái: a *Barcsai szeretője*, a *Latinca ballada*, *Jóka ördöge*, *Hajnalodik és Kádár Kata* 1958–1962 között születtek.

Az együttes következő periódusa a táncmozgalom elindulásának időszaka. Az 1970-es években kibontakozó, a néptáncot városi divattá fejlesztő mozgalom a színházi néptáncban is új látásmódot hozott. A mozgalom a Kárpát-medencei tradíció értékei felé irányította a fiatalok figyelmét, s a parasztság által átörökölt évszázados tánc- és zenei hagyományokat a kortárs szórakozás új formájává tette.¹⁷

A mozgalom egyik gyakorlati megvalósítója Timár Sándor (1930–) volt, akit 1981-ben neveztek ki az ÁNE élére. A Timár névvel fémjelzett korszak az autentikus néptánc individualizmusának, sokszínűségének, szépségének felmutatását tartotta a legfontosabbnak, elindítva a Magyar Állami Népi Együttes „nyelvi” megújulását.

Timár Sándor

A szintén a regőscserkészet és a saját alapítású Bartók Béla Táncegyüttes felől érkező Timár Sándor 1981-től 16 éven át volt a Magyar Állami Népi Együttes művészeti igazgatója és koreográfusa.

Timár a néptáncos anyanyelv átadásának fontosságát hasonlóan képzi el, mint Kodály a zenei anyanyelvét. Életművében a legjellemzőbb, hogy néptáncos tudása otthonról érkezik, és saját széles körű gyűjtéseivel teszi azt teljessé. Timár a gyakorlati munka mellett komoly elméleti munka is jellemzi, gyűjtéseit és koreográfiai munkáit is közreadja, például: *Bag táncai és táncélete*, *Sári tustoló*, *Karéjózó*, *karikázó*, *verbunk és forgós*. Emellett pedig koreográfiaelméleti és legfontosabbnak saját oktatási gyakorlatát, valamint annak elméletét összefoglaló könyve is jelenik meg (*Koreográfiaelmélet, Néptáncnyelven – A Timár-módszer alkalmazása a játékokra és táncra nevelésben*). Utóbbi címe az évtizedek alatt kialakított oktatási gyakorlat és attitűd könyvbe foglalása, amely méltán tette Timárt nemzetközi híróvé.

Már korai kompozíciói is a különböző regionális stílusok elmélyült ismeretéről

¹⁷ KÖVÁGÓ Zsuzsa – BÖLYA Anna Mária (szerk.): *Magyar néptánc történeti szöveggyűjtemény*. Bp., Magyar Táncművészeti Egyetem, 2020, 73–88.

tanúskodnak. Ő alakította ki az Állami Népi Együttes megújuló arculatát. Felbecsülhetetlen érdemeket szerzett az újfolklorista szemlélet hazai és külföldi elterjesztésében.

A folklóranyag felé való közelítéssel párhuzamosan a magyar néptánc egyik legfontosabb jellegzetességét vezette vissza Timár a repertoárba: az improvizativitást. A Nagy László versre készített *Táncszók* című koreográfia pedig már a táncszínházi irányok felé mozdul el.

Az a módszer, ahogyan a folklóranyagot színpadra alkalmazza és betanítja, sajátos módon a legfiatalabbak oktatásában és néptáncjal játékkal való nevelésében csúcsosodik ki.¹⁸

Módszerét a *Néptáncnyelven* című könyvében fogalmazza meg. Ebben az alapvető kérdéseken kívül beszél a tánc és a játék újraélesztésének lehetőségeiről, a rögtönzött és kötött táncok tanításáról, módszertani javaslatokat ad a tanmenet és a tanterv kialakításához, az órák megtartásához, a koreográfiák betanításához. A könyv második részében foglalkozik a hivatásos néptáncosképzéssel, ennek keretében koreográfiaelemzéssel, táncdramaturgiával és esztétikai vonatkozásokkal. A harmadik részben a néphagyomány felhasználásáról ír, s ebben elsősorban a gyermekek tanításáról alkotott hitvallását adja.

Timár legfontosabb koreográfiai által (*Fehér liliumszál, Méhkeréki táncok, Őt legény tánca, Szlavóniai leánytánc, Táncbéli táncszók, Dudálás, Tardonai leánytánc, Széki táncrend, Lakodalmas*) a dekoratív műfaj felől a valódi folklór irányába vezette az együttes repertoárját.¹⁹

Mihályi Gábor

A harmadik legfontosabb alkotó Mihályi Gábor (1958–). Az ő időszakát a néptáncszínpad teljes megújulása jellemzi. 1998-tól karigazgató, 2002-től a MÁNE vezetője. Timár Sándor tanítványaként minden színpadra készült koreográfiája megalkotásánál az eredeti néptánc alapos megismerését tekintette kiindulási pontnak. Programjában nyitást, arculatváltást hirdetett meg. Az új műsorok változatos műfajokat képviseltek: az életképszerűen, régiók szerint bemutatott magyar néptáncok mellett történeti táncokat felvonultató historikus műsor, valamint a táncos anyanyelvet új kontextusba helyező, világzenei inspirációjú látványos táncconcert is szerepel a repertoáron.²⁰

Mihályi már vezetésének kezdeteitől bátran merte ötvözni a néptáncot más

¹⁸ JAKABNÉ ZORÁNDI: *i. m.* (2009), 100–109.

¹⁹ KISS Krisztina: *Timár a Mesti*. Bp., Püski, 2020; JAKABNÉ ZORÁNDI: *i. m.* (2009), 100–109.

²⁰ Mihályi Gábor, a Hagymányok Háza honlapja, <https://hagyomanyokhaza.hu/hu/node/357>

színpadi táncnyelvezetekkel. Ez vezetett a mai repertoár naprakészségéhez és sokszínűségéhez. Ez szinte minden újabb koreográfiájára jellemző, úgy, ahogyan a több művészi együttműködés is.

A sokszínű táncnyelvi és zenei repertoárban (*Örmény legenda, Naplegenda, Hajnali hold, Édeskeserű, Álomidő, Labirintus*) a tradicionális folklóranyag, a világzenei, populáris vonulat ugyanúgy megtalálható, mint a kifejezetten kortárs táncszínpadi mű.²¹

Mihályi koreografikus nyelvezetét így jellemzi Hegedűs Sándor: „Táncnyelve egyszerre magyar (közép-európai) s a tánc nonverbális jellege okán egyetemes. A táncnyelv, amin tökéletesen »beszél« – vagy inkább: amire hallgat –, az jellegzetesen magyar (közép-európai), ám amit »mond«, az nem merül ki ennek a nyelvnek kultiválásában. A tematika Mihályi koreográfiáiban nem is a szó szokásos értelmében vett »tartalmat« jelent, hanem a képzelőerő játékanak meglehetősen tág teret adó kereteket. Sokkal nagyobb szerepet kapnak nála a vetített képek, illetve a testre írt kalligrafikus jelek, testrajzok. A koreográfia »jelentésterében« így egy »jelentéshiányos« (enigmatikus, költői) világot találhatnak »csak« a nézők, vagyis biztonságot adó kapaszkodók nélkül kell abban tájékozódniuk. A »tisztá forrás«, s annak »fakadása«, voltaképpen »eredetünk« nem válhat direkt az előadások témájává, mert nem tárgy, nem dolog, s így csak atematikusan, a maga láthatatlanságában »jelenhet« meg a nézőknek; az álmok, az égitestek (nap, hold), legendák és archaikus mítoszok, a »labirintusba« tévedt ember árulkodhatnak csak róla, hogy kik is vagyunk, honnan és hová a mozgásigyekezet. Na és persze a tánc, nem is akármilyen: népi, de nem úgy, ahogy régebben színpadot látott, vagy hajlott hátú nénik és bácsik mutatták azt egykor a gyűjtőknek.”²²

Amikor azt mondjuk, hogy Milloss és a *Csupajáték* hatása érződött a későbbi néptánc-koreográfusok művein, akkor elsősorban a magyar iskola és a Mihályi Gábor fémjelezte produkciókra gondolunk. A néptáncnak ez a – hungarikumnak számító – magas művészi színvonalú feldolgozása bizonyos fokig Milloss géniusának öröksége a magyar kultúrában.

Ugyanakkor ha összehasonlítjuk a *Csupajátékot* a MÁNE teljes repertoárjával, azt kell mondanunk, hogy a Gyöngyösbokréta dekorációs jellege után a magyar néptánc erősen európai magasművészeti köntösbe került, majd a MÁNE megalkulásával a Gyöngyösbokrétánál is jóval erősebben dekoratív keretek köré

²¹ Uo.

²² HEGEDŰS Sándor: *Mihályi Gábor koreografikus világa – avagy a MÁNE elmúlt 15 évének művészi teljesítménye filozofikus perspektívában*, 2016, <https://mmakademia.hu/en/mobil-munkassag/-/record/MMA50484>

szorult. S bár Rábai táncszínházi hajlama nem kétséges, a dekoratív funkció ellenében a táncszínházi kifejezés Timárral és Mihályival integrálódik erősebben ennek a – Magyarországon sokáig a legfontosabb folklóregyüttesnek számító – formációnak a repertoárjába. Talán a múlt öröksége is benne van abban, hogy a kezdetekkor szocialista reprezentációt szolgáló együttesből a MÁNE a leggyorsabban tudott váltani a kortárs elemeket integráló repertoár felé a rendszer-váltáskor.

A kisebbségi folklór Magyarországon

Fáklya Együttes – Kricskovics Antal

143

A magyarországi kisebbségek folklórja mindig is jelen volt a néprajzi kutatásokban. Már Réső Ensel Sándor is ír a magyarországi szerbek táncáról. A magyar kultúrát mindig is jellemezte a kisebbségek felé irányuló támogató magatartás, ami a szocialista időkben is jellemző volt. A Fáklya Együttes az 1950-es évek végén jött létre azzal a politikai igénnyel, hogy a magyarországi kisebbségeknek legyen egy „összegyüttese”. Az eredmény azonban nem egy „magyar Mojszejev-együttes” lett.

A Fáklya Együttes vezetője meghatározta annak irányvonalát. Kricskovics Antal garai bunyevác családból származott. A délszláv kultúra örököseként elsősorban az archaikusabb kör- és lánctáncformákat részesítette előnyben. Ugyanakkor a Fáklya valóban „kisebbségi összegyüttes” lett. A déli szláv és más balkáni népek folklójának egyértelmű hatása mellett a szlovák, az osztrák és a román táncok is megjelennek a repertoárban. Kricskovics életművének érdekessége, hogy a déli szláv (elsősorban horvát) folklór anyanyelvi szintű ismeretének alapján saját táncszínházi formát alakít ki, amely nagy részben a déli szláv tánc-hagyomány jellegzetességein alapszik. Ebben a táncszínházi oeuvre-ben azután eléri a különféle táncnyelvekből mégis a déli szláv tradicionális táncművészet alapjain kialakuló kortárs koreográfiai nyelvezetet (például *Pólusok* és *Relációk* 1, 2, 3).

A sajátos táncszínházi repertoárt kialakító Kricskovics Antal 1929-ben született, és 2017-ben halt meg. Táncos anyanyelve a bunyevác folklór alapszik, amely a XX. századra gyakorlatilag a horvát folklórba integrálódott.²³

Az 1959-ben alapított Magyarországi Nemzetiségek Központi Táncgyüttes (később: Fáklya) magyarországi kisebbségi kultúrát támogató imázsába beleillett.

²³ KITANICS Máté: *A Magyarországra irányuló horvát migráció a 16–18. században* – PhD-értekezés. Pécs, Pécsi Tudományegyetem Földtudományok Doktori Iskola, 2014.

Itt többféle magyarországi kisebbség tagjai táncoltak (például görög, szlovák, német, román, szerb, horvát, bolgár és más kisebbségek, illetve nemzetiségek fiataljai). A Fáklya alapnyelve mégsem szinkretikus, a délszláv anyag és ezen belül, illetve felül elsősorban a kör- és lánc tánc képezi az elsődleges alapanyagot.²⁴ A garai bunyevác gyökek mellett fontos alapot képez a zágrábi Lado együttesben való táncolás, Ivan Ivancsannal közös gyűjtés, azután a magyarországi déli szláv, elsősorban horvát anyag gyűjtése.²⁵

Kricskovics táncanyanyelve a balkáni lánc táncörökség. A déli szláv népek (ideértve a bolgárokat is) tánc kultúrájának ez a legalapvetőbb táncformája. Ez a közösségi táncforma jóval archaikusabb az Európában később teret hódító párostánc-kultúránál, egy régebbi, Európában a középkor végéig divatozó táncformát őriz. A lánc tánc és a páros tánc két különböző kulturális jelenség. Erre utal például, hogy a magyar tradicionális közösségekben a karikázót nem is tekintették táncnak.²⁶

A balkáni kör- és lánc tánc kultúrának vannak jellegzetes attribútumai. Első fő jellemzője az aszimmetria jelenléte. Ez megnyilvánul az aszimmetrikus metrikában, gyakoriak az 5-ös, 7-es, 11-es, 18-as, 25-ös és az ennél jóval összetettebb ütemfajták. Ezekre *Bartók az aksak elnevezést javasolta, mivel megsejtette, hogy ez általános jelenség és nem csupán a déli szláv területeken fordul elő.*²⁷ Megnyilvánul az aszimmetrikus lépésanyagban (jobbra és balra eltérő és különböző hosszúságú lépésanyag), amely által a kör megtorpanva halad valamely irányba. A metrikai és lépésszerkezeti aszimmetria pravoszláv területeken sokkal jellemzőbb, valószínűleg az archaikusabb kulturális elemek jelenléte miatt.²⁸ A kör- és lánc tánc kultúra kifejezetten közösségi táncforma. A résztvevők száma három főtől korlátlan számú résztvevőig terjed.²⁹ A balkáni kör- és lánc tánc kultúra legérdekesebb attribútuma a szimultaneitás, vagyis a zene és a tánc súlyainak, ütemeinek, periódusainak szétartása, ami viszont a tánc és a zene kapcsolódá-

²⁴ JAKABNÉ ZORÁNDI: i. m. (2009), 81.; MAÁ CZ László: *Emlékeztető = A csend relációi*. Szerk. LUKÁ CS István, Bp., Budapesti Horvát Önkormányzat – Bp., Fáklya Horvát Táncegyüttes, 1999, 37.

²⁵ DÉ KITY Márk: *Létezésem értelme az alkotás – interjú = A csend relációi*. Szerk. LUKÁ CS István, Bp., Budapesti Horvát Önkormányzat – Bp., Fáklya Horvát Táncegyüttes, 1999, 12–13.

²⁶ ANDRÁ SFALVY Bertalan: *A tánc születése* = Szerk. PÓ CS Éva *Közösség és identitás*. Bp., L'Harmattan – Pécs, PTE Néprajz Tanszék, 79–84.; BÓ LYA, Anna Mária: *Táncformák és közösségiség – a kör- és lánc tánc kultúra néző pontjából = A szabadság jegyében. Fiatal Filozófusok Konferenciája 7. Konferenciakötet*. Bp., PTE FDI – MMA MMKI, 2019.

²⁷ PINTÉR Csilla: *Lényegszerű stílusjegyek Bartók ritmusrendszerében. Doktori értekezés*. Bp., Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2010, 24.; SIPOS János: *Aszimmetrikus ritmusok = Folkmagazin*, 1996, 1. sz., 5–7.

²⁸ BÓ LYA Anna Mária: *Tánc a macedón szakrális hagyományban. Doktori értekezés*. Debrecen, Debreceni Egyetem, 2015, 31–58.

²⁹ МЛАДЕНОВИЋ, Оливера: *Коло у Лужних Словена*. Београд, Српска академија наука и уметности, 1973, 114–115.

sát, a plasztikusságot egyáltalán nem zavarja meg. A zenének és a táncnak ez a fajta sajátos függetlensége feltehetően már az antik hellén láncdánckultúrának is sajátja volt Louis Séchan feltevése szerint.³⁰ Elsősorban a pravoszláv területekre, a szerb, a bolgár és a macedón folklórra jellemző, ahol a különböző metrikájú anyagok zene-tánc párosítása teljesen természetes. Az ünnepi hagyományban előfordul egy kolón belül kétfajta (énekes és hangszeres) zenei anyag szimultán jelenléte is. Az előbbieken vázolt anyagot, ezeket a jellegzetességeket építette be Kricskovics a magyar iskola vonásait hordozó narratív műveibe.

A balkáni táncörökség mellett Kricskovics más táncnyelvi elemeket is integrál. Tudatosan alkalmaz különféle moderntánc-technikákat: a Graham-technikát, amely egészen különleges módon épít a test saját biztonságára és éntudatára a testközpontból összetartott mozdulatok légzésen alapuló összefogásával;³¹ a balettet mint magasrendűen szervezett hagyományos színpadi formanyelvet; nem bevallottan, de megfigyelhetők az egyébként fekete törzsi táncok alapján is álló Alvin Ailey-féle jazzhatások; valamint Maurice Béjart táncritualizációs folyamatai, sőt archaizmus integráló módszerei is.³² Utóbbi lehet direkt hatás, hiszen Kricskovics ismerte Béjart műveit, ugyanakkor lehet párhuzamos felismerés, ihlet is. Felhasználja a populáris zenét is, és egyes koreográfiáiban, ha csupán hangulati szinten is, de érzékelhető a hippikultúra hatása. A *Pólusok* Jézusfigurának felfogható figurájában az amerikai hippikultúrához kapcsolódó Jézus-mozgalom jegyeit vélhetjük felfedezni. Mindezek a jellegzetességek az 1970-es, 1980-as években teljes mértékig újdonságként hatottak Magyarországon.

A táncos anyanyelv formaalkotó erejét Kricskovics Antal egész életművében megfigyelhetjük. A közösségi viszonyulások és egyéni drámák ábrázolásában szinte minden mű esetében jelentős szerepet játszanak a balkáni folklórból ihletett kör- és láncdánckformák egyes attribútumai (például *Carmina Burana*, 1977; *Fekete pár*, 1977; *Agnus Dei*, 1982 stb.). Azonban a bartóki harmadik szint legletisztultabb példái a legelvontabb címeket viselő darabok: a *Relációk I, II, III* (1977, 1980 és 1982) és a *Pólusok* (1979). Ezek a művek láthatóan egy időszakban születtek, amelyben Kricskovics a Budapest Táncgyűttesnél a táncos gárda technikai szempontjából a legjobb lehetőségekkel élhetett.³³

³⁰ SÉCHAN, Louis: *La danse Grèce antique*. Paris, E. de Boccard, 1930, 46–48.

³¹ VÖ, FOULKES, Julia L.: *Modern Bodies: Dance and American Modernism from Martha Graham to Alvin Ailey*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2002.; FUCHS Livia: *Száz év tánc. Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe*. Bp., L'Harmattan, 2007, 268–269.

³² VÖ, pl.: Béjart Bolerójának sajátos, törzsi kultúrát idéző kézmozdulatai és a *Relációk I, II*-ben sajátosan használt, archaizmusra utaló kezek.

³³ BÓLYA Anna Mária: *Táncnyelvi crossover és bartóki egység – A délszláv folklóranyag táncszínházi feldolgozási tipológiája Kricsovics Antal életművében = Az idő küszöbén – A magyar balett története*. Bp., MMA MMKI, 2021.

Azonban Kricskovics továbbmegy ezen az úton, és Novákékhoz hasonló narrációval elegyíti a balkáni folklóranyagot. Ugyanakkor több „desztillált” műve (vö. *Pólusok, Relációk*) a déli szláv folklórt táncnyelvi szempontból is bartóki szinten integrálja művészetébe. Ezzel Kricskovics eltér a MÁNE esetében említett expresszionista hagyománytól, és a balkáni táncművelés erejét integrálja táncszínházába. Táncnyelvi szempontból – paradox módon déli szláv anyaggal – egy egyedülálló, Novákéktól bizonyos fokig eltérő hungarikumot hoz létre.

A magyar iskola – Néptáncszínház

Galambos Tibor, Szigeti Károly, Györgyfalvy Katalin, Novák Ferenc, Timár Sándor, Foltin Jolán

Nem túlzás azt állítani, hogy Magyarország nem csupán az elmúlt hetven év néptáncutatásában, hanem a néptánc színpadi feldolgozásában is élen jár, és egyedi művészi produkciókat hoz létre. Ennek többértű és magas művészi színvonalú megnyilvánulása a „magyar iskola”, amelynek kapcsán joggal beszélhetünk a néptáncos folklór bartóki szintű feldolgozásáról. Ugyanakkor olyan eltérő stílusú koreográfusokat sorol a szakirodalom e körbe, akiknek stílusa jócskán eltérhet egymástól.

Sajátos koreográfusi eszköztáruk folytán a magyar iskolához tartozónak vesszük Szigeti Károly, Györgyfalvy Katalin, Timár Sándor, Kricskovics Antal és Novák Ferenc koreográfusokat. Ugyanakkor az őket megelőző generáció – Rábai Miklós, Molnár István és Szabó Iván – alapvető hatással volt stílusukra. Zorándi Mária ezért mindannyiukat – két nemzedékként – a „magyar koreográfusi iskola”-hoz sorolja.

Az elődök közül Molnár István volt az, aki az expresszionizmust és a mozdulatművészet örökségét továbbörökítette a magyar néptáncszínpadi életbe. Szabó Iván egyfajta polihisztorként szobrászi gondolkodásának plasztikus térérzékelését konvertálta táncszínpadi munkájába. Emellett a *Csupajátékban* való részvétele miatt a Paulini–Milloss-stílus örökségét is magával hozza. Rábairól, aki a néptáncot erősen dekoratív értelemben használja, a következő MÁNE-ről szóló részben ejtünk szót.

Molnár István tanítványa volt Galambos Tibor (1931), aki tanárának stílusát, s ezzel az expresszionizmus örökségének egy részét bevallottan vitte tovább. Repertoárjának része a Bartók- és Kodály-művekkel való azonosulás. Műveiben gyakori a férfítáncok daccal járt vadsága, keménysége, a páros táncok szépsége, jó példa ezekre az *Allegro barbaro* vagy a *Fölszállott a páva*.

Több mint hatvan koreográfiájának táncnyelvezetére jellemző a táncos anyanyelvi ismeretekre alapuló kifejező mozgáshasználat, a választott zenei kompo-

zíciónal való teljes tartalmi és formai azonosulás, a mozgásbeli többszólamúság természetes használata, a mozgásformák muzikális megjelenítése és az asszimmetriát és szimmetriát egyaránt látványosan alkalmazó képi megformálás, térhasználat.³⁴

Szigeti Károly (1930–1986), a sajnálatosan fiatalon elhunyt koreográfustehetség a folklóranyag újszerű színpadi értelmezésében hozott lendületet a néptánc-koreografálás világába. Koreográfusi csúcspontját – a Novák Ferencsel közös munka után – a Vasas Művészegyüttes vezetése jelenti. Itt születik meg a *Magyar verbunk*, a *Botoló*, a *Két férfi és a harag*, a *Legényes*, a *Néptánc a régi szeretetről*, illetve a Bartók Béla zenéjére készült *Nosztalgia* és *C-dúr rondó*. Már a művek címéből is látszik a néptáncról a színházi irányok felé való fordulás. Előbb a Nemzeti Színház koreográfusa, majd több más színházi munka után haláláig a kecskeméti Katona József Színház vezető rendezője volt. Feleségével, Györgyfalvy Katalinnal együtt a magyar néptáncanyag feldolgozásának új lehetőségeit kutatták.³⁵

A Honvéd Együttesből induló Györgyfalvy Katalin (1937–2012) a játék- és a színpadi feldolgozás jegyében eleinte gyermekcsoportokkal foglalkozott, etüdöket és koreográfiákat készített, játékfeldolgozásokról írt tanulmányokat. Saját bevallása szerint soha nem a reprodukálás vezérelte, sokkal inkább belső indítékok, gondolatok kifejezéséhez merített a táncfolklór mozgásvilágából.

Alkotásainak formanyelve szigorúan a tradíciót veszi alapul. Koreográfusi ouvre-ének legfőbb jellegzetessége, hogy a zene formáit ültette át mozgásba. Magával a folklórral úgy bánt, hogy először szerkezeti elmeire bontotta azt, majd ezekből alakította ki újszerű és szuverén mozgásvilágát, amely azonban a mondanivaló kifejezése érdekében mindig alárendelt szerephez jutott. Tehát miközben felelevenítette a néphagyományt, újjáalkotva új formába öntötte annak elemeit.³⁶

Kompozícióiban jelen van a polifónia, amely ebben az esetben a test mozgásának többszólamúságát jelenti. Az unisono táncolásmódot ritkán alkalmazta, ezzel szemben a kánon, illetve ezek egymást keresztező változatai gyakran váltak színpadi műveinek megformálójává.

Jellegzetes *kollázstechnikájával* tulajdonképpen a magyar tradicionális anyagon alapuló minimalista mozgásvilágot hozott létre. Legfőbb műveiben ezt alkalmazta (*Montázs*, *Ostinato*, *Tusa*, *Változatok egy munkásmozgalmi dalra*, *Bűjőcska*, *Utcák és kitérők*, *Mintha*, *Commedia senza parole*, *Klarinét-zongoraszonáta*).³⁷

³⁴ JAKABNÉ ZORÁNDI: i. m. (2009).

³⁵ Uo.; LELKES Zsófia: *Párhuzamos színházi struktúra Magyarországon. Szigeti Károly koreográfus, főrendező és a Huszonötödik Színház = SYMBOLON*, 2006, 7. sz., 10. sz., 88–96.

³⁶ JAKABNÉ ZORÁNDI: i. m. (2009).

³⁷ LELKES: i. m. (2006), 88–96.

Novák Ferencet (1931) a magyar iskola emblematis, létrehozó alakjaként tartjuk számon. Munkásságára alapvetően a narratív művek alkotása jellemző. Munkásságában egyedi ahogyan a narrációhoz felhasználja a magyar néptáncanyagot, a dramaturgia részévé téve azt. Élete a Honvéd Együtteshez kötődik, ugyanakkor ő hozta létre a Bihari János Táncegyüttest, amely alkotóműhelyként funkcionált.

Györgyfalvyval és Szigetivel együtt úgy vélték, hogy olyan színházat kell teremteni a táncból, amelyben elmondhatják véleményüket a világ dolgairól, különben a tánc elmúló művészetté válik.

Műveiben egyfelől jelen van a magyar néptánc mint tiszta forrás, illetve a tiszta forrásból történő megjelenítés, másfelől a folklóranyag dramaturgiai felhasználása színházi igényű táncprodukciókba építve. Ez a színházi szemléletmód áthatja műveit. Nem egy műve a magyar színháztörténet része (például a *Kőműves Kelemen*, a *Csiksomlyói passió*, a *Magyar Elektra*, a *helység kalapácsa* és az *István, a király*). Táncszínházának egyetemességét jelzi, hogy *Lúdas Matyi* című énekes táncjátékát a Holland Táncszínház is műsorára tűzte. Ugyancsak a táncszínházi stílust jelzik az együttműködések: *A szarvassá változott fiak* (Markó Ivánnal); *Csiksomlyói passió*; *István, a király*; *József és testvérei* (Markó Ivánnal); *Egri csillagok* (Zsuráfszky Zoltánnal).

Az eltérő etnikai kötődésű táncanyagot használó Krickskovics Antalhoz hasonlóan koreográfiai valódi táncszínházak. „Egyfelől a folklór különböző, szöveges ágazataiban rejlő aktuális gondolati lehetőségeket aknáztta ki, másfelől az irodalomból nyert inspiráció alapján készített olyan néptánc-fogantatású táncjátékokat, amelyekben a táncfolklór gesztusokkal és expresszív drámai helyzetek, mozdulatelemek segítségével tudott aktuális mondanivalót közvetlenül vagy világos képek útján közölni.”³⁸

Novák Krickskovicshez hasonlóan eltér a néptáncanyag használata felől más irányokba. A Magyar Elektra ennek jellemző példája. Az alapdrámát a tánc más-fajta kifejezési lehetőségeivel új dimenziókba tágította. Polifonikus szerkesztésmódot alkalmazott, így lehetősége nyílt több síkon zajló események megjelenítésére is. A döntően lírai megfogalmazású jelenetekből, feltörő indulatokból feszültségekkel teli, drámai pillanatokat formált. Fülöp Viktor – aki Agamemnon alakította – az egyik legnagyobb magyar táncművész volt, érzéketlenül írta le a folklór és a balett viszonyát. „A folklór számomra olyan, mint egy gyönyörű terebélyes fa, amelynek a gyökere jó mélyen a földben található, s ami onnan kinő, az is földszagú, tehát maga az élet. Ugyanakkor az ágakra leszállnak a madarak, és ez már költészet. A Magyar Elektra azért jó táncmű, mert »földszagú«, ugyanakkor sokkal több az egyszerű néptáncnál. Az egész fa képviselve van

³⁸ NOVÁK Ferenc – FARKAS László: *Elmondtam én... Novák Ferenc*, Tata. Bp., Planétás, 2000.

benne: megkomponált dráma, érzelmileg és gondolatilag erősen ható színház született, de nem szakadt ki a földből.”³⁹

Kricskovics Antalról mint a magyar iskola koreográfusáról itt nem ejtünk szót, a kisebbségi néptánc feldolgozásával kapcsolatos részben róla és együtteséről értekezünk.

A nemrégiben sajnálatosan elhunyt Foltin Jolán elsősorban Györgyfalvy Katalin örökségét vitte tovább. Zorándi szépen írja le Foltin fő témaválasztását: „Műveiben azt mutatja meg: miféle csoda s gyötrellem szerelmes bakfisnak, virágzó nőnek, elhagyott szeretőnek, megkeseredett feleségnek, kétségbeesett anyának, együttérző társnak lenni, kihívónak, kacérnak, alázatosnak, csalódottnak, boldognak, bizakodónak vagy éppen összetört nőnek – vagy a szó egyszerű köznapiságával –, embernek lenni. Foltin a tipikus élethelyzetek nőalakjait úgy formálta táncevidenciákká, hogy jól ismert szituációkat láttat gyökeresen új nézőpontból.” Valójában ez műveinek fő jellegzetessége. Ezekhez a drámai helyzetekhez használta fel a magyar néptáncanyagot újfajta, kifejező módon.⁴⁰

A magyar iskola koreográfusai különféleképpen integrálják a magyar tradíciót művészeti stílusaikba. Ugyanakkor mindegyikük arra törekszik, hogy a folklór igazi művészetté váljon produkcióikban, dekoratív felhangok nélkül.

Experidance – Román Sándor

A néptánc show-elemekkel való ötvözése nem ismeretlen a színpadi néptánc történetében. Román Sándor és az ExperiDance stílusa többféle irányból is táplálkozik. A Táncművészeti Főiskola Néptánc Szakának elvégzése után az 1990-es években a Honvéd Együttes szólistájaként Novák Ferenc táncszínházi stílusát ismerhette meg. Ekkor, 1994-ben hozta létre első jelentős koreográfiáját *A kertész álma* címmel. Egy amerikai tanulmányút nyilvánvalóan a show elemei felé terelte érdeklődését. Ekkor már korai formájukban megvoltak a későbbi ExperiDance fő stílusjegyei. A *pokol színei* után bemutatta a világzenei néptáncprodukció jellegzetességein alapuló *Ezeregyév* című színpadi művet, amely a narratív szálat sem nélkülözve a magyar történelem 1000 évének képeit mutatja be a honfoglalástól napjainkig. A *Fidelio* cikke jól jellemzi a stílust: 21 képben előadott történelmi táncshow. Ugyancsak találóan mutatja be a világzenéhez hasonlóan eklektikus táncnyelvezetű műsort: „A *Teremtés* jelenetében az erdélyi cigánytánc, a szászcsávási motívumai elevenednek meg. Az angyalok és az ördögök a gyimesi féloláhos lépéseit, míg a sámánok a moldvai figurákat járják.

³⁹ JAKABNÉ ZORÁNDI: i. m. (2009).

⁴⁰ JAKABNÉ ZORÁNDI: i. m. (2009), 117–121.; TRENCSENYI, László: *Mi is az a „Bihari-iskola”? = Iskola-kultúra* 2009, 19. évf., 10. sz., 144–146.

Emellett láthatók még a marosszéki forgatós páros tánc lépései, valamint a román kaluser, a keménytelki és a széki ritka tempó mozdulatai, illetve a vajdaszentiványi forgatós elemei is. A második felvonásban a török uralom időszakát a nyírségi cigánytánc és az erdélyi, szászcsávási mahala eleveníti meg. A kuruc kort az erdélyi román hajdútánc, a haidau, valamint a szintén erdélyi páros tánc, a keménytelki hategana lépései jellemzik. A koreográfia alapjait képezik még az erdőbényei bodnártánc, az ördögösfüzesi és örkői csapásolás, a dél-alföldi lábfigurák, valamint a lakocsi csizmaverős.”⁴¹

Az ExperiDance stílusát Román Sándor és alkotótársai teremtették. Amellett, hogy a társulat mozgásanyaga a magyar néptánc alapjaira épül, többféle etnikum táncát, balettet, rock and rollt, steppet, pantomimet ötvözik moderntánc- és akrobatikus elemekkel. Látványos hang- és fényhatásaikkal és dramaturgiai megoldásaikkal hungarikumként egy sajátos narratív világtáncszínházat hoztak létre, sajátosan magyar – nem táncos – vonatkozású témák feldolgozásával.

Egyedi stílusuk mellett egyértelműen jelen van a néptáncshow korábbi példáinak (Mojszejev, Flatley) hatása: egységesen mozgatótt tánckar, látványos elemek, technikai virtuozitás csillogtatása, ritmikai gegek hangsúlyozása, különféle táncnyelvek egybegyúrása, populáris tematika, professzionálisan mozgatható franchise-produkció. Mindezek mellett az ExperiDance stílusát egy olyan narratív irányvonal jellemzi, amely látványos formában, kiválóan szervezett dramaturgiával, egyedi módon felépített táncszínház révén adja át mondanivalóját. Az ExperiDance táncszínháza egy óraműpontossággal, franchise-módon, bármely helyszínen összerakható színház, amely mindig professzionális színvonalat nyújt.

Igencsak sajnálatos az a tény, hogy a 2019-ben történt nézeteltérés óta Román Sándor és az ExperiDance útjai elváltak. Hiszen egy régi múltú és professzionálisan megszervezett, narratív jellegű, kevert táncnyelvezetű táncszínházi produkcióról van szó, amelyet a szovjet és az amerikai típusú néptáncshow alapjairól magas szintű hungarikummá fejlesztett a koreográfus.

Ifjú Szívek – Hégli Dusán

Hégli Dusán a határon túli magyar kortárs néptáncot képviseli. Stílusa nem csak azért egyedi, mert Szlovákia egyetlen hivatásos magyar néptáncgyűttesének az élén áll régóta. A magyar néptánc talaján olyan egyedi kortárs nyelvezettel rendelkező, mégis a néptáncra visszautaló repertoárt hozott létre, amely a maga módján egyedi és egyedülálló.

A Muharay-díjas koreográfus, rendező kiskora óta részt vesz a felvidéki táncéletben, képzettségét a pozsonyi Művészeti Egyetem (VŠMU) Koreográfus Szakán

⁴¹ Forrás: <https://experidance.hu> (utolsó letöltés dátuma: 2019. 01. 01.).

és a Magyar Táncművészeti Főiskola Táncpedagógus Szakán szerezte. Termékeny alkotó, mintegy száz koreográfiát jegyez. Televízióműsorok és gálaműsorok szervezője, valamint zenei kiadványok szerkesztője. Az Ifjú Szívek Magyar Művészegyütttest 1999 óta vezeti. 2000-ben létrehozta az Ifjú Szívek Táncszínházat, amely azóta is hivatásos társulatként működik. Nemzetközileg is elismert alkotó, koreográfus.

Miért került bele a magyar néptánc színpadi feldolgozásának tárgyalásába Hégli stílusa? Legfőképpen azért, mert a hagyományos tánc kultúrát egyedi módon interpretálja összművészeti jellegű produkcióiba. Az együttes repertoárja az autentikus magyar néptáncanyagon alapszik, a darabok között többféle narratív jellegű mű is található. Ezt az anyagot Hégli újabban jellegzetes kortárs módon dolgozza fel.⁴²

A magyar néptáncanyagtól úgy távolodik el, hogy minduntalan visszautal arra, és még a kortárs táncszínházi miliőben is egyértelmű a jelenléte és a dramaturgiába való integratív beillesztése. A magyar néptáncanyagot nem igazán változtatja meg – néhány folyamatot megtörő mozdulat kivételével –, viszont új színpadi környezetbe helyezi, új padlószínekre, fényekre és díszletekre teszi rá.

A kortárs feldolgozás mellett együtteseivel Hégli magyar néptáncrendezvényeket, táncházakat, gyűjtéseket szervez. Vagyis nem távolodott el a néptánc hagyományos konnotációitól.

Fő művei: *Bál* (1993); *Régi szokás szerint* (1995); *Szép öregemberek* (2001); *Muzsikáltam én...* (2001); *Honti igricek* (2002); *Magyar tánciskola* (2004); *Felföldi levelek* (2005); *Tánciskola 2.* (2006); *Kincses Felvidék* (2006); *Tánc húros hangszerekre, ütőkre és zongorára* (2009); *Ördög tánca* (2010); *Hontalanítás* (2013). Ezek mellett kortárs irányultságú műveit a saját alapítású Dusan Hegli Companyval adja elő. Ez az együttes egy olyan új színpadi műfajt képvisel, amely a tradicionális táncot és a zenét sajátos narratívákba helyezi el. A néptáncot és a zenét új színpadi kontextusban mutatják be. Találó saját vallomása a hitelességről: „Amikor hagyományörzésről beszélnek, sokan nem is a tánc vagy a mozdulatok hiteles bemutatását várják, hanem régi koreográfiai, gyakran naiv színpadi megoldásokat szeretnének viszontlátni. Márpedig a művészet egyik alapja, hogy az alkotás a dolgokat még eddig nem látott szemszögből mutassa be. Legyen szó egy festményről vagy akár koreográfiáról.”⁴³

Az Avignoni Fesztiválon díjat nyert *Finetuning* arra épít, ami Pozsony régiójának sajátja: a régi gyökerekkel rendelkező zenekultúrára. „A Haydn-féle vonós-négyes-koncepció sehol máshol a világon nem épült be olyan szervesen az egyes

⁴² NAGY Zsófia: *Reprezentációs küzdelmek a szlovákiai magyar kulturális mezőn = Fórum Társadalomtudományi Szemle* 22, 2020, 3. sz., 2020, 83–106.; BÓLYA: *Bor, Bartók, Barbaro... i. m.* (2020).

⁴³ BÓLYA: *Bor, Bartók, Barbaro... i. m.* (2020); Dusan Hegli Company honlapja, <https://www.dusanhegli.com/hu/hegli-dusan>

nemzetek zenekultúrájába, mint Közép-Európában. A *Finetuning* ezt a különleges hagyományos hangzásvilágot és a hozzá szervesen kapcsolódó organikus és egyedi mozgáskultúrát használja színházi eszközként. Érzések és képzettársítások szintjén beszél zsigeri, hétköznapi jelenségekről, amelyeket a ma embere gyakran leegyszerűsít és hajlamos fekete-fehéren látni. Az előadás tabuk nélkül nyúl a kirekesztés, a képmutatás és a családon belüli erőszak témájához. Ismerős érzésekről beszél, amelyekkel kapcsolatban időről időre mindannyiunk lelkére ráfér egy finomhangolás.”

A *Finetuning* az Ifjú Szívek Táncszínház, a Dusan Hegli Company és az Espace Alya Theatre koprodukciójaként 2016 júliusában a Festival OFF d'Avignonon került bemutatásra. A zenekíséretet jellemzően olyan zenekar adja, amelyik a magyar népzeneben és a világzenében is gyakorlott. A tánckar egy része is a pozsonyi Ifjú Szívek együttesből kerül ki. A zenei kíséretet Joseph Haydn, Kelemen László és slam poetry adja.⁴⁴

Hégli Dusan és az általa vezetett együttesek sajátos módon ötvözik a tradicionális magyar táncanyagot kortárs kifejezési kontextussal, valamint egy sajátos, Hégli által újragondolt magyar táncnyelvi alapokon nyugvó kortárs táncnyelvezettel.

Tradíció a színpadon – Változásvizsgálati kontextusok

Nem teljes körű válogatásunkban bemutattuk, hogy a néptánc különféle színpadi kontextusokban hogyan alakul, változik. Az említett példákból a tradicionális táncművészet színpadi változási mintázatainak jellemző irányai e pontok mentén alakulnak:

1. dekoratív irányokba való fejlődéssel;
2. más tradicionális táncnyelvekkel való keveredéssel;
3. professzionális balettművészeti és modern táncnyelvezetekkel való keveredéssel;
4. narratív táncszínpadi művekkel;
5. a show műfajába ágyazva.

Miért fordult Paulini kiváló, tehetséges művészekhez, például Bartókhoz? Erre a bartóki út adhatja meg a választ. Nem a szigorú formai ismétlésről, hanem a magyar néptáncanyag anyanyelvi szintű ismeretével intuitív, tehetséges koreográfusok által *rugalmas* módon színpadi művekbe integrált hagyományról van szó.

⁴⁴ Uo.

Találó az első fejezetben idézett sajtóvélemény: „A Gyönygyösbokréta valljuk be, kissé mintha megtorpant volna. Legutóbbi szereplésénél már nyilvánvaló volt, hogy valamilyen formában tovább kell fejleszteni, vagy pedig vissza kell helyezni eredeti népi kereteibe, illetőleg vissza kell adni azt a hivatását, hogy őrizze a régi magyar tánc- és népijáték- emlékeket.”⁴⁵ Az újságíró azt érezhette meg, ami a népi kultúra, a népi művészet általános sajátja, nem csupán az időbeli művészeteket (zene, tánc) tekintve. A népi kultúra egy állandóan változó hagyomány, amit nem lehet pillanatkepszerűen kimerevítvé sokáig őrizgetni, mert akkor még a legprecízebb formai ismétléssel sem lesz autentikus. Éppen az a sajátja, hogy különféle – külső és belső hatásokra – állandóan változik, mégpedig úgy, hogy a közösség mindenkori igényeit fejezi ki.⁴⁶ Ezért véleményem szerint a magyar néptánc autentikussága a színpadon elsősorban az improvizativitásban nyilvánul meg. Ez ugyan kétségtelenül az újabb réteghez: a páros táncokhoz, a csárdáshoz tartozik, mégis több tulajdonságot hordoz a magyar etnikumhoz tartozó jellegzetességekből.

Sajátos terepe a magyar tradicionális táncnak a táncház módszer. A színpad mellett ma ez a magyar néptánc fontos területe. Igaz ugyan, hogy a táncházak esetében sok színpadi funkció sincs jelen, mégis kialakult egy olyan táncvárosi közeg, amely mára megteremtette a saját „városi folklórját” és neotörzsét.⁴⁷ Ezzel együtt a táncház módszer mint a tradicionális formák új pedagógiai módszerekkel történő átadása az UNESCO szellemi kulturális örökség megőrzését célzó legjobb gyakorlatok listájára is felkerült. A táncházak aktivitása Timár Sándor, a táncházmozgalom megszervezőjének munkássága óta a magyar néptáncanyaggyűjtéseken alapuló visszahonosítására törekedett.⁴⁸

Az autentikusság a magyar néptánc esetében nem csupán a formák megőrzését, hanem elsősorban az improvizativitást jelenti. Így tehát a csárdás autentikus magyar táncformának tekinthető, még akkor is, ha új stílusú tánc és színpadi környezetben is érték változások.⁴⁹

.....
⁴⁵ 84.39.06. Forrás nélkül, szerző: sz. d.

⁴⁶ UJVÁRY Zoltán: *Az átadás, átvétel és a funkció kérdései egyes népszokásban = Műveltség és Hagomány* 3., 1961, 5–88.; LISZKA: i. m. (2007), 262–272.

⁴⁷ BENNETT, Andy: *Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking the Relationship between Youth, Style and Musical Taste = Sociology*, 1999, 33. évf., 3. sz. (augusztus), 599–617.; KÖNCZÖL Csaba: *Táncház és szubkultúra. Gondolatok Síklós László Táncház című könyvéről = Mozgó Világ*, 1977, 6. sz.

⁴⁸ ABKAROVITS Endre: *Negyvenéves a magyarországi táncházmozgalom = Csodaszarvas IV.*, Molnár Kiadó, 183–220.

⁴⁹ ABRAKOVITS Endre: *Színpadi néptánc, táncház, hagyományörzés. Beszélgetés Stoller Antal koreográfussal = Csodaszarvas IV.*, Bp., Molnár Kiadó, 2012, 165–182.; BÓLYA Anna Mária: *Hungarian Databases With Visual Items Of The Balkan Folklore = EthnoAnthroZoom / ЕтноАнтропозум* 12, 2015, 57–69.

A magyar tradicionális kultúra mára legalább két, alapvető változást okozó traumán esett át, ami miatt autentikusságról nehéz lenne beszélni. Az egyik általános jelenség, még ha különböző országokban különféle időpontokhoz köthető is: az industrializáció, a gépesítés, ami automatikusan hozta magával a régi néphitformák eltűnését.⁵⁰ A másik a szovjet érdekkörbe tartozó területeket érintette: a téjesítés, ami a magyar parasztság mint kulturális entitás megszüntetésére irányult. Így véleményem szerint az 1950-es, 1960-as, 1970-es években gyűjtött anyagok kulturális viszonyulás szempontjából halvány visszfényei lehetnek csupán egy hajdan virágzó hagyományrendszernek.⁵¹

Kétségtelen ugyan, hogy például a Timár-gyűjtéseknek és különösen az erdélyi élményeknek élő folklórjellegéről adnak hírt a gyűjtők. A gyűjtött anyag kapcsán az is újra és újra felmerülő kérdés, hogy egy már csak nyomaiban vagy ismereteinkben létező kultúra mennyiben visszahonosítható. Csupán a néptánc kapcsán is rengeteg írás foglalkozik a gyűjtés-visszatanulás visszásságaival.⁵²

A változások vizsgálatába a kommunikációelmélet táncra vonatkozó eredményeit is bevonhatjuk. Ezek a kutatások a táncot mint mozgáskódokon alapuló kommunikációs rendszert vizsgálják. A vizsgálat létjogosultságát multidiszciplináris irányból vizsgálva teljes relevanciáról beszélhetünk.

Többféle táncstílust is vizsgáló agykutatási kísérlet eredményeinek összegzése szerint a tánc archaikus fokon valaha kommunikációt valósított meg.⁵³ Szlovén salsakultúrát elemző antropológusok specifikus testnyelvi és személyközi kommunikációs szerepeket vizsgálva széles körű kommunikatív szerepeket találtak.⁵⁴ A tánc minden emberi közösség számára fontos kommunikációs értékkel bír, és a mai társadalmak kultúrájának is elengedhetetlen része. Kommunikatív terei: a nemi szerepek megerősítése, a közösségi és kulturális kötések formálása, szociális és politikai elvárások kifejezője. Sok esetben a lázadás kifejezője is. A tánc nem csupán az előadó-művészetek egy összetevője, hanem önmagában egy kommunikációs módszer. Isadora Duncan vélekedése szerint

⁵⁰ UJVÁRY: i. m. (1961), 5–88.; UJVÁRY Zoltán: *Népi színjátékok és maszkos szokások*. Debrecen, Multiplex Media-DUP, 1997.

⁵¹ Ö. KOVÁCS József: *A paraszti társadalom felszámolása a kommunista diktatúrában: a vidéki Magyarország politikai társadalomtörténete, 1945–1965*. Korall Társadalomtörténeti Egyesület, 2012; Ö. KOVÁCS, József: *A paraszti társadalom magyarországi felszámolása és az elfojtott emlékezet = Korunk* 10, 2013, 31–37.

⁵² DUNIN, Ivancich Elsie: *Transmission and diffusion: Macedonian dances 1938–1988 = Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae – 16th Symposium of the ICTM*, 1991, 203–213.; LISZKA: i. m. (2007), 262–272.; BÖLYA: *Néptáncnyelven... i. m.* (2020).

⁵³ BROWN, Steven – PARSONS, M. Lawrence: *The Neuroscience of Dance – Recent Brain-imaging Studies Reveal Some of the Complex Neural Choreography Behind Our Ability to Dance = Scientific American*, 299. kötet, 2008, 78–83.

⁵⁴ PUŠNIK, Maruša – SICHERL, Kristina: *Relocating and Personalising Salsa*. 2010, 107–123.

a tánc felszabadítja a lelket, hogy a beszéd által korlátozott tartalmakon túl is ki tudja magát fejezni.⁵⁵ A jelnyelvet használók esetében a mozgásos és gesztikulációs kommunikáció kifinomult módjait lehet megfigyelni. Ezért építi be több XX. századi koreográfus a jelnyelvet koreográfiába.⁵⁶

A tradicionális tánc kultúra kommunikatív szerepe megfigyelhető a XX. században: a tánc közvetítő szerepet tölt be etnikai csoportok közötti konfliktusok minimalizálásában, elhatárolódások megszüntetésében.⁵⁷ A tánc vizsgálatára alkalmazott strukturalista nyelvészeti és kommunikációelméleti megközelítések szerint a tánc a nyelvhez hasonlóan kulturális kódokon keresztül kommunikál, és a nyelvhez hasonló strukturált egységekbe rendeződik. A nyelvészeti kategóriák (szókincs és szintaxis) a tánc nyelvezetében beazonosítható megfelelői a tánc jelentéstani mintázataira kiterjeszthetők.⁵⁸ A táncnak mint sajátos jelrendszernek a szemiotikai elemzések szerint a szociokulturális közeg minden szegmensében fontos kommunikatív szerepe van.⁵⁹ A tánc közlési struktúrájának egyedi volta abban tűnik ki, hogy a beszédnél és más nonverbális formáknál közvetlenebb és *elementárisabb* kommunikációt valósít meg.⁶⁰

Ha a XX. század második felében a színpadi táncfolklór jellemző fejlődési irányvonalait tekintjük át, elsőként megfigyelhető a populizmus, amely a tradicionális elemekre átalakító erővel bír. Ebben az esetben az történik, hogy tradicionális és a tradicionálisnak tekintett anyag nem esik egybe.⁶¹ Egyes angol kutatások szerint a második világháború utáni zenei kultúra hibrid és decentrált jellegű. Ez hatást gyakorolt a teljes kultúra egészére, ami miatt az autentikusság máig is folyó diskurzusa, amely a revival mozgalmaknak is alapja, nem releváns.⁶²

⁵⁵ ROUNDS, Samantha: *Dance as Communication: How Humans Communicate Through Dance and Perceive Dance as Communication*. Portland, University of Oregon, 2016, 22–23.; ПИМЕНОВА: Жанна Викторовна, Танцевальная коммуникация в эпоху цифровых технологий. *Научный вестник МГТУ ГА*, 215. kötet, 2015, 122–126.; ЖИЛЕНКО, Мария Николаевна: Танец как форма коммуникации в социокультурном пространстве. Москва, Государственная академия славянской культуры, 2000.

⁵⁶ BATKO, Chelsie: *Dance and Movement as a Form of Communication*. Marginalia – The graduate Student Blog – Columbia College Chicago, 2012; WIEGAND, Chris: *The Sound of Pina Bausch* = *The Guardian*, 2014; BÓLYA Anna Mária: *Interdiszciplináris kitekintések a táncról*. Magyar Táncművészeti Egyetem, 2018.

⁵⁷ PINES, Rachyl – GILES, Howard: *Dance as Intergroup Communication* = *Oxford Research Encyclopedia of Communication*, 2017, 1–21., 15–16.; RAKOČEVIĆ, S.: *Dancing in the Danube Gorge: Geography, dance and interethnic perspectives* = *New Sound: International Magazine for Music*, 46(13), 2015, 120–129.

⁵⁸ BANNERMAN, Henrietta: *Is Dance a Language? Movement, Meaning and Communication* = *Dance Research*, 2014, 32. évf., 1. sz., 65–80.

⁵⁹ ЖИЛЕНКО, Мария Николаевна: Танец как форма коммуникации в социокультурном пространстве. Москва, Государственная академия славянской культуры, 2000.

⁶⁰ BÓLYA: *i. m.* (2018).

⁶¹ KURTI, Laszlo: „Dance Populism”. *Cycles of hatred and rage: What Right-Wing Extremists in Europe and Their Parties Tell Us About the US*, 2019.

⁶² ABRAKOVITS: *i. m.*, 165–182.

Ellentétben áll ez azzal a mindenkori igénnyel, amely a tradicionálist mint évezredek során fennmaradt értéket tekinti, és annak eredeti viszonyulásában kívánná visszahonosítani. Kétségtelen, hogy fejlett társadalmakban (például Kanadában) megfigyelhető a törekvés, hogy az ún. „tradicionális tudás” értékei erősebb támogatást kapjanak, hogy azok elérhetőek, felhasználhatóak legyenek.⁶³

Milloss válasza a *Csupajáték* korában a táncfolklór teljes eliminálása volt a saját expresszív groteszk stílusába, a magyar táncfolklór ismerete mellett.⁶⁴ Ez a stílus adott alapmintázatokat a többféle színpadi feldolgozásához a későbbiekben, hiszen magas művészi értéket képviselt.⁶⁵

A zene és a tánc kapcsolatának mintázatait vizsgáló koreomuzikológia a zene-tánc viszonyulás erős közösségi meghatározottságáról beszél. Ezek a kapcsolódási mintázatok a néptánc színpadra alkalmazott és más feldolgozási stílusával alapvetően változnak; ezenkívül a technikai fejlődés is jelentős változást okozott ezekben.⁶⁶

Összegezve tehát a tradicionálisnak tekintett táncművelés megváltozásával a zene-tánc viszonyulás mintázata és a tánc-közösség viszonyulás mintázata is megváltozott. Mindezek a változások Nahachevsky elmélete szerint ciklikusságot mutatnak. Vélekedése szerint egy közösségen belül a táncnyelv változása erős kapcsolatban áll a közösség öntudatosságával, gondolkodásmódjával és ön-reflexiójával. A táncgyományoknak több történelmi szakaszuk lehet. Ha egy hagyományos táncművelés több különféle fázison megy keresztül, ezek a fázisok a reflektáló tudat révén ciklikus változásokat élhetnek át.⁶⁷ Így a tánc erőteljes kommunikatív szerepe a ciklikusság elmélete szerint újra életre hívhat olyan formákat, amelyek a közösség életében a tradicionális anyaggal megegyező szerepet töltenek be. Vagyis a zene-tánc és a közösség-tánc viszonyulás mintázata megegyezhet azzal, ami egy régebbi formát képviselő, tradicionális kultúra sajátja volt. Tehát nem formai, hanem funkcionális ismétlődéssel.

Aláhúzza ezt Molnár elmélete, amely szerint a tánc valódi funkciója a társas érintkezés egyfajta rendszeresen visszatérő színterének a biztosítása, s e színtér újrateremtése önmagában hozzájárul a táncot életre hívó társadalmi igények

⁶³ TSUJI, Leonard J. S. – HO, Elise: *Traditional environmental knowledge and western science: in search of common ground* = *Canadian Journal of Native Studies* 22, 2. sz., 2002, 327–360.

⁶⁴ VEROLI, Patrizia – VINAY, Gianfranco (szerk.): *Music-dance: Sound and Motion in Contemporary Discourse*. Routledge, 2017.

⁶⁵ KAVECSÁNSZKI Id. fentebb.

⁶⁶ MASON, Paul H.: *Music, dance and the total art work: Choreomusicology in theory and practice* = *Research in dance education*, 2012, 13. évf., 1. sz., 5–24.

⁶⁷ NAHACHEWSKY, Andriy: *Once Again: On the Concept of „Second Existence Folk Dance”* = *Yearbook for traditional music*, 2001, 33. sz., 17–28.

kielégítéséhez. A zene és a tánc kíséretében megvalósuló szórakozás *lényege maga a társas érintkezés*.⁶⁸

Vagyis az autentikusság fogalma semmiképpen nem formai autentikusság, hanem funkcionális autentikusság. Az autentikusság, a revitalizáció táptalaja tehát a tánc-közösség mintázatok relevanciájában, a kommunikatív és közösségi viszonyulások autentikusságában keresendő.

Mindezek a színpadi környezetben is megjelenhetnek, ugyanakkor itt a kérdés elsősorban a művészi feldolgozás autentikusságában keresendő, ahogy ez Kovács Őrs Levente végső konklúziójában is olvasható.

Tér, kultúra, etnikum

157

A kortárs társadalmak térbeli és rétegbeli tagozódásának gyors változása zajlik. A recens elméletek fluid identitásokról és *deteritorializációról* beszélnek. Utolsó kérdésfelvetésünk a térbeli, illetve etnikai meghatározottság egyes kortárs vonatkozásait említi meg.

Andy Bennett elmélete a kortárs társadalmakban egzisztáló neotörzseket azonosít. A modern életstílusok kevésbé stabil és likvid társadalmában az egyén különféle szociokulturális csoportokban mozog és adaptálódik a folyamatosan változó világhoz. A hagyományos törzsekkel összehasonlítva a neotörzseknek nincs földrajzi vagy osztálymeghatározottsága, nem hagyományokon nyugszik: akkor jön létre, mikor alkalom van rá, mikor szükség van rá. A neotörzs csak a rítusok idejére egzisztál-létezik. A neotörzs koncepciója adekvát keretet ad például a mai fiatalok zenei ízlésének és vizuális stílusának leírására, mert sokkal rugalmasabb kategóriákat kínál az egymásba átfolyó identitások és különböző körök interakcióinak vizsgálatára.⁶⁹ Ez az elmélet kifejezetten fluid és hagyományoktól elszakadt, egyfajta újbarbarizmus légkörében újratereztett „törzsi” kultúramintázatot vázol.

A populáris zenei műfajok kapcsán azonban adódik egy érdekes tény. Ha a populáris zenei kultúra különféle műfajait és stílusait vizsgáljuk, még a legmultikulturálisabbnak tűnő műfajnál vagy stílusnál is felfedezhetünk kifejezett etnikai kulturális gyökereket, amelyek tulajdonképpen magának a stílusnak a lényegét adják. Ennek a felfedezésnek a nyomán érdemes feltenni a kérdést, hogy a *helyi* meghatározottság mennyiben érvényesül a kortárs kultúrakutatás egyes koncepcióinak leírásában.

⁶⁸ MOLNÁR Péter: „...a néptáncot átalakították...”. *Hagyomány és modernizáció egy erdélyi falu tánc-kultúrájában*, 2011.

⁶⁹ BENNETT, Andy: *Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking the Relationship between Youth, Style and Musical Taste* = *Sociology*, 1999, 33. évf., 3. sz. (augusztus), 599–617.

A globalizáció központi elemének tekintett *deteritorializáció* az olyan kapcsolattartás és befogadás kiterjedt jelenlétére utal, amely jóval túlmegegy adott terület határain. A kulturális jelenség közelséget teremt a távolban és viszonylagos távolságtartást generál azzal, ami valójában közel van. A *deteritorializáció* nyilvánvaló mozgatórugói a média- és kommunikációs hálózatok. A *deteritorializált* társadalmi kapcsolatok formáinak kibővülése a globalizáció fokozódásával jár, és a helyi környezet állapotának alapos átalakulását idézi elő, amelyet jobban kondicionál a globális dinamika, mint valaha.⁷⁰

A *deteritorializáció* a kultúra és a társadalmi és földrajzi területek közötti „természetes” kapcsolat meggyengülésére, és a mindennapi kulturális tapasztalataink és helyhez kötött léttapasztalatunk közötti kapcsolat mély átalakulására utal. A térbeli tapasztalatok mintázata megváltozik, összekapcsolva a közelséget és a távolságot oly módon, hogy arra a korábbi korokból gyakorlatilag nem említhető párhuzam.⁷¹

Másfelől viszont Ferguson és Gupta elmélete szerint az antropológiai kutatásokban figyelembe kell vennünk a lokális életközösségek globálisan összekapcsolt voltát, valamint a hely elsőrendűen fontos szerepét az élettapasztalat „közeli élményében”.⁷² A szerzők kutatásaik alapján úgy vélik, hogy a kulturális kritika⁷³ a kulturális különbség térhez kapcsolódó megértésétől függ.⁷⁴ A kulturális antropológia tárgyai már nem automatikusan és természetesen kötődnek a lokális terekhez. A kutatás szerint mégis, vagy éppen ezért különös figyelmet kell fordítania a terek és a helyek kialakításának, elképzelésének, vitatottságának és érvényességének módjára. A kutatók szerint a *tér és a hely* kérdése a *deteritorializált* korban paradox módon sokkal központibb helyet foglal el az antropológiai reprezentációban, mint valaha.⁷⁵

Ezen belül számos elmélet hangsúlyozza a vallásföldrajzi kutatások fontosságát, amely a kultúrákutatók térbeli mintázatainak megértéséhez is alapot adhat. Holloway szerint a közösségek, társadalmak vallási aktivitása fontos kontextust jelent a kultúrákutatókban. A vallási hiedelmek központi szerepet játszanak az identitások felépítésében és az emberek életében, a habituális mindennapi cselekedetek mintázatától születés, halál és házasság létfontosságú eseményeinek

⁷⁰ I MARTÍ, Gil-Manuel Hernández: *The deterritorialization of cultural heritage in a globalized modernity = transfer* – *Journal of Contemporary Culture*, 2006, 91–92.

⁷¹ Uo.

⁷² FERGUSON, James – GUPTA, Akhil: *Beyond „culture”: space, identity, and the politics of difference = The cultural geography reader*, Routledge, 2008, 72–79., 11.

⁷³ Vö: MARCUS, George E. – FISCHER Michael M. J.: *Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Sciences*. Chicago, University of Chicago Press, 1986.

⁷⁴ FERGUSON–GUPTA: i. m. (2008), 13.

⁷⁵ Uo., 17–18.

felépítéséig. A vallás kulcsfontosságú alkotóeleme annak, hogy megértsük még a legszekulárisabb társadalmak felépítését is. (Például az etikai és erkölcsi rendszerek, az építészet, a patriarchális rendszerek, a jog, a kormány felépítése vagy az önkéntes szektor szerepe.) A kutató továbbmenve úgy véli, hogy a társadalom és a tér kapcsolatának megértéséhez kulcsfontosságú a vallási terek dinamikus vizsgálata: a különbözőség, az identitás, a hibriditás, a reprezentáció vagy a testben lét térbeli megértése révén a vallásgeográfiai kutatások segítségével a kortárs és történelmi társadalmakat formáló és átalakító folyamatok, koncepciók felfedhetők. Továbbá a vallásföldrajz ilyen irányú modellelméleteinek fejlesztése alapokat adhat a társadalom jelenlegi térszerkezeti koncepcióinak kidolgozására is.⁷⁶

A vallás és a környezet kapcsolatának kutatásában tekintélyes terep jut az egyes vallások földrajzi környezet általi meghatározottságának, amelyről számos irodalom született.⁷⁷

Az említett elméletek nyomán tehát egyfelől a *tér- és hely*koncepciók elsőrendű fontosságot kapnak, másfelől a kifejezetten a vallási térrel foglalkozó teóriák adhatnak adatokat a kultúrakutatás számára a *helyi* meghatározottság mintázatainak még jobb megértéséhez. Ezek nyomvonalán elindulva további kutatások adhatják meg a választ egy adott táncművelési *helyi* meghatározottságának vizsgálatához, amely egy következő tanulmány témája lehet.

Irodalomjegyzék

- ABKAROVITS Endre: *Negyvenéves a magyarországi táncművészeti mozgalom = Csodaszarvas IV.*, Molnár Kiadó, 183–220.
- ABKAROVITS Endre: *Színpadon néptánc, táncművészet, hagyományörzés. Beszélgetés Stoller Antal koreográfussal = Csodaszarvas IV.*, Bp., Molnár Kiadó, 2012, 165–182.
- ANDRÁSFALVY Bertalan: *Baranyai táncgyűjtemények = BODAI József szerk.: Táncgyűjtemény és táncgyűjtemény Dél-Dunántúlon.* Bp., Népművelési Propaganda Iroda, 1981, 7–20.
- BANNERMAN, Henrietta: *Is Dance a Language? Movement, Meaning and Communication = Dance Research*, 2014, 32. évf., 1. sz., 65–80.
- BARTHA Elek: *Vallási terek szellemi öröksége = HEFOP tananyagfejlesztési program.* Debrecen, 2006.
- BATKO, Chelsie: *Dance and Movement as a Form of Communication. Marginalia – The graduate Student Blog – Columbia College Chicago*, 2012.
- BENNETT, Andy: *Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking the Relationship between Youth, Style and Musical Taste = Sociology*, 1999, 33. évf., 3. sz. (augusztus), 599–617.
- BÓLYA Anna Mária: *Hungarian Databases With Visual Items Of The Balkan Folklore = EthnoAnthropoZoom / ЕтноАнтропозум* 12, 2015, 57–69.
- BÓLYA Anna Mária: *Tánc a macedón szakraális hagyományban. Doktori értekezés.* Debrecen, Debreceni Egyetem, 2015, 31–58.

⁷⁶ HOLLOWAY, Julian – VALINS, Oliver: *Placing religion and spirituality in geography*, 2002, 5–9. A témához érdekes adalékként szolgál, hogy a legjelentősebb 20. századi koreográfusok között számotartott Bauschnak és Bőjartnak is vannak „site-specific” darabjai, amelyek a helyszínt elsődleges fontosságúnak tartják, mint a táncmű inspirálóját.

⁷⁷ KONG, Lily: *Geography and religion: trends and prospects = Progress in human geography*, 1990, 4. évf., 3. sz., 355–371., BARTHA, Elek: *Vallási terek szellemi öröksége = HEFOP tananyagfejlesztési program.* Debrecen, 2006.

- BÓLYA Anna Mária: *Interdiszciplináris kitekintések a táncról*. Magyar Táncművészeti Egyetem, 2018.
- BÓLYA Anna Mária: *Néptáncnyelven – Interjú Timár Böskével = Országút*, 2020, <https://orszagut.com/interju/neptancnyelven-745>
- BÓLYA Anna Mária: *Bor, Bartók, Barbaro – Interjú Hégli Dusánnal = Országút*, 2020, <https://orszagut.com/interju/bor-bartok-barbaro-653>
- BÓLYA Anna Mária: *Táncnyelvi crossover és bartóki egység – A délszláv folklóranyag táncszínházi feldolgozási tipológiája* Kricsovics Antal életművében = *Az idő küszöbén – A magyar balett története*. Bp., MMA MMKI, 2021.
- BROWN, Steven – PARSONS, M. Lawrence: *The Neuroscience of Dance – Recent Brain-imaging Studies Reveal Some of the Complex Neural Choreography Behind Our Ability to Dance = Scientific American*, 299. kötet, 2008, 78–83.
- BROWN, S. – VOLGSTEN, U. (szerk.): *Music and Manipulation: On the Social Uses and Social Control of Music*. Oxford, Berghahn Books, New York, 2006.
- DESMOND, Jane C.: *Embodying difference: Issues in dance and cultural studies = Cultural Critique*, 1993, 26. sz., 33–63.
- DÉKITY Márk: *Létezésem értelme az alkotás – interjú = A csend relációi*. Szerk. LUKÁCS István, Bp., Budapesti Horvát Önkormányzat – Bp., Fáklya Horvát Táncgyűttes, 1999, 12–13.
- DIÓSZEGI László: *Historic moments of Hungarian folk dance: From the Gyöngyösbokrétá to the dance house movement = Hungarian Studies*, 2008, 22. évf., 1–2. sz., 3–8.
- DUNIN, Ivanchik Elsie: *Transmission and diffusion: Macedonian dances 1938–1988 = Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae – 16th Symposium of the ICTM*, 1991, 203–213.
- FERGUSON, James – GUPTA, Akhil: *Beyond „culture”: space, identity, and the politics of difference = The cultural geography reader*, Routledge, 2008, 72–79., 11.
- FÜGEDI János – VARGA Sándor: *Régi tánc kultúra egy baranyai faluban*. MTA BTK Zenetudományi Intézet, L'Harmattan Kiadó, 2014.
- GILLESPIE-LYNCH, Kristen: *Gestural Theory of Language Evolution = SHACKELFORD, T. K. – WEEKES-SHACKELFORD, V. (szerk.): Encyclopedia of Evolutionary Psychological Science*. New York, Springer Science & Business Media, 2019, 1–12, https://www.researchgate.net/publication/315334354_Gestural_Theory_of_Language_Evolution
- GOMBOS András: *Hagyományörző mozgalom és együttesek Magyarországon*, 2005.
- GÖNYEI Sándor: *A Gyöngyösbokrétá. Írások és dokumentumok a mozgalom történetéből*. Kézirat. Néprajzi Múzeum Etnológiai Archivum 5771., 2011. A dátálatlan írás online megjelent: https://web.archive.org/web/20150627145931/http://folkradio.hu/folkszemle/gyongyosbokreta02/index.php#_ftn1 (utolsó letöltés: 2019. 03. 31.).
- GÖNYEI Sándor: *A Gyöngyösbokrétá története*. Kézirat. Néprajzi Múzeum Etnológiai Archivum, 2011, 5771. A dátálatlan írás online megjelent: DÓKA Krisztina – MOLNÁR Péter (szerk.): *A Gyöngyösbokrétá. Írások és dokumentumok a mozgalom történetéből = Folkszemle*, http://folkradio.hu/folkszemle/gyongyosbokreta02/index.php#_ftn1
- GUPTA, Akhil – FERGUSON, James (szerk.): *Culture, power, place: Explorations in critical anthropology*. Duke University Press, 1997.
- HEGEDŰS Sándor: *Mihályi Gábor koreografikus világa – avagy a MÁNE elmúlt 15 évének művészi teljesítménye filozofikus perspektívában*, <http://mmakademia.hu/alkoto/-/record/MMA50484> (utolsó letöltés: 2019. 07. 20.).
- HEGEDŰS Sándor: *Mihályi Gábor koreografikus világa – avagy a MÁNE elmúlt 15 évének művészi teljesítménye filozofikus perspektívában*, 2016, <https://mmakademia.hu/en/mobil-munkassag/-/record/MMA50484>
- HOLLOWAY, Julian – VALINS, Oliver: *Placing religion and spirituality in geography*, 2002.
- I MARTÍ, Gil-Manuel Hernádez: *The deterritorialization of cultural heritage in a globalized modernity = transfer – Journal of Contemporary Culture*, 2006, 91–92.
- KAVECSÁNSZKI Máté: *Tánc és közösség: a társastáncok és a paraszti tánc kultúra kapcsolatának elmélete bihari kutatások alapján*. DU Press, 2015.
- KAVECSÁNSZKI Máté: *A társastáncok kutatása a magyar táncfolklorisztika történetében = ETHNOGRAPHIA*, 2015, 2. sz., 190.
- KISS Krisztina: *Timár a Mesti*. Bp., Püski, 2020.
- KONG, Lily: *Geography and religion: trends and prospects = Progress in human geography*, 1990, 4. évf., 3. sz., 355–371.
- KÓVÁGÓ Zsuzsa: *A Magyar Csopajáték története dokumentumok tükrében – Válogatás Bódy Bella hagyatékából I. = Színháztudományi Szemle*, 1986, 12.
- KÓVÁGÓ Zsuzsa – BÓLYA Anna Mária (szerk.): *Magyar néptánc történeti szöveggyűjtemény*. Bp., Magyar Táncművészeti Egyetem, 2020.
- LAMOTHE, Kimerer: *Are Humans „Born to Move”? = Psychology Today*, 2015.

- LELKES Zsófia: *Párhuzamos színházi struktúra Magyarországon. Szigeti Károly koreográfus, főrendező és a Huszonötödik Színház* = *SYMBOLON* 2006, 7. sz., 10. sz., 88–96.
- LISZKA József: *Kimerevített hagyomány. Gondolatok a kisalföldi farsang némely megnyilvánulási formáiról* = PÓCS Éva (szerk.): *Maszk, átváltozás, beavatás. Vallásetnológiai fogalmak tudományközi megközelítésben*, 2007, 262–272.
- Magyar színházművészeti lexikon. Főszerk. SZÉKELY György. Bp., Akadémiai Kiadó, 1994.
- MAÁ CZ László: *Emlékeztető = A csend relációi*. Szerk. LUKÁCS István, Bp., Budapesti Horvát Önkormányzat – Bp., Fáklya Horvát Táncegyüttes, 1999, 37.
- MAÁ CZ László: *Kísérlet egy művészportréra – Rábai Miklós (1921–1974)* = *Színháztudományi Szemle*, 1986, 20. sz., 1986, 43–72.
- MAÁ CZ László: *Néptánc a színpadon* = DIENES Gedeon – FUCHS Livia: *A színpadi tánc története Magyarországon*. Bp., Műzsák Közművelődési Kiadó, 1989, 267.
- MASON, Paul H.: *Music, dance and the total art work: Choreomusicology in theory and practice = Research in dance education*, 2012, 13. évf., 1. sz., 5–24.
- MITHEN, Steven: *The Singing Neanderthals: The Origins of Music, Language, Mind, and Body*. Cambridge, Harvard University Press, 2007.
- МЛАДЕНОВИЋ, Оливера: *Коло у Јужних Словена*. Београд, Српска академија наука и уметности, 1973, 114–115.
- MOLNÁR Péter: „...a néptáncot átalakították...”. *Hagyomány és modernizáció egy erdélyi falu tánc kultúrájában*, 2011.
- NAGY Zsófia: *Reprezentációs küzdelmek a szlovákiai magyar kulturális mezőn = Fórum Társadalomtudományi Szemle* 22, 2020, 3. sz., 2020, 83–106.
- NAHACHEVSKY, Andriy: *Once Again: On the Concept of „Second Existence Folk Dance” = Yearbook for traditional music*, 2001, 33. sz., 17–28.
- NOVÁK Ferenc – FARKAS László: *Elmondtam én... Novák Ferenc*, Tata. Bp., Planétás, 2000.
- Ö. KOVÁCS József: *A paraszti társadalom felszámolása a kommunista diktatúrában: a vidéki Magyarországi politikai társadalomtörténete, 1945–1965*. Korall Társadalomtörténeti Egyesület, 2012.
- PÁLFI Csaba: *A Gyöngyösbokrétá története = Tánc tudományi Tanulmányok 1969–1970*, 115–161. A datálatlan írás online megjelent: DÓKA Krisztina – MOLNÁR Péter (szerk.): *A Gyöngyösbokrétá. Írások és dokumentumok a mozgalom történetéből = Folkszemle*, <https://folkradio.hu/folkszemle/gyongyosbokreta10/index.php> (utolsó letöltés: 2016. 03. 31.).
- ПИМЕНОВА: Жанна Викторовна, *Танцевальная коммуникация в эпоху цифровых технологий. Научный вестник МГТУ ГА*, 215. kötet, 2015, 122–126.
- PINES, Rachyl – GILES, Howard: *Dance as Intergroup Communication = Oxford Research Encyclopedia of Communication*, 2017, 1–21., 15–16.
- PÓCS Éva (szerk.): *Maszk, átváltozás, beavatás. Vallásetnológiai fogalmak tudományközi megközelítésben*, 2007, 262–272.
- PÓNYAI Györgyi: *Luigi Mazzantini balettmesteri működése (1889–1894)*. Megjelenés előtt.
- PUŠNIK, Maruša – SICHERL, Kristina: *Relocating and Personalising Salsa*. 2010, 107–123.
- RAKOČEVIĆ, S.: *Dancing in the Danube Gorge: Geography, dance and interethnic perspectives = New Sound: International Magazine for Music*, 46(13), 2015, 120–129.
- ROUNDS, Samantha: *Dance as Communication: How Humans Communicate Through Dance and Perceive Dance as Communication*. Portland, University of Oregon, 2016.
- SÉCHAN, Louis: *La danse Grècque antique*. Paris, E. de Boccard, 1930, 46–48.
- TIMÁR Sándor: *Néptáncnyelven. A Timár-módszer alkalmazása a játékra és táncra nevelésben*. Bp., Püski Kiadó, 1999.
- TRENCSENYI László: *Mi is az a „Bihari-iskola”? = Iskolakultúra* 2009, 19. évf., 10. sz., 144–146.
- TSUJI, Leonard J. S. – HO, Elise: *Traditional environmental knowledge and western science: in search of common ground = Canadian Journal of Native Studies* 22, 2. sz., 2002, 327–360.
- UJVÁRY Zoltán: *A népszokáskutatás néhány kérdése = UJVÁRY Zoltán (szerk.): Népszokás és népköltészet*, Debrecen, Alföldi Nyomda, 1980, 11–32.
- UJVÁRY Zoltán: *Az átadás, átvétel és a funkció kérdései egyes népszokásokban = Műveltség és Hagyomány* 3, 1961, 5–88.
- VARGA Sándor: *A tánc házias turizmus hatása egy erdélyi falu társadalmi kapcsolataira és hagyományaihoz való viszonyára*, 2014, 105–128.
- VEROLI, Patrizia – VINAY, Gianfranco (szerk.): *Music-dance: Sound and Motion in Contemporary Discourse*. Routledge, 2017.

- VEROLI, Patrizia: *Aurel Milloss and Italy – A dance artist between the classical heritage and the modern school.* = *Choreographers' Anniversaries 1. – The Work of Aurél Milloss, Iván Szabó and Ferenc Nádas, Abstract book.* Bp., Hungarian Dance University, 2018, <https://mte-kek.webnode.hu/abstract/>
- WIEGAND, Chris: *The Sound of Pina Bausch* = *The Guardian*, 2014.
- ZORÁNDI Mária: *A bartóki út. Pályaképek a színpadi néptáncművészet 20. századi történetéből.* Bp., Magyar Táncművészeti Főiskola, 2014.
- ЖИЛЕНКО, Мария Николаевна: *Танец как форма коммуникации в социокультурном пространстве.* Москва, Государственная академия славянской культуры, 2000.
- *Az Experidance honlapja:* <https://experidance.hu>
- *A Dusan Hegli Company honlapja:* <https://www.dusanhegli.com/hu/a-tarsulattol>
- N. a.: *A magyar történelem huszonegy képben*, 2014. április 22., 14:41, <https://fidelio.hu/tanc/a-magyar-tortenelem-huszonegy-kepben-42544.html> (utolsó letöltés: 2019. 04. 03.).

Kavecsánszki Máté:

Színpadi néptánc és modern balettművészet a két világháború közötti Magyarországon – Háttérkép Milloss *Csupajáték*ához

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 árulkozhat.

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 jöhetek 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 háromszögletű 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 nyelvrendszerrel 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 beszelnünk 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 azonosságtudat 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 bemutatkozóját 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 visszatartás – 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 menyasszonytánca és aratótánca, vagy az *Árgyirus királyfi* (1924) klasszikusan népi témaválasztása és az aranyalmafát őrző táltosok áldozati tánca⁴³ 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 személycseréket 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 meg 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 bugyelláros 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 érhetke 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 Gyöngyösbokrétá. 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 Gyöngyösbokrétá története* = DÓKA Krisztina – MOLNÁR Péter: *A Gyöngyösbokrétá. 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 folklórszintikába.* 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.iriso.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 kőrástárkányi „porondtól” Rákosi szalonjához. 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, Liliom 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.

Kovács Őrs Levente:

A Magyar Csupajáték a rendezői színház aspektusából

Bevezető

1975-ben Kolozsvárott egy Huszár Sándorral készült tv-interjúban arra a riporteri kérdésre, hogy hogyan lehet álmokat építeni egy bezárt területre, Harag György színházi rendező, a kor kiemelkedő színházi egyénisége az alábbi választ adta: „Mint a gyerekek, tudod? Szóval a gyerekek, mikor egy seprűnyelet elővesznek, és azon lovagolnak, elhiszik, hogy az ló, és olyan hittel játszanak, ahogy a legjobb színészek kellene, hogy játsszanak. Ez a nagy tér pedig a képzelet, a színházi ember képzelete és a néző képzeletével együtt teremti meg azt az álmvilágot, amelyről te beszéltél. Mert hiszen mindnyájan elfogadjuk azt a ki nem mondott konvenciót, hogy a színpadon például felépítünk egy házat, és tudjuk, a néző tudja, hogy az nem egy valódi ház, mi is tudjuk, és mégis elfogadjuk ezt a játékot – ez egy játék, egy csodálatos játék.”¹

Jelen rövid írás elsődleges célja, hogy a színház világa felől közelítse meg a *Csupajáték*-jelenség lényegét, s ily módon, ha csak kiegészítő jelleggel is, de a színpadi keretek, a színháztörténeti vonatkozások révén hozzáadott értékkel bírjon a táncművészet-néptáncművészet-színházművészet kapcsolatrendszerét tekintve.

Ahogy 1975-ben – Hevesi Sándor nyomán – Harag György is megfogalmazta, a színház világa „egy csodálatos játék”, mondhatnánk: *csupajáték*, s ennek megjelenési helyeként – színházi emberként – a színpadot emelte ki. Ezt a megközelítési módot követve jómagam is a színház irányából igyekszem bemutatni azokat a színháztörténet szempontjából fontos sajátosságokat, amelyek befolyásolták-meghatározták a vizsgált jelenség, a *Magyar Csupajáték* rendezésének létrejöttét, megvalósulásának körülményeit.

Csupajáték, színház, színpad – Középpontban a Paulini-jelenség

„Ez az előadás lehetne, ha a megkezdett nyomon tovább fejlesztik, indulása valami jó dolognak, egy újdonszerű magyar kabaréstílusnak. Nem tudom, megvan-e Pauliniban az erre való szándék, de ha nincs, biztatni kellene rá.”

(Schöpflin Aladár, *Nyugat* 1938, 6. sz.)

¹ Csata az emberségért – Beszélgetés Huszár Sándorral. Tv-riport; Román Televízió magyar adása, Kolozsvár, 1975.

A magyar művelődéstörténet mind a mai napig adós egy, a Paulini Béla életművét feldolgozó monográfiával. Neve és tevékenysége csak közvetve jelent meg eddig a néptáncmozgalomra – s azon belül is elsősorban a Gyöngyösbokrétamozgalom történetére – fókuszáló publikációkban, miközben majd negyed évszázados művészeti-művészetszervezői munkásságával alapvető hatást gyakorolt a magyar néptáncmozgalom kialakulására és elterjedésére, s úttörő munkával az eredeti néptáncmotívumok alapján az elsők között alkalmazta magas művészeti színvonalon színpadra a népmesei motívumokat, témákat.

Jelen rövid írás sajnos nem pótolhatja a jelzett hiányt, mindössze néhány olyan szempontot vet fel a szűkebb téma kapcsán, amelyek megkerülhetetlenek látszanak az életmű egészét tekintve.

Mind a néptáncmozgalom, mind a színház- és táncművészet területén végzett rendezői, igazgatói és művészetszervezői-menedzseri tevékenységét tekintve megállapítható: Paulini Béla teljes pályafutása alatt hihetetlen érzékel-érzékenységgel fedezte fel és építette be életművébe azokat a népművészeti-néptáncművészeti értékeket, amelyek révén a népi művészet a színpadon is láthatóvá lett és ismertté vált, s tette mindezt úgy, hogy mindvégig rajta tartotta ujját a korszellem pulzusán.

Következetesen reflektált az előtérbe kerülő társadalmi-művészeti kérdésekre, s ilyen irányú közreműködése révén minden esetben értéket – művészeti értéket – állított elő. A néptáncművészet színpadi adaptációja és a modern színházi törekvések alkalmazása terén legalább akkora figyelmet szentelt a magyar társadalmi jelenségeknek, mint amilyen fogékonyssággal elemezte-vizsgálta a nemzetközi közművelődési és művészeti trendeket, s kiemelten a magyar színház- és előadó-művészet területén megjelenő új kritikai tendenciákat.

Mindemellett folyamatos munkakapcsolatban volt a modern magyar rendezői színház legfontosabb rendezőképviseivel, közülük is kiemelten Hevesi Sándorral, Márkus Lászlóval, Bárdos Artúrral, Németh Antallal, mondhatjuk úgy is, hogy életútjának legfontosabb szakaszát végigkísérte a modern magyar színpad és rendezői színház térnyerése, kibontakozása, s hogy ez nem a véletlen műve, mi sem igazolja jobban, mint az a tudatos építkezés, amely révén az 1926-os *Háry János* daljáték-bemutatótól az 1939-es angliai *Csupajáték*-televízióközvetítésig eljutott.

Paulini és a néptáncmozgalom

A Paulini által elindított néptáncmozgalom előzményeként mindenképpen szót kell ejtenünk az 1926. október 16-án a Magyar Királyi Operaházban (amelynek a főrendezője ekkor Márkus László) bemutatott daljátékról: a *Háry János*ról, amelyet Kodály Zoltán, Harsányi Zsolt és Paulini Béla jegyzett. A daljáték jel-

mezeit Paulini ötletei és irányítása mellett Oláh Gusztáv tervezte, a kivitelező pedig az a Zsindelyné Tüdös Klára volt, aki később a *Csupajáték* keretei között is fontos szerephez jutott.

A csákvári születésű Paulini kezdeményezésére az operaházi bemutató után három évvel – 1929. június 16-án – került sor a csákvári Magyar Földműves Játékszín megszervezésére, amelynek keretében operaházi vendégénekesekkel és Harsányi Zsolt felolvasásával került bemutatásra, csákvári „földműves ifjak” részvételével a daljáték. Az előadást a Magyar Rádió is közvetítette, országos hírnevet eredményezve ezzel a produkciónak, amelyről maga Kodály is – aki a június 16-i előadást Paulini Bélával és Hevesi Sándorral, a Nemzeti Színház igazgatójával együtt nézte végig – igen pozitívan nyilatkozott. Hasonló nyilatkozatokat ismerünk Hevesitől is, akinek annyira elnyerte a tetszését a produkció, hogy közreműködésével 1929 decemberében háromszor a Nemzeti Színházban, háromszor pedig a Magyar Színházban is bemutathatta a csákvári színjátszó-csoport az előadást.

Innen már egyenes út vezetett a Gyöngyösbokréta-mozgalom elindulásához, amelynek elnevezése is Paulinitől származik, aki akkoriban az egyik parasztyegyes látványától elragadtatva így kiáltott fel: „Olyan ez, mint valami gyöngös bokréta!”²

A korra jellemző kulturális megújulás keretében a kortárs magyar művészet a paraszti kultúra elemeinek, hagyományos műfajainak is fontos szerepet szánt, s ennek eredményeként a Gyöngyösbokréta egy addig soha nem tapasztalt kulturális mozgalomként nyerhetett teret a néptáncon, a népzene és a színpadi produkciókon keresztül, jelentős mértékben erősítve ezzel a magyar öntudatot. Hogy az adott korban ez mennyire fontos tényezője volt a közéleti gondolkodásnak, arra bizonyítékként szolgálnak Györffy István alábbi, 1939-ben megfogalmazott sorai:

„A nemzetmegtartó hagyományok letéteményese a parasztság, az európai, magas műveltség hordozója pedig az úri osztály. Mindkettőnek a szerepe egyformán fontos. A néphagyomány tart meg bennünket magyarnak, s a nemzetközi műveltség tesz bennünket európaivá. Európa nem arra kíváncsi, hogy átvettünk-e mindent, amit az európai művelődés nyújthat, hanem arra, hogy a magunkéból mivel gyarapítottuk az európai művelődést.”³

Ez a fajta gondolkodás már az 1986-os budapesti Millenniumi Kiállítás épített falujában megjelenik, de ugyanígy kézzelfogható a Szent István-napi ünnepek keretében rögzült néptáncbemutatók rendszeres megrendezésében is, mintegy

² Idézi VÁRSZEGINÉ GÁNC S Erzsébet: *A néphagyományok művelődési-pedagógiai alkalmazásának generációi = Iskolakultúra*, 2012, 5. sz., 87.

³ GYÖRFFY István: *A néphagyomány és a nemzeti művelődés*. Bp., Egyetemi Néprajzi Intézet, 1935, 9–10.

igazolásaként annak a gondolatnak, hogy a magyarság élő néphagyománya egyedülálló és kiemelkedő érték. Volly István visszaemlékezései alapján Paulini az elsők között fedezte fel ezt az értéket, amikor tudomást szerezve az olasz idegenforgalom európai folklór iránti érdeklődéséről, a csákváriak budapesti Hány-előadását javasolta.⁴

Ugyanez a céltudatos, értékmentő-közvetítő, művészetszervező és egyben európai-nemzetközi perspektívákat is felvonultató tevékenység volt rá jellemző a *Magyar Csupajáték* színpadra álmodása és bemutatása során is, s itt röviden egy igen fontos, Paulinira is nagy hatással bíró európai jelenségről: a Szergej Pavlovics Gyagilev összművészeti célkitűzéseit megtestesítő Orosz Balett nemzetközi – és magyarországi – hatásáról is meg kell emlékeznünk.

Paulini, a magyar Gyagilev?

Gyagilev a balettművészetet forradalmasító Orosz Balett megszervezőjeként az európai és a tengeren túli balett- és táncművészet egyik legmeghatározóbb alakja volt a XX. század első évtizedeinek. A kor első igazi művészeti menedzsere, modern művészeti igazgatója, a korszerű „turnébiznisz” megteremtője már a század elején hatékony módszerekkel mutatta be hazája művészetét a Nyugatnak. Nemzetközi térnyerése, az Orosz Balett frenetikus sikere nagymértékben az összművészeti produkciók komplexitásában, újszerűségében keresendő. A tánc-, a zene-, a képző- és a színházművészet területeit zseniálisan ötvöző társulat igazgatójaként Gyagilev kiváló érzékkel fedezte fel és bízta meg munkával kora legnagyobb képzőművészeit és zeneszerzőit: Picassót, Matisse-t, Stravinskyt, Ravelt, Debussyt. Az orosz társulat az 1930-as évekre Európa- és Amerika-szerte a nemzeti balettműhelyek és táncszínházak megalakulását befolyásoló első számú tényezője lett, s mindez Magyarországon is kézzelfoghatóvá vált: Gyagilev társulata működése során kétszer is fellépett Budapesten, nagy lendületet adva többek között az Operaház – főrendezője ekkor Hevesi Sándor – művészeti fejlődésének.

A Gyagilev által megtestesített új esztétikai ideál: az értékes zeneművészeti produkciók, a magas képzőművészeti értéket képviselő díszlet- és jelmeztervek, továbbá a mindent átfogó, kifejező koreográfiai koncepció összhangja életre szóló élménnyel és sok tapasztalattal gazdagította a *Magyar Csupajáték* rendezőjét és koreográfusát, Paulini Bélát és Milloss Aurélt is. Milloss első és életre szóló táncélménye saját visszaemlékezései alapján is az Orosz Balett 1912-es budapesti fellépéséhez kapcsolódik, Nizsinszkijt látva ekkor határozza el, hogy

⁴ Volly István-interjú, Magyar Rádió, Hangarchívum.

táncos lesz, Paulini pedig a gyagilevi esztétika európai és világméretű térhódítását tapasztalva jut el a *Csupajáték* koncepciójához.

A koncepció adaptálásának körülményeit és jelentőségét ismerjük: Paulini Gyagilevhez hasonló – mondhatni tévedhetetlen – érzékkel válogatja össze a modern magyar művészeti ágak fiatal tehetségeit, s a néptánc- és a népművészet területén szerzett forrásgyűjtéseit, tapasztalatait felhasználva vállal stratégiai-rendezői szerepet a *Magyar Csupajáték* színpadra állításában.

Érdekes, egyben sokatmondó mozzanat Ottó Ferenc *Magyar Csupajáték; Bemutatók a Művész Színházban* című, a *Zene* folyóirat 1938. július 15-én megjelent írása: „Láttuk, hogy milyen fontos művészi eseménnyé nőtt a Paulini-féle Magyar Csupajáték 9 fiatal zeneszerzőjének bemutatkozása. Kilenc fiatalember hite támadt fel a komoly művészi munkában. Mindannyiukat szinte parlagon heverő tehetségnek kell neveznünk. Ahányan vannak, annyi színű és annyira különböző jellegű a tehetségük. Az egyik erőteljesen drámai, a másik nagyvonalúan melodikus, a harmadik groteszkre termett, a negyedik izgatón modern, az ötödik magas színvonalú könnyű zenét tudna legjobban írni és így tovább. Ki gondol velük? Hol az a mai magyar Djaghilew, aki összegyűjtse, sarkalja őket és piacra dobja műveiket?”⁵

Ahogy Gyagilev, úgy Paulini számára is a tudatos építkezés része volt a nemzetközi vonatkozás érvényesítése, amely két igen fontos mozzanatban ragadható meg: a *Magyar Csupajáték* az 1938-as Budapesti Eucharisztikus Kongresszus – az adott év egyik legfontosabb nemzetközi eseménye – keretében két hétig szerepelt a Művész Színház programjában, s az azt követő évben, 1939. május 7-én élő televíziós közvetítésben került bemutatásra a BBC által a londoni Adelphi Theatre stúdiójából. Korszakalkotó, óriási jelentőségű nemzetközi művészeti eseményről van szó, s ezt nem lehet eléggé hangsúlyozni: a BBC révén magyar összművészeti produkció válik ekkor világhírűvé, s Vargha Mátyás helyszíni tudósítását idézve: „A technika csodálatos fejlődése folytán a televízió révén ismét egy ma még beláthatatlan jelentőségű lehetőséggel lett gazdagabb az emberiség a színjátszás művészetének kifejezésére.”⁶

⁵ OTTÓ Ferenc: *Magyar Csupajáték. Bemutatók a Művész Színházban* = *A Zene*, 1938. július 15.

⁶ VARGHA Mátyás: *Élmények a Magyar Csupajáték londoni televíziós közvetítéséről* = *Magyar Színészet*, 1939. június 15., I. évf., 7. sz., 4–6.

Paulini, a rendező – A rendezői színház aspektusa a *Magyar Csupajáték* kerettörténetében

„Mert este Thalia istennő szárnya suhog, nappal a rendező pálcája és rikoltozása zörög. A legtöbb rendező kiabál, ingerült és fél, hogy semmi se lesz már a dologból. Persze, a modern rendező már más, mint a régi. A modern rendező nyugodt és higgadt. Tanít és szervez. A mai színházban a rendező a legfontosabb személy.”⁷

Alábbiakban néhány olyan mozzanatra szeretném felhívni a figyelmet, amelyek egyértelműen rávilágítanak: a magyar kortárs művészeti élet (irodalmárok, kritikusok, képzőművészek) figyelemmel követte és örömmel üdvözölte a modern magyar színházi tendenciákat; s egyúttal jelzem is azokat a kapcsolódási pontokat, amelyek a *Magyar Csupajáték* rendezője, Paulini Béla és az érintett rendezői-művészi kör körül kirajzolódnak. A témakör röviden érinti a rendezői színház és a rendezői művészeti tevékenység, továbbá a realista magyar színházművészet témakörét is.

Köztudomású, hogy a XIX. század végéig a rendezői működést elsősorban gyakorlati feladatnak tartották a színház világában: a rendező elsődleges feladata a tökéletes előadás levezénylése volt, maga a rendező közvetlenül nem vett rész a műalkotásban. Állandósult a színpadi díszlet is: alig változott a barokk kor óta, s fejlődés is csak a díszletfestés technikájában volt megfigyelhető.

A XX. század elején új tendencia jelenik meg a színházművészet, s ezen belül is a színpadi adaptáció területén: az új rendezői koncepciók más művészeti ágak (festészet, zene, tánc) hatására alakították ki az új színpadi elképzeléseket. A konvencionális színház kizárólagos szövegközpontúságának a megkérdőjelezésével megjelenik a rendezői színház, amely felismeri, hogy „egy elismert rendező képes saját személyes tehetségének (vagy merevségének) jelét a színpadra állított szövegen rajta hagyni”.⁸

A korábban jelzett szövegközpontúságtól történő függetlenedés és az új tendenciák iránti igényt fogalmazza meg Ignotus a *Nyugatban* 1908-ban. „A színpadon elsősorban színpadiság kell, minden egyéb csak ezután következik. A színpad ennél fogva inkább rokon a cirkusszal, mint az irodalommal, s amin egyre jajgatnak: a cirkusz betörése a színpadra, a diszkrét francia operett helyébe a lábikrákon épülő angol operett betolakodása, a színpadi tánc gyönyörű újjászületése, a dekoráció elhatalmasodása, a tömeghatástól a színhatásig mindenfélével, csak irodalmi hatással nem dolgozó újfajta rendezés: mindez nem hanyatlás, hanem fejlődés, helyes fejlődés, egy pórázon tartott művészet bátor felszabadulása és magamegtalálása.”⁹

⁷ MÓRICZ Zsigmond: *Hevesi Sándor* = *Nyugat*, 1932, 12. sz.

⁸ PAVIS, Patrice: *Előadás-elemzés*. Bp., Balassi, 2003, 172.

⁹ IGNOTUS: *A színház estéje* = *Nyugat*, 1908, 1. sz., 552.

Tudatosítva a drámai szöveg és színházi előadás egyidejű létét, a modern színház úttörő rendezői vénájú elméleti szakemberei – Nyugat-Európában és Magyarországon egyaránt – a látványt előtérbe helyezve változtatták meg első-sorban a kortárs színházfelfogást, amely az előadást festett díszletek előtt, adott esetekben zenei kíséret mellett felmondott színdarabnak tekintette. Érdekes-séggént – akár általános jelenséggént – is említhető, hogy magyarországi viszonylatban az új színház rendezői elitjének egyetlen tagja sem volt színművész: a teljesség igénye nélkül néhány példa: Hevesi Sándor a tanári és később a kritikai karrierjét is feláldozza a színházi pályafutásért, Márkus László festő, díszlettervező volt pályafutása elején.

Utóbbi 1914-ben a modern rendezői törekvéseket taglalva fogalmazza meg – részben vélhetően épp a korábban taglalt gyagilevi orosz balett hatására – azokat a nehézségeket, amelyek a XX. század elejére még jellemző színész-központúságból fakadtak, s amelyek eredményeképpen *„rendező csak ott lehet, ahol maga az igazgató az, mert csak az igazgatónak van módjában, hogy az irodalmat befolyásolja, a színészeket összeválogassa, és pénzt áldozzon, tehát határozott program szerint dolgozzék”*.¹⁰

*„Mivel pedig ilyen kedvező eset csak nagyon szórványosan fordul elő, a rendező művészetéről beszélni – valljuk meg – kissé jámbor dolog... Ha tehát mégis beszélünk modern törekvésekről, az nem azt jelenti, hogy a mai színház rendezőjének művészetéről lesz szó, hanem szó lesz arról a törekvéstről, amit előbb érintettünk: a művészet betöréséről a színész által teljesen elfoglalt színpadra, arról a törekvéstről, amely csődöt mondott, amidőn a színésszel együtt akarta művészivé tenni a színpadi produkciót... A közismert orosz balett van ehhez az ideálhoz a legközelebb...”*¹¹

A modern színház legfontosabb személyeként a rendező ekkor már igazi művész, s ebbéli minőségében az elsők között Bárdos Artúrnál jelenik meg. A *Magyar Csupajátékot* befogadó Művész Színház igazgatója – akinek intézményében Paulini és Milloss egyaránt otthonra találnak – a modern színházi rendezőket „színpadművészeknek” nevezi. Az *új színpad* című írásában, külön kiemelvehangsúlyozva a művészet fogalmát és a rendező művésztöltét is.¹²

¹⁰ Márkus gyakorlatilag már ekkor megfogalmazza azokat a kritériumokat, amelyek teljesülése révén Paulini a későbbiekben színpadra tudja állítani a *Magyar Csupajátékot*: művészeti igazgatóként és megkötések nélkül alkotó rendezőként tudja semlegesíteni a korra jellemző szöveg- és színész-központúsági szempontokat, s ezen tevékenységében Milloss Aurél mindent felülíró balettkoreográfiaja erősíti. Művészeti tevékenységében segíti a nemzetközi apropó, a Budapesti Eucharisztikus Kongresszus rendezvényeként a produkció rövidtávú finanszírozása is biztosított. MÁRKUS László: *Modern törekvések a színpad művészetében = Magyar Iparművészet*, 1914, 6–17.

¹¹ Uo.

¹² BÁRDOS Artúr: *Az új színpad = Nyugat*, 1911, 5–78.

Úgyszintén alkotó művészként jelenik meg a színházi rendező Németh Antalnál is, kinek „kezében csupán anyag az irodalmi mű lelke és szórúhája, a színész teste és hangbéli adottságai, a színpad építészeti, festői és plasztikai lehetőségei, de anyag tulajdonképpen a közönség is, amelynek lelkéből formálja meg, hívja életre a rendelkezésre álló alakítóeszközökkel művészi álmait”. A modern rendező a színházi alkotás lelke, „aki a színpadi produkció valamennyi alkotó és meghatározó tényezőjét egy nevezőre hozza, összehangolja és szerves egységbe fogja: a színház művészeti igazgatója, legfőbb értelemben vett rendezője”.¹³

Általánosan elfogadott színháztörténeti tételnek tekinthető, hogy a magyar színház huszadik századi történetét alapjaiban határozta meg a realista játékmód egyeduralma. Ugyanez a megközelítés következetesen vallja azt is, hogy bár voltak próbálkozások, de a realizmus kereteit – mely keretek között a színházi realizmus a színpadon megkettőzi a valóságot, annak mintegy élethű utánzatát nyújtja, s a világot maga a színpad jelenti – a magyar realista színház rendezőinek érdemben nem sikerült szétfeszítenie. Kivételek, elismert, figyelemre méltó korabeli „próbálkozások” természetesen ebben a kontextusban is feltűnnek – többek között a korábban említett Márkus László, Bárdos Artúr, Németh Antal munkássága is előkerül ebben a kontextusban a témát boncolgató színháztörténeti-színházelméleti értekezésekben –, s vannak ugyanakkor olyan életművek is, amelyek bizonyos esetekben határozottan túlmutatnak a próbálkozásjellegre: ilyen Hevesi Sándor életműve, amelyről köztudott, hogy nemcsak Paulini Béla, de a felvezetőben is említett Harag György pályafutását, színházról kialakított elképzeléseit is alapvetően befolyásolta.

Hevesi Sándor 1901-től a Nemzeti Színház rendezője, 1922 és 1932 között pedig igazgatója, rendezői és igazgatói működése a századelő magyar színház-művészeti megújulásának legértékesebb korszaka. A modern színház rendezői alapelveit már a Nemzeti Színház rendezőjeként fogalmazza meg 1908-ban *A színjátszás művészete* című művében, amelyben kiemeli az összjáték, az egységes társulati szempontok érvényesülésének szükségességét a rendezői irányítás mellett. Úgyszintén ekkorra alakul ki rendezői ars poeticája, amely révén rendezései már túlmutatnak a realista színjátszás keretein. „A színpad tulajdonképpen nem a valóság, vagy legalább is nem az az élet, melyet megszoktunk közönséges életnek nevezni, hanem a valóság illúziója. Ez a megkülönböztetés a színművészetre nézve nagyon fontos. Más az, ha azt mondjuk, hogy a színpad az élet, s más az, hogy a színpadon illúziót kell kelteni.”¹⁴

Harminc évvel később *A színház* című művében egészíti ki fiatalkori rendezői elképzeléseit a három évtized alatt gyűjtött tapasztalataival, s mintegy összegzi

¹³ *Hogyan keletkezik a színházi előadás? Előadás az Esztétikai Társaságban 1940. II. 27-én = Új Színház! Bp., 1988, 351–352.*

¹⁴ HEVESI Sándor: *A színjátszás művészete*. Bp. 1908, 22.

az általa képviselt rendezői koncepció és ideális színpadi alkotóközösség lényegét. „A színpadi illúzió lehetővé teszi, hogy a jelen pillanatot, a mostan való életet úgy érezzük, hogy benne vagyunk – s így amit látunk: valóság –, s hogy mégis kívül állunk rajta, s amit látunk: csak játék.”¹⁵ S ez a játék, az „igazi összjáték, az összevágó és összhangzatos előadás [...] nemcsak a közös tanulás eredménye, nemcsak a lelkiismeretes próbák gyümölcse, hanem ennél is mélyebben gyökerezik s roppant erőt nyer az együtt játszó színészek együttélésében és összeszokottságában”.¹⁶

Móricz Zsigmond tévedhetetlen rendezőnek tartotta Hevesit, olyan színházi szakembernek, aki értékének és súlyának megfelelően kezeli a szöveget, s minden esetben semlegesíti az írói „csapongást”: „Minden epizódot könyörtelenül kihúsz és kimetsz és a főirány megerősítésére utalja az író” – írja róla¹⁷, s ez a fajta tévedhetetlen „szelektálás” kísértetiesen emlékeztet Paulini *Csupajáték*-rendezésére, s egyáltalán: rendezési stílusára, amelyről Volly István az alábbiakat jegyezte fel: „Ő az a fajta rendező volt, aki mindössze annyit mondott: ezt, meg ezt hagyjátok ki. Sohase tett hozzá az eredeti dolgokhoz, hanem csak levette, ami felesleges.”¹⁸

Paulini Béla már régebben készült egy hivatásos művészekkel előadható „népi játékfűzer” színpadra állítására, s Milloss Auréllal közösen újszerű, a folklórt tiszteletben tartó, ma is korszerű szemlélettel állították színpadra a produkciót. A rendezés és a koreográfia mind tánc- és néptánc történeti, mind színház-történeti szempontból egyedülálló jelentőségű: a néptánc színpadra állításával, a hazai kortárs balettművészetnek a koreográfiában érvényre jutó modernizálásával a színpadi adaptáció új, régóta várt műfajt teremtett Magyarországon, amelynek kevés konkrét előfutára, de annál több követője volt, s itt elsősorban a néptáncszínházi jelenség(ek)re kell gondolnunk.

Paulini a modern színház rendezői gyakorlatának megfelelően építi fel a művet, „a háromszáz mondatnyi szöveg kilenc tehetséges muzsikust, egy kitűnő táncköltőt, tíz jeles festőt, meg jelmeztervezőt és három irányból érkezett előadóművész-sereget fanatizált s ez az összefogás egy feltétlenül újszerű, mégis minden ízében hangsúlyozottan magyar színpadi kiállást jelent”. A játék szövege nagyon rövid, 300–450 sornyi szöveg. „Nálunk semmi sem élet – csupajáték! – és minden együtt él” – vallja. Mind a rendezői koncepció, mind az egységes alkotóközösséggént megjelenő társulati logika Hevesi Sándor korábban jelzett rendezési szempontjait juttatja érvényre.

¹⁵ HEVESI Sándor: *A színház*. Bp., 1938, 45.

¹⁶ Uo., 73.

¹⁷ VOLLY: i. m.

¹⁸ MÓRICZ Zsigmond: *Hevesi Sándor = Nyugat*, 1932, 12. sz.

Magyar Csupajáték – A (nép)táncszínház forrása?

„Így épül fel tehát a táncszínház: a tánc fejet hajt a dramaturgia és a rendezés előtt, és rátalál a színházra anélkül, hogy ennek feltétlenül tudná vagy felismerné amúgy is homályos és formába önthetetlen magyarázatát. Rátalál a színházra és mellé szegődik, mert szolgálni akarja. A tánc és a színház e természetellenes nászából születnek napjaink legszebb alkotásai.”¹⁹

A színháztörténeti szempontok mellett még egy mozzanatot mindenképpen érdemes kiemelnünk: a *Magyar Csupajáték* első bemutatásával kikristályosodott koncepció közvetett hatása ugyanis mind a mai napig érvényesül a színpadi néptánc művészetében.

A színpadi produkció népszerűsítése, propagálása keretében maga a rendező hangsúlyozza több alkalommal, hogy *„legkevésbé van szó a népművészet utánzás-ról”,* s tudjuk, hogy a hiteles néptánc színpadi körülmények között *„semmiképpen sem lehet olyan, mint a maga eredeti környezetében. A színpadi tánc esetében már nem a táncosok kedve és a hagyományok szabályozzák a tánc terét és terjedelmét, a motívumok rendjét és váltakozását, hanem a színpad nagysága, a produkció időtartama és szerkezete, vagyis a koreográfus elképzelése és akarata”.* A koreográfus feladata tehát, hogy *„a színpad szorításai közepette”* a néptánc legtöbb hiteles jegyét megmentse, megőrizze. A siker a *„koreográfus folklórtudományi felkészültségétől és felelősségétől függ”²⁰,* s ez a siker Milloss Aurél személyében garantált volt, aki megfelelően a színpadi művészetek szabályrendszereinek és dramaturgiai vonalvezetéssel értelmezhetően tematikussá téve az előadást alkotott precedenst a néptáncszínház-stílusú művészeti produkciók világában. A táncszínház, s ezen belül a néptáncszínház esetében fontos hangsúlyozni, hogy ez a fajta táncművészeti műfaj mind a koreográfusok, mind a táncosok esetében egy magasabb szintű képzést tesz szükségessé. *„Egy műfajilag összetett táncjátékot már nem lehet csak eltáncolni, azt el és meg is kell játszani”²¹* – a korabeli kritikák igazolják ennek a magas művészi színvonalnak a meglétét.

Paulini és Milloss a színházi hatást keltő, a balettművészet felől megközelített-értelmezett néptáncsal mintegy előkészítik a később kibontakozó táncszínházi formát, amelynek formanyelve Magyarországon döntően folklórgyökerekből táplálkozott. A *Magyar Csupajáték*kal egy olyan, a Kárpát-medencei folklórkincsből táplálkozó, európai szellemiségű táncművészeti koncepció jött létre, ami egyértelműen a bartóki szellemiséget szolgálta, s amelynek alkotói névsora

¹⁹ PAVIS, Patrice: *Színházi Szótár*. L'Harmattan, 2006, 430.

²⁰ FARAGÓ József: *A néptánc hitelessége a színpadon* = *Művelődés*, 1982, 24–25.

²¹ KÖNCZEI Csongor: *Táncos (ellen)pontok II.* = *Művelődés*, 2006, 5. sz., 24.

mintegy elővetíti a magyar néptánc és balettművészet fejlődésében stratégiai szerepet játszó művészi kört. A produkcióban szerepet vállaló táncosok között szerepeltek olyan nem professzionális művészek, akik a későbbiekben a magyar nyelvterület meghatározó, első hivatásos néptánc-koreográfusai lettek: Szabó Iván a Honvéd Együttes, Haász Sándor a Székely Állami Népi Együttes koreográfusaként éltették a „millossi tradíciót”.²²

A Paulini-kapcsolatrendszer színházi vonatkozásai röviden

Paulini Béla a *Háry János* daljáték 1926-os bemutatója óta közvetlen és folyamatos munkakapcsolatot ápol a legjelentősebb magyar színházi rendezőkkel. A korábban már érintett daljáték bemutatói során aktív együttműködés alakult ki közte és Márkus László, a Magyar Királyi Operaház főrendezője, majd a daljáték első sikereit követően Hevesi Sándor, a Nemzeti Színház igazgatója között. Paulini tevékenysége ekkor már országosan ismert volt: Kodály Zoltánnal együtt társszerzője a nagy sikerű daljátéknak, s már gőzerővel szervezi a Gyöngyösbokréta-mozgalmat, amely az adott időszakban folytatott néptáncgyűjtésekkel kiegészülve mintegy megalapozza a későbbi *Magyar Csupajáték* sikerét.

Korának legtehetségesebb, legképzettebb és legtájékozottabb szakemberei révén Paulini rálátást nyerhetett a művészeti igazgatás rejtelmeire, a modern rendezői színház új tendenciáira, széles körű közművelődési és szervezői feladatai révén pedig olyan általános művelődésszervezői tudásra tehetett szert, amelyhez hasonlót nem nagyon találni a korban működő művészeti szervezés-igazgatás területén. Az 1930-as évek második felében Milloss Auréllal kialakított munkakapcsolata új perspektívát jelent Paulininek: közös néptáncgyűjtési tevékenységük során bontakozik ki az a Milloss Aurél fémjelezte koreográfia, amely révén az eredeti néptáncok szellemét megtartva, balettel ötvözve, önálló értékű színpadi mű jöhetett létre Paulini rendezésében. Sem az időpont, sem a helyszín – a budapesti Művész Színház, amelynek a Fővárosi Operettszínház ad otthont – nem véletlen: Milloss 1936 és 1938 között Bárdos Artúr, a Művész Színház igazgatójának hathatós közreműködésével próbálja meg színre vinni Bartók Béla *A csodálatos mandarin* című kompozícióját. Milloss 1936-tól már – Németh Antal, a Nemzeti Színház igazgatójának felkérésére – a Nemzeti Színház koreográfusa is egyben.

²² KÖVÁGÓ Zsuzsa: *Skiccek egy fejedelem portréjához – Milloss Aurél-tanulmány I. rész.* = *Parallel*, 2007, 5. sz., 2007.

Irodalomjegyzék

- BÁRDOS Artúr: *Az új színpad*. Bp. Nyugat, 1911.
- *Csata az emberségért – Beszélgetés Huszár Sándorral*, tv-riport; Román Televízió magyar adása, Kolozsvár (1975), *Egy európai Kolozsváron – Harag György színházrendező*. Bp., MMA Kiadó, 2020.
- FARAGÓ József: *A néptánc hitelessége a színpadon* = *Művelődés*, 1982.
- GYÓRFFY István: *A néphagyomány és a nemzeti művelődés*. Bp., Egyetemi Néprajzi Intézet, 1935.
- HEVESI Sándor: *A színjátszás művészete*. Bp., 1908.
- HEVESI Sándor: *A színház*. Singer és Wolfner, 1938.
- IGNOTUS: *A színház estéje* = *Nyugat*, 1908, 1. sz.
- KÖNCZEI Csongor: *Táncos (ellen)pontok II.* = *Művelődés*, 2006, 5. sz.
- KÖVÁGÓ Zsuzsa: *Skiccek egy fejedelem portréjához – Milloss Aurél-tanulmány, I. rész* = *Parallel*, 5. sz., 2007.
- MÁRKUS László: *Modern törekvések a színpad művészetében* = *Magyar Iparművészet*, 1914.
- MÓRICZ Zsigmond: *Hevesi Sándor* = *Nyugat*, 1932, 12. sz.
- NÉMETH Antal: *Hogyan keletkezik a színházi előadás? Előadás az Esztétikai Társaságban 1940. II. 27-én* = *Új Színház*! Bp., 1988.
- OTTÓ Ferenc: *Magyar Csupajáték; Bemutatók a Művész Színházban* = *Zene*, 1938. július 15.
- PATRICE Pavis: *Előadás-elemzés*. Bp., Balassi, 2003.
- PATRICE Pavis: *Színházi Szótár*. L'Harmattan, 2006.
- SCHÖPFLIN Aladár: *Bemutatók* = *Nyugat*, 1938, 6. sz.
- VARGHA Mátyás: *Élmények a Magyar Csupajáték londoni televíziós közvetítéséről* = *Magyar Színház*, I. évf., 7. sz., 1939. június 15.
- VÁRSZEGINÉ GÁNCs Erzsébet: *A néphagyományok művelődési-pedagógiai alkalmazásának generációi* = *Iskolakultúra*, 2012, 5. sz.

A Magyar Csupajáték az oktatásban

Dani Erzsébet – Bólya Anna Mária: A HY-DE-modell alkalmazása tánc történeti tananyagra

A HY-DE-modell bemutatása

A Z- és az Alfa-generációk az információ felvételében és feldolgozásában, valamint az életvezetéshez való viszonyukban jelentősen különböznek az őket megelőző generációktól.¹ A mai oktatás alapvetően más feladatokkal néz szembe a figyelemkezelési technikák tekintetében is.

A Z-generációra dolgozta ki Dani Erzsébet olvasáskutató a HY-DE-modellt, amely elsősorban figyelemösszpontosító tevékenységre épül. Az egy szálon érkező információból felvett tudás és fókuszált figyelem nem jellemző a Z-generáció esetében. Gyöngül az egyetlen információs szálra való fókuszálás és a mélyfigyelem képessége, ezzel párhuzamosan erősödik a nagyobb ingerküszöbhez társuló és több tárgyra irányuló hiperfigyelem.² A modell kidolgozásában az is fontos szerepet játszott, hogy a fiatal nemzedékek hiperfigyelmi „létezése” nem hagyható figyelmen kívül, sőt megfelelő irányítással egyenesen felhasználható a mélyfigyelmi fázis eléréséhez.

A tanulás egyik alapfeltétele a szövegértés-szövegértelmezés. A HY-DE-modell egyik vezérfonala a Rabinowitz-féle megértési fázisok (a figyelem és az észlelés, a szignifikáció, a konfiguráció, a koherencia szabálya) egymásra épülésének törvényszerűsége, amelyek még jobban érvényesülnek, ha a diákok figyelmi szakaszai (hiperfigyelem, kevert figyelmi állapot és mélyfigyelem) megfelelően követik azokat. A tanóra menete szigorúan tervezett módszertant követ: a tananyag átadása a megértési fázisokat követve, a hiperfigyelmi állapotból kiindulva úgy irányítja (a tanár által) a diákok figyelemváltását, hogy az egy kevert szakaszon keresztül fokozatosan a mélyfigyelmi státuszba kerül, ahol az igazi tanulástörténik.³

A Dani Erzsébet által kifejlesztett HY-DE-modell egy történeti jellegű tárgyon már tesztelésre került. Az innovatív tanmeneti struktúrát az együttműködés következő lépésében tánc történeti tananyagokra kezdtük alkalmazni. Jelenleg futó közös projektben magyar balett-történeti és magyar néptánc történeti tananyagokra dolgozzuk ki a modellt. A cél egy teljesen kész, kortárs gimnáziumi, főisko-

¹ Vö: HOWE, Neil – STRAUSS, William: *Millennials Rising: The Next Great Generation*. London, Vintage, 2000.

² DANI Erzsébet: *E-létezés és hiperfigyelem = Könyv és nevelés*, 2013, 4. sz., 38.; HAYLES, Katherine N.: *Hyper and Deep Attention: The Generational Divide in Cognitive Modes = Profession*, 2007, 13. sz., 195–198.

³ DANI: i. m. (2013), 4. sz., 39.; RABINOWITZ, Peter, *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*. Columbus, Ohio State University Press, 1987, 42–46.

lai és egyetemi korosztály számára kialakított kész, kompakt modell, tananyaggal, tanári segédanyaggal, multimédia-anyaggal, e-learning rendszerben strukturálva. Egyes tananyagokhoz (Aranyváry Emília kora) virtuálisvalóság-szemléltetést is készítettünk Gilányi Attila részvételével.⁴

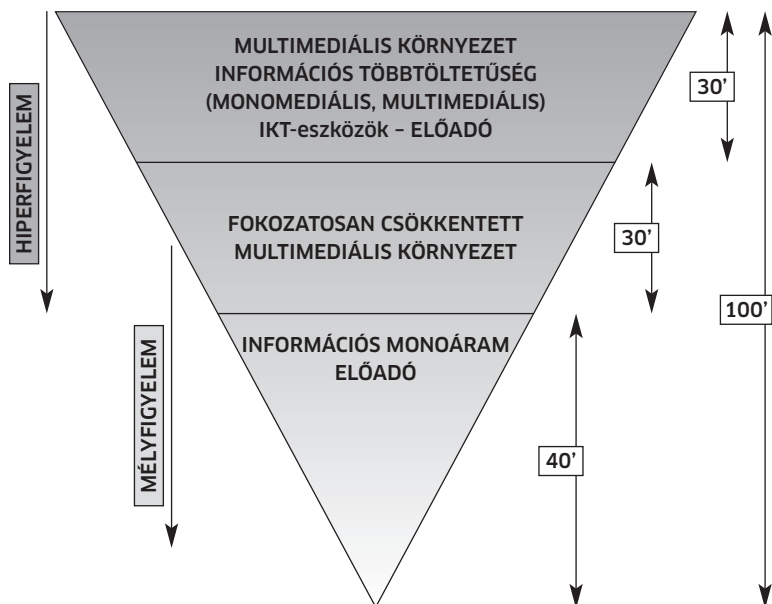
Az elméleti modell 100 perces (egyetemi előadás) oktatási folyamatra ad tanórai struktúrát. Jelen esetben 90 perces kerettel tervezünk, figyelembe véve az oktatás szintjét. A foglalkozás első szakaszában (25 perc) a megismerési folyamat a rabinowitzi első két szinten, vagyis a figyelem és az észlelés, valamint a szignifikáció szintjén zajlik, ebben a szakaszban egyértelműen a hiperfigyelem jelenlétére támaszkodik az oktató, hiszen a multimediális többlettöltettség befogadásához elengedhetetlen; a téma nagy vonalakban való felvázolása történik, a hiperfigyelem „kihasználásával” és többértű, magasabb ingerküszöböt elérő információs csatornákon *a lehető legszéleskörűbb multimédiás lehetőségek* felhasználásával. A téma logikai gerincét az adott részterület tárgyszavai alkotják. Tehát kihasználva a diák vizuális érzékenységet és magas ingerküszöbét, a mélyfigyelem lassú aktivizálását előkészítve, folyamatosan a dián tartjuk az adott tárgyszavakat. Ily módon nemcsak a multimediális megjelenítés (video, kép, hang) segíti a figyelem, az észlelés és a szignifikáció szakaszait, hanem egy tárgyszóhoz kötött logikai gerinc is felépül.

A foglalkozás második szakaszában (25 perc) a harmadik, konfigurációs szabály figyelembevételével *az információs csatornák számát*, az információszerzés többlettöltettségét és a multimedialitást *folyamatosan csökkentjük*. Tehát ugyanazokkal a vizuális elemekkel dolgozunk, de a hiperfigyelem jelenléte és szükségessége már egyre inkább visszaszorul, tudatosan irányítva a diákot a mélyfigyelem, vagyis az igazi tanulás irányába. Ebben a szakaszban a tananyag már másodszor kerül feldolgozásra: a logikai gerincet az újra megjelenő tárgyszavak adják, miközben a vizualitás fontossága csökken, a tananyagot már mélyebben magyarázzuk.

A harmadik szakaszban az *információs monoóram* kerül előtérbe, mely ebben a modellben maga a tanár. Megszűnik a több csatornán érkező vizuális inger, a tárgyszavak vezette tananyag már harmadszor kerül feldolgozásra, de most már az információk teljes mélységéig az addig aktivizálódott mélyfigyelem segítségével. Ez a szakasz áll a legközelebb a hagyományosnak tekintett és a frontális oktatási formákhoz. A Dani-féle modellben hiperfigyelmi, kevert figyelmi és mélyfigyelmi szinten valósul meg az ismeretek belsővé válása, miközben a hiperfigyelem felől a fókuszálás irányába halad a kognitív és mentális tréning.⁵

⁴ Auróra – A magyarországi balett kezdetei I–II. Szerk. BÓLYA Anna Mária, Bp., MMA MMKI, 2020.

⁵ DANI: i. m. (2013), 43.; HAYLES, Katherine N.: *Hyper and Deep Attention: The Generational Divide in Cognitive Modes = Profession*, 2007, 13. sz., 195–198.



1. ábra: A Dani-féle innovatív tanóramodell haladási vázlata⁶

A HY-DE-modell második része – amely a jövőben kerül kidolgozásra tánc történeti témában – a *learning by doing* elveinek mentén halad. Az imént ismertetett figyelemfókuszáló elméleti tanóra megvalósítása után önfejlesztő hallgatói fázis következik. Ebben a hallgatói aktivitáson alapuló második részben a tanóra a monomédialitás felől a multimédialitás felé, a figyelemfókuszálás felől pedig a hiperfigyelem felé (vagyis fordítva) halad: a figyelem, az észlelés és a szignifikáció felől a koherenciaalkotás felé (tehát e szempontból ugyanúgy) halad, ugyancsak három részre osztva az elméleti modell hallgatói szakaszának 100 perces foglalkozását.

A Dani-féle HY-DE-modell az oktató többfunkciósságát kívánja meg a pedagógiai és pszichológiai módszerek ötvöztetését, valamint a digitális kompetenciák professzionálisan strukturált alkalmazását tekintve.⁷

⁶ Kép forrása: https://www.researchgate.net/profile/Erzsebet_Dani/publication/264420298_E-letezes_es_hiperfigyelem/links/53dd34d10cf2cfac992913de/E-letezes-es-hiperfigyelem.pdf (utolsó letöltés: 2018. 04. 25.).

⁷ BÓLYA Anna Mária – GYÖRFFY Ágnes – DANI Erzsébet – GILÁNYI Attila: *A felsőoktatási tevékenység innovatív megközelítése = Tánc és módszer – Táncmódszertani kutatások*. Bp., MMA MMKI, 2021.

A Z-generáció digitális világhoz kötött figyelmi és megismerési típusai az identitástudat alakulását is befolyásolják. Ennek következményeképp kialakuló személyiségi és mentális jellemzőket felvázoló elméletek a gyakorlatilag teljesen rugalmatlan gondolkodási sémáktól a kollektív identitáson át az új neurális kapcsolatokat létrehozó, a hiperfigyelem és a mélyfigyelem között szintézist teremtő greenfieldi „kreatív agyig” terjednek. Hogy az említettek közül a legkedvezőbb változat valósuljon meg, a felsőoktatásban tennünk kell tanítási és munkamódszerek, szerepekörök újratervezésével, rugalmasan strukturált curriculumok megalkotásával.⁸

Módszertani javaslatok

A tanári segédanyag fő gerince a tíz oldal terjedelmű tananyag. A módszertan lényege, hogy a tananyagot egyre mélyülő szinten és egyre kevesebb csatornán bemutatva háromszor adja át az oktató, három részre osztva a kontaktórát. Az első szinten a lehető legtöbb csatornán és általános bemutatás szintjén érkezik az információ a hallgatóknak. A második szinten csökken az átadó csatornák száma, az előadás sokszínűsége, miközben az anyagban való elmélyülés elindul egyes vonatkozások és a történeti pontok magyarázatával. A harmadik szint a hagyományos egycsatornás szóbeli előadás, ahol a tánc történeti jellegzetességek, összefüggések mélyebb magyarázata következik. Ehhez a mellékelt PPT-anyagban előre elkészített időzített multimédiás anyag található, amelyet csak „elpróbál” az oktató a tanóra előtt. Ugyancsak a tanóra előtt átgondolja, hogy mi az az ismeretanyag, amit a három szinten (általános, mélyebb, elmélyült) át kíván adni.

A módszer fontos jellegzetessége, hogy kulcsszavak köre épül fel. A hallgató minden kulcsszóhoz egyre mélyülő ismereteket kap a három szint befogadásával.

A PPT és a tananyag 1 db 90 perces kontaktórára van tervezve.

E-learning kurzusjavaslat

Az oktatáshoz javasoljuk az e-learning rendszer használatát. Az általunk tesztelt rendszerből a neolms.com igen jól használhatónak bizonyult.⁹ A tesztelés során

⁸ Uo.

⁹ LANSZKI Anita – BÓLYA Anna Mária: *E-Dance History online eszközök tanulástámogató hatása az MTE tánc történet tárgyának angol nyelvű oktatásában* = BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor – NÉMETH András – PERGER Gábor: VI. Nemzetközi Tánc tudományi Konferencia: Táncművészet és Intellektualitás, 2017. november 17–18. Program és absztraktok [VI. International Conference on Dance Science: Dance Art and the Intellect. november 17–18., 2017. Programme and Abstracts].

a szemeszterbe tartozó 7 modul mindegyikéhez tartozik három rövid feladat. Ebből az egyik egy rövid, feleletválasztós online teszt.

Az online rendszer automatikusan összesíti a tesztek eredményeit modulonként. Ennek alapján készült saját, egyelőre nem reprezentatív felmérésünk a tananyag utáni részben tekinthető meg.

Egyetemi szemeszter esetében, amely általában 14 hetes, az óraszámától függetlenül 7 modulra javasoljuk a tananyagot elosztani. A publikációban szereplő témát 1 modulra dolgoztuk fel. Ezt egy magyar tánc történeti szemeszterbe a következőképp javasoljuk beépíteni:

1. MODUL: A *Magyar Csupajáték*-produkció a MÁNE néptáncfeldolgozási stílusával összehasonlítva
2. MODUL: Kisebbségi folklór Magyarországon – Fáklya Együttes – Kricskovics Antal
3. MODUL: A magyar folklóranyag feldolgozása – a Magyar Állami Népi Együttes koreográfusi stílusainak kapcsán
4. MODUL: Experidance – Román Sándor
5. MODUL: Ifjú Szívek – Héglí Dusan
6. MODUL: A folklór bartóki értelmezése, eredet és feldolgozás, a néptánc és más táncnyelvezetek interakciója
7. MODUL: Összefoglalás

197 —

Egy modulban három feladatot javasolunk a tanulók számára: kreatív feladatként a témához tartozó multimédia-anyag elkészítését, egy fórumkommentet az oktató által létrehozott posztokhoz, valamint egy ötkérdéses, feleletválasztós online tesztet. Kéthetes periódusban gondolkodva az első két feladatra 10, a tesztre 3 napot érdemes szánni.

A tesztekhez mellékelünk egy mintát a tananyag végén.

Az értékelést két osztályzat átlagolásával javasoljuk:

A)

E-learning feladatok a teljes szemeszterre (7 MODUL):

6×5 kérdéses teszt – 35 pont

6×5 pontos multimédia-feltöltés – 35 pont

6×5 pontos fórumkomment – 30 pont

1×10 pontos anyagkeresés, kutatás választott témában – 10 pont.

Összesen: 100 pont; 88–100: jeles, 75–87: jó, 62–74: közepes; 49–61: elégséges.

B)

Szemesztervégi 15 kérdéses teszt:

Összesen: 15 pont; 14–15: jeles, 12–13: jó, 10–11: közepes, 8–9: elégséges.

A fenti tudásmérési és értékelési rendszer kontaktórákkal párhuzamosan és kontaktórák nélkül, csak online kurzus formájában is hatékonynak bizonyult.

Tananyag

Egy tananyaghoz 3×12 diából álló Power Point-prezentáció kapcsolódik. A diák időzített beágyazott tartalmakkal rendelkeznek. A diák vetítését az oktató a tanítás előtt elpróbálja és a kontaktórán csupán lejátssza. Minden diához 4–5 kulcsszó kapcsolódik, amely a tanulás alapját képezi. A teljes kulcsszóadatbázis tehát körülbelül 12×5 elemszámú. Ezekhez a kulcsszavakhoz kapcsolva magyarázza el az oktató a tananyagot három, mélyülő szinten.

— 198

Egy tanórai tananyag: A magyar folklóranyag feldolgozása – a Magyar Állami Népi Együttes koreográfusi stílusainak kapcsán

1. BLOKK: *Naplegenda*

A néptánc színpadra formálásának sokféle megközelítése alakult ki a műfaj története során, amely nem régebbre, mint a Gyöngyösbokréta-mozgalomra tekint vissza. Voltak már próbálkozások ezt megelőzően is, de a Gyöngyösbokréta-mozgalom az, amely a falusi táncanyag színpadra való alkalmazását széles körben mutatta be. Eredeti közegéből kiemelve, mindenfajta idegen közegben megindul valamiféle változás a folklóranyagot tekintve. Ez többféle lehet. A folklórfeldolgozás bartóki útja mellett sokféle jelenséggel találkozunk. A magyar iskola életművében a legjelentősebb a táncanyag narratív művekben való alkalmazása. Rábai Miklósnál és később Román Sándornál figyelhető meg a néptáncanyag – korstílusnak megfelelő – show-elemekkel és más táncnyelvezetekkel való vegyítése. Mindkét említett jelenség megvan a *Naplegendában*, amely elsősorban a Riverdance-féle show-produkció inspirációjára született, amellettsz mitológiai témát is feldolgoz narrációként, szimbólumok megjelenítésével.

Visszafelé indulunk a Magyar Állami Népi Együttes (tov. MÁNE) jelenéből. Az élet ciklikusságára építő 2000-es *Naplegenda* a néptáncanyag jellegzetes feldolgozását adja.

#naplegenda
#showelemek

A MÁNE múltjában komoly előzményekkel rendelkezik a show irányába való eltérés.

#riverdance
#nikolaparov
#vilagzene

Ezt viszi tovább Mihályi Gábor koreográfiája, amely az aktuálisan nagy sikert elért Riverdance-produkcióból merítette ihletét. Az előadásban vannak is Riverdance-áthallások, ami Nikola Parov, Riverdance-kötődésű népzeneésznek is köszönhető, aki a koreográfia zenéjét megalkotta.

Mihályi Gábor sikerdarabja ez, amelyet 2000 óta is nagy sikerrel ad elő a MÁNE. Minek köszönhető a siker és mely elemekből épül fel ez a néptánc-színpadra adaptálási stílus? Ahogy az imént említettük, a néptánc elemeiből felépülő show ez.

199 —

#igormojszejev
#neptancshow

A műfaj „feltalálója” mondhatni Igor Mojszejev volt, aki elsősorban komoly balett-technikára építve, a különféle népek táncainak elemeiből hozott létre mutatós virtuóz színpadi műveket. A szovjet befolyás alatt álló Magyarországra Mojszejev hatása kötelező jelleggel érkezett. Rábai Miklós a MÁNE első koreográfusa kifejezett szakmai kapcsolatban állt Mojszejevvel. A műfaj tehát hagyománnyal rendelkezik a MÁNE múltjában.

#tancnyelvezetek
#popularitas

Ugyanakkor 2000-ben a *Naplegenda* a Riverdance-hatást tükröző, nagyon találó Parov-zenével igazi újdonságként hatott. Felvonulnak benne a show elemei: unisono mozgó táncok, technikai (főleg ritmikai) virtuozitás hangsúlyozása, a tradicionális táncanyag többféle populáris táncnyelvezettel való keverése, a zenei anyag populáris elemekkel való keverése, professzionális színpadi látványelemek alkalmazása stb.

Mindemellett a táncszínház irányába is elmozduló produkció nem csupán show, mert művészi jelentést is hordoz. A néptáncszínház felé hajló narratíva olyan szövegkönyvet tár elénk, amely a ciklikusság mellett az újjáéledés szimbólumát is hordozza:

#tancszinhaz
#muveszikiprojezes
#napszimbolum

I. FELVONÁS

HAJNAL

Tavaszi

Nikola Parov – Mihályi Gábor: *Csillagösvényen jöttünk*

Keletről jöttünk, mint a Nap. Itt vagyunk, évezredek élni akarásunk megtartott bennünket. Talán a csodás szarvas vezetett, szarvai közt a ragyogó Nappal? Talán Csaba királyfi óvott bennünket legendás csillagösvényén? Mindez a legendák kódjába vész. De ahogy a hajnal hasad, ahogy tavaszra fordul a mindig újjászülető természet, mi is újra indulunk, hogy kiküzdjük helyünket a Nap alatt.

Nikola Parov – Németh Ildikó: *Hajnali áldozat*

Az ősi áldozati szertartás az emberiség hajnalát idézi. A természet erőinek kiszolgáltatott ember monoton mozgatsorok mágiájával igyekszik biztosítani a legfelsőbb hatalom jóindulatát, együtt a körben, mely óv és összetart. Az égve forgó kábulatból kiváló lány egyedül marad, ősi emberáldozatok jelképeként.

Nikola Parov–Mihályi Gábor: *A Nap éneke*

Az áldozati ének a Naphoz a többiek üdvéért csendül fel.

DÉL

Nyár

Nikola Parov – Mihályi Gábor: *Nyár van, nyár*

Szerelem, fiatalság, erő. Férfi és nő kapcsolódásában a természet kirobbanó ereje testesül meg. A horizonton szikrázó Nap kézen fogja az embert.

ALKONY

Ősz

Nikola Parov – Mihályi Gábor: *Úgy elmegyek*

Előrevetülnek a jövő méhében szunnyadó szörnnyű idők. A mindenkor elválások előszele borzongat.

Nikola Parov – Mihályi Gábor: *Visznek a vonatok*

Háborúba induló katonák a zakatoló vagonokban a szabadságról álmodnak. Gondolataik az elhagyott kedves felé szállnak az enyhítő álom szárnyain. Egy katonafényképpé merevülve suhannak tovább a pusztulás felé.

ÉJSZAKA

Tél

Nikola Parov – Mihályi Gábor: *Sirató vörösben, zöldben*

Lányok siratják kedveseiket. Monoton mozdulataikban csökönyös remény munkálkodik, hogy lesz még viszontlátás.

Nikola Parov – Végső Miklós – Mihályi Gábor: *Harcias játékok – Szép napunk támad*
Egymás ellen fordulnak az indulatok. A férfiak önpusztító örületét a lány (a Nap húgának) megjelenése oldja fel. Az egymás ellen feszülő nagy energiákat egy láncspat fellobbanó sugárkéveként tereli új mederbe: a reménytelenség legyőzésére.

201 —

II. FELVONÁS

HOLDTÖLTE

Nikola Parov – Mihályi Gábor: *Búcsúzó*

A rejtőzködő Nap helyett a Hold ezüstös sugarai világítják be a megfáradt világot. A múlt napok melegét őrizgetők a „boldog békeidőktől” búcsúznak. Nosztalgikus borzongásuk a jövőnek szól, mely nem sok jót ígér. Valami felbomlik, de mi jön helyette? A férfi egy olyan világtól búcsúzkodik, amely többé soha nem tér vissza.

Nikola Parov – Mihályi Gábor: *Rabének*

Férfimagány. A fogság nem csupán kívülről zárja körül a rabokat, ez önmaguk bezártsága is, melyből erejüket megfeszítve próbálnak újra és újra kiszabadulni.

Sebő Ferenc – Szappanos Tamás: *Egyedül*

Megkezdődik a tánc. De ez már nagyon keményen kopog. Rideg, zord világ kibontakozásának a nyitánya ez.

Nikola Parov – Németh Ildikó: *Esővárók*

A megtisztító esőre vágók ezredéves varázslatokban reménykednek.

NAPFOGYATKOZÁS

Nikola Parov – Ónodi Béla: *Ördögök bálja*

A megtisztulás elmarad. Berobban a pokol. A gonosz erői kiszabadulnak a mélyből, és tombolva árasztják el a Földet, a lelkeket.

Nikola Parov – Mihályi Gábor: *Utolsó dal*

Kétségbeesett kiáltás a megváltásért. A reménytelen helyzet újra és újra egymás ellen fordítja az embert.

NAPROBBANÁS

— 202

Nikola Parov – Mihályi Gábor: *Mindig jönnek új napok*

Egymásra találva ismét felragyog az áldott Nap fénye. Hiszen nem más az, mint a szeretet lángolása, melyet csak az egymásért dobbanó milliónyi emberszív képes lángra lobbantani. És újra indul a nagy körforgás.

Nikola Parov – Mihályi Gábor: *Repülj madár*

„Repülj madár...” – kiáltjuk, és repülünk át téren és időn mi is föl az égre.¹⁰

#neptanctradicionalistanc

#autentikusneptanc

Mihályi Gábor, a MÁNE legutolsó, mostani koreográfusa, vezetője 2002 óta. Az együttes repertoárjában és Mihályi Gábor koreografálási stílusában egyaránt benne van az együttes múltja, amely egyfelől az autentikus tradicionális táncanyagra épül, másfelől különböző módokon színpadra alkalmazza azt. A MÁNE elsők között volt a kortárs tánc és a magyar néptánc kifejezőmódjainak integrálásában.

Mi ez a múlt és mely jelentős koreográfusok alakították?

2. BLOKK: *Rábai*

A népi hagyományokat ápoló regőscserkészlet és a Batsányi együttes felől érkező Rábai Miklós (1921–1974) volt a MÁNE első meghatározó alakja, vezetője, koreográfusa.

¹⁰ Forrás: <https://hagyomanyokhaza.hu/hu/mane/program/naplegenda> (utolsó letöltés: 2020. 02. 12.).

A Batsányi improvizatív vitális előadásai után Rábai a MÁNE-nél készített koreográfiákban elsősorban a szvitszerűséget alkalmazta, vagyis táncfüzéreket hozott létre. Az improvizatív jelleg visszaszorult, a koreográfiák megkomponáltak lettek. Már a kezdetektől kialakította a később „triós formaként” emlegetett ének-, zene- és tánckari összprodukciók formai jellegzetességeit.

#rabaimiklos
#kontrasztteremtés
#geometrikusterformák
#narrativa

Két momentum már koreográfusi munkássága elején kirajzolódott. Az egyik a kontrasztteremtő hajlam, akár az egyes táncokon belül is. Ez különösen a szóló és a kar alkalmazásában, kölcsönhatásában nyilvánult meg. Példaként említhetjük a *Bihari táncokból* az ún. Oláh verbunk és Makfalvi verbunk kivitelét: a dal-
lam első és harmadik sorát mindkét táncban a középütt álló szólista járta ki, míg a második és negyedik sorban a karéjban álló fiúk ismételték a szólista mozgását. A szólisták viszont váltakoztak, ebben tehát mégis visszacsillant a batsányibeli figurázó, az együttes még mindig nem bomlott szét „a szólista és a kar” hierarchiájára. A másik momentuma koreografikus szerkesztés. Szvitjeiben megjelentek az egyszerű, s ekkor még jellegzetesen geometrikus térformák, körök, szimmetrikusan elhelyezett alakzatok, sorok, olykor egymást jobbról-balról váltó formákban. Mindezek mellett hamar megjelenik a narratíva, a néptáncanyaggal való kifejezés iránti igény.

203 —

#rabaitriosforma
#színpadilátvány
#kallai kettős
#dramatizálnepszokások
#ecserilakodalmas

Rábai negyedszázados munkássága nagyjából kétszer tizenkét éves periódusra oszlik. Az elsőben születik a *Kállai kettős*, az *Este a fonóban*, a *Sarkantyústánc*, a *Pontozó*, az *Üveges tánc* és a *Háromugrás*, és mindennekfölött az *Ecseri lakodalmas*, amely mintegy kétezer előadást ért meg. A programhoz még az ötvenes évek első felében csatlakozott a szatmári táncokból formált *Első szerelem*, továbbá a *Vistai* és *Györgyfalvi legényes*. Rábai mindezekben alapvetően derűs szemléletét vetítette ki, ami tökéletesen megfelelt az adott időszak hivatalos „elvárásainak” is. Koreográfiai szempontból lényeges, hogy már minden kompozícióban erőteljesen szabályozott formákat alkalmazott. Legfeljebb némi raffinériával tette, felkeltve az „olyan, mintha...” látszatát. Azaz az *Ecseri vonulás* tán-

caiban és csárdásaiban spontánnak, improvizáltnak hatottak az egyes jelenetek, s az említett erdélyi férfitáncokban is a motivika vibrálása keltette az egyes részletek rögtönzött hatását, holott már minden meg volt kötve térben, időben, feladatban.

Rábai kezdettől összegyűjtési megjelenésben is gondolkozott, vagyis kialakította a „triós”, ének-, zene- és táncari összprodukciók vonulatát, mégpedig két ágon. Az egyik a koncertáns jellegű színpadi látvány lett, mint a *Kállai kettős*, majd évekkel később a *Szatmári táncok*, s a másik pedig a népszokások tömörített-dramatizált formája, mint az *Ecseri*, a *Fonó*, a *Szüret*, a hatvanas évek közepéről pedig a *Nagyrédei lakodalmas* és a *Kukoricafosztás*. Valójában ezek a darabok az ÁNE emblematiszta művei lettek az évek során: hatékonynak és exportábilisnak bizonyultak enyhe konfliktusaikkal, harmonikus formáikkal és hangulatukkal. Az már sajnos más kérdés, hogy a műfaj a hatvanas évek végére egyre inkább kifáradt, illetve hogy a maga teremtette ágazatban a koreográfus már csak kevésbé tudott újítani.

#szocialistaneptanc

#dekorativfunkcio

#szovjetneptanc

#maneneptancmufaj

Az első periódusból az is említést kíván, hogy Rábai bizonyos művei nem maradtak függetlenek az egykori táncközélet céljaitól. Az állami művelődéspolitiká az ötvenes évektől műfaji és stilisztikai elvárásokkal is élt: leginkább a tánc drámai színrevitelének módjait részesítette előnyben.

A Budapesten akkor bemutatott szovjet történelmi nagyballettek (*Párizs lángjai*, *A bahcsiszeráji szökőkút*) hatottak Rábai stílusára. A szovjet irányvonal preferálása egyébként is kíváncsi volt. A néptánc nyelvén formált nemzeti balett kialakítása lett Rábai célja. Ennek jegyében koreografálta drámáit: a *Barcsai szerezője*, a *Latinca ballada*, a *Jóka ördöge*, a *Hajnalodik* és a *Kádár Kata* 1958–1962 között születtek.

Az ötvenes évektől a szovjet diktatúra csatlós államaiban a színpadi néptáncról csupán az eredeti néptáncok enyhén dekoratív, „szocialistára vidámított” reprodukálása volt a politikai elvárás, a néptáncot egyfajta szórakoztató látványként kezelték. A második világháború után a szovjet diktatúrához kényszerített államokban rendre megalakultak a hivatásos folklóregyüttesek. Az ötvenes évek végére pedig ezek az együttesek a dekorativitás és a technicizmus irányába fordultak, távolodva a folklórtól, de a narratíva többletét sem igényelve. Mindehhez a mintát a kifejezetten professzionális Igor Mojszejev-féle folklórszínpadi produkció adta, amely a Szovjetunió népeinek szocialista össz etno-folk show-ja volt, balettalapokon nyugodva.

Ennek a hatásnak is köszönhető, hogy Rábai maga is egyre inkább a dekoratív kultuszába váltott át. Az együttes továbbra is sikeres maradt. Ebben az időszakban született a *Kun verbunk*, a *Háry intermezzo*, a *Kukoricafosztás* és a kiemelkedő jelentőségű *Utak*. Az évtized végéről datálódó *Táncra, muzsikára!*, illetve *Hétszínvirág* című műsorokban világosan felismerhető a formai önismétlés, s egyfajta beállítottság a gondolati mélységet nélkülöző show-műfajra.

Az 1951-ben alapított Magyar Állami Népi Együttest első periódusát sajátos színpadi „néptáncműfaj” létrehozása jellemezte. Az előadói apparátus a következő volt: tánckar, énekkar és zenekar. A művek zenei kíséretét hagyományos cigányzenekarra alapozott, de a művészi feladatok érdekében kissé átalakított, úgynevezett „népi zenekar” látta el. Rábai Miklós koreográfus, művészeti vezető az eredeti néptáncot többféle műfajban állította színpadra: egyenemű női vagy férfítáncokként, a tájegységekre jellemző táncszvittekként és a népszokásokat bemutató kompozíciókként, amelyekben a három kar harmonikus együttműködése tette egységes egészzé az alkotást. Balladafeldolgozásaival drámai hatásra törekedett, kortárs témájú produkcióival pedig megkísérelte bebizonyítani, hogy a múltban gyökerezve is lehet élni a mában.

3. BLOKK: *Timár*

#timarsandor
#tanchazmozgalom
#martingyorgy
#manemegujaulas
#ecserilakodalmas

A következő periódust a tánc házmozgalom elindulásától számthatjuk. Az 1970-es években kibontakozó, a néptáncot városi divattá fejlesztő mozgalom a színpadi néptáncban is új látásmódot hozott. A mozgalom a Kárpát-medence tradícióértékei felé irányította a fiatalok figyelmét, s a parasztság által átörökölt évszázados tánc- és zenei hagyományokat a kortárs szórakozás új formájává tette.

A mozgalom egyik gyakorlati megvalósítója – maga mögött tudva Martin György néptánckutató szellemi támogatását – Timár Sándor (1930–) volt, akit 1981-ben neveztek ki az együttes élére. Timár nevével fémjelzett korszak az autentikus néptánc individualizmusának, sokszínűségének, szépségének felmutatását tartotta legfontosabbnak, elindítva a Magyar Állami Népi Együttes „nyelvi” megújulását.

A szintén a regőscserkészlet és a saját alapítású Bartók Béla Táncegyüttes felől érkező Timár Sándor 16 éven át volt a Magyar Állami Népi Együttes művészeti igazgatója és koreográfusa 1981-től.

#regoscserkeszet
#neptancosanyanyelv
#neptancgyujtes
#koreografiaelmélet
#ujfolkloristaszemlelet

— 206

Timár a néptáncos anyanyelv átadásának fontosságát hasonlóan képzei el, mint Kodály a zenei anyanyelvét. Életművében a legjellemzőbb, hogy néptáncos tudása otthonról érkezik és azt széles körű saját gyűjtéseivel teszi teljessé. Timárt a gyakorlati munka mellett komoly elméleti munka is jellemzi. Gyűjtéseit és koreográfiai munkáit is közreadja. Például *Bag táncai és táncélete*, *Sári tustoló*, *Karéjózó*, karikázó, verbunk és forgós. Emellett pedig koreográfiaelméleti, s legfontosabbként saját oktatási gyakorlatát s annak elméletét összefoglaló könyve is jelenik meg (*Koreográfiaelmélet; Néptáncnyelven. A Timár-módszer alkalmazása a játékra és táncra nevelésben*). Utóbbi címe az évtizedek alatt kialakított oktatási gyakorlat és attitűd könyvbe foglalása, amely méltán tette Timárt nemzetközi hírvé.

Már korai kompozíciói is a különböző regionális stílusok elmélyült ismeretét tanúsítják. Az Állami Népi Együttes megújuló arculatát ő alakította ki. Felbecsülhetetlen érdemeket szerzett az újfolklorista szemlélet hazai és külföldi elterjesztésében.

Az újfolklorista szemlélet emblematikus alakja. A valódi folklórányag jellegzetességeivel teszi frissé a MÁNE repertoárját. A kötött koreográfiákkal szemben visszahozza az improvizativitást. A *Táncszókkal* a táncszínházi kifejezés felé mozdul el.

A folklórányag felé való közelítéssel párhuzamosan a magyar néptánc egyik legfontosabb jellegzetességét vezette vissza Timár a repertoárba: az improvizativitást. A Nagy László versre készített *Táncszók* című koreográfia pedig már a táncszínházi irányok felé mozdul el.

Az a módszer, ahogyan a folklórányagot színpadra alkalmazza és betanítja, sajátos módon a legfiatalabbak oktatásában és néptáncjal játékkal való nevelésében csúcsosodik ki.

#improvizativitas
#kolteszetesneptanc
#tancbelitanaszok
#neptancnyelven
#timarmodszere

Módszerét a *Néptáncnyelven* című könyvében fogalmazza meg. Ebben az alapvető kérdéseken kívül beszél a tánc és a játék újraélesztésének lehetőségeiről,

a rögtönzött és a kötött táncok tanításáról, módszertani javaslatokat ad a tanmenet és a tanterv kialakításához, az órák megtartásához, a koreográfiák betanításához. A könyv második részében foglalkozik a hivatásos néptáncosképzéssel, ennek keretében koreográfiaelemzéssel, táncdramaturgiával és esztétikai vonatkozásokkal. A harmadik részben a néphagyomány felhasználásáról ír, s ebben elsősorban a gyermekek tanításáról alkotott hitvallását adja.

Életművének sarkalatos pontja a fiatalok oktatása. Könyvében többek közt ehhez hasonló témákról értekezik: a rögtönzött és a kötött táncok tanítása, a tanmenet és a tanterv kialakítása, a koreográfiák betanítása stb.

Koreográfiai elsősorban az élő folklór felé közelítették az együttes repertoárját. Ezek között a legjelentősebbek: *Fehér liliomszál; Méhkeréki táncok; Öt legény tánca; Szlavóniai leánytánc; Táncbéli táncszók; Duddálás; Tardonai leánytánc; Széki táncrend; Lakodalmas* – ezek mind a tradicionális anyag közeli ismeretéről tanúskodnak. A dekoratív műfaj felől a valódi folklór irányába vezette az együttes repertoárját.

4. BLOKK: Mihályi

A harmadik fontos személyiség Mihályi Gábor (1958–), aki az eredeti néptánc alapos megismerését tekinti kiindulási pontnak, és a kortárs színpadra alkalmazza azt: 1. életképszerűen, régiók szerint mutatja be a magyar néptáncanyagot; 2. történeti táncokat is színpadra helyez; 3. a táncos anyanyelvet új kontextusba helyező, világzenei inspirációjú látványos tánckoncertek is bekerülnek a repertoárba.

#mihalyigabor

#magyarregioik

#tortenetitanok

#ujszinpadikontextus

Vele indítottuk ezt a rövid ismertetést. Az ő időszakát a néptáncszínpad teljes megújulása jellemzi. 1998-tól karigazgató, 2002-től a MÁNE vezetője. Timár Sándor tanítványaként minden színpadra készült koreográfiája megalkotásánál az eredeti néptánc alapos megismerését tekintette kiindulási pontnak. Programjában nyitást, arculatváltást hirdetett meg. Az új műsorok változatos műfajokat képviseltek: az életképszerűen, régiók szerint bemutatott magyar néptáncok mellett történeti táncokat felvonultató historikus műsor, valamint a táncos anyanyelvet új kontextusba helyező, világzenei inspirációjú látványos tánckoncert is szerepel a repertoáron.

2002-től Mihályi Gábor több művészi együttműködést alakít ki, az alkotótársakat maga mellé állítva a művészeti munka új impulzusokat kapott. A frisseségre, az aktualitásra való törekvés, a múlt feltétlen tisztelete mellett elementáris erővel jelent meg az együttes szellemiségében és a színpadra állított művekben. Mára a Magyar Állami Népi Együttes a kortárs néptáncszínház egyik legfontosabb bázisává vált.

#tancnyelvekotvozes

#egyuttmukodesek

#kortarstanc

#tisztaforras

— 208

Mihályi már vezetésének kezdeteitől bátran merte ötvözni a néptáncot más színpadi táncnyelvezetekkel. Ez vezetett a mai repertoár naprakészségéhez és sokszínűségéhez. Ez szinte minden újabb koreográfiájára jellemző úgy, ahogyan a több művészi együttműködés is.

Repertoárjában a tradicionális folklóranyag, a világzenei, populáris vonulat és a kifejezetten kortárs táncszínpadi mű is helyet kap.

Legfőbb koreográfiái: *Örmény legenda*, *Naplegenda*, *Hajnali hold*, *Édeskeserű*, *Álomidő*, *Labirintus*. A sokszínű táncnyelvi és zenei repertoárban a tradicionális folklóranyag, a világzenei, populáris vonulat ugyanúgy megtalálható, mint a kifejezetten kortárs táncszínpadi mű.

Mihályi koreografikus nyelvezetét így jellemzi Hegedűs Sándor: táncnyelve egyszerre magyar (közép-európai) s a tánc nonverbális jellege okán egyetemes. A táncnyelv, amin tökéletesen „beszél” – vagy inkább: amire hallgat –, az jellegzetesen magyar (közép-európai), ám amit „mond”, az nem merül ki ennek a nyelvnek kultiválásában. A tematika Mihályi koreográfiáiban nem is a szó szokásos értelmében vett „tartalmat” jelent, hanem a képzelőerő játékának meglehetősen tág teret adó kereteket. Sokkal nagyobb szerepet kapnak nála a vetített képek, illetve a testre írt kalligrafikus jelek, testrajzok. A koreográfia „jelentésterében” így egy „jelentéshiányos” (enigmatikus, költői) világot találhatnak „csak” a nézők, vagyis biztonságot adó kapaszkodók nélkül kell abban tájékozódniuk. A „tiszta forrás”, s annak „fakadása”, voltaképpen „eredetünk” nem válhat direkt az előadások témájává, mert nem tárgy, nem dolog, s így csak atematikusan, a maga láthatatlanságában „jelenhet” meg a nézőknek; az álmok, az égitestek (nap, hold), legendák és archaikus mítoszok, a „labirintusba” tévedt ember árulkodhatnak csak róla, hogy kik is vagyunk, honnan és hová a mozgásigyekezet. Na és persze a tánc, nem is akármilyen: népi, de nem úgy, ahogy régebben színpadot látott, vagy hajlott hátú nénik és bácsik mutatták azt egykor a gyűjtőknek.

A Magyar Állami Népi Együttes három emblematis koreográfusának kapcsán áttekintettük a néptánc színpadi feldolgozásának néhány módját. Milyen

közös pontok lehetnek az 1938-ban színpadra állított Paulini által megálmodott produkcióival?

Elsőként biztosak lehetünk abban, hogy – az újsághíradások szerint – lehetett valamelyest revüjellege az egymás után állított képeknek. Így a néptánc populáris irányultságú színpadra helyezésének igénye már ekkor is jelentkezett. Emellett a *Magyar Csupajáték* biztosan tartalmazott az expresszionizmus eszközeivel transzformált folklóranyagot. Közös pont az is, hogy lehetőség szerint az élő magyar folklórt szerették volna bemutatni a közönségnek. Ez Paulini idejében a falusi folklór megismerése, Timár idejében pedig az erősen stilizált repertoár újbóli élővé tétele volt. Mihályival több művével és Timár Sándorral korrelál az összművészeti jelleg, ami azonban Rábai triós formájából is előviláglik. A művészi szándék tehát gyakran él interdiszciplináris megközelítésekkel, még ha nem is éri el a Paulini-produkció eleve összművészeti jellegét. A MÁNE első két alkotójának esetében párhuzamos jelentőségű az adott politikai helyzet közegehez való viszonyulás, amelytől a produkciók olyannyira nem voltak függetlenek, hogy értelmezésük az adott történelmi kontextus nélkül nem is értelmezhető igazán.

#szarvasmitologema
 #ghymes
 #szabadsag
 #jozsefattila
 #eredetkererdese
 #mihalyineptancsinhaza

Szarvasének táncvers

A szarvas az egyetemes kultúrtörténet ősi szimbóluma, elhullatott és újranovelt agancsa maga az örök újratерemtés. Az aranyösvény kapujában áll, és arra szólít fel, hogy kövessük őt saját szellemi világunkba. Ő a démon, a sámán, a varázsló, a tündér vagy a halottak királya, aki képes egy más világba, az új világba hívni a rá vadászót.

Mi, a XXI. század vadászai, akik az alávetettségből a szabadságba kívánunk eljutni, a *Szarvasének*ben egyfajta mitikus emlékezetet idézünk fel. Keressük a földi átváltozások, történetek égi mását, hogy végül mint szomjazók beléphezünk saját szent terünkbe. Ahhoz, hogy áthaladhassunk a jelképes hídon, el kell hagynunk a régit: a szülői házat, a kedvest, a népet, hogy megszelídítve annak tanúságait, újjá teremthessük a szokott sémákat, és újjászüléssünk magunk is.

Vallunk a keresésről, a mindenkor változó emberi állapotról, a vágyakról, a férfi és a nő metamorfózisairól, az elme és a szív fordulópontjairól, a köztes

létről, az időtlenségről. Táncképekbe járjuk, lírai szólamokba írjuk, kórusművekbe énekeltük a mélyünkben szunnyadó, közös gyökerek táplálékát. Emlékezünk. Kinyilatkozunk.

Hisz a változás ajándék! Magunk felfedezésének útja, a világba való elrendeződés esélye.

A halál, a születés, az átalakulás, a szerelem, az idő és a hit örök emberi kérdések. És hogy az ember magát újrateherthesse: „nem iszik pohárból, csak tiszta forrásból”. A kezdet és a vég egyidejű: folklórba kódolt múltunk megtartó erejét éppen e drámaiság teremti szellemi megújulásunk egyedüli esélyeként.

A táncköltészet teremtő erejével: a születő és elhaló mozdulat színpadi igazságával vallunk e szakrális átlényegülésről, a hitben való megerősödésről, József Attila örököseiként a világgal összetartozó lélekről:

„Kortyolgat az ég tavából,
villó agganca világol –
ága-boga tükörképe
csillagvilág mindensége.”

Egész tananyagunk témája, az „eredetihez” való viszony Mihályi műveiben enigmatikusan van jelen, nem konkretizálja a tematikát, hívószavakat mutat fel. Művei érzéki, poetikus világba vezetnek, „eredetünk” rejtélyére enigmatikusan utalnak.

Így vagy úgy, minden koreográfus kapcsán felmerül a folklórhoz, az „eredetihez” való viszony. Az eredethez, az eredeti tradícióhoz való kapcsolódásról olvashatunk Hegedűs Sándor írásában: „Ha röviden – egyetlen szóval – kellene megjelölnöm Mihályi Gábor koreográfiáinak atematikus rétegét (világának gravitációs centrumát), azt a kérdéskört tehát, mely közvetlenül nincs ugyan érintve (láthatóvá téve) műveiben, ám áthatja azokat, akkor az »eredet« problematikáját emliteném. Előadásainak címei is ebbe az irányba mutatnak a maguk enigmatikusságával, s talán épp ezért erős mágneses erejűekkel! *Édeskeserű, Álomidő, Naplegenda, Hajnali hold, Labirintus*: ezek igazi hívószavak, rejtélyesek, nem konkretizálják a tematikát, egy ismeretlen világba csábítanak, ám egy érzéki, poetikus világba, mondhatni »források« közelébe. Ennek a forrásközelségnek az előérzete, mint ki nem mondott ígéret, ami vonzó Mihályi előadáscímeiben – illetve a konkrét előadásokban is –, mert »eredetünk« rejtélyére utal.”

#csupajatekpaulini
#csupajatekfolklorfeldolgozas
#osszmuveszet

Ahogy egy koreográfiával kezdtük, most azzal zárjuk a dióhéjban írt történetet. Mihályi koreográfiája a szarvasmitológéma narrációjához társítja a magyar néptánc és népzenei anyagot. Ezzel saját irányán kiteljesíti a *Magyar Csupajáték* valahai célját: a magyar néptánc és népzenei anyag magas művészi értékű produkcióba való integrálását.

#szarvasmitologema

#jozsefattila

#eredetkererdese

#mihalyineptancszinhaza¹¹

Összeállította Bólya Anna Mária az alábbi források alapján:

211

- MAÁČZ László: *Kísérlet egy művészportréra – Rábai Miklós (1921–1974) = Színháztudományi Szemle*, 1986, 20. sz., 43–72.
- A Hagyományok Háza honlapja (<https://hagyomanyokhaza.hu>).
- Magyar Színházművészeti Lexikon.
- Nikola Parovról az Accord World Music honlapon.
- HEGEDŰS Sándor: *Mihályi Gábor koreografikus világa – avagy a MÁNE elmúlt 15 évének művészi teljesítménye filozofikus perspektívában*, <http://mmakademia.hu/alkoto/-/record/MMA50484> (utolsó letöltés: 2019. 07. 20.).
- TIMÁR Sándor: *Néptáncnyelven. A Timár-módszer alkalmazása a játékra és táncra nevelésben*. Bp., Püski Kiadó, 1999.

Többet szeretnék tudni!

- Rábai Miklósról a *Magyar Életrajzi Lexikon* honlapján, <http://mek.oszk.hu/00300/00355/html/ABC12527/12531.htm>
- TIMÁR Sándor: *Néptáncnyelven. A Timár-módszer alkalmazása a játékra és táncra nevelésben*.
- A Csillagszemű Táncegyüttes honlapja (<https://www.csillagszemu.hu>).
- MIHÁLYI Gábor: *Szarvasének (táncvers): Egy átvaltozásmítosz színpadra állítása*. Magyar Művészeti Akadémia székfoglaló, Magyar Művészeti Akadémia, 2014. november 28.
- MIHÁLYI Gábor: *Szimbólumok a Magyar Állami Népi Együttes legújabb kori művészetében*. Előadás, Magyar Művészeti Akadémia, 2016.
- *Maszk nélkül – Mihályi Gábor koreográfus, rendező*. Magyar Művészeti Akadémia, 2017, https://www.youtube.com/watch?v=_krU7dt04mQ&feature=youtu.be
- Honvéd Táncszínház (1948–2007). Vitézi Ének Alapítvány, 2007.
- *Történetek a Magyar Állami Népi Együttesről*, 1–2. rész.

¹¹ Az oktatáshoz szabadon felhasználható időzített PowerPoint-bemutató a <https://5thgenerationdance.hu> blogon megjelölt helyről tölthető le.

Kvíz

KÉRDÉS

Válassza ki a helyes választ!

- A) Rábai Miklós és Timár Sándor a népi hagyományokat ápoló regőscserkészet felől érkezett.
- B) Rábai Miklós és Mihályi Gábor a népi hagyományokat ápoló regőscserkészet felől érkezett.
- C) Timár Sándor és Mihályi Gábor a népi hagyományokat ápoló regőscserkészet felől érkezett.

— 212

KÉRDÉS

Válassza ki a helyes választ!

- A) Mihályi Gábor koreográfiái megalkotásánál az eredeti néptánc alapos megismerését tekinti kiindulási pontnak.
- B) Mihályi Gábor egyes koreográfiái teljesen elvetik a néptánc tartalmi és szimbolikai jelentőségét.
- C) Timár Sándor kifejezetten kortárs táncszínházi műveket hozott létre.

KÉRDÉS

Válassza ki a helyes választ!

- A) Timár Sándor visszaültette a repertoárba az improvizativitást.
- B) Timár Sándor visszaültette a repertoárba a kötött koreográfiákat.
- C) Timár Sándor visszaültette a repertoárba a show-elemeket.

KÉRDÉS

Válassza ki a helyes választ!

- A) A *Naplegenda* szövegkönyve a ciklikusság mellett az újjáéledés szimbólumát is hordozza.
- B) A *Naplegenda* szövegkönyve Nagy László versén alapul.
- C) A *Naplegenda* szövegkönyve konkrét népmesei történeten alapul.

KÉRDÉS

Válassza ki a helyes választ!

- A) Mihályi Gábor mint vezető és mint koreográfus a néptáncot más színpadi táncnyelvezetekkel ötvözi.

- B) Mihályi Gábor mint vezető és mint koreográfus az eredeti néptáncanyag ismeretére épít és csak az eredeti néptáncanyagot használja fel.
- C) Rábai Miklós mint vezető és mint koreográfus a néptáncot önálló, expresszív műfajnak tekintette, ezért soha nem hajlott a dekorativitás felé.

KÉRDÉS

Válassza ki a helyes választ!

- A) Timár Sándor *Táncszók* című koreográfiája Nagy László *Táncbéli táncszók* című versére épül és csángó táncanyag is van benne.
- B) Timár Sándor *Táncszók* című koreográfiája Pilinszky János *Táncbéli táncszók* című versére épül és sárközi táncanyag is van benne.
- C) Timár Sándor *Táncszók* című koreográfiája Dsida Jenő *Táncbéli táncszók* című versére épül és mezősegi táncanyag is van benne.

213 —

KÉRDÉS

Válassza ki a helyes választ!

- A) A triós forma kialakítása Rábai Miklós nevéhez kötődik. Előadói apparátusa: tánckar, énekkar és zenekar. A zenekar a cigányzenekarra alapozott, kissé átalakított ún. „népi zenekar” volt.
- B) A triós forma kialakítása Rábai Miklós nevéhez kötődik. Előadói apparátusa: tánckar, énekkar és zenekar. A zenekar kifejezetten eredeti falusi ún. „népi zenekar” volt.
- C) A triós forma kialakítása Timár Sándor nevéhez kötődik. Előadói apparátusa: tánckar, énekkar és zenekar. A zenekar kifejezetten eredeti falusi ún. „népi zenekar” volt.

KÉRDÉS

Válassza ki a helyes választ!

- A) Rábai Miklós triós formájának két fajtája: koncertáns jellegű színpadi látvány, mint a *Kállai kettős* és a népszokások tömörített-dramatizált formája, mint az *Ecseri lakodalmas*.
- B) Rábai Miklós triós formájának két fajtája: a minden néptáncanyagot nélkülöző balettmű, mint a *Latinca ballada* és a népszokások tömörített-dramatizált formája, mint az *Ecseri lakodalmas*.
- C) Timár Sándor triós formájának két fajtája: kifejezetten eredeti táncanyag, mint az *Oláh verbunk* és a verseken alapuló koreográfia, mint a *Táncszók*.

KÉRDÉS

Válassza ki a helyes választ!

- A) Az Igor Mojszejev-féle folklórszínpadai produkció virtuozitásának alapját elsősorban a balett-technika adta.
- B) Az Igor Mojszejev-féle folklórszínpadai produkció virtuozitásának alapját elsősorban a különféle népek táncainak technikája adta.
- C) Az Igor Mojszejev-féle folklórszínpadai produkció virtuozitásának alapját elsősorban a XX. századi moderntánc-technikák adták.

KÉRDÉS

Válassza ki a helyes választ!

- A) Az *Édeskeserű* Mihályi Gábor koreográfiája. Erdély tánc kultúráját mutatja be.
- B) Az *Édeskeserű* Timár Sándor koreográfiája. Erdély tánc kultúráját mutatja be.
- C) Az *Édeskeserű* Mihályi Gábor koreográfiája. Eredeti néptáncanyagot csupán helyenként tartalmaz.

HY-DE-módszer eddig tesztelési eredményei tánc történeti oktatásban

A modell tánc történet-oktatásban való működését az 2019/2020-as akadémiai év őszi félévében, szeptembertől november közepéig terjedő időszakban teszteltük próbatananyagokkal, nem reprezentatív felmérés alapján.

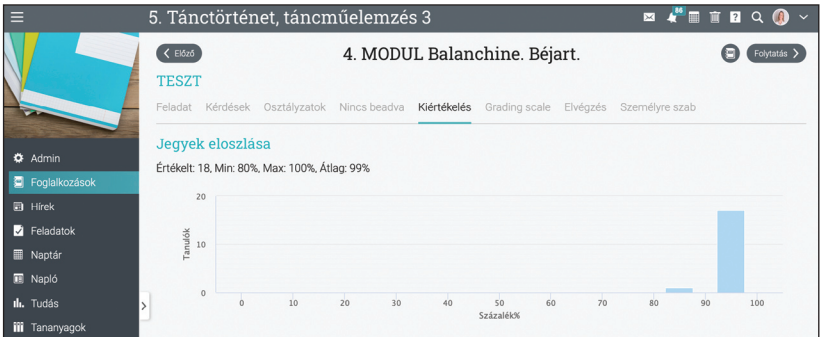
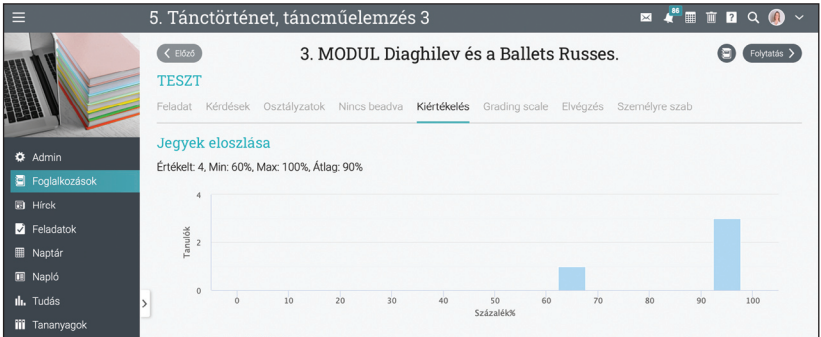
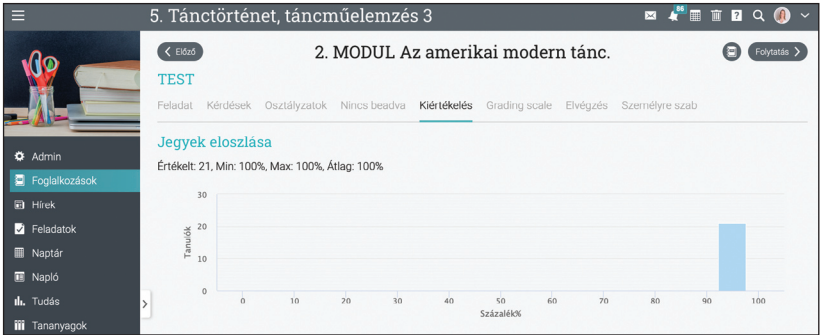
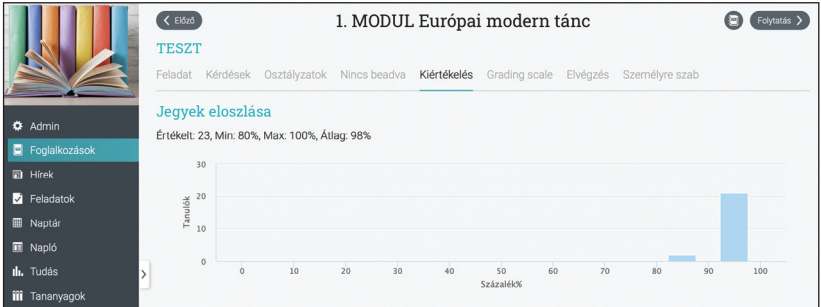
A felmérés két intézményben készült, a Magyar Táncművészeti Egyetem Tánccsofőr és Próbavezető Szak BA képzésében a tánc történet-, táncműelemzés tárgya 3. szemeszterében; valamint a Budapest Táncszínház által szervezett modern-tánc-oktatói tanfolyam egyszemeszteres tánc történettárgyában. Mindkét helyszínen 7 modulra van osztva a szemeszter tananyaga. A HY-DE-módszer szerinti tananyagleadás mindkét intézményben egyaránt a 2. modulban volt.

A tesztelés feleletválasztós tudásfelmérő teszttel történik a 2. modulban és a kontrollmodulokban.

A 2. modul eredményeit a többi modul eredményeivel hasonlítottuk össze. A MTE-csoportban november 23-áig 4, a Budapest Táncszínház tanfolyami csoportban 5 modul zajlott le. A felmérések eredményei az e-learning rendszer teszteredmény-összesítéséből láthatóak.

A teljesítmény átlaga:

- 1. modul: 98%
- 2. modul: 100%
- 3. modul: 90%
- 4. modul: 99%



A teljesítmény minimuma és maximuma:

1. modul: 80-100%
2. modul: 100-100%
3. modul: 60-100%
4. modul: 80-100%

A feladatteljesítés aránya:

1. modul: 23/24
2. modul: 21/24
3. modul: 4/24
4. modul: 18/24

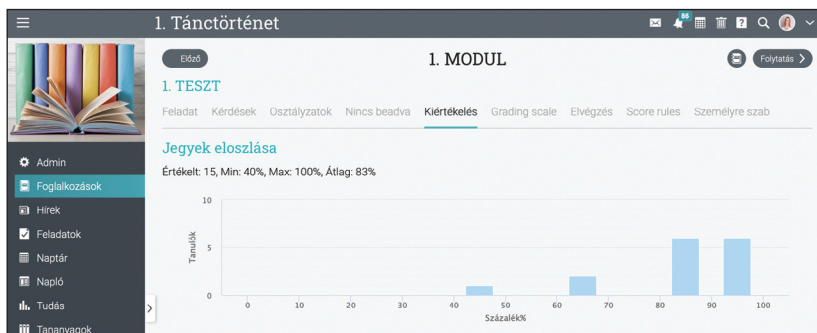
— 216

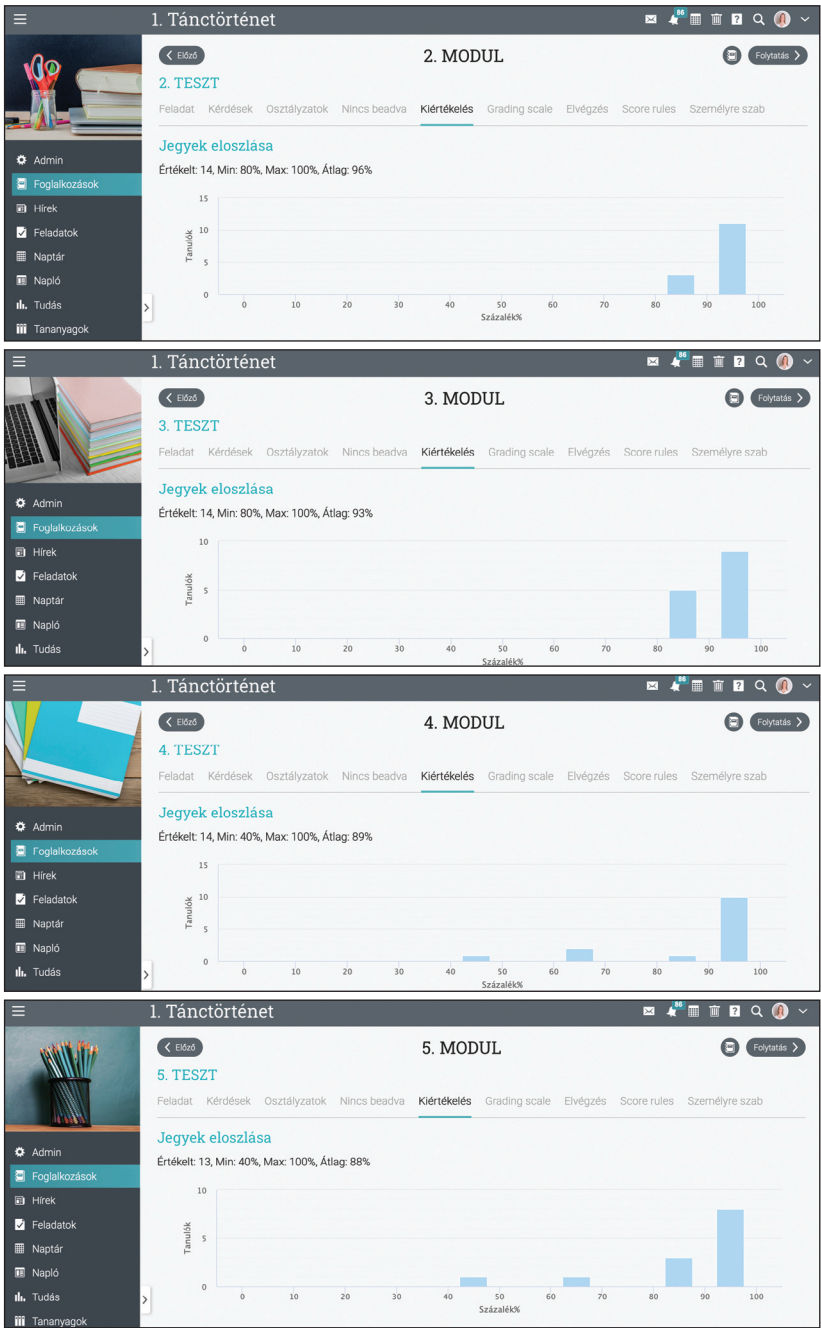
A MTE teszteredményei egyértelműen a 2. modul jobb teljesítményét mutatják. A teljesítményátlagon és a teljesítmény minimumán-maximumán is egyértelműen a 2. modul hatékonysága látható. A részvétel aránya a 2. modulban valamivel alatta marad az 1. modulénak.

Az alábbiakban a Budapest Táncszínház tanfolyamának teszteredményei láthatók. Az előző intézményhez hasonlóan itt is egyértelműen a 2. modul jobb teljesítménye tűnik ki.

A teljesítmény átlaga:

1. modul: 83%
2. modul: 96%
3. modul: 93%
4. modul: 89%
5. modul: 88%





A teljesítmény minimuma és maximuma:

1. modul: 40–100%
2. modul: 80–100%
3. modul: 80–100%
4. modul: 40–100%
5. modul: 40–100%

A feladatteljesítés aránya:

1. modul: 15/16
2. modul: 14/16
3. modul: 14/16
4. modul: 14/16
5. modul: 13/16

A MTE teszteredményeinek átlaga szintén egyértelműen a 2. modul jobb teljesítményét mutatja.

A teljesítmény minimumán-maximumán szintén a 2. modul hatékonysága látható. A részvétel aránya – a MTE-csoporthoz hasonlóan – a 2. modulban valamivel alatta marad az 1. modulénak.

A pilotfelmérés eredménye egyértelműen pozitív. Ugyanakkor a felmérés nem reprezentatív a viszonylag szűk körű adatfelvétel és a HY-DE-tananyagok kezdeti, próbajellege miatt. Azonban a két csoport felmérési eredményei tisztán pozitív képet adnak, amelyet a további, tavaszi félévi felmérések tovább árnyalnak majd.

A HY-DE-modell tánc történeti vonatkozású tananyagra való alkalmazását szemesztervégi-kurzusvégi visszajelző kérdőívek és szóbeli visszajelzések alapján folyamatosan frissítjük. A tavaszi félév során a jelenleg készülő néptánc történeti és ebben a publikációban készülő balett-történeti tananyagot, tehát két egyforma tananyagot fogunk tesztelni, egymástól különböző csoportokban.

Cseh Hajnalka:

Kiegészítés a tananyaghoz: A Magyar Csupajáték szereplői

A Magyar Csupajáték összművészeti produkcióban részt vevők életrajzai

Paulini Béla és Milloss Aurél, valamint a díszlettervezők mellett sok művész együttműködésének köszönhető a *Magyar Csupajáték*-produkció. E rövid részben róluk emlékezünk meg életük bemutatásával. Az előadóművészeket betűrendben közöljük, illetve Bordy Bella, Csányi László, Lya (Liliana) Karina, Orbán Gábor és Szabó Iván munkásságára az első fejezet jegyzetapparátusában található rövid összefoglalás.

219 —

Barabás Sári

Barabás Sári 1914-ben született Budapesten.¹ Gyerekkorában kezdett el balettet tanulni, hétévesen volt először színpadon. Nagy tehetségnek ígérkezett, azonban egy baleset véget vetett a még el sem kezdődő táncos pályafutásának. Így elkezdett énekelni tanulni.² Tizenhat évesen felvették a Zeneakadémiára énekszakra. Itt csak egy évig tanult, majd magánórákat vett László Gézától.³ 1939-től játszott színpadon, először a Royal Színházban, majd a Városi Színházban és az Operaházban is. 1942-ben fellépett a Fővárosi Operettszínházban, egy évvel később vendégszerepelt Debrecenben a Csokonai Színházban, ugyanebben az évben játszott az Erzsébetvárosi Színházban is. Filmekben is szerepelt: *Bercsényi huszárok* (1939), *Ismeretlen ellenfél* (1940), *Magyar kívánsághangverseny* (1943), *Jazzálom* (rövidfilm, 1943), *Második magyar kívánsághangverseny* (befejezetlen, 1944).

A II. világháború után elhagyta Magyarországot és Münchenbe ment, először egy helyi rádiónál kapott munkát. Énekesként újra Wiesbadenben és Frankfurtban tevékenykedhetett, majd szerződést kapott a müncheni Staatsopertól és a Staatstheater am Gärtnerplatztól is. 1950-ben nagy sikerrel turnézott az USA-ban. Nemzetközi karrierje is kibontakozhatott; negyven operaszerepet énekelhetett el, mindezt három különböző nyelven (olasz, német, francia). 1951-ben címszerepet kapott a *Dubarry* című Millöcker-operett filmváltozatában.⁴

¹ Barabás Sári, <https://mek.oszk.hu/02100/02139/html/sz02/199.html> (utolsó letöltés: 2019. 11. 01.).

² Barabás Sári, <https://www.hangosfilm.hu/filmenciklopedia/barabas-sari> (utolsó letöltés: 2019. 11. 01.).

³ Barabás Sári, <https://mek.oszk.hu/02100/02139/html/sz02/199.html> (utolsó letöltés: 2019. 11. 01.).

⁴ Barabás Sári, <https://www.hangosfilm.hu/filmenciklopedia/barabas-sari> (utolsó letöltés: 2019. 11. 01.).

1952-ben szerződést kapott a londoni Covent Gardentől.⁵ Londonban játszott a Royal Albert Hallban is, illetve szerepelt még Zürichben, Párizsban és Bécsben. Később a müncheni opera énekesnője lett, 2007-ben lépett fel utoljára. 2012-ben Münchenben halt meg.⁶

Fülöp Sándor

1899. március 27-én született Kolozsvárott. Nagyon hamar színi pályára lépett, első fellépése 1911-ben volt Rimaszombaton Mezei Kálmánnál a *Cigányszerелеm* című operettben. Egy évvel később már Kassára szerződött Komjáthy Jánoshoz. 1915 szeptemberében Budán játszik Sebestyén Gézánál, majd Temesvárra megy. 1924-ben a Blaha Lujza Színház,⁷ majd a nagyváradi, a debreceni és a miskolci színházak tagja,⁸ 1929-ben pedig Kassán tevékenykedik.⁹ 1930-tól többször szerepel Szegeden, közben az Új Színház tagja is 1931 és 1932 között. 1936–1939 között a Terézkörúti Színpad, 1939-től 1944-ig a Fővárosi Operettszínház tagja volt. 1952-től 1969-ig az Állami Falu- (később Déryné) Színházzal lépett fel országszerte. Prózákban is feltűnt, de elsősorban operettekben volt sikeres.¹⁰

Haáz Sándor

A budapesti Képzőművészeti Főiskolán végzett szobrászszakon. Haáz Ferenc fia, a szülői házból hozta magával a népművészet ismeretét és szeretetét. A SZEFE (Budapesti Székely Főiskolai Hallgatók Egyesülete a trianoni békekötés és a második világháború között) amatőr táncsoportjában táncolt, egy válogatás révén került a *Magyar Csupajáték* előadói közé Szabó Ivánnal együtt.¹¹

„Az 1968-as megyésítéskor a folklorizmus támogatására szervezett művészeti népiskolák, a Népi Alkotások Háza, népi együttesek népművelési szakirányítói (Bandi Dezső, Haáz Sándor, Kovács Dénes, Seres András, Kardalus János, Kósa-

⁵ Barabás Sári, <https://mek.oszk.hu/02100/02139/html/sz02/199.html> (utolsó letöltés: 2019. 11. 01.).

⁶ Barabás Sári, <https://www.hangosfilm.hu/filmenciklopedia/barabas-sari> (utolsó letöltés: 2019. 11. 01.).

⁷ Fülöp Sándor, http://mek.oszk.hu/08700/08756/html/IIa/szin_II.0085.htm (utolsó letöltés: 2019. 10. 16.).

⁸ Fülöp Sándor; Fóti, <http://mek.oszk.hu/02100/02139/html/sz07/368.html> (utolsó letöltés: 2019. 10. 16.).

⁹ Fülöp Sándor, http://mek.oszk.hu/08700/08756/html/IIa/szin_II.0085.htm (utolsó letöltés: 2019. 10. 16.).

¹⁰ Fülöp Sándor; Fóti <http://mek.oszk.hu/02100/02139/html/sz07/368.html> (utolsó letöltés: 2019. 10. 16.).

¹¹ KÖVÁGÓ Zsuzsa: *Próbáltam valahogy megérteni a világot = Táncművészet*, 1983, 12. sz., 18.

Szánthó Vilma), valamint önkéntes gyűjtők viseletről, kerámia- és bútorkészítő központokról, hímzésekről stb. szóló kutatásait tanulmányokban, illetve minta-albumokban (kapukról, festett bútorokról, szedetttes szőttesekről, hímzésekről stb.) értékesítették. A megyei művelődési központok önálló kiadványokat jelentettek meg. Kisebb anyagközléseknek adott tért a Művelődés című országos folyóirat.”¹²

Gergely Gizellával közösen az udvarhelyi varrottasokról készített tanulmányt.¹³ A háború kitörése miatt kellett visszatérnie Erdélybe. Tanítani kezdett Székely-udvarhelyen, Korondon és Székelykeresztúron.¹⁴

1955-ben a Maros-Magyar Autonóm Tartomány Központi Alkotások Házában lett néptánc-szakirányító, majd amikor 1956 októberében megalakult az Állami Székely Népi Együttes (a későbbi Maros Művészegyüttes), őt bízták meg a tánc-kar megszervezésével, illetve a táncmesteri teendőkkel. 1964-ig volt a népi együttes koreográfusa és jelmeztervezője. Ezután rajzot tanított egy marosvásárhelyi iskolában. 1974-ben nyugalmába vonult, ezt követően szakirodalmi és népművészeti munkásságának élt.¹⁵ 2007-ben érte a halál, a székelyudvarhelyi református temetőben temették el.¹⁶

Saját rajzaival illusztrált tanulmányokkal szerepelt a *Népismereti dolgozatok* 1978 és *A Kis-Küküllő vidéki magyar népművészet* (1978) című gyűjteményes kötetekben. Kitüntetései: Pro Cultura Hungarica (2002), Magyar Örökség Díj (2003), Magyar Köztársaság Érdemrendje tisztii keresztje (2004).¹⁷

Hargitay-Haáz Jolán

1915-ben Felvidéken született, Székelyudvarhelyen nevelkedett. Először Kolozsváron, majd Budapesten Milloss Aurélnál tanult táncolni. 1939-ben végezte el a Színiakadémiát, majd a Belváros Színházról kapott szerződést. Ebben az évben szerepelt még Kolozsváron is a Thália Színházban, később visszavonult a színpadtól. 1944-ben két filmen szerepelt; *A két Bajthay* és a *Gyanú* című filmekben. 1999-ben Svájcban érte a halál.¹⁸

¹² Romániai Magyar Lexikon, <http://lexikon.adatbank.transindex.ro/mobil/tematikus/szocikk.php?id=42> (utolsó letöltés: 2019. 11. 09.).

¹³ Romániai Magyar Lexikon, <http://lexikon.adatbank.transindex.ro/mobil/tematikus/szocikk.php?id=50> (utolsó letöltés: 2019. 11. 09.).

¹⁴ *In memoriam id. Haáz Sándor, a székely népviselet tudora*, <https://folkradio.hu/hir/2462> (utolsó letöltés: 2019. 11. 09.).

¹⁵ *Haáz Sándor*, [https://hu.wikipedia.org/wiki/Haáz_Sándor_\(etnográfus\)](https://hu.wikipedia.org/wiki/Haáz_Sándor_(etnográfus)) (utolsó letöltés: 2019. 11. 09.).

¹⁶ *In memoriam id. Haáz Sándor, a székely népviselet tudora*, <https://folkradio.hu/hir/2462> (utolsó letöltés: 2019. 11. 09.).

¹⁷ *Haáz Sándor*, [https://hu.wikipedia.org/wiki/Haáz_Sándor_\(etnográfus\)](https://hu.wikipedia.org/wiki/Haáz_Sándor_(etnográfus)) (utolsó letöltés: 2019. 11. 09.).

¹⁸ *Haáz Joli*, <https://www.hangosfilm.hu/filmenciklopedia/haaz-joli> (utolsó letöltés: 2019. 11. 02.).

Hoykó Ferenc

1900-ban született Budapesten. 1917-ben kezdte a Színművészeti Akadémiát, 1920-ban végezte el. Hamar kapott munkát, játszott a Blaha Lujza Színházban, a Renaissance Színházban, majd a Belvárosi Színházban. 1924-től hosszabb ideig Kolozsváron, majd Miskolcon lépett fel. 1930-tól ismét Budapesten szerepelt a Magyar Színházban, a Belvárosi Színházban és a Művész Színházban. 1941-től a Madách Színház tagja egészen 1944-ig, majd 1945-ben örökre eltiltotta az igazolóbizottság. Az ötvenes évek elején mégis felléphetett a Faluszínházban, illetve az Állami Déryné Színházban. Egyes források szerint 1956-ban elhagyta az országot és Dél-Amerikába ment, majd hazatért és 1958-ban Budapesten halt meg. Díjat nyert a Színházi Élet Korda-pályázatán. A hangosfilmek népszerű epizodistája lett, ezekben főként népies karaktereket formázott meg.¹⁹

Járay József

1910-ben született Nagygencsen. Hadapródiskolát végzett, katonának készült. Az 1940-es évek elején Székelyhidy Ferencnél tanult, majd operaénekesként szerepelt Verdi és Puccini operáiban az Operaházban. 1948-ban Svájcban szerződtek, majd pár év elteltével hazatért Magyarországra, 1956 elején az Operaház újra szerződtette. Az Operaház vezető énekesei közé tartozott. 1964-ben üzérkedés miatt börtönbe került, három évvel később amnesztiával szabadult. Ezek után a debreceni és a miskolci operatársulatoknál lépett fel.²⁰ 1970-ben halt meg.²¹

Pethő Zoltán

Életrajzi adatai nem ismertek. 1925-től játszott a Budai Színkörben, majd Szolnokon és Kecskeméten lépett fel. Az 1920-as évek végétől tagja az Alapi Nándor Országos Kamara Színházának. Az 1930–1931-es évadban a Magyar Színház tagja, játszott az Új, a Budapesti, a Royal Orfeum, a Pesti és a Teréz körúti Színpadon. 1935-ben szerepelt a Király Színházban, majd 1938-ig a Belvárosi és

¹⁹ Hoykó Ferenc, <https://www.hangosfilm.hu/filmenciklopedia/hoyko-ferenc> (utolsó letöltés: 2019. 11. 02.).

²⁰ Járay József, <https://mek.oszk.hu/00300/00355/html/ABC06879/06994.htm> (utolsó letöltés: 2019. 11. 02.).

²¹ Járay József, https://hu.wikipedia.org/wiki/Járay_József (utolsó letöltés: 2019. 11. 09.).

a Művész Színházban játszott, 1938-ban a Városi Színházban, egy évvel később pedig a Royal Színházban szerepelt. 1940-ben Thuróczy Gyula társulatához szerződött. Több mint húsz filmben játszott, az első 1933-ban az *Iza néni* volt. De játszott *A piros bugyellárisban*, ebben egy falusi táncoló legényt alakított. További filmek, amikben szerepelt: *Uz Bence*, *Vadrózsa*, *Erzsébet királyné*, *Egy csók és más semmi*, *Szováthy Éva*, *A két Bajthay*. Az utolsó, amelyben szerepet kapott, egy rövidfilm volt, 1944-ben a *Kisdobos*.²²

Pintér Ferenc

1905-ben született Dunaföldváron zenekedvelő családba. A Madách Gimnáziumban érettségizett, majd apja akaratának eleget téve egyetemre ment és államtudományi doktorátust szerzett. Rövid ideig gyakornok volt a Központi Statisztikai Hivatalnál, azonban már ekkor tudta, hogy hivatása nem a jog és nem is a statisztika lesz, hanem a tánc.

A harmincas években Riedl Margit mozgásművészeti iskolájába járt. 1936-ban a Királyi Színház tagja lett, itt Horváth Árpád és Pünkösti Andor voltak a mesterei. A színház tagjaként Olaszországban turnézott, majd már a következő évtől (1937) a Magyar Királyi Operaház táncosa.

1939-ben vett részt a *Magyar Csupajátékban*, a londoni bemutató egy remek ajánlatot hozott számára. A BBC televíziója ekkor már működött és egyenes adásban közvetítette a Háy-toborzót. Erre figyelt fel Philippe Chiappe argentin konzul és kétéves szerződést kínált Pintérnek Argentínába a Teatro Colonhoz. Még a háború kitörése előtti pillanatokban sikerült kiutaznia feleségével Buenos Airesbe. Amint lejárt a kétéves szerződése, 1941-ben állandó státuszt kapott a színházban. Itt rengeteg főszerepet kapott, legismertebb címszerepei a *Pagagini* és a *Salamon király* voltak.²³ A Táncarchívumban található argentin programfüzetekből lehet tudni, hogy volt kint egy magyar partnere, Molnár Éva, 1945-ben a *Danza Macabra* című műben szerepeltek együtt. Hogy ez az együttműködés egyszeri vagy többszöri alkalom volt-e, nem lehet tudni. Szerepelt a Teatro Munciepalban és a Teatro Nacional de Comediában is.²⁴

Nyugdíjaztatása után Catamarcába költözött családjával és az itteni balettskola igazgatója lett, ezt a státuszt nyolc évig töltötte be. Emellett pedig a Rio Ondo-i táncfesztivál művészeti vezetője is volt.²⁵ Nem csak táncsal, hanem köl-

²² Pethő Zoltán, <https://www.hangosfilm.hu/filmenciklopedia/petho-zoltan> (utolsó letöltés: 2019. 10. 16.).

²³ ORDAS Iván: *Dunaföldvártól Catamarcáig = Népiújság Szekszárd*, 1970, április 30.

²⁴ *Táncarchívum*, <https://oszmi.hu/index.php/layout/tancgyujtemeny>

²⁵ ORDAS: i. m. (1970).

téssel is kifejezte magát, verseit itt-ott megjelentették.²⁶ Színjátszó társulatot is alakított Magyar Szívárvány néven.²⁷

1970-ben járt itthon, akkor úgy nyilatkozott, hogy erősen fontolgatja a hazatelepülést, hiszen mindig is Dunaföldvárt tartotta igazi otthonának.²⁸ Haláláról nem tudni sokat, 1976 körül hunyt el.²⁹

Szende Mária

1915. november 15-én született Ikladon. Elvégezte Rákosi Szidi színiiskoláját, majd táncosnőként szerződött a Király Színházhoz. 1935 és 1936 között Debrecenben játszott, majd visszatért Budapestre és a Belvárosi Színházban, illetve a Bárdos Árpád vezette Művész Színházban szerepelt. 1943-ban játszott a Püskösti Andor-féle Madách Színházban. A világháború után vidéki színházakban dolgozott, 1971-ben pedig a Déryné Színház tagja lett. Főbb szerepei: Zsuzsi (Kodolányi J.: *Földindulás*), Warrenné (Shaw: *Warrenné mestersége*), Anya (Capek: *Fiaim*), Kovácsné (Darvas J.: *Szakadék*).³⁰

Szondy Biri

Aldobolyi Szotyori Borbála 1916-ban született Békéscsabán. Szegeden végezte a gimnáziumot. 1936–1937-ben Tolnay Andor társulatának táncos-énekes tagja lett, nagy sikerrel szerepelt Szegeden és Sopronban.

1939-től Budapesten tevékenykedik, tagja volt az Erzsébetvárosi és a Városi Színháznak, majd a Fővárosi Operettszínháznak. Közben fellépett a Revüpalotában, a Kamara Varietében, Kassán. Szerepelt Beleznay Unger István társulatával Pécsen, illetve Debrecenben is. 1941-ben a *Kölcsönkért férjek*, egy évvel később *A lóp virága* című filmekben játszott. 1944-től az Új Magyar Színház tagja, a következő évben viszont az igazolóbizottság eltiltotta három hónapra, majd Szegeden, illetve a Fővárosi Operettszínházban játszott. A negyvenes évek végén Kanadában telepedett le, ahol néhányszor fel is lépett; majd Floridába költözött,

²⁶ Irodalmi színpadot vezet Catamarcában = *Magyar Hírek*, 1968, február 10.; *Levél Catamarcából* = *Dél-amerikai Magyar Újság*, 1967, augusztus 6., 6.

²⁷ Irodalmi színpadot vezet Catamarcában = *Magyar Hírek*, 1968, február 10.

²⁸ ORDAS: i. m. (1970).

²⁹ geni.com, <https://www.geni.com/people/Francisco-Pinter/6000000008326029245> (utolsó letöltés: 2019. 10. 16.).

³⁰ Szende Mária, <https://mek.oszk.hu/02100/02139/html/sz24/243.html> (utolsó letöltés: 2019. 10. 16.).

végül a kilencvenes években visszatért Magyarországra. 2010-ben Budapesten halt meg.³¹

Irodalomjegyzék

- Barabás Sári, <https://www.hangosfilm.hu/filmenciklopedia/barabas-sari> (utolsó letöltés: 2019. 11. 01.).
- Barabás Sári, <https://mek.oszk.hu/02100/02139/html/sz02/199.html> (utolsó letöltés: 2019. 11. 01.).
- Fülöp Sándor, http://mek.oszk.hu/08700/08756/html/IIa/szin_II.0085.htm (utolsó letöltés: 2019. 10. 16.).
- Fülöp Sándor; Fóti, <http://mek.oszk.hu/02100/02139/html/sz07/368.html> (utolsó letöltés: 2019. 10. 16.).
- geni.com, <https://www.geni.com/people/Francisco-Pinter/6000000008326029245> (utolsó letöltés: 2019. 10. 16.).
- Haáz Joli, <https://www.hangosfilm.hu/filmenciklopedia/haaz-joli> (utolsó letöltés: 2019. 11. 02.).
- Haáz Sándor, [https://hu.wikipedia.org/wiki/Haáz_Sándor_\(etnográfus\)](https://hu.wikipedia.org/wiki/Haáz_Sándor_(etnográfus)) (utolsó letöltés: 2019. 11. 09.).
- Hoykó Ferenc, <https://www.hangosfilm.hu/filmenciklopedia/hoyko-ferenc> (utolsó letöltés: 2019. 11. 02.).
- In memoriam id. Haáz Sándor, a székely népviselet tudora, <https://folkradio.hu/hir/2462> (utolsó letöltés: 2019. 11. 09.).
- Irodalmi színpadot vezet Catamarcában = *Magyar Hírek*, 1968, február 10.
- Járay József, <https://mek.oszk.hu/00300/00355/html/ABC06879/06994.htm> (utolsó letöltés: 2019. 11. 02.).
- Járay József, https://hu.wikipedia.org/wiki/Járay_József (utolsó letöltés: 2019. 11. 09.).
- KÖVÁGÓ Zsuzsa: *Próbáltam valahogy megérteni a világot = Táncművészet*, 1983, 12. sz., 18.
- Levél Catamarcából = *Dél-amerikai Magyar Újság*, 1967, augusztus 6., 6.
- ORDAS Iván: *Dunaföldvárától Catamarcáig = Népiújság Szekszárd*, 1970. április 30.
- Pethő Zoltán, <https://www.hangosfilm.hu/filmenciklopedia/petho-zoltan> (utolsó letöltés: 2019. 10. 16.).
- Romániai Magyar Lexikon, <http://lexikon.adatbank.transindex.ro/mobil/tematikus/szocikk.php?id=42> (utolsó letöltés: 2019. 11. 09.).
- Romániai Magyar Lexikon, <http://lexikon.adatbank.transindex.ro/mobil/tematikus/szocikk.php?id=50> (utolsó letöltés: 2019. 11. 09.).
- Szende Mária, <https://mek.oszk.hu/02100/02139/html/sz24/243.html> (utolsó letöltés: 2019. 10. 16.).
- Szondy Biri, <https://www.hangosfilm.hu/filmenciklopedia/szondy-biri> (utolsó letöltés: 2019. 11. 02.).
- *Táncarchívum*, <https://oszmi.hu/index.php/layout/tancgyujtemeny>

³¹ Szondy Biri, <https://www.hangosfilm.hu/filmenciklopedia/szondy-biri> (utolsó letöltés: 2019. 11. 02.).

Abstract

The *Hungarian Fullplay* is an interesting, productive artistic co-production in many ways. Béla Paulini was who started the first movement of collecting folk dance, it was the Pearly Bouquet (Gyöngyösbokréta). In fact, Gyöngyösbokréta was already a stage-adapted production, and the village material sooner or later suffered changes, during the stage show. This phenomenon led to the idea of the *Hungarian Fullplay*, which is the first Hungarian stage performance integrating folk dance on an artistic level. The choreographer was Aurel Milloss. As a true total art production, the *Hungarian Fullplay* has collected the most significant personalities of contemporary music and fine art (e.g. Kodály, Farkas, Pekáry, Szőnyi). It gave the model for later folkdance-adaptations.

227

The actuality of the research: the *Hungarian Fullplay* was part of the program series created for the International Eucharistic Congress held in Budapest in 1938. Another highlight of the project is the 75th anniversary of Béla Paulini's death.

This publication fills an old gap with the multi-track presentation of the *Hungarian Fullplay*. The research has lead to many new results regarding the circumstances and details of the performance. One of the most discussed aesthetic issues in contemporary dance life is the stage processing of folk dance. To this topic adds the research new, multi-dimensional and summative thoughts.

One of the serious deficiencies in the entire research of the *Hungarian Fullplay* is usually the lack of knowledge about the concrete stage appearance. In addition to historical data, the research adds visual material to it. The *Hungarian Fullplay* was also introduced in London in 1939. The recording of the show was broadcasted by the BBC. Possible signs of this have been mapped in international databases. In addition, there are about 20 costume and scenery designs in the form of watercolors and prints in private collections, so far unpublished. These are arranged in a selected, organized format in the final publication.

Pre-researches of the project: The most significant works of the Milloss research in Hungary come from Zsuzsa Kővágó. She with Anna Mária Bólya, organized an anniversary symposium for Aurél Milloss, Iván Szabó and Ferenc Nádasi on 1 December 2018. All three personalities can be connected in some way to the *Hungarian Fullplay*. In connection with this, a translation of the Milloss monography by the most prominent Milloss researcher, Patrizia Veroli, has been launched and is being revised in parallel with the translation work.

As a summary of cooperation of Zsuzsa Kővágó, Máté Kavecsánszki, Anna Mária Bólya, Johanna Vass and Péter Kovács, the first chapter of the final publication attempts to summon the former *Hungarian Fullplay*. The processing of the documents of the *Hungarian Fullplay productions* of 1938 and 1939 began

decades ago, but up to now there has been an unprecedented analytical evaluation of the composition conceived in the spirit of Gesamtkunstwerk. Zsuzsa Kővágó has already done interviews (e.g. László Csányi, Iván Szabó, Tibor Téti) and has done the processing of legacies (Bella Bordy). The unpublished material from these works and the research in the Dance Archive of the The Hungarian Theatre Museum and Institute form the basis of the chapter. The main concept of historical research was provided by Zsuzsa Kővágó, who was assisted by two young researchers and a scientific assistant in archival research (Ágnes Prohászka, Hajnalka Cseh, Bea Ledniczky).

This chapter focuses on the reconstruction of the formal features of the work. The main stop was finding the footage of the 1939 BBC broadcast. Because of the significant increase in digitally available sources and specialized literature on databases since the publication of the Milloss results so far, library director Johanna Vass has collected visual and textual items from international databases, trying to trace the studio record that based the BBC broadcast.

Another form of reconstruction is the publication of watercolors and graphics related to the Pearly Bouquet (Gyöngyösbokréta) movement and the production of the *Hungarian Fullplay* in the private collection of Roland Bokor and Gábor Szabó (sculptor, son of Iván Szabó, choreographer). Some of them were exhibited at last year's symposium, organized by Zsuzsa Kővágó and Anna Mária Bólya, but all of them have not yet been published. The Death Dance illustration of Iván Szabó was added to it, which is owned by Zsuzsa Kővágó. The concept of the arrangement of graphics and watercolors was developed by Gyöngyvér Rakovszky graphic designer and illustrator, Anna Mária Bólya and Péter Kovács. Based on the research and reconstruction data, we also publish own illustrations of Gyöngyvér Rakovszky. This visual material is in a separate appendix.

In the third part of the chapter, based on the image created by the reconstruction, dance anthropologist Máté Kavecsánszki examines the interactions of the folk dance vocabulary with other choreographic languages, in the context of the choreographic style of the *Hungarian Fullplay*. In his work to date, the researcher has investigated the patterns how the traditional folk dance culture integrates the urban ballroom dancing culture. He investigates in this approach the choreographic language of Milloss: how the choreographer integrates the traditional dance forms.

Ákos Windhager examines the appearance of Bartók, Kodály and Saint Stephen models in the compositions of the *Hungarian Fullplay*. Launched on stage in 1938, the *Hungarian Fullplay* was provided with scores by the most prominent Hungarian composers of the time. The performance series provides three basic aspects of analysis: contemporary musical representations of the Bartók, Kodály and Saint Stephen models. Bartók's model is the composer's technique of what the contemporary Hungarian composer begins with the folk music tradition.

The curiosity of the performance series is that the composers took a very different path: besides Kodály (who highlighted the details from Háy), László Lajtha, Sándor Veress who is considered to be Bartók's successor, György Ránki, Kodály's student and Ferenc Farkas, who considered himself as Kodály's successor. The music structure of the *Hungarian Fullplay* can be regarded as a Kodály's model, because Béla Paulini, as director of János Háy, got to know the high-quality, modern folk musical acting. In the *Hungarian Fullplay* (as in the *Háy* and the *Székelyfőnő*) the elements taken from folklore and the high art are blended tastefully. The series is one of the peaks of the Gyöngyösbokréta movement, and due to its performance quoted on 20 August, among others, it is connected to the cult of Saint Stephen of the era. So, the *Fullplay* provided an opportunity for research into the compositional model, the genre theory and the history of ideas.

Nóra Keresztes examines the works of Zoltán Pongrácz after reviewing the music of the *Hungarian Fullplay* (Zoltán Kodály, László Lajtha, Ferenc Farkas, Sándor Veress, György Ránki). Born on 5 February 1912 in Diószeg (now Sládkovičovo, Slovakia), Zoltán Pongrácz later (after 1966) became the father of electro-acoustic music in Hungary, but his first creative period is clearly influenced by Kodály. After graduation he was admitted to the Kodály Composition Department and from 1930 he studied there for five years. After obtaining his diploma (1935), he spent one more year working together with Kodály at the Music Academy.

On the one hand, the analysis of music theory focuses on typical harmonic and structural solutions: to what extent and how do the musical trends of the 1930s appear in the music of the *Hungarian Fullplay*? On the other hand, investigates how the folklore appears in these processings: do composers use specific folklore material, or does the dramaturgy of folklore and tradition itself appear in the images? Another important aspect is the extent to which the "genre" of a given music (ballad, fairy tale, distorted play, expressionist dance etc.) influences the musical language.

On the pretext of the *Hungarian Fullplay*, Anna Mária Bólya examines variants of traditional dance material scenes, on the basis of certain points in the history of Hungarian folk dance: Pearly Bouquet movement and Béla Paulini; *Hungarian Fullplay* and Aurel Milloss; Minority Folklore in Hungary, Torch Ensemble and Antal Kricskovics; The Hungarian School and the folk dance theater: Tibor Galambos, Károly Szigeti, Katalin Györgyfalvy, Ferenc Novák, Sándor Timár, Jolán Foltin; Hungarian State Folk Ensemble and Gábor Mihályi; ExperiDance and Sándor Román; Young Hearts and Dusan Héglí.

It compares the folk dance integrative style and aesthetic characteristics of each choreographic language, highlighting some aesthetic issues of the folk dance show and folk dance theater. It explores the possibilities of re-creating

folklore material, with particular reference to the various choreographic styles of the "Hungarian School", considered a Hungaricum.

It addresses the recurring questions of "authenticity", the presentation of folklore material as "museum culture" and the artistic work of Bartók's level, which integrates traditional dance material dynamically and at an artistic level. It explores the artistic combination of traditional Hungarian dance material and contemporary dance languages.

In the following section, mentioning a variety of contemporary or 20th-century choreographic styles, he explores how traditional dance material has refreshed the patterns of some already overly stylized, therefore stiffened stage dance languages.

Erzsébet Dani, associate professor of digital reading research and Anna Mária Bólya dance history teacher have already begun adapting a HY-DE curriculum model for dance history presented at a roundtable discussion on dance education.

The *Hungarian Fullplay* IEC 1938 project research material is being developed for 1 module of 7 semesters of dance history combined with 7 modules of e-learning, in the form of a university BA course, 1 90-minute contact hours, presentation materials, multimedia embedded content and e-learning developed by *neolms.com* course curriculum.

Contents of the handout: specific syllabus, tips on teaching methods, course, and syllabus to be used, timed Power Point tutorial. So we have included a ready-made, compact and useful material for any trainer.

Anna Mária Bólya created a science popularization form for the publication. The promotion of science is an important segment of scientific research, that is why we consider it important to produce a short, impressive multimedia material for the *Hungarian Fullplay* research, which will be presented in a comprehensible form for later multi-purpose use, in the form of color photo posters and school newsletters.

Tudományszerűsítő

Hogyan alkották színpadra a néptáncot az 1930-as évek végén? Mi az a Gyöngyösbokréta? Mi az a „Csupajáték”?



231



Matyó Leány – Gyöngyösbokréta-rajz.
Forrás: Gábor Móric festőművész
hagyatéka

Kővágó Zsuzsa: *A Magyar Csupajáték Angliában*

Nyolcvan esztendeje, hogy fiatal magyar művészek – táncosok, színészek, zeneszerzők, képzőművészek – népművészeti ihletésű színpadi produkciója először a magyar színháztörténetben televíziós adásban nagyközönség elé került, mégpedig Angliában. A londoni Adelphi Theaterben *Hungarian Play of Plays* [Magyar dalok és táncok rapszodiája] címmel került bemutatásra az egy évvel korábban a budapesti Művész Színházban nagy sikert aratott *Magyar Csupajáték* című összeállítás. Az eredetileg egy hétre tervezett vendégfellépést hatalmas siker kísérte, így húsznaposra kerekedett a vendégjáték – április 27-től május 17-ig –, s ezen időben két televíziós felvételre került sor, amelyeket június 6-án 21.30-kor és június 12-én azonos időben megismételtek a BBC adásában.

Paulini Béla újságíró és karikaturista 75 éve, 1945-ben halt meg. Harsányi Zsolttal együtt a magyar műmese megteremtője volt. 1931-ben alapította meg a falusi hagyományokat színpadokon bemutató Gyöngyösbokréta mozgalmat. A mozgalom sikeres éveitől kezdve érezte, hogy a színpadon a folklór olyan változásokat is elszenved, amelyek nem kívánatosak. Ezért úgy gondolta, hogy „ellenbokrétaként” létrehozza a *Magyar Csupajáték*-produkciót. Ebben a falusi kultúra összművészeti feldolgozása volt a cél. Ehhez a legkiválóbb zeneszerzőket és

képzőművészeket kérte fel, és nem utolsósorban a legkiválóbb magyar koreográfust.

A budapesti bemutató pedig egy olyan eseménysorozat része volt, amelyről mostanában sokat hallhatunk: az 1938-as Nemzetközi Eucharisztikus Kongresszusé.



Windhager Ákos:

Mi köze van a Magyar Csupajátéknak Kodályhoz?

Nagyon is sok. Kodály a műjegyzékek szerint csupán egyetlen egy balettzenét komponált, a *Sárkánytáncot*, amely eredetileg Hány világvégi táncát mutatta volna be. Az epizódot azonban kivette a darabból, és miután mindössze néhány koncerten hangzott el, mára zenetörténeti emlékké vált. A balettről, és főként a pantomimről azonban mégsem mondott le a szerző, így például a *Székelyfő* teljes színészi mozdulatsora pantomimként értelmezhető. A két táncszorozatában, a *Marosszéki* és a *Galántai táncok*ban a korszak meghatározó magyar koreográfus-

zsenije, Milloss Aurél látta meg a táncszínpadi lehetőséget. Az egykoron idehaza is népszerű előadás valódi diadalutat járt a határokon túl. Az ezredforduló után már nemcsak zenekari alkotásai, hanem kamaradarabjai is táncra ihlették a hívatásos előadókat. Kodálynak tehát, szemben a műjegyzék sugallotta szerény kapcsolattal, nagyon is sok köze van a baletthez.



Kovács Péter:

A Magyar Csupajáték és a képzőművészet – A római iskola

A *Magyar Csupajáték* 9 képből állt. Minden képhez híres képzőművészek készítették a díszleteket, mintha egy színpadi festmény lenne. Annál érdekesebb, hogy ezek a híres képzőművészek később nem foglalkoztak a *Csupajátékkal*. Van olyan képzőművész, akinek az unokája nem is tud róla, hogy nagypapja részt vett benne.



Kavecsánszki Máté: Hogyan dolgozta fel a néptáncot a *Magyar Csupajáték*?

A *Magyar Csupajáték*-produkció Paulini Béla újságíró ötlete alapján Milloss Aurél koreográfussal együtt készült el. A képek a népeletből származtak, mégis művészi feldolgozások voltak. A maga nemében páratlan produkciónak nem volt folytatása, mégis hatással volt a későbbi néptánc-koreográfiákra.

233



Dani Erzsébet – Bólya Anna Mária: A magyar folklórananyag feldolgozása a Magyar Állami Népi Együttes koreográfusi stílusainak kapcsán TUDÁSKAPSZULA

Az olvasáskutató által kifejlesztett HY-DE-módszer a hiperfigyelem és a mélyfigyelem megfelelő használatára, a mélyfigyelem fejlesztésére épül. Célja a tananyag kulcsszavak köré épülő hatékony megjegyzése. Egy tananyagot háromszor hallasz, egyre kevesebb multimédia-anyag-

gal és egyre mélyebb szinten. A végére egészen könnyen megjegyzed és megérted majd.

Már a *Magyar Csupajáték* tananyaga is elsajátítható ezzel a vadonatúj módszerrel.

Rakovszky Gyöngyvér:

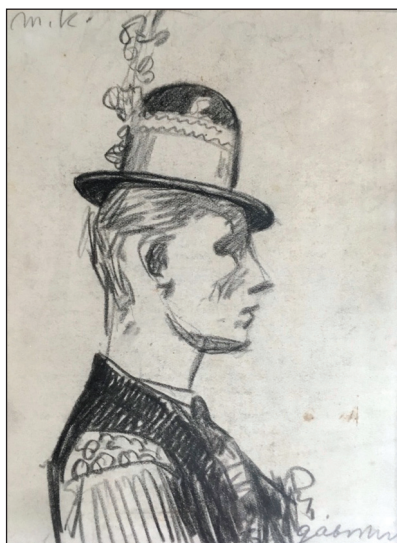
Én így képzelem el – Illusztrációk a hajdani *Magyar Csujáték*hoz



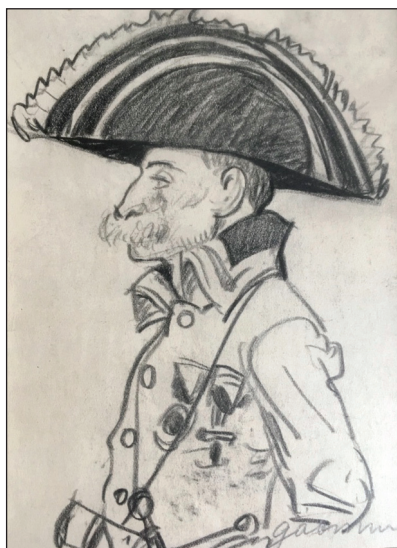
Képmelléklet*

* Köszönetünket fejezzük ki Bokor Rolandnak, Kővágó Zsuzsának és Szabó Gábornak a *Csupajáték*-jelmeztervekért, a Szabó Iván *Haláltánc*-ábrázolásért, illetve a *Gyöngyösbokréta*-rajzokért, hogy átadták közlésre azokat publikációnk számára. Nagy jelentőségű esemény, hogy ezek megjelenhetnek a *Magyar Csupajáték*ot kutató projektet összegző kötetünkben.

Az első hat kép Szabó Gábor szobrászművész műgyűjtő nagyapjának hagyatékából a Gyöngyösbokréta 1938. évi budapesti paraszttelődőiről készített színezett krétarajz. Feltehetően Szabó Gábor nagyapja, Gábor Móríc festő készítette. A rajzok érdekessége, hogy a portrék egyes régiók parasztviseleteinek legjellegzetesebb motívumait, a leány- és férfiviseletek fejdíszzeit rögzítik részletesen. Ugyanakkor finom lírával is ábrázolják a portrék – névvel is feltüntetett – alanyait. Szinte úgy érezzük, hogy a rajzok készítője úgy közelített modelljeihez, mintha egy néprajzi gyűjtés adatközlőivel találkozott volna. A negyedik portré szereplője feltehetően a Csákvári Bokréta Háy János-előadásának Napóleon-alakítója. E rajzokat Szabó Gábor¹ bocsátotta rendelkezésünkre.



¹ Szabó Gábor szobrász. Mesterei: Mikus Sándor, Szabó Iván voltak. Kisplasztikákat, domborműveket, érmekeket készített változatos anyagmegmunkálással (bronz, kő, fa, samott), az alkalmazott szobrászati technikák között domináns a mintázás, illetve az öntés. Alkotásai klasszikus szobrászati témák megidézői. A Százados úti Művésztelep Egyesület elnöke. 1963 óta foglalkozik művészetpedagógiával, több mint 20 éve vezeti Zánkán a Gyermekgaléria szobrászprogramját. Édesapja Szabó Iván Munkácsy-díjas szobrászművész-koreográfus, aki a *Magyar Csupajáték* mindkét programjának tevékeny szereplője volt, s az első magyar hivatásos néptáncegyüttes koreográfusa. Szabó Gábor gyermek- és ifjúkorát magyar néptáncos közegben élte, s napjainkban is szorosan kötődik e táncművészeti ágazathoz.



Az alábbi kép Kővágó Zsuzsa² magángyűjteményéből származik:



² Kővágó Zsuzsa a Magyar Táncművészeti Egyetem címzetes docense, Milloss-kutató. Milloss Auréllal személyes kapcsolatban volt, levelezésükről 2018-ban konferencia-előadást tartott. Jelenleg a *Magyar Csopajáték*-projekt mellett Patrizia Veroli Milloss-monográfiájának fordítási munkálatait szervezi.

A következő képek Bokor Roland³ magángyűjteményéből valók:



³ Bokor Roland táncművészeti publicista, balettigazgató és menedzser. Szaktanulmányait Kemény Melinda és Lieszkovszky Tibor balettkiskolájában végezte. Az 1970-es évektől jelennek meg tánckritikái, tudósításai a Muzsika, a Pesti Műsor, a Táncművészeti Értesítő, a Táncművészet, valamint a képes hetilapok hasábjain. 1986–1989 között a Szegedi Balett balettigazgatója. 1990-től az Operaház és a balettkar nemzetközi kapcsolatainak menedzsere. A Failoni Zenekar menedzsere, tánckritikus, a Nureyev-balettkonkurzus igazgatója, a Szegedi Balett újrászervezésével teremtette meg mint igazgató a ma nemzetközi hírnevet szerzett Szegedi Kortárs Balett elődtársulatát. Milloss Aurél elkötelezett híve, az ő révén is sikerült – ugyan Milloss halála után – megteremteni A csodálatos mandarin hazai bemutatását. Képzőművészeti gyűjteményének értékes és pótolhatatlan értékű darabjai a Magyar Csupajáték londoni turnéjához készített figurái.



241 —





Az alábbi illusztrációkat Rakovszky Gyöngyvér iparművész, illusztrátor a *Magyar Csupajáték*-produkcióról készítette:





