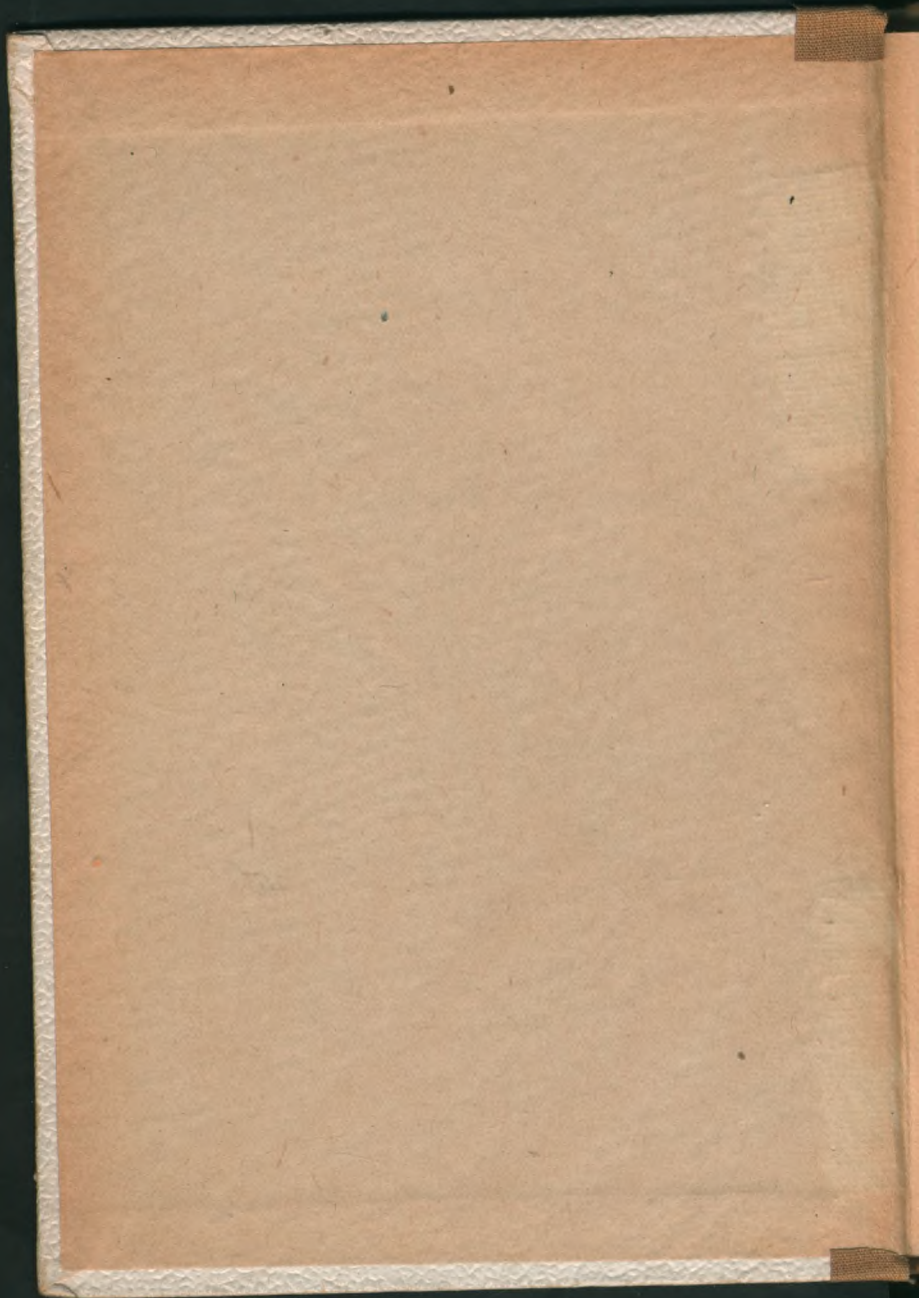


M
20800/8

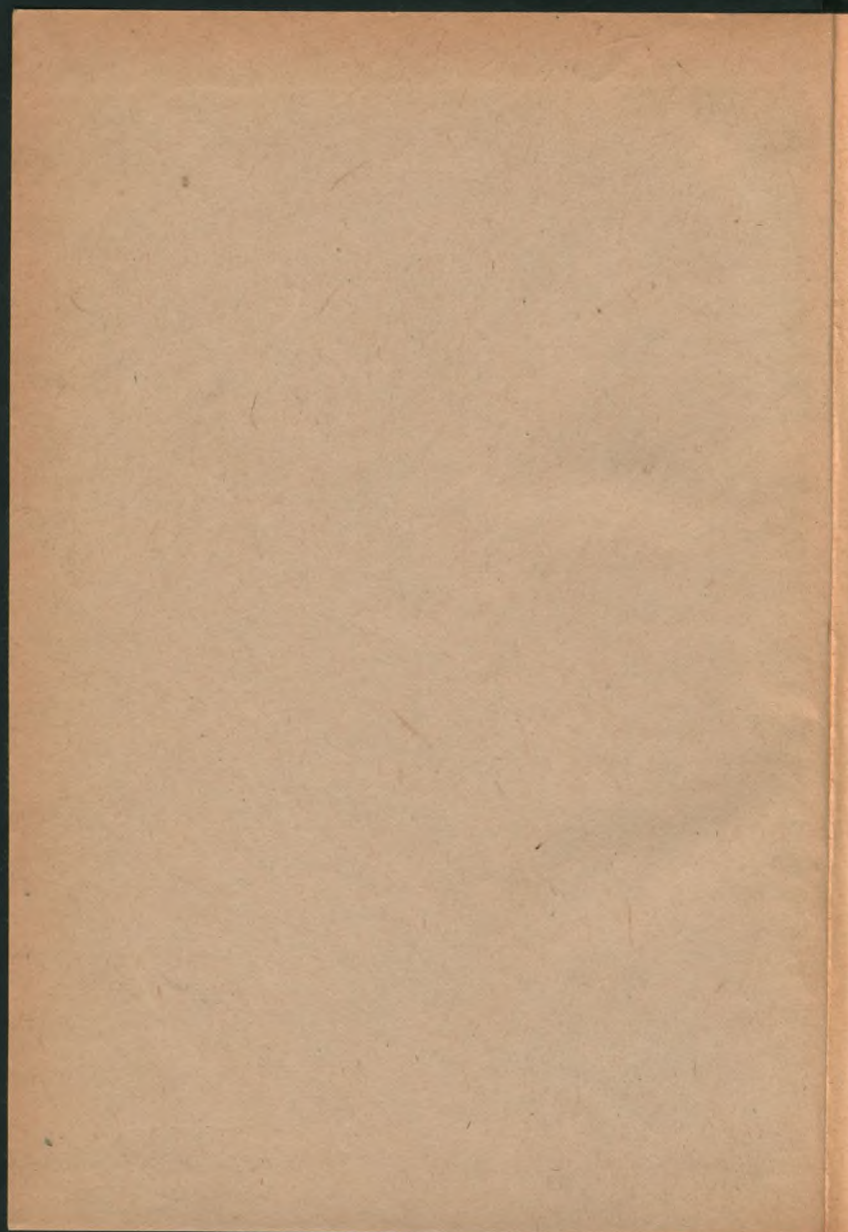
RABINOVSZKY MÁRIUSZ,

A TÁNC



T

78.92



RABINOVSKY MÁRIUSZ:

A TÁNC

ANONYMUS KÖNYVTÁR

SZERKESZTI:

BORBÉLY MIHÁLY ÉS MÉREI FERENC

8.

RABINOVSKY MÁRIUSZ

A TÁNC

ANONYMUS

IRODALMI ÉS MŰVÉSZETI KIADÓ RÉSZVÉNYTÁRSASÁG

BUDAPEST

RABINOVSKY MÁRIUSZ

A TÁNC

TANULMÁNY EGY UJRASZÜLETŐ MŰVÉSZETRŐL



A N O N Y M U S

1946

KÉSZÜLT AZ ANONYMUS
IRODALMI ÉS MŰVÉSZETI
MIKLOS RÉSZVÉNYTÁRSASÁG
KIADÁSÁBAN, AZ ANONYMUS
NYOMDÁBAN (BUDAPEST,
VI., GR. ZICHY JENŐ UCCA 36.)
1946 JANUÁR HAVÁBAN.
A KIADÁSÉRT PAP MIKLÓS,
A NYOMDÁÉRT MÜLLER S.
FELELŐS.

M 20. 800 / 8



~~1029-06-1~~

Negyvenöt év óta ismét tettekkel bizonyítja létjogosultságát a táncművészet. Az orosz balett, a svéd balett, Mary Wigmanék és Joosék, Udai Sankar és Menaka, Impekoven és Kreutzberg, Szakharov és La Argentina és megannyi más táncszerző, tánc csoport, és táncművész tett tanúbizonyosságot egy ősrégi és újra elevenné vált művészet mellett. Amikor Oscar Bie 1904-ben megírta szellemes könyvét, úgy beszél a táncról, mint egy letűnt életjelenségről. Azóta a lehanyatlott műfajból az emberi alkotókedv hatalmasan felviruló és erőteljesen jogait követelő tevékenysége vált. A táncművészet újra megtalálta a kapcsolatot a korral s így életképessége vitathatatlan. Negyven év előtt még igaza volt a színházlátogató közönségnek, ha a táncprodukciókban való gyönyörködést ámulószájú gyerekeknek és élvezeteg öreguraknak engedte át, megvonva a táncról a jogot, hogy művészetnek tekintse magát. Ma azonban szemére kell vetnünk a közönségnek — különösen a magyar közönségnek —, hogy nem méltatja kellő mértékben és kellő módon a táncművészetet. Hiába közönségvonzó tényező Operaházunkban a balett, a közönséget Oláh Gusztáv és munkatársainak káprázatos díszletei és jelmezei, a remek világítási hatások, a megejtő moz-

galmasság, a technikai bravúr vesztegeti meg, de még mindig érzéketlen és kritikátlan azzal a művészi teljesítménnyel szemben, ami a merő szembélyörködtetés mögött rejlik. Minden látszat ellenére: még Operaházunk balett-„sztárjai” is mostohagyermekai művészi életünknek. Hát még azok a művészek, akik az Operán kívül, magukra hagyatva, merő szenvedélyből élnek új és merész céljuknak!

A közönség elidegenedett a táncművészettől.

A közönség elidegenedett a táncművészettől. Miért? Valamikor a táncművészet a kultúra, a szellemi-anyagi élet szerves alkatrésze volt, vitathatatlan érték. IV. Henriktől XIV. Lajosig minden francia király táncolt: de nemcsak társas táncot a szó mai értelmében, hanem művészi igényű balettot, szerepet vállalva az udvari ünnepek pazar előadásain.

A XIX. században az uralkodó méltóságán alulinak tartja táncolni; valamely maskarás játékban való részvétele pedig egyenesen elképzelhetetlen lett volna. Nemcsak azért, mert saját megingott tekintélyét féltette, de azért is, mert magának a táncművészetnek a tekintélye megingott. A XVIII. században még Londontól Szentpétervárig és Kopenhágától Nápolyig tucatnyi kisebb-nagyobb európai városban elevenen virul a táncművészet. A XIX. század második negyedében a remekül képzett nagy együttesek jelentősége csökken, de egy-egy táncos csillag, egy-egy ritka tehetségű mű-

vésznő — Elssler Fanny, Maria Taglioni, Carlotta Grisi — még lázba hozza Európát, azután ez is megszűnik. A korszellem megöli a táncművészetet és csak a XX. század szelleme éleszti újra föl.

A legtestibb művészet a szellemi síkra emelkedik.

Miben rejlik a hanyatlás oka? Alighanem a táncművészet lényegében; mivel ez a lényeg nem fért meg a XIX. század szellemével, vagy legalább is a XIX. század egyik fő szellemi áramlatával.

A táncművészet a lehető legtestibb eszközzel él: magával az emberi testtel. A tömör anyaggai dolgozó szobrász kőbe vés, fába farag és bármennyire kézzel fogható anyagot munkál meg, mégis elvonatkozik az eleven hústól és vértől. De a táncos kifejező közege ugyanaz a lüktető, lélekző szervezet, amely percről-percre a mindennapi élet ezernyi funkcióját végzi; maga a legközvetlenebb emberi valóság. Ahhoz, hogy a művészet anyaga váljék belőle, a testnek valahogy el kell feledtetnie gyakorlati rendeltetését, működésének ismert és megszokott értelmét. A testnek meg kell hazudtolnia önmagát, el kell vonatkoznia saját hétköznapijaitól, saját reális életétől. Valóban, ott kezdődik a tánc, ahol a reális élet mozgása véget ér. Ha a köznapi életben a szoba egyik sarkából át akarunk menni a másikba, a legegyszerűbb utat választjuk s a lehető legkisebb erőfeszítést mozgósítjuk. A táncos azonban, ha a színpad egyik sarkából a másikba igyekszik, jobbra-balra lépdél, forog, ugrik, merő-

ben célszerűtlenül. Célszerűtlenül a gyakorlati élet szempontjából. Ugorni akkor ugrunk, ha utunkat egy árok keresztezi; nekifutunk és átlendítjük magunkat. A táncost semmi legyőzendő fizikai akadály sem kényszeríti ugrásra. Ugrik mérő belső kényszerből, a gyakorlati élettől igen távoli indulatok elragadtatásában... S vajjon kell-e forognunk a gyakorlati életben? Soha. A táncos boszorkányos pörgése minden célszerűség káprázatos cáfolata.

Táncművészete csak annak a kor-
nak lehet, amelyik akar és tud el-
vonatkozni az élet közvetlen való-
ságától. És most már megérthetjük a XIX.
század fokozatos elszakadását a táncművészettől.
A XVIII. század végén több párhuzamos és egy-
másat keresztező szellemi áramlat szétbontja az ad-
digi viszonylagos szellemi egységet. A romantika
egyideig szárnyain hordozza még a táncművészetet.
De a valódi romantika kevesek ügye. A közönség
zöme a többé-kevésbé józan, földhözkött és
minden szabad fantáziától idegen realizmushoz* és
naturalizmushoz köti magát. A romantikát vizenyő-
sített, cukrozott, bidermeier formájában szereti.
A század második felében pedig egyre elszántabban
kívánja megragadni a tiszta, közvetlen valóságot,
az „életet”, a maga teljes és kézzelfogható „valódi-
ságában”. Ebben a korban jelenthette ki egy tudós
(Ostwald), hogy a fényképészet tökéletesbbedése

* Meg kell jegyeznem, hogy a „realizmus” szót szo-
kott eredeti értelmében és nem a marxista esztétika értel-
mében használom.

feleslegessé fogja tenni a festőművészetet. Nos, ennek a kornak a számára a táncművészet máris feleslegessé vált. A valódi élet illúzióját sokkal különbül tudja elénk varázsolni a színészet. Aki „hamisítatlan életet” keresett a színpadon, aki úgy akarta magát érezni a nézőtéren, mintha véletlen tanúja lenne idegen emberek magánügyének, például valamely házasságtörési pikantériának — az megnézett egy jó Sardou-darabot. Hiába menekült a táncosok egy része a némajáték műfajához, hiába próbált „természethűen” mozogni: erőlködésük valóban úgy hatott, mint a némaké, akik jelekkel akarják megértetni magukat, mert nem tudnak beszélni.

A táncosok zöme már jóval előbb lemaradt. Mondottuk, a romantika még egy ideig szárnyain emelte magával a balettot. „Giselle”* felröppent a felhők közé, de beleakadt a kulisszákba és ott maradt csüngve ég és föld, jobbanmondva zsinórpád és proscénium között. Továbbélte csábos mese-életét, rózsaszínű tüllszoknyás álmait, és ez álmok már nem kellettek senkinek. Komoly művész nem foglalkozott tánccal. Az operai balett-betétek engedményt jelentettek az olcsó szenzációkra éhes cilinderes páholybérloknak és a karzatnak. No meg a tündérjátékok örök közönségének, a gyermekeknek. (Olcsó szenzációt említek: az erotikumra gondolok. Ne feledjük el, hogy a múlt századbeli női divat a földetsöprő szoknyát írta elő és a lóra pa*-

* „Giselle“, Coralli koreográfiája, Adam zenéjére és Gauthier szövegére (1841), a legjellegzetesebb romantikus balett.

tanó delnő karcsú bokáját láttatni engedő, fellibbenő fodrok a férfiak arcába kergették a vért. Az Opera nézőterén azonban büntetlenül gyönyörködhettek az alig térdigérő szoknyától szabadonhagyott s a lábszár minden formáját kiadó rózsaszínű trikók csáblátványában...)

A káros kölcsönhatások bűvös köre a XIX. század folyamán töretlen maradt. A balett nem emelkedett művészi magaslatra, mert nem volt megfelelő közönsége. Nem volt közönsége, mert a társadalom számára idegen volt a tánc. S így a balett nem vonzott magához sem előadó, sem alkotó tehetségeket, sem kezdeményező érzékkel bíró erőteljes intelligenciákat. Ezért aztán a balett elvesztette a kapcsolatot a korrallal, a kor égető problémáival. A kor eleven lüktetésétől való idegenségében annál merevebben, görcsösebben ragaszkodott technikai hagyományaihoz s egyúttal számos átöröklött külsőségekhez, olyan külsőségekhez, amelyek valaha eleven tartalmat jelentettek, de most értelmetlen járulékká váltak. Így nem csoda, hogy a táncos a társadalmi ranglétra igen mély fokán állott, táncosnak lenni nem igényelt sem műveltséget, sem szellemi tehetséget, inkább hajlamot a „könnyelmű” élethez, törekeny szárnyak rebbentését a rivalda csalóka fényében... A táncművészet, mondtuk, nem vett tudomást a kor égető problémáiról, legfeljebb külsőségekben, ha itt-ott tükrözött is valami a szimbolizmus, az impresszionizmus, a posztimpresszionizmus mélyen forradalmi kezdeményezéseiből. Mit sem sejtőn és idegenül élt a maga túliszoknyás, rózsaszínű, hervatag álmovilágában, mint papírrózsa friss virágok csokrában.

Minden művészet csak tápláló társadalmi talajában életképes. Ezt a tételt élénken példázza az a kor, amelyik a táncról idegen XIX. századot megelőzte s a táncművészet egyik virágkora volt.

Etikett — társastánc — balett.

A barokk-kor szellemiségét nehéz megértenünk s méltányolnunk, ha bármely jelenségét kiragadjuk összefüggéséből. Fragonard festményei, Pujol szobrai, Couperin zenéje, Metastasio költészete és Camargo tánca összefüggő egésznek alkotnak. A barokk élet — és a maga csökkentett súlyában osztottabb, káprázóbb kis akcentusaival: a későbarokk, a rokokó értelme éppen ünnepi volta, fel-fokozott, ragyogó játékossága, a túlárado életkedv, amit csak az előírt magatartás kecses szigora szabályoz meg. Az etikett, az életforma ritmikus, költőien-hazug, komolykodón-ceremóniás szabályozottsága voltaképpen a tánc létkörébe emelte az egész életet. Természetesen annak a társadalmi osztálynak az életét, az udvari arisztokráciáét, amely ebben a korban még majdnem egyedül alkotta a kultúra tápláló talaját.* Minden valódi és mélyen gyökerező kultúra a maga módján „totális” — ha a szót a maga újabb kultúrgyilkos értelmétől meg-

* A polgári osztály már teljes fegyverzetben készen állott a támadásra, szellemi síkon már ígéretesen vívta felforgató harcait, de uralomra csak a győzedelmes forradalom segítette.

fosztva, eredeti jelentőségében használjuk. Minden kultúra teljes, azaz: megmutatkozik, mint legmélyebb ok, az élet minden megnyilvánulásában. A rokokó kultúra táncos volta szabja meg az előkelő társaság könnyeden elegáns testtartását, a hétköznapi élet mozdulatainak kimért csinját, a köszöntések és bókók rangonként fokozott ceremóniáját, a nyeregbeszállás, az ajtónyitás, a karszékbe ereszkedés, az ajándékok felajánlásának, tubákszelencék kínálásának, kéziratok átnyújtásának gáláns tudományát, a csevegés csillogó udvariasságba csomagolt szikrázó játékait, a hódoló szerelmeskedés bűvészkedő kis cselvetéseit — mindez a tánc csíráit rejtegette, a rocaille-os díszekkel átfuttatott tükrös-aranyos budoárok környezetében.

A tánc tanulmány a műveltség elnyeréséhez tartozott és így az arisztokrácia gyermekei évekig tanultak táncolni, már a szalonokban és az udvar fogadótermeiben való puszta megjelenés kedvéért is.

Nem csoda, ha táncolni a tánc kedvéért is tanulni kellett. A tánc, szűk körben a mindennapi élet örömeihez tartozott. Táncoltak, de nem mágikus önfeledtségben, hanem tudatos szépérzéssel, tudós gonddal és kifinomult érzékenységgel ügyelve a testtartás és a mozdulatok megejtő összhangjára. A táncot — az egyes táncfajták igénye szerint — váltakozón egy vagy több pár járta, a többi figyelte és bírálta, csakúgy, mint a verseket, amit egy-egy műkedvelő költő felolvasott, vagy a zenét, amit olasz muzsikuskok, vagy akár az udvar tagjai előadtak. A menüet elsajátításához igen hosszú gya-

korlat kellett s nagy becsben állottak a tehetséges táncosok. A menüet bizonyos meghatározott alapformákból épült fel, de — az évtizedek folyamán — vagy száz változata vált ismeretessé. Az új ötletek gonddal csiszolt, apró különbségekben nyilvánultak meg, avatatlan szem meg sem különböztette őket, a kifinomult érzék csak annál inkább értékelte méltó kivitelezésüket.

Ha az etikett magában foglalta már a táncot, úgy a tánc hatványra emelte az etikettet. A társaságok táncában az előkelő élet csillogón cifrázott, de finoman zabolázott ritmusa lüktetett. A tánc formái voltaképen a gáláns szerelem szublimált játékát tartalmazták, a középkori trubadúr-szolgálatnak, a női nem eszményesítésének ezt a kései, elbájoló hajtását.

S ha a bal-barék — a szűkkörű udvari estélyek — tánca egyfelől magába szívta a mindennapi élet ritmusát, s ha igen magas követelményekkel lépett fel a kivitelezőkkel szemben, másfelől művészi lehetőségeket rejtett magában, jóval többet a merő szórakozásszabta igényeknél. Észrevétlen volt az átmenet a társastáncból a műkedvelők művészi táncába. Az udvari élet, évente több lehetőséget is nyújtott ünnepi játékok rendezésére s ezeknek a játékoknak a középpontjában a tánc állott, a balett. A „ballet de cour” fénykora kétségtelenül a XVII. századra esett, de a maskarás-táncos játékok szokása még a rokokó-korban, a XVIII. században is virult. A XVII. században hatalmas arányú, pazarul látványos balettokat mutattak be az udvar urai és hölgyei, tudós mesterek által betanított lelkes mű-

kedvelők. A század végefelé egyre több hivatásos táncos vegyült az amatőrök együttesébe, és amikor a XVIII. század folyamán a balett végleg leválik éltető fájáról, az udvari táncünnepekről, még mindig szoros marad a kapcsolata a szalonok artistikus táncaival. Hisz voltaképpen a XVIII. század balettje nem egyéb a társas táncok magasabb hatványánál. A tánc-alapformák lényegében azonosak, csak gazdagabbak, virtuózabbak, még több táncos készséget és technikai tudást igényelnek. S ahogy magukban foglalják a társastáncot, magukban foglalják az etikettet is, az előkelő társaság örökünnepi hétköznapiját.

Ez a tökéletes szerves kapcsolat egy kultúra legbensőbb ütemes érverése, társadalmának eleven élete és a hivatásos művészek teljesítményei között, teremtetten meg a barokk és a rokokó balett elbűvölő csodáját. Amint ez a kapcsolat lazul, majd megszakad, amint a társadalom és a táncművészet útjai különválnak, úgy fonnyad s szikkad meg a táncművészet, hogy azzá váljék, amivé a XIX. század második felében lett: merő külsőséges, talajvesztett, érzékieskedő látványossággá.

A társastánc útjai különválnak.

A romlás első világosan érzékelhető tünete mélyen visszanyúlik az 1700 körüli időkbe. Akkor származik át az angol country-táncok divata Franciaországba és a régi „contre”-tánc friss értelmet nyert általa. A „country-dances” (vidéki

táncok), amint a szó is elárulja, a gentry körében vált divatossá, sőt, egyenesen szenvedéllyé. Folklorisztikus elemekből táplálkozott és a valamikor mágikus hiedelmekkel kapcsolatos néptáncszokásokat formás, változatos, táncos társasjátékká alakította át. A figurák pazar gazdagságában nem volt hiány. Angol táncmesterek és műkedvelő táncosok vetekedtek egymással egyre újabb s újabb változatok kitalálásában. Egyik angol író már az 1720-as években nem kevesebb mint 900 fajta country-táncot jegyez fel. A romlás gyökerét azonban abban kell látnunk, hogy a country alig követelt meg táncos előképzettséget a szó művészi értelmében. A lépések klasszikus pontossága, a testtartás dinamikus finomsága nem bontakozhatott ki a pázson, a country-táncok eredeti színhelyén, s valóban a „vidéki”, népies elemekkel átíratott táncok kedvelői nem is igényelték a művészség gondos szeretetét. Jellemző körülmény, hogy a contre könyvből megtanulható volt! A Forradalmat megelőző évtizedekben egyedül Párisban 17 contre-táncművet jelent meg. Feleslegessé tették a táncmestert, annak élesen bíráló tekintetét, kényes ízlését.

Természetes, hogy Franciaországban a művészi társastánc igazi kedvelői tiltakoztak a contre divatja ellen, de mindhiába. A country-contre egy újkor szellemének felelt meg, kevesebb finomult kultúrát követelt, annál több szabad jókedvet, pajzán kötetlenséget.

Azaz: a „kötetlenség” egyelőre csak viszonylagos volt, de mégis a forradalom csíráját rejtette

magában, az udvari táncok csiszolt tökélye és az egész udvari arisztokratikus szellemnek az élettől már-már idegenné váló és egyre inkább hazugnak és ártalmasnak feltűnő uralma ellen.

A contre a feltörekvő harmadik rend tánca lett és a század második felében kiszorította a menüetet és annak válfajait. A contre-ban a fiatalság vígzenezőre táncolta-szökelte bujócskás-fogócskás társasjátékait, a menüetben végtelenül kifinomított erotikum vérmesebb, leplezetlenebb s alighanem ártalmatlanabb formában juthatott érvényre, persze mindig a tisztesség és jólneveltség korlátai között. A Nagy Forradalom után még jó száz évig uralkodott a contre az európai tánctermekekben, igaz, hogy egyre szegényedő és szelidülő formában, egyre kötöttebben, mint „francia négyes”, mint „cotillon”, sőt: nálunk mint „palotás” és „körmagyar”.

Az igazi forradalmat azonban még nem is a contre képviselte, hanem a keringő, a valcer, és bódulata épen a Forradalom idejében kapta el a fiatalságot. „Karaktert, lelket, kifejezést, szenvedélyt — mindazt, amit az új kor a táncból követelt, azt adta a keringő” — mondja Curt Sachs.* Eleinte még több figurából áll, aztán a kilencvenes évek óta egyetlen elragadtatott, vad forgássá változik, térben kötetlenül, lendületében zabolátlanul, vakmerő „szabadosságban”. A valcer az udvarok szankciója nélkül, az udvari tilalmak ellenére vált divattá szerte Európában.

Ezzel azonban a társastánc útja végleg külön-

* „Eine Weltgeschichte des Tanzes“, Berlin 1935, 289. l.

vált a színpadi táncétól. Próbálkoztak ugyan contre-okkal a színpadon is, a valcer is fel-felbukkant a színpadon, de ott az igényteljes és hagyományhű baletton belül nem volt életképes.

A nagy Forradalomig a műértő közönség ugyanazokat a táncokat táncolja, mint a hivatásos táncművész, vagy legalábbis elvben hasonló motívumokat, csak műkedvelői fokon és műkedvelői keretben. Most, a XVIII. század vége óta, a közönség szabadon éli ki a maga táncos szenvedélyét, a Bécsi Kongresszus utáni időkben persze már nem olyan kicsapongóan, mint a Forradalom alatt, sőt egyre jámborabbul és kötöttebben, de egyre kevesebb művészi, sőt esztétikai igényvel. A társastánc megszűnik művészies szórakozás lenni, most már inkább csak szórakozás, művészi jellegétől megfosztottan.

A XIX. század uralkodó osztályának, a burzsoáziának nem volt érzéke a társasélet arisztokratikus finomultsága iránt, holott minden igyekezetével mímelte az általa két vállra fektetett és mégis anynyira csodált arisztokrácia életformáit. A XIX. század illemtana, ezirányú szakkönyveinek cukros-cirkalmas fontoskodása, nagyképű félszege azért hat ránk oly ellenállhatatlan komikummal, mert leplezetlenül hazug vágyálmok szülötte.

Ha a szellemi elittől eltekintünk, a XIX. század polgársága a győzelmes osztály hiúságában úgy tett, mintha hinne eszményekben és igényelné a legfinomultabb és legmagasabb kultúrát. Úgy tett és önmagával is elhitette. De valóságban egy rideg és anyagias, szűk látókörű világban élt, távlatok

csak gazdaság-hatalmi fantáziája számára nyíltak meg, szellemiekben nem látott tovább a markánál. Ennek a társadalomnak nem lehetett érzéke a művészi tánc iránt. És valóban, a művészi tánc nem kellett sem a Catóknak, sem a puritánoknak, sem a nyárspolgárság röghözkötött világának.

A táncművészetnek a XIX. század folyamán már csak azért is alá kellett hanyatlania, mert nem volt többé műértő közönsége. És nem volt — kevesek híján — műértő közönsége, mert szükség-szerűen aláhanyatlott. A bűvös kör bezárult.

Sztárkultusz.

Azaz: nem átmenet nélkül.

A balett-történetírók szerint a táncművészet a XIX. század első felében érte el a maga tetőpontját. Ezt vallja Lifar is,* a valamikori orosz balett franciává lett kedvenc gyermeke. Ő úgy látja, hogy a táncművészet akkor érkezett a csúcsra, amikor a lábujjhegy csúcsára emelkedett, amikor Maria Taglioni először táncolt „sur les pointes” — „spiccen”. Vajjon jogosult-e, a légies könnyedség mértéke szerint mérni a táncművészet értékét, arra még visszatérünk. Tény, hogy a múlt század második negyedében egyes sztárok iránti érdeklődés kiszorította a táncos összművészet megbecsülését. A sztár-rajongás mindenkor a hanyatlás jele, sztárok értékelése sohasem mértéke egy kor művészi kultúrájának.

* Serge Lifar: „La Danse” Páris, 1938.

Erre ékes példa a régi Róma. A rómaiak nem voltak táncos nép. Ősi vallási kultuszuk természetesen nem nélkülözhetette a táncot, de amint a kultúrájuk arra a fokra emelkedett, hogy a művészi tánc megjelenhetett volna a színen, érzéketleneknek mutatkoztak Terpszüchoré felkentjei iránt. Csak a görögutánzó sznobok szerették a táncot, tartottak házi táncmestert, táncos andalúziai és szíriai rabnőket házi színpadjaik számára s vívták ki ezzel is a rideg hagyományhűek, a Scipio Africanusok és Catók féltékeny rosszaságát. Később, a császári korban, már annál szabadabban lehetett áldozni a táncnak. De maga a római nép sohase vált táncossá, mint amilyen ösztönösen az volt a görögség. A római lelkesedett a táncelőadásokért, egyfelől a virtuóztatás, másfelől az érzéki szenzációk miatt, amivel a játékok dúsgazdag rendezői valóban nem fukarkodtak. A színpad hősei a pantomimusok voltak, ókori táncos Fregolik, akik hallatlan ügyességgel egyedül ábrázolták tánckomédiák összes férfi és női szerepeit. Az ilyen Bathyllusok és Parisok aranyfrankban kifejezve egynegyed milliót is bezsobelhettek évente és nemeskély volt befolyásuk az udvarnál.

Jellegzetes dolog: a görög nép minden ízében táncos, a művelt ember neveléséhez hozzátartozott a tánc (sőt, még a spártai katonai iskolákban is tanítottak táncot). Mégis, a sztár-kultusz a hellén kultúra virágkorában ismeretlen volt. A római legfeljebb idegenmajmolásból táncolt, de annál jobban ünnepelte és fizette a táncos sztárokat.

A XIX. század második negyedében két utazó

primaballerina hódítja meg Európa s Amerika szívet: Elssler Fanny és Maria Taglioni. Helyüket — már csekélyebb fénnel — a negyvenes években Carlotta Grisi foglalja el. E minden bizonnyal kiváló egyéniségek gyűjtő hatása indokolt volt, de nem tanúskodik valódi táncművészeti kultúra mellett. A közönségnek akkor van szüksége „csúcs”-teljesítményekre, az átlagon valamely módon merészen kiemelkedő teljesítmények csodálatára, ha az átlag színvonala csökken és főképpen, ha megakadt a szerves vérkeringés folyama a közönség és a művészegyüttes között. A táncművészet iránti érdeklődés végleges elapadása a század közepén túl élénken bizonyítja gyökértelen voltát már a század második negyedében.

Nem becsüljük alá sztárok kiugró művészegyénisége lehető jelentőségét egy művészi kultúra számára. Mint kezdeményezők vagy példamutatók kirángathatják a művésztömeget a kátyúból. Kifogásunk csak az eleven művészi élet hiánya, a művészi élet látszatvolta ellen lehet, ami egyedül teszi indokolttá egyes behízelgő tehetségek csillagokká való emelését.

A táncművészet új prófétanője.

A halálos varázst századunk legelső éveiben egy fiatal kaliforniai lány törte meg: okos és ösztönös művész és dilettáns egyszemélyben: Isadora Duncan. Vakmerően nyúl a legnagyobb feladat

után: megküzdeni megcsontosodott előítéletek ellen és forradalmian újat teremteni, ősi tekintélyekre való hivatkozással, de valóságban úgyszólván a semmiből. Volt benne valami a lángész biztonságából. Még tévedéseit is oly forró hittel hirdette szóval és tettel, hogy meggyőzően hatott. Isadora Duncan érdeme nem annyira előadóművészi teljesítményében, táncosnővoltában rejlett, mint abban, amit negatív és pozitív irányban a táncművészeti forradalom terén megmozgatni képesnek bizonyult.

Isadora Duncan volt az első, aki ismét egyenjogúságot mert követelni a tánc művészetének. Ő volt az első, aki a „táncművészet” és a „balett” fogalmainak azonosságát kétségbevonta. Felsoroztatta mindazokat az érveket a balett ellen és egy megteremtendő új táncművészet mellett, amely érvek később főfegyverei lettek a táncművészet forradalmárjainak és reformereinek.

Erőssége s egyúttal legnagyobb gyengéje volt, hogy a megújulás gyakorlati alapját nem magában a táncban kereste, hanem a képzőművészetben és a zenében. Táncolt Bachra, Beethovenre, Wagnerre, Chopinra, „megtáncolta” Botticelli Primaveráját, Watteau idilljeit és főképen: görög vázáképek alakjait, Eurydike vagy egy nimfa szerepében. Hol bájos és könnyed volt, hol túláradozóan pajzán, hol szomorkás és fájdalommal telt, hol áhitatos és-lelkes. Szinte rögtönözni látszott, mozgáskincse nem volt nagy, még megfogható motívumokat sem kínált a nézőnek. De ellenállhatatlanul hatott, egyszerűen: egyénisége varázsával.

Hadd szólaltassuk meg magát Isadora Duncant

s vegyük figyelembe, hogy amikor ezek a szavak elhangzottak, századunk elején, merőben újaknak, még sohasem hallottaknak tűntek. „A jövő tánca egy a múlt táncával, az örökegy táncsal. A hullámok, a szelek s maga a földgömb mindörökké egyazonos összhangban mozognak... A szabadon élő állatok mozgása is lényegiségük következménye; abból az összefüggésből ered, melyben életük a föld életével áll... A vademberek mozgása... gátmentes volt, természetes és szép. Csak a ruhátlan testmozdulatai lehetnek természetesekek. Az embernek kultúrája csúcán vissza kell térnie a vadak mezítelenségéhez... Ez az érett ember tudatos és akaratmezítelensége lesz és teste harmónikusan fogja kifejezni szellemi lényegiségét. És mozdulatai szépek és természetesekek lesznek, mint a vadak, mint a szabad állatok mozdulatai.”*

Alaptétel: a szépség egyenlő a misztikus természeti erőkkkel való egyezéssel. A gáttalan természetes mozgás szép. S most lássuk, ellentétként, miként bírálja Duncan a balettot.

A mai balettiskola, úgymond, „olyan mozdulatokat tanít, amelyek hiába küzdenek a nehézkedés természeti törvényei, az egyén természetes akarata ellen és amelyek a természetalkotta formákkal ellentétben állanak...” A balett-mozdulatok „terméketlen mozdulatok, mert természetellenes mozdulatok; mert azt a látszatot akarják kelteni, mintha a nehézkedés törvénye számukra nem léte-

* Isadora Duncan: „The Dance of the Future“ II. kiadás. Jéna, 1929.

nék." A fodros szoknyácskák és a trikó alatt „természetellenesen eltorzult izmok mozognak... az izmok alatt természetellenesen eltorzult csontok, elcsúfított test és elnyomorodott csontváz táncol Önök előtt!"

Látjuk tehát: a századelejei tánc, Duncan szerint, a balett: művészietlen és hazug, mert természetellenes.

Es most halljuk meg, milyen legyen az eszményi tánc, a jövő tánca?

Legelőször is meg kell találnunk az elsődleges mozdulatokat, amelyeken a jövő táncművészete felépülhet. De amellett a tánc spontán és egyéni legyen. „Két személy táncának sohasem volna szabad egészen azonosnak lennie." Mintaképpül ott a görög képzőművészet tanúsága, ami szerint az alakok pózai „nem egyebek a föld természetes pózainál". Úgy kell tehát táncolni, mint a görögök, anélkül, hogy a görög táncművészetet a szó szoros értelmében igyekeznénk feléleszteni. De a táncnak ismét, mint a régi görögöknél, vallási magaslatra kell emelkednie. Ismertetőjele legyen: „a legmagasabb szellem a legszabadabb testben!"

Íme tehát: a természetesség, a szabadság, a spontaneitás, az individualizmus mint első és legfontosabb követelmény. El kell vetni mindent, ami mesterkelt, ami mesterséges, a keményorrú balett-cipőt, a túllszoknyát, a rózsaszín trikót is. Helyébe a testi formát érvényesítő görögös chiton lépjen.

A tánctechnikát Duncannál a gimnasztika helyettesítette. A balett kész motívumkincsét, ami szinte századokon át öröklődött és nemzedékenként

alig-alig változott, az ihletszerű, egyéni mozgásötlet váltotta fel. A koreografus meghatározott elképzelését és a balettmester vasakaratát a képzőművészeti mintakép és a nemes zenei kíséret helyettesítette.

Duncan törekvése nyomán, az ő kezdeményezésére, de sok, részben ellentétes tényező közreműködésével, megindul az új táncművészeti mozgalom...

Ez a mozgalom élesen szembehelyezkedik, hogy saját fogalmaival éljek, a balett mesterkéltségével és szikkadt hagyományhűségével; elveti a balett betanult, megrögzött motívumait; megtagadja a balett évszázadosan kifinomult technikáját; a legjobb zenével vezetteti magát, abban a meggyőződésben, hogy minden zene „megtáncolható”; motívumok után kutat a képzőművészeti emlékek alapján.

A Duncan által elindított forradalom javára kell írunk, hogy megdöntötte a balett egyeduralmát; hogy felvetette a táncművészet egyenrangúságának gondolatát; hogy megszabadította a közönyös és hideg, élettelen rutintól; hogy új látókört nyitott a zene, a képzőművészet és a természet felé s főképen, hogy a táncművészetet az őszinte élmények forrásából akarta táplálni. A veszély abban rejlett, hogy Duncan sok követője és majdnem az egész új mozgalom a balett stílusával együtt elvetette nemcsak a balett technikáját, hanem minden táncos technika ápolását is. Mert a gimnasztika, mint másnemű célkitűzésekkel rendelkező és ezért másnemű mozgásrendszer, semmi-

képen sem alkalmas a táncművészet testi előfeltételeinek megteremtésére. Az új mozgalmak technikátlannokká váltak és ez a dilettantizmus felé sodorta őket.

De a dilettantizmus veszélyét rejtette magában még valami: a spontaneitás helytelen értelmezése és a nem mindig indokolt egyéniség-hangsúly. Mert az előadóművésznek ugyan valóban az a feladata, hogy őszintén átélje, amit előad és táncos létére minden alkalommal úgy érezze, mintha most először és belső kényszerből mozdulna meg ily módon — de semmikép sem az a feladata, hogy az előadás minden pillanatában átengedje magát saját teremő ihletének, amely ihlet megjön vagy — gyakrabban — nem jön meg. A tánc hasson úgy, mintha valamely csoda folytán tökéletes formában rögtönzött volna, holott régen megtervelt, megtanult — elsajátított — és kiérlelt, de semmiképen se legyen a tánc a valóságban is rögtönzött, mely esetben gyakran csak ügyetlenül megterveltnek, rosszul megtanultnak és éretlennek hat.*

A fentemlített fogyatékokat nem volna igazságos egyedül Isadora Duncan rovására írunk. Ő csak azt mondta ki, ami „a levegőben volt” és amit valóreváltottak olyanok is, akik a szép Isadorát sohse látták táncolni és egyetlen írott szavát sem olvasták.

* Ez az okfejtés nem fordul a *commedia dell'arte*-szerű rögtönzés ellen, amely meglevő, a táncos által ismert, — tehát nem az előadás pillanatában kitalált — motívumok ötletes összeállításán alapul.

GYAGILEV.

Mondottuk, ha eltekintünk az operettek és a varieték táncaitól, ha a szorosabb értelemben vett táncművészetet vesszük szemügyre, úgy századunk elejéig a balett fogalma fedte a táncművészetét s így a balett hanyatlása egyet jelentett a táncművészet hanyatlásával, a közönség balett iránti érzéketlensége egyet a táncművészet iránti közönyével, sőt a tánc művészi lehetőségeinek egyenes tagadásával. Isadora Duncan óta megváltozott a helyzet s nem tudhatjuk, mi lett volna a ballet sorsa, ha 1909-ben fel nem tűnik a nyugateurópai színen Gyagilev csodálatos Orosz Balettja.

Orosz földön a balettnak évszázados megszokottan hagyománya volt s itt egy különlegesen táncos tehetségű nép ösztöne vegyült a legfinomultabb nyugateurópai magaskultúra elemeivel. Az első orosz balettszínház a XVII. század közepén keletkezett cári szeszélyből. Hivatásos német táncosokból és egy bojár fiatal jobbágyaiból alakult az első táncegyüttes. Azóta is újabb s újabb nyugati vendégek, táncszerzők és balettmesterek, látogattak el Szentpétervárra s Moszkvába és importálták a magasigényű színpadi tánc technikai fortélyait, kifinomult tanmenetét és színpadi bravúrokat. A XVIII. században a táncszemélyzet zömét jobbágyok gyermekei — most már nemcsak férfiak, de leányok is — alkották, s az együttesek állandó érintkezést tartottak fenn a nyugati vívmányok behozóival, úgy hogy a cári balett egy lépéssel se maradt el a párisi mögött.

És amely mértékben süllyedt a XIX. században a nyugati balett színvonala, oly mértékben vonzotta a bőkezű cári intendatúra francia, olasz és német táncmesterek és ballerinák legjavát a kelet metropolisaiba: Szentpétervárra, Moszkvába és Varsóba. S amellett széleskörű közönsége a balettnak akkoriban ott sem volt. A cári udvar akaratából mégis élt és virult a balett. A század második felében a francia Petipa mester volt a pétervári Mária Színház balett-diktátora, a szigorú akadémikus hagyományok féltékeny őrizője. Keze alatt főképen remek táncosnők nemzedékei növekedtek fel, a XVIII. században végleg kikristályosodott, de a XIX. század első felében a virtuóztatás irányába mégjobban kifinomodott stílusának jegyében. Petipa örökét az olasz Cecchetti vette át a 90-es évek elején, s ha lehet még tudósabb ismerője volt a technika fortélyainak nagytekintélyű elődjénél. Ekkor ragyogtak fel a Néva partjai felett olyan fiatal csillagok, mint Ksesszinszka, Jegorova (aki az első Világháború után Páris vezető magánbalett-pedagógusa lett) és — Anna Pavlova.

A századforduló évében egy rendkívüli műveiségű fiatal muzsikusként és festőként Volkonszky herceg, a cári színházak új igazgatójának, hivatalos tanácsadója: Szergej Gyagilev, akinek a keze alatt a cári balett egyszeriben új értelmet és megváltozott jelentőséget nyert. Gyagilev legfőbb érdeme, hogy megtalálta a kapcsolatot korával. Ha nem is a kor legmélyebb és legforradalmibb áramlataival, de legalább az egyik eleven és valóban aktuális törekvésével, amit a „Szeccesszio” néven ismerünk.

A Szeccesszio bonyolult szellemi tényezőkből tevődött össze. Mint sajátos „fin de siècle” —, századvégi jelenség megőrizni igyekezett a kifinomult hagyományok kiérlelt illatait. Irtózott a hétköznapiságtól, templomot emelt az önmagáért való szépségnek. Ugyanakkor azonban szenvedéllyel kereste a megújhódást, ősi gyökerek után kutatva, szakítani kívánt mindazzal, amit parlaginak, közönségesnek és maradinak érzett. Gyengéd szeretettel fordult a primitív vagy primitívnek vélt művészet és minden egzotikum felé. A buddhista művészet bodorhullámú kacsakaringós vonalai reányomják bélyegüket a Szeccesszio minden termékére: az iparművészire, a festőire, az építészire és — átvitt értelemben — az irodalomra is. A népművészet új és különleges megbecsülést nyer. (Még a tudományos folklóre is döntő impulzusokat köszön a Szeccesszionak.) Elfordulni a mától, visszafordulni az ősi források felé, mindezt azonban magas szellemi és izlésbeli színvonalon: ez a magatartás jelemelte az 1900 körüli évek szeccessziós törekvéseit.* Gyagilev

* Hogy a „Szeccesszió” ennek ellenére, vagy tán éppen ezért, nagyrészt giccsbe fulladt és ma már, eléggé helytelenül, éppen csak giccses kicsapongásaira emlékezünk, az korunk különleges lelki meg hasonlásával és az általános művészi tájékozottság hiányával magyarázható. Ami Gauguin és a Pont Aven-i kör keze alatt, vagy ami Rippl Rónainál tisztult és magasértékű művészetté vált, az a bécsi Klimtnél vagy a müncheni Jugend körében a giccsbe csuszamlott. Mindazonáltal a Szeccesszionak számos bátor és értékes kezdeményezést köszönhetünk.

az orosz balettet a Szeccesszio áramkörébe kapcsolta. S így, miután a balett két-három nemzedéknyi idő óta elszakadt a kortól és, mit sem sejtőn a művészet égető problémái felől, élte mumiaéletét, most felelevenedett, és a vén fa tavaszian virágba borult.

A századelejei Orosz Balett tehát több tényező szerencsés együttműködésének köszönheti remeklését. Felsoroljuk a legfontosabbakat anélkül, hogy hogy a felsorolás sorrendjével egyuttal a tényezők fontosságát akarnók megjelölni. Így elsőnek említjük fel a megszakíthatatlan hagyományt, ami a a technika páratlan kifinomodását tette lehetővé. Másodíknak említjük az anyagi lehetőségeket, amelyek a cári szeszély jóvoltából úgyszólván korlátlan mértékben álltak rendelkezésre. Harmadszor: kellőképen értékelnünk kell az orosz nép páratlan táncos tehetségét és kedvét. Negyedszer: az orosz művészek különös adottságát, hogy oly áldozatkészen rendelik alá magukat nem is annyira a rendező egyéniségének, mint a színmű szellemének; e tekintetben példával járt elől a moszkvai Művész Színház. Ötödször — összefüggésben az első ket-tőként említett tényezőkkel — a legjelesebb nyugati táncosok és táncmesterek közreműködését a Mária Színház iskolájában. Hatodszor: a Szeccesszio különleges konstellációját, ami magában foglalta a lapos nyárspolgáriság, a közönséges anyagiasság elleni tiltakozást, az árnyalatnyi finomságok szinte vallásos tiszteletét és a különlegesség, az egzotikum mohó keresését.

Húsz évvel előbb még halálra lett volna ítélve

az Orosz Balett minden kezdeményezése. Előbb másfajta erőknek, az irodalom és a képzőművészet eszközeivel, Baudelairetől Wildeig és Manettól Degasig, kellő széles alapon elő kellett készíteniök a művészi közvéleményt a különleges orosz teljesítmények befogadására.

Miután Gyagilev kilépett az állami színházak szolgálatából, bőkezű mecénásai segítségével megszervezte balett-társulatát és 1909-ben útnak indult a Nyugat felé. Diadalának — mert körútjai példátlan sikerek sorozataivá lettek — mérhetetlenül sokat köszön a balett: halódó életének újjáélesztését.

Gyagilev a balett műfajával a Gluck-i és a Wagner-i összművészet eszményét valósította meg. Európában másfél évszázad óta nem látott tökélytel hangolta egybe a mozgás-cselekményt, a zenét, a díszletet, a jelmezt és a világítást. Kora legjobb orosz festői, Benoist, Baksztot, Golovint, valóságos balett-szakértőkké képezte ki. Kifutó meglévő zenéket vett igénybe: Rimszkij-Korszakovot, Debussyt, Schumannt, majd zeneszerzőkül megnyerte Cserepnint, Sztravinszkit, Ravelt. Tánccs társulatát a legjobbakból válogatta össze, képzésüket, tréningjüket Cecchettire és Legatra bízta. A férfi-tánc most új jelentőséget nyert, miután a XIX. században a balett teljesen elnőiesedett volt és a férfitáncosok szerepe csupán a nők emelgetésében állott.

Első koreografusául Fokint tette meg s Fokin nevéhez fűződnek az Orosz Balett Világháború előtti korszakának legragyogóbb teljesítményei. Az

oroszbalett a maga együttesében volt erős: Gyagilevvel az élén. Gyagilev ereje pedig a maga pompásan megválogatott társulata volt. Mihelyt egy tag kivált, önmagára hagyatva lecsökkentek képességei, elszürkült ragyogása. Ez egyaránt vonatkozik Fokinra, Pavlovára, Nizsinszkire, sőt, talán Páris még ma is dédelgetett kedvencére: Lifarra is.

Az Orosz Balett társulata szigorúan megmaradt a klasszikus technikai hagyományok alapján. Ugyanakkor azonban Gyagilev minden ezt a hagyományt meg nem hazudtoló újítást befogadott, vagy legalább is kipróbált. Eltekintve a szcenikai összhang tökélyétől, nagy horderejű újítás volt az Orosz Balettben a női és férfi táncos jelleg különválasztása. A XIX. században a férfi balett-táncosok, amennyiben egyáltalán táncos szerephez jutottak, teljességgel elnőiesedtek. Gyagilevnél a férfitánc friss dinamikai impulzust nyert, — nem utolsó sorban a népi tánc sajátágaiból — és b a t e r i e-jában (a levegőben gyorsan váltogatott lábmozgásban) jóval lendületesebbé lett. A második pozíció, a "tág oldallépés és kiesés, erősebben érvényesült. De azért olyanfajta „elevációs” teljesítmények, mint Nizsinszki híres ugrása a „Rózsa Leiké”-ben éppenséggel nem voltak kizárva. A lebegés elvét mégis inkább a nők képviselték szellő-könyűségű lábujjhegy-táncukkal (a „spicc”-cel) és tüneményes arabeszkjeikkel. Lényegesen gazdagodott továbbá Gyagilevnél a karmozdulatok skálája s a kézfjáték kifejezése s ez már okozatszerűen folyt a határozottabban érvényesülő pantomimikus

jellegből, amire más összefüggésben még visszatérünk. Finomult az arcjáték, az érdekesebb, jellemzőbb, néha igen merészen stilizált maszkírozással egyetemben, és kiszorította a balett hagyományos, émelvítően unalmas örökös mosolyát.

Mindez meggyőzően hatott. Gyújtott. Duncan megbotránkozást és gúnyt, rajongást és ünneplést váltott ki, az Orosz Balett ámulatba ejtette, hódolásra kényszerítette a közönséget és a kritikát. A szcenikai össz-produkció még hamarabb érezte hatását a színpadművészetben, mint a tulajdonképeni táncos elem. A „Seherezád” nyomán Reinhardt sietett kihozni a „Sumurun”-t. Maga a közép- és nyugateurópai balett azonban csak évék múltán ocsúdott fel passzív elesodálkozásából és látott munkának, hogy okuljon az orosz technika vitathatatlan előnye in. Minden nagyvárosban letelepedett az Orosz Balett egy vagy több valódi vagy ál-letéteményese. Gyagilevék első fellépésének, a „Karnevál”, a „Rózsa Lelke”, a „Tűzmadár”, a „Petruska” hatása csak most, napjainkban érződik igazán ballet-színpadjainkon táncos vonatkozásban is.

Az első Világháború végefelé és utána Gyagilev újjászervezte társulatát és, mit sem törődve az aggályoskodó bírálattal, ismét a legújabb szellemi áramlatokkal keresett és talált kapcsolatot. Gondoskodott róla, hogy társulatának tagjai alapos „klasszikus” képzésben részesüljenek Cecchetti mesternél, de éppenséggel nem irázott a különböző új elemek befogadásától és elfogulatlan érdeklődéssel okult Jaques-Dalcroze ritmikus tornáján

épp úgy, mint a music-hall-ok tüneményes néger-táncain, sőt a férfiak koreográfiájába (csak a férfiakéba!) merészen elegyített akrobatikus elemeket. Mindezt csálhatatlan ízléssel és mértéktartással. Segítségére volt Páris mint légkör: Páris Versailles-től a Sébastopolig és a Montmartretől a Montparnasseig. Segítségére voltak olyan zeneszerzők, mint Sztravinszki és Prokofjev, mint Satie, Milhaud, Poulenc és Rieti, olyan festők, mint Picasso, Derain, Survage, Braque, Utrillo, Miro, Jakulov és Larionov, olyan librettisták, mint Cocteau... Új koreografusai között szerepelt Nizsinszki nővére, továbbá Mjasszin és Balansin. Ennek a második, 1929-ben Gyagilev váratlan halálával megtorpant hullámnak hatását a mi Operánkban például most észlelhettük a „Francia Saláta” kitűnő előadásában. Vitathatatlan, hogy az Orosz Balett óta beszélhetünk újra tánc-művészetről.

Miért mégis, hogy a megújhodott Orosz Balett egymagában nem volt képes felszabadítani a táncművészet megújhodásának egész folyamatát?

Ennek több oka van. Bonyolult és rejtett tényezők játszanak közre és megfosztanak attól az örömtől, hogy az egyszerű kérdésre szimpla választ adjunk.

Vegyük először is tekintetbe, hogy az Orosz Balett első periódusában (1909—14) kötve volt ahhoz a szellemi áramlathoz, amely a maga sodrába fogadta: a Szecesszióhoz. A második Orosz Balett (1916—29) újjító törekvései nem találtak oly osztatlanul elismerő fogadtatásra, kevésbbé voltak

népszerűek, éppen azért, mert lényegében szürrealista eszközöket vettek igénybe. A második Gyagilev-együttes legforróbb estéit a régi világsikerek felújításának, a „Hattyúk tavá”-nak, a „Seherezade”-nak, a „Petruská”-nak stb. köszönhette. A Szeceszsió a megújhodási törekvéseknek csak egy kis töredékét foglalta magában. Nem volt eléggé gyökeresen új és nem volt eléggé — egyszerű.

Sokan úgy érezték, hogy az Orosz Balett valóban egyszeri, önmagában tökéletes teljesítmény, de inkább egy régi művészi irány utolsó fellobbanása, végső kimúlása előtt. Ehelyütt most nem taglalom, igaza volt-e ennek a felfogásnak vagy sem (nézetem szerint, ilyen mérev formában nem volt igaza) — de kétségtelen, hogy az Orosz Balett nem egy rajongója változatlan unalommal fordult el minden más balettől. A rousseau-i undor minden túlérett kultúrjelenséggel szemben és naiv megújhodási radikalizmusa még másfél évszázad múltán is nyugtalanító és megoldás után áhítozó erőként hat. A Gyagilev-balett túlságosan benne gyökerezett a múltban, túl árnyalatos volt, túl „differenciált”, túl „morbid”, túl kevésbé lehetett felfedezni benne a má-nak azt a másik oldalát: az elszánt úttörést.

Hellerau.

Igy eshetett meg, hogy egy csapat fiatal lány, aki egy barátságos szakállas úr elzongorázott vezényszavára az egyetlen szál háttérfüggönnyel

díszített hangversenydobogón egyetlen szál fekete fürdőtrikóban, vagy igénytelen kis ingben, mezítláb és hajadonfőtt, vezényelve vagy solfège-t énekelve futott körben a deszkán — mértéken felül meglepte és magával ragadta a közönséget, különösen pedig a fiatalságot.

Emile Jaques-Dalcroze genfi zeneszerző és zenetanár egy remek módszert fejlesztett rendszerre a zenei előtanulmányok motorizálására. A kísérleti lélektannak arra a felismerésére alapította találmányát, hogy a zenei hallás mozgásbeli emlékekre támaszkodik és hogy a mozgás eszközeivel megeleveníthetjük zenei érzékünket, mert a zenével kapcsolatba hozott motorikus elem erősítése visszahat a zenei érzék fejlesztésére. Jaques-Dalcroze előtt elsősorban zenepedagógiai célzat lebegett, de azután azt tapasztalta, hogy ritmikus tornája alkalmas minden időbeli, sőt, minden térbeli ritmussal kapcsolatos művészi tevékenységre előkészíteni és ezen túlmenően: remek kiegyenlítő, harmonizáló, gátlás-felszabadító s egyben fegyelmező eszköze az általános ember-nevelésnek...

Mi köze mindennek a tánchoz? Elvben csak annyi, hogy „a Dalcroze” remek előkészítő eszköze a tánc-tanulmánynak. Egyik előkészítő segédeszköze. Gyakorlatban mégis ennél többet jelentett Dalcroze kezdeményezése; Dalcroze határozott akarata és szándéka ellenére hatalmas lökést adott a táncművészeti forradalomnak. Amikor fiatal tanítványai lelkes kis csapatával beutazta Európát, hogy híveket toborozzon nevelési reformjának, a hangversenyterembe csábított nézőket megejtette

az egészséges alkatú, ragyogó tekintetű lányokak boldog feloldódása a zene élményében. Dalcroze szemléltetni kívánta (amiről előzetesen növendékeit már meggyőzte), hogy milyen közel viszi az embert a ritmikus mozgás a zene megértéséhez. A közönség azt látta, amit még sohasem látott, hogy fiatal lányok, friss, egészséges, okos lányok, rajongó figyelemmel mélyednek el nehéz ritmikai problémákba és példátlanul őszinte önfeledtséggel — táncolnak. Váltig tiltakozhatott Dalcroze, hogy nem tánc az, amit ő „plasztikai gyakorlatnak” nevezett — táncnak hatott. A többség szemében kezdetleges, dilettáns, de hallatlanul merész, vitathatatlanul érdekes táncnak.

Dalcroze németországi hívei egy hatalmas intézetet emeltek a mester céljaira Hellerauban, Dreza mellett; az akkori legmodernebb, úttörő fiatal építések egyike, Thessenow, tervezte az épületet és apró lakóházakkal vette körül a világ minden tájáról egybeseregülő növendékek számára. A templomformájú, puritánul egyszerű, de roppant impozáns épületben Appia elvei szerint szerkesztett színpadterem is volt, díszletül csupán világító függönyök és mozgatható lépcső-alkatrészek szolgáltak. A legmodernebb világítási technika egyesült a minden szemfényvesztő kulisszáról, minden látszat-hatásról lemondó primitív díszlet-elemekkel. Ezen a színpadon nem csak ritmikus tornát mutattak be, de bemutatták például — neves operaénekesek bevonásával — Gluck „Orpheus”-át is, mozgáskórussal, valamint Claudel „Angyali üdvözet”-ét, színészek bevonásával, szintűgy mozgáskórussal. És a Dal-

croze-növendékek nagy részéből, a mester akarata ellenére, táncos lett, a forradalmi előlről-kezdés egy-egy rajongó híve.

Mikor a helleraui intézet a mult Világháború végefelé bezárta kapuit, a laxenburgi lépett helyébe, a megértő osztrák kormány jóvoltából. Többek között itt ápolták tovább a helleraui hagyományt és fejlesztették a „plasztikát” — a táncművészet irányába. Maga „a Dalcroze” is — mint ritmikus torna-rendszer, mint zenepedagógiai előkészítés és mint ritmusnevelő eljárás, függetlenül a táncművészet megújhódására gyakorolt hatásától — az egész világon elterjedt.

Miért gyűjtött Isadora Duncan a maga naívan kacér, kezdetleges táncfantáziáival és miért gyakoroltak a fiatal „Dalcrozienne”-ek a maguk elfogulatlan s művészileg voltaképen oly jelentéktelen rögtönzéseikkel mégis — jelentős művészi hatást? Eppen azért, mert előlről kezdtek, mert meggyőzően őszinték voltak és mert lemondtak minden szemfényvesztésről. Úgy hatottak, mint egy korty üdítő víz ínycsókázó ízű likőrök után.

Lábán.

Ne feledjük el: a közép- és nyugateurópai balett sokáig nem okult az orosz balett példamutatásán, illetőleg inkább a külsőségeket utánozta. Nem találta meg most sem a kapcsolatot a korral. Duncan és Dalcroze

akarva-nemakarva jobban megtalálták. És megtalálta egy harmadik forradalmi jelentőségű egyéniség: a magyar származású váraljai Lábán Rezső. Nem táncszerzői és táncrendezői minőségében vált történelmi súlyú tényezővé, hanem mint úttörő, mint kezdeményező eszmék hordozója. A tánc az ő számára több volt pályánál, több volt egyszerű művészi tevékenységnél: „világnézet” volt, vallás, filozófia, szociális és művészi életforma, az egész emberi lét egyik újjáalakító tényezője. Ma megcsömörlöttünk a homályos német „Weltanschauung”-rendszerektől, mert pedáns szellemi drillen alapuló szerkezeteik mögött gyakran áthatolhatatlan káosz honol. Óvakodnunk kell, nehogy Lábán kissé túlterhelt táncfilozófiáját s vele együtt az egész Lábán-művet a „németes” bélyeggel ellátva leértékeljük és lomtárba helyezzük. Lábán genialis egyénisége elméleti, irodalmi tevékenységénél gátaltalanabban és sikeresebben érvényesült propagáló, szervező és rendszeralkotó tetteivel.

Duncan rendszertelenül szétszórt gondolatai mellett súlyosan esett latba Lábán roppant tervszerűsége, férfias műveltsége és alkotóereje. Noverre, a XVIII. század nagyjelentőségű táncreformere óta senki sem ragadta meg ekkora elmélyedéssel és ily átfogó szándékkal a táncművészet problémáit.* Remek gondolata volt, hogy tánc-kultúra megfelelő laikus-képzés mint alap és háttér nélkül nem verhet gyökeret. Ennek megfelelően

* Aligha lehet vitás, hogy Noverre gondolatai hatást gyakoroltak Lábán eszméire és munkájára.

szerte Németországban nagy kórusokat szervezett s élükre egy-egy tanerővé kiképzett tanítványát állította. Beállta, hogy a tánc technikai megalapozottság nélkül nem emelkedhetik művészi magasságra. Új technikát dolgozott ki, a lazító izomtevékenység megfelelő bekapcsolásával. Igaz hogy a túlzott lazítás pontatlanná és kevésbé könnyeddé tette a mozgást és ezzel túllendült a célon. De a tévedést legjobb tanítványai helyrehozták. Mindazonáltal már Lábán is új irányt szabott az erőteljes kifejezésnek; szemben a balett lebegésével a súly eszközével élt. Továbbá rendkívüli módon gazdagította a mozgás térbeli lehetőségeit. Egészen új szerepet juttatott a kórusnak. Míg a balettben a szólistákon nyugszik a teljesítmény és a kórus csak szép díszítőelem, néha a táncdrámai elem főhordozója, a kórus az egyetlen közös akarattól fűtött együttes, amelyben mindenki bizonyos mértékig szabad, de mindenki külön-külön személytelen.

A tánc témák terén Lábán nyúlt legelőször jelentős tárgyak felé, és már ezzel is súlyt és rangot óhajtott biztosítani a táncművészetnek. S végül meg kell említenünk Lábán egyik legnagyobb horderejű cselekedetét: a táncírás megalkotását, amin munkatársai egész seregével dolgozott. Neki köszönhető, hogy ma már nincs táncszerzemény, amit némi gyakorlattal könnyen olvasható jelekkel maradéktalanul meg ne lehetne rögzíteni.

Lábán hatása óriási volt. Hatott ott is — esetleg másod-harmadkézből —, ahol nem volt egyéni sikere; ott is, ahol nevét sem ismerték, ha más-ként nem, úgy kiváló tanítványai és tanítványainak

tanítványai, Mary Wigman, Curt Joos, Palucca, Kreutzberg útján. Hatásának a legerősebben a latinnyelvű országok álltak ellent, de Amerika például nagymértékben behódolt.

És a többiek...

A legfőbb indító tényezőket említettük meg. Azonban tudnunk kell, hogy a táncmozgalom századunkban nem elszigetelt egyéniségek kezdeményezésén vagy szerencsés táncegyüttesek esetleges sikerén múlt. A megújulási törekvések annyira sokfelől, annyira sokhelyütt, annyira sokféle módon törtek előre, hogy lehetetlen a mozgalom kollektív jellegét és történeti szükségszerűségét félreismernünk. A legfontosabb személyiségek a kevésbbé kimagasló erők jelentőségét felerősítették, vagy pedig éppenséggel a szunnyadó lehetőségeket csalták elő. Viszont nem egy másodrendű tényező hatott ki és hatott vissza az elsőrendűekre...

Nem írunk tánc történetet és nem törekszünk teljességre. Inkább csak tájékoztatóul, emlékeztetőül vetünk oda egy-egy tény, egy-egy nevet.

Igy például fel sem becsülhető értéket jelentett közvetve a táncművészet megújulódása számára a sport- és tornamozgalom. Egyszerűen az a tény, hogy az emberekben felébredt a mozgás-ösztön, a mozgásszükséglet és hogy a figyelem ráterelődött a mozgásbeli módszerekre. Jelentősséggel bírt a Mensendieck-féle torna a maga gátlás-kiküszöbölő lazító technikájával és megkönnyítette pél-

dául Lábán munkáját is. Számos tornai rendszer keletkezett, amely az egészségügyi célt az esztétikai élménnyel kapcsolta össze. Itt magától adódott az út a táncos laikus-tevékenység felé.

De egészen más irányból is felkeltették az érdeklődést a tánc iránt: például a varieté-színpadon, ahol egy-egy ügyesebb táncosnő vagy együttes frissebb, fiúsabb, elfogulatlanabb stílusa meglepően hatott (pl. a Barrison-lányoké). Aztán feltűnt egy-egy idegen, egzotikus táncscillag (pl. Sada Jacco). Mások egyszerűen a szokatlan kosztümökkel hatottak (pl. Rita Sacchetto) vagy valamilyen káprázatos trükkel (pl. Loie Fuller, a szerpentin-táncosnő). A Wiesenthal-lányok lendületes bécsi valcerei elbűvölőek voltak. Szakharov finom artisztikuma az előkelő ízlésűeket ejtette meg — s így tovább.

A két Világháború között már ott tartottunk, hogy majdnem minden szellemi megmozdulásnak megvolt a maga megfelelője a táncművészet terén: az új katolicizmustól (pl. nálunk Dienes Valéria orkesztikája) és a teozófiai miszticizmustól (a dornachi Goetheanum Euritmiája) a kommunizmusig (pl. a moszkvai „Vörös Pipacs”-balett) és a pacifizmusig (Joos: „Zöld asztal”-a). Minden művészi stíluszándék és stíluskísérlet tükröződött a táncban: az expresszionizmus pl. Mary Wigmannál, az új klassziciztika és a szürrealizmus Gyagilevéknél, a konstruktívizmus Schlemmer Triadisches Ballet-jében, az új tárgyilagosság pl. az amerikai Ted Shawn-nál, a neo-primitívizmus Borlin Svéd Balettjében vagy a Günther iskolában, stb., stb. Az

új mozgalmak tárgykörükkel, stilárisan, sőt részben motivikailag és technikailag is kihatottak a balettre, a balett viszont hatás gyakorolt nem egy forradalmi irányzatra...

Az operaszínpadokon új jelentőséget nyert a tánc, több figyelem terelődött rá, több megbecsülésben részesült, több önálló munkalehetőség nyílt meg a számára. A hangversenydobogókon vagy színpadi matinékon honi és idegen táncosok vagy kisebb-nagyobb táncegyüttesek szerepeltek. Szabadtéri előadásokon, ünnepségeken, felvonulásokon új feladatok hárultak a táncművészetre. A drámai színpadon többet és szívesebben alkalmazták a táncot, felismerve óriási hangulatmozgató, dinamikus jelentőségét. (Pl. „Jedermann”, „Mirakel”, „Ember Tragédiája”.)

Es mindennek ellenére...

Es mindennek ellenére a táncművészet nem részesült abban az elismerésben, amit megérdemelt volna. Az okok többértűek.

A balett még mindig elsősorban látványos műfaj maradt. Ennek is köszönheti viszonylagos népszerűségét, de ennek köszönheti azt is, hogy közönség és kritika figyelme elterelődik a lényegről, a táncos tartalomról és táncos kifejezésről a szemgyönyörködtető képszerű — mondhatnók: képzőművészeti — elemre. Azután: a balett ritkán találja meg a kapcsolatot a korszerű szellemi áramlatokkal. A modern elemeket nem mindig tudja

szervesen befogadni és feldolgozni, gyakran tapad külsőségeken.

A forradalmi irányok pedig megsínylik, hogy kezdetben kihajították hajójukból a technika „ballasztját”. Megsínylik továbbá azt, ami egyúttal egyik legnagyobb érdemük: a laikus elemek bekapcsolását. A laikusok tevékeny érdeklődésének felkeltése a tánc iránt felbecsülhetetlen jelentőségű: baj csak abban rejlik, ha a határvonal laikus és művész között erősen eltolódik — lefelé s így érzékenyen kompromittálja az új mozgalmakat. Visszavetést szült az is, hogy a mozgalmak egyes képviselői túl kritikátlanul adták át magukat minden új áramlatnak, stílusnak, „izmusnak”; ugyanakkor persze az újítók egyik főérdeméül kell felróni szellemi mozgékonyágukat és érzéküket az időszerű iránt, szerves kapcsolatukat a korrall.

Figyelemreméltó körülmény végül is az új mozgalmak megítélésénél, hogy — legalább is útjuk kezdetén, — sokirányú anyagi megterheléssel kellett megküzdenniök s mivel ritkán állt rendelkezésükre színpad és a rendes színházi apparátus, — jelmeztár, zenekar, világítási hatások, színpadi próbalehetőség — szegényes segédeszközökhöz kellett folyamodniok, amit a közönség nem fogadott szívesen.* Másfelől a korlátozottság fokozta a küzdelem hősiességét, megedzette az erőket és —

* Magyar vonatkozásban ezek a nehézségek — az itthoni szűkös körülmények következtében és a hatósági oldalról érezhető nyomás miatt — még fokozottabb jelentőségűek voltak.

főkép — rákényszerítette az újítókat, hogy figyel-
müket a lényegre összpontosítsák: magára a táncra,
magára a pusztán testi öszeszközzel kifejezendő lelki
tartalomra.

Nálunk Magyarországon ezenfelül megsínyljük
a szakképzett tánckritika gyér voltát. Tiszteletre-
méltó kivételek sajnos nem erősítik el a sza-
bályt. Táncról olyan jeles színi- vagy zenekritiku-
sok írnak bírálatot, akik a tánc legelemibb kérdé-
seivel sincsenek tisztában. S ez még a jobbik eset.
Napilapjaink a múltban, amikor lett volna hely
érdemleges méltatás számára, gyakran annyira
nem vették komolyan a táncművészetet, hogy az
előadásokra (különösen az Operán kívüliekre) még
csak nem is újságírókat küldtek ki, vagy pedig öm-
lengő szívességi közleményekkel járatták le a kri-
tika és ezzel a sajtó tekintélyét.

Bizonyos alapvető kérdések ismerete lényege-
sen megkönnyítené a tájékozódást, közönség és
kritika részéről egyaránt.

Apollo és Dionüosz.

Ezek közé az alapvető kérdések közé tartozik,
hogy a táncművészet lehetőségei hat ellen-
tétpár között zajlanak le: az apollinikus
és dionüzikus, a népi és a magas-
kulturális, a felület- és mélyélmény-
beli, az abszolút és a pantomimikus
tartalom, a férfias és a nőies típus, végül
a mély- és a magas-tánc lehetőségei kö-

zött. (Ezt nevezhetnők „a táncművészet hatszoros polaritásának”).

Nietzsche óta a szellemi erők meghatározása apollinikus és dionüzikus jellegük szerint ismert szempont. Ami a hellén kultúrára jellemző volt, hogy a benne rejlő csodálatos lehetőségek az apolloi és a dionüzoszi lélek ellentétéből és ezen ellentétek összeforrásából ered, az különösen és általánosan vonatkozik a tánc művészetére is.

A dionüzikus elem a szent mámor szelleme, az egyéni lélek feloldódása az egyedín-kívüli életben, az emberi közösségben, a természetben, a démonok világában. Dionüosz misztikus, sötét tűzében a lélek elhagyja saját szűk kereteit és beleolvad a rajta kívülvilágban. Így válik a sámán-orvos gyógytáncában magává a betegség démonává, aki hatalommal bír a betegség felett és elűzi azt. Így költözik a gazellák istenszellemé a táncoló vadászokba, akik ekként megbabonázzák és nyilaik elé kényszerítik a legelésző gazellákat. Így ölti magára az elhunyt ifjú rokona az elhunyt ruháival és kedvence tárgyaival együtt annak személyét is, hogy megülje nászát az özvegyen maradt menyasszonnyal.

Feloldódni a társas élményben korlátlanul és személytelenül, önfeledten szökellni, szétvetett karokkal, körben lendülő derékkal, szenvedélyes indulatban a szent borítal szédületében: ez a menádok és szilének tánca, Dionüosz kísérőinek mámoros ünnepe.

Apollo azonban, a napfény istene, önuralmat, önbírálatot, észet és tervszerűséget követel övéitől, világosságot, fölényes derűt. Őt a Parnasszuson a

Múzsák kimért, ütemes táncukkal tisztelik és Dionüosz bódító sípja helyett a lant áttetsző, tiszta pengésével dicsérik. Apollói a tudomány és apollói a tervező, megfontoló, kiegyenlítő művészi tevékenység. Apollói az ünnepélyes vonulás, áldozati korszakkal ifjak és lányok fején.

Az önfeledtség és az öntudatosság között zajlanak le a táncművészet lehetőségei. A dervisek önfeledtsége és a kambodzsai bajadérok öntudatos-sága jeleznek egy-egy ilyen végletet. Nem mondhatjuk ki eleve, hogy csak az egyik vagy csak a másik lehetőségnek van létjogosultsága. Nem tehetünk pontot a tánc világtörténete mögé ott, ahol az apollói elem kerül túlsúlyba (ahogy Curt Sachs teszi fent idézett művében), de nem rekeszthetjük ki az eksztázis táncait sem a művészi lehetőségek köréből, ahogy a túlságosan technikára beállított táncosok teszik.

A tánc történetében számos példát találhatunk mind a dionüzikus, mind az apollinikus táncra. A görög klasszikus korban az apollinikus típushoz közelebb állhatott az emmeleia, a tragédiák kórustánca Aiszkülosznál és Szofoklésznál; viszont dionüzikus volt Euripidesz színpadán. Dionüosz ihlette meg alkalmasint a kordax, a komédia tánc és a szikinnisz, a sza'tírjáték táncának előadóit. A pürrhiché, a fegyvertánc, eredetileg minden bizonynyal dionüzikus volt, csak később vált apollinikussá, hogy a hellenisztikus időkben ismét mámoros jelleget öltön.

A keresztény középkor telített volt az önkívület táncaival, de ezek kívül esnek a művészet kere-

tein. Eszrevehetjük azonban, hogy a művészi társastánc területén a XV. század folyamán még rejtett valami a dionüzikus szabadságból, a rögtönzés ősi öröméből, míg a XVI. század folyamán az apollói mértéktartás és kötöttség lép előtérbe. A XVIII. század színpadi táncai akadémikus rögzítettségükkel, az entrée-k sorának, a pas-k és motívumok egymásutánjának és kiválasztásának pedáns kötöttségével, nem kevésbé stílusuk csiszoltságával, a Napisten oldalán állanak, csakúgy, mint a szalonok menüetjei. Noverre lázadása a fagyos meszterkeltség ellen a kora-romantikus szabadságvágy jegyében történik, csakúgy, mint a valcertáncosoké a Forradalom idejében. Később Elssler Fannyban több volt a magávalragadó temperamentum, a Boristen szelleméből, míg riválisát, Taglionit, a parnasszusi múzsa ihlette meg inkább. Nálunk például Szalay Karola és Ottrubay Melinda táncia között állapíthatunk meg hasonló különbséget.

A táncművészeti alkotáson belül elvben mind a két elem egyformán jogosult, és boldog az az alkotó és az az előadó, akiben e két elem szerepcsésen egybeforr. Jó, ha a táncos vérében hordozza a táncöröm szent részegségét s ha mielőtt először lépne a gyakorlómunkát fegyelmező rúd mellé, megkóstolná a szabadjukra eresztett táncos indulatok mőtorikus örömeit. Mert azután Apolló korszaka következik, kemény munkában eltöltött hosszú éveken át, míg a művész úrrá nem válik teste és képességei felett. S ha közben meg-megfürdött is a szabad rögtönzés frissítő korlátlan-ságában, később ismét meg kell magában találania Dionüosz önfeledt hívét.

A népi tánc és a magas kultúra tánca.

Eredetileg és kezdeti fokon minden népi tánc misztikus hittel teljes mágikus cselekvés. Misztikus elem benne az a meggyőződés, hogy az ember a tánc önkívületében közvetlen kapcsolatba kerül az érzékfeletti erőkkal, démonokkal, avagy az ősök szellemével. S mivel ezeknek erejük van arra, hogy belenyúljanak az élet rendjébe, a tánc mágikus hatása abban nyilvánul meg, hogy a hívő kívánsága varázslatosan teljesül. A tánc tehát legnagyobb mértékben és leghatékonyabban gyakorlati jelentőségű cselekedet.

A néprajz-kutatás a népi táncok még ma is eleven hagyományaiban ki tudja mutatni az ősi hiedelmek elemeit. Primitív kultúrákban nincs más tánc, csak mágikus célzatú. Tánc mint az életöröm öncélú kifejezője már egy magasabb kultúrfokra jellemző. A mágikus táncot, vallásos, kultikus formájában sokáig megőrzik még fejlett műveltségű társadalmak is. És megőrzi a mágikus táncszokást nem csak a hivatalos vallás, hanem a parasztság is a maga primitív életformái között, akkor, amikor a magasabb társadalmi osztályok és a városi rétegek már régen kiszabadították magukat az ősi hiedelmek zárt világából.

A tánc mint művészet a szó mai értelmében, mint minden mágikus vonatkozástól ment, csupán gyönyörködtető szándékú cselekvés — csak magas kultúrákban lehetséges és ott is csak azokban a társadalmi rétegekben, amelyek már elszakadtak az ősi-természeti elszigeteltségtől. A mű-

vészi tánc a fejlődés hosszú folyamata alatt válik azzá: a magas kultúra szellemi termékévé. Időnként aztán a művészi tánc, csakúgy mint a szórakozás célját szolgáló társastánc, vissza-visszanyúl a népi tánchoz, abban keres megújulást, felfrissülést az ősi, az ösztönösben.

Ez a fejlődési folyamat nem fedi pontosan a dionüzikus-apollinikus sarkpontok között lezajló mozgalmat. Eppen a közelmúlt tapasztalatai igazolják, hogy például Mary Wigman expresszionisztikus önfeledtsége igen távol állott a népi forrás elemeitől, míg a Günther-csoport (Maja Lex) primitív jellegű kórusai egy pillanatra sem hagyták el az apollinikus önuralom alapjait.

A magaskultúrát tekintve, a sokévszázados fejlődés folyamán azt tapasztaljuk, hogy a nép időről-időre befogadja a felső társadalmi rétegek táncát, illetőleg annak a népi közösségi ízlés számára befogadható elemeit. A nép körében ez a magasról érkezett anyag csakhamar hozzá hasonul az átöröklött népi táncformákhoz, főképp azonban magára ölti a népi tánc kifejező sajátosságait s elveszíti vendég-jellegét. Amikor azután a művészi tánc a néptáncból merít, nem tesz különbséget aközött, ami tisztán ősi eredetű és aközött, ami később fentről szállott alá s csak az idők folyamán hasonult hozzá az ősihez.

A XV. század udvari táncain érezni, hogy kapcsolatot állottak népi elemekkel. 1500 körül a népi jelleg kiszorul. A század végén egészen új lendületet visz a szigorúan fegyelmezett udvari táncba a Spanyolországon keresztül befogadott délameri-

kai indián hatás (chaconne, sarabande) és a népi táncjátékok kultusza a számtalan branle keretében. A XVII. század folyamán e táncok teljesen felszívódnak a magas kultúra vérkeringésében. XIV. Lajos táncakadémiája nem is tűrte volna meg a „parlagi” formák divatját. A népi táncok emlékét a XVIII. században már csak a táncfajták nevei őrzik, maguk a táncok az udvari mez alatt udvari lényeket öltöttek. Újabb friss elemet lentről és távolból a romantika szállít a táncművészetnek és a társastáncnak egyaránt. Ezzel kapcsolatos a verbunkos-divat a bécsi udvarnál s a bécsi szalonokban és Elssler Fanny spanyol cachuchaja a színpadon.

A XIX. század második felében a „nemzeti” és „karaktertáncosok” címen szerepelő formák nélkülöznek minden népi jelleget, teljesen hozzáhaszonultak az akkori ballethoz. Míg aztán századunkban a táncművészet fellendülésével a népi tánc és minden ősi táncmegnyilvánulás utáni mohó érdeklődés elárulja, hogy ismét a megújulás korszaka következett el. A folyamatot a folklorisztikus kutatás indította el, elsőnek talán az upsalai egyetem diákjai a nyolcvanas évek folyamán.

Világosan fel kell ismernünk, hogy a népi és a primitív táncnak a művészi táncra gyakorolt minden jelentős megifjító hatása ellenére alapvetően más a társadalmi szerepe, más a lelki előfeltétele, más a hivatása, mint a művészi táncé. A színpad a tánc-folklore eredményeinek szószerinti átvételéből semmi hasznot sem láthat. A népi táncszokás a színpadra ültetve hamissá válik. Hamissá, mert

megfosztjuk környezetétől, amiben egyedül eleven, és kiszakítjuk összefüggéséből (a lakodalmas, aratási, ünnepi alkalomból stb.), ami tartalmát és létjogosultságát adja. Azonban: a népi tánc formáiban, ritmusában, dinamikai sajátosságában egy népközösség belső alkatának kifejezője. E kifejező kincs mozgásbeli gyökereit megragadni és meríteni a motívumaiból nem csak hasznos a művészi tánc szempontjából, de szükséges is a nemzeti kultúra érdekében.

Kétségtelen, hogy a magyar táncművészet még sokáig s mindig újra járulhat a népi forráshoz, s éppen ezért volna oly fontos a még megragadható táncos emlékek feljegyzése. A táncszínpadon (az Operánkban és a varietékben) már a múlt században is sokat szerepelt a „magyar” tánc. De ennek, néhány nem is legfontosabb külsőségen kívül (pl. a bokázás), kevés köze volt a magyar etnikummal. Szentpál Olga a huszas évek eleje óta gyermektáncjátékaiban dolgozott fel népi elemeket, majd táncsoprotja 1929-ben mutatta be az első népi motívumokon alapuló táncművet („Júlia szép leány”). Operaházunk balettje Harangozó Gyula koreografusi tevékenysége óta fogad be egészséges módon népi elemeket. Úgy hisszük, itt egy a színművészet szempontjából rendkívül fontos folyamat elején állunk. A folklóre felszívódásából a művészi táncba várhatjuk a magyar színpadi tánc, és ezen túlmenően a magyar laikus táncművelés, jelentős fellendülését. A magyar nép táncos tehetsége erőteljes és sokoldalú. Nem lehet kétséges, hogy a faluból elszármazott elemek is a legjobban az el-

nikai sajáttságából fakadó táncformákban fogják tehetségüket érvényesíthetni.

A bíráló szemnek pedig meg kell különböztetnie külsőséges és lényegbeli népi hatások között. A népi eredetű motívum és egyéb táncformai elem (csoport-alakzat, térrajz, motívumsor-szerkezet, stb.) csak akkor minősül a magas-művészi alkotás elemévé, ha maradéktalanul feloldódik benne, ha hozzá hasonul, ha táncművészivé és színszerűvé vált.

Felület- és mélyélmény.

A táncművészet roppant gazdag lehetőségei mellett szükségképpen a lelki élet legkülönbözőbb területeiből táplálkozik. S ha lelki élményeinket megkülönböztethetjük aszerint, hogy a lélek felületét mozgatják-e meg, vagy a lélek mélyeiben hullámoznak-e, úgy bizonyára a lélek minden síkjára visszhangzik a táncban is. A felület-élményeink fogalma természetesen nem azonos a „felületes”-sel a szó elítélő értelmében. Felület-élményekből fakadó, a lélek felületét foglalkoztató táncok maradéktalanul művésziek lehetnek. Viszont azok a táncok, amelyek ugyan a mélyből törnek elő, még nem szükségképpen értékesek művészi szempontból. A megoldáson múlik. Dekoratív táncok, a „klaszszikus” balett divertissementjei, az operettek és varieték táncai, ünnepi alkalmak táncos felvonulásai, játékos táncok, táncbohózatok többé-kevésbé csak a lélek felületét mozgatják meg; hatásuk

mégis erőteljes és maradandó lehet, ha megoldásuk művészien teljes.

A lélek mélyébe nyúl alá a művész, amikor tragikus drámai táncjátékot alkot, amikor finomabb és bölcsőbb humort csepegtet, amikor szavakkal ki nem fejezhető elvont élményeket önt a testi mozgás formájába, rejtett indulatokat, furcsa érzékenyülést, mondhatatlan vágyódást, légies emelkedettséget, kemény öntudatosságot...

A lélek erői állandóan hullámoznak a mélyből a felület felé s a felületről a mélybe. Néha egy operett táncában megragadhat bennünket valami rejtett ösztönös temperamentum, ami a mélyből tört elő. Viszont egy nagyigényű tragikus tánc-kompozíciónak lehetnek könnyed közjáték-részei, amik a feszültséget ideiglenesen feloldják. Kínossá válhatik azonban a kompozíció vagy valamely táncos teljesítménye, amikor a mély élményt csak mímeli, de nyilvánvaló, hogy odalenn nem mozog semmi. És kínossá válhatik a mély élményekkel telt alkotás, ha olyan keretben, olyan alkalommal kerül színre, amikor nem találja meg az utat a közönséghez: például egy varietében vagy egy szórakozási célzatú ünnepségen.

A XIX. században a színpadi tánc azért vesztette el a tekintélyét, mert vagy célzatosan csak a lélek felület-élményeire appellált, vagy pedig mert mély élményeket mímelt, de kirívó hamisan. Viszont a két Világháború közötti időben, különösen a huszas években, egyes expresszionista táncosok és csoportok azzal veszélyeztették a táncművészet mélyen-lelki műfajainak hitelét, hogy „Weltan-

schauung"-ot táncoltak, „világnézetet”, nagyképi absztrakciókat és „kozmoszt” összefüggéseket — vitathatatlan jószándékkal, halálos komolysággal, de kissé csámpásan, kissé lomposan és a dilettantizmus erőtlenségével.

A 1000-balett felület-élményei után Hilverding, Noverre, Viganò és mások követelték lázadva a lelki megrendülést a táncos élmény folyományaként. Az 1800 körüli évtizedek a tánctragédiák virágkora voltak. Isadora Duncan és különösen Lábán, az orosz baletton belül elsőnek Fokin fordultak el a pusztán tetszetős, pusztán szórakoztató és szemgyönyörködtető műfajoktól. Az igazi táncművészet az jellemzi, hogy a lélek minden területét, annak mélységét és felületét egyaránt megindító alkotásokat termel, mégpedig maradéktalanul művészi megoldásban, mindegyik műfajt a maga keretében, az őt megillető jogok szerint.

Abszolút tánc — tárgyi tánc.

Egyébként minden magas kultúrában, ahol a táncművészetnek talaja van, a görögöknél csakúgy, mint az egyiptomiaknál vagy a nyugateurópai területen, műfaji szempontból megtaláljuk az „abszolút” táncot — a tárgyi, eszmei vagy drámai tartalom híján lévőt — és a tárgyi táncot, ami vagy cselekménnyel bír, s akkor pantomimnek nevezzük, vagy legalább is egy meghatározható eszme indulati kifejezője, s akkor nevezhetjük program-táncnak. A táncos műfajok he-

lyét e két sarok között határozhatjuk meg. Egyiknek sincs nagyobb létjogosultsága a másiknál, mindegyik ősi megnyilvánulás.*

A tánc történetének vannak jellegzetesen pantomimikus és jellegzetesen abszolút-táncos korszakai. A két alap-műfaj virulhat azonban egy s ugyanazon korban is. A XVII. században a tárgyi tartalommal, mesével bíró látványos balettekben az abszolút elem, tehát a drámai közölnivalóval nem rendelkező, tisztára az érzelmi megragadást célzó, önmagában gyönyörködtető tánc nyomul előtérbe. A XVIII. század első felében a mese csak jogcím a virtuóz tánchoz, a gazdag, kimeríthetetlenül változatos cifrázáshoz, a finomult csillámló mozdulat-játékhoz. Ez ellen a már „hideggé”, túlhatottan díszítővé vált balett-stílus ellen tiltakozik elsőnek Hilverding bécsi balettmester, aki nagyigényű kompozícióiban a cselekményt állítja a figyelem középpontjába. Az ő nyomdokába lép Angiolini, nagytehetségű tanítványa, ő versenyez Noverre-rel, aki francia földön dolgozza ki a „ballet d'action”, a drámai táncjáték elméletét és gyakorlatát. A XIX. század közepén a balett ismét elveszíti drámai feszültségét, a meseszöveg lazul, elsekélyesedik, mellékessé válik; a virtuóz figurák kötik le a táncosok és táncbarátok figyelmét. A század elején Stendhal, aki szenvedélyes balett-barát volt, még azért becsüli Shakespearet többre, mint

* Curt Sachs roppant szellemes elmélete szerint a pantomimikus tánc az ősi apajogú, az elvonatkoztatott abszolút tánc pedig az ősi anyajogú kultúrák szerves kifejezője.

Racinet, mert Shakespeare tragédiái — jobban megtáncolhatók. (Viganò, a híres nápolyi balettmester és táncművész, legnagyobb diadalát Othelloalakításának köszönhetette. De társulata megtáncolta Stuart Máriát és a Husziták történetét is.)

Nem úgy mint Stendhal ítél a század közepén a másik nagy francia „balettomane”, Théophile Gautier. „Szerfelett képes vagyok egy szép táncosnő könnyed lépéseit egy ostoba cselekmény keretében megcsodálni! Akár ne is legyen a mesének se eleje, se közepe, se vége. Engem tökéletesen közönyösen hagy. A balett valódi, egyetlen, örök tárgya — a tánc”. Továbbá: „A tánc az a művészet, melynek egyetlen feladata, hogy elegáns és szabályos formákat a legkülönbözőbb és a vonalak fejlődése szempontjából legelőnyösebb helyzetekben mutasson meg”.

Isadora Duncan forradalma még nem terjedt ki a drámai tánc jogainak helyreállítására. Duncan a táncos tartalmak elmélyítését követeli, de inkább az abszolút tánc területén. Az akció Fokin koreográfiáiban, az orosz balettben nyomul előtérbe, anélkül, hogy a mű táncos jellege csorbát szenvedne. A drámai, pantomimikus kifejezés szükségével függ össze, hogy az orosz balett-reform különös gondot fordít a kar és a kéz fő mozgékonyságának fejlesztésére és eltávolodik a „klasszikus” balett szokványos kar- és kéztartásaitól.

A tánc művészetében a láb képviseli az abszolút műfajokat, a kar s a kéz a pantomimikusát. Az abszolút tánc különösképpen a láb művésze. A lélek tárgyi, drámai tartalmai, az arcjáték mel-

lett a kéz kifejező erejét veszik elsősorban igénybe. Ahol táncosok kézjátékát dicsérik, ott pantomimikus táncról van szó. „Ha könnyű a karod, táncolj” — mondja Ovidius s nem is lehet kétséges, hogy pantomimikus táncra gondol. „Csodáljuk a táncost” — mondja Seneca, — „mert a keze minden tárgy és érzés jelzésére alkalmas s mert mozgulatai a beszéd gyorsaságát elérik”. A görög „cheiroszofia” — „kézbölcsesség” — kifejezés a táncsal kapcsolatban csakúgy a tárgyi jellegű művészi mozgásra utal. Viszont Arisztofanesz „Darazsainak” zárókórusa nyilvánvalóan abszolút táncot lejtett, mégpedig annak a leggroteszkebb, virtuóz formáját, amire a szöveg is utal:

„Nosza adjunk helyet, egy kissé hátrabb núzódva, azoknak,
Hogy egész kénnyel orsózzanak itt, csigamódra forogjanak
[előttünk

Gyors lábatok körben mozogjon,
Ropja ki egyötök a Phrynichos ugrást,
Hogy a nézők „ó”-gassanak, látván a lábakat fenn.
Fordulj! Karikára peregj! Verd a hasad bokával!
Lábad hajigáld az égig! Búgócsigát utánozz!...”

(Arany János fordítása)

A mai táncszínpadon a pantomimikus jellegű tánc erősen előtérbe nyomult és a legkülönbözőbb műfajokat e'eveníti fel: a táncos tragédiától a táncos bohózatig, a misztériumot, a moralitást (allegorikus játékot), a vígjátékot, a szatírárt, stb.

Ami a „program”-táncot illeti, úgy arra a műfajra gondolunk, melynek fejlődése nem drámai a

szó dramaturgiai értelmében, de tartalma nem is abszolút, mert egy gondolat köré csoportosuló érzelmeket kelt fel. Ilyen lehetett talán az ősi „moresca”, a későközépkori maszk-tánc, mely a kereszténység győzelmét dicsőítette a pogány inórok felett. Ezt a műfajt képviselték alkalmasint a XVIII. század elején dívó angol moralizáló táncjátékok, az ipar, a hajózás, a kereskedelem bemutatására. Minden bizonnyal a program-táncok közé tartoztak a Nagy Forradalom táncos jelenetei a párisi Operában, a „Marseillaise”, vagy az „Áldozás a Szabadságnak”.

Az utóbbi évtizedek folyamán különösen a német expresszionista táncosok éltek (vagy néha visszaéltek) a program-táncsal. Mary Wigman alkotásai részben az abszolút tánc területére tartoznak, részben program-táncok. S végül ezt a műfajt képviselik a géptáncok, munkatáncok vagy a színpadi aratótáncok, lakodalmasók stb.

A táncművészetben végértelemben minden műfaj jogosult, feltéve, hogy a tánc marad a kifejező eszköze. Ha pantomimról beszélünk, úgy nem szabad arra a fajta némajátékra gondolnunk, mely valóban a némák nyelvén óhajtott megszólalni és gyermekded konvencionális taglejtésekkel pótolja annak közlését, amit sokkal egyszerűbben és találékban lehetne szóval kifejezni: a némajátékos szívéhez kap két kezével s ez azt jelenti, hogy szerelmes, egymáshoz dörzsöli hüvelyk- és mutatóujja hegyét és ez a pénzt jelképezi, üres ökle szélét szájához emeli az ivás mímeléseképen stb. Ennek a némajátéknak is régi hagyománya van.

Amikor a pantomim hanyatlak és amikor alászáll a csepűrágók körébe, akkor ölt ilyen túlságosan „kézfelfogható” jelleget.* Naív kedélyeknek, gyermekeknek mindazonáltal ez a némajáték is örömet okoz, mint ahogy csodálatot vált ki az az artista, aki a lábával zongorázik, holott, vagy éppen azért, mert a kezével sokkal könnyebben tehetné meg ugyanazt.

Bajt ez a némajáték csak akkor okoz, ha illetéktelenül benyomul a táncművészet területére. A táncművészet minden rendű és rangú dilettánsai ugyanúgy megtévednek e téren, mint a hivatások és hivatottak is, amire még a mi Operánkban is volt nem egyszer példa.

Egyébként csak a vaskalaposság zárkózhatik el valamely műfajtól elméleti okokból. Elvben minden lehető műfajnak létjogosultsága van, mihelyt művészi. Ha elfogadott lehetőség, hogy hős és hősnő előbb elénekeljék szerelmüket, majd táncot ropjanak rá (lásd az operettet), ha lehetséges volt, hogy a hősnő a szavalat és az érzelmek önkívületében belesodródjék a táncba (mint Euripidesz tragédiáiban Elektra vagy Agaué), akkor lehetséges a tánc ének-szavalat-kísérettel is (pl. „A francia saláta” és a Ballet de cour-műfaj a

* A városligeti Barokaldi-cirkusz műsorában még e század elején is mindig szerepelt egy-egy némajáték. — Viganó ezt a műfajt *eljár*t (camminata) pantomimnak nevezi, amit „kötéltáncosok és más hisztriók adnak elő; ezeknél a cselekmény egyszerűen a természetes taglejtés útján, a ritmikus lépések alkalmazása nélkül zajlik le”.

XVI. század végétől a XVII. század végéig stb.). A sikerült mű minden esetben igazolja a műfajt is. A tisztára indulati-érzelmi táncról és annak megnevezhetetlen tartalmaitól száz lehetőség vezet a bonyodalmas drámai cselekménnyel terhes táncpantomimig. Művésznek mindent szabad — a művészet határain belül.

Táncoló férfiak.

A köztudatban a tánc ma még mindig mint nőies művészet szerepel, férfitáncost még mindig némi bizalmatlansággal fogadnak. Érthető. A táncművészet a XIX. század folyamán teljesen elnőiesedett, amikor a romantika múltó fellendülése után visszakapcsolt a XVIII. századbeli hagyományba és a lábujjhegy-technika kialakításával teljessé tette a női jellegű stílust.

Holott a tánc legalább annyira férfi-művészet, mint női. A XVII. században pl. az udvari színpadon csak férfiak táncoltak: az érett barokk valóban minden színessége mellett, férfias művészet volt. A század végén táncolnak ismét először hivatásos táncosnők az operai színpadon. A XVIII. században aztán fokról-fokra elnőiesedik a tánc, csakúgy, mint az egész művészet. A század végén a korai romantika juttat diadalra néhány nagyszerű férfi-táncost: a két Vestrist, Gardelt, Daubervalt, Viganót. A XIX. század második negyede óta azonban a csillagok mind nők. Nagy balett-együttesekben számszerűleg is háttérbe szorúlnak a férfiak.

ha ugyan nem hiányoznak egészen. Szerepük már nem a tánc többé, hanem a nők emelgetése. Mozdulataik nőiesek s ezért kinosak. Gautier így jellemzi a balett-táncost: „Egy hosszú fuszulyka-karó, dagadt erekkel a piros nyakán, megrögzött mosollyal, pillantásnélküli szemmel, akkora lábszárral, mint egy kövér sekrestyése, löcsformájú karra és egy gépies pojáca handabandázásával.”

Valóban, a rózsaszínű mosoly rosszul áll a táncos ajakán. Aki azonban nem tud más táncművészt elképzelni, mint olyat, aki a rokokó balett hagyományain nevelkedve mindig feminin jelenség marad, gondoljon pl. a magyar népi táncra, ahol az erősen mozgalmas, legkifejezettebben táncos szerep a férfié — és milyen férfias férfié! Vagy gondoljunk az ukrán táncosokra, vagy az orosz balett művészei közül Bolm-ra, a magyarok közül Harangozó Gyulára vagy Lőrincz Györgyre, a japán Nimurára, a jávai Raden Masz Jodzsánára.

Kétségtelen, hogy századunk folyamán a tánc lassan-lassan férfiasabb művészetté válik. Az első lépést az orosz balett tette meg. De valóban és maradéktalanul férfiasa a tánc a „klasszikus” balett szigorú hagyománya alapján sohasem válhatik. A férfiasodó tendencia következtében különösen Németországban még a nők tánca is maszkulin, vagy legalább is interszex jelleget öltött (Mary Wigman és köre, Maja Lex, Vera Skoronel stb.).

Amily mértékben fejlődni fog a tánc, ugyanoly mértékben fokozódik majd a művészi hajlamú férfiak érdeklődése a tánc iránt. A férfi- és a női tánc megkülönböztetésének már az iskolában kell

megkezdődnie. Az orosz balett megmutatta, hogy a férfiasabb táncstílus a gazdagodás új elemeivel ajándékozza meg a táncot, nem is sejtett mértékben. A táncművészet kifejező színessége e szempontból még fokozható, és ami bennünket magyarokat illet, a mi folklorenk tanulmányozása terelhet bennünket egészséges módon ebbe az irányba.

„Élévation” és „terre à terre.”

Ezzel a problémával voltaképpen már érintettünk egy másikat, a „polaritás” utolsó párját: a magas és mély jellegű tánc kérdését. Nem mintha a férfitánc szükségképpen a „mély tánc” jellegét viselné magán és a női a „magas táncét”: de kétségtelen, hogy a súly kifejezésére a férfi, a könnyűségére a női alkat eleve alkalmasabb. Már pedig erről van szó.

A klasszikus balett hívei, így Lifar is, Gyagilev utolsó és legifjabb neveltje, visszakanyarodott, Fokin és Mjasszin nyomdokait elhagyva, az egyértelműbben „klasszikus” technikai hagyományhoz. A táncművészet értelmének az élévationt, az emelkedést, a lebegést, a könnyűséget tekinti s hibáztat minden eltávolodást ettől az egyetlen lehetséges céltól. Ezért is látja a balett történelmi tetőpontját a lábujjhegy csúcsára lépő és lepkemód röppenő Taglioni táncában. Holott semmísem igazolja azt a tételt, hogy a tánc feladata csak az étheri lebegés kifejezése lehet. Lehet az is. De nem kizárólagosan.

Az emberi lélek indulati tartalma, a nagy szenvedélyes érzelmek skálája túlon túl gazdag és átfogó, semhogy a földi súlytól való eloldódásban kiélégülhetne. A táncos élmény alaptartalma ugyanúgy lehet a föld vonzóerejével való "titáni küzdelem, a viaskodás a test béklyóival; lehet az akadályt letipró erő is, a szélvészkként zúgó harag, a kérielhetetlen keménység, a szilárd elszántság... és ezer más földhőzkötő „terre à terre”-mozgást igénylő tartalom.

Lábán megfigyelése szerint a „mély-tánc” és a „magas-tánc” ugyanoly alkati adottságokon alapul, mint az énekesnél a szoprán-, illetve tenor-, az alt-, illetve a basszus-hangszín. Kórusaiban ennek a természetes hajlamnak megfelelően csoportosította közreműködőit egy sajátos táncos többszólamúság értelmében. Ha ez a kórustagolási eiv kissé elméleti ízű is, kétségtelen, hogy egy adag gyakorlati igazság rejlik benne, de úgy véljük, a magas- és mély-tánc inkább stílusbeli jellegzetességekre utal és a táncosok ilyértelmű megkülönböztetett szerepeltetése egy s ugyanazon kompozíción belül könnyen a mű egységes művészi alapépitményét ingathatná meg.

A magas- és mély-tánc közötti különbség nem is annyira térbeli, tehát plasztikai, mint inkább erőbeli, tehát dinamikai kérdés. Éppen ezért maga a szóhasználat („magas”-„mély”) félrevezető. Helyesebb volna „k ö n n y ú s é g” és „s ú l y” között megkülönböztetni. Ebben rejlik a probléma lényege. A XVII. század táncá minden jel szerint a „súly”-sarkhoz állott közelebb s ennek nem

mond ellent lendületes volta, mert a lendület is lehet súlyos, patetikus, „maestoso”. A XVIII. században fejlődik fel a tánc a könnyűség felé s ekkor válik az élévation, a súlytalanság, az eszményi. E ponton diadalmaskodik a XIX. század második negyedében Maria Taglioni lábujjhegy-táncával. A XX. század forradalmi időszakában a súlytánc érvényesül, habár csak viszonylagosan, mérsékeltén. Az expresszionista és rokonirányú táncotok túlnyomóan mély-táncosok. A tendencia a huszas évek vége óta fordult meg újra: a modern, balettonkívüli törekvésekben határozott dinamikai könnyebbedés tapasztalható, így pl. Joos a „magas” tánc felé fejlődik Lábán csoportjaihoz képest, Günther Wigmanhoz viszonyítottan, és az orosz balettben Lifar az „élévation”-t feltétlen eszménynek állítja fel a „terre à terre”-el szemben.

Lé kell szögeznünk azonban két megállapítást: az egyik, hogy a súlyos- és a mély-tánc stílus ugyanolyan technikai tanulmányt igényel, mint a könnyű- és magas-stílus. Nincs a kettő között rangbeli különbség, főképen, ha a súlyt nem tévesztjük össze a lomhasággal, a mély irányt a nehézséggel. — A másik tény, hogy egy és ugyanazon előadóművész elszajátíthatja mind az „élévation”-t, mind a „terre à terre”-technikát, ha természetétől fogva az egyikhez vagy a másikhoz nagyobb is a hajlama. Ha egyszer majd ismét kialakul egy egységes művészi korstílus, a táncosok dolga is egyszerűbbé válik, nem kell majd tőlük azt a stílusbeli sokoldalúságot, azt az „all round”-képesseget követelnünk, ami ma a gyakorlatban többé-kevésbé nélkülözhetetlen.

A tánc tehát megszenvedi az egységes korstílus hiányát. Ha a XIX. század balettjének joggal vélték szemére vethetni, hogy semmilyen szorosabb érintkezést sem tart fenn a kor szellemével, úgy a mai haladószándékú, komoly, nyitottszemű táncosok megsínylik az általános művészi irányok különmeműségét, a stílustörekvések mélyen lelki okokban rejlő eltérését. Itt a kor kórképével állunk szemközt, a probléma legkevésbé sem táncos különlegesség. S mert a táncművészet ma már — amennyiben eleven és érzékeny művészi szándékokat képvisel — függvénye a kor egész szellemiségének, nem vonhatja ki magát ennek élete alól.

Ez a függés a táncművészet dicsősége és épen-séggel nem érinti autonómiáját, saját belső törvényvilágát. Minden más művészettől csak annyira függ a tánc, mint azok a tánctól.

Tánc és zene.

Egyetlen összefüggés látszik csak rációfolni erre az állításra, a tánc és a zene közötti titokzatos viszony. Izgalmas probléma ez és mindig új rejtélyeket fog feladni a tánc barátainak.

A tánc kezdeteinél már ott a hang, mint kísérő, megelőzve a taktust és a melódiát, a természeti hangok (állathangok) utánzása vagy az eksztatikus felkiáltások képében. A csakhamar jelentkező ritmussal egybeesik már, ha más nem, a lépések okozta ritmikus zaj, a dobbantás, majd a taps, azután ütőhangszerek alkalmazása és így tovább.

Ösi kultúrákban az ének mindig a tánc szolgálatában áll. (Epen ezért egy kőkorszakbeli táncesztéta bizonyára azt vitatná, hogy a zene lehetetlen tánc nélkül.) Csábító feltevés, hogy a szoros, akusztikus-mótorikus, hangbeli és mozgásbeli összefüggés a fejlődés kezdeti fokán, a mótorikus elem javát szolgálja, a mótorikusnak veti alá a zeneit — és hogy a fejlődés magas fokán viszont a mótorikus elem veszíti el jelentőségét az akusztikussal szemben és a zene mellett eltörpül a tánc jelentősége. Ezt a feltevést azonban a tények szerencsére megcáfolják.

Lifar a táncnak a zenétől való függése kérdésében a tagadás álláspontját vallja. A táncnak szorinca nincs okvetlen szüksége a zenei kíséretre, mert kielégül a saját ritmusában. A zene legfeljebb felerősíti a táncban rejlő ritmust s e célnak alkalomadtán megfelel valamely ütőhangszer is. A kísérezene tehát ritmikus együttható elemével egyenesen a tánc szolgálatában áll. Dallambeli és összhangzatbeli sajátosságai csak járulékok, amelyek a táncot nem érintik.

Ez az álláspont elméletileg tetszetős és nagyban alkalmas a táncos önérzet emelésére. De a tapasztalat erre is rácáfol. A táncos élményhez nagyonis szorosan hozzátartozik a kísérezene mint élmény. A tánczene nem mindig veti magát alá maradéktalanul a táncnak, hanem gyakran igen szerencsésen ritmikailag is versenyez vele s gazdagítja az összélményt. A dallam és az összhangzás fontos hangulat-aláfestő elemek, tejesen belefönódnak a táncelőadás összélményébe, kevésbbé külön-

választhatóan, mint a járulékos látványos elemek: a jelmez, a díszlet, a világítás.

Egy valami megszívlelésreméltó: a táncművészet a lehető legkonkrétabb eszközzel fejezi ki magát: az emberi testtel; nem tudja nélkülözni a legelvontabb művészettel, a zenével való társulást, anélkül, hogy ennek fejében autonómiáját fel kellene adnia. A tapasztalat azt mutatja, hogy a táncos, az igazi művész is, inkább vét a zene ellen (megváltoztatja a kísérő zene ritmusát és tempóját, rövidít, ismétel szükségletéhez mérten), semmint, hogy egy jottányit is változtatna kompozícióján.

A zenészek és zenekritikusok a maguk szempontjából joggal tiltakoznak a zene felett gyakorolt ilyénemű zsarnokoskodás ellen és nem kétséges, hogy a zene elleni bűn, — bármennyire bocsánatos is táncos szempontból — hátrányosan befolyásolja az összteljesítmény értékét.

Az eszményi és minden táncos által áhítozott megoldás az, ha a zeneszerző és táncszerző kéz a kézben dolgoznak, úgy pl., hogy a koreográfus elkészíti nemcsak szövegét, hanem a táncanyag motívikus vázlatát is, a zeneszerző pedig ennek alapján a zenei vázlatot. A mutatkozó eltéréseket a ritmikus, tempóbeli és motorikus párhuzamoságban kölcsönösen kiegyenlítik s ennek alapján kiki befejezheti a maga munkáját, a végső simítások kölcsönös fenntartásával. Ez az elképzelés nem hiú ábránd, így dolgozott együtt Lully Beauchamps-al, Gluck Noverrel, Cohén Joos-al és

— ha talán valamivel zsarnokibb módon is —
Sztravinszky az orosz balettel.*

A tánc autonómiája.

A tánc autonómiája egyébként fennáll más viszonylatban is és kevésbé vitatottan. Képzőművészeti vonatkozásban összefüggése ugyanolyan világos, mint függetlensége. A színpad maga zárt egész a térben. A díszletek, a lépcsők és emelvények, a teret határoló, tagoló, ritmizáló testek. Ezekkel a táncosnak a leggyakorlatibb módon számolnia kell. Ha önálló tánckompozícióról van szó, a táncszerző írja elő a tértagolást, a díszlettervező és a táncrendező valósítja meg. Magától értetődő volna, hogy díszlettervezőnek is, táncművetrendezőnek is értenie kell a tánchoz. Bakszt és Benois értettek hozzá, azért voltak remek táncszínpad-tervezők. Gyagilev értett a tánchoz, azért volt kitűnő táncrendező.** Olyan esetekben, amikor a tánc csak járulék — dalművek, próza — drámák keretében — természetesen a koreográfusnak kell alkalmazkodnia az adott színpadi keret-

* Magyarországon is történtek — kisebb méretek között — hasonló kísérletek Kósa, Kozma, Hajdú István stb. részéről.

** A mi operai balettünk igen sokat köszön a remek színpadi képnek. Néha mégis előfordul, hogy túl kicsire méretezett platformok, teljesen felparcellázott színpadok, megfojtják a szabad táncos evolúciót.

hez, azt be kell töltenie s nem szabad túlfeszítenie. Lényeges tényező továbbá a színpad nagysága, magassága és alakja. Ugyanaz a tánc, ami tágasabb színpadon jól hat, csődöt mondhat szűkebb, alacsonyabb vagy keskenyebb méretek között. A szabadtéri színpad — értjük ezen a természeti keretben elhelyezett, nem fedett színpadot — egészen különleges követelményeket támaszt: miként a hangot, úgy a mozgást is „nyeli”, tehát felnagyítást és lendületet igényel. Ugyanez nem mondható minden további nélkül a nagyméretű, zárt színpadokról; itt bizonyos körülmények között a finom, apró hatások a legélesebben érvényesülnek.

Az ábrázoló művészettel, festészettel, szobrászattal való összefüggés még nyilvánvalóbb. A tánc helyzet-mozzanatai, mozdulat elemei eleve képszerűek vagy szoborszerűek. Anélkül, hogy bonyolalmasabb táncművészettani taglalásokba bocsátkoznánk, megállapíthatjuk, hogy a festészettel, szobrászattal való kimagyarázkodás kézenfekvő feladat. Amily csábító dolog „eltáncolni” zenét, ugyanoly megejtő szobrok vagy képek „eltáncolása”. Holott természetesen az egyik feladat ugyanolyan abszurd, mint a másik, mert nem számol sem a zene, sem a képzőművészet, sem pedig — főképen — a táncművészet autonómiájával. Nem viltás, hogy pl. régi képzőművészi alkotásokból a kor táncára vonatkozóan többé-kevésbbé messze-menő következtetéseket lehet levonni, de csak közvetve, a jelek teljes átértékelése alapján. Csak egyetlen példát említek: az egyiptomi reliefek sajátos profil-rendszere (láb és fej oldal-

nézetben, felsőtest homloknézetben), a végtagok határozottságú kötöttsége, „szögletessége”, semmiképen sem tűri meg azt a következtetést, hogy az egyiptomiak kifordult felsőtesttel és szögleteket könyökölve a levegőbe táncoltak volna. A relief-törvények sajátosan ábrázoló-művészetiek s a maguk összefüggésében igen értelmesek, de a tánc terén tökéletesen értelmetlenek. Sajnos, a hamis konvenciók operai vagy drámai betétszámoknál néha kényszerítik a táncszerzőt, hogy jobb meggyőződése ellenére engedményt tegyen az ilyen téves „stilszerűség” javára, mert így követeli a színházi rendező.

A képzőművészet más-más korban, más-más összefüggésben többé-kevésbé realisztikusan ábrázol táncot. A hellenisztikus görög szobrászat pl. a mai nézőre igen „természethű” benyomást tesz. Úgy véljük, ezek a szobrok az akkori tánc dinamikai (az izmok feszítésének és lazításának sajátos törvényszerűségét illető) jellegzetességét valóban hűen adják vissza. A motívum-formákat kevésbé. A késői archaikus kor vázakepei alapján itt-ott teljes motívumokat rekonstruálhatunk, mert, sokkal kevésbé „természethű” voltak ellenére, pontos részlet-megfigyelésen alapulnak. A korai archaikus vázák képeiről csak alapformákra és járulékos mozzanatokra következtethetünk: pl. arra, hogy füzértáncot jártak, kezefogva, egy-egy palmaággal a kezek között vagy dobbal stb. A motívumokból e képek alapján alig sejthető valami, legfeljebb a hasonló kulturális fokon álló és még ma is élő kultúrák ilyenmű táncai engednek meg némi óvatos következtetést...

Elvi megjegyzéseink a régi táncok felelevenítési kísérleteire vonatkoznak. Ettől függetlenül a képzőművészet alkotásai felbecsülhetetlen értékű megizgató hatást gyakorolhatnak a táncszerzőre és táncelőadóra, egyszerűen fantáziájuk gazdagítása, képelemekkel való táplálása s főleg a stílusbeli alapélmények kialakítása szempontjából. Az igazi tánckomponista, az igazi táncos azonban sohasem szolgáltatja ki magát elsődlegesen akusztikus (zenei) vagy optikus (képzőművészeti) alapélménynek. Ezért irtózik az élőképtől, és az ilyenfajta hatásokat átengedi dilettáns jótékony-célú előadásoknak és panoptikumoknak. A táncos számára élményei ősforrása mótórikus, mozgásbeli, ez kristályosítja maga köré az összes többi, mindazt, ami szemén és fülén keresztül szól hozzá.

Határkérdések, határsértések.

Színészet — táncművészet — artistaság.

Ismét kényesebb területre lépünk, mihelyt olyan tevékenységgel kerülünk kapcsolatba, amely — mint a táncművészet — szintén térben és időben zajlik le.

Elsősorban a színészetről van szó, annál is inkább, mivel a táncművészet elsősorban színpadi művészet és szoros kapcsolata a színészetel eleve adott. Primitív fokon a tánc éppen annyira színészi, mint amennyire táncos jellegű a színészet, s a kettő primitív fokon voltaképpen ugyanaz. A testvéri kapcsolat tánc és színészet

között a magas kultúrák fokán is fennmarad: a színészi játék táncos jellegű, távol áll minden naturalisztikus, közvetlenül valóságutánczó sajátságtól.

A mi mai színjátszásunk minden ízében a XIX. századbeli naturalisztikus szemléletben gyökerezik. A „stilizálás” szükségét a színész csak klasszikus drámák előadásánál, Szofoklesznél, Racine-nál érzi s ilyenkor öblösebbre kerekíti mozdulatait. De a kiindulópontja, az alapélménye mindig naturalisztikus, mindig a valóságutánczás. S éppen ezért mélysegesen idegen a táncról.

A tánc tudnillik roppant tág és átfogó kifejező lehetőségei, stílusbeli gazdagsága mellett, mégis végetér ott, ahol a mozgást elindító élménygyökér a valóság síkját érinti s ahol a cél a valóság utánczása. A tánc is a valóság legelevenebb problémáihoz kapcsolódik, de magasabb síkon, azaz: kioldva és kiemelve a tárgyat minden véletlenszerűség látszatából. A színészet skálája ebben az irányban kétségenkívül tágabb a táncénál: a színészet színészet marad akkor is, ha a valóságos élethez kötött véletlenszerűség hatását óhajtja kelteni, ha naturalista. Vegyük pl. a következő drámai helyzetet: a szereplő belép az üres színpadra, otthonába. Az asztalon egy levelet talál, felbontja a borítékot és a levél tartalmából megtud valamilyen gyászos hírt. Némajáték. A naturalisztikus színmű keretében ez a jelenet a következőképpen zajlik le. A színész bejön, közönyösen, mintha nem színpadon, hanem otthon volna; leveti kabátját, a foga-
gasra akasztja és egy gépies mozdulattal helyreigazítja gallérját, a halántékához nyúl és meg-

érinti a haját. (Ennek semmi vonatkozása sincs a tárgyhoz, de éppen ezért jó, mert „az életben is így van”.) Aztán szórakozott tekintettel az asztalhoz lép, meglátja a levelet. Felemeli és szemével a papírvágó kést keresi — és így tovább. Minél inkább az az érzése a nézőnek, hogy mintegy véletlen tanúja egy valóságos történésnek, egy magánügynek, annál természetesebb volt a színész játéka.

A táncpantomín keretében ugyanez a jelenet ilyen formát ölt: A táncos belép és könnyed, ritmikus lépései éreztetik, az arcjátékkal együtt, hogy nincs a fenyegető rossz tudatában. Olyan, mintha abba az eszmei légkörbe kapcsolódnék, amely gondtalan és emócióttalan egyben. Köpenyét leveti és egy lendülettel a fogasra teremti. Jaj neki, ha kiesve a ritmusból, véletlenül megigazítja a gallért! A gallér megigazítása — mindig a ritmus tagoló és összekötő szabályozottságában — csak akkor jöhet tekintetbe, ha nem véletlenszerű és mellékes, hanem fontos, a lényeghez tartozó mozzanat. Ugyanez vonatkozik a papírvágó kés megkeresésére stb. Amikor a színész tudomásulveszi a levél tartalmát, megdöbbenésében úgy mozog, mint valaki, aki teljesen kikapcsolta mozgása ellenőrzését, tehát valamilyen egészen véletlenszerű szórakozott kis gesztust végez. A táncos azonban a derűs közöny síkjából átvált a lesujtoottság síkjába. Megmozdulásának — vagy megdermedésének — lényegbevágónak kell lennie, bizonyos értelemben tipikusnak. A nézőnek az az élménye, hogy hivatalos vendége, sőt aktív résztvevője valamely általános emberi dolgokat felfedő színjátéknak.

Olyankor, amikor a színjátszás távoláll minden naturalizmustól, mert az örök törvények légkörében mozog: olyankor egyazonos szférában él a táncművészettel. Ezért oly táncos a kelet-ázsiai színjátszás még ma is és ezért volt táncos a barokk színjátszás a tragédia területén is. Persze táncnál nem kell okvetlenül heves, fürge, szapora mozgásra gondolnunk, a tánc lehet kimért, lassú és méltóságteljes. Gondoljunk csak a keresztény kultúra legmagasztosabb vallásos pantomimjére: a misére, amely a „közönséget” egy minden egyszerűtől és véletlenszerűtől elvonatkozott, magasabb síkra emelt törvényszerűség világába vonja magával és egy kozmikus dráma tevékeny résztvevőjévé avatja.

Színésztünk tehát azért távolodott el a tánc-tól, mert naturalisztikus lett és ma azért fordul újra több érdeklődéssel a tánc felé, mert a véletlenszerűség síkjáról az általános érvény síkjára kíván emelkedni.

Mindebből következik, hogy a tánc legdrámaibb műfajának, a drámai pantomimnak, a létjogosultsága ott szűnik meg, amikor esetleges, véletlenszerű a hatása, amikor elhagyja az időritmus köztöttségét és a térbeli ritmus körülhatároltságát. Amikor a táncos úgy mozog a színen, mint egy naturalista színész, hűtlenné válik táncos fogadalmához és büntetése — a giccs.*

* A fentiekből az is következik, hogy a tánc tanulmány a nem-naturalista színjáték számára felbecsülhetetlen hasznot tartogat. E gondolat kifejtése természetesen külön fejtegetést igényelne.

A művész — vagy inkább a közönség? — bal-szerencséjére a giccs olyan csapda, amelyik a legkülönbözőbb álarcok mögött leselkedik rá. Mert ha a táncos számára a naturalisztikus színjáték giccs-műfaj, úgy egy másik ellentétes sarkon is fenyegeti a giccs: ott, ahol éppen azt kell méltá-nyolni, mennyire leküzd minden természetszabta nehézséget: ahol a tánc az akrobatikával lép szövetségre.

Mit csodálunk voltaképen az akrobatánál? Azt, hogy valami olyat visz véghez, amire mi képtel-lennek érezzük magunkat vagy amit rendes körülmények között megvalósíthatatlannak vélnénk. Az akrobatikában — földön, levegőben és kötélén — lehetővé válik, valósággá lesz szemünk előtt a le-hetetlennek tűnő. Az alapélmény itt, hogy a közön-ség kívül áll a dolgon, amit a színpadon lát; kívüle és alatta marad. Ez az alapélmény tehát elvben különbözik a művészet élvezetétől, amikor a kö-zönség — akár szándéka ellenére is — belesodródik a színpadi akcióba és azonosul a színésszel vagy táncossal. Ha a röppenően ugró táncos en-gem, a közönséget, magával röpit, akkor művész. Ha felszisszenek az ámulattól, hogy ő képes arra, amire én sehogyan sem: akkor artista.

Es még valamit. Az artista-produkciónál egy meglepő fizikai teljesítmény vált ki belőlem elismerést, tiszteletet vagy borzongtató félelmet. A művészi alakítás azonban a maga lelki telje-sítményével hat és von a maga bűvkörébe.

Egy pillanatig sem vitatjuk az artista-műfaj létjogosultságát. Fel kell azonban ismernünk, hogy a tánc-művészet valami más. A táncművész

elfeledtettem velem, hogy valamely káprázatos ugrást véghezvinni nehéz. Mihelyt észrevéteti velem, hogy nehéz, artistává lesz.

Ez ellen az érvelés ellen kézenfekvő az ellenvetés. Hogy tudniillik a kiváló artisták úgy végzik nyaktörő mutatványaikat, mintha az a világ legkönnyebb és legtermészetesebb dolga volna. Persze. Hatványozzák a hatást. A nézőben a következő folyamat megy végbe: a légtornász úgy mozog, mintha a világ legkönnyebb dolga volna ott fenn hintázni, lábujjal a nyújtó rúdjaiba kapaszkodva, a manézs teteje alatt. En azonban tudom, milyen életveszélyes ez a dolog és éppen azért még csak fokozottan csodálom az artistát, aki, ügyessége, lélekjelenléte és erő kifejtése mellett, ekkora önuralomra is képes.

Az a táncos tehát, aki egy korcsolyázó könnyedségével végzi szaltóit, művész, ha ugrása tökéletesen feloldódik a művészi ábrázolásban, ha — mondhatnók — lelki ugrássá minősül; artista azonban a szaltózó táncos, ha teljesítményében maga a szaltó a figyelemreméltó, a fizikai síkon.

Giccsé lesz pedig az artista-tánc, ha úgy tesz, mintha tiszta művészi kifejező-célzata volna, pedig csakhamar kimutatja a nyaktörő mutatványok ördögpatáját. Egy estélyiruhás úr például belebeg egy ugyancsak estélyiruhás hölgygel a színre és pehelykönnyedén tovasikló keringőjük valami nem jelentős, de igen kellemes művészien-erotikus felület-élményt közvetít. Ekkor a hölgy felkapja szoknyája csücskét, az úr a hölgyet és, minden belső indok nélkül, meglóbalja maga

körött, mint egy szerpentint s aztán újra csendesen lerakja a földre és tovább keringőznek, arcukon az előkelően önuralomteli élvezettség kifejezésével. Ez giccs. Mert kellő egyeztetés nélkül lazán egymáshoz kapcsol különféle síkokat és tagadja az egyiket (a fizikai nehézség artista-síkját), holott rögtön mindenki látja, sőt, eleve tudta és várta, hogy mikor „látszik ki a lóláb”, azaz: mikor jön a nyaktörő mutatvány.

Amikor a tánc technikailag magas fokon áll és narcisztikus öntetszelgésében minden figyelmét a fizikai nehézségek „lepipálására” fordítja, akkor megszűnik művészet lenni. Ez a veszély fenyegette a balettot például a XVIII. században, amikor Noverre oly kiméretlen bírálattal fordult a szép és nehéz „pas”-k öncélú fitogtatása ellen. Ebben a kátyúban feneklett meg a balett másodszor is, a XIX. században, mielőtt az orosz balett ki próbálta belőle rángatni.

Hogy aztán a forradalmi mozgalmak a művészi lényeg érdekében megfélemeztek a technikai előfeltetelekről, az úgylátszik az ingamozgás törvényszerűségének következménye. A „mozdulatművészet”-nek vagy „mozgásművészet”-nek nevezett irányok részben a százarcú giccs, egy éppen fordított cselvetésének estek áldozatul.

„Mozgásművészet”.

E ponton ki kell magyarázkodnunk ezzel a nálunk Magyarországon sajátos és kétes értelmet

nyert szóval. Tehetjük ezt annál is inkább, mivel a szó alkotója vagy huszonhét évvel ezelőtt éppen e sorok írója volt. Akkoriban azon múltott, hogy átvigyük a köztudatba a "táncművészet teljértékű művészet-voltát. Közönségünk azonban „tánc"-on vagy balettot és artista-táncot, vagy szalontáncot értett, és hasznosnak látszott egy olyan törekvést, amely merőben más úton járt, új szóval jelölni meg. Annak a műfajnak az egyeduralmát kellett megingatni, amellyel a „mozgásművészet" felvette a versenyt: a balettét.

Az akkori közfelfogás szerint a tánc legfeljebb másodrendű művészetnek tekinthető, ha egyáltalán illik rá a művészi jező. Kivétel az orosz balett, mint különálló eset, amiről azonban gyakran megfigyeltek. A tánc nem érdekes. (Az operai vegyes estéken, amikor rövidebb dalművek után valamilyen balett következett, a közönség legértékesebb része a balett előtt távozott.)

Szembe kellett tehát fordulni azzal a képzetkörrel, mely az akkori baletten keresztül elválaszthatatlanul tapadt a táncon: hogy a tánc affektált mosolya és affektált kecske külsőséges dolog; hogy a tánc olcsó erotikus hatásokra pályázik; hogy nincs kapcsolata a jobbfejta zenével; hogy tárgya valami csacska mese; hogy nehezen kivitelezhető mutatványokat fitogtat (lásd: amit fent az artista-táncokról mondtunk). Ezért látszott hasznosnak az új szó, a „mozgásművészet" bevetése.

A mozgásművészet akkoriban osztotta Duncan tévhitét, hogy a "táncművészet" technikai alapjául megfelel valamely modernebb gimnasztika is, pél-

dául a Mensendieck-féle lazító torna. Egyesek egyenesen nyűgösnek érezték a technikát, akadálynak a belső tartalmak spontán, őszinte kifejezése útjában. Féltek, hogy a technika ápolása eltereli a figyelmet a lényegről, a szellemi tartalmak közvetlen kifejezéséről. Ki tudná ellenőrizni, hol lopódzott e féltés mögé a kényelem vagy a tanácstalanság? A „mozgásművészet” komolyszándékú képviselői csakhamar rádöbbentek arra a veszélyre, amely a technikátlanság, a dilettantizmus oldaláról fenyegetett. De akkor már a szó tapadt a fogalomhoz és a fogalomhoz tapadt a dilettantizmus képzelete.

Azók számára, akik a táncos technika nélkülözhetetlenségét idejekorán felismerték, de váltig távol óhajtották tartani magukat a balettől, megkötöttséget jelentett az a hatósági előírás, amely a „mozdulatművészet” vegyes fogalomkörébe vont mindent, ami nem szalontánc, nem artistatánc és nem balett. Iskoláikat kényszerűleg „mozgásművészeti” („mozdulatművészeti”-nek) nevezték, de egyes magasabb igényű mozgásművészeti előadóegyesületek tüntetőleg felvették a „táncsoport” elnevezést, ezzel óhajtván hangsúlyozni a dilettáns mozgás- vagy mozdulatművészettől való különállásukat.

Ma, legeslegújában, a „mozdulatművészet” új, hatóságilag fémjelzett értelmet nyert. Jelent inkább a gimnasztikus jellegű tevékenységet, amely nem csak egészséges, de szépmozgású embereket is akar nevelni, ám nem művészi síkon és művészi fokon. Tehát mozgás-„művészet” azért, — mert

nem művészet. (Lucus a non lucendo.) Nem baj. Kissé megtévesztő ugyan a szóhasználat, de lényeges, hogy a hatóság fenti címen most már támogatni óhajtsa a modern esztétikus testnevelést, ahelyett, hogy gátolná, ahogy a múltban történt. A közönség azonban vegye tudomásul, hogy vannak a táncművészetnek egyes olyan képviselői, akik valamikor „mozgásművészeknek” nevezték magukat, de az e szóhoz tapadó előnytelen képzetársítások miatt csakhamar nem vállaltak többé azonos-ságot e műfaj-megjelöléssel. És vannak — másfelől — kitűnő gimnasztikusok, akik nyíltan hangoztatják, hogy nem óhajtanak művészetet csinálni, és most ezek viselik hivatalosan a „mozgásművész” címkét.

Most pedig vegyük egy kissé szemügyre a régebbi értelemben vett „mozgásművészet” oldaláról fenyegető giccs-veszedelmet.

A „mozdulatművészet”, mondtuk, mélyebb, értékesebb és korszerűbb tartalmat kívánt adni a táncnak. Mi történt azonban akkor, amikor a mozdulatművészet valamilyen nagyigényű témával lépett a színre — mondjuk a „Felszabadulás”-nak az egyéni sorson messze túlhaladó, általános élményével — és a téma nem vált a mozdulatművészen élménnyé, és csak — jóhiszeműen — mímelte az élményt? Vagy az élmény kifejezése fennakadt a technika hiányán, és a befeléfordított meztelen talp csattogása, a vonagló, petyhüdt felsőtesten a selyemkiton libegése, a hunyt pilla fölött fájdalomosan felvont szemöldökre csüngő nyitott haj lengése jelezte a „valami más” és „valami súlyos” és

„valami igen mély” dolog jelenlétét? Igen, itt eluralkodott a giccs. Az ábrázolás elcsúszott a művészi valóság síkjáról az olyan, mintha... síkjára.

És mindig úgy van a giccsel: aki be hagyja magát csapni, az elhiszi, hogy művészetet kap. Jó családból való fiatal lányok mértéken felül hálásak voltak azért, hogy aránylag csekély tandíj fejében minden különösebb testi strapa és lelki vesződség nélkül, hipp-hopp, — azaz: némi mendence- és deréklazítás árán — mozdulat-„művésznőkké” váltak. Aggályoskodó szülőket megnyugtathatott egyfelől a mozdulatművészeti iskolai szolid környezet és a témaválasztás szigorúan anerotikus volta, vagy az esetleg kissé erotikus téma anerotikus kivitelezése; másfelől a tisztes baráti oldalról felhangzó taps, a siker.

Tánc és Erosz.

Ha pedig már itt tartunk, érintsük azt a kérdést, amiről sokat beszélnek — suttogva vagy kuncogva — és keveset írnak: a tánc és az erotikum összefüggését. Megint csak az ősforrásból kell kiindulnunk: a primitív kultúrákban az erotikum teljesen különválaszthatatlan a tánctól. Az erotikum nem elszigetelhető „terület”, hanem a lét egyik alapeleme, ugyanoly félelmetes, varázslatos, mint minden egyéb az életben. Ilyen értelemben „természetes” megnyilvánulás az erotikum a primitív kultúrákban. Később, amikor a művészet különvállik a

varázslattól és a vallástól, a tánc ott és annyira erotikus, ahol és amennyiben erotikus bármely más művészet.

Lényegében minden előadóművészet exhi-bíció, megmutatkozás: olyan minőségek kivetítése, a nyilvánosság elé bocsátása, amik egyébként rejtettek, vagy kevésbé hozzáférhetőek maradnak. Ez vonatkozik a lelkiekre is, a legszellemibb dolgokra épp úgy, mint a testiekre. És mivel a táncművész kifejezőeszköze maga az eleven test, megmutatkozása könnyen siklik erotikus területre. Ebben teljesen azonos csábításnak és veszélynek van kitéve, mint a színészet.

Már most: a mult században a táncművészet eltolódott a korától és eltolódott annak értékes szelemi áramlataitól. Figyelme a technikára telerlódott és a közönség részéről hiányzó érdeklődést fokozott magakelletéssel igyekezett felébreszteni. Már a század közepén ezt mondja Gautier (elismé-
rően!) „A tánc egy pogány, a n y a g i, érzéki művészet”. Epp száz éve volt akkoriban, hogy Noverre világgá kiáltotta panaszát: „Szégyen, hogy a tánc lemond a l é l e k f l l e t t i hatalmáról és csak a szem-nek akar tetszeni...” Noverre nyomán kivirult a romantikus és átszellemült tánc... De a polgárnak a táncról való idegenkedése visszahelyezte jogaiba a testies, érzéki táncot.

A tánc egyik lehetősége tehát, végletfokon, a tiszta erotikum, mint művészet en k i v ü l i lehetőség. Másik véglete az erotikumtól mentes, tisztára szellemi tánc, amilyen például a mise liturgikus mozgása. A kettő között él a művészet,

többé vagy kevésbé szublimált, tisztult és átminősített erotikumával, de mindenképen úgy, hogy az erotikus mozzanat maradéktalanul felolvad a szellemi tartalomban: színezi azt, de nem ütközik ki. Mihelyt kiválik, mihelyt önálló életet kezd élni, felrobbantja a művészet korlátait.

A határt művészet és Erosz között élesen megvonni már csak azért sem lehet, mert az koronként, de egyénenként is változó. A keresztény kultúra lényegében testet-megtagadó. A testi dolgokban való engedékenysége legfeljebb engedmény az emberi gyarlóság javára. Ezért, ha szigorúan vesszük, a dogmatikus kereszténység szempontjából minden erotikus szabadság szabadosság egyúttal; a legjobb esetben nem bűn (házasság), de semmiképpen sem szentség.*

Számos keleti kultúrában azonban az erotikum isteni mámor, szent felülemelkedés az emberi lét kötöttségén, egyesülés a világot betöltő titokzatos teremtő erővel. Ezért találunk keleti vallásos kultuszokban szent erotikus táncokat és a szerelemnek szolgáló papnőket és ezért minősítenek a keresztény egyházi tekintélyek minden táncot oly könnyen ördöginek.

Az erotikus erkölcs kérdését a történelemben csak történeti összefüggésében tekinthetjük, a művészetek történetében is csak így. Ugyanaz az erotikus színezet, ami az egyik korban kiütközik és eloldódik a szellemi tartalomtól, tehát művészetén-

* Már mint a házasság szentségében az erotikus momentum nem szentség.

kívülivé válik, a másik korban felolvad a művészi összelményben, nem válik sem tudatossá, sem elszigetelt ható-elemmé. Elvben a tánc éppen úgy lehet az átszellemülés, a testies kötöttségtől való eltávolodás eszköze (ilyen a mise liturgikus mozgása, de ilyen a dervis-tánc is és talán ilyen lehetett a pütagoreikus misztériumok avató-tánca), mint az erotikus izgalmak felkeltőjévé. Nem a táncon múlik tehát, hanem a táncoló emberen és a táncot szemlélő társadalmon.

Tánc és társadalom.

Túlságosan alapvető és lényeges emberi megnyilvánulásról van itt szó! A tánc nem hagyja magát kiiktatni a kulturális életből, legfeljebb a köztudatban csökken vagy emelkedik az értékelése.

A hellén kultúra virágkorában a táncos ugyanannak a megbecsülésnek örvend, mint bármely más művész, és minden művelt ember egyúttal műkedvelő táncművész. Rómában egyes pantomimusok fejedelmi fizetést élveztek, ünnepelt közéleti nagyságok és befolyásos udvari emberek. Ugyanakkor a táncosok tömege a színpadon és a gazdagok lakomáin többé-kevésbé alacsony sorban él, esetleg nem egyéb rabszolgánál. A különbség a táncos kiváltságosok és a táncos tömeg között óriási. A középkorban a hivatásos táncos — nagy általánosságban — egyfelő' megvetett és kiközösített, másfelől mégis nélkülözhetetlen és közkedvelt szóra-

koztató. Gondoljunk arra a szerepre, amit falvainkban a cigány játszik: nem veszik egészen emberszámba, de zenéjük az élet szépítője s ezért néha pazarul megjutalmazzák.

A középkor végén a róneszansz szelleme egészen új jelentőséget és méltóságot kölcsönöz a táncművészet udvari képviselőjének, a táncmesternek. Egy Cornazanoról, egy Guglielmo Ebreoról tudjuk, hogy az olasz udvarok vetekedtek értük és hogy valóságos udvartartással utaztak. A táncmesterek társadalmi helyzete a következő századokban csak megszilárdult. Semmivel sem állt bármely más művész rangja alatt. A hivatásos táncosok tekintélye azonban a színészekével egyenlő mértékben változik. Táncmester és balletmester, udvari tánc-tanár és koreográfiaak szerzője között a XVII. században nincs éles határvonal. A mesterek műveltsége ennek megfelelően magas. Zenéhez is jól értenek, rendszerint kitűnő, sőt, virtuóz hegedűjátékosok (maguk kísérik gyakorlás közben a táncosokat), nem egy közülük tehetséges zeneszerző volt. Általában nem megvetendő antik műveltséggel is rendelkeztek. XIV. Lajos, az ügy fontosságának megfelelően, külön királyi akadémiát szervezett a táncnak.

A XVIII. század folyamán a színpadi balettmester és a társastáncmester szerepe lassan-lassan különválik, amily mértékben a társastánc elidegenedik a színpadi tánctól s amily fokon bekövetkezik a közönség eltávolodása a táncművészettől.

A XIX. század folyamán beteljesedik a táncosok társadalmi helyzete. Egyes sztárokat mér-

téken felül ünnepelnek még — de hisz éppen ez kell, hogy gondolkodóba ejtsen! A táncesta, mint tánc- és illemtant oktató személyiség (rendszerint kiérdemesült színházi táncos volt) mindinkább kózikus figurája lett a szalonoknak. A színpadi táncosnő — a kevés sztárt kivéve — még mélyebben csúszott le a ranglétrán. Szemhunyorgatva és nyelveszettintve beszéltek vidám urak a „balettpatkányról” és az ő már nem is kétes értékelésük híven tükrözte a táncművészet rangját a köztudatban.

Ez a szánalmas állapot századunk folyamán észrevétlenül, de igen alaposan megváltozott. Nem csak az orosz balett tekintélyének hatására (a cári udvar tudvalevően elszegényedett arisztokraták gyermekeit képezte ki táncosokká előkelő zárda-szerű internátusában) — de főképen a forradalmi táncmozgalmak nyomán. E mozgalmak vezéralakjai és hívei túlnyomórészt az intellektuális középosztályból kerültek ki. Ma már „történelmi nevek” viselői is választhatják a táncospályát. Senkit sem gátol meg abban, hogy például a legmagasabb bírói tisztséget viselje, ha gyermeke hivatásos táncművésznek megy. Ez még egy félszázaddal ezelőtt elképzelhetetlen lett volna.

Ha a táncművészet azzá lesz, amivé lennie kell, művésznek lenni hamarosan társadalmi rangot fog jelenteni — mint ahogy az Szovjetországban már meg is valósult.

Olyan korokban, amikor a tánc a magas kultúra szerves tartozéka volt, híven tükrözte a kor társadalmi szándékait és szerkezetét. A középkor

végén, az újkor határán, változatosságával, kötelességével, a néptáncsal való érintkezése folytán is megfelelt a demokratikus tendenciáknak. S amint az abszolútizmus szelleme fokról-fokra felülemelkedett, úgy mondott le a tánc is az improvizáció, az egyéni értelmezés szabadságáról. Ha XIV. Lajos akadémiaja királyi pátens alapján „javította és csiszolta” a táncot, ez szükségszerűen fakadt a kor szelleméből. Nem létezhetett egyetlen fontosabb életmegnyilvánulás sem királyi elismerés, pecsét és ellenőrzés nélkül.

A balett művészet-társadalmi sajátága híven tükrözte a barokk társadalmi felfogást. Szóló és kórus élesen különvált. A kórus szerepe az volt, hogy jelenlétével díszítse, méltóképen keretezze és kiemelje a szólót. Nem volt drámai funkciója! A szólisták között is szigorú rangsorbeli rend uralkodott. Kiki a maga jelentőségéhez mérten lépett a színpadra. Legelsőnek a legkevésbé jelentős szólista táncolta el a maga pas-ját, majd a rangsorban utána következő, és utolsónak jött a legkiválóbb, a legelőkelőbb tag.

Noverre „Levelei”-t, az 1750-es évek végén, már a forradalom szele lengi körül. Azt követelte, hogy a kórus a cselekmény szerves hordozója legyen, tehát bekapcsolódjék a drámai bonyodalomba. Tiltakozik a szólisták minden rangsorbeli megkülönböztetése ellen. Csak egyetlen szempont uralkodhatik: a drámai cselekmény parancsa.

A XIX. század balettje ismét visszazökken a Noverre-előtti kerékvágásba, legalább is abban a tekintetben, hogy a kórus elveszíti aktív cselekmény-

hordozó szerepét s csak a virtuóz szólistát kere-
tező, azt kiemelő tényezővé válik. Már pusztán ez
a mozzanat is igazolja, hogy a balett a XIX. szá-
zadban elidegenedett a kortól és ezt az idegenségét
részben még a XX. században is megtartotta.

Amily sokrétűek századunkban a társadalmi
törekvések, ugyanoly gazdag a kép, amit e tekin-
tetben a táncművészet elénk tár. A rengeteg ön-
álló táncos, legkülönbébb kísérleteivel, erősen
egyéni hangsúlyú szándékaival, híven tükrözi a
többé-kevésbé szélsőséges individualizmust, a por-
cikáira töredezett társadalom anarkiáját. Ahány
egyéniiség, annyi stílus. Ahány ál-egyéniiség, annyi
ál-stílus. Sok csoport nem egyéb egyének halma-
zánál. Jellemző, hogy nem egy mozgásművészeti
csoportvezető miként komponálta meg műveit:
megadta a cselekmény fonalát vagy megjelölte a
kifejezendő érzést vagy eszmét, előírta az irányt,
amiben a színpadon nagyjában mozogni kell, és a
többi rábízta a résztvevők egyéni találékonysá-
gára, a véletlen rögtönzésre.

Voltak kórusok, amelyek egy vezető egyéniiség
gombnyomásra úgyszólván személytelenekké vál-
tak, egyetlen, vasfegyelemtől áthatott, pontos gé-
pezetté — az individualizmus merev ellentétéképen.
Az egyén megszűnt egyén, sőt, megszűnt ember
lenni.

Az amerikai görkl-szervezet egy mechanizált,
futószalagon gyártott vidámság-együttes. Hallat-
lan vitalitással, magával ragadó optimizmussal fű-
tött, de minden mélységet nélkülöző, minden pro-
blémától távol álló és ezért lényegében hazugságon

alapuló társadalmi szemlélet eredménye. Látszat-individualizmus (a spontán jókedv látszata), a láthatatlan „keep smiling”-parancsnak alávetve.

Mindezekkel szemben áll a valódi csoportszellemtől áthatott táncegyüttes, az egyéniség- és a kollektívitás-elv szerves szintézise, egybefoglalása. Az ilyen együttesnek minden tagja teljes felelősségtudattal veti magát alá — a műnek. Különállását feladva betölti a reá háruló szerepet, de mindig úgy, hogy valamely szerkezet szerves részének érzi magát. Szólista és csoporttáncos nem különül el. Nem csak azáltal, hogy ugyanaz a művész egyszer a legnagyobb szerepet táncolja, más-kor pedig a karban marad, hanem azáltal is, hogy mint szólista állandó összefüggésben marad a karral — ezt az összefüggést érzi és érezteti — és mint kartáncos voltaképpen a szólószereplés felelőségével teljesíti feladatát, hordozza az eszményt vagy a cselekményt. — Ez, ha egyesek fülében kissé papírzizegésszerűen hangzik is, gyakorlatilag igazolható és valóraváltható. Az egyén a maga társadalmában feloldódva egyéni életének legfőbb táplálóját és éltetőjét találja meg: egy rokon és munkás közösségben.

Az ilyen szellemtől áthatott táncművészeti csoport hivatott egy eszményi társadalom eszményi kifejezőjévé lenni. Az ilyen szellemtől áthatott csoporttagot a maga társadalma kiváló képviselőjeként fogja megbecsülni.

A jövő zenéje? Aligha. A jelen egyik égetően időszerű művészi problémája.

Szerző, előadó, rendező, mester.

Mielőtt útjára bocsátanám ezt a könyvecskét, befejezésül még egy elméletileg és gyakorlatilag egyaránt fontos tárgyra szeretném felhívni a figyelmet. A táncművészet megbecsülésével együtt teljesen kiveszett a köztudatból az egyes személyi tényezőkről szerepe a táncművészet életében. Maguk a táncosok sincsenek tisztában vele, különösen azok nem, akik az operai balett keretein kívül állnak. És nincs vele tisztában a kritika, amelynek számos téves ítélete e zavarból folyik.

Az első tétel oly magátólértetődőnek tetszik, hogy egyenesen rejtélyes, miért nem ismeretes mindenki előtt. Nevezetesen: nem minden jó táncos egyúttal jó táncszerző is egyben és nem minden jó táncszerző jó előadóművész. Táncszerzés (koreográfusi tevékenység) és táncelőadás két különféle művelet; elvben ugyanolyan különböző, mint a zenei komponálás és a zenei előadás. Hány jó zenei előadóművészre esik egy jó zeneszerző? És mily ritka az a kiváló zeneszerző, aki egyaránt kiváló, mint előadóművész! Nos: ugyanez áll a táncra is.

A táncművészeti forradalom első évtizedeiben a táncos-szólisták egyúttal saját táncaik szerzői is voltak. Ez egyfelől a végletes individualizmus szelleméből folyt, másfelől az előlrőlkezdés szükségéből. Kezdeti fokon alkotás és előadás nem különül el. Mégis sok jó táncos azon bukott meg, hogy mint komponista tehetetlen volt. És néha egy-egy jó komponista vérzett el előadóművészi fogyatékosságain. Közönség és kritika, teljes tájékozatlan-

ságukban, mindig azonosították az előadói tevékenységet a táncszerzőivel. S a komponálás sikos terein a dilettantizmus még ártalmasabban tobzódott, mint a legvaskosabb tudatlanságot mégis könnyebben leplező előadói területen.

A táncművészetnek — nem magától értetődik-e? — megvan a maga kompozíció-tana, megvannak a mesterségbeli törvényei, szabályai, fortélyai. Forradalmi korszakokban, amikor szakítani kell egy avult és megmerevedett, az életől elidegenedett elmélettel és gyakorlattal, elég, ha igazi tehetségek meg é r z i k a törvényeket, megteremtik a maguk szabályait és kitapasztalják a fortélyokat. Idővel azonban meg kell születnie a táncszerzés tanának is.

Bármint is legyen: komponista- és előadó-tehetség egyesülhet egyazon személyben, de mindenképen két különböző tevékenységen alapul. Fontos, hogy a tánc ismerje a tánckomponálás alap-elemeit. És nélkülözhetetlen, hogy a táncszerző, a koreográfus, tudjon táncolni, még ha nem is lép soha a színpadra, mint előadóművész. De mindez csak pedagógiai részletkérdés. A dilettantizmus kiirtásának egyik előfeltétele, hogy élesen elkülönítsük az alkotó tevékenységét a reprodukálótól, a táncszerzőét a táncosétól.

E szempontból felbecsülhetetlen értékű a táncírá s találmánya, amit Lábánnak és munkatársainak — elsősorban Albert Knustnak — köszönhetünk. Ma ott tartunk, hogy minden, a legbonyolultabb tánc is, pontosan lejegyezhető, és bárki által, aki kellő gyakorattal bír a táncírá s

olvasásában, a táncjegyzés alapján eltáncolható. Hogy kiváló táncszerzők alkotásait majd bárki előadhassa — mint ahogy a zeneművészet terén Bach, Beethoven és Bartók szerzeményei közkinccsé válhattak — ma már nem tartozik a merő ábrándok közé.

Am a modern színpad követelményeinek megfelelően a táncszerző és a táncelőadó közé még egy fontos személy iktatódik: a táncrendezőé. A táncrendezői tevékenység mint külön feladatkör, fennáll akkor is, ha történetesen a táncrendezői munkát maga a táncszerző látja el (s ez ma még a gyakoribb eset). A táncrendezőre hárul az a feladat, hogy szerző, előadó, színpad és közönség között az összefoglaló és egyeztető elem legyen. Átérezve minden egyes tényező természetét és követelményeit, közös nevezőre kell hoznia a gyakran szertekívánkozó erőket. Egybe kell hangolnia a művet az adott szereplők tehetségével és felfogókészségével. Egybe kell hangolnia a művet a közönség kíváncsiságával és befogadó készségével, anélkül, hogy engedményt tenne a művészet rovására, mint az ízlés jellemes nevelője, nem pedig mint olcsó igények jellemtelen kiszolgálója.

Kell-e külön hangsúlyoznunk, hogy a táncrendezőnek — értenie kell a tánchoz? Anélkül, hogy komponista vagy előadó lenne, értenie kell a komponálás és az előadás alapkérdéseire.

És végül még egy fontos tényezőről kell megemlékeznünk: a „trénerről”, a táncmesterről, a szó tulajdonképeni értelmében. Az ő feladata a technikai munka vezetése, a technika gy-

korlása, fejlesztése, finomítása. Nem kell alkotó művésznnek lennie, elég, ha művészi ízlése van, vagy ennek híján: ha aláveti magát az együttes művészi vezetője utasításainak. Jó trénerre, táncmesterre minden együttesnek szüksége van, munkájának lelkiismeretessége megérződik a művészi teljesítményen.

A táncművészet élete bonyolult, és minél inkább élet, annál bonyolultabb.

Annál bonyolultabb, de azok számára, akik eleven életet élnek, annál kedvesebb.

Önekik ajánlom

e kis könyvet. Fiatal táncosoknak és táncosnőknek, akik hitből, nem pedig más jobb híján választották nehéz pályájukat. Ajánlom táncrendezőknak és táncszerzőknak, akik minden ízükben érzik a táncművészet végtelen lehetőségeit. Ajánlom a tánc kisszámú barátainak, akiket a tánc iránti rajongásukban semmiféle tévelygés sem kedvetlenít el. És ajánlom — nem kevésbé — azoknak, akiknek a táncművészet mindeddig ismeretlen terület volt, hogy kedvvel közeledjenek hozzá, megbecsüljék és megszeressék.





