



TÁNC TUDOMÁNYI KÖZLEMÉNYEK



2019/1.

A Magyar Táncművészeti Egyetem folyóirata XI. évfolyam 1. szám

„Aki nem látta fiatalon, semmit sem tud róla.”

(angol kritikus)

Faludy György

Nurejev halála

„Gőgös vagyok, bús és vidám, kinetika az etikám,
a földvonzást jól ismerem, s mert ismerem,
nem istenem,
csak kívánom és alakom szüntelen győz az anyagon,
könyörgés, parancs a karom s hadüzenet, ha akarom.
Ha feltűnök a szinpadon, hol nincs sűgő sem irgalom:
kőrző leszek, szárny, kétkarú mérleg,
pörgettyű vagy darú,
a táncosnő léggömb nekem, szálltában kapja el kezem.
A nézők mind csak ünnepi mozgásom sápadt tükrei.
Ajkam kegyetlen sarkai hány nyilat tudnak ajzani!
Két combom, akár két ködös ezüstben úszó üstökös.
Nincsen, kit kulcsontom nyitott ingemben el nem csábított,
s pupillám dupla lézere halálsűgár, ne nézz bele,
vagy nézz, mert nincs az emberek közt egy sem, akit szeretek.
Lelkemre vágyol? Nincs sehol. Testem pótolja lelkemet.”

(Budapest, 1992)

Szerkesztőség:

Tóvay Nagy Péter főszerkesztő
Bolvári-Takács Gábor felelős kiadó
Lőrinc Katalin
Macher Szilárd
Major Rita

Arculatterv:
Tellingner András
Tördelés:
Szélpál-Bajtai Éva

A borítón *Terpszikhoré*, a tánc műzsája látható.

Táncstudományi Közlemények

A Magyar Táncművészeti Egyetem lektorált, tudományos folyóirata

A szerkesztőség címe:
MTE Művészetelméleti Tanszék
1145 Budapest,
Columbus u. 87-89.

Tel.: 273-3430, fax: 273-3433
e-mail: ttk@mte.eu
www.mte.eu

ISSN 2060-7148
Lapnyilvántartási szám:
CE/14319-3/2016.

Megjelenik évente kétszer, a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal támogatásával (NKFIH K115676).

A folyóirat terjesztése ingyenes, további példányok korlátozott számban a szerkesztőségtől kérhetők.



Forrásközlés

Ertl Péter: Az új Nemzeti Táncszínház köszöntése	4
--	---

Konferencia

(Tánckutató Doktoranduszok III. Országos Konferenciája. Magyar Táncművészeti Egyetem, Budapest, 2018. november 10.)

Balogh Janka: Tánc a kozmoszsal a Monte Veritán 1913-1917 között	5
Péter Petra: A nyolcvanas évek öröksége a mai magyarországi kortárástánc szcénában	15
Szemessy Kinga: Játék és uniszónó – táncelőadások a részvételiség jegyében	31
Szőnyi Vivien: A funkcionista szemléletű tánc kutatás elméleti és módszertani alapjai	38
Péterbencze Anikó: Átmeneti rítusok és a tánc kapcsolata a moldvai csángó-magyar lakodalom rendszerében	48

Szakdolgozat

Ladjánszki Márta: Az intézményes koreográfus képzés lehetőségei külföldön	69
---	----

In memoriam

Fenyves Márk (1973–2018)	
Balogh Janka – Fenyves Márk: A mozdulatművészet kapcsolata a 20. század első felének emancipációs törekvéseivel Magyarországon	82
Hézső István (1944–2018)	
Emlékezés Hézső Istvánra	92
Kun Zsuzsa (1934–2018)	
Fuchs Livia: Születésnap beszélgetés Kun Zsuzsával	95

Recenzió

Barabási-Mocsári Erika: Doç. Dr. Mehmet Öcal Özbilgin: İzmir Zeybek Oyunları	102
--	-----

Beszámoló

Beszámoló a Milloss-Szabó-Nádasi szimpóziumról	104
--	-----

Szerzőinknek	106
---------------------	-----



forrásközlés



Ertl Péter

Az új Nemzeti Táncszínház köszöntése*

Ma nyílik az új Nemzeti Táncszínház.

Nemzeti. Tánc. **Színház!**

Színház: azaz az egyetemes emberi kultúrának az az egészen különleges, időtlen és kortalan formája, amikor is egy különleges térben, a színpad terében, az előadás pillanatában megmutatkozik a valóság egy szelete. Valamennyi művészeti ág között a színházat az teszi egyedivé, hogy a művészeti alkotás egy megismételhetetlen pillanatban jön létre. Abban a pillanatban, amikor alkotó és közönség egyszerre van jelen egy térben. Közönség nélkül az alkotó árva. Alkotó nélkül nincs közönség.

Színpadaink, itt az épületben, a modern építészet és technika remekművei. Az egykor ipari szerelőcsarnok, most a varázslat tere, ahol kétszáz négyzetméterbe sűrítendő egy teljes történet; és egy előadási idő alatt átrepülhetünk évszázadokat!

Ma nyílik a Nemzeti. **Tánc!** Színház.

Tánc: azaz az emberi mozdulatnak, testnek, váagnak, szenvedélynek egyetemes nyelve. Nem ismerünk olyan történeti korszakot, nem ismerünk olyan kultúrát, amiben a tánc ne lett volna jelen. Az embernek, az emberiségnek mindig volt olyan öröme, bánata, olyan mondanivalója, amit csak a tánc nyelvében tudott kifejezni. Sokan táncolunk ma Magyarországon. Táncolunk, mert hagyományainkat őrizzük. Táncolunk, hogy szórakoztassunk. Táncolunk, mert ez az életünk.

Magam előtt látom szakmánk nagy elődeit, a klasszikus balett balerináit, doyenjeit, néptánc- és kortárs táncművészeit, koreográfus alkotóit és mestereit, és látom a jövő táncművészeit is, akik ma még a Táncművészeti Egyetem termeiben készülnek csodálatos pályájukra.

Ma nyílik a **Nemzeti!** Tánc. Színház.

Nemzeti, azaz a miénk. A nemzet időn és téren átívelő közösség. Nem ismerünk mindenkit, aki e közösséghez tartozik, mégis sok közös dolgunk van. Nem ismerjük azokat az embereket, akik száz, kétszáz éve itt, ezen a helyen éltek, dolgoztak vagy táncoltak. De megörököltük tőlük a helyet, a zenét, a táncot. Nem ismerünk mindenkit, aki e pillanatban táncra öleli párját valahol e hazában. De együtt viseljük a következő generációért a felelősséget. Azt, hogy a gyermekeink mit fognak énekelni és hogyan fognak táncolni.

A Nemzeti Táncszínház befogadó színház, mi vagyunk a mindenkori vendéglátói a különböző stílusú együttesekből álló táncszakmának. A mi feladatunk, hogy helyet adjunk alkotó és közönség találkozásának. Mától itt lépnek színpadra nagy társulataink kiforrott alkotásai, és itt kísérletezhetnek az új, felnövekvő táncművészek első színpadi produkcióikkal. Értő és kíváncsi közönség várja itt őket, ahol kicsik és nagyok, alkotók és közönség együtt tanulhatják a tánc közös nyelvét. Mától a nemzeti táncművészet itt van itthon!

Kedves Közönségünk, kedves Vendégeink, ma nyílik a Nemzeti Táncszínház!

* Elhangzott a Nemzeti Táncszínház új épületének avató ünnepségén, a Millenárison, 2019. február 15-én.



Balogh Janka

Tánc a kozmosszal a Monte Veritán 1913-1917 között

Történelmi előzmények

Bevezetés

A 19. század második felétől jelentkező radikális társadalmi-gazdasági folyamatok alapvetően megváltoztatták az emberek gondolkodását és életvitelét, ami egy új emberkép kialakulásához vezetett. Az új találmányok, a gyártási technológiák átalakulása az urbanizációs folyamatok fel erősödésének és az ipari termelés robbanásszerű megnövekedésének kedvezett, és ennek hatásai jelentkeztek a társadalom szerkezetében és az emberek magánéletében. A nagyvárosi életforma és a pozitivista tudományfilozófia a töretlen haladás optimizmusának tudatát erősítette, ugyanakkor olyan elidegenedési és szekularizációs folyamatokat indított el, amelynek eredményeképpen az ember eltávolodott eredeti gyökereitől, vallásától, társas kapcsolatai felbomlottak, és mindinkább „kívülről irányított” emberré vált.¹

A modernizációs folyamatokkal szemben a 19. század végén kialakult az ember irracionális erőit hangsúlyozó kultúrkritikai szemléletmód, amely a kor filozófiai áramlataiban (leginkább Nietzsche), társadalom-politikai változásaiban (liberalizmus, emancipációs törekvések), és művészeti törekvéseiben fogalmazódott meg. A racionalizmussal szembehelyezkedő kritikai szellemi áramlatok az emberek számára a menekülés irányát a jelen viszonyaiból egyrészt az elvágódás gondolatával, romantikus utópiákkal (visszatérés a természetbe, történelmi múltba, népi kultúra hagyományaihoz), másrészt a transzcendens mélységek és a kozmikussal való kapcsolat feltárásával tudatosította.

Az 1870-80-as évektől a Nyugat-Európa civilizációjában jelentkező kiüresedett ember egyéni önmegvalósító modellekkel, individualizáló és emancipációs törekvésekkel próbálta megvalósítani életének új kereteit. A modern életforma nemcsak fizikailag veszélyeztette az ember biológiai létezését, hanem már a korábbi értékek és hitrendszerek sem kínáltak biztos eligazodási lehetőséget számára. Ezért az új élettartalmak keresésére irányuló törekvések társadalmi- és életreformmozgalmakat, gondolkodásbeli változásokat hívtak elő.²

Az életreform mozgalmak új életvezetési megoldásokat (mint például életmód, testkultúra, földművelés, vegetarianizmus) mutattak a kialakult válságból menekülők számára, amelyek az embernek a természettel, a munkával, és Istennel való kapcsolatát romantikus utópiákkal igyekezett helyreállítani. A megváltozott élethelyzet válságára a megoldást az öngyógyítás tudatosságában látták meg, lehetőségét a természet ősi, romlatlan formájához való visszatérésben képzelték el (távol a városi létformától), amely a boldog élethez az örök szépség és a harmónia

¹ Németh, 2013.

² Németh, 2002.



forrása. Az életreform természetfelfogása nemcsak a természeti környezettel való kapcsolat újraértelmezésére irányult, hanem annak szükségességére is, hogy az ember figyeljen saját természetes emberi tulajdonságaira.³ Az egyéni belső útkeresés folyamatában az emberek számára a természetes körülményekhez való visszatérést, az egymás iránti nyitottság, az egyedi élmények keresése és az önkifejezés (individualizációs), az érzékenység, a szépség, és az esztétikum kínálta harmóniaélmény jellemezte.⁴

A jövő tánca

A századforduló társadalmi változásainak hatására, a művészetekben is elindult a kortársak felé fordulás, az akadémiai formáktól és konvencióktól való elszakadás, új alkotói kifejezőmódok keresése az irodalomban, a képzőművészetekben és a különböző előadóművészetekben (zene, tánc, színház) egyaránt.

A táncművészetben ez a klasszikus balett akadémikus formáitól, a test anatómiai sajátosságainak ellentmondó technikai szabályrendszerétől való eltávolodást jelentette, és egy olyan új testhasználatot, amely a test természetes, szabad és autentikus mozgására irányult. Az arisztokratikus klasszikus balett vertikális irányba törekvő tündérvilágát, mimetikus kifejezőmódját és statikus mozgáselemeit, amelyek lépésanyaga a zenei ritmus alárendelődésében szigorú szabályokra épült, felváltotta egy új szemléletű tánc koncepció.

A klasszikus balett hagyományaival szemben, a modern tánc előfutárainak táncújító törekvései olyan minőségbeli változásokat eredményeztek, amelyek hatására a tánc a térben horizontális irányban haladó, folyamatosan, sokszínű dinamikával áramló, önkifejező mozdulatokra épült, és a zenehasználat is átértelmeződött. Ebben az érzéki táncban fontos szerepet kapott a természetes légzés ritmusa, a solar plexus, a láb esztétikája a mezítláb táncolással, az újfajta szabadabb ruha, valamint az autentikus őszinte kifejezésben a belső tartalom inspirálta mozgásformák kivitelezése, amelyekkel a valós életből merített, belső emberi tartalmakat közvetített (a „nép” felé fordulás). Az új tánc 20. század eleji képviselői saját táncfilozófiáikat alkotottak, ezek voltak a „Szabad Tánc” (amerikai képviselői Isadora Duncan, Loie Fuller, Ruth St. Denis), az „Új Német Tánc” (Európában Laban Rudolf és Mary Wigman nevéhez fűződik).⁵

Ebben az időben a táncforradalmárok női emancipációs törekvéseinek és az általuk közvetített életformának meghatározó szerepe volt az új nőideál népszerűsítésében, és így az új életreform mozgalmakkal együtt befolyásolták az új női testkultúrát hirdető ritmikus gimnasztika, valamint a mozdulatművészeti mozgalmak elterjedését is.⁶

Az életreform mozgalmak és a tánc kapcsolata

Az életreform mozgalmak az egyes emberek életét megváltoztató, átfogó, egyéni reformokat hirdettek, amelyekkel a társaktól és az önmagától elidegenedett ember saját testének felszabadítását tudatos életmódmódváltó programokkal valósíthatta meg. A vegetáriánus táplálkozásra, reformöltözködéssre, higiéniaira, hagyományos férfi-női szerepek és kapcsolatok megváltoztatására, és a szabadidő eltöltésére irányuló lehetőségekkel megkezdődött a test visszabirtoklásának divatja. Az új testkultusz terjedésével, amely a természetesen szabad, ápolts és egészséges test

³ Németh, 2013.

⁴ Németh, 2002.

⁵ Balogh, 2008.

⁶ Németh, 2013.



ideálját hirdette, nudista mozgalmak (fény- és levegőfürdő), turisztikai-, sport- és mozgásművészeti mozgalmak alakultak ki.⁷

Az emberek egyéni céljaik és öngyógyító reformjaik megvalósítására sokszínű eszmei hátteret (pl.: ökológiai panteizmus, irracionális szélsőséges aszkézis) kínáló közösségekbe szerveződtek, ezek egyikeként említhető a Monte Verita közössége, amely utópista szemléletmódjában a vidéki kommunák természet-közelségével és a művészet gyógyító erejének eszményével valósította meg az emberek gyógyítására irányuló kísérletét.⁸

A Monte Verita (Igazság Hegy)

Svájcban az Ascona hegycsúcán működő életközösség 1902-ben kezdte el működését, amely szakítva a hagyományos medicinás orvoslással, szanatóriumában a természetes gyógymódokra (légfürdőzés, napfürdőzés), a vegetarianizmusra, és az önellátó földművelésre rendezte be a kommuna életformáját. Alapítói (Ida Hoffmann, Henri Oedenkoven, Karl Gräser, Gusto Gräser és Lotte Hattemer) elutasították a zajos nagyvárosi életformát, és a természettel való harmonikus kapcsolatban, az életreform lehetőségek széles skáláját (például öltözködési-, oktatási- és szexuális reform) valósították meg törekvéseikben. Az intelligencia bölcsőjének is nevezett közösség Európa egyik jelentős szellemi központjává vált, amely az ott élők számára a magasabb életvezetés lehetőségét is jelentette, új világok és „kitágult tudatállapotok” megtapasztalásával (Németh, 2013).

A kolónia vendégkörében a számos híres művész, filozófus és politikus egyéniség is megfordult, mint például Hermann Hesse, Isadora Duncan, Rudolf Steiner, Fidus, Kerényi Károly, Trockij és Lenin.⁹ A dolgozat további része Laban Rudolf és Mary Wigman munkásságát mutatja be a Monte Veritán eltöltött időszakban, 1913–1917 között.

„Summer School for Art” a Monte Veritán

A Monte Verita közössége új iskolájának („School for Art”) a vezetésére meghívja a magyar származású Laban Rudolfot (Bratislava), aki 1910-1912 között táncmozgalmával már széles körben népszerű volt Münchenben. Laban növendékeivel 1913 júniusában érkezik a Monte Veritára, ahol iskolaigazgatóként Suzanne Perrottet együttműködésével a kommuna szellemiségét követve, a tánc tartalmi megújítására törekedett. 1913 és 1917 között Laban minden évben vezette nyári iskoláját („Summer School for Arts”), ahol megszállottan kutatta a test és a lélek összekapcsolásának lehetőségét a kollektivitás és a kozmikus tapasztalatok élményébe helyezve. Itt készítette el első két koreográfiáját is, a „The Dancing Drumstick” (Táncoló dobverő) és az „Ishtar’s Journey into Hades” („Istár útja az alvilágba”).¹⁰

Ebben az időszakban tanítványai lettek Mary Wigman, Katja Wulff és Suzanna Perrottet is, akik segítségével megvalósította új táncfelfogását, azt az új táncot („New German Dance”), amelyben a mai európai modern tánc gyökerezik. Laban számára életének ez egy értékes alkotói időszaka; a harmincas éveinek közepén járó bohém szívű fiatal táncos, tele ambíciózus energiával, karizmatikus személyiségével maga köré tudta vonzani a nőket, akiknek együttműködő

⁷ Németh, 2013.

⁸ Németh, 2002., Németh, 2013.

⁹ Németh, 2013.

¹⁰ <http://www.flashartonline.com/article/lets-dance/>; <https://labanlibrary.wordpress.com/tag/monte-verita/>



szerepe meghatározó volt munkásságának ezen kezdeti szakaszában. Életfilozófiájában fontos szerepet töltött be természetszeretete és az egyszerű életformára való törekvés, amelyben a boldog élet forrását vélte látni. Intenzív kutatómunkáját pacifista lelkülete is áthatotta, őszinte naivitással hitt abban, hogy innovatív elképzeléseivel, a tánc lélekfelszabadító erejével változást érhet el a társadalom konvenciói közé szorított emberben.¹¹ ()

Az iskola komplex programja egyesítette az életet és a művészet, helyet kapott benne a munka, a tánc, a tanulás, a próbák és az előadások, és mindez a szabadban, a Monte Verita kertjében valósult meg.

A hang és zenei szekciót Suzanna Perrottet fiatal svájci tánctanár vezette, aki Dalcroze-nál tanult euritmiát¹², ott sajátította el a pedagógusi készségeket, a beszédtechnika szekcióért Maja Lederer, a mozgásszekcióért Mary Wigman volt a felelős.¹³

Suzanne Perrottet beszámolójából kiderül, hogy a foglalkozások reggeltől estig tartottak, délelőtt kertet gondoztak, sarut készítettek, ezután táncoltak, este zenei és improvizációs beszéd órák voltak Labannal, ami akkoriban egyedülálló volt. Laban kezdő szintű tánckursusokat is szervezett. Minden héten kisebb fesztiválokat és performanszokat rendezett a növendékekkel, ezek a művek a Tánc-Zene-Szó („Tanz Ton Wort”) triádján alapuló természetes kifejezőképességek egységében születtek. Az igényes oktatásnak három aspektusa volt: (1) technikai készségek (testgyakorlatok, ének, hangszeres és beszédtechnikai kurzusok, pantomim), (2) a művészi gyakorlat, (3) a kompozíció készítés. A tánc mellett különböző tantárgyakat is tanultak, mint például éneklés, rajzolás, film, pantomim, és a mimetikus színházi kultúra eredete.¹⁴

Művészet és spiritualitás

Komplex tevékenységeivel a „Summer School” nem egyszerűen az élet iskolája volt, hanem Laban a művészi spiritualitás kifejezésére is törekedett, ami olyan eseményekben fejeződött ki, mint például a szabadkőműves „Ordo Templis Orientis” 1917-es kongresszusa, amelynek Laban is tagja volt.¹⁵ 1917-ben az okkultista Theodor Reuss konferenciát szervezett a Monte Veritán, amelynek témái között szerepeltek: a nemzetek különbözőségeik nélkül, szövetkezetek, modern oktatás, női jogok a jövő társadalmában, misztikus szabadkőművesség, új társadalmi struktúrák és a tánc, mint rituális vallás. Az esemény fő programja az iskola növendékeinek produkciója, egy estétől napkeltéig tartó rituális tánc volt a Monte Verita különböző helyszínein, az iskola növendékeinek előadásában.¹⁶ Az első bevezető rituálé, este hatkor, a lemenő napot mutatta be („Song of the Sinkig Sun”), tizenegy órakor a „Demons of the Night” pantomim az éjszaka groteszk lényeinek vad játékára épült, reggel hatkor a „Triumph of the Sun” táncimnusz a hajnalban felkelő napot ünnepelte, nyolckor pedig a „Miracle of Flowers” pantomime indította a napot. Vannak, akik ebben a táncsorozatban egyfajta kvázi-vallásosságot, mások pedig az I. világháború ellen tiltakozó pacifista lelkület kifejeződését vélik felfedezni.¹⁷

¹¹ Partsch-Bergsohn, 1994

¹² <https://labanlibrary.wordpress.com/tag/monte-verita/>

¹³ Maletic, 1987.

¹⁴ Maletic, 1987.; McCaw, 2012.

¹⁵ McCaw, 2012.

¹⁶ <http://www.csf.ethz.ch/about-us/chronological-highlights.html>

¹⁷ McCaw, 2012.



Laban Rudolf táncelmélete

Laban új táncelméletére és táncpedagógiai elképzeléseire jelentős hatással volt a kommuna kísérleti életformája, ahol az ember a természeti környezettel való szoros kapcsolatában megjelent a a terápiás táncok gyakorlata, a nudizmus, a vegetarianizmus, az euritmia, a szexuális szabadság.¹⁸ Iskolájában a természettel való harmonikus élet megvalósítására törekedett, ahol az emberek maguknak termelték meg az ételmet, és saját szövésű ruhákat készítettek. A természetben táncoltak, gyakran ruhátlanul, és mozgásdinamikai improvizációval kísérleteztek (lásd. 1. ábra).¹⁹

Test és tér – a kozmosztól az ikozaéderig

Laban koncepciójában a tánc és tér kapcsolatának alapja a metafizikai idealizmus, amelyben a teret a kozmikus rend metaforájaként használta.²⁰ Elképzelésében a tánc egy olyan médium, amely összeköti az embert a természettel és a kozmoszsal, és a táncos mozgásában a világminőség harmóniája tükröződik vissza.²¹



1. ábra:
Laban Rudolf táncosai a Monte Veritán
1917 körül

Pedagógiájában arra ösztönözte növendékeit, hogy fizikailag kevésbé lehatárolt környezetben dolgozzanak, és egy újfajta életet tapasztaljanak meg, a szabadban folytatott táncot, amely mentes szilárd anyagi határoktól.²²

Laban térharmónia elméletében a test és a tér fokozott tudatossága központi fogalom volt²³ Mozgáselemzésének alapja is a táncost körülvevő tér, amelynek háttérében nemcsak spirituális érdeklődése áll, hanem saját építészeti ismeretei. „Koreutika” rendszerében a harmonikus, természetes mozgások különböző formáit a kristályszerkezetek atomjainak szabályosan rendeződő elvével analóg módon értelmezte, hasonlóképpen mint Platón a szabályos testeket.²⁴

Az emberi testet és mozgásának lehetőségeit vonalak, irányok, síkok, absztrakt geometrikus formák (például kocka, oktaéder, ikozaéder) és vonalak viszonyában is kutatta.²⁵ A test mozgását egy képzeletben vizualizált oktaéder (8 egyenlő oldalú háromszög, lásd 2. ábra) „keretezte”. A test mozgáshatárainak további kiszélesítéséhez később az ikozaédert (20 lapú poliéder, lásd 3. ábra) alkalmazta, amely az öt platóni vagy szabályos testek egyike. Ennek vázszerkezetét

¹⁸ <http://www.flashartonline.com/article/lets-dance/>

¹⁹ <http://www.csf.ethz.ch/about-us/a-historical-site.html>

²⁰ Partsch-Bergsohn, 1994.

²¹ Németh, 2013.

²² Maletic, 1987.

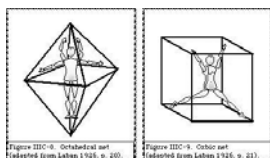
²³ Brandstetter, 2015.

²⁴ Schwabe, 2011.

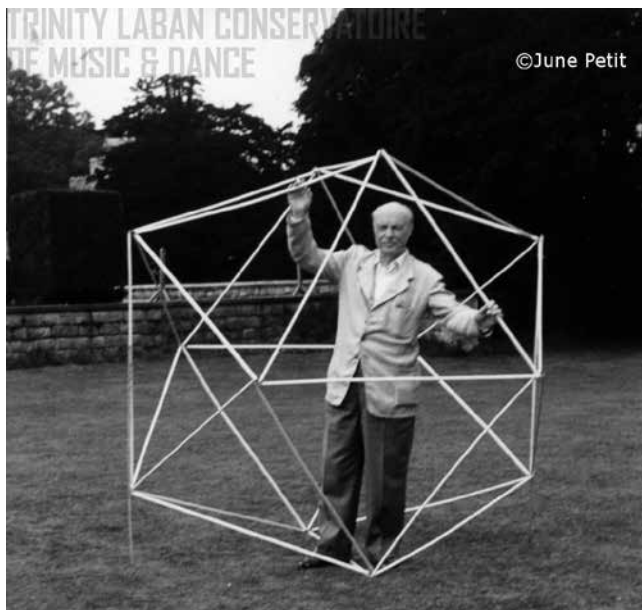
²⁵ Schwabe, 2011.



embrenagyságú méretben is elkészítette, hogy tanítványai számára a mozgások összetett lehetőségeit tudatosítsa, és az ahhoz szükséges képzelőerő fejlesztését valós térbeli tapasztalatokkal mutassa be. Ezeknek az alakzatoknak a csúcs- és végpontjai a táncmozgás erővonalainak képzeletbeli kiterjesztését tették lehetővé a test határain túl a végtelenbe.



2. ábra:
Test és tér viszonya
az oktaéderben és a kockában



3. ábra:
Laban Rudolf
az ikozaéderben

Laban térharmónia elméletében lefektette a szabad tánc egyik alapját, amely a test és a tér fokozott tudatosságát jelentette, a tér-ritmus érzékelését.²⁶ Laban alapozó tréningje lendület-skálákra („Schwungskalen”²⁷) épült, amely a táncos egész testére kiterjedő nagy mozdulatok végrehajtását jelentette, és a testtudat további mélységeinek irányába mutatott: a test(részek) izolációjával a tér-idő-dinamika-forma különböző eszköztárában valósította meg.

Az expresszionizmustól az abszolút táncig

A táncújíto „Szabad Tánc” elméletében ez a szabadság nem egyszerűen a ruháktól, hagyományos táncosztümoéktól, és az erkölcstól való megszabadulást jelentette, hanem a táncnak a zenei alárendelödéstől való felszabadítását. Az általa elképzelt tánc nem a zenei ritmusok testi reprezentációja, hanem a test természetes ritmusát fejezi ki, és térbeli, valamint dinamikai komponensekből áll. Ezzel a felfogásával különbözött Dalcroze ritmikus zenei mozgásrendszerétől, amely véleménye szerint a mechanikus mozgás fejlesztésére jó, de szerinte az csak impresszionisztikus, és egy idő után a táncosnak szüksége van arra, hogy a lelkét és az agyát összekapcsolja. Laban a zenét arra használta, hogy élere keltse a növendékekben a tánc örömforrását, és később, miután megismerte a test törvényeit (tér-idő használat, szimmetria, ismétlés, architektonika, megfordítások, organikus tempó, dinamikai skálák), a zenéből időrítmusokat tanulhatott (lengés, beat, csúsztatás, gyorsulás, lassulás). A tiszta tánc koncepciójában az expresszionista kifejezés lehető-

²⁶ Brandstetter, 2015.

²⁷ <https://labanlibrary.wordpress.com/tag/monte-verita/>



ségére fókuszált, amelyben az individuuum supraperszonális ösztönei dominálnak,²⁸ a mozdulatok öntörvényűek (nem konceptuálisak), és benne a táncos személyiségének saját karaktere jelenik meg. Táncideája tehát az abszolút tánc, amely nem esztétikai és etikai elemekből építkezik, hanem a mozdulatok forrása a társművészetek totális fúziójában gyökerezik. Miután ezt az alapot lefektette, elkezdett kísérletezni a zene és a tánc, valamint a zene – tánc – szöveg („Tanzen – Tun – Wort”) együttes jelenlétében rejlő kifejezési lehetőségekkel.²⁹

Pedagógiájában Laban a tánc örömeinek átadása, a test fizikai megerősítése és a mentális elmélyülés mellett fontos szerepet tulajdonított annak, hogy a test – hangzás – szöveg totális fúziójának hármasságában az improvizáción keresztül az ember rátaláljon, saját természetes kifejezőerején keresztül önmaga teljességére.³⁰

A mozdulatkórus és rituális táncműsorok

Az individuuum formálása mellett Laban az iskola programjában olyan művészi potenciálok felébresztésére is törekedett, amelynek során a mozdulatokban nem pusztán az individuuum saját ritmusa fejeződik ki, hanem az egyszerre kapcsolódik a kozmosz harmóniájához és a szociális-kulturális egységhez is. Ennek fényében nyer értelmet jelentős újítása, a mozdulatkórus, amelynek háttérben individualista kooperatív együttműködés újjászervezésének gondolata állt,³¹ eszközei: (1) mozdulatkórus, (2) rituális jellegű táncok, (3) fesztiválok táncműsorokkal.

A mozdulatkórus (lásd. 3. ábra) nem egyszerűen a közösségi életforma reprezentációja volt, hanem egy táncos kísérlet a közösségi jelenlétben rejlő lehetőségek feltárására. Konceptiója mögött az az utópisztikus és ezoterikus eredetű elképzelés állt, hogy szükség van az emberek spirituális egyesítésére egy közös testben, belső fényük növelésére.³²

A mozdulatkórus a résztvevők olyan jellegű mozgására irányult, amelybe aktívan résztvevőként a Monte Verita páciensei is be tudtak kapcsolódni. A kar mozgásminősége nem a zenében rejlő ritmika (mint Dalcroze-nál) formai megtestesülésére irányult, hanem a szabadon áramló test természetes ritmusának és lendületének felfedezésére, valamint a csoportos mozgás örömeinek kifejezésére.³³

A mozdulatkórusban az individuuum egyedisége az egyensúly – ellensúly feszültségében, a túlaradó dimenziális érzetekben, az erőtlenségben, a tér-idő dimenziójában való küzdelemben, és az egyéni gesztusokban fejeződött ki.³⁴

Ellentétben volt a klasszikus balett statikus elemekből építkező, egymásutániságot követő, vertikális irányba törekvő mozgásvilágával, a Laban-féle kórus aktivitása a mozdulatok összefüggő dinamikai folyamatosságára épült a tér horizontjában, úgy, mintha egyik a másiktól következne. Ez a folyamatos dinamika Laban rituális, kvázi-vallásos jellegű táncműsoraiban

a mozdulatkórus a spirituális energiát megjelenítő funkcióját erősítette. Az 1920-as évekre növendékei által a mozdulatkórus tradícióvá vált Németországban, és Irmgard Bartenieff által az USA-ban is.³⁵

²⁸ Tiffany, 2000.

²⁹ McCaw, 2012.

³⁰ McCaw, 2012.

³¹ McCaw, 2012.

³² <http://www.flashartonline.com/article/lets-dance/>

³³ Partsch-Bergsohn, 1994

³⁴ <https://labanlibrary.wordpress.com/tag/monte-verita/>

³⁵ <http://globalwaterdances.org/the-event/>



Mary Wigman

Wigman asszisztense és alkotótársa volt ezekben az években Labannak, aki zenei előképzettségéből adódóan pályafutását szintén Dalcroze euritmia tanárképző iskolájában kezdte. 1914-től ő is csatlakozott Laban „táncfarmjához”, hogy megtanuljon táncolni, ahol Dalcroze-technikát is tanított. Wigman önéletrajzi írásában „ellenállhatatlan mágusnak” nevezte mesterét, aki felszabadító hatással volt rá azzal, hogy előre megszabott esztétikai szempontokat követésével nem korlátozta őt a táncban. A háromdimenziós, organikus dinamikára épülő mozgásrendszer tanulmányozása a tökéletes harmónia élményével töltötte őt el. Elmondása szerint itt talált rá önmagára, miközben felfedezte a saját táncos expresszivitásában rejlő egyedi előadói és improvizációs lehetőségeit, továbbá fejlesztette testtudatát és a koordinációs képességeit.³⁶

A tér dramatizálása

Koncepciójában Wigman a tér drámai aspektusára helyezte a hangsúlyt, a teret mint partnert, élő tömeget képzelte el (víz, felhő). A természetből vett mintákat (nem vizuális) használt a tapintási érzet közvetítésére a táncban, nemcsak érintőlegesen és a test külső részein, hanem oly módon, ami a tánc teljes lényegében megjelenik. Az anyag szövetszerkezetének tanulmányozása (pl. fa, fém, viasz különbségei) fontos szerepet kapott a táncos kifejező eszközrendszerében, és improvizációs táncóráin is alkalmazta. Wigman látásmódjának alapja a tapintás volt, ami más volt, mint a hagyományos vizuális képanyag élménye.³⁷

Impulzív és vehemens táncstílusában ellökődések, rángatózó, hirtelen mozdulatok, és örvénylő mozgások domináltak. Szólótáncainak címeivel is erre a démoni, eksztatikus megszállottságra asszociált (pl.: „Boszorkányok tánc”, „Sorsszerűség”, „Eksztatikus táncok”). A kritikusok szerint Wigmannak ezek a táncai saját bánatának, szenvedélyének, és eksztázisának élig kontrollált, önmaga által hipnotizált projekciói voltak.³⁸

Kora alkotói korszakának modern tánc a feltörekvő avantgárd számára a táncba olyan elemeket épít be, amelyek a mesmerikus transz testmozgását, másrészt egyfajta gépies mozgást idéznek. 1917-ben stabil munkakapcsolatban volt a zürichi „Dada Gallery” előadóival, amelynek minden előadásában a Laban iskola növendékei szerepeltek. Wigman fellépett Nietzsche „Imigyen szóla Zarathustra” című művének felolvasásával egybekötött táncsal, amely a mai performansz művészet előfutárának tekinthető.³⁹

Wigman a tánc valódi birodalmát ahhoz a tudattalan állapothoz kötötte, amely Carl Jung kollektív tudattalanról alkotott elképzeléséhez kötődik. A természeti népek táncában is a kitarító monoton mozgás megelőzi a transz élményt. A dervis forgás, amelynek Wigman nagy mestere volt és tanította is, transzba juttatja a táncost, és így az a tudattalannal való kapcsolatában rátalál arra a világra, amelyben ő a tánc gyökerét látta.⁴⁰ Laban és Wigman között feszültség alakult ki, a táncosnő erős önkifejező akarata miatt. Laban ugyanis úgy gondolta, hogy a táncosnő ezzel az individuális önkifejezéssel, az ő térharmóniáról alkotott elképzelését sérti. Így 1917 után Wigman önállóan folytatta tovább az alkotói pályáját.⁴¹

³⁶ Partsch-Bergsohn, 1994.

³⁷ Partsch-Bergsohn, 1994.

³⁸ Tiffany, 2000.

³⁹ Tiffany, 2000.

⁴⁰ Partsch-Bergsohn, 1994.

⁴¹ Partsch-Bergsohn, 1994.



Összegzés

Laban tánc történeti jelentősége nem az, hogy egy független új táncot teremtett, vagy mozgásstílust (mint Isadora Duncan, Loie Fuller, Ruth St. Denis), hanem az, hogy a tánc reformjának sokféle ágát megszilárdította, összesűrítette egy absztrakt és didaktikus rendszerre.⁴² A táncot abszolút nyelvvé tette azáltal, hogy felszabadította a zene uralma alól, helyreállította függetlenségét és szépségét,⁴³ valamint törekvései nyomán született meg az „Ausdrucktanz” heterogén közössége, a „New German Dance” mozgalom.⁴⁴

Laban célja nem csak az volt, hogy a táncot fizikai és spirituális cselekvéssé formálja, hanem növendékeinek átadja az alkotói individualitásnak a közösségi együttműködés szellemében megvalósuló élményét, és beavassa őket az emberi invenció kreatív kifejezési lehetőségeinek eszköztárába⁴⁵.

Táncfelfogásának sajátos paradoxonja, hogy mozdulatelemző rendszerében az emberi mozgásokat részre lebontva szemlélte, és az emberi test egyéni felszabadításának lehetőségét, újbóli birtokba vételét a mozgáshatárok intenzív térbeli kiszélesítésével és kvázi részekre darabolásával valósította meg. Ugyanakkor a mozdulatkórusban, és később a nagy tömegeket megmozdító koreográfiáiban (parádék, felvonulások) a közösségi erő felszabadítását az emberek spirituális egyesítésével képzelte el.

Az I. világháború után Laban is elhagyta a Monte Veritát, alkotói pályájának új fejezetét Stuttgartban kezdte el egy korábbi növendékével, Dussia Bereska táncosnővel. A Monte Verita meghatározó helyszíne volt a „New Dance” műfajának kidolgozásában, amelynek továbbfejlesztése különböző irányokban, Mary Wigman, Kurt Jooss és Laban Rudolf munkásságával „New German Dance” néven ismert, amely a mai európai modern tánc elődje.

A „Summer School of Art” megalakulásának századik évfordulója alkalmából 2013-ban létrehozták a „Laban Event”-et, amely egy nemzetközi konferenciával és táncelőadásokkal egybekötött évente megrendezett esemény a Monte Veritán⁴⁶. A modern tánc újító képviselőjének emblemikus ikozáder szobra (Miki Tallone munkája) a Monte Veritán, a Laban-féle tréningek eredeti terepén áll.



4. ábra:
Laban Rudolf
és mozdulatkórusa
a Monte Veritán 1917-ben

⁴² Brandstetter, 2015.

⁴³ Maletic, 1987.

⁴⁴ Brandstetter, 2015.

⁴⁵ <http://www.csf.ethz.ch/about-us/a-historical-site.html>

⁴⁶ <https://labanlibrary.wordpress.com/tag/monte-verita/>



Irodalomjegyzék

- Brandstetter, Gabriele (2015): *Poetics of Dance: Body, Image, and Space in the Historical Avant-Gardes*. Oxford : Oxford University Press. (Oxford Studies in Dance Theory).
- Maletic, Vera (1987): *Body – Space – Expression: The Development of Rudolf Laban’s Movement*. Berlin: Mouton De Gruyter.
- McCaw, Dick (2012): *The Laban Sourcebook*. New York: Routledge.
- Németh, András (2002): „A reformpedagógia gyermekképe. A szent gyermek mítoszától a gyermeki öntevékenység funkcionális gyakorlatáig“. In: *Iskolakultúra*. (3. sz.), 21–28.
- Németh, András (2013): „Életreform-törekvések és táncpedagógiai reformok a 20. század első felében“. In: *Beke, László; Németh, András; Vincze, Gabriella (szerk.): MOZDULAT – magyar mozdulatművészet a korabeli társadalom és művészet tükrében*. Budapest: Gondolat. 11–51.
- Partsch-Bergsohn, Isa (1994): *Modern Dance in Germany and the United States: Crosscurrents and Influences*. Chur : Harwood Academic Publisher.
- Schwabe, Caspar (2011): „Heuréka és szerencsés felfedezés: Lábán Rudolf ikozaédere és a Buckminster Fuller-féle jitterbug“. In: *Régi-új magyar építőművészet (Melléklet: Utóirat – Post Scriptum)*. (5. sz. / 64. sz.), 36–39.
- Tiffany, Daniel (2000): *Toy Medium: Materialism and Modern Lyric*. California: University of California Press.
- Tonja Lara van Helden (2012): *Expressions of Form and Gesture in Ausdruckstanz, Tanztheater, and Contemporary Dance*. (Bölcsészdoktori disszertáció, University of Colorado, Boulder).

Elektronikus források:

- Congressi Stefano Franscini (CSF), history: <http://www.csf.ethz.ch/about-us/a-historical-site.html> (2017. 01.04.)
- Congressi Stefano Franscini (CSF), Chronological highlights: <http://www.csf.ethz.ch/about-us/chronological-highlights.html> (2017. 01.04.)
- Global Water Dances Initiative – “Dancing for Safe Water Everywhere” <http://globalwaterdances.org/the-event/> (2017. 01.04.)
- Ikozaéder <https://hu.wikipedia.org/wiki/Ikoza%C3%A9der> (2017. 01.04.)
- Jane Fowler (2015): *Explore Your Archive Week 14-22 November 2015*. Laban Library and Archive, Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance, 11. 16. <https://labanlibrary.wordpress.com/tag/monte-verita/> (2017. 01.04.)



Péter Petra

A nyolcvanas évek öröksége a mai magyarországi kortárstánc szcénában*

A magyarországi kortárstánc szcénája nagyjából negyven éves. Éppen abba a korba érkezik, amikor a kezdeti eseményeknek – a feledésbe merülés elkerülése végett – a biografikus emlékezetből át kell kerülniük a kollektív emlékezetbe.¹ Írásommal ahhoz járulok hozzá, hogy az 1980-as évek eseményeit a mai kollektív emlékezetbe idézzem, jelentőségükre rámutassak. Azt vizsgálom meg, hogy ezek a 30–40 évvel ezelőtti események hogyan formálták, formálják a mai szakmai közeget.

Tanulmányom gondolatmenete abból a megfigyelésből indul ki, hogy a jelenlegi magyar kortárstánc szcénát alig érintette meg az ún. konceptualista tánc, ami Európa-szerte az 1990-es évek közepétől meghatározó esztétikai referenciaponttá vált. Ennek okait kutatva arra jutottam, hogy a magyarországi kortárstánc szcénája történetének megértéséhez nem elegendő az alkotók esztétikai eszményeinek feltárása, hanem az eszmények áthagyományozásának az intézményes keretei is fontosak. A kettő kölcsönhatásának az elemzéséből nyerhetünk magyarázatokat az alakulástörténet sajátosságaira.

A mai magyar kortárstánc sajátosságainak történeti okait egyrészt a magyarországi kortárstánc kezdeteire, azaz az 1980-as évek eseményeire vezetem vissza. Másrészt arra a hazai jellegzetességre, hogy az intézményi-személyi közeg folytonosságából adódóan a kezdetben kialakult struktúrák gyakorlatilag ma is változatlanul fennállnak. A helyzet elemzése során három kérdésnek járok utána:

1. Kik határozták meg a 80-as évek magyarországi kortárstánc szcénáját?
2. Milyen táncesztétikát képviseltek ezek a szakemberek?
3. Hogyan öröklődött át az ő hatásuk, azaz mi biztosítja a folytonosságot?

Az emlékezés természete

Van egy emlékképem arról, ahogyan Nagy József a Szkéné színpadán lassú mozgással diagonálisan átszeli a teret. Az eset 1984. augusztus 19-én történt, így hát nyilvánvaló, hogy nyolcvévesen nem személyesen voltam a tanúja ennek az eseménynek. A képet egy beszélgetésből őrzöm, mely az eset után 33 évvel az előadás két szemtanúja között zajlott, akik izgatottan idézték fel ezt a mindkettejük számára beégett vizuális emléket. A két szemtanú Fuchs Lívია (kritikus) és Angelus Iván (akkoriban a Kreatív Mozgás Stúdió /KMS/ vezetője), akik a KMS által első ízben megrendezett Budapesti Új Tánc Verseny zsűrijének tagjaiként voltak személyesen is ta-

* A közlemény az NKFIH K115676 számú kutatás keretében készült.

¹ „A negyvenedik esztendő válságos fordulópont a kollektív emlékezetben. Ahhoz, hogy egy emlék ne merüljön feledésbe, a biografikus emlékezetből át kell kerülnie a kollektív emlékezetbe.” Assmann, 2004, 214.



núi a Bőjtutó című szólótáncnak, mely a versenyen első díjat kapott. A beszélgetésünk után visszakerestem Fuchs Livia beszámolóját,² és rájöttem, hogy már olvastam erről a diagonálisról, de igazán megtapadni az emlékezetemben csak akkor tudott, amikor a két visszaemlékezővel együtt részese lettem a felidezés örömeinek.

Az emlékezés működéséről szóló pszichológia villanófényemléknek nevezi azt a jelenséget, hogy képesek vagyunk a múlt érzelmileg telített eseményeiről „pontos felvételt” készíteni és emlékként megőrizni. Azonban a megőrzés nem úgy működik, hogy fenntartjuk az érzékelt tapasztalat másolatát, hanem az esemény nyelvi újraformálása, verbalizálása döntő hatású az emlék fennmaradásában.

Az emlékezés működésének ezt a leírását analógiaként használom a magyarországi kortárs táncművészet hagyományozódásának megértése során, bár tisztában vagyok azzal, hogy a táncművészet területén a hagyományozódás aktusa döntően nem nyelvi, hanem kinesztetikus. A közös metszet a két jelenség között az érzelmileg telített élmény pontos megőrzése. A nyolcvanas években a periférikus, illetve ellenkulturális helyzetben lévő kortárs művészettel foglalkozók bizonyára nemcsak intellektuálisan, de érzelmileg is felfokozott állapotban voltak. A táncművészet ráadásul olyan művészeti praxis, amit jellemzően közösségben tanul és gyakorol az ember, ahol az élmények folyamatos újraartikulálása, terjesztése a tánc sajátossága miatt – a személyes találkozások során újra és újra megvalósul.

Személyes találkozásnak nevezek minden olyan eseményt, amely során fizikális információátadás történik: tipikusan ilyenek a tudásátadás olyan terepei, melyek táncteremben, mozgásgyakorlatokkal történnek, mint a kurzusok, hosszabb-rövidebb ideig tartó képzések, ahol a résztvevők egy térben mozognak, mely során testi kontaktusba kerül(het)nek egymással. Ezekben a platformokon többféle szerkezetű tudásátadás történt. Voltak hosszabb távon működő hazai platformok, mint Jeszenszky Endre dzsessz-tánc tanfolyama, ahol a magyar kortárs tánc úttörői közül szinte mindenki megfordult. Ilyen állandó platform volt a Kreatív Mozgás Stúdió, ahol az állandó program mellett alkalmi, intenzív kurzusokon külföldi vendégtanároktól is lehetett tanulni. A személyes találkozások közé tartozik az is, amikor hazai táncosok a külföldön szerzett tudásukat osztották meg a hazai pályatársakkal. Így közvetítődött a drezdai Palucca-iskolából és a kölni nemzetközi nyári kurzusokról a tudás testről-testre. Szintén ebbe a sorba tartozik a magánterekbe, lakásokba száműzött mozdulatművészeti hagyomány.

1. Modern és kortárs tánctechnikák a hazai oktatási platformokon 1989 előtt

A modern tánc megjelenési formái a 80-as évek előtt

Mielőtt a nyolcvanas évek magyarországi helyzetét bemutatom, érdemes ránézni időben és térben is egy szélesebb kontextusra. A 20. század első felében a Magyarországon mozdulatművészetnek (vagy mozgásművészetnek) nevezett modern tánc párhuzamosan alakult ki az európai modern táncsal.³ Az ún. „európai modern tánc” vezéralakja Lábán Rudolf volt, aki 1919-től Németországban dolgozott, eleinte magán, majd állami intézmények vezetőjeként.⁴ Magyarországon ezzel szemben a mozdulatművészeti tevékenység mindvégig magánintézmények keretében maradt. Az Európa-szerte kialakult modern tánc irányzatok, iskolák a 2. világháború után

² Fuchs, 1984. 29., Fuchs, 1993. 86.

³ Lásd erről bővebben Lenkei Júlia munkáit Dienes Valéria, Madzsar Alice, Szentpál Olga iskoláiról és a Magyar Mozdulatművészeti Egyesület integrációs törekvéseiről. Lenkei, 1993.

⁴ Lábán Rudolf 1930-34 között a Porosz Állami Színházak igazgatója, 1934-36 között a Deutsche Tanzbühne igazgatója, az „Új Német Tánc” irányítójája.



Európa keleti és nyugati részén egyaránt háttérbe szorultak. Ennek a változásnak a háttérben a kontinens mindkét felén a politikai átrendeződés állt.

Nyugaton, ahol a modern tánc központja Németország volt, Lábán Rudolf és tanítványi köre a náci Németország kultúrpolitikai támogatását elfogadva kompromittálta magát, ezért az ország újjászervezése során nem kaphattak vezető szerepet a kulturális életben. A kollaborációban természetesen nem voltak egységesek a modern tánc képviselői. Kurt Jooss az első zsidótörvények alkalmával, 1933-ban emigrált. Lábán esetében az 1936-os Berlieni Olimpiai Játékok bizonyult vízválasztónak.⁵ Jooss 1949-ben visszatért az általa 1927-ben alapított essen-i Folkwang Schule-ba, de csak jóval később – a nyolcvanas években – Pina Bauschnak köszönhetően, a sok új hatást is magába olvasztó Tanztheater Wuppertal révén lett széles körben elfogadott a harmincas években gyökerező táncszínházi hagyomány. Mary Wigman, bár a náci propaganda szerint balos és dekadens volt, s drezdai iskoláját bezáratták, Lipcsében mégis folytathatta a tanítást. Innen 1950-ben menekült át Nyugat-Berlinbe, ahol saját iskolájában haláláig (1973-ig) tanított, koreografált.

A helyi hagyományok visszaszorulásával párhuzamosan az amerikai eredetű modern tánctechnikák – Graham, Limón, jazz, Cunningham – az ötvenes évek közepétől jelentek meg az európai intézményi közegben. A balett tradíció megújítási igénye miatt az európai közeg ekkor szomjazta az új tendenciákat. Az első vendégjátékok után 1959-től a kölni Nemzetközi Nyári Táncakadémia keretében tanulni is lehetett a tengerentúli mesterektől.⁶

Még mindig Németországban – de ezúttal a keleti térfélen – maradvá, a majdnem folyamatos működés ellenére sem lehet folytonosnak tekinteni Gret Palucca 1925-ben alapított drezdai iskoláját, mely az 1949-es államosítás után komoly kurrikulumbeli kompromisszumok árán maradt fent. Ekkor a moderntánc hagyományt felváltva a Vaganova-alapú balett-oktatás került az oktatás fókuszába.⁷ A posztsztálini rendszerben viszont lehetősége volt egyrészt a saját expresszionista hagyományát tovább éltetni, másrészt vendégtanárokat hívni a nyári nemzetközi kurzusra, ahol a keleti blokk országainak művészei viszonylag könnyen hozzáférhettek az európai és amerikai modern tánc stílusokhoz.

Ezzel át is térünk a háború utáni Kelet-Európa sajátosságaihoz, ahol a szovjet kultúrpolitika mintájára szervezték újra a táncéletet is. De ez nem csak a mozdulatművészeti iskolák tevékenységének betiltását jelentette. Az állami támogatást élvező, látszólag prosperáló néptánc és balett világában is csak a szigorú keretek közé szorított – a szocialista kulturális, nevelési és propaganda célokhoz illeszkedő – irányzatok virultak. Azonban ezt a képet minden kelet-közép-európai országban árnyalják azok a túrt vagy épp támogatott kategóriába tartozó jelenségek, melyek kívül estek ezeken a hivatalos esztétikai normákon.⁸

Magyarországon a mozdulatművészeti hagyományt magánlakásokban, vagy nyilvánosan, de átnevezve (pl. esztétikus testképzés, művészi torna, ritmikus gimnasztika) vagy más mozgásformákba oltva (pl. néptánc, balett, társastánc, gyógytorna, torna sport) tanították az aktív tanítványok, pl. Berczik Sára, Szöllősi Ágnes, Kármán Judit, E. Kovács Éva, Mirkovszky Mária. A balett modernizálása ugyan vidéki helyszínrre számúzve, de még állami támogatást is élvezhe-

⁵ Az 1936-os Berlieni Olimpiai Játékok megnyitó ünnepségének koreográfusként tízezer ember részvételével készített mozdulatkórus művet, melyet a főpróba után Goebbels betiltott. A Deutsche Tanzbühne igazgatójaként Lábán szervezte az Olimpia alkalmából megrendezett nemzetközi táncversenyt is (melyet pl. Martha Graham bojkottált). Lábán 1937-ben Párizsba, majd 1938-ban Nagy-Britanniába menekült, ahol folytatta a szakmai munkáját, nem tért vissza Németországba.

⁶ Lásd erről: Fuchs, 2017.

⁷ http://www.palucca.eu/en/palucca_school/history.html

⁸ Lásd erről: Szymajda, 2014.



tett: az Eck Imre vezette Pécsi Balett 1960-ban alakult és vált a szocialista Magyarország egyik fontos kulturális exportcikkévé.⁹ A néptánc területén a kísérletező koreográfusok a népművelődés égisze alatt, amatőr együttesekben alkottak, s újító törekvések fontos fórumává váltak a szolnoki és zalai fesztiválok.¹⁰ Innen nőtt ki a nemzetközileg is elismert, a néptáncot táncszínházzá formáló ún. „magyar iskola”, és ez a közeg lett az 1972-ben induló táncművelés köznevelési intézménye is.¹¹

Egyedülálló jelenség ebben a közegben Jeszenszky Endre 1955-ben alapított magániskolája, mely a hetvenes és nyolcvanas években – az alapító saját táncosi, koreográfusi tevékenysége és kapcsolatai révén – elsősorban a szórakoztató iparba (az éjszakai életbe) ill, a zenés-táncos színházi produkciókba képzett táncosokat. Jeszenszky – elzárva a személyes tanulás lehetőségétől – nyugati folyóiratokból inspirálódott a saját maga által kifejlesztett dzsessz-technika kidolgozása során, melyet az 1980-as évektől – konkurencia nem lévén – viszonylag széles körben tanított. Tanítványai rendre megkapták az Országos Filharmónia által kiállított, „hivatásos táncművész” igazolványt, melynek birtokában jogosultak voltak „akár önállóan, akár csoportosan fellépni, ellenszolgáltatásért nyilvánosan (színházban, az Állami Operaházban, filmen, műsoros rendezvényeken, vendéglátó-ipari üzemekben stb.) szerepelni”. Ilyen igazolvány birtokában vágott bele Kálmán Ferenc és Angelus Iván is a Kreatív Mozgás Kutató és Fejlesztő Gazdasági Munkaközösség megalapításába.¹²

A magyar kortárástánc kezdetei az 1980-as években: külföldi hatások

A magyar táncszcéna 1980-as évekbeli átalakulását azonban nem ezek a hazai jelenségek okozták. A későbbi kortárástánc formálódását annak ellenére is a Nyugat-Európában elérhető képzések befolyásolták döntően, hogy a külföldi utazásokat mindenféle adminisztratív (útlevél, vízum engedélyek) és pénzügyi (valutakorlátozás) buktatókkal igyekezett nehezíteni az állami apparátus. A külföldi források közül azokat említem itt meg, amelyek hatását meghatározónak látom a nyolcvanas években besűrűsödő, a modern és posztmodern tendenciákat felszívó hazai táncművészetben.

Elsőként két németországi intézmény szerepét, döntő befolyását emelem ki. Az egyik az 1959-től nyaranta megrendezett nemzetközi workshopok Kölnben, ahol viszont nem a háború előtti európai hagyomány, hanem a frissen befogadott – de nagyrészt háború előtti – amerikai hagyomány vált hozzáférhetővé. A modern technikák (pl. Graham, Limón) és az amerikai dzsessz különféle irányzataival lehetett itt megismerkedni. Itt tanult Graham technikát Árva Eszter, aki az Állami Opera táncosaként a saját szakmai közegében semmilyen hatást nem ért el, viszont a hetvenes években a Kricskovics Antal vezette Fáklya néptánc együttesben tanított, valamint a modern tánc iránt érdeklődőknek lakásán adott órákat.¹³ Szintén Kölnhöz kapcsolódik Imre Zoltán karrierje, aki a Szegedi Balett táncos-koreográfusaként jutott ki saját művével a kölni koreográfiai versenyre (1968), melyet megnyerve Nyugat-Európában maradt egészen 1986-os hazatéréséig. A nyolcvanas években a Kreatív Mozgás Stúdió alapító tanárai, Angelus

⁹ <http://archivum.pecsibalett.hu/kulfold>

¹⁰ Králl, 2013.

¹¹ Fuchs, 2013. 119–162.

¹² Idézet az igazolványok szövegéből. Forrásközlést lásd: Péter, 2018. 225.

¹³ Árva a Pécsi Balett alapító tagja (1960) és szolista volt. Magánéleti okok miatt költözött Budapestre és lett az Operában „negyedik hattúró”. Orvos férje (Dr. Sótónyi Péter) támogatásával tudott külföldi kurzusokra járni. Forrás: Interjú Fuchs Líviával, 2016. augusztus, kézirat.



Iván és Kálmán Ferenc is a kölni kurzusokon gazdagították tánctudásukat, és innen – ill. a drezdai kurzusról - hívtak több tanárt is a KMS budapesti kurzusaira.

A másik német intézmény elvileg könnyebben megközelíthető volt, mivel a keleti blokkhoz tartozó területen működött. A drezdai Palucca iskola kurzusai is vonzó célpontok voltak, azonban itt egyrészt korlátozottabb volt a kínálat, másrészt a két ország kulturális vezetősége egyeztetette a támogatást élvező látogatók személyét. Az állami Plaucca iskolában csak azokat fogadták kedvezményes áron, akiket a magyar minisztérium oda „kiküldött”. Így aztán az a visszas helyzet alakult ki, hogy bár a drezdai kurzus olcsóbb volt, mint a kölni, többnyire fizetni kellett érte, míg a kölni kurzus vezetője ingyen beengedte az órákra a magyarokat. A szakmai kínálat terén a kölni egyértelműen gazdagabb volt. A Palucca iskolában a Vaganova-balett és az ausdrückstanz mellett csak kevés – a nyugatiak által finanszírozott – vendégtanár fért be a programba. A kölni kurzus méretében és szakmai kínálatában is imponálóbb volt.¹⁴

Ahogy ezeket a kapcsolatokat is személyes érdeklődés formálta ki, Nagy József révén a nyolcvanas évek francia táncművészetével is kialakult egy intenzív kapcsolat. A német színtértől eltérően a nyolcvanas évek Párizsa (hasonlóan a Gyagilev balett megjelenésének korszakához) a legfrissebb irányzatokat is befogadó gyűjtőtégely volt. Nagy József pantomim-tanulmányainak folytatása miatt ment Párizsba, ahol a Mark Tompkins által alapított és vezetett Kontakt Műhelyben (l'Atelier Contact) ismerte meg az amerikai posztmodern nemzedék tagja, Steve Paxton által kifejlesztett kontakt technikát, ill. annak előadói formáját, a kontakt improvizációt.¹⁵ Ugyanakkor az ún. „új tánc” (a francia posztmodern) ill. az akkor megjelenő butoh (japán underground) képviselőivel is együtt dolgozott táncosként. Személyes kapcsolatai révén többször is tanított Magyarországon a nyolcvanas években: a Corpus Pantomim együttesben, melynek korábban egy évig tagja volt, a Kreatív Mozgás Stúdióban és Goda Gábor meghívására is.¹⁶

A negyedik intézmény Belgiumban működött ebben a korszakban. Az amerikai modern és posztmodern irányzatok megjelenése mellett Európában a balett-tradíció modernizálásának szándéka jellemezte a táncművészetet. Egyik ilyen irányú törekvés Maurice Béjart munkásságához kapcsolódik, aki a társulati munka mellett Brüsszelben nyitotta meg Mudra nevű iskoláját. Itt tanult Lőrinc Katalin egy évet 1977-78-ban. Majd a Cullberg Balett táncosa lett (1978-81), ahol szintén a balett-tradíció átformálása zajlott, csak egészen más esztétikai és tánctechnikai eszközökkel. Közben a Graham hagyományokat gondozó európai iskolában, a London Contemporary Dance School-ban mélyítette el tudását, melyet a nyolcvanas években még ritkábban, de a rendszerváltás után számos helyen kamatoztatott a hazai oktatási rendszer több intézményében.¹⁷

Az 1989 előtt modern táncokat oktató intézmények, személyek tevékenységét a következő táblázatos formában foglaltam össze. A táblázatban a főbb, jellemző és elemzésem szempontjából fontos információkat tüntettem föl.¹⁸

¹⁴ Angelus Iván szíves közlése, 2019. január.

¹⁵ <http://www.idamarktompkins.com/?q=en/teaching>

¹⁶ Nagy József magyarországi tanítási tevékenységéről lásd: Péter, 2015. 40-44.

¹⁷ A nyolcvanas évekhez lásd: Fuchs, 2017.

¹⁸ Források: Fuchs, 2017., Fuchs, 1997. Budapest Tánciskola Archívum, Goda Gábor archívuma, www.mozdulatmuveszet.hu, www.peccibalett.hu, www.vacibalett.hu.



Modern tánc oktatási színterek Magyarországon 1949 és 1989 között:

intézmény/tanár	technika	források, hatások
Berczik Sára, Szöllösi Ágnes, Kármán Judit, E. Kovács Éva, Mirkovszky Mária, magániskolák	mozdulatművészet (esztétikus testképzés, művészi torna, ritmikus gimnasztika...)	2. vh. előtti mozdulatművészeti hagyomány
Jeszenszky Endre, magániskola	jazz, balett	saját fejlesztés, külföldi könyvek, folyóiratok
Eck Imre, Pécsi Balett	modern balett, jazz	mozdulatművészet, Béjart, Graham videók, újságcikkek, vendégkoreográfusok
Imre Zoltán, Szegedi Balett	modern balett, jazz	Eck, Szentpál Olga
Árva Eszter	Graham technika	Köln
Markó Iván	modern balett	Béjart társulatában szólista
Angelus Iván, Kálmán Ferenc, Kreatív Mozgás Stúdió (KMS)	jazz, kontakt, Graham, Limón, Cunningham, afro, indiai, release, gyerektánc pedagógia	magyar és külföldi vendégtanárok, Köln, Drezda
M. Kecskés András, Corpus Pantomim	pantomim, kortárs tánc, kontakt	Nagy József vendégtanár
Berger Gyula	Limón technika	Köln, Drezda
Magyar Táncművészeti Főiskola nyári kurzusai	modern tánc	vendégtanárok
Lőrinc Katalin	Graham technika	Mudra – Béjart iskola, Cullberg Balett, London Contemporary Dance School, Drezda
Regős Pál, Nemzetközi Tánc és Mozgás Központ (IDMC), Székéné	pantomim, jazz, butoh, show, sztep, flamenco, hastánc, salsa, hip-hop	külföldi vendégtanárok
Goda Gábor, Kortárs Színház és Tánc Műhely	kontakt, butoh, tai-chi	külföldi vendégtanárok
Imre Zoltán, Szegedi Balett	Graham, Limón, Cunningham	Köln, Rambert Balett, vendégkoreográfusok



célközönség	mikor	rendszeresség
nyitott felnőtt és gyerek órák	háború utántól	folyamatosan(?)
nyitott felnőtt órák	1955-től balett, kb. 1980-tól jazz	folyamatosan rendszeres órák
társulat	1960-tól	társulati munkába integrálva
társulat	1966-68	társulati munkába integrálva
Kricskovics Antal: Fáklya néptánc együttes / magánórák lakásban	70-es évek	igény szerint, nem intézményesült formában
társulat	1979	társulati munkába integrálva
nyitott felnőtt órák évközben gyerek órák is	1983-tól	magyar tanárokkal folyamatos órák, külföldi vendégtanárokkal intenzív nyári és téli kurzusok, ill. év közben is jöttek vendégtanárok
társulat	1983-84	társulaton belüli képzés
saját társulatban, vendégtanárként a KMS-ben	1984-től (ekkor alapítja társulatát)	igény szerint, nem intézményesült formában
MTF hallgatói	1984-től	időszakosan
Pécsi Művészeti Szakközépiskola	80-as évek	igény szerint, nem intézményesült formában
nyitott felnőtt órák	1985-től	nyaranta intenzív kurzusok
nyitott felnőtt órák	1986	egyszeri nyári kurzus
társulat	1987-től 1993-ig	társulati munkába integrálva



2. Az amerikai és az európai kortárástánc összehasonlítása

Az előző részben azt vázoltam fel, milyen hatásokat fogadott be az 1980-as években rohamos fejlődésnek induló hazai kortárástánc közege. Ezeknek a hatásoknak a csomópontjai az amerikai modern tánc (Graham, Limón, Cunningham, jazz) és a posztmodern tánc (kontakt technika, release, testtudati technikák) körül formálódtak meg. Ezeknek a befogadása intézményesült a rendszeres kurzusok, vendégtanárok, képzések színterein.

A második fejezetben Ramsay Burt elemzésére támaszkodva az amerikai és az európai táncszemlélet különbségét mutatom be.¹⁹ Azt állítom, hogy az akkori és a mai magyar kortárástánc élet szorosabban kötődik az amerikai, mint az európai szemléletmódhoz.

Burt elemzése abból a megfigyelésből indul ki, hogy a 21. századi táncművészet nyugat-európai és észak-amerikai színtere határozott eltérést mutat. Transatlantic Comparisons című tanulmányában két-két – tematika szerint párba állított – előadáson keresztül mutatja be az Atlanti-óceán két partján, az ezredforduló táján kialakult táncművészet különbségeit. Az első páros: Jérôme Bel: Jérôme Bel (1995) és John Jasperse: Fort Blossom (2000) című munkái, melyeknek közös pontja a meztelenség radikális színpadi használata. A második páros Xavier Le Roy: Le Sacre du Printemps (2007) és Trisha Brown-Simon Keenleyside: Winterreise (2002) című munkái, melyek zene és tánc viszonyának újfajta módozatait mutatják be.

Burt elemzése elején rámutat, hogy bizonyos fokig mind a négy előadás örököse az amerikai posztmodern nemzedék esztétikai és etikai hagyományainak. Az előző fejezetben én is utaltam arra, hogy az ötvenes évektől kezdve az amerikai modern tánc iránt mennyire fogékonyak voltak a balett-tradíció túlélőinek igyekvő európai alkotók. A hetvenes évektől pedig – összefüggésben a 68-as társadalmi változásokkal – az amerikai posztmodern hatására kezdett átformálódni az európai szcéna, ahol „új tánc” néven vált ismertté a korábbi hagyományokat megkérdőjelező és fölülíró művészi attitűd.²⁰ A posztmodern jellemzőit Burt a következőkben határozza meg:

1. A tánctradíciók és konvenciók avantgárd megközelítésű dekonstrukciója.
2. Az testtudatosságra való sajátos figyelem, mely a virtuozitás tradicionális formáinak elvetése révén újfajta – jellemzően a minimalizmushoz kapcsolódó – esztétikai jellemzőket mutat.
3. Az ellenkultúrához kötődő társadalomkritikai attitűd, mely a hatvanas-hetvenes években a vietnámi háborút, az ipari termelés és hivatali munka elidegenítő természetét, a fogyasztói kultúra térhódítását kritizálta.

Különbség a testről való gondolkodásban

Burt az előadások elemzése kapcsán – melyekre részletesen itt nem térek ki – arra mutat rá, hogy míg az első pontban leírt dekonstrukciós eljárás mind a négy alkotóra ill. műre jellemző, a másik kettő posztmodern hagyomány tekintetében határozott különbség mutatkozik az európai ill. amerikai színtéren. A karakteres különbséget a test értelmezésének kétféle szemlélete mentén mutatja be:

Az amerikai szcénára a tánc olyan megközelítése jellemző, melyben a mozgáskutatás szomatikus szemlélete érvényesül. Jellemző esztétikai sajátossága a test anyagiségének, funkcionalitásának, érzelmekkel való telítettségének megmutatása. Az eziránt érdeklődő alkotók általában improvizációval dolgoznak és újfajta mozgásanyagok kitalálására fókuszálnak. Az ő

¹⁹ Burt, 2017. 31-56.

²⁰ A francia színtér elemzéséről lásd: Adolphe, 1993. 59 – 69.



kérdésük nem az, hogy „hogyan lehetséges a kortárstánc”, hanem hogy „hogyan lehet új módon mozogni”.

Az európai szcénában az 1990-es évektől megjelenő táncfelfogás a testet elsősorban a társadalmi vonatkozásaiban vizsgálja. Ezek az ún. konceptualista alkotások kritikai viszonyban állnak a társadalmi, kulturális, politikai környezettel szemben. Központi kérdésük, hogy hogyan keretezzük a táncot úgy, hogy az jelentőségteljes legyen a korszak politikai, gazdasági és társadalmi kontextusában. Eszközeiben esztétikai aszketizmus jellemzi, melynek keretében a megszokott és mindennapi mozgás felértékelődik. Az előadó nem egy virtuóz specialistaként mutatkozik meg, (többek között) így igyekszik ellenállni a művészeti produktum árucikként való fogyaszthatóságának jelenségével.

Burt a négy előadás elemzése során rámutat, hogy közös jegyük a koreográfia hagyományos szemléletének dekonstrukciója, ezen túl Jérôme Bel és Xavier Le Roy művei a neoliberalis gazdasági, (kultur)politikai, társadalmi közeg kritikáját is megfogalmazzák. Ilyen kritikai attitűdöt azonban nehéz lenne John Jasperse és Trisha Brown műveiben találni. Két kérdést tesz fel:

1. Mi lett Amerikában az ellenkultúra kritikai potenciáljával? Hogyan ejtette fogságba a neoliberalizmus?
2. Mi lett azokkal a táncformákkal, melyek ezeket a törekvéseket fejezték ki?

A válaszokat több – kulturális, gazdasági, politikai – tényező összefüggésében keresi. Az testről alkotott koncepció kapcsán André Lepeckit idézi, aki azt a kritikát fogalmazta meg az amerikai alkotókkal szemben, hogy a mozdulatok elrendezéseként értett koreográfia-felfogás modernista csapdájában ragadtak. Nem foglalkoznak az előadói jelenlét kérdésével. Az európai szintéren viszont a kilencvenes években a performansz-művészetek hatására az előadói jelenlét szerepe felértékelődött.

A másik, Lepecki által is említett kultúrpolitikai érvet Susan Foster elemzésére támaszkodva részletezi. Eszerint a döntő különbséget az európai és az amerikai szintér között nem az esztétikai tájékozódás iránya, hanem a társadalmi-gazdasági-politikai kontextus különbsége okozza.

A kortárstánc kritikai attitűdje Amerikában és Európában

Foster és Burt vizsgálódása szerint a neoliberalizmusra adott különböző kultúrpolitikai válaszok azok, melyek döntően befolyásolták a művészek társadalmi pozícióit és ezáltal a művekben kifejezésre jutó kritikai hang erősségét.

Foster – aki művészként maga is tagja volt az amerikai posztmodern tánc közösségének – a támogatási rendszer átalakulásában látja a fordulópontot. Leírása szerint a hatvanas években megjelenő művészközösség olyan nyitott helyszíneket talált és működtetett, melyekben teljes alkotói szabadságot biztosítottak saját maguk számára. Ebben a struktúrában – az ellenkultúra korszakában – a társadalomkritikai attitűd természetes volt. A hetvenes és nyolcvanas években kezdett átfőrnálódni ez a rendszer, amikor a művészektől független intézmények átvették ezeknek a helyeknek a működtetését. Ahogyan Foster jellemzi, a művészek egy fausti alkut kötöttek az intézményekkel, melyek célja a művészek támogatása volt. Azonban az új struktúrában a produkciós kényszer dominál, kevés idő jut a kísérletezésre, a közös gondolkodásra, aminek következtében homogenizálódik a szakma, eltűnnek az egyedi színek, az ellenkultúrára jellemző autentikusság és ezzel együtt a művészet kritikai potenciálja is. Foster tehát azt állítja, hogy az USA-ban a menedzsment által meghatározott piacon marginalizálódott a kísérleti megközelítés. Eltűntek azok a radikális művek, melyek megkérdőjelezték a hatalmi viszonyokat és társadalmi témákra hívták fel a gyelmet.



Ugyanebben az időben – folytatja Foster az érvelést – Európában egy másféle piaca alakult ki a kortárástáncnak. Franciaországban, Németországban, Belgiumban az állam régóta támogatja a művészeteket, mivel felismerte a művészet társadalmi értékeit, és elismerte az állam felelősségét a művészetek támogatásában. Így Európában a neoliberális közegben egy intervencionalista szemléletű művészetpolitika alakult ki, melyben a piac kényszerű hatásait tompítják az állam különböző – művészeteket támogató – intézkedései.

A magyarországi kortárástánc szcéna jellemzői

A fenti jellemzések alapján a jelenlegi magyarországi kortárástánc szcénát döntően az amerikai modellhez tudom hasonlítani. Ami a testhez való viszonyt illeti, a modernista esztétizáló hagyományon túllépő és a dekonstrukciós eljárásokat alkalmazó alkotók munkáira sem jellemző a társadalomkritikai attitűd. Az improvizáción alapuló mozgáskutatás, a test anyagságának megmutatása, az újfajta mozgásminőségek keresése viszont gyakori esztétikai viszonyítási pontok. A mozgáskutatás lehetősége – ami próbateremben töltött sok időt igényel – sajátos módon infrastrukturális kérdés is. Nálunk már a nyolcvanas évektől kezdve, s egészen máig folytatva, könnyen és olcsón (többnyire ingyenesen) érhető el, használhatók táncstúdiók kísérleti munkára. Meggyőződésem szerint ez a lehetőség is ösztönzően hat a mozgáskutatásra.²¹

Ami a kultúrpolitikai, támogatási rendszert illeti, a magyar kontextusban is jellemző a befogadó színházak és a produkciós házak döntő befolyása a szcénára. A kilencvenes években létrejövő művészek által működtetett szervezetek jellemzően átalakultak, ha éppen nem szűntek meg. Megszűnt például a Kortárs Táncszínházi Egyesület, mint a művészek saját érdekképviseleti fóruma. Az olyan szervezetekre pedig, melyekben ma is művészek dolgoznak, az jellemző, hogy az alapításkori egyensúly a művészi és a menedzseri munka között mára eltolódott a menedzseri szerep felé. Gondolok itt az L1 Egyesületben Ladjánszki Márta, vagy a SÍN Kulturális Központban Nagy Zoltán személyére. Erről a jelenségről a következő fejezetben a generációs különbségek jellemzésénél fogok részletesebb leírást adni.

3. Intézményi folytonosság / a struktúra átörökítése

Az első részben bemutatam azokat a hatásokat, melyek az 1980-as években kialakult magyarországi kortárástánc szcénát formálták, különös tekintettel a külföldi hatások befogadására. A második részben Ramsay Burt gondolatmenetére támaszkodva a mai amerikai és az európai kortárs szcéna jellemző vonásait határoztam meg, majd amellet érveltem, hogy a mai magyarországi kortárástánc jellemzően az amerikai szcéna jegyeit mutatja. Ebben a részben kapcsolatot keresek a nyolcvanas évek eseményei és a mai tapasztalatom között. Amellet érvelek, hogy az intézményi folytonosság miatt közvetlen kapcsolat van a két korszak esztétikai tájékozódása között.

Magyarországon a múlt század második felében 1989-ig – hasonlóan azokhoz az országokhoz, amik a szovjet befolyási övezetben, Kelet-Közép-Európában bőjtölték ki ezt az információszegény időszakot – az információhoz való hozzáférés, ill. az információk továbbadása erősen korlátozott volt. Minden olyan médium – a szakírás, a mozgókép –, mely a tapasztalatok átadását segíthette volna, szigorúan ellenőrzött és nagymértékben cenzúrázott volt. Éppen ezért az emberi test, mint médium, a személyes találkozások és a testek közti közvetlen információáram-

²¹ Nyugat-Európában nem jellemző, hogy ingyenesen rendelkezésre állnának próbatermek, így a próbafolyamat hosszát behatárolják (redukálják) az anyagi lehetőségek. Erre a gondolatra Bakó Tamás hívta fel a figyelmemet.



lás révén felértékelődött. Azt gondolom, hogy a kortárs előadóművészet politikai feszültsége miatt létrejövő érzelmi élmény a kollektív emlékezetbe erősen bevészte ezeket a találkozásokat. A magyar kortárstánc szcéna úttörő generációja, amikor a nyolcvanas években kibújta a tojásból, eleve egy kritikus kultúrpolitikai helyzetben találta magát. Másik oldalról nézve: éppen a kultúrpolitikai helyzet krízise²² tette lehetővé a kortárs előadóművészet viszonylagos burjánzását. Tovább gondolva a bevesződés analógiáját, azt is állítom, hogy ebben a krízishelyzetben meg tapasztalt első impulzusoknak a mai napig meghatározó hatása van a hazai kortárstánc szcénára. De ennek csak egyik oka a korai bevesződés. A másik ok az intézményrendszer működésében keresendő.

Az ötvenes évektől a Szovjetunió befolyása alatt álló országokban a központi irányelvek szerint kialakított kultúrpolitika mindenhol hasonló szerkezetű táncművészeti intézményrendszert hozott létre. Megalakultak azok az államilag támogatott balett és néptánc együttesek, melyek szoros tematikai, formai és ideológiai keretek között működtek, ugyanakkor a legtöbb országban betöltötték vagy ellehetetlenítették a háború előtti időszakban elindult modern irányzatokat.

A hetvenes-nyolcvanas években azonban mindenütt megjelentek azok a – hivatásos kereteken kívül dolgozó – művészek, akik a hivatalos és támogatott táncirányzatokkal nem elégedtek meg, a testi kifejezés újfajta módjait keresték. A keleti blokk szétesése utáni határnyitás csak felgyorsította azt a folyamatot, ami a korábban már elkezdődött. A szocialista országok mindegyikében megindult bizonyos fokú intézményesülés, de ez nagyon változatos ütemben és módon valósult meg.²³

Van, ahol a művészek elvándorlása volt jellemző, hogy aztán a többnyire Nyugat-Európában vagy az Egyesült Államokban szerzett tapasztalataikat közvetlenül importálják haza. Máshol helyi kezdeményezések jöttek létre, a rendszerváltás előtt elindult folyamatok folytatásaként. Úgy látom, hogy a posztszovjet országok mai különbségeinek hátterében a rendszerváltás pillanatában meglévő intézményrendszer állapota áll. Miben mérhető az intézményesülés? Például, hogy vannak-e próba- és előadó helyszínek, létezik-e elérhető oktatás, van-e rendszere-sen megjelenő írásos szakmai reflexió.

Magyarországon viszonylag hamar, már az 1980-as években kialakult egy intézményi hálózat, mely akkor ugyan nem készülhetett ilyen folytonosságra, de a mából visszatekintve mégis egy stabil kontinuitást mutat.

Az oktatás terén az 1983-ban Angelus Iván és Kálmán Ferenc által alapított Kreatív Mozgás Stúdió egészen a rendszerváltásig folyamatosan működött, utána pedig deklaráltan is professzionális táncosok képzését tűzte ki céljául, amikor Angelus Iván Budapest Tánciskola néven indította be először még délutáni, 1992-től pedig nappali tagozatos képzését. A fokozatos építkezés során először államilag támogatott szakközépiskolává (Budapest Táncművészeti Szakközépiskola, 1998) vált, később ezzel párhuzamosan főiskolai szintű képzést is nyújtott a 2004-ben létrehozott Budapest Kortárstánc Főiskola keretében.²⁴ A mai kortárstánc szcéna nemzetközi közegben is értelmezhető alkotóinak többsége ebből az intézményből került ki: az első generációból Hód Adrienn, Bakó Tamást, a másodikból Molnár Csabát, Vadas Tamarát, Vass Imrét, a harmadikból Szeri Viktor, Raubinek Lili, Dömötör Luca, Lévai Viola említem példaként. A generációk közti különbségtételt két megközelítéssel tudom alátámasztani: az első tagjai a Buda-

²² A krízist itt úgy értem, mint lehetőséget a változásra. Kádár-rendszer politikai („aki nincs ellenünk, az velünk van”) és gazdasági (gazdasági munkaközösségek, azaz magánvállalkozások létesítésének lehetősége) nyitása lehetővé tette a „túrt” kategóriában lévő művészek munkáját.

²³ Lásd erről: Szymajda, 2014.

²⁴ A KMS és a Budapest Tánciskola intézménytörténetéhez forrásközlést lásd: Péter, 2018. 207–253.



pest Tánciskola korai korszakában, a második tagjai a szakközépiskolai képzésben, a harmadik a főiskolai képzésben vett részt. Persze itt sincsenek éles határok. Hadi Júlia, Cuhorka Emese és Fülöp László például ugyan a főiskolai képzésben vettek részt, művészi életútjuk tekintetében mégis közelebb állnak a második, mint a harmadik generációhoz.

Az intézményi hálózat előadásokat befogadó közege is létezett már a nyolcvanas években. A Műszaki Egyetemen ma is működő Szkénében Regös János a nyolcvanas évek elején alakította ki azt a szakmai profilt, mely kisebb hangsúlyváltásokkal, de ma is érvényes: alternatív előadóművészeti projekteket fogad be. A kortárs előadóművészetek mai reprezentatív befogadó helye a Trafó Kortárs Művészetek Háza. Az intézmény szakmai múltja egy másik egyetemi klubhoz, a Marx Károly Közgazdasági Egyetemhez kapcsolódik, ahol Szabó György kezdte kultúraszervező tevékenységét. Az itt megkezdett munka, melynek fókuszában a kísérleti, underground kultúra bemutatása állt, a Petőfi Csarnokban (PeCsa) a nyolcvanas évek közepétől nagyobb nyilvánosságot kapott. A helyszín azonban nem volt ideális befogadóhely, és a programstruktúra is eklektikus volt. Ezért Szabó György a rendszerváltás utáni időszakban egy tiszta kortárs előadóművészeti profilú intézmény létrehozását tűzte ki célul, melyet holland pénzügyi támogatással sikerült megvalósítani. Így nyílt meg 1998-ban a Fiala Művészek Klubja jogutódjaként és a Petőfi Csarnok kortárs profiljának szellemi utódjaként a Trafó.²⁵

A ma szintén befogadó intézményként működő MU Színház szakmai múltja is a nyolcvanas évekre nyúlik vissza. Lágymányosi Közösségi Házként 1982 óta adott helyet underground művészeti csoportoknak.²⁶ 1991 óta működik MU Színház néven, szakmai arculatát Leszták Tibor formálta kortárs befogadó színházzá. Leszták halála után máig Erős Balázs vezeti a helyet, aki egy közösségi befogadó színház profilt alakított ki. Az intézmény mindhárom korszakban fontos befogadó helye (volt) a kisebb nézőteret igénylő, kísérleti kortárstánc munkáknak, fesztiváloknak.

Az alternatív színterek mellett a Táncfórum a Magyar Táncművészek Szövetsége (MTSZ) által létrehozott, és a Szövetség tagságának munkáit bemutató sorozatként alakult meg 1980-ban a Budai Vigadóban (ma Hagyományok Háza). Vezetője az a Galambos Tibor, aki 1972-től máig a Fészek Művészkлуб vezetője.

A szakírás fórumai közül a Táncművészet és a Muzsika folyóiratok, valamint a Film Színház Muzsika hetilap a nyolcvanas években rendszeresen beszámoltak kortárstánc eseményekről, s ez akkor is jelentős dolog, ha arányaiban kevés hely jutott az akkor még gyakran amatőrként aposztrofált hazai alternatív törekvéseknek. A Táncművészetet 1976-tól 1990-ig Maász László szerkesztette, akinek a koncepciója szerint a táncművészet minden területéről tudósítottak. Szerkesztői tevékenysége mellett támogatta a fiatal kritikusokat is. A kilencvenes évek közepén induló Ellenfény azonban kifejezetten a kortárs, alternatív előadóművészeti közege fókuszált. Az alapító Várszegi Tibor a kilencvenes évek elején három fontos kiadványt szerkesztett, melyek helyzetjelentést adtak a hazai alternatív szcénáról.²⁷ Ma a Színház és a Tánckritika.hu, s legújabbban a dancefeed.org adnak fórumot a kortárstánc előadásokról szóló írásoknak.

Az előzőekben bemutatott intézményi struktúra ill. annak folytonossága meghatározó jellemzője a hazai kortárstánc szcénának. Az is fontos szerkezeti sajátosság, hogy az intézmények működésének folytonossága általában az intézményvezetők személyének stabilitásával is együtt járt. Gyakorlatilag a nyolcvanas évek óta vezetőváltás nélkül vagyunk a meghatározó intézményekben:

²⁵ A Trafó létrejöttének történetéhez lásd: Szabó, 2008.

²⁶ Fábrián Titusz: A KFT irodája – Lágymányosi Közösségi Ház, <https://beatkorszak.blog.hu/>, 2017. május 13. közvetlen link: https://beatkorszak.blog.hu/2017/05/13/a_kft_irodaja_lagymanyosi_kozossegi_haz

²⁷ Várszegi, 1990., Várszegi, 1992., Várszegi, 1994.



Szabó György 1985-től a Petőfi Csarnokba hívott hazai és külföldi táncosokat, majd a Trafó alapítója, ma is meghatározó ember a stábban. Angelus Iván a kortárs táncművész képzés intézményi feltételeit teremtette meg (1983 Kreatív Mozgás Stúdió) és vezeti ma is a Budapest Kortáránc Főiskolát. Fuchs Livia kritikus és tánc-történész – aki a Maác által szerkesztett Táncművészetnél kezdett írni – szintén a kezdetektől figyeli és dokumentálja a kortáránc előadásokat. A Török Jolán, majd közvetlen munkatársa, Ertl Péter által vezetett Nemzeti Táncszínház elsősorban ma is a Magyar Táncművészek Szövetségének művészeit mutatja be, ahogyan a Budai Vigadóban működő Táncforum elkezdte ezt 1980-ban.

Két példát tudok említeni, ahol vezetőváltás és ezzel karakteres arculatváltás is történt. Az egyik a MU Színházban, Leszták Tibor 2008-as halála után bekövetkező – így kényszerű – vezetőváltás. Ekkor a korábban a Krétakörben tapasztalatot szerző Erős Balázs vette át a színház irányítását és formált belőle sikerrel közösségi értékeket szem előtt tartó befogadóhelyet. A másik példa az L1 Egyesület esete, mely művészek laza szövetségéből 2011-ben Ladjánszki Márta vezetésével egy fiatalokat támogató ernyőszervezetté alakult át.

Miért marad fent ilyen stabilan ez az intézményi és személyi struktúra? Erre csak részben válasz a vezetők szakmai elhivatottsága. Beszédesebb tény, hogy a Trafó 2017-es igazgatói pályázataira nem érkezett másik pályázat a belülről pályázó művészeti vezetőn, Barda Beán kívül. Úgy tűnik, az új generációk nem érzik szükségét vagy lehetőségét a struktúra megváltoztatásának.

A stabilitás okai 1.: Generációs szerepmodellek Magyarországon

EU tagországgként és a digitális világ bennszülöttjeiként főleg a fiatal Y, majd Z generáció számára nyíltak meg a lehetőségek, akik kommunikációs készségeikkel, rugalmas életvitelükkel, a közegbe való szocializációjukkal könnyen tudnak mozogni a nemzetközi szférában. Az Európai Unió által kínált forrásokhoz való hozzájárulás ugyanakkor intézményi háttérrel is igényel, amit tipikusan a korábbi generációk által létrehozott és fenntartott szervezetek tudnak biztosítani.²⁸ Az Y és Z generációra ugyanis nem jellemző, hogy saját szervezeteket hoznának létre, hiszen, amikor a pályára lépnek, már létezik egy intézményi infrastruktúra, amivel együtt tudnak működni. És ez az intézményi struktúra gyakorlatilag teljesen fel is használja az elérhető, szűkös forrásokat. Így létrejön egy (kényszerű / kényelmes) szövetség az idősebb és a fiatalabb generáció között, ahol az idősebb generáció tipikusan produceri, menedzseri szerepet, a fiatalabb generáció pedig művészi szerepet vállal. Ezek a szerepmodellek ugyanakkor olyan értelemben is visszahatnak a szcénára, hogy kevés a fiatal menedzser, másrészt a korábbi alkotói generáció (akár már az X Gen is) mellőzöttnek érezheti magát.

A generációs különbség mögött sejtésem szerint az is áll, hogy a korábbi generációk self-made-artist-ként indultak el a pályán, azaz mindenféle produceri, kommunikációs, szervezési feladatot maguk végeztek, csoport esetén maguk között osztottak el. Nincs ez másként a mai pályakezdőkkel sem, viszont míg korábban nem tudták ezeket a feladatokat meglévő szervezeteknek „kiszervezni”, kénytelenek voltak saját maguk alapítani intézményeket. A mai pályakezdőknek számos lehetőségük van a meglévő intézmények szakmai programjaiba bekapcsolódni. Sok esetben látjuk azt (L1 – Ladjánszki Márta, SÍN – Nagy Zoltán), hogy a művészek által kezdeményezett, szolgáltatói profillal rendelkező szervezetekben az alapító művészek szervezőként dolgoznak és producerként, menedzserként lépnek kapcsolatba a fiatalabb generáció tagjaival.

²⁸ Magyarországon nem jellemző az olyan táncművészeti szervezetek jelenléte, amelyet Y generációs művészek hoztak volna létre. Akad azonban pár példa: a dancefeed.org című online, angol nyelvű kritikai platform, a Ziggurat projekt, ami ugyan társulatként határozza meg magát, de projekthalapon működik, valamint az International Dance Week Budapest, ami rendszeresen kínál továbbképzési lehetőségeket.



Az intézményrendszer folytonossága mellett egy másik megközelítésben is érvelek. Ez pedig a kortárstáncnak a kultúrpolitikai térben betöltött strukturális szerepe.

A stabilitás okai 2.: Az alternatív/független művészek kultúrpolitikai pozíciója

Visszatérve a nyolcvanas évekre, azt láttuk, hogy a külföldről behozott tudásra elegendő igény volt itthon, mivel a hazai kurzusok rendszeresen kínáltak órákat, fogadtak vendégtanárokat. Kialakult egy felvevő közege az új táncirányzatoknak. Fontos megjegyezni, hogy ezek a platformok nem csak művészi és közösségi szellemiségükben tértek el a hivatalos kultúrpolitika által megkívánt és támogatott szintértől. Pedagógiai működésük jellegében is fittyet hánytak a szocialista oktatási modell gerontokratikus logikájára, mely szerint a sok éven át kiérlelt tudást egy szigorúan hierarchikus mester-tanítványi viszonyban kell átadni. A beszámolók szerint a drezdai és kölni kurzusokon felszedett tudást azon melegében már tanították is a hazatérők, akik rugalmasan váltogatták a tanító és tanítvány szerepet, azaz egymást tanították, egymással osztották meg a tudást. Másik jellegzetes, demokratikus jegye a kortárs szcénának, hogy felnőttként is el lehetett kezdeni, nem szükséges gyermekkortól, hosszú éveken át tanulni ahhoz, hogy valaki előadóművésszé váljon.

Ez a rugalmas tanári és tanítványi szerepfelfogás és a balett-technika mindenhatóságába vetett hit elutasítása szöges ellentéte volt az Állami Balettintézet, (1983-tól Magyar Táncművészeti Főiskola) képzési modelljének és művészi-pedagógiai hitvallásának. A Balettintézet és az Opera nemcsak nem tartott igényt a kortárs tendenciákra, de a konzervatív szakmai közeg igyekezett ezeket az új kezdeményezéseket a periférián tartani. Az újtókkal szembeni érvelés mintázata általában két pont körül sűrűsödik össze.

1. A pedagógiai érv. Kizárólag a Balettintézet által kínált képzési modellt végig járva – azaz gyermekkorban elkezdett szisztematikus tánctréning révén – válhat valaki hivatásos, azaz professzionális táncművésszé. Ez az állítás csak erős korlátozás mellett tartható: amennyiben kizárólag a klasszikus repertoár táncos feladataira tekintjük érvényesnek. A klasszikus repertoáron túllépő vagy azt megújító alkotók jellemzően felnőttként vagy leghamarabb tízes éveik közepe táján kezdtek táncsal foglalkozni. A korábban általam is említett alkotók közül Martha Graham, José Limón, Merce Cunningham, Lábán Rudolf, Kurt Jooss, Mary Wigman valamint Szentpál Olga, Dienes Valéria, Madzsar Alice példája mutatja ennek a tételnek a tarthatatlanságát. De a balett területéről is találni pár meggyőző példát: akár a magyar: Harangozó Gyula, Seregi László, akár a nemzetközi mezőnyből: Mats Ek, William Forsythe.

2. Az esztétikai érv egy kicsit összetettebb, a modern tánc irányzatokkal kapcsolatos. Az érvelés szerint a modern táncot voltaképpen a Balettintézet képzése már befogadta, hiszen megjelentek a dzsessz, a modern technikák a képzésben. A modern tánc gyakorlatilag a balett modernizálását jelenti. Az ún. kortárs táncra nincs szükség, hiszen az csak egy zanzásított, értékcsökkent keveréke a már ismert – és kanonizált – modern technikáknak.²⁹ Ez a szemlélet a modern technikákat ugyanolyan zárt rendszerként fogja föl, ahogyan a balett-technikára tekint. Hatásában a balett-művészet fejlődését is elzárja a kortárs tendenciáktól, így maradt a mai napig is érintetlen a hazai balett-élet pl. Forsythe munkásságától.³⁰

²⁹ Fodor Antal írásbeli véleménye a modern-kortárs szakképzés alapítása kapcsán (1998 körül). Forrás: Budapest Tánciskola Archívuma.

³⁰ A Nemzeti Balettről lásd: Fuchs, 2016., valamint Fuchs Lívia, Králl Csaba és Megyeri Léna kommentlávca a Magyar Nemzeti Balett Triple Dance című estjéről: Fuchs, 2018.



A nyolcvanas években kultúrpolitikai szinten ez a konfliktus az amatőr vs. profi szembenállásban jelent meg. Az állami szabályozó intézmények döntötték el, hogy ki kap profi státuszt, azaz előadóművészi igazolványt. A papírszerző kiskapu az Országos Rendező Irodában (Országos Filharmónia) nyílt, ahol bárkinek lehetett vizsgára jelentkezni és igazolványt szerezni, mellyel aztán a különböző állami intézményekben (Madách, Víg, Operett, Rock Színház) vagy „az éjszakában” (Moulin Rouge) – kizárólag ún. „könnyű műfajban” – munkát lehetett vállalni.

Az amatőr státusznak különben voltak előnyei is. A Népművelési Intézet ugyanis – a szocialista „kultúrát mindenkinek” eszme jegyében – támogatta az amatőr (műkedvelő) művészeti csoportok tevékenységét. Így juthattak művelődési házakban próbateremhez és előadói térhez, anyagi vagy eszköztámogatáshoz. Az amatőr bélyeg jelentése azonban nem csak strukturális helyzetet, hanem negatív esztétikai értékítéletet is jelentett. Ebből a státusból küzdötte ki magát ez a közeg a rendszerváltás után, először „alternatív”-ként majd „független”-ként határozta meg magát. Azonban a függetlenek pozíciója a kultúrpolitikai közegben a rendszerváltás után a mai napig sem változott számottevően, ugyanolyan periférikus, mint a nyolcvanas években volt.

Összegzés

Tanulmányom első részében amellet érveltem, hogy a nyolcvanas években összegyűlt tapasztalattömeg – az intézményesülési folyamat jellegzetessége miatt – a mai napig meghatározza a magyar kortárstánc szcéna arculatát. Az ekkor formálódó magyarországi táncközösség azok felé az alkotók, tanárok, irányzatok felé fordult, akik akkor elérhetőek voltak, és akik történetesen elsősorban az amerikai modern és posztmodern tánc hagyományait közvetítették.

Majd Ramsay Burt leírására hivatkozva, melyben az amerikai és az európai kortárstánc szcénát hasonlítja össze, arra mutattam rá, hogy a jelenlegi magyar kortárstánc szcéna is közelebb áll az amerikai szomatikus, testi tapasztalásra építő megközelítéshez, mint az európai konceptualista irányzathoz.

Végül a két korszak közötti összefüggést keresve, vizsgálódásom során arra mutattam rá, hogy az amerikai szemlélet választása és folytonossága nem tudatos esztétikai döntések folyamánya, hanem a mindenkori kultúrpolitika által meghatározott intézményes struktúra folytonosságának a következménye. Az intézményi struktúra egyik jellemzője a szakmai intézmények és azokban vezető szerepet játszó személyeknek a vizsgált korszakon átívelő folytonossága. A másik jellemző stabilitás pedig az, hogy a kortárstánc kultúrpolitikai pozíciója ma is marginális, annak ellenére, hogy az elmúlt majd 40 év alatt az amatőr létből az alternatívon át a függetlenig küzdötte föl magát.

Irodalomjegyzék

- Adolphe, Jean-Marc (1993): „Útlelél-Franciaország”. In: *Bruno, Alain; Trohel, Lombard; Fuchs, Lívia; Lakos, Anna; Csejdy, Réka (szerk.): Transes. Francia és magyar kortárs táncművészet.* Budapest: Magyarországi Francia Intézet. 59-69.
- Assmann, Jan (2004): *A kulturális emlékezet.* Budapest: Atlantisz.
- Burt, Ramsay (2017): Transatlantic Comparisons. In: Burt, Ramsay (szerk): *Ungovernance Dance.* London: Oxford University Press. 31-56.
- Fuchs, Lívia (1984): „Budapesten először...”. In: *Táncművészet.* (10. sz.) 29.



- Fuchs, Lívía (1993): „JEL. Három találkozás Nagy Józseffel, a JEL Színház vezetőjével“. In: *Iskolakultúra*. (10. sz.) 87–88.
- Fuchs, Lívía (1997): „Bekapcsolódni a jelenbe. Beszélgetés Imre Zoltánnal“. In: *Ellenfény*. (1. sz.)
- Fuchs, Lívía (2013): „A neoavantgárd tánc. Aszinkronban“. In: *Jákfalvi, Magdolna (szerk.): Színészképzés. Neoavantgárd hagyomány*. Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem. 119–162.
- Fuchs, Lívía (2016): „Egy évad hordaléka. Fókuszban a Magyar Nemzeti Balett“. In: *Színház*. (10. sz.), 31–34.
- Fuchs, Lívía (2018): „Egy fecske nem fecske?!“. In: *Színház*. 2018. (11. sz.). 29–32.
- Králl, Csaba (2013): *Színe és fonákja. A szolnoki néptáncfesztiválok története*. Szolnok: Aba-Novák Kulturális Központ Nonprofit Kft.
- Lenkei, Júlia (1993, szerk.): *Mozdulatművészet. Dokumentumok egy letűnt mozgalom történetéből*. Budapest: Magvető – T-Twins.
- Lenkei, Júlia (2004): *A mozdulatművészet Magyarországon. Vázlatos történet*. Veszprém: Veszprémi Egyetemi Kiadó. (Theatron Füzetek, 1.)
- Péter, Petra (2015): „Nagy József, az „okos hempergés” importőre“. In: *Ex Symposion*. (89. sz.), 40–44.
- Péter, Petra (2018): „Források a Budapest Kortárástánc Főiskola Archivumából“. In: *Tóvay Nagy, Péter (szerk.): Források a magyar színpadi táncművészet történetéhez III*. Budapest: Magyar Táncművészeti Egyetem. 207–253.
- Szabó, György (2008): „A Trafó – Kortárs Művészetek Háza“. In: *Slézia, Gabriella (szerk.): A Közművelődés Háza Budapest 5*. Budapest: Budapesti Művelődési Központ. 147–199. (Módszertani Füzetek Különszám.)
- Szymajda, Joanna (2014, szerk.): *European Dance since 1989. Communitas and the Other*, Warsaw; New York: Institute of Music and Dance, Routledge.
- Várszegi, Tibor (1990, szerk.): *Felütés. Írások a magyar alternatív színházról*. Budapest: Magánkiadás.
- Várszegi, Tibor (1992, szerk.): *Fordulatok. Hungarian Theatres*. Budapest: Magánkiadás.
- Várszegi, Tibor (1994): *Félúton. Contemporary Theatre and Dance in Hungary*. Budapest: Magánkiadás.

Elektronikus források

- Fuchs, Lívía: Hajszalereken át. Új tánctechnikák beszivárgása a nyolcvanas évek Magyarorszá-
gára. *Színház*, 2017. december. <http://szinhaz.net/2018/01/30/fuchs-livia-hajszalereken-at/>



Szemessy Kinga

Játék és uniszónó – táncelőadások a részvételiség jegyében

Hat éves vagyok és anyával lemegyek a játszótérre. Ahogy megérkezünk a csúszdát ölelő homokozó szélére, azt mondja: „nézd csak azt a kislányt ott a hintán! Szomorúnak tűnik, nem? Menj oda hozzá és játsszatok együtt!” Így lesz. Más napokon viszont anya azt mondja: „egy órát leszünk itt, fuss és játssz, amivel szeretnél”. Sokszor persze ilyenkor is a hintán kötök ki, lelkesen együtt üvöltve a kislánnyal, hogy „egyszerre megyünk, káposzta a fejünk”.

A fenti szülői instrukciók teljesen más mértékű tevékenységre és szabadságfokra ösztökélnek, mégis mindkettő kézzel fogható eredménye lehet az uniszónóban, vagyis egyszerre történő, önfelelt hintázás. A nézői részvételiséggel operáló táncelőadások dramaturgiáját sok esetben ezzel a jelenettel analógnak látom, így alábbi írásomban azok score-struktúráit vizsgálom – kitekintéssel a posztmodern táncosok mindezt megalapozó kísérleteire és a játékok, mint az ágencia (vagyis hatóképesség) művészetének alapvetéseire.

A Kreatív Európa Kultúra alprogramja 2013 óta kiemelt hangsúlyt tesz a nézők fejlesztésére (audience development, röviden AD) és bevonására (audience engagement, röviden AE).¹ Ennek közvetett hatásaként szemlélem a magyarországi közösségi és részvételi programok megjelenését, így pl. a MU Színházban otthont kapó OPEN Fesztivált², különböző táncprodukciókat, illetve konferenciákat (pl. Tánc Színház Nevelés sorozat³). Három éve tartó kutatásomban eddig plasztikusan különválasztottam a közösségi és a részvételi előadásokat, mert bár mindkét típus civileket hoz előadói szerepkörbe, az alkotói szándék és az ezt szolgáló dramaturgia esetükben szignifikánsan eltérő lehet. „A közösségi tánc a társadalmi bevonás felől értelmezi azt a posztmodern gondolatot, miszerint mindenki tud táncolni”⁴. Tehát a közösségi tánc olyan testnevelési és koreográfiai gyakorlatokra utal, ahol „a tánc fegyver”⁵, vagyis alkalmazott művészet egy pedagógiai-politikai cél megvalósításának érdekében. Ehhez képest a részvételi táncelőadások alkotói szerint „a tánc vallás/élmény”⁶. Mindkettő szándékol és ígér egyfajta transzformációt, de míg az előbbi esetében ezt (társadalmi megítéltség- és státuszbeli) változásként, a másodiknál

¹ Olvasható a Kartel Bartak vezérigazgatóval készült interjújában. (Cancio, 2018. 33-34.)

² <http://openfesztival.blogspot.com/>

³ <https://tancszinhaznevelés.wordpress.com/>

⁴ Nakajima, Nanako: De-aging Dancerism? The aging body in contemporary and community dance, *Performance Research*, 16. évf. 3. szám, 100.

⁵ Idézve a más kutatásaimban részletesebben tárgyalt, 1930-as évekbeli, amerikai New Dance Groupot, akik ezzel a krédóval a kommunista párt Workers Culture Federation elveit követték.

⁶ Idézve pl. Cserepes Gyula és Molnár Csaba kortárs táncos-koreográfusokat, de ugyanúgy az 1950-es évektől alkotó, a szövegben később tárgyalt amerikai Anna Halprint is.



(spirituális tapasztalat-szerű) átváltozásként fordíthatjuk.⁷ A közösségi tánc előadások esetében ez a transzformáció többnyire nagyrészt múlt idejű, vagyis az előadás csak lenyomatolja annak – a ráhangoló workshopok és próbák folyamán – megtörténtét. Így a kiépített vagy megerősített emberi közösséget a színpadon többnyire a visszafogott kompozíciós technikákkal⁸ élő, vagyis könnyen kivitelezhető koreográfiát járó, nem konvencionálisan táncos alkatú testek reprezentálják. Ehhez képest a részvételi táncelőadásoknál a transzformáció jelen idejű, az előadás pillanatában megy, illetve mehet végbe egy „score” segítségével, próbálni pedig nem igazán lehetséges. További lényeges különbség, hogy míg a közösségi tánc előadások háromrétegűek – 1. rendező/koreográfus, 2. a produkcióba beemelt civilek (résztevők) és 3. az elkészült produkció nézői –, a részvételi táncelőadásoknál csak két szint működik: a művész(csoport) által kínált produkciós játékkeret akarva-akaratlan mindenkit résztvevővé tesz. Természetesen léteznek olyan előadások is, amik e két formát ötvözik⁹, ám ezek száma csekély.

Mégis, magamnak ellentmondva, jelen tanulmányomban törekszem rávilágítani arra, hogy a laza score alapú performatív kezdeményezések nem képviselnek külön kategóriát, hanem szintén alkalmazott művészetként, vagyis pedagógiai-politikai céllal beoltott alkotásokként aposztrofálhatók. Ennek oka, hogy állítom, az aktív nézőiség (active spectatorship) nyomán aktív polgárokat (active citizenship) igyekeznek nevelni. A közönség – ideális esetben – először a színház óvá berkein belül, majd mindennapjaiban is képessé válik a jelenlegi társadalmi rend megfigyelésére, modellezésére, megkérdőjelezésére, majd esetleges felülírására.

Az alábbiakban a kortárs, főleg improvizációra építő táncelőadásokban használt „score” fogalom történetét és változó használati módjait járom körbe. A „score” kifejezést – a változó értelmezések függvényében – lehet kottának vagy partitúrának, előírásnak, (narratív) váznak, keretnek, (játék)szabálynak, eszköztárnak, struktúrának és szub-struktúrának is fordítani. Nelson Goodman¹⁰ amerikai filozófus 1976-os *Languages of Art* című könyvében a kifejezésben azt a funkciót látja megtestesülni, hogy egy alkotás rögzített, leírható, s ezáltal megismételhető legyen. Mégis, ez nem minden művészet inherens természete: Goodman autografikus művészetnek hívja például a festészetet, ahol egy mű kizárólag egy szerzője és kivitelezője van, míg a zenét és a táncot allografikusnak véli, hiszen esetükben a zeneszerző/koreográfus kínálja a mű szavait és szintaxisát, amit aztán egy zenész vagy táncos szólaltat meg.¹¹ A score ebben az utóbbi esetben egy librettóra vagy táncnotációra – a szövegben konkrétan a Lábán Rudolf-féle kinetográfiára – utal, vagyis a test térben való mozgásának (irányának, tempójának, dinamiká-

⁷ Bár hiszem, hogy módszertani megvalósításaikban a tánc és a színház egyes variációi jelentősen eltérnek, az alapdefiníciók mégis használhatóak mindkettőre. „[Az alkalmazott színház] olyan egymástól sokszor radikálisan különböző színházi gyakorlatokat jelöl, amelyek pontosan definiált csoportok, egyének és/vagy közösségek életébe való beavatkozásukkal társadalmi változást kívánnak elérni. (...) [Ehhez képest] a részvételi előadás fontos kritériuma, hogy sem dramaturgiai, sem performatív értelemben nem működik a nézői részvétel nélkül (vagyis benne a nézői részvétel ebben az értelemben nem opcionális). (...) Történetileg olyan színház- és színészpédagógiai koncepciók műfajok hatása ismerhető fel rajta, mint a brechti tandarab-elmélet, a színházi avantgárd és neoavantgárd performativitás-fogalma.” Cziboly, 2007. 154–155.

⁸ pl. szimmetria, uniszónók, szóló és kar felosztása, szimbolikus gesztusok

⁹ pl. a 2016 februárjában, a Bakelit Multi Art Centerben bemutatott *Different?* című előadás (koreográfus: Barbora Látalová és Zdenka Brungot Sviteková)

¹⁰ Más táncosokhoz és elemzőkhöz hasonlóan (pl. Millard, 2016.; Louppe, 2014.) a score-ok tárgyalásánál én is Goodman írását veszem alapul, aki az amerikai és angolszász táncfilozófia egyik legfőbb referenciapontja Joseph Margolis, Francis Sparshott, Maxine Sheets-Johnstone és Sandra Horton Fraleigh mellett. Ez a tánctudományi szakirodalmak angol nyelvű dominanciájának hozadéka, amit bár érzékelek, jelen keretek közt megbontani nem tudok.

¹¹ Goodman, 1968. 113–114.



jának) lejegyzésére.¹² Goodman szerint a score elsődleges célja, hogy a mű általa beazonosítható legyen, így minden használt szimbólumához egyetlen konkrét értelemmel bíró jelentést kell társítani – egy első pozíciós plié nem lehet összekeverhető egy második arabesque-vel, ahogy a klasszikus balett sem a kalotaszegi legényessel. Ezt a szemléletet mégis kikezdi egyes, a könyv megjelenésével egy időben, sőt már korábban is alkotó, szintén amerikai, posztmodern táncosok pl. Anna Halprin, Simone Forti, Trisha Brown, Deborah Hay, Yvonne Rainer, Steve Paxton, Lisa Nelson és még sokan mások. Esetükben egy előadás nem az előre kidolgozott mozdulatok egymásutániságáról szól, hanem arról, hogy egy lazán vázolt instrukciósorot miként interpretálnak az egyes előadók. Mondhatni a múlt és a jövő (vagyis az autentikus forrás lejegyzése és a reprodukálhatóság) tengelyéről esetükben a fókusz sokkal inkább a jelenre kerül át és a konkrét, notációs rendbe is belefoglalható instrukciók helyébe absztrakt rajzok (pl. Anna Halprin: Planetary Dance, Trisha Brown: Locus vagy Rulegame sorozat, Laura Dean: 7 Dances) vagy verbális javaslatok lépnek pl. „tegyél hat lépést a fény felé egyetlen lépés nélkül”.¹³

Jonathan Burrows kortárs angol koreográfus *A choreographer's handbook* (2010) című kötetében így tesz különbséget a két score értelmezés között: „Az első fajta magának a darabnak a reprezentációja; egy részletekkel teli, időben lineárisan szervezett sablon arról, amit látni és hallani fogunk. (...) A másik fajta score viszont egy információs, képi, illetve inspirációs eszköz, ami bár forrása annak, amit látni fogunk, mégis szignifikánsan eltérhet annak végső (színpadi) megjelenítéstől. A két módszer vegyíthető”.¹⁴ Annyiban nem értek egyet Burrows-zal, hogy ez az említett két módszer lényegében ugyanannak a két véglete. Minden esetben funkciója a score-nak, hogy a koreográfus képes legyen emlékezni arra, amit kért a táncosától. Mégis, az változik, hogy ezt a kódot, scenáriót vagy nyelge szóbeli instrukciót mennyire tágra értelmezheti az előadó (akinek személye gyakran egybeesik a score-t megalkotó koreográfussal). Aki szerzőiségét és a szellemi tulajdonát féltve készíti score-t, abban olyan utókor képzeje él, ami a művet emlékműként¹⁵ kezeli majd, s azt az elérhető forrásanyagból igyekszik majd hünen előcsalni. Ahogy – Derridát idézve – Vam Imschoot is megjegyzi: a score archiváló funkcióval rendelkezik, de az „arché” szó egy ízben jelent kezdőpontot vagy elsődleges forrás jellegű leírást (commencement) és előírást (commandment) is.¹⁶ E két értelmezés, a leírás és az előírás, ugyanakkor a táncos előadó testében, mint archívumban összeér. A táncos élő archívum-teszte olvasható úgy, mint múltba mutató mozgásreferenciák sora, de úgy is, mint egy táj (landscape-body¹⁷) vagy felület, amin megjelennek különböző mozdulatok. Ez utóbbi megközelítés az előadásra nem egy efemer mivoltából fakadó veszteségként tekint, hanem egy olyan eseményre, ahol a tánc, az intenzitás, az érzetek az előadó testéről a (résztevő) néző testére közvetlenül átadódik, azonnal öröklődik. Az előadók „nemcsak időtálló konténernek, hanem metabolikus ökoszisztémák, akik egy adott élmény nyomait pusztán rendbe állítják”.¹⁸

A score, amit egy test követ, a nézőből szabad értelmezőt, alkotótársat kreálhat, akinek lehet egy saját (akár bemutatható, akár csak elképzelhető) javaslata az egyes score-elemekre.

¹² Ez az 1920-as évek során kidolgozott táncokta rendszer már annyiban más mint a korábbi lejegyzési módok (pl. az 1600-as évekbeli Beauchamp-Feuillet-féle és annak száz évvel későbbi revíziója Pierre Rameau által), hogy a táncot nem lépések és kartartások szekvenciális ismétléseként értelmezi, nem a motívumokból összeálló mozgássorokat írja le, hanem a test egy ún. köré írt kineszférában való mozgását rögzíti az emberi anatómia adta lehetőségeken, így ízületi összeköttetésekben és súlyáthelyezéseken keresztül.

¹³ Olivia Millard idézi Deborah Hayt.

¹⁴ Burrows, 2010. 141.

¹⁵ „documents transformed into monuments” Laurence Louppe idézi Michel Foucault-t, Louppe, 2014. 52.

¹⁶ Vam Imschoot, 41.

¹⁷ Louppe, 2014. 97.

¹⁸ Vam Imschoot, 2014. 45.



Ezek lehetnek helyszínen kreált score-ok (choreography on the spot)¹⁹, illetve előre elkészítettek (choreography-at-a distance²⁰) is. Anna Halprin – akinél mind Forti, mind Brown, sőt Yvonne Rainer is tanult – a táncosoknak kiadott fogódzkodókat előbb még feladatként (task) emlegette, s csak később score-ként, de a kettő lényege ugyanaz. Halprin – felsorolt kollégáival együtt – a score-ban a művészeti produktum de-szubjektívizálódását, valamint a berögzült stílusjegyeiktől való megszabadulás reményét látta. Hitte, a score által olyan (átmeneti) közösségeket lehet létrehozni, ahol az egyéni hatalomvágy és a nárcizmus kontroll alatt tartható, visszafogható²¹. A score-ok nem adnak egy követendő testmodellt, se nem közvetítenek egy már teljesen rögzült normát vagy hitet. Helyette az a dolguk, hogy „állandó átváltozásban”²² tartsanak.

Halprin mindezek miatt határozottan kerüli a koreográfia kifejezést, ugyanis szerinte, ha koreografálna, akkor ő alkotna, a score-okkal viszont egy teret nyit arra, hogy mások kreatív potenciálját dolgoztassa. Score-jait a férje, Lawrence Halprin inspirálta RSPV (Resources-Score-Performance-Valuaction) körbe foglalja be, amiben a score segítségével, vagyis egy konkrét módon kell kapcsolatba lépni egy tetszőlegesen választott alapanyaggal, pl. a testtel vagy a környezettel. Ennek tudatosított kivitelezése az előadás. Ez az RSPV képlet mondhatni minden őt követő posztmodern előadás kiindulópontja; a score nem közvetlenül a tánc mozdulatokat, hanem az egész eseményt generáló és megtartó szabály-sorozat. Halprin aspiráció szerint ezek az események²³ rendszerint kollektív rituálékba kulmináltak. Erre példa a Planetary Dance²⁴, aminek első változatát 1987. április 19-én tartották; világszerte hetvenöt ország harmincöt csoportjának tagjai léptek fel – mind egy Halprin által előzetesen, levélben kiküldött score-t követték. Az eljárat tánc az Earth Run „béketeremtő mandalája”²⁵ volt, amit minden résztvevő napnyugta és napfelkelte között kellett, hogy végigcsináljon. A „run” vagyis futás szóból is látszik, hogy a mozgásfolyam egyszerű és ún. „archetipikus mozdulatokból”²⁶ állt; „az emberek úgy kezdtek mozogni, mintha egy nagy egész részei lennének (...) a belső életük biológiája és geometriája kiterjedt a térbe, (...) köröket és spirálokat formáltak.”²⁷ Halprin végül arra kérte a résztvevőket, saját meglátásaik, élményeik és logikájuk szerint rögzítsék az eseményt, így változtatva az általa ismertetett eredeti score-on. Ezzel a művészvilág „tölem-nektek” (one-to-many) működése ellen ágált, vagyis nem tűrte a gondolatot, hogy a művész felsőbbrendű, elitista. „A globális művé-

¹⁹ Például Lisa Nelson Tuning Scores gyakorlata, ahol az előadók a szintéren spontán mondják be egymásnak a mindenkire érvényes, de a táncosok által már nyilván valamennyire kigyakorolt feladatokat pl. „indulj”, „megállj”, „újra”, „helyettesítés”, „isméltés”, „vége”. Másik példaként ugyanakkor akár a kontakt improvizációt is említhetném, ahol maga az anatómia, a gravitáció, illetve „a másik teste válik a saját testemet mozgató score-rá”.

²⁰ pl. William Forsythe és Daniel Laurrieu: Hypothetical Stream c. műve, ahol Tiepolo barokk festő enigmatikus alkotását vették alapul, vagy Jérôme Bel: The Show Must Go On-ja és Gálája – az előbbiben a bejátszott zeneszámok szövegére, míg a másodikban egy naptár hátoldalára írt feliratokra (pl. Balett, Michael Jackson, Három perc improvizáció, Szólo) kellett eltáncolni.

²¹ Louppe, 2014. 92.

²² Louppe, 2014. 92.

²³ Az esemény szót beemelve elkerülhetetlen megemlíteni Merce Cunninghamet, aki Halprin kortársaként az ő szabadterti stúdiójában is fellépett Kaliforniában. A táncörtöneten belül Cunningham kanonizálta az ún. event-eket (vagyis eseményeket), amelyek először a színházi térből a kiállítótermek white boxába, majd például kosárlabda pályára, plazákbá és vasútállomásra is átvitt, a véletlen elve szerint („chance operations”), valós-időben pl. kockadobás segítségével összeszerkesztett részletek voltak a társulat más darabjaiból. Cunningham munkáján keresztül látszik, hogy „a score magába foglalhatja azon elveket és filozófiát is, ami mentén a mű szerveződött” (Burrows, 2010. 144).

²⁴ Halprin a Planetary Dance-et egy organikus alakulási folyamat eredményeként látja, amit megelőzött a Circle the Earth és a Search for Living Myths. Első score-alapú munkájaként a Mutual Creationst jelöli meg 1967-ből. (Halprin, 1989. 56 és 63.)

²⁵ Halprin, 1989. 61

²⁶ Halprin, 1989. 57.

²⁷ Halprin, 1989. 57.



szetnek, ami engem érdekel – mondta –, nincs eredője, közepe, se közönsége. Teljes mértékben interaktív és nehéz megragadni, mert nincs egy elszeparált színpad, amire rá kell nézni, avagy olyan nem elfogult, távolságtartó kulturális pozíció, amiből azt kritizálni lehetne.²⁸

A score-okat mindig az idő szervezi – egyrészt a múlt, másrészt pedig az előadásukra kiszabott idő itt és most-ja. Ezzel vissza is kanyarodhatunk a tanulmány kezdőképéhez, a hintázáshoz. Az édesanya az egyik esetben adott egy score-t: megszabta a csúszda, mászkókák, hinta stb. játékok terét és bejelentett egy tágan értelmezhető instrukciót: „játssz!”. A másik esetben sokkal konkrétabb a score: oda kell menni egy kislányhoz és vele hintázni, sőt közben lényegében fel is vidítani. A második eset – hiába nemes cél érdekében, de – a gyereket instrumentálja, gúzsba köti. Ha egy klasszikus közösségi művészeti helyzetre fordítjuk le mindezt, akkor a jó neveltetésű, felső-középosztálybeli, fehérbőrű kislányt anyukája odaküldi, hogy jótékonykodjon a szegény családból származó pl. cigánylánnyal, akinek gondterheltsége komplexitását egyébként képtelenség egy órában megérteni és eliminálni. Az „egyszerre megyünk, káposzta a fejünk” mondóka említésével azt akartam sugallni, hogy a bevezetőmben kifejtett spirituális átváltozás, egyfajta élményterápia, ha átmenetileg is, de ebben a korlátolt esetben is lehetséges – mindkét gyerek számára. A közös lendület, a közös holtpontra törés, az egymást truccoló rikkantások, a kieséstől való félelem egymás előtti tanúsága mind egy ünnepi, rituális-átlépesi szituációt teremthetnek anélkül, hogy a kisebbségi kislány nyomorúságos élethelyzetét boncolná bárki is. Hozzáteszem, az emancipáló laza score forma ugyanígy nem biztosíték semmire: az is torkolhat önzőségbe; például ha a kislány kilöki a hintából a bánatos másikat, hiszen csak egy órája van játszani és pont az a kedvence.

Mindkét verzióban kulcsfogalom a játékszabály és maga a játszás. Az egyik a score, a másik a score realizálása. A játékot C. Thi Nguyen amerikai filozófus az ágencia-művészetének hívja és e mentén tárgyalja: elfogadjuk a designer adta képességeinket, a leküzdendő akadályokat és egy kapott cél felé igyekszünk haladni. Ez a világ, állítja Nguyen, könnyebb, hiszen nem kell kitalálnunk, mi dolgunk a földön, mi a létezés értelme és milyen morális rend szerint kell azt elérnünk. Ezen átlátható fantázia-világ, a játékok tehát különböző technikákat gyűjtenek egybe arra, hogyan gyakoroljuk az ágenciánkat. A bevezetőmben érintett „aktív polgáriság” gondolata a részvételi demokrácia fogalmát hívja be, amire így valóban jól lehet trenírozni a játékszabály vagy score alapú előadásokkal. Mégis, úgy hiszem, tovább lehet lépni még eggyel. Jól szórakozni a legrigidebb, harminc oldalas használati utasítással ellátott társasjátékkal is lehet. Ugyanígy egyéni transzformációt és közösség élményt bármilyen hierarchikus koreográfiai folyamatban lehet szerezni (pl. Jérôme Bel: Gála). Ami viszont ritkán kerül megalapozásra, az alkotás képessége, egy score magadéva tétele és kikezdése, azaz egyfajta alternatív világalállítási képesség.

Miben más, ha hatalmat adunk, ahhoz képest, ha teremtünk egy környezetet, amiben a hatalmat az egyének magukhoz tudják ragadni? Az előbbi – ha lefordítjuk a közösségi és részvételi táncprojektek kontextusára – művészetközvetítés, a kultúra demokratizálása, a kánon, vagyis az elfogadott igazság elérhetővé tétele. Az utóbbi viszont a kulturális demokrácia mintája, ahol új kánon is íródhat. Az egyik a másikat nem kizáró folyamat, sőt az előbbi nélkül a másodikra nem is kerülhet sor. Ezzel együtt meglátásom szerint közösségi és részvételi előadás címke alatt nagyon kevés olyan produkció születik, ami a Nicholas Bourriaud-féle relációsztétika²⁹ mentén működne és a résztvevőket egy új világrend kialakítására buzdítaná. Pedig a színház lehetne egy

²⁸ Halprin, 1989. 63.

²⁹ „A relációművészet olyan művészet, melynek elméleti kiindulópontjában sokkal inkább az emberi, emberek közötti kapcsolatok, relációk összessége és ezek társadalmi kontextusa áll, mintsem valami szimbolikus, autonóm és magánjellegű tér igenlése.” Bourriaud, 2007. 12.



olyan találkozási hely, ahol az egymás által keltett (test)érzetekre figyelve egy közösség kialakítja azokat a formákat és hangulatokat, amik neki egyezményesen a túlélés, sőt az öröm ígérését hordozzák. A posztmodern táncosokat, sőt zenészeket, képzőművészeket és színészeket is egybe-eggyítő Judson csoportot „demokratikus szellemiségben működő vállalkozásként”³⁰ emlegették. Ők egy eklektikus, pluralista szemléletet képviselő csoport voltak, ahol nem is annyira a közös értékrend felállítása, hanem az eltérő értékrendek egymás mellett éltetése volt a cél. Előadásaikban, pl. az Yvonne Rainerhez kapcsolható Continuous Project Altered Daily-ben matracok, labdák, ruhák és egyéb kellékek voltak szétszórva a játéktérben, ahol néhány előadó sétált, míg mások akár cigiztek vagy egy kombinációt táncoltak el. A káoszt reprezentálták, de az organikus kollektivitás élményét sugározták. (Persze pont az ilyen jó példa-állítástól és “istentisztelettől” int óva minden alkotót Anna Halprin.)

Számos hazai közösségi koreográfiában és táncszínházi nevelési programban, így Juhász Kata: Újrátöltve, KET-Káva-NTSZ: Igaz történet alapján és Somló Dávid: Mandala című előadásában is ott rejlik az uniszónó, az egyszerre mozgás. Kívülről a néző (ha van) ilyenkor az együttállást, egy már-már utópikus összetartás szimbólumát látja. Pillanatképek: a szenior táncos idősök kara félkörben ülve együtt rakja jobbra-balra a lábát. A több iskolán átívelő kamasz diákok egy táncolt levél-monológban két kezük ujjainak szívet formálásával üzenik: a szeretet fontos pillére minden családnak. A Mandalában pedig a különböző színű, földre ragasztott csíkokon egy tempóban, vagy egy irányba kezdenek sétálni az emberek. Ami égető különbség az, hogy az utóbbiban erre senki se kérte őket, nekik senki se számolt be, hogy egy-két-há'. Más szóval: amikor egy áruházban egy idegennel véletlenül egyszerre nyúlunk a fejünk fölött lévő babkonzervért, akkor nagy eséllyel összemosolygunk. Amikor ez az idegen már a férjünk, és vele egy partiban, némileg spiccesen ezzel a – kommunikációs szándékoltság vagy egyéb funkció nélküli – mozdulattal csápolva-bohóckodva táncolunk, akkor szintén jót murizunk. Amikor viszont ugyanezt a mozdulatot fejbőlövés fenyegetése mellett, „Heil Hitler”-t kiáltva tesszük, akkor elmarad a mosoly. Ez a sarkított példa csak azt kívánta illusztrálni, hogy az uniszónóval önmagában semmi baj, de mindig kritikusan vizsgálendő, mi a hozzá vezető út.

Javaslom tehát, hogy a kivitelezést (ergo a táncolást) és az alkotási folyamatot külön célszerű elemezni, mert mindkettőben másfajta felhatalmazottság és közösségélmény érhető tetten. Mire másra érdemes viszont használni ezt a közösségi és részvételi formát, ha nem a kondicionált testhasználat lebontására, illetve a testi élmények visszahódítására? Miért nem számít ilyen jellegű programnak egy bejárható hanginstalláció (utalván megint a Mandalára), avagy egy moldvai táncház, ami a kör és a ritmus gyorsulásával elodázhatatlanul az egymásra való figyelemre és felelősségre nevel? Miért alábecsült a tánc, illetve a testi érzetek figyelése mint módszertan, ha közhasznúságról és a társadalmi kérdésekre való reflektálásról beszélünk? Ha szavak nélkül képesek lennénk megbeszélni (negotiation³¹), jobbra vagy balra menjünk, a szavakkal folytatott etap már lehet, sokkal gördülékenyebben és hatékonyabban menne.

Irodalomjegyzék

Bourriaud, Nicholas (2007): *Relációesztétika*. Budapest: Műcsarnok.

Burrows, Jonathan: *A Choreographer's Handbook*. London-New York: Routledge, 2010.

³⁰ Karen Clemente idézi Sally Banest. Clemente, 1990. 2.

³¹ Ezt a gondolatot a kontakt improvizáló, aktivista, performansz művész Keith Hennessy-től kölcsönözöm, akinek Social Dancing a.k.a. Negotiation c. workshopján 2018. júliusában vettem részt a bécsi ImPulsTanz Fesztiválon.



- Cancio, Giulia (2018): „The Creative Europe Programme: A conversation with Mr. Karel Bartak“. In: *Bonet, Lluís; Calvano, Giada; Carnelli, Luisella et al (szerk.): Be SpectACTive! – Challenging Participation in Performing Arts*. Spoleto: Editoria & Spettacolo. 33–42.
- Clemente, Karen (1990): „Playing with Performance: The Element of the Game in Experimental Dance and Theater“. In: *Journal of Popular Culture*. (3. sz.) 1–10.
- Goodman, Nelson (1968): *Languages of Art – An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis-New York-Kansas City: The Bobbs-Merrill Company. 177–221.
- Halprin, Anna (1989): „Planetary Dance“. In: *The Drama Review* (2. sz.). 51–66.
- Loupe, Laurence (2014): „On Notation“. In: *Solomon, Noémie (szerk.): Danse: Anthology*, New York: Les presses du réel. 89–101.
- Millard, Olivia (2016): „What’s the score? Using scores in dance improvisation“. In: *Brolga: an Australian journal about dance*. (40. sz.), 45-56. <https://ausdance.org.au/articles/details/whats-the-score-using-scores-in-dance-improvisation> (letöltés: 2019. január 4.)
- Vam Imschoot, Myriam (2014): „Rests in Pieces: On scores, notations, and the trace in dance“. In: *Solomon, Noémie (szerk.): Danse: Anthology*. New York: Les presses du réel. 41–54.

Elektronikus források

- Nguyen, C. Thi: *Games: Agency as Art*, Oxford University Press [előkészületben] <https://objectionabledotnet.files.wordpress.com/2018/08/nguyen-games-agency-as-art-chpt-1.pdf> (letöltés: 2019. január 4.)



Szőnyi Vivien

A funkcionalista szemléletű tánckutatás elméleti és módszertani alapjai*

A hazai néptánckutatás alapvetően három vizsgálati metódust különít el egymástól: a tánc tartalmi és funkcionális; zenei, illetve formai elemzését.¹ A korábbi kutatógenerációk elsősorban ez utóbbira, tehát a táncok formai elemzésére helyezték a hangsúlyt az összehasonlító, klasszifikáló és tipologizáló munkák keretein belül. A tánc kultúra funkciójának és tartalmi vonásainak kutatása – néhány kivételtől eltekintve² – háttérbe szorult, így a táncok társadalmi szerepének, szokáskörnyezetének, célzatának, jelentésének és a hozzá fűződő népi tudatnak az értelmezése³ sosem tudta valóban komplex módon kiegészíteni a strukturális elemzéseket. Jelen tanulmány a funkcionalista szemléletű tánckutatás létjogosultságára és fontosságára szeretné felhívni a figyelmet egy általános elméleti és módszertani keret ismertetésének a segítségével. Ezen keretrendszer nem tekinthetjük teljesen kiforrottnak, mivel az értekezés alapját jelentő 2015-ben megkezdett doktori kutatás még nem zárult le, az újabb kutatási eredmények remélhetőleg tovább alakítják majd eddigi meglátásaimat.

Az általam folytatott doktori kutatás egy kelet-romániai moldvai csángó település, Magyarfalu⁴ tánc kultúrájában végbemenő változásokat vizsgálja az 1940-es és a 2010-es évek közötti időszakban. A kutatás legfontosabb hipotézise szerint a tánc funkcióval, általa pedig a tánc kultúra saját intézményrendszerrel rendelkezik egy közösség társadalmi struktúrájában. Archivumi források és terepkutatások során szerzett ismeretanyagra támaszkodva holisztikus szemlélettel arra keresi a választ, hogy a tánc kultúra átalakulásának háttérében milyen adaptációs gyakorlatok állhatnak, milyen makro- vagy mikroszintű folyamatok készítetik adaptációra a helyi közösséget, illetve milyen funkciót tölt be a táncolás mint szociokulturális gyakorlat a faluközösség életében.⁵

A kutatási téma értelmezését a brit szociálintropológiai iskola funkcionalista irányzata alapozza meg. A tanulmány elsődleges célja a Bronisław Malinowski nevéhez köthető biopszichológiai funkcionálizmus és az Alfred Reginald Radcliffe-Brown által kidolgozott strukturális funkcionálizmus elméleti keretének rövid felvázolása, illetve a táncantropológiai kutatásokban való alkalmazhatóságuk igazolása. A tanulmány továbbá egy rövid áttekintés kíván adni a magyar néptánctudományban megjelenő funkcionalista szemlélet elterjedéséről, a

* A tanulmány szövege 2018. november 10-én hangzott el a Magyar Táncművészeti Egyetem által szervezett Tánckutató Doktoranduszok III. Országos Konferenciáján. A tanulmány a K 124270 számú projekt keretében a Nemzeti Kutatási Fejlesztési és Innovációs Alapból biztosított támogatással, a K_17 kutatási pályázati program finanszírozásában készült.

¹ Martin, 1990. 190.

² Falvy, 1983.; Falvy, 1985.; 1987.; Ratkó, 2002.; Szőnyi, 2014b.

³ Martin, 1990. 190.

⁴ Arini, Bacău megye, Románia.

⁵ Lásd: Szőnyi, 2018.



kutatás módszertanára gyakorolt hatásáról, végül pedig a táncművészet feltételezhető – tehát még további kutatásokat igénylő – funkcióinak általános meghatározására vállalkozik.

A funkcionalizmus elméleti alapjai a kulturális antropológiában

A következőkben a brit szociálintropológiai iskola biopszichológiai és strukturális funkcionalista irányzatának fontosabb elméleti megállapításai kerülnek bemutatásra. A két irányzat eleinte nem fért meg egymás mellett, leginkább első nagy képviselőik, Bronisław Malinowski és Alfred Reginald Radcliffe-Brown szakmai ellentéte miatt. Mindezek ellenére úgy gondolom, a funkcionalizmus cselekvésközpontú és strukturális megközelítése éppen kiegészítik egymást, amennyiben a társadalom különböző szintjeinek holisztikus értelmezésére törekszünk.⁶

A biopszichológiai funkcionalizmus elméleti és módszertani elveinek kidolgozása Bronisław Malinowskinak köszönhető. Véleménye szerint minden egyes kulturális jelenség valamilyen testi szükséglet kielégítését szolgálja. Hét alapvető biológiai szükségletet állapított meg: ezek a táplálkozás, szaporodás, testi kényelem, biztonság, pihenés, mozgás és növekedés, melyek kielégítése, azaz a rájuk adott kollektív válaszok társadalmi közegben zajlanak, létrehozva ezzel a társadalmi intézményeket, azaz egy cél érdekében egyesült emberek csoportját. Malinowski a kultúrát organikus egésznek tartotta, melynek megértéséhez a testi szükségletek, a mentális folyamatok, a környezeti hatás és az arra adott válaszreakciók együttes vizsgálatát ajánlotta.⁷

A brit szociálintropológia másik nagy elméleti irányzata az Alfred Reginald Radcliffe-Brown által kidolgozott strukturális funkcionalizmus, melynek értelmében a kultúra egyes elemei a társadalom önfenntartását szolgálják, így nem biológiai szükségleteket, hanem szükséges létfeltételeket kell vizsgálnunk.⁸ Radcliffe-Brown három fogalmat vezetett be elméletével: az első a társadalmi struktúra, egy olyan társadalmi viszonyokból álló hálózat, melyet személyek meghatározott elrendeződése jellemez.⁹ A második a folyamat vagy társadalmi folytonosság, mely azt hivatott bizonyítani, hogy egy struktúra alkotóelemeinek változása ellenére is fennmarad.¹⁰ A harmadik pedig a funkció fogalma, mely egy bizonyos cselekvés- vagy gondolkodásmódnak a társadalmi kontinuitás fenntartásában betöltött szerepét jelenti.¹¹ Radcliffe-Brown a kultúrára szociális életformaként tekintett, a társadalom normál állapotának pedig azt az egyensúlyi helyzetet tartotta, melyet az egyén és a közösség szabályozott kapcsolata biztosít adaptációs gyakorlatokon keresztül.¹²

A funkcionalista szemléletű tánc kutatás

Amennyiben a funkcionalista szemléletű tánc kutatás hazai és nemzetközi példáit szeretnénk felsorolni, listánk igencsak rövidnek bizonyulna. Felföldi László 1997-ben megjelent A funkció vizsgálata a magyar néptánc kutatásban című tanulmánya kiválóan összefoglalta a hazai funkcionalista tánc kutatás szárnypórbálgatásait, illetve a kutatási irányelv meghonosodásának

⁶ Kisdi, 2012. 117.

⁷ Kisdi, 2012. 105–106.

⁸ A. Gergely, 2010a. 162.; Boglár – A. Gergely, 2010. 161.

⁹ Kisdi, 2012. 115.; Radcliffe-Brown, 2004. 18–20.

¹⁰ Kisdi, 2012. 115.

¹¹ Kisdi, 2012. 116.; Radcliffe-Brown, 2004. 21, 157, 173.

¹² Kisdi, 2012. 116.; Radcliffe-Brown, 2004. 14.



elmaradását. 1947-ben Kaposi Edit A néptánc kutatás újabb feladatai című közleményében elsőként hívta fel a figyelmet a magyar tánc kutatás hiányosságára, nevezetesen a tánc társadalmi szerepére, a tánc és a táncoló emberek közötti kapcsolatra vonatkozó vizsgálatok eddigi elhanyagolására. 1949-ben Morvay Péter A népi tánc kutatás két esztendeje című összefoglalójában indítványozta a tánc társadalmi produktumként való értelmezését. Minderre nem kellett sokat várni, hiszen 1958-ban megjelent Belényesy Márta Kultúra és tánc a bukovinai székelyeknél című könyve, amely – Felföldi Lászlót idézve – „a társadalmias látásmód módszeres és meggyőződésszerű alkalmazásának iskolapéldája”.¹³

Az 1960-as évektől a táncok strukturalista, formai elemzése mellett megkezdődött a táncok szokáskörnyezetének vizsgálata is. Az akkori kutatók ez alatt elsősorban a táncélet részletes leírását értették. Az 1990-es évektől már erőteljesebben érezhető a tánc kultúra szociokulturális kontextusa iránti érdeklődés. Kürti László 1995-ben, majd Kavecsánszki Máté 2013-ban elméleti és módszertani alapelveket fektetett le az antropológiai szemléletű tánc kutatásra vonatkozóan, melyek ma már nagyban meghatározzák a néptánc kutatás legújabb generációjának munkáját.¹⁴

A funkcionista szemlélet elterjedését hátráltató tényezők

Politikai irányelvek hatása a tudományos munkára

A funkcionista szemléletű magyar tánc kutatás elmaradásának hátterében több okot is említhetnénk, ezek közül az egyik a hazai politikai-ideológiai irányelvek hatása a néprajzkutatásra, ezzel együtt pedig a néptánc kutatásra. Az 1950-es évektől Malinowski és Radcliffe-Brown funkcionista elmélete elvetendőnek számított a magyar néprajztudományban, mivel azokat a szovjet néprajz a gyarmatbirodalmak szolgálatában álló, rasszista eszméket közvetítő teóriaként értelmezte.¹⁵ Mindezt Ortutay Gyula tudományos gondolkodásmódjában bekövetkező drasztikus váltás példázta talán a legjobban. Ortutay még 1937-ben, a Magyar népismeret című munkájában az újabb elméleti irányzatok közül a brit funkcionizmust tartotta az egyik legígéretesebbnek, sőt, a magyar parasztság társadalmi életének megismerését funkcionista módon képzelte el.¹⁶ Ehhez képest 1949-ben, akkor már vallás- és közoktatásügyi miniszterként, illetve a Magyar Néprajzi Társaság elnökeként hevesen elítélte Malinowski és Radcliffe-Brown munkásságát. Őt idézve, „a funkcionális etnológiának teljességgel elhibázott tudományelméleti, elvi, s egyben alantas politikai gyarmati célokat szolgáló gyakorlati tendenciáit”¹⁷ a szovjet, és ezzel együtt a magyar néprajztudomány minden tekintetben visszautasította.

Az etnokoreológiai és a táncantropológiai megközelítés különbségei

A funkcionizmus háttérbe szorulását politikatörténeti okok mellett az etnokoreológia és a táncantropológia, vagy másként az európai és az amerikai tánc kutatás eltérő szemléletmódja és kutatási témaválasztása eredményezte.¹⁸ A tudományág két irányzatának különböző fókusz-

¹³ Felföldi, 1997. 102.

¹⁴ Lásd: Kavecsánszki, 2015.; Kovács, 2014.; Székely, 2017.; Szőnyi, 2014a; Szőnyi, 2016.; Szőnyi, 2018.; Varga, 2017.

¹⁵ Ortutay, 1949. 13, 17–19.

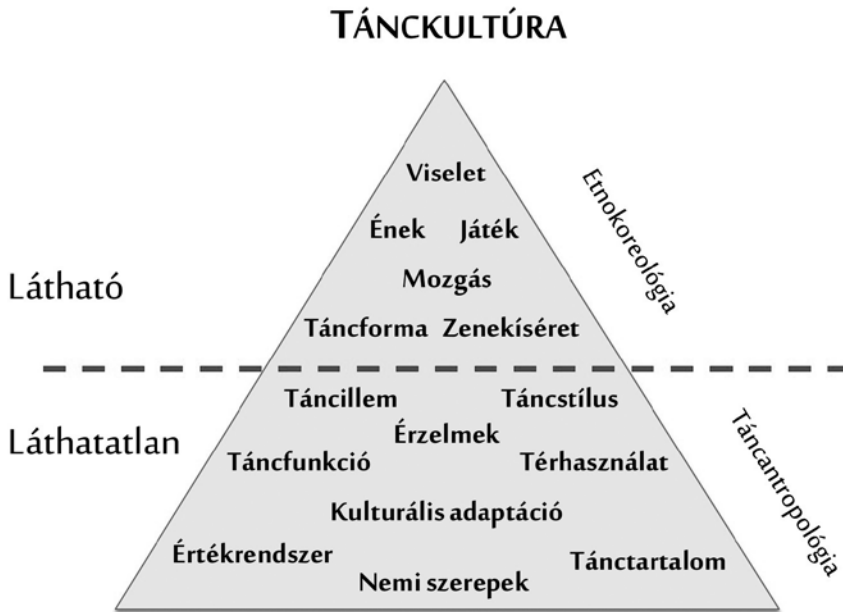
¹⁶ Ortutay, 1937. 7, 53–60.

¹⁷ Ortutay, 1949. 17.

¹⁸ Giurchescu – Torp, 1991.; Kaeppler, 1991.



pontjait Edward T. Hall jéghegy-modelljének segítségével szemléltethetjük. Ennek értelmében, ha a kultúrát egy jéghegyhez hasonlítjuk, annak csak egy kis felszín feletti része látható, jelentősebb része azonban a víz alatt van, így láthatatlan. A kultúrának a látható vagy másként, a tudatos részéhez tartozó jelenségeket érzékszerveinkkel tapasztaljuk, tehát látjuk, halljuk, szagoljuk, tapintjuk őket; objektív tudás kapcsolható hozzájuk; közvetlen módon tanulhatóak el és könnyen megváltozhatnak. Ehhez képest a kultúra láthatatlan vagy másként, tudatalatti részeit nem érzékszerveinkkel tapasztaljuk, inkább érezzük, hisszük, gondoljuk, értékkeljük őket; szubjektív tudás kapcsolható hozzájuk; közvetett módon tanulhatóak el és nehezen vagy lassabban változnak meg.¹⁹ Ha ezt az elgondolást megpróbáljuk alkalmazni a tánc kultúra egészére nézve, akkor az itt felvázolt modell szerint oszthatjuk fel látható és láthatatlan elemekre.



A valóságban ez a két rész nem választható szét ennyire élesen, hiszen a látható és láthatatlan jelenségek szorosan összefüggnek egymással. Mégis, ha az etnokoreológia és a táncantropológia főbb kutatási témaválasztását szeretnénk meghatározni, akkor azt mondhatjuk, hogy előbbi a táncok látható, felszín feletti; míg utóbbi azok láthatatlan, rejtett aspektusait vizsgálja.

Az amerikai táncantropológia jutott először arra a felismerésre, miszerint az emberi test a táncon keresztül kifejezi önmagát, a közösség társadalmi valóságát és az abban bekövetkező változásokat.²⁰ Ennek értelmében a táncantropológiai kutatás tárgya nem a tánc mint mozgásrendszer, hanem a táncolás mint szociokulturális gyakorlat, mint egy közösségre szabályozott cselekvésmód. Voltaképp ebben a kontextusban nyer igazán értelmet a tánc kultúra funkcionális szemléletű vizsgálata, s emiatt az általam végzett doktori kutatás is – a táncok összehasonlító és formai elemzéséhez képest – nagyobb hangsúlyt fektet a táncalkalmakat kísérő szokás-

¹⁹ Andó, 2006. 59–60.; Hall, 1976. 57–69.; Hall, 1987. 242–252.; Sackmann, 1991. 297–298.

²⁰ Kaepler, 1991. 12.; Kürti, 1995. 140–143.



környezet, a táncoló közösség, valamint a tánckultúrát fenntartó szociális kapcsolatrendszer vizsgálatára.²¹

Noha a nyugat-európai és az amerikai tánckutatás mindig is nagyobb érdeklődést mutatott a tánckultúra társadalmi aspektusainak vizsgálatára, mint a magyar táncfolklorisztika, a funkcionalizmus elméleti keretének konkrét alkalmazására, vagy a tánc funkciójának mélyebb értelmezésére nem találunk példát a nemzetközi tánctudomány területén sem. A Franziska Boas által szerkesztett és 1944-ben megjelent *The Function of Dance in the Human Society* című tanulmánykötet, vagy a Lisbet Torp szerkesztésével 1989-ben publikált *The Dance Event: A Complex Cultural Phenomenon* című konferenciakötet a tánckultúra társadalmi és holisztikus szemléletű kutatásának kiváló gyűjteményei, a funkcionalista tánckutatás elméleti és módszertani elveinek meghatározására azonban senki sem vállalkozik bennük.

A funkcionalista elméletek alkalmazhatósága a tánckutatásban

A biopszichológiai és strukturális funkcionalizmus elméleti keretének együttes alkalmazása abban az esetben valósulhat meg egy táncantropológiai kutatás során, ha a tánckultúrát nem szakítjuk ki saját kontextusából. A holizmus egy tág kutatói perspektívát kíván meg az antropológustól, hisz figyelembe veszi a vizsgált jelenség átalakulásában szerepet játszó látható és láthatatlan aspektusokat, idő- és térbeli változásokat, a kölcsönhatások körülményeit. A kultúra komplexitását feltételezve úgy véli, hogy egy jelenség változása hatással van a rendszer minden más elemére.²² Thomas Hylland Eriksen szerint amennyiben komplex módon szeretnénk értelmezni egy adott jelenséget, túl kell lépniünk az egysíkú ok-okozati összefüggések felvázolásán, és inkább a rendszerszintek kölcsönhatására kell fókuszálnunk többdimenziós megközelítéssel.²³

Anca Giurchescu és Lisbet Torp a tánc holisztikus vizsgálatát az amerikai és az európai tánckutatás szemléletmódjának, azaz az antropológiai és a koreológiai megközelítés együttes alkalmazásában látták.²⁴ Az antropológiai szemléletű tánckutatás elsősorban a „táncoló emberekre”, tehát a közösségre és annak szociokulturális kontextusára helyezi a hangsúlyt, míg az európai etnokoreológia magát a táncanyagot vizsgálja történeti vagy formai szempontok alapján, célul tűzve ki a táncok klasszifikációját, összehasonlítását vagy változásvizsgálatát.²⁵ A társadalmi kontextus figyelembevétele az 1970-es évektől szinte alapvető elvárást jelent a kelet-európai tánctudományban is,²⁶ azonban ennek gyakorlati megvalósulására kevés példát találunk.

Véleményem szerint a tánckultúra holisztikus szemlélete nem csupán a táncmatéria és a táncoló közösség együttes vizsgálatát jelenti, hanem olyan többdimenziós kutatási perspektíva alkalmazását, mely figyelembe vesz minden lehetséges makro-, mezo- és mikroszintű hatásmechanizmust a táncolás gyakorlatának átalakulásában. A vizsgálatot probléma centrikusként képzelem el, melynek során egyetlen állításból (kutatási problémából) kiindulva szinkronikus módon egyre nagyobb körben térképezzük fel a problémát kialakító tényezőket és azok összefüggéseit.

²¹ Felföldi, 1997. 100.; Kavecsánszki, 2014. 75–76.

²² A. Gergely, 2010b. 174.; Felföldi, 1997. 100–101.

²³ Eriksen, 2008. 6.

²⁴ Giurchescu – Torp, 1991. 7.

²⁵ Giurchescu – Torp, 1991. 1–3.; Kaepler, 1991. 11–13.

²⁶ Giurchescu – Torp, 1991. 5.



A biopszichológiai funkcionalizmus a cselekvő emberből, s annak biológiai szükségleteiből indul ki.²⁷ Az általam képviselt funkcionalista tánckutatásban ennek az elméletnek az alkalmazhatóságát leginkább egy kisközösség mikroszintű vizsgálatában látom. Mikroszint alatt azon egyének kapcsolathálózatát értem, akik ugyanannak a lokális közösségnek a tagjai, így közvetlen vagy közvetve ismerik egymást. Tehát a tánckultúra biopszichológiai funkcionalista és mikroszintű vizsgálata a táncoló egyénből indul ki, s arra próbál választ találni, hogy a *táncolás* mint egy (vagy több) szükségletre adott kollektív válasz, milyen társadalmi intézményeket hoz létre az adott közösségben.

Magyarfalu esetében azt tapasztalhatjuk, hogy a kutatás által figyelemmel kísért periódus alatt (1940–2018) közösségleg szerveződött és ellenőrzött táncélet létezett, melyet a falu érték- és normarendszere szabályozott. Úgy vélem, a táncolás egyéni és közösségi szerepének megértéséhez a kutatás során ennek a mikro perspektívának kell hangsúlyosabbnak lennie. Önmagában mindez azonban téves felismerésekhez vezethet minket a közösség életét befolyásoló makroszintű folyamatok (például az éghajlatváltozás, rendszerváltás, munkamigráció, etnikai asszimiláció), illetve a két rendszert összekötő mezoszintű intézményhálózat (például a polgármesteri hivatal, helyi templom és iskola) vizsgálata nélkül.

A strukturális funkcionalista irányzat nem az egyénből, hanem a rendszerből indul ki, s annak szabályszerűségeit a struktúra-folyamat-funkció összefüggéseiben kívánja értelmezni. Mindezek miatt úgy gondolom, hogy a tánckultúra átalakulásában szerepet játszó makroszintű folyamatok; ökológiai, politikai, gazdasági és társadalmi változások kultúraformáló szerepének megértéséhez tud hozzájárulni. Amíg a cselekvésközpontú funkcionalizmus a vizsgált közösség egyéni jellegzetességeit képes megvilágítani, addig a strukturális funkcionalizmus egy univerzálisabb képet festhet meg a tánckultúra és a társadalom működéséről. Radcliffe-Brown adaptáció fogalmára támaszkodva, amennyiben a kultúrát adaptációs rendszerként szemléljük, arra kell választ találnunk, hogy a táncélet és táncművészet átalakulása során a közösség bizonyos külső (azaz makroszintű) hatásmechanismusokra milyen belső (azaz mikroszintű) adaptációs válaszokat ad a helyi tánckultúra folytonosságának megőrzése érdekében.²⁸

A funkcionalista szemlélet hatása a kutatás módszertanára

Az eddigiekben vázolt elméleti irányzat és szemléletmód a kutatás módszertanát is jelentős mértékben determinálja. Először is, hosszan tartó terepmunkát követel meg a kutatótól, azzal a céllal, hogy az adott jelenégnek ne csak egy kisebb időbeli szeletét tapasztalja, hanem annak változását dinamikájában is megfigyelhesse. Malinowski szerint az eredményes terepkutatáshoz legalább egy egész év szükséges,²⁹ mivel a kutató ekkor képes megfigyelni az adott közösség kultúráját az éghajlat változásának egy éves ciklusában. Mindemellert kiemelhető, hogy a holisztikus szemléletű tánckutatás egy többtagú kutatócsapat munkájával lehet igazán sikeres. Terepkutatás során az elsődleges adatgyűjtési technikák között említhető a tényleges résztvevő megfigyelés, melynek során a kutató teste is adatgyűjtési eszközzé válik; az adatközlőkkel való beszélgetés (elsősorban félig-strukturált, mély és visszacsatoló interjúk készítése); valamint filmfelvételek rögzítése organikus táncalkalmak során, tehát nem a kutató, hanem a vizsgált közösség által szervezett táncos eseményeken.

²⁷ A. Gergely, 2010a. 162.

²⁸ Radcliffe-Brown, 2004. 17–18.

²⁹ Kisdi, 2012. 38.



A magyar táncfolklorisztika egyik legfontosabb adatgyűjtési módszere az előzetes felkérésnek elegendő tényleges filmvétele a kutató által rendezett körülmények között. Pálffy Gyula módszertani megállapítása szerint „a gyakorlat azt mutatja, hogy jól értékelhető táncfilmeket csak mesterséges táncalkalmakon lehet készíteni. A táncok funkcióbeli rögzítése csupán a hangulat érzékeltetésére alkalmas, erre pedig elegendő a fotó is.”³⁰ Egyet nem értve ezzel a kijelentéssel, úgy gondolom, hogy a táncok organikus környezetben való rögzítése lehetőséget nyújt a táncalkalmak, a táncstílus, a táncosok közötti kapcsolat, a táncforma vagy épp a táncszerkesztés funkcionális és tartalmi elemzésére, tehát a táncművészet rejtett aspektusainak az értelmezésére.³¹ Napjainkban a táncutatók többségének már rendelkezésére állnak azon technikai feltételek, melyek egy teljes táncalkalom filmzésére alkalmasak, így módszertani szempontból nem eléghetünk meg a mesterséges környezetben született néhány perces táncfelvételek analizálásával.

Az itt felsorolt módszertani elvárásokhoz, mint például egy kutatócsapat megszervezéséhez, illetve a kutatók minimum egy éves terepmunkájához nemcsak humán erőforrásra, hanem anyagi támogatásra is szükség lenne. A tudományágot sújtó ez irányú hiányosságok azonban nagyban megnehezítik a funkcionalista táncutatók gyakorlati megvalósulását.

A táncművészet funkciója

A táncolás egy szociokulturális gyakorlat, mely erőforrások megszerzését teszi lehetővé, ezáltal hozzájárul a társadalmi folytonosság fenntartásához. A megszerzett erőforrást tőkeként értelmezem, melyre a közösség tagjai a hagyományos táncművészet kollektív működtetése során tehetnek szert. A tőke szociológiai értelmezésére és típusainak (gazdasági, társadalmi, kulturális, szimbolikus) meghatározására már többen vállalkoztak,³² azonban e tanulmányban nem célja az olykor jelentős különbségeket mutató definíciók és tipológia kritikai összefoglalása. A szociológia általános meghatározásából kiindulva, miszerint a tőke „az adott egyén vagy csoport »társadalmi erőforrásainak« az összességét foglalja magába,”³³ röviden vázolni szeretném a táncművészet lehetséges funkcióit egy faluközösség életében.

A tánc értelmezett táncművészetén keresztül a közösség tagjai kulturális tőkéhez, azaz tudáshoz; társadalmi tőkéhez, vagyis társas kapcsolatokhoz; illetve gazdasági tőkéhez, tehát anyagi javakhoz juthatnak hozzá. A tradicionális táncok ismerete és gyakorlása olyan non-verbális kommunikációs forma, mely az egyéni érzelmek és tudás kifejezését, valamint a lokális azonosságtudat megerősítését teszi lehetővé. Szerepet játszik a társas kapcsolatok kialakításában, a helyi szocializációban, illetve a közösségi szabály- és viszonyrendszer reprezentálása révén normaerősítő funkcióval bír. Egy táncalkalom élményszerzési lehetőség és egyfajta „biztonsági szelep”, mely átmenetileg megszakítja a mindennapok monotonitását, hozzájárul az egyén fizikai és pszichés felüdüléséhez, ezáltal csökkenti a feszültséget és a kimondatlan konfliktusokat a közösségben. A táncművészet kontextusához tartozik a zeneszolgáltatás intézményrendszere is, mely egy speciális tudást igénylő csoportnak – Kárpát-medencei táncművészetek esetében a cigányzenészeknek – biztosít megélhetést.

³⁰ Pálffy, 1990. Elérhető: <https://tancgyujtopalyzat.wordpress.com/utmutato-neptancok-gyujtesehez/>; utolsó letöltés: 2019. 01. 18.

³¹ Természetesen a kutatóknak ebben az esetben is önreflexív módon figyelembe kell vennie a terepre, az eseményekre és a személyekre gyakorolt hatását.

³² Bourdieu, 1986.; Coleman, 1990.; Farkas, 2013.

³³ Farkas, 2013. 2.



A táncművészet egyes részeit és elemeit visszavezethetjük több emberi alapszükséglet kielégítésére. Társadalmi intézmény formájában közvetlen vagy közvetve részt vesz a táplálkozás (gazdasági javak megszerzése által lehetővé teszi az élelemszerzést), a szaporodás (társas kapcsolatok elmélyítése által közreműködhet a házasság létrejöttében), a biztonság (szimbolikus kifejezőeszközként megerősítheti a közösség által nyújtott védelmet), az egészség (testmozgásként hozzájárulhat az emberi fizikum ellenálló képességéhez és a psziché felfrissítéséhez), a mozgás (kommunikációs teret nyit meg, mellyel elősegíti az információáramlást) és a növekedés (speciális tudás megszerzését teszi lehetővé) igényére adott kollektív válaszadásban.

Összegzés

A biopszichológiai és strukturális funkcionalizmus elméleti keretének együttes alkalmazása abban az esetben valósulhat meg egy táncantropológiai kutatás során, ha a táncművészet látható és láthatatlan dimenzióit nem szakítjuk ki kontextusukból, és a kultúra komplexitását szem előtt tartva holisztikus módon közelítjük meg őket. A cselekvésközpontú funkcionalista irányzat a tánc és táncoló közösség mikroszintű vizsgálata során, míg a strukturális funkcionalizmus a lokális táncművészet tágabb, makroszintű összefüggéseiben alkalmazható. A funkcionalista szemléletű táncművészet egyik lehetséges kiindulópontját jelentheti, ha a táncot tőkeszerzési eszközként, a táncolást szociokulturális gyakorlatként, a táncművészetet pedig olyan társadalmi intézményként értelmezzük, mely az ember alapszükségeinek kielégítésén keresztül a közösségi élet harmonikus működésében, ezáltal pedig a társadalmi folytonosság megőrzésében játszik szerepet. Annak ellenére, hogy Malinowski és Radcliffe-Brown gondolatait idejétműltnek tartják a szociokulturális antropológia területén, úgy vélem, hogy a brit funkcionalizmus egy olyan tág elméleti perspektívát kínál fel a kutatóknak, melynek az adott kutatási tárgyhoz illeszkedő kritikai pontosítását követően, a kultúrának újabb láthatatlan, rejtett aspektusai válhatnak értelmezhetővé számunkra.

Szakirodalom

- A. Gergely, András (2010a): „Funkcionalizmus”. In: *A. Gergely, András; Papp, Richárd; Szász, Antónia; Hajdú, Gabriella; Varga, Andrea (szerk.): Antropológiai – etnológiai – kultúratanománi kislexikon*. Budapest: MTA PTI Etnoregionális és Antropológiai Kutatóközpont. 162.
- A. Gergely, András (2010b): „Holizmus, holisztikus szemlélet”. In: *A. Gergely, András; Papp, Richárd; Szász, Antónia; Hajdú, Gabriella; Varga, Andrea (szerk.): Antropológiai – etnológiai – kultúratanománi kislexikon*. Budapest: MTA PTI Etnoregionális és Antropológiai Kutatóközpont. 174–175.
- Andó, Éva (2006): „Az interkulturális ismeretek kutatásának elméleti alapjai”. In: *G. Márkus, György (szerk.): Tudományos Közlemények. 14–15*. Budapest: Általános Vállalkozási Főiskola. 57–66.
- Belényesi, Márta (1958): *Kultúra és tánc a bukovinai székelyeknél*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Boas, Franziska (1944, szerk.): *The function of dance in human society*. New York: The Boas School.



- Boglar, Lajos; A. Gergely, András (2010): „Funkcióelmélet“. In: *A. Gergely, András; Papp, Richard; Szász, Antónia; Hajdú, Gabriella; Varga Andrea (szerk.): Antropológiai – etnológiai – kultúratudományi kislexikon*. Budapest: MTA PTI Etnoregionális és Antropológiai Kutatóközpont. 161.
- Bourdieu, Pierre (1986): „The Forms of Capital“. In: *Richardson, J. G. (szerk.): Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. New York: Greenwood Press. 241–258.
- Coleman, James S. (1990): *Foundations of Social Theory*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Eriksen, Thomas H. (2008): „A társadalmi és a kulturális integráció komplexitása“. In: *Regio*. (4. sz.), 3–23.
- Falvy, Károly (1983): „Rítus és tánc“. In: *Táncstudományi Tanulmányok*. (12. sz.), 163–207.
- Falvy, Károly (1985): „A román kaluser táncok tartalmi és funkcionális vizsgálata“. In: *Táncstudományi Tanulmányok*. (13. sz.), 109–141.
- Falvy, Károly (1987): „Szempontok körtáncaink tartalmi és funkcionális vizsgálatához“. In: *Táncstudományi Tanulmányok*. (14. sz.), 211–236.
- Felföldi, László (1997): „A funkció vizsgálata a magyar néptáncutatásban“. In: *Táncstudományi Tanulmányok*. (19. sz.), 100–108.
- Giurchescu, Anca – Torp, Lisbet (1991): „Theory and methods in dance research. A European approach to the holistic study of dance“. In: *Yearbook for Traditional Music* (23. sz.), 1–10.
- Hall, Edward T. (1976): *Beyond Culture*. New York: Doubleday.
- Hall, Edward T. (1987): *Rejtett dimenziók*. Budapest: Gondolat Kiadó.
- Kaepler, Adrienne (1991): „American approaches to the study of dance“. In: *Yearbook for Traditional Music*. (23. sz.), 11–21.
- Kaposi, Edit (1947): „A néptáncutatás újabb feladatai“. In: *Ethnographia*. (3–4. sz.). 242–246.
- Kavcsánsszki, Máté (2013): „A táncantropológiai módszer alkalmazásának lehetőségei a nemzeti-etnikai identitás vizsgálatában“. In: *Karlovitz, J. T. (szerk.): Tanulmányok az emberi gondolkodás tárgyköréből*. Komárom: International Research Institute. 89–97.
- Kavcsánsszki, Máté (2015): *Tánc és közösség: A társastáncok és a paraszti táncművelés kapcsolatának elmélete bihari kutatások alapján*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó.
- Kisdi, Barbara (2012): *A kulturális antropológia története, elméletei és módszerei*. Budapest: Pázmány Péter Katolikus Egyetem.
- Kovács, Dóra (2014): „A női szemlélet helye a néptáncutatásban“. In: *Bolvári-Takács, Gábor; Fügedi, János; Mizerák, Katalin; Németh, András (szerk.): Alkotás – befogadás – kritika a táncművészetben, a táncpedagógiában és a táncutatásban*. Budapest: Magyar Táncművészeti Főiskola. 84–89.
- Kürti, László (1995): „Antropológiai gondolatok a táncról“. In: *Zakariás, Erzsébet (szerk.): Kriza János Néprajzi Társaság Évkönyve 3*. Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság. 137–153.
- Martin, György (1990): „A néptáncok elemzése és rendszerezése“. In: *Hoppál, Mihály (szerk.): Népzene, néptánc, népi játék*. Budapest: Akadémiai Kiadó. 189–194.
- Morvay, Péter (1949): „A népi táncutatás két esztendeje“. In: *Ethnographia*. (1–4. sz.). 387–393.
- Ortutay, Gyula (1937): *Magyar népművészet*. Budapest: Magyar Szemle Társaság.
- Ortutay, Gyula (1949): „A magyar néprajztudomány elvi kérdései“. In: *Ethnographia*. (1–4. sz.). 1–24.
- Pálffy, Gyula (1990): „Útmutató néptáncok gyűjtéséhez“. In: *Honismeret*. (2–3. sz.). 6 oldalas melléklet. Elérhető: <https://tancgyujtopalyzat.wordpress.com/utmutato-neptancok-gyujtesehez/>; utolsó letöltés: 2019. 01. 18.



- Radcliffe-Brown, Alfred R. (2004): *Struktúra és funkció a primitív társadalomban*. Debrecen: Csokonai Kiadó.
- Ratkó, Lujza (2002): „A néptánc tartalmi elemzése“. In: *Almássy, Katalin; Istvánovits, Eszter (szerk.): A Nyíregyházi Jósza András Múzeum Évkönyve. 44.* Nyíregyháza: Jósza András Múzeum. 257–265.
- Sackmann, Sonja (1991): „Uncovering Culture in Organizations“. In: *The Journal of Applied Behavioral Science*. (3. sz.). 295–317.
- Székely, Anna (2017): „Erdélyi táncos-zenész adatközlők testközelből“. In: *Glässer, Norbert; Takács, Gábor (szerk.): DiákKörKép 3: Tudományos diákköri írások a néprajz szegedi műhelyéből*. Szeged: SZTE Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék. 51–73.
- Szőnyi, Vivien (2014a): „A magyarországi táncművelés hatása egy moldvai csángó település táncművelésére“. In: *Vajda, Zoltán (szerk.): Tehetségek a tudomány horizontján. Válogatás a Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kara hallgatóinak tudományos munkáiból*. Szeged: Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar. 295–309.
- Szőnyi, Vivien (2014b): „A moldvai csángó magyar táncok funkcionális és formai-stiláris változásai“. In: *Bolvári-Takács, Gábor (szerk.): ALKOTÁS – BEFOGADÁS – KRITIKA a táncművészetben, a táncpedagógiában és a táncutatókban*. Budapest: Magyar Táncművészeti Főiskola. 180–188.
- Szőnyi, Vivien (2016): „Hatalom és erkölcs a moldvai csángó táncművelésében“. In: *Bolvári-Takács, Gábor (szerk.): Tánc és Társadalom*. Budapest: Magyar Táncművészeti Főiskola. 190–196.
- Szőnyi, Vivien (2018): „The Social Embeddedness of the Dance Culture in a Moldavian Village“. In: *Open Journal for Anthropological Studies*. (2. sz.). 37–52.
- Torp, Lisbet (1989, szerk.): *The Dance Event: A Complex Cultural Phenomenon*. Copenhagen: ICTM Study Group on Ethnochoreology.
- Varga, Sándor (2017): „Use of Space in the Dance-House in the Mezőség Region“. In: *Stepputat, Kendra (szerk.): Dance, Senses, Urban Contexts*. Herzogenrath: Shaker Verlag. 104–112.



Péterbencze Anikó

Átmeneti rítusok és a tánc kapcsolata a moldvai csángó-magyar lakodalom rendszerében

A gyűjtésről Moldvában

A moldvai csángó magyarok táncainak és táncos szokásainak kutatásával 1990-ben kezdtem foglalkozni. Ebben a témában az első gyűjtésre 1990-ben került sor, amikor a Jászság Népi Együttes Nemzetközi Táncház és Zenésztáborába meghívtuk a moldvai csángók egy csoportját. Az adatközlők kiválasztásában segített Kallós Zoltán népzene és balladakutató, aki a Ceausescu-időszakban a rendőri atrocitások ellenére is szoros kapcsolatot ápolt a moldvai csángó magyarokkal. Javaslatára hoztuk át a csoporttal Lőrinc Györgyné Hodorog Lucát, aki Kallós Zoltán egyik legkedvesebb adatközlője volt. Ezt követően minden évben 2-3 alkalommal jártam Moldvában gyűjtőúton. A 90-es évektől rendszeresen gyűjtöttem a csángó-magyar településeken: Klézsén (Cleja), Somoskán (Somousca), Bogánfalván (Valea Seaca), Forrófalván (Faraoane), Külsőrekecsinben (Funduraciuni), Pokolpatakon (Valea Mica) és néhány alkalommal Trunkon (Galbeni), Diószénben (Gioseni), Lészpeden (Lespezi), Pusztinán (Pustiana), LujziKalagorban (Luizi Calugera), Szabófalván (Sabaoane), Gorzafalván (Oituz), Magyarfaluban (Arini).

Tanulmányomhoz a terepen végzett táncos gyűjtések és interjúk, megfigyelések mellett feldolgoztam az MTA BTK Zenetudományi Intézetében található filmfelvételeket.¹ Az elmúlt évtizedekben öt alkalommal vettem részt lakodalmakban Moldvában.² A lakodalmi szertartások során figyeltem fel a különféle rituális táncokra, így például a cigányos vagy bakkana elnevezésű táncra, melyet azután többször is rögzítettem.³

A moldvai csángó-magyar táncokról először 1993-ban megjelent tanulmányomban közöltem részletes elemzést.⁴ Az elmúlt években az általam már korábban ismert moldvai településeken olyan új adatokra bukkantam, amelyek további szempontokat vetnek fel a moldvai táncanyaggal kapcsolatban. A tanulmányban kísérletet teszek a lakodalom rítusainak és rituális táncainak rendszerezésére. A lakodalmi rítusok egyes részletei számos kárpát-medencei sőt belső-ázsiai párhuzamot is feltételeznek és az itt vázolt elemzés során igyekszem a különféle ókori-pogány illetve keresztény kulturális rétegeket is megvilágítani. Úgy vélem, hogy a téma

¹ Martin György és munkatársai 1953-ban felgyűjtötték az Egyházasközörra telepített moldvai csángók táncgyűjteményeit. Ez a legkorábbi néprajzi igényű táncos gyűjtés, melyet a ZTI, jelenlegi nevén az MTA BTK ZTI archívumában őriznek. 1977-ben Pécsen készült táncfelvétel Andrásfalvy Bertalan vezetésével. Lányikról, Gajcsánából, Pokolpatakról és Klézséről származó csángók táncait rögzítették. A filmek megtalálhatóak az MTA BTK ZTI archívumában.

² 1991: Klézse, 1992: Somoska, 1993: Lujzikalagor, Külsőrekecsin, 1994: Klézse, 2016: Klézse

³ A táncos gyűjtések feltételeinek megteremtésében, szervezésében és technikai kivitelezésében gyűjtőtársam és férjem Papp Imre segített.

⁴ Péterbencze, 1993. 68–88.



ismertetése során szélesebb és részletesebb kép tárul elénk a Bákó környéki moldvai csángó-magyarok rituális életével kapcsolatosan is.

Tánc és rítus összefüggései

A tánc és rítus összefonódása talán egyidős az emberiséggel. A mágikus-vallásos viselkedés az ember őstörténetéhez vezet el bennünket.⁵ Már a korai ember kapcsolatot talált a természetfeletti világgal. Mircea Eliade említi, hogy a Kr. előtti XV. századtól az istennők tiszteletére a zárandokok a szentély udvarán égő fáklyákkal táncot lejtettek és énekeltek. Az eleusisz-i egyiptomi (alexandriai) beavatási rítus folyamán került sor a tiszták avatási szertartására, amely a későbbi korokban a görög vallási élet alapját alkotta. Közel kétezer évig hagyomány volt Athénban is a tavaszi misztérium, mely a pogány beavatási rítusok jelképévé vált.⁶ Az ókori példák arra engednek következtetni, hogy minden társadalmi formában és minden társadalmi csoportban megjelentek ezek a rítusok. A források arról is meggyőznek bennünket, hogy a beavatáshoz kapcsolódó rituális táncok, alakoskodó, pantomim játékok az ókori császári udvarokban szintén jelen voltak.⁷ Az V-VI. századi latin és görög dokumentumokban említést tesznek a jelmezes felvonulások szereplőiről, kecskének, báránynak a bőrébe bújt vagy nőnek öltözött férfiakról. A Brumaliával kapcsolatosan lejegyzik a források, hogy az évkezdéshez és más ünnepi alkalmakhoz is kapcsolódhat hasonló rítus. Némelykor „pizokkal” csúfítják el arcukat.⁸ A 325 és 595 közé datált Dasios-acta görög forrás azt írja: „Tudniillik január Kalandaeján hiábavaló emberek, akik bár kereszténynek nevezik magukat, de a pogányok szokását követik, hatalmas felvonulással jönnek elő, alakjukat elváltoztatva, és az ördög küllemét és viselkedését öltve magukra: kecskebőrökbe burkolóznak, arcukat elváltoztatva eldobják a jót, melyben újjászülettek, és újra felöltik a rosszat, melyben születtek.”⁹

A téli ünnepkörre vonatkozó alakoskodás nyomai töredékekben más jellegű szertartásokban is megmaradtak. Bíborbanszületett Konstantin De caerimonii című krónikájában az ünnep bizánci elterjedéséről szolgál bizonyítékkal. A bizánci udvarban a „gótok” – akiről nem tudjuk meg, hogy csak etnikai jelzővel megnevezett cirkuszi mutatványosok, vagy valóban etnikumukat képviselő személyekről van-e szó – mindenesetre ők mutatják be a császári udvarban a következő jelenetet: „zenészek és a „gótok”, „akik álarcokat viselnek és kifordított szőrmeruhát (guna).”¹⁰ „Szimbolikus fegyverzetet viselnek, pajzsot és botokat, és adott jelre beszaladnak, rövid körtáncot járnak, majd elénekelnek egy dalt.”¹¹

A pogánynak tartott táncos rítusok, mint a termékenységvarázslás, a gyógyítás, a beavatás csak egyes részleteikben váltak elfogadottá a későbbi keresztény liturgiában. Bizonyos szertartások – mint azt látni fogjuk a továbbiakban – a lakodalmi rítus megengedett részletei maradtak és az egyház képviselőjében a pap is részt vállalt a celebrálásban. A beavatási szertartások eredetileg nem a lakodalmi ceremónia részét alkották, hanem az ókortól ismeretes megtisztulás szakrális elemei voltak, de a későbbiekben a különféle rítusok részévé váltak és a lakodalmi szertartásokban maradtak fenn legtöbbször.

⁵ Eliade, 1994. 11–29.

⁶ Eliade, 1994. 253–263.

⁷ Tóth, 2017. 87–102.

⁸ Tóth, 2017. 86–88.

⁹ Tóth, 2017. 89.

¹⁰ A moldvai csángók még ma is a viseletre azt mondják: csángós gunya.

¹¹ Tóth 2017: 96-102. Vö. Pávai, 1993. 44.



A moldvai csángó-magyar lakodalom rituális háttere

A következőkben egy olyan rítust kívánok bemutatni, melyet a szakirodalomban korábban alig ismertek. A menyasszony burkozása a Wichmann házaspár szabófalvi gyűjtéseiben már megjelenik,¹² Domokos Pál Péter is említi,¹³ és Dr. Kós Károly szintén ír róla, de magyarázatot nem fűznek hozzá.¹⁴ A későbbi szakirodalomban azonban nem találjuk nyomát, a hozzá kapcsolódó táncos jelenetről pedig egyáltalán nincs adat. Seres András egyébként igen részletes, csángó lakodalomról szóló tanulmányában sem említi a burkozást.¹⁵ A bukovinai székelyek lakodalmi leírásában Györgyi Erzsébet a lakodalmi zászló őrzésén és a menyasszony váltságdíj játékán kívül nem ír több régies szertartáselemről.¹⁶

Klészén az 1970-es években még szokásban volt a menyasszony burkozása. A leányos háznál miután a menyasszonyt leánybarátai elsiratják,¹⁷ a nagykeresztanya¹⁸ egy hosszú fátyolt kezd táncoltatni, s a hívogatókkal¹⁹ együtt „béburkozzák”, azaz a fátyollal letakarják a menyasszonyt, oly módon, hogy a szemét is befedi a fátyol, mondván: „új élete leszen, ne találjon vissza a szülőihez.”²⁰ A fátyol egy hosszú fehér lepel, a menyasszony fejétől egészen a szoknyája aljáig ér. Az általam gyűjtött területeken vásárolt, vékony szövésű gyári, tüllszerű anyagot használtak. A szabófalvi lakodalmi leírásban nem szerepelnek adatok a burkozó fátyolra vonatkozóan. A Wichmann házaspár által készített fotókon házi szőtt, a kerpakendőhöz²¹ hasonló burkozó kendő figyelhető meg. Klészén Róka Mária lakodalmán 1973-ban még burkozták őt is. „Mikor a nyirászat (menyasszonyt) indították a háztul, burkozták bé.”²² A búcsúzás alkalmával a menyasszony keresztanyja egy rituális táncot lejt a fátyollal, majd ezt követően helyezi a fátyolt a menyasszony fejére, úgy, hogy a három hívogató pálcáikat a menyasszony feje felett összeérintve, egy kúpot alkotva tartják és erre borítja a keresztanya a megtáncoltatott fátyolt. Ekkor a hívogatók kiemelik a pálcákat és a nagykeresztapa vezetésével háromszor megkerülik az asztalt, majd ki-vezetik a letakart menyasszonyt a ház előtt várakozó vőlegényhez. A nyirely (vőlegény) 3-szor megsiríti (megforgatja) a leányt és minden egyes alkalommal a hívogató pálcával egyet enyhén a fenekére üt, hogy csak ekkora verést kapjon a nyirásza az új életében: „Hát mikor csántuk a lakodalmat mikor volt, akkor a hívogatók pálcákat összetették a fejeden, beborították, és akkor fátyollal letakarták fejünket.”²³ Megkerültük háromszor az asztalt, hívogatók mentek táncval és nyirel várt az ajtóba. Nem jött be házba. Mikor kimentem, keresztapa adott kezemet nyirel ke-

¹² Wichmanné, 1936. 62.

¹³ Domokos, 1987. 508.

¹⁴ Dr. Kós, 1997. 86.

¹⁵ Seres András Moldvai magyar lakodalmi szokások című tanulmányának 111. oldalán közli Hofer Tamás 1962-ben Lészpeden készült fotóját, melynek címében tévesen szerepel a Menyasszony fátyolkendőben (kerpa) felirat. A fotón a menyasszony arcát elfedő földig érő burkozó fátyol látható.

¹⁶ Györgyi, 1962. 38–41. Az évszázadok során a folyamatos kapcsolat a székelyek és a moldvai csángók között feltételeznél, hogy esetleg a székely lakodalmi rítusokban is megtaláljuk az említett burkozás tényét. Erre utaló adatokat azonban nem találtam Györgyi Erzsébet tanulmányában.

¹⁷ A siratás után éneklék a Porondos víz martján régi stílusú dalt a leányok

¹⁸ A moldvai csángók a keresztelő keresztanyát, keresztapát hívják nagykeresztanyának illetve nagykeresztapának minden más közeli nő és férfirokont pedig keresztanyának vagy keresztapának neveznek.

¹⁹ A moldvai csángók hívogatónak nevezik a vőlegény illetve a menyasszony vendégségét meghívó 3-3 fiatal legényt, akik azután a lakodalmi rítusokban, így a menyasszony burkozása alkalmával is fontos szerepet töltenek be.

²⁰ Bálint Erzsébet adatközlő Klézse 2014.

²¹ A kerpakendő szőtt vászonból vagy vásárolt hernyóelyemből készült fehér, tört fehér vagy egyes falvakban sárga színű lepel, melyet a kerparuhába csavart hajra az új asszony fejére terítenek.

²² Róka Mária adatközlő Klézse 2017.

²³ Róka Mária adatközlő Klézse 2017.



zébe, és nyirelnék volt egy bot a kezébe és ütött hármat, hogy kell, hogy hallgassam őt. Feltettek egy szekérre, én szekérvél jártam.”²⁴

A burkozó fátyolt csak az örömanya és örömapa házához érve az elfogadás-befogadás rítusaként az örömanya veheti le a menyasszony fejéről. A lepel alól kijövetel az újjászületést is jelképezi.²⁵ A burkozó fátyollal történő tánc mára már csak az adatközlők emlékezetében él, de az 1970-es években házasodott asszonyok közül többen pontosan emlékeztek arra, hogy milyen motívumokkal lejtették a táncot a keresztanyák.²⁶ A menyasszony letakarásának rítusa előfordul Bálint Sándornál, aki a Szeged környéki népszokásokban a menyasszony beavatást a középkori vallási szertartáskörbe tartozónak gondolja: „Tápén az újpár ezután a papot közrefogva a Szűzanya oltárához vonul. Kis ideig magukban imádkoznak, közben a vőlegény legközelebbi asszonyrokonai, olykor egyedül a táncmester, háromszögletűre hajtott fehér kendőt szoktak a menyasszony vállára teríteni. Elöl lazán összefogják, és gombostűvel a menyasszonyruhához erősítik. Ez a nyakbavalókendő, öregek ajkán napamasszonykendő, mert a vőlegény édesanyja ajándékozta leendő menyének. A kendőt idegen szem előre nem láthatja, csak ott a templomban veszik elő. A menyasszonyon marad ezután egészen addig, amíg a sortánc el nem kezdődik. Sövényházán a menyasszonyt a jegykendővel szokták leteríteni, amelyet a vőlegény hoz magával. Ez nyilvánvalóan a középkori szertartáskönyvekben *velatio* néven emlegetett mozzanatként felel meg, és még a Tridentinum előtti hazai házassági liturgia elnépiesedett maradványa. Az is bizonyos, hogy esküvőre menet az alsótanyai menyasszony nyakába vetett fehér fátyol, majd a tréfásan nyakló néven is emlegetett és a vőlegénytől vásárolt fehér sál szintén e liturgikus velum emlékezetét őrzi. Valamikor nyilván szentelménynek tekintették, hiszen olykor még manapság is leterítik vele a pólyásgyereket, ha nyugtalan, sirdogál.”²⁷ „Debreczeni János a múlt század derekán még tanúja volt, hogy a friss menyecske több asszony kíséretében elment a templomba, hogy a pap most avassa be az asszonyok sorába”²⁸

Bálint Sándor egyértelműen a középkori keresztény egyházi szertartás részeként említi a megszentelt fehér kendővel vagy fátyollal történő beavatás szertartását. Az általa közölt beavatási szertartás a templomban zajlik a pap közreműködésével. Ezen az állásponton van Bárth Dániel is, aki Bálint Sándorra hivatkozva az újasszony-avatással kapcsolatban említi a fehér kendőt, mint a beavatás kultikus eszközét.²⁹ Bárth az asszonyavatás szertartását a tisztátalansági tabuk rendszerébe helyezi el, melynek középpontjában a hivatalos, vagy inkább félhivatalos egyházi szertartások állnak: „...nyilvánvaló ókori és bibliai előképek után az asszonyi tisztátalanság időszakait lezáró rítusok beletagozódtak az egyház középkori benedikciós gyakorlatába.”³⁰

Györgyi Erzsébet a beavatás, asszonyavatás szertartását a bukovinai székelyeknél a széles körben ismeretes mozzanatokkal írja le és nem említi hasonló rituális-szakraális elemeket. Sorba veszi viszont a már fent is ismertetett egyházi avatás részleteit: „Az új asszony ezalatt elment a reggeli misére, hogy ott a pap „beavassa” az asszonyok közé. A templom tornácában megállt, a pap kijött, imádkozott, a stólát a kezére tette, majd bevezette az oltár elé, gyertyát adott a kezébe, még könyvből imádkozott reá.”³¹

²⁴ Bálint Erzsébet, Petrás Katalin és László Katalin mesélt részletesen a burkozásról és a táncról. Klézse 2015-2016.

²⁵ Eliade, 1987. 22–26.

²⁶ Klézsen László Katalin és az 1974-ben házasodott Róka Mária burkozásáról sikerült annyi adatot összegyűjteni, hogy rekonstruálhattuk ezt a rítust. Lásd csángómenyekező/youtubevideo. www.csangofesztivalalapitvany.hu

²⁷ Bálint, 1980. 124–125.

²⁸ Bálint, 1980. 144.

²⁹ Bárth, 2005.139–142.

³⁰ Bárth, 2007. 84.

³¹ Györgyi, 1962. 46.



A peremvidéknek tekinthető moldvai csángó-magyar lakodalmi rítusok körében a pogány és a keresztény kulturális rétegek mellett a keleti, iszlám hatásokkal és a sámánisztikus kulturális rétegekben is fellelhető beavatási szertartások elemeivel is számolnunk kell. A kirgizeknél és kazahoknál ma is szokás az új asszony beavatása. Ezeken az iszlám és sámánisztikus hatásokat ötvöző területeken a betasar³² ma is élő hagyomány és a civilizációs befolyás ellenére állja az idő próbáját. Az interneten látható filmekben beavatás alkalmával a menyasszony földig érő leplet visel, mely arcát eltakarja.³³ Arra ugyan nem találtam adatot, hogy a betasar menyasszony-beavatási szertartás közben táncos rítusra is sor kerülne, de annyi elmondható, hogy az arcát elfedő, lefátyolozott menyasszony beavatási szertartásában a vőlegény vendégsége részéről történő elfogadás-befogadás folyamán a középkori hősi énekek stílusát idéző énekes előadásmódját bizonyos mozdulatokkal teszi igen szemléletesé.³⁴ Az énekest kísérő hangszer peremét kendőkkel kötik a menyasszony földig érő fátylához. Itt a kendőnek is szakrális szerepe van, csatlakozik a beavatás folyamatához, hiszen a menyasszonnyal semmilyen formában nem lehetett érintkezni a beavatást megelőzően.

Ilyenformán kijelenthetjük, hogy a moldvai csángó menyasszony burkozás szertartása rokonságot mutat az altáji kazak, kirgiz területeken szokásban lévő menyasszony beavatási szertartásokkal is.

A lakodalmi rituális táncai

a) burkozó fátyoltánc

A moldvai csángó-magyar burkozó fátyoltánc motívumai szervesen kapcsolódnak a lakodalmi rítus dramaturgiájához. Nem nevezhetjük önálló motivikájú tánc típusnak, hiszen a mozdulatok a fátyol bemutatását és szakrális funkcióját hivatottak reprezentálni. A rítust hangos ihogtatások,³⁵ táncrigmusok kísérik. Minthogy zenei kísérétéről nem tudunk, elképzelhető, hogy a nagyon korai zene nélküli szertartásos táncok kései változatával állunk szemben.³⁶ Ennek bizonyítása azonban további kutatásokat igényel. A keresztanya a búsanya és a búsapa³⁷ házában tartózkodók előtt táncol, valójában a fátyol, mint rituális kellék játssza a fő szerepet, a táncmozdulatok improvizatív jellegűek.

³² szó szerinti fordításban arcnýtás. (Somfai Kara Dávid közlése)

³³ Forrás betasar/youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=ZVLEvomGiU8>, <https://www.youtube.com/watch?v=ikcreH049K0&t=11s>

³⁴ Somfai Kara Dávid gyűjtése alapján. 2017. A betasar szokása a mai napig él Közép-Ázsiában, főleg a kirgizeknél és a kazahoknál. Ez akkor történik amikor a menyasszonyt először elhozzák a férje családjához. Ez egy bemutatkozó szertartás. A fején van egy csúcsosított magas menyasszonyi süveg és erre a süvegre rátesznek egy ilyen nagy leplet, ami a fejét, arcát eltakarja és amikor jön egy ember egy dombrával (egy hangszerrel), és ő éneklő a betasar éneket és az éneken keresztül bemutatják a lánynak az újdonsült rokonait: a férje családját, anyósát apósát. Minden egyes bemutatás után a lánynak meg kell hajolnia. A dombrázó-zenélő mellett áll egy másik férfi, akinek a kezében van egy ostor. Amikor a menyasszony meghajol, akkor az ostorral a férfi enyhén megemeli a fátylat, de nem emeli fel teljesen. Ez a te anyósod, bemutatja annak tulajdonságait, te mostantól az ő leánya leszel, hajolj meg előtte és köszönts őt szalambet, és meghajol a leány és az ostorral a mellette álló megint enyhén megemeli a fátyolt. Mikor már valamennyi rokon bemutatásra került, akkor emelik fel a menyasszony fátylát. Addig, amíg ez a bemutatkozó szertartás le nem zajlik, addig nem láthatják a menyasszony arcát. Ez jelenti azt, hogy a menyasszony megadta a megfelelő tiszteletet, és őt is bemutatják. A betasar a rituális bevezetés, azáltal, hogy bemutatják, az új nemzetség részévé válik.

³⁵ A táncolás alatt fennhangon kiabált rigmusokat ihogtatásnak vagy hujogtatásnak mondják az általam gyűjtött településeken. Erdélyben, Felvidéken, más területeken csujogtatásnak nevezik.

³⁶ Lásd Pávai 1993: 42-47.

³⁷ A menyasszony anyja és apja elnevezése a búsanya, illetve a búsapa.



b) rituális sortánc a bulgáros vagy bulgareaszka

A bulgáros, vagy bulgareaszka³⁸ elnevezésű vonulós tánc a lakodalmi szertartás legtöbbször ismételt tánc típusa.³⁹ Emlékeztet az erdélyi lakodalmi vonulós táncokra, gyertyás menyasszonytáncokra, melyek a tánc kutatás talán leginkább feldolgozott típusai. Apór Péter is ír az 1600-as években az erdélyi főúri udvarokban megrendezett menyegzők táncairól.⁴⁰ A bulgareaszka több rituális jelenet kísérő sor- vagy lánc-tánca, ezért több funkciót is betölt. Egyrészt a beavatás szertartásában, a búsanya és a búsapa házában a béburkozott, lefátyolozott menyasszonyt ezzel a táncsal vezetik háromszor körbe az asztal körül, majd az udvaron várakozó násznép bevonásával a még mindig fátyollal letakart menyasszonyt az udvaron várakozó szekér körül szintén háromszor vezetik körbe. A befogadás rítusának szertartásos tánc is a bulgareaszka. Az örömanya és örömapa házában ezzel a táncsal hozzák be a menyasszonyt. A vőlegény házához visszaérkezve bulgareaszkat táncolva indulnak be a házba, s háromszor körülkerülik a szobát. A tánc egy-osztatú, lassú ritmusú.⁴¹ Rendkívül egyszerű motívumai: jobb-bal-jobb-bal-bal-jobb, tá-tá – tá-tá-tá-tá ritmusú lépéssora lehetővé teszi az egyenletes jobbra haladást. A táncosok fel tartott kézfogással táncolják. A táncban előfordul a kapuzó térforma játék is. A táncot szüntelen ihogatás kíséri.⁴² A tánc funkcionálisan alkalmazkodik a szertartás rendjéhez. A lánc elején a virágos pálcával vezeti a sort a nagykeresztapa, s őt követi a menyasszony, s a vőlegény, majd őket követi a három hívogató. Ehhez a rítushoz akkor is ragaszkodnak, ha már nem háznál, hanem bérelt helyszínen zajlik a lakodalom.⁴³

c) virágospálca-táncoltató öves tánc

A moldvai csángó magyarok egyik legrégebbi tánca az öves,⁴⁴ román vagy román végződésű elnevezése nem ismeretes.⁴⁵ A csángó táncanyagnak motívumkincs, formai, funkcionális és zenei elemzés alapján három rétegét lehet megkülönböztetni: kárpát-medencei, balkáni és nyugat-európai.⁴⁶ Az öves tánc a fent említett bulgareaszka táncsal együtt a kárpát-medencei táncréteghez tartozik. Az 1990-es években gyűjtött táncfelvételeken az akkor 40-60-éves korosztály még viszonylag gazdag motívumokkal táncolta. Egyik változata a kavalos⁴⁷ öves, a zenei kíséretéről kapta nevét. A hangszer mély, bűgő hangjai egyfajta rituális hangulatot teremtenek. A tánc két-osztatú, tehát egy táncban belül pihenő és figurázó rész váltja egymást, melyek ciklikusan a zenei egységekhez alkalmazkodnak. A pihenő lépés: kettőt jobbra egyet balra lépő motívumaival jobbra haladó. A tánc szerkezeti képlete: AABB. A második részben, tehát a B részben dobogó, ti-ti-tá lépések és dupla dobogó-bokázó-dobbantó figurák, illetve hátul keresztező motívumok váltják egymást. Az öves tánc a viszonylag egyszerű moldvai csángó táncanyagban a bonyolultabbak közé sorolható. Összesen hat különböző motívumsorát sikerült rögzítenünk.⁴⁸ Ugrós motívumait a zene lüktetéséhez kapcsolódva pihenősor váltja fel. Az övesnek Klézsén kétféle

³⁸ A múlt század első évtizedeiben született adatközlők még bulgáros elnevezéssel illették a táncot, ma már a román végződésű táncnevekkel találkozunk, ezért a továbbiakban a román elnevezést használom. A többi táncelnevezésnél szintén az adatközlők által megnevezett táncokat fonetikusán használom.

³⁹ Seres András tanulmányában bulgareaszka néven már említi ezt a táncot, Seres:1994:106.

⁴⁰ Apór, 2012. 65–67.; Kaposi–Maác, 1958.131–132.

⁴¹ Az egy-osztatú azt jelenti, hogy egyetlen motívumsort táncolnak a teljes dallam folyamán. A moldvai csángó táncok többsége két-osztatú, azaz általában a dallam felénél megváltozik a tánc szerkezete, motívumkészlete.

⁴² Lásd lakodalmi ihogatások, hujogtatások Péterbenca, 1993. 75–77., Seres, 1994. 97–103.

⁴³ Istók Valentin és Benke Angéla lakodalma Somoskán. 1992.

⁴⁴ Az öves elnevezés valószínűleg az összefogódzás módjára utal, a táncosok egymás övébe kapaszkodnak a tánc közben.

⁴⁵ Péterbenca, 1993. 79–82.

⁴⁶ Martin, 1997. 97–208., Péterbenca, 1993. 78.

⁴⁷ kaval: hosszúfurulya

⁴⁸ A felvételek a Papp Imre–Péterbenca Anikó magángyűjteményben megtekinthetők.



dallamát is felgyűjtöttem. Az egyik dallam egy reneszánsz típusú dallamsor, melyhez a tánc nagymértékben igazodik, olyannyira, hogy ott, ahol a zenei ütem még folytatódik, a táncban pótlásként motívum-kiegészítést végeznek, így az új dallam együtt kezdődhet az új mozgássorral. A táncot nagykörben táncolják.⁴⁹ Nők és férfiak vegyesen járják, több férfi és több nő egymás mellett is állhat a nagykörben.

A lakodalmat megelőző estén a leány, illetve a legény rokonsága, fiatal barátai külön-külön búcsúztató mulatságot tartanak, melynek neve: fülke. A bukovinai székelyeknél *siratónak* nevezik, de hasonlóképpen mulatsággal, táncsal jár.⁵⁰ A fülkében kerül sor a virágospálca feldíszítésére és táncoltatására.⁵¹ Itt tehát az öves tánc, mint virágospálca táncoltató tánc jelenik meg. A tánc során a legény, illetve a leány keresztanyja⁵² tartja kezében a virágos pálcát: „Egy nagy bot tetejibe gyortyát kötnek, szászvirág levelét meg rózsavirág bimbóját, fehér boglárvirágot kötnek a botra. Mostanában bot helyett egy méteres gyortyát díszítenek fel szalagokkal s virágokkal.”⁵³

A virágos pálcát közre veszik és körben táncolnak. Itt valójában a tánc és a rítus egyformán fontos elem. Ám a rítus szakrális jellegéből adódóan a tánc eredeti szórakoztató funkciója átalakul. A virágos pálca megszemélyesül a táncban, hiszen önálló szerepet kap azáltal, hogy mintegy szentelmény a két táncoló között kerül be a körbe. A virágos pálca szakrális jellegét a lakodalmi szertartás során végig megőrzi. Ez a fajta megszemélyesülés emlékeztethet bennünket a sámánbot szerepére, amely a mágikus jelleget hivatott betölteni a sámánkertartások során. A mágikus-szakrális funkció mutatkozik meg a vőfélybotnál is, amelyet szerte a magyar nyelvterületen ismerünk. A dévai csángók lakodalmi hívogatói nagyméretű kendőt kötöttek a vőfélybotokra. A kendő itt is valószínűleg az asszonnyá avatás jelképeként szerepelhet. A felvidéki Martoson a lakodalom során szintén kendőt kötnek a vőfélybotra.⁵⁴ A kendő, mint az asszonnyá válás jelképe és a vőfélybot, mint a rítus eszköze együttesen reprezentálja a beavatás szakrális jellegét.

d) lakodalmi menettánc a kecskés-musama és a beavató körtánc a kezes-hora

A másik rítuskísérő tánc a kecskés-musama. Martin György a 16. századi francia forrásra, Arbeaura hivatkozva említi a Branle des cheveux, azaz a kecsketáncot.⁵⁵ Az általam megfigyelt moldvai lakodalmakban a kecskés énekes dallamára vonul a vőlegény és a menyasszony násznépe a templomba, illetve a kecskést húzza a zenekar, amikor az esketés után hazatérő leányos házhoz indul a vőlegény násznépe, hogy kikérje és elhozza a menyasszonyt. A kecskés tehát ebben az esetben a menettánc szerepét tölti be, a falun végig vonuló násznép széles, 6-8 fős sorokban egymással összefogódzva járja a kecskés előre haladó motívumait. Míg az övesben táncrigmusokat ihogtatnak, addig a kecskés énekes dallam: Estve van már szürkül bé... kezdetű dalt éneklük a menetelés során. Az övest, kezes-horát és a kecskés-musamát más táncalkalmakban is táncolják. A táncházak: horbák⁵⁶ és a guzsalyasok⁵⁷ kedvelt táncai. Mindkettő szintén a Kárpát-me-

⁴⁹ Nagykörben öv (bernyóc) fogással. A bernyóc/berhéc a nők vékony szöttes öve, mely a derekuk köré tekert lepel-szoknyát / lányoknak: fata, asszonyoknak: karinca / a derékon szorosan tartja és ebbe kapaszkodnak bele két oldalról a táncosok.

⁵⁰ Györgyi, 1962. 34–35.

⁵¹ Seres, 1994. 94–96.

⁵² A moldvai csángóknál a Bákó környéki településeken a nyámsághoz, rokonsághoz tartozó idősebb férfiakat keresztapának, az idősebb asszonyokat pedig keresztanyának hívják ma is, függetlenül attól, hogy a keresztelésben részt vettek-e vagy sem.

⁵³ Bálint Erzsébet adatközlő Klézse 1994.

⁵⁴ Saját gyűjtés Martosi Hagyományörző Együttes lakodalmas bemutatóján. 2017. Budapest

⁵⁵ Martin, 1979a 313.

⁵⁶ Horba vasárnaponként szervezett táncalkalom, ahol a falu egész lakossága részt vett.

⁵⁷ Guzsalyasok falurészenként és korosztályonként szervezett fonással egybekötött énekes táncalkalmak, melyeket minden este más-más háznál tartottak. Lásd: Péterbenze, 1993. 70–71.



dencei táncréteghez tartozik. A kezes-hora táncot a menyasszony és a vőlegény vezetésével nagy körben táncolják. Változatát ezzel a névvel megtaláltam a felcsíki székelyek táncrendjében is.⁵⁸ A templomi esketést követően, már a kikérés után az örömanya és örömapa házánál a vőlegény násznépének bevonásával adják elő. Ekkor táncol a menyasszony először együtt a férj életközösségének tagjaként új státuszában. A kezes-hora egyszerű motivikájú jobbra haladó lépéssorú, egy-osztatú tánc. A vasárnapi táncházakban is rendszeresen táncolták.

e) termékenységi rituális tánc a cigányos vagy bakkana

A következő tánc a cigányos vagy bakkana, melyet szintén kizárólag a lakodalom alkalmával adnak elő. A tánc változatait megtaláljuk Felcsíkon (örömanyatánc), illetve Gyimesben (medvés tánc). A Csíkszentdomokoson gyűjtött táncok közül az örömanyatánc kifejezetten a lakodalomhoz kötődik: „Egy férfi, egy nő körben felállnak a táncosok és a zene lassú tempójára körben tánc lépésekkel jobbra haladnak, közben a férfiak a nők szoknyája alá nyúlgatnak. Az anyós és az após állott fel elsőnek, s kezdte a táncot. Mentek lassún körbe forogtak, s még a feneküket is összeverték, s a férfi lehajolt s a kötény alá dugta a fejét, mint a medvetáncban. „Az elbújtatása a férfinak a kötény alá, az azt jelentette, hogy sokszor eltakarta a férfinak a szemét, hogy ne lássad, hogy mit készítek a leányomnak, mert az is baj vót, hogyha túl nagy stafírt készített az a szegény asszony... ó a kötényem mennyit tud... Mikor a kötény alól kikelt a férfi még prűszkölt is egyet, hogy szagos vót, s odafordította a fenekit”.⁵⁹

A csíkszentdomokosi medvés⁶⁰ tánc a mulatság emelkedett hangulatában szexuális indíttatású, fallikus mozdulatokat bemutató táncjáték. A Bákó környéki lakodalomokban főleg Klézsén és Somoskán ismert moldvai cigányos vagy bakkana – eddigi ismereteim szerint – az egyetlen improvizatív, csoportosan előadott rituális férfi tánc az általam gyűjtött települések táncrendjében. Ez a tánc is a kárpát-medencei rituális férfítáncok körébe tartozik. Martin is említi, mint egyetlen férfi szólótáncot ciganyaszka (tiganeaska) néven,⁶¹ de a *ruszászkával* azonosítja, melyről gyűjtési adataim bizonyítják, hogy kötött szerkezetű páros tánc.⁶² A cigányost a férfiak körben, szólóban táncolják, nincs a körben összefogódzás, mint a többi Bákó környéki csángó körtáncban. A motívumok a verbunkos figurákra emlékeztetnek, dobbantó, lengető, csapásoló motívumok váltják egymást, miközben a körben álló férfiak a pihenő lépésekkel folyamatosan jobbra haladnak. Öten-nyolcan-tízen is táncolhatják együtt. A táncban minden férfitáncosnak van saját, kedvelt figurája. A tánc hevében két férfi a kör közepére térdel és az üllő és kalapács mozgását utánozva fallikus mozdulatokat végeznek, egyikük az üllő, másik a kalapács, a többiek ezalatt verbunkos csapásoló, dobogó, lengető figurákat táncolnak. A termékenységi rítus dramaturgiája a résztvevőket szórakoztatja, de ugyanakkor előkészíti az újasszony avatás mágikus hangulatát is. A kovácsműhely ritmikus munkamozdulatait szöveg is kíséri:

„Ha nem cseng a kalapács,
Cigánnak nincsen kalács”
Ha nem puffan a fuvó
cigánnak nincsen turó.”

⁵⁸ Péterbencze, 1989. 15.

⁵⁹ Péterbencze, 1989. 18.

⁶⁰ Péterbencze, 1989. 18.

⁶¹ Martin, 1997. 273–274.

⁶² Lásd a Papp Imre-Péterbencze Anikó magángyűjteményben.



A nők a kör mögött félkaréjban élénk ihogtatásokkal, táncrigmusokkal biztatják őket. "Az asszonyok mentek oda s a szoknyájukat fuvogatták."⁶³

A cigányos a vőlegény házánál zajló lakodalom táncrendjében jelenik meg. A menyasszony felkerpázása⁶⁴ idején, valamikor az éjféle órákban a vőlegény nemzetségéből való legügyesebb táncosok rendelik a zenészeketől, többnyire pénz ellenében ezt a táncot. Mircea Eliade a sámánisztikus szertartások ismertetése során leírja a szimbólumok és mítoszok sorában a kovácsok és a kovácsmesterség és a sámánság kapcsolatát. A jakutok szerint a „Kovács, sámán egy fészekből keltek”. A kovácsmesterség közvetlenül a sámánmesterség után következik fontossági sorrendben. Eliade igen sok távolkeleti, afrikai, japán példát hoz arra, miként ruházzák fel démoni tulajdonságokkal a kovácsokat, akiknek tulajdonságai ugyanúgy öröklődnek, mint a sámánoké. A fémművesség mágiája, illetve a tűz uralása miatt számos sámáni varázserővel bír a kovács.⁶⁵ Eliade ugyan nem említi a termékenységi varázslás mozzanatát, ugyanakkor feltételezhetjük, hogy a tűz, a termékenység szimbolizációjaként jelenik meg a tánc dramaturgiájában.

improvizatív rituális tánc jelenet	kötött motívumsorú rituális tánc	improvizatív dramatikus rituális férfi tánc	rítust kísérő táncok	párválasztó tánc	lakodalmi szórakoztató táncrend
burkozó fátyoltánc	bulgareaszka	cigányos v. bakkana	öves kecskés-musama kezes-hora	perenyica baraboj párnáska tapsos parola szerbamatároju	magyaroska serény magyaros ruszászka szerbák horák ráca pingvintánc ⁶⁶

a.) táblázat: Rituális táncok jellemzői a lakodalom táncrendjében

A rituális közege, a tánc és a rítus viszonya

A táncos rítusok elemzése az átmeneti rítusok rendszerében

Arnold van Gennep már a múlt század elején átfogó képet vázolt az egyén és a közösség viszonyrendszerének változásához fűződő rituálékról. Madagaszkáron a törzsi kultúráról szerzett tapasztalatairól már 1904-ben megírta első tanulmányát.⁶⁷ 1909-ben publikált *Les rites de passage* című munkájában olyan megközelítésbe helyezte a társadalmi struktúra változásait, mely mind az antropológia, mind a társtudományok: a szociológia, a szociálpszichológia valamint a néprajztudomány számára új utakat jelölt ki. Van Gennep úgy vélte, hogy az ember életének változásait átmeneti rítusok mozgatják és ezek egyetemes antropológiai szinten tükrözik a társadalmak mobilitási struktúráját vagyis mikroszinten ugyanazok a folyamatok zajlanak, mint a

⁶³ Hodorog Luca adatközlő. Gyűjtés: 1990 Jászberény.

⁶⁴ A menyasszony fejről leveszik a koszorút és egy kerparuhába csavarják és feltűzik és erre helyezik a fehér hosszú leplet a kerpakendőt, az asszonnyá válás jelképét.

⁶⁵ Eliade, 2001. 425–429.

⁶⁶ A 90-es években már jelen van a lakodalmi táncrendben.

⁶⁷ Tabu és totemizmus Madagaszkáron című művével megelőzte Durkheim és Freud hasonló témájú értekezéseit. Lásd: Szokolczai, 2015.



társadalom makroszintjén.⁶⁸ Az átmeneti rítusok alakítják az egyén, a közösség életének változásait, segítik, mintegy transzformálják a társadalmi élet meghatározott szakaszaiba történő belépést, egyik élethelyzetből a másikba történő átmenetet, tehát a gyerekkor, felnőttkor, leány, asszony stb. állapotába való illeszkedést, beépülést. Ezek az életszakaszok mindig szertartásos formában mennek végbe, az adott társadalmi közeg felügyelete alatt, ily módon válik szabályozottá a folyamat így biztosítva a struktúra zavartalan működését.⁶⁹ A liminalitás a középső szakasz ebben a folyamatban, itt zajlik maga a beavatás, bevezetés, megfelelés (imitation rite). Ez az egyéni életfordító dinamika mozgatja tulajdonképpen a közösség és a társadalom egészének változását is. Szokolczai Árpád szerint van Gennep pontosan azt a lényeges elemet tudta megragadni, ami a későbbi társadalomtudósok tényként fogadtak el, vagyis, hogy a társadalmi struktúra változásai kész tényként jelennek meg de, hogy mi történik a változások közti időszakban, ezzel nem foglalkoznak.⁷⁰ Szokolczai kiemeli, hogy az átmenet rítusai modellálják magát az átmenetet.⁷¹ Victor Turner a zambiai ndembuk társadalmát vizsgálta és részletes leírást ad a törzsi rítusokról. Az ikerszületéssel kapcsolatos szertartások elemzésekor megemlíti, hogy az ikreket szülő nő „egy lapos kör alakú rostáló kosarat” visz magával” és így járja körbe a környék lakóit” élelmet, ruhát és pénzt kér. Az obszcén jelenetekkel tarkított „ünnepi táncot lejtő asszony számára egyszerre jelenti az illendőség felfüggesztését, mely egyébként kötelező érvényű a törzs többi nőtagjaira nézve, a másik pedig a sérülékenységre és a gyengeségre, vagyis az ikrek jelenléte a társadalomban egyszerre jelenhet áldást és szerencsétlenséget is.⁷² A moldvai csángó lakodalmai szokásokban a lakodalom első napján egy közeli rokon vagy szomszédasszony egy szitát hoz és bemutatja a násznépnek, ami a menyasszonyi tisztaság, az érintetlenség és a termékenység szimbóluma is egyben. Turner szerint a rituális szimbólumoknak a társadalom számára érthető jelentésük van. A szimbólumok tulajdonságai a tömörítés, a különböző vonatkozások egységesítése, és a jelentés polarizálása. Nem mindig ugyanabban a logikai rendben helyezkednek el és fontos, hogy többjelentésűek lehetnek, ezek a szimbólumok egyesítik a társadalmi, erkölcsi rendet.⁷³ Az obszcén viselkedéssel kapcsolatban Turner idézi Edward Evans-Pritchard 1965-ben megjelent tanulmányát⁷⁴ arról, hogy az obszcén megnyilvánulásoknak, rítusoknak van olyan formája az afrikai társadalmakban, melyek mindig közösségi jellegűek, ezért megengedettek, sőt előírtak. Evans-Pritchard az obszcénitást két okra vezeti vissza: az egyik a tiltás társadalmi felfüggesztése, mert benne valamilyen társadalmi érték realizálódik – például termékenység -, a másik szempont pedig egy válságos időszakban a közösség által elfogadott csatornákon keresztül vezeti le az emberi érzelmeket (ikerszületés).⁷⁵ A moldvai csángó lakodalom rendszerében ez a válságos időszak tömörítetten jelenik meg, amikor a hangulat a tetőfokára hág, többnyire erősen italos állapotban a férfiak a termékenységre utaló aktust imitálják. Ez is egyfajta, ellenőrzött csatorna, hiszen a közösség előtt zajlik a jelenet és benne a nők is részt vesznek. Nem zárják el a jeleneteket a közösség tagjaitól, bár a leányok nincsenek jelen hagyományosan. Van

⁶⁸ Van Gennep, 2007. 41.

⁶⁹ Van Gennep, 2007. 42–43.

⁷⁰ Szokolczai 2015-ben megjelent tanulmányában említi Durkheim és Weber munkáit az általa közölt véleménnyel kapcsolatban. Továbbá teljesen értelmetlennek tartja a strukturalista és konstruktivista, funkcionalista megközelítést és közli van Gennep és Durkheim ellentétes véleményekre épülő személyes konfliktusait is. Szerinte van Gennep elmélete az antropológia központi, meghatározó fogalomköre lehetett volna, de ez Durkheim személyes ellenérzése miatt nem valósulhatott meg. Szokolczai úgy véli Turner hozta vissza az antropológiába az átmeneti rítusok fogalmát.

⁷¹ Szokolczai, 2015.10–11.

⁷² Turner, 2002. 59–60.

⁷³ Turner, 2002. 67.

⁷⁴ Evans-Pritchard, 1965.

⁷⁵ Turner, 2002. 105–106.



Gennep szerint a rite de passage nem más, mint a hely, állapot, társadalmi helyzet és az életkor összes változásához fűződő szertartások rendszere. Ezeket a rítusokat átmeneti rítusoknak nevezte, melyekben megkülönböztette az elválasztó (rite de séparation), a határhelyzeti (rite de marge) és a befogadó (rites d'agrégation) rítusokat.⁷⁶ Az elkülönülés – van Gennep szerint – olyan szimbolikus viselkedésre utal, amely az egyén vagy csoport elszakadását jelenti az adott társadalmi struktúra szintjéről vagy egy meghatározott feltételrendszerrel. A középső szakaszról, azaz a liminális szakaszról Turner azt írja, hogy itt a szubjektum olyan utazó, aki egy bizonytalan területen halad át, mert már nem rendelkezik a korábbi attribútumokkal, de még nincs birtokában az új jogi privilégiumoknak.⁷⁷ A harmadik fázisban pedig jogai és kötelezettségei tisztázódnak és az egyén elfoglalja új társadalmi státuszát követve a társadalmi normákat és az érvényes etikai mércéket. A „küszöbemberek” Turner szerint megkülönböztetett, esetenként meghökkentető öltözetet viselnek, jelezve, hogy a folyamatban a határon vesztegelnek és helyzetük bizonytalan. Viselkedésük általában visszafogott, elviselik az esetleges büntetést. Turner azt is megjegyzi, hogy a liminalitásban a szubjektum a pozíciók köztes területén helyezkedik el, ezt a helyzetet az egyes társadalmakban igen gazdag szimbólumkészlettel jelölik. „A liminalitást gyakran kapcsolják össze a halállal, az anyaméhbeli állapottal, a láthatatlansággal, a sötétiséggel, a biszexualitással, a vadonnal és a nap- vagy a holdfogyatkozással.”⁷⁸ Az itt felsorolt szimbólumok közül a láthatatlanság szimbóluma egyértelműen utal a csángó-magyar menyekező⁷⁹ lepellel letakart menyasszonyának helyzetére. A communitas⁸⁰-ban azaz az azonos helyzetben lévő csoport szintjén jellemző a lealacsonyodásnak, a szent mivoltnak, a homogenitásnak és a bajtársiasságnak a sajátos keveredése – véli Turner.⁸¹ A moldvai csángó-magyar lakodalom első elválasztó fázisnak tekinthető siratózása során a leánybarátok közösen osztoznak a menyasszony sorsában. Azonos státusuk a közösségen belül ekkor még nyilvánvaló. A siratózó, a menyasszony elablását minden eszközzel megakadályozó harcias viselkedés ezt a közös sorsvállalást fejezi ki. Ennek szimbóluma a letakart leánycsoport. A rituálé maga hozza létre a társadalmi közegben a differenciálatlanságot, hiszen a rítusok környezetében nem a gazdasági státus szerint osztják ki a szerepeket, hanem az életkor, a rokonsági fok és a rítus levezényléséhez szükséges tudás a döntő szempont. A leányok azonos státusú csoportba tartoznak a közösségen belül, ami az életkor, a hely, a társadalmi státus és a helyzet azonosságából fakad. Továbbá a nagykeresztapa tudása, élettapasztalata teszi alkalmassá a lakodalmi rituálé vezetésére, a nagykeresztanya szintén rátermettsége miatt lehet a burkozás főszereplője. A folyamat egyébként leírható úgy is, mint a státusváltás folyamata, ami a rituális környezetben mindig alulról felfelé halad. Alsóbb státusból egy magasabb státusba lép a szubjektum a liminális folyamatban. Turner szerint a társadalom és a faluközösség is olyan dialektikusan működő rendszer, amelyben a communitas és a struktúra folyamatosan váltakozik. A rituális liminalitásban igyekszik az egyén a magasabb státus elérésére, mert a strukturálisan alsóbbrendűek szimbolikus strukturális felsőbbrendűségre vágynak.⁸² A moldvai csángó lakodalmi rítus burkozó szertartása és az említett Turner-i gondolatmenet között sok közös pontot találhatunk, hiszen az egyéb akár, termékenység, akár más szakrális rítusok jellemzőitől eltérő, igen egyedi és külsőségeiben rendkívül speciális menyasszony burkozás ténylegesen a küszöb – állapotot mutatja. A burkozás

⁷⁶ Van Gennep, 2007. 48.

⁷⁷ Turner, 2002. 107.

⁷⁸ Turner, 2002. 108.

⁷⁹ A lakodalom régies elnevezése.

⁸⁰ Turnernél a communitas tulajdonképpen az egyének közötti, normák által szabályozott ideiglenes viszonyt jelenti.

⁸¹ Turner, 2002.109.

⁸² Turner, 2002. 218.



előtt, váltságdíj és harc árán a vőlegény nagykeresztapja a három hívogató legény segítségével erőszakkal kirángatja a menyasszonyt az őt visszatartó leánypajtások és „élénken ihogtató, nagy hangzavart keltő asszonyok gyűrűjéből. Ebben a fázisban zajlik a leány elváltatása szüleitől. A második fázis a marginalitás maga a burkozás, melynek során az úgynevezett semmi közepén találja magát a menyasszony, elfedik arcát, kilép tehát a társadalmi közegből és szerepből, mely a konkrét haladás mentén, tehát a folytonosságban a menyasszonyi háztól a vőlegény házáig tart. A harmadik fázis az egyesülés vagy a befogadás, tehát az új közeg, új státusz, új normák elfogadásával végződik.

A menyasszony státuszváltozása A rítus-együttes vizsgálata

A továbbiakban a van Gennep által három részre tagolt átmeneti rítusok együttesét alkalmazom a moldvai csángó lakodalom rendszerében. Ezek a preliminális azaz a korábbi státusztól elválasztó rítusok, a liminális rítusok, melyeken a határhelyzeti rítusokat értjük és a harmadik fázis a posztliminális szakasz, azaz a befogadó rítusok rendszere. Van Gennep a rítusok osztályozása során rítus-együttesekről beszél, melyek részrítusai nem minden esetben átmeneti rítusok, hiszen a születéshez, beavatáshoz vagy házassághoz kapcsolódó rítusoknak többféle funkciójuk is lehet, mint például lehetnek elválasztó, oltalmazó, tiltó részrítusok, így nehéz eldönteni – írja a szerző, hogy valójában a rítus-együttes milyen funkciót tölt be.⁸³ Van Gennep szerint a rítusokat további kiegészítő rítuselemek kísérhetik. A moldvai csángó lakodalom beavató szertartás-együttesében valamennyi rítuselem azonos, mellérendelt funkciót tölt be, ugyanakkor itt is kiegészül bizonyos rítuselemekkel. Mindegyik rítus kollektív, tehát egyéni rítust nem találunk közöttük.

Preliminális rítusok

Elválasztó rítusok együttese

siratózás – védelmező rítus

A leánybarátok és a leány rokonok közre veszik a menyasszonyt és egy lepel alá bújva siratóznak. Védelmezik, nem engedik elvinni a menyasszonyt. A lepel alá bújás egyfajta személyiség átvitel is egyben.⁸⁴ Fizikai erővel is visszatartják leánytársukat. A védelmezésben nemcsak a menyasszony leánybarátai, hanem a nőrokonok is részt vesznek, vagyis nemcsak korosztályi, hanem részleges nemi szolidaritásról van szó:⁸⁵ „Testvérség, leánybarátok, mikor jöttek, hogy vigyék el a menyasszonyt, a padsutba vótak, siratóztak, a szomorú dalokat hegedültek, ihogtattak. Mikor 3xszor megrángatták a padsutból, aztán elvitték.”⁸⁶ „Sírtunk és egy nagy gyapjú ruhát feltettek a fejünkre. Sírtam, hogy visznek el hazunna. Én nem jártam soha a gazdánál, mint most, hogy ott hálnak. Soha nem jártam ott még kapuig sem. És én nem tudtam hová visznek és milyen életem lesz. És bőgtem. Azt hívogató benyúlt és én odaadtam a kezemet és megkért kétszer és harmadszorra mentem ki. Aztán kimentem egy táncval.”⁸⁷

⁸³ Van Gennep, 2007. 49.

⁸⁴ Van Gennep, 2007. 62.

⁸⁵ A jelenségről van Gennep is beszámol a khondok házassági szokásaival kapcsolatban. lásd van Gennep, 2007. 133–134.

⁸⁶ Gredinár Katalin Külsőrekecsin 2018.

⁸⁷ Bálint Erzsébet, Klézse 2016.



elválasztás – rablási rítus, birtokbavételi rítus harc - testi és szellemi, védelmi rítus

Részt vesznek a jelenlévők, a menyasszony nőrokonai, leányok valamint a nagykeresztapa és a hívogatók. Élesen elkülönül a két tábor, hiszen más a rítus célja. A menyasszony védői a megtartásért a vőlegény kísérete a megszerzésért harcol. A dramaturgia része a hangos rigmusváltás.⁸⁸ A leány megszerzése során a fizikai erőszaktól sem rettennek vissza a vőlegény képviselői. A dulakodásnak és a hosszas alkudozásnak véget vet a megegyezés, ami legtöbbször azzal jár, hogy a nagykeresztapa pénzt ad cserébe a hozományért és a menyasszonyért. A dramaturgiát további kiegészítő rítus is kíséri. Kikéréskor a nagykeresztapa követelésére nem az igazi menyasszonyt adják ki, hanem valamelyik másik leányt küldik ki a lepel alól, akit persze nem fogadnak el, a játék háromszor megismétlődik.

Liminális rítusok

Határhelyzeti rítusok együttese

burkozás- elfedés – elkülönülési- rítus

„Mikor innétvaló házától indították el nyírását, akkor burkozták bé fátyollal. Mikor münket vittel el szekérvél 1973-ban, akkor vótam én nyírásza. Kettő keresztanya, három pálcát tették s rivá tették a fátyolt. Úgy vót a szokás.”⁸⁹ „A burkozó fátyolt megsírítte a keresztanya keccerháromszor s jött keresztannya táncolva, s ha két keresztanya vót, akkor megfogták mind a ketten, s borították a fejére, s ő akkor bőgött, mert nem látott semmit. Utána még megsírítették. Béburkozták olyan fehér fátyolba. Hogy ne váljanak el soha. Azt a kendőt levették, mikor a szekérből levették.”⁹⁰ „Engemet 1969-ben burkoztak. „Béültek a leányok a padsutba le, hogy ne vigye el a nyirely. A burkozó fátyolt akkor burkozták le, mikor jöttek, hogy vigyék el a nyírását. A hívogatók tették a pálcát így a feji fölé, s akkor a keresztanya burkozta bé szépen, s akkor nagyon sírt a menyasszon. Akkor ivogtattak az asszonyok. Akkor a keresztapa búcsúztatta, zenészek is ott vótak. Mikor háromcor megkerülték az asztalt, s ültek le Mikor vitték immá, akkor vót béburkozva. Bákóba vettük, olyan hosszan ért a térdit eltekarta.”⁹¹

kiegészítő rítus - köszönetnyilvánító rítus (kézcsók)

A menyasszony anyjától és apjától is kézcsókkal búcsúzik miután a burkozás megtörtént, majd ezt követően vezetik ki az udvarra. A vőlegény anyját és apját is kézcsókkal köszönti a menyasszony.

asztal körül kerülés

„Aztán mentünk, és megkerültük háromszor az asztalt, ahol már le volt ülve már táti, le volt ülve egy keresztapa, egy búcsúzást, hogy felneveltek és bánom és nem tudom mi.”⁹²

szekér kerülés – kalácsosztás

„Mikor jöttek bé, örült a nyírásza, olyan szép vót, mikor elértek a kapuba a szekérvél csókos kalácsot megcsókolta nyirely, nyírásza, s darabolták, hogy jusson az egésznek.”⁹³

⁸⁸ Ezt a jelenetet jól ismeri a szakirodalom a felvidéki lakodalmi szertartások leírásaiból, amikor a két háznép egymásnak hangos rigmusokat kiabál, nem mellőzve az obszcén tartalmakat sem. Lásd a felvidéki lakodalmi szokásokban. Martosi asszonyok. Papp Imre-Péterbenze Anikó magángyűjtemény. Videoarchívum.

⁸⁹ László Katalin Klézse 2014.

⁹⁰ Petrás Nyica Diószén 2015.

⁹¹ Demse Ilona, Klézse-Buda 2018.

⁹² Bálint Erzsébet, Klézse 1994.

⁹³ Petrás Nyica, Diószén 2015.



szekérrel történő elvitel - hozomány-elvitel-gazdasági rítus

Az Irtisnél élő hantiknál (osztyákoknál⁹⁴) amikor a menyegzői menet elindul a fiatalember faluja felé, az e faluban lakó fiúk kötéllel megállítják a szánt, és csak akkor engedik tovább, ha a menyasszony ezüstajándékot dob nekik, de újfent megállítják, újfent kapnak ajándékot, s csak harmadszorra engedik végképp tovább a szánt...⁹⁵ Hodorog Luca adatközlő mesélte, hogy az ő idejében még szintén a téli időszakban szánnal vitték a menyasszonyt a vőlegényes házhoz, útközben pedig kötelet húztak a falubeli legények és csak akkor engedték tovább, ha pénz vagy ajándékot adtak nekik.⁹⁶ Az 1970-80-as években Klézsén, Somoskán még kötéllel állították meg a lakodalmi menetet és bor vagy pénz váltságdíjat kértek a falubeli legények. A menyasszonyi házba történő bejutáskor is váltságdíjat követeltek a rokonok a vőlegénytől: „Mikor mentek a menyasszonyért, kitétek egy gyermeket, leselkedjék ki, bekötötték jól a kaput, hogy ne tudjanak béjőnni, egy keresztapa jött, s egyezték meg, hogy mennyit kell fizetni, egy jó félórát tartották, aztán kinyiták kapukat, megegyezték, 2 lány kétfelől, asszonyok is jöttek sokan. Mind a kutyák kiabáltak egymásnak. Mikor odaértek az ajtóhoz, odaért a vőlegény, akkor kihoztak egy férfit női ruhákba, aztán egy mást. Felkerpázzák a menyasszonyt, középre ment a vőlegény és a menyasszon, öves vót. Arra jött ki a menyecske az övesre. Csókos pohár akkor vót, mikor elhozták a menyasszont, felkerpázták a menyasszonyt akkor vót a csókos pohár. Fülkébe is, mikor táncoltatták hívogató öntötte a bort, s akkor köszöntöttek egy búcsúzás. Mikor az asztalnál mindenki s akkor köszöntöttek, s mindenki adott pénzt.”⁹⁷

Posztliminális rítusok

Befogadó rítusok együttese

részleges befogadás a vőlegény részéről

háromszor sírítás(körbeforgatás), fenékreütés- büntetési rítus

„Mikor kimentem, hívogató adott kezemet nyirel kezébe, és nyirelnek volt egy bot a kezibe és ütött hármat, hogy kell hogy hallgassam őt. Engem ütött háromszor. Nem ütött nagyot, kicsike voltam és sajnált.”⁹⁸

elfogadó rítus – burkozó fátyollevétél

„Aztán mentünk vissza Nyírhelyhez és ett a népség. De amikor vettek le a szekérből, akkor má mó, az ember, úgy mondtuk má mó kijött egy székecskével, hozd ki má mó székecskéjét, hogy vegyük le szépecskét. Én vettem volt egy rovecskát, egy kendőt.”⁹⁹

„Akkor vette le a burkozót, adta oda ez ajándékot má mójának, s má mója es adta oda nyirásának. mind csak esszefőgztek, leányok, keresztapák, s keresztanyák.”¹⁰⁰

kiegészítő rítusok: belépés-átlépés, megtermékenyítő rítusok

Az átlépés rítusa több alkalommal is megjelenik a lakodalmi menet során. Jellemzően a megtermékenyítő rítusok sorába sorolható, amikor a templomból hazatérve a menyasszony lába elé

⁹⁴ Volt alkalommal 1993-ban a Tobol és az Irtis torkolatánál akkor még 2000 főre becsült osztyák – feltételezett őshaza területén élő közeli rokonainknál jární és táncokat, rituális jeleneteket gyűjteni. A gyűjtőútról dokumentumfilmet készítettem, melyet a Duna Televízió 1993-ban vetített.

⁹⁵ Van Gennep, 2007. 136.

⁹⁶ Lőrinc Luca 1920-ban született Klézsén. Az adatokat 1990-ben gyűjtöttem tőle.

⁹⁷ Hodorog András, 1990–1998 Klézse, Jászberény, Gödöllő, 2019.

⁹⁸ Bálint Erzsébet 1990–1998, Klézse-Jászberény, Klézse 2013–2018.

⁹⁹ Bálint Erzsébet, Klézse 2015

¹⁰⁰ László Katalin, 1990–2018. Klézse



búzát és bort önt az édesanya, amelyet a leány átlép. A vőlegényes házba történő belépés előtt az örömanya székére kell fellépnie a menyasszonynak, majd innen kell lelépnie. Ez a rítus már az új állapotba történő bejutást szimbolizálja. Valamilyen tárgynak a felrúgása is hasonlóképpen a határhelyzeti átmenetet jelképezi. A menet indulása előtt a menyasszony lába elé borral teli üveget tesznek, s minthogy a burkozó fátyol miatt nem látja jól, felrúgja. Itt azonban nem a határhelyzet átlépése a rítus lényege, sokkal inkább egyfajta szórakoztatási célú cselekményről van szó, hiszen az udvaron jelen lévők nagyot derülnek a jeleneten. Ez a fajta mulatságos parodizálás előkerül a vőlegény megrézfálásakor is. Előfordult, hogy a vőlegény italába dohányt csempészttek, így az megrészegedett, ezért aztán a vőlegényt kísérő leánybarátok nagyon figyeltek a vőlegényre.¹⁰¹

„Mikor a miséről hazajöttünk édesanyám hintett búzát, öntött bort, tette pénzet a lábomra, s léptél kettőt-hármat, s mind tett, de ezt háromcor, ezt mind édesanya csinálta.”¹⁰²

székre állás és forgatás

„Mikor nyirásával odaértekek mámoához, nyirelynek az anyjához, akkor a szekérből vette le nyirelynek az anyja, s hoztak egy kicsi székecskét s mind vette le szekérből, mámo sirítte meg háromcor, esszecsokolódtak ivogtattak.”¹⁰³

ajándékozás, csererítus

„Ajándékot adtak parát, frankot, de tyukot, babot, mi vót. Mi az ajándékokért. S aztán vittek vissza nyirelyhez.”¹⁰⁴

„Mikor felöltöztették a nyirását, csántak egy nagy táncot egy kezeset, s akkor mentek a nyirely s a nyirása egy pár keresztapa szekérvel mentek vissza, ajándékokat, vissza a nyirása házához, hogy begyűjtsék az ajándékot. s ettek, táncoltak.”¹⁰⁵

státusz elfogadás – alávetettségi rítus – kézcsók

egyesülési rítus – közös evés

A menyasszony az új közösségbe érkezésekor az örömanya és örömapa udvarán az örömanya egy tojást, egy szelet kenyeret és egy pohár bort hoz, melyet ott a helyszínen közösen fogyaszt el az ifjú pár.

„Mikor engem vittek el, akkor adtak a hívogatónak egy üveg bort, egy darab kenyeret és egy sült tyúkot. Az arra ment, hogy látnák nem adnak nekem ennem, ahová visznek. Bémentek a házba. Mikor aztán felkerpázták és jött ki a menyasszon, azt mondták Jó regvelt, Jó regvelt – estve vót – egy tyúkot az új pár megette.”¹⁰⁶

bevezetés az új közösségbe

„Mentek bé a házba, s kerülték meg háromcor az asztalokat bent, s mikor odaért nyirely s nyirása s mámo a padsugulhoz, ültek le mind, tisztelődtek, onnan vitték el a keresztanyák a nyirását, vitték el egy más szobába, s azt mondták, hogy vetköztetik a nyirását,, s akkor táncoltak, aztá a lányok nemsorkára mentek el, azoknak többet nem vót helik. Nyirását más ruhákba ötöztették, tették fel a kerpát nekije., s jöttek ki nyirely a nyirásával, vették le virágot is

¹⁰¹ Szarka Mária közlése 2018. Külsőrekecsin.

¹⁰² Róka Mária Klézse, 2018.

¹⁰³ László Katalin (Pozson Katalin, Klézse) Klézse 2013

¹⁰⁴ Róka Mária (Klézse...) Klézse, 2018.

¹⁰⁵ László Katalin (Pozson Katalin, Klézse) Klézse 2014.

¹⁰⁶ Demse Ilona (Petrás Ilona)1953. Klézse-Buda 2018. Klézse



a melléről, többet nem vót virág, egy morzsa virágot köttek neki, egy veres virágot, azt felkötték a kerpakendőre, aztán ez vót a nyírása virág, míg nyírászáskodott ez vót.¹⁰⁷

„Felkerpázzák a menyasszonyt, középre ment a vőlegény és a menyasszon, öves aztán kezes vót. Arra jött ki a menyecske az övesre. Csókos pohár akkor vót, mikor elhozták a menyasszonyt, felkerpázták a menyasszonyt akkor vót a csókos pohár.”¹⁰⁸

korona elrejtése

A szüzességet, a lányiságot szimbolizáló virágokból készített koronát az asszonnyá avatás, azaz a felkerpázás közben a tiszta szoba asztalán helyezi el az új asszony. Ez a kiegészítő rítus a korábbi leányságtól való elválás mozzanata: „Mikor esküdött vót, vót a fején egy korona, gyopárból, s szárazvirágból, a korona fehér vót, a gecáiba kötve, veres virágokból előre és hátulra piros vót, későbben már fehér vót. Kákovában csinálták a virágokat, a nyírászavirágot, tettek zöd levélkét is bele. Mikor aztán felkerpázták, akkor levették a koronát, de feltették a kendőre a veres virágot. A kendő alá tették.”¹⁰⁹ „Szár az virágot gyopár, 5 levelest, megkerítették, mikor meghót egy fiatal, mind úljanokat tettek a fejikre. Koronát nagyot csináltak, kereken, s a gecára tették, s egy pántlikával az áll alatt, virág, s zöld levél. Nyírása akkor tette fel, mikor mentek esküdni, tiszta leán vót, azt jelentette. Felkárpázták, levették a fejiről, s aztán nyírása tette bé, s kellett takarítsa. Ezt a koronát nem adta oda a lányának, tegye bé párnájába, s aludék, takarítsa meg.

átmeneti rítus fázisai	rítus megnevezése	rituális tánc	részvevők
preliminális szakasz	virágospálca táncoltatás	öves	külön helyszínen a menyasszony és külön a vőlegény fiatal barátai, rokonai
	elválasztó rítus	burkózó fátyoltánc	nagykeresztanya
liminális szakasz	láthatatlansági rítus	bulgareaszka	nagykeresztapa, hívogatók, menyasszony
	asztalkerülés	bulgareaszka	hívogatók, nagykeresztapa, menyasszony
	szekérkerülés	bulgareaszka	hívogatók, nagykeresztapa, nagykeresztanya, leánybarátok, rokonok
	menyasszonyelvétel	kecskés-musama	hívogatók, nagykeresztapa, nagykeresztanya, vőlegény és a rokonság
posztliminális szakasz	befogadási rítusok bevezetés a vőlegény rokonságába	bulgareaszka	hívogatók, vőlegény nagykeresztapja, menyasszony, vőlegény és rokonsága
	termékenységi rítusok	cigányos vagy bakkana	a vőlegény férfi rokonai közül a legügyesebb táncosok
	bevezetési rítus	kezes hora	keresztapák, keresztanyák, hívogatók, fiatalok, felkerpázott menyasszony, vőlegény és rokonsága

b) táblázat: A menyasszony státuszváltozásának rítusai és táncai

¹⁰⁷ László Katalin, Klézse 2014.

¹⁰⁸ Hodorog András 1990–1998 Klézse, Jászberény, Gödöllő, 2019.

¹⁰⁹ László Katalin, Klézse 2014.



Betette a szobába, s letakarta servettel, tudták, hogy abba korona van, azért hitták koronának, hogy tudták, hogy tiszta szűz volt.”¹¹⁰

Rítusok és táncok összefüggései Összegzés

A moldvai csángó-magyar lakodalom szertartásrendjében a siratózás egyfajta rituális sírás, mely már a törzsi társadalmakban is jelen van és az anyától való elválásztás érzelmi megnyilvánulása. Ugyanakkor a moldvai csángó lakodalom során ez az érzelmi mező inkább rituális oldaláról erőteljesebb és egyfajta transzcendens állapotba hozza a benne résztvevőket.¹¹¹ Itt nemcsak korosztályi, hanem nemi szolidaritásról is beszélhetünk, mert a jelenlévő női rokonok is komolyan részt vesznek az elbirtoklás akadályozásában. Ez a jajgató rítus figyelhető meg a kelet-afrikai cságák szertartásában is, amikor elviszik a menyasszonyt a leány-rokonok éles jajgatásba fognak egy családtagjuk elvesztése miatt.¹¹² A családok közti gazdasági megegyezés jelenti sok helyen a házasság tényét. Az indiai hondoknál vörösbe öltöztetik a megegyezést követően a menyasszonyt és így viszik a vőlegény falujába.¹¹³ A közös evés kifejezetten materiális befogadó rítus, ezt nevezi van Gennep „kommuniós szentségnek”¹¹⁴ és bár nem mindig utal végleges szövetségre, a moldvai csángók esetében pontosan a véglegesség, a visszafordíthatatlan, megmásíthatatlan szimbóluma. A lakodalom során kétszeres befogadási rítusról beszélhetünk: az első esetben a burkozás során a marginalitásban lévő menyasszonyt a kapu előtt várakozó vőlegény befogadja, de ez csak részleges befogadás, hiszen itt közvetítői szerepet lát el a vőlegény, nincs joga felfedni a menyasszony arcát. A teljes befogadás az örömanya részéről történhet meg, ő emelheti fel a burkozó fátolt a végleges befogadás szimbólumaként. A befogadási rítusok helyenként hasonlatosak az uralkodói beavatási szertartásokkal. A menyasszony-királylány, a vőlegény királyfi szimbólumok moldvai példáinkban is jelen vannak. A leányságot jelképező korona féltve őrzött jelkép a szűzleány számára. A korona elrejtése pedig az elvászttási rítus érvényre jutása. A kézcsók szimbolizálja az alávetettséget a teljes elfogadást.

Az átmeneti rítusok sorában a lakodalom legfőbb rítusa a közösségi státus megváltoztatásához kapcsolódik. A korábbi státustól való elvászttással kezdődik és az új helyzetbe történő elfogadattással végződik.¹¹⁵ Az elvászttás és befogadás rítusa megtalálható szinte valamennyi általunk ismert kultúrában és társadalmi kategóriáktól függetlenül jellemzi a lakodalmi szertartás menetét. Minthogy a két házasulandó személy státusváltozásában a falusi társadalom több csoportja is érintve van, így maga a házasság szertartása több közösséget is összeköt. A jegyajándékok, a hozomány, mint a legfontosabb gazdasági tényező, az új pár, mint új társadalmi, szociális és gazdasági szereplő kerül be a faluközösség életébe. Speciális helyszínen eljárva, és különleges funkciót betöltve megváltozik a táncok funkciója is.¹¹⁶ A mágikus-szakrális jelleg gyakran szociális-jogi térre is áttevődik.¹¹⁷ A beavatási rítusok táncos töredékeinek továbbélése az általam

¹¹⁰ Petrás Nyica, Diószén 2016.

¹¹¹ Van Gennep, 2007.133.

¹¹² Van Gennep, 2007.141.

¹¹³ Van Gennep, 2007. 135.

¹¹⁴ Van Gennep, 2007. 61.

¹¹⁵ Van Gennep, 2007. 127–147.

¹¹⁶ Dabrowska, 1987. 242. 246.

¹¹⁷ Dabrowska, 1987. 241–247.



vizsgált területeken jól tetten érhető, így bizonyítható az ókori pogány és keresztény rítuselemek és a tánc kapcsolatának megléte a moldvai csángó-magyar lakodalmi szertartásokban.

A pogánynak titulált táncos rítusok bizonyos részletei továbbéltek a keresztény liturgiában, mint például az asszonyavatás, azaz a velatio szertartása. A beavatási szertartások kezdetben az ókortól ismeretes megtisztulás szakrális elemei voltak, a későbbi századokban a katonáskodás, egyéb avatási társaságok, valamint a tánctanárok¹¹⁸ hatására megőrződtek és a lakodalmi szertartásokban maradtak fenn legtovább. Az ókori, a keresztény, késő – keresztény majd a polgári-asodó lakodalmi szokásmodell terjedésével egyre formálódtak és rituális jellegük megkopott, a rítusok felhígultak, háttérbe szorultak, a táncmozdulatokkal kísért rituális táncok helyét átvette a helyzet és státus – magyarázó, verbális kommunikáció. A közösségi jellegű lánctáncformák és körformák helyett a páros táncok kerültek túlsúlyba. A 20. század utolsó évtizedeiben már – eltekintve néhány peremvidék hagyományos közösségi szokásaitól – a kárpát-medencei táncanyagban kizárólag a nyugat-európai típusú páros táncok alkotják a lakodalom táncrendjét.

Moldvában viszonylag későn, tehát az 1980-as évekre szorult ki a lakodalmi szertartás-rendből a pogány és keresztény elemeket őrző beavatási rítus, a menyasszony burkozása. Ennek körülményeit már csak az emlékezetből tudtam felgyűjteni. Ugyanakkor más rítuselemek és a hozzájuk fűződő táncok még a múlt század utolsó évtizedeiben is előfordultak a lakodalmi táncrendben, mint a bulgareaszka, a cigányos vagy bakkana és a virágospálca táncoltatás. Az elmúlt években néhány hagyományőrző vidéken a lakodalom alkalmával a menyasszonyt a bulgareaszka táncal vezették be a lakodalom helyszínére. A korábbi, pogánynak nevezett ókori valamint a keleti, sámánisztikus világméretű igazodó, azt töredékeiben megtartó rituálék az évszázadok során változtak, az egyház tiltó-korlátozó rendelkezései folytán erősen megkopptak, ugyanakkor – bár a szociokulturális környezet folytonosan formálódott – ezek a rítus-töredékek egészen a globalizált világba történő asszimilációig, az 1990-évekig fennmaradtak.

Ma már csak a szakirodalomból és az adatközlők emlékezetéből tudjuk összerakni a valamikori modellt. A moldvai táncanyagban egyértelműen elkülöníthetünk három olyan táncot, melyek kizárólag a lakodalom szertartásához kapcsolódnak és más táncos alkalmakkor nem kerültek elő. Bizonyítottam vélem tehát, hogy ezek a táncok rokonságot mutatnak egyrészt a sámánisztikus rituális táncokkal, de egyben az ókori gyökerű pogánynak nevezett valamint az európai keresztény szakralitáshoz fűződő rítusok táncos megjelenési formáinak is tekinthetőek. Ilyen táncok a burkozó fátyoltánc, a bulgareaszka és a cigányos vagy bakkana. A burkozó fátyoltánc szövegesen előadott, zenei kíséret nélküli, erősen improvizatív jellegű rituális tánc. A cigányos vagy bakkana szintén improvizatív, szolisztikus férfiak által előadott tánc, míg a bulgareaszka egy azonos lépcsőszerű, kötött formájú közösségi tánc. E két utóbbi sajátos motívumokkal előadott rituális táncforma és mindkettő dallamát és motívumait figyelembe véve a kárpát-medencei táncréteghez tartozik. Ez egyben azt is jelentheti, hogy a hozzájuk fűződő rítusok bár a régebbi kulturális rétegekből táplálkoztak, de az ehhez kapcsolódó táncanyag újabb – akár nyugat-európai – hatásokat is magába ötvözhetett. Míg a burkozó fátyoltánc nem nevezhető önálló tánc típusnak, mert benne elsősorban maga a rítus dramaturgiája dominál, addig e két utóbbi tánc önálló tánc típusot alkot. Az említett táncok kizárólagosan a csángó lakodalom rítuselemeihez kapcsolódnak és ezáltal átformálják a moldvai csángó-magyar táncokról és rítusokról alkotott ismereteinket.¹¹⁹

¹¹⁸ Kaposi, 1991. 105–106.; Pozsony, 1997b 317–320.

¹¹⁹ Vö. Martin:1997:272-274.



Irodalomjegyzék

- Apor, Péter (2012): *Metamorphosis Transylvaniae*. Csíkszereda: Hargita könyvkiadóhivatal.
- Bálint, Sándor (1980): „A szegedi nemzet. A szegedi nagytáj népelete. Harmadik rész“. In: *Trogmayer, Ottó (szerk.): A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve. 1978-79-2*. Szeged: Móra Ferenc Múzeum.
- Bárh, Dániel (2005): *Esküvő, keresztelő, avatás. Egyházi és népi kultúra a kora újkori Magyarországon*. Budapest: MTA-ELTE Folklor Szövegelemzési Kutatócsoport.
- Bárh, Dániel (2007): „Avatottak és avatatlanok. Szempontok az asszonyi tisztátalanság mentalitástörténeti kérdéseinek vizsgálatához“. In: *Pócs, Éva (szerk.) Maszk, átváltozás, beavatás. Vallásnéptudományi fogalmak tudományos megközelítésben*. Budapest: Balassi Kiadó. 83–96.
- Benga, Ileana; Neagota, Bogdan (2010): „Kalus és kalusárok. A román kalus szertartásának szintaxisa és morfológiája“. In: *Pócs, Éva (szerk.): Mágikus és szakrális medicina, Vallásnéptudományi fogalmak tudományos megközelítésben*. Budapest: Balassi Kiadó. 230–270.
- Dabrowska, Grazyna (1987): „A hagyományos néptáncok szerepe Közép-Lengyelország falvaiban“. In: *Ethnographia*. (2–4. sz.), 239–259.
- Domokos, Pál Péter (1987): *A moldvai magyarság*. Budapest: Magvető Kiadó.
- Eliade, Mircea (1987): *A szent és a profán*. Budapest: Európa Könyvkiadó.
- Eliade, Mircea (1994): *Vallási hiedelmek és eszmék története*. Budapest: Osiris-Századvég.
- Eliade, Mircea (2001): *A szamanizmus*. Budapest: Osiris Kiadó.
- Evans-Pritchard, Edward E. (1965): *The position of Women in primitive Society*. London, Faber and Faber.
- Felföldi, László (1987): „Rituális táncok a magyar néptánc hagyományban“. In: *Ethnographia*. (2–4. sz.), 207–226.
- Felföldi, László (1990): „Alkalomhoz kötött táncok“. In: *Dömötör, Tekla (főszerk.); Hoppál, Mihály (szerk.): Népzene, Néptánc, Népi Játék. Magyar Néprajz VI*. Budapest: Akadémia kiadó. 251–263.
- Felföldi, László (1997): „A magyar nép tánc kultúrája. Alkalomhoz kötött táncok“. In: *Felföldi, László; Pesovár, Ernő (szerk.): A magyar nép és nemzetiségeinek tánc hagyományai*. Budapest: Planétás kiadó. 70–74.
- Frazer, G. James (2005): *Az aranyág*. Budapest: Osiris.
- Gennep, van Arnold (2007): *Átmeneti rítusok*. Budapest: MTA Néprajzi Kutatóintézete, PTE Néprajz-Kulturális Antropológia Tanszék. L'Harmattan.
- Györgyi, Erzsébet (1962): „Házasságkötés és szokásköre a bukovinai székelyeknél“. In: *Néprajzi Közlemények*. (3–4. sz.) 3–91.
- Györgyi, Erzsébet (1990): „A Házasságkötés szokásai“. In: *Dömötör, Tekla (főszerk.): Magyar Néprajz VII. Népszokás, néphit, népi vallásosság*. Budapest: Akadémia kiadó. 32–66.
- Halász, Péter (1992): „Adatok a moldvai magyarok kecskemazskos játékához“. In: *Viga, Gyula (szerk.): Kultúra és Tradíció I. Tanulmányok Újváry Zoltán tiszteletére*. Miskolc: k. n. 173–179.
- Halász, Péter (1997): „Új szempontok a moldvai magyarok táji-etnikai tagozódásához“. In: *Pozsony Ferenc (szerk.): Kriza János Néprajzi Társaság évkönyve. 5. Dolgozatok a moldvai csángók népi kultúrájáról*. Kolozsvár: Gloria kiadó. 7–26.
- Hoppál, Mihály (2010): „Sámánság és gyógyítás“. In: *Pócs, Éva (szerk.): Mágikus és szakrális medicina, Vallásnéptudományi fogalmak tudományos megközelítésben*. Budapest: Balassi Kiadó. 563–576.



- Hoppál, Mihály (2012): „Sámán-szertartások: Ének, dob és gyógyítás“. In: *Vallástudományi Szemle*. (1. sz.), 49–60.
- Kallós, Zoltán (1987): „Lakodalom előtti »szabogatás« a moldvai magyarok közt“. In: *Ethnographia*. (2–4. sz.) 350–359.
- Kallós, Zoltán; Martin, György (1969/70): „A gyimesi csángók táncélete és táncai“. In: *Dienes, Gedeon; Maácz, László (szerk.): Táncstudományi Tanulmányok*. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata. 195–254.
- Kaposi, Edit; Maácz, László (1958): *Magyar népi táncok és táncos népszokások*. Budapest: Bibliotheca
- Kaposi, Edit (1991): „A táncmesterség és a 19–20. századi társastánc-kultúra nemzeti vonatkozásai hazánkban és Európában“. In: *Hofer, Tamás (szerk.): Népi kultúra és nemzettudat*. Budapest: Magyarországtudató Intézet. 105–120.
- Kós, Károly (1997): „Moldvai csángó menyekező (1949)“. In: *Pozsony, Ferenc (szerk.): Kriza János Néprajzi Társaság évkönyve. 5. Dolgozatok a moldvai csángók népi kultúrájáról*. Kolozsvár: Gloria kiadó. 73–95.
- Lajtha, László; Gönyei Sándor (1943): „Tánc“. In: *Viski, Károly (sajtó alá rend.): Magyarország Néprajza IV. Szellemi Néprajz II*. Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda. 76–131.
- Lugossy, Emma (1956): „Lakodalom“. In: *Kiss Lajos (szerk.): A Magyar Népzene Tára III. A/B*. Budapest: Akadémiai kiadó. 417–589.
- Martin, György (1979a): *A magyar körtánc és európai rokonsága*. Budapest: Akadémia Kiadó.
- Martin, György (1979b): „A magyar nép táncai“. In: *Ortutay, Gyula (szerk.): A magyar folklór*. Budapest: Tankönyvkiadó. 477–549.
- Martin, György (1990a): „A magyar nép tánc kultúrája“. In: *Dömötör, Tekla; Hoppál, Mihály (szerk.): Népzene, Néptánc, Népi Játék. Magyar Néprajz VI*. Budapest: Akadémia kiadó. 187–194.
- Martin, György (1990b): „A magyar tánc kincs történeti rétegei“. In: *Dömötör, Tekla; Hoppál, Mihály (szerk.): Népzene, Néptánc, Népi Játék. Magyar Néprajz VI*. Budapest: Akadémia kiadó. 279–363.
- Martin, György (1997): „Magyar táncdialektusok“. In: *Felföldi, László; Pesovár, Ernő: A magyar nép és nemzetiségeinek tánc hagyományai*. Budapest: Planétás. 209–275.
- Pávai, István (1993): *Az erdélyi és a moldvai magyarság népi tánczenéje*. Budapest: Teleki László Alapítvány.
- Pávai, István (2005): *Zene, vallás, identitás a moldvai magyar népeletben*. Budapest: Hagyományok Háza.
- Pesovár, Ernő; Pesovár, Ferenc (1990): „Dramatikus-pantomimikus táncok“. In: *Dömötör, Tekla; Hoppál, Mihály (szerk.): Népzene, Néptánc, Népi Játék. Magyar Néprajz VI*. Budapest: Akadémia kiadó. 264–389.
- Petermann, Kurt (1987): „A Kegel mint népi-és társastánc“. In: *Ethnographia*. (2–4. sz.), 260–275.
- Péterbencez, Anikó (1989): *Táncok és táncos szokások Csíkszentdomokoson*. Jászberény: Déryné Művelődési Központ.
- Péterbencez, Anikó (1993): „Táncok és táncos szokások a Bákó környéki falvakban“. In: *Péterbencez Anikó (szerk.): Moldovának szíp táiaiind születem*. Jászberény: Csángó Fesztivál Kisebbségi Alapítvány. 68–90.
- Péterbencez, Anikó (2002): „Dances and dance customs in the villages around Bacau“. In: *Hoppál, Mihály (szerk.): Hungarian Heritage Volume 3*. Budapest: European Folklore Institute. 49–56.



- Pozsony, Ferenc (1997a): „Egy moldvai csángó család vallásos tárgyai“. In: *Pozsony, Ferenc (szerk.): Kriza János Társaság Évkönyve 5. Dolgozatok a moldvai csángók népi kultúrájáról.* Kolozsvár: Gloria kiadó. 241–247.
- Pozsony, Ferenc (1997b): „Újesztendei szokások a moldvai csángóknál“. In: *Pozsony, Ferenc (szerk.): Kriza János Társaság Évkönyve 5. Dolgozatok a moldvai csángók népi kultúrájáról.* Kolozsvár: Gloria kiadó. 303–323.
- Pozsony, Ferenc (2002): „Church life in Moldavian Hungarian Communities. Hungarian Csángós“. In: *Diószegi, László (szerk.): Moldavia.* Budapest: Teleki László Foundation – Pro Minoritate Foundation. 83–117.
- Réső Ensel, Sándor (2006) *Magyarországi népszokások.* Budapest: ELTE Folklore Tanszék.
- Réthei Prikkel, Marián (1924): *A magyarság táncai.* Budapest: Studium.
- Sachs, Curt (1933): *Eine Weltgeschichte Des Tanzes.* Berlin: Dietrich Reimer.
- Seres, András (1994): „Moldvai magyar lakodalmi szokások“. In: *Néprajzi Látóhatár.* (1-2. sz.), 89–114.
- Somfai Kara, Dávid (2012): „Sámánénekek“. In: *Vallástudományi Szemle.* (1. sz.), 95–117.
- Speer, Daniel (1998): *Magyar Simplicissimus.* Miskolc: Felsőmagyarország Kiadó.
- Szakolczai, Árpád (2015): „Marginalitás és liminalitás, státuszon kívüli helyzetek és átértékelésük“. In: *Regio.* (2. sz.) 6–29.
- Tánczos, Vilmos (1997): „A Szent a moldvai és gyimesi népi imádságokban“. In: *Pozsony, Ferenc (szerk.): Kriza János Társaság Évkönyve 5. Dolgozatok a moldvai csángók népi kultúrájáról.* Kolozsvár: Gloria Kiadó. 224–239.
- Tóth, Anna Judit (2017): *Ünnepek a keresztény és pogány kor határán. Vallásantropológiai tanulmányok Közép-Kelet-Európából.* Budapest: Balassi Kiadó.
- Turner, Victor (2002): *A rituális folyamat.* Budapest: Osiris kiadó.
- Vargyas, Gábor (2010): „Mágia/ellenmágia és a brú sámán/varázsló társadalmi helyzete“. In: Pócs Éva (szerk.): *Mágikus és szakrális medicina. Vallásetnológiai fogalmak tudományközi megközelítésben.* Budapest: Balassi Kiadó. 273–287.
- Wichmann, Györgyné; Hermann, Júlia (1936): „A moldvai menyekező Szabófalván“. In: *Ethnographia.* (1-2. sz.). 57–65.
- Zsornickaja, Marija (1987): „A korjátok szertartásos táncairól“. In: *Ethnographia.* (2-4. sz.), 276–292



Ladjánszki Márta

Az intézményes koreográfus képzés lehetőségei külföldön*

Hollandia korán felfedezte a táncművészet és a képzés szempontjából fontos és új irányzatokat, s talán ezért alakult úgy, hogy a kortárs gondolatok emblematisz helyszínévé vált. A szakdolgozatomból kiemelt ötödik fejezet azt igyekszik feltérképezni, hogy gondolatébresztő helyként és felsőoktatási intézményként mégis milyen fontossággal bírt és bír-e a mai napig? Ebben nagy segítségemre volt az az interjú-gyűjtemény, amit Jeroen Fabius szerkesztésében 2009-ben jelentettek meg „Talk/SNDO 1982-2006. 30 years of movement research at the School for New Dance Development” címen: „Az SNDO létrejötte két ellentétes nézet közötti eltérés eredménye: az egyik központjában a kreatív fejlődés és a ‘nem rögzült technikák’ állnak, a másiknál pedig a formaközpontú ‘rögzült technikák’, azaz amikor a növendékek mozgásművészeteket másolva tanulnak.”¹

Az iskolát 1975-ben alapították és Jeroen Fabius interjú-gyűjteményéből is kiderült, hogy az első generáció, akik elindították a képzést, egy olyan irányt akartak létrehozni, ami egy sokkal szabadabb, főleg az amerikai kontakt tánc és szomatikus munkaformák, valamint egyfajta mozgásanalitikus hozzáállás visszatükrözése volt; mind céljában, mind megvalósításában.

1989-ben történt az első nagyobb változás, amikor az új vezetés által képviselt új irány/filozófia már finomított az alapgondolatokon: „1989-ben nagy változás történt, ugyanis ekkor távozott Aat Hougée és Mary Fulkerson Amszterdamból, hogy Arnhemben megalapítsa a European Dance Development Center-t [EDDC], az SNDO művészeti vezetését pedig Ria Higler és Trude Cone vette át.”²

Ez a momentum azért is fontos, mert az EDDC³ lett az a hely, ahol Aat Hougée és Mary Fulkerson folytathatták az alapfelvetéseket, valamint itt már olyan diákok is bekerültek a programba, mint Berger Gyula, Gál Eszter vagy Peter Pleyer, akik jelenleg a pályájukon elismert alkotókká, tánc-pedagógusokká váltak.

* Ladjánszki Márta a Magyar Táncművészeti Egyetem Modern Táncpedagógus szak befejezéséeként a *Hogyan legyünk koreográfusok? Alkotási folyamat, kreativitás serkentése, figyelés és rögzítés (gyakorlatok a felfedezésre)* címen készített szakdolgozatot 2018-ban. A munkáját Gál Eszter és Dr. Lőrinc Katalin témavezetőkként segítették. A dolgozat feltérképezte azokat a lehetőségeket, amik Magyarországon és külföldön intézményes formában képeznek koreográfusokat. Ebből a tanulmányból az 5. (ötödik) fejezetet közöljük, ami a mára már ikonikus példák és személyes interjúk segítségével betekintést enged a külföldi lehetőségekbe. A szakdolgozathoz készített interjúk függetlenül szerves részét képezik a munkának, mert mélyebb rálátást engednek akár egy egykori diák szempontjából, akár egy egykori program-alkotó és tanár szempontjából az adott intézmény kreativitást segítő elvei kapcsán. A szakdolgozat teljes terjedelmében online az alábbi linken érhető el: <https://martaatwork.com/DANCER-CHOREOGRAPHER> valamint az MTE könyvtárában helyben olvasható.

¹ Fabius, 2009. 15. A szakirodalom és az interjúk szövegét Varga Zsolt fordította.

² Fabius, 2009. 16.

³ Aat Hougée és Mary Fulkerson előbb az ún Center for New Dance Development (CNDO) néven alapították meg Arnhemben a ma már EDDC-ként ismert intézményt.



Az SNDO önállósága 2000-ben megszűnt és beleolvadt az Amsterdam University of the Arts (AHK)-ba, ahol azóta elindult a BA koreográfus képző programja. Paul De Bruyne gondolatait idézem a tudás-átadás és az intézmények felelősségéről: „Minden érintett félnek fel kell magában tennie a kérdést, hogy mi is az a tudás, amit tovább kell adni a következő generációnak. Az is tisztázandó, hogy milyen hatalmi viszonyok vezetnek a legjobb nevelési eredményhez, milyen intézmény optimalizálja a próbatermi tapasztalat minőségét, milyen hatalmi helyzet őrzi meg leginkább a felek önbecsülését és milyen intézmény optimalizálja a kommunikációt.”⁴

Az SNDO mindig nagy hangsúlyt helyezett a táncos és pedagógus folyamatokra és a képzésben előtérbe helyezte azt a fajta szemléletmódot, amiben a tanár új szerepkörben van jelen: „2006-ban Robert Steijn – aki a kilencvenes évek óta az intézmény tanára, valamint egy rövid ideig ideiglenes igazgatója is – különbséget tett az instrukciókkal vezényelt tanítás és aközött, amikor a növendék saját vizsgálódásához útmutatást kapva, a művészeti tartalmakat oktatójával közösen elemezve részesül oktatásban.”⁵

Robert Steijn Hollandiából származik és azok közé tartozik, akik táncosként, előadóművészként úgymond nagyon későn kerültek a pályára (43 évesen), viszont azóta is nemzetközileg ismert, elismert alkotója és gondolkodója a szakmának. Fontos a koreográfus képzés mikéntjének megértésében az az attitűd, amit ő is képvisel és számomra is ez a fajta hozzá(nk)állás kellene, hogy mérvadó legyen. Persze ez időt, energiát és panel-mentes gondolkodást, jelenlétet igényel: „Az iskolában mindig teret próbálok teremteni annak, hogy a növendékekkel kölcsönösen kreatív elmékként tekinthessünk egymásra. A művészeti iskolák számomra azon kevés társadalmi színterekhez tartoznak, ahol a kreatív elmék nincsenek kitéve a nyilvánosság figyelmének. Egyikőjük (a tanár) az alkotás terén kicsit tapasztaltabb, a másik (a növendék) pedig még csak most próbálgatja a szárnyait. Mivel tapasztaltabb, a tanár könnyebben mutatkozik sebezhetőnek, könnyebben adja fel a kontrollt, könnyebben kételkedik és enged teret a kreativitásnak. Közben viszont azt is meg kell értenie, hogy a saját, valamint a növendékek felfogása a kreativitásról, nem ugyanaz. (...) A növendékeket abban tudja támogatni, hogy ráleljenek saját szenvedélyükre. Meg kell tanulnia, hogy ne legyen csalódott vagy ne érezze támadásnak, amikor a növendék nem tükrözi vissza a személyes alkotómódját. (...) Az sem rossz gondolat, miszerint a tanár is sokat tanulhat a növendékeiktől.”⁶

Hochschulübergreifendes Zentrum Tanz (HZT) – a jövő?

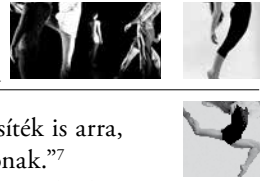
Az interjúk többségében rendszeresen előjött az a fő kérdés, amit már a holland táncművészképző intézmények kapcsán is olvastam: Mi a tánc szerepe a kultúránkban; megváltozott-e ez a szerep és ha igen, milyen irányban? Ezt látva milyen felelősséggel kell a jövő táncos (koreográfus és táncpedagógus) generációját képezni; s ehhez milyen hasznos metodikákat, rendszereket érdemes átadni?

Aat Hougée fontos megállapításokat tesz, amikor azt mondja: „Azt hiszem, az iskola egy igazán megfelelő eszköz ehhez a munkához, de amikor egy művész alkotni szeretne, akkor nagyon hamar egy olyan társadalmi közegben találja magát, ahol ezt nehezen akceptálják. Még az a művész, aki egy kulturális központban végzi a munkáját, sem rendelkezik túl nagy szabadsággal. Épp ezért gondolom, hogy az iskola egy csodálatos lehetőség szabadon dolgozni. És itt

⁴ Gielen, 2012. 115.

⁵ Fabius, 2009. 19.

⁶ Fabius, 2009. 87.



rAADÁSUL fiatal művészekkel vagyunk körülvéve, tehát az ilyen iskola egyben biztosíték is arra, hogy továbbadhassuk ezt a fajta gondolkodást, szemléletet egy következő generációnak.”⁷

A HZT kapcsán Peter Pleyer-t azért választottam beszélgetőtársnak, mert 2000 óta berlini művészként intenzíven részt vesz az ottani táncszakma munkájában. A pedagógiai munkája mellett alkotóként igyekszik a HZT-n végzett táncosokkal dolgozni, valamint nem elhanyagolható az a munka, amit 2007-2017-ig kurátorként végzett a Tanztage Berlin fesztivál élén, ami kifejezetten a Berlinben élő és alkotó művészeket igyekszik bemutatni: „Amikor a HZT megalapításának tervezési szakaszában megkerestük az SNDO valamint az EDDC egykori igazgatóját Aat Hougée-t, elzárkózott. A válasza azt volt, hogy ő már nem is tudja pontosan, a táncosok és koreográfusok oktatása miként kell kinézzen, mivel annyira kiszélesedett a terület.”⁸

Vagyis nem lehetett könnyű a kezdet sem. Ha valaki nem klasszikus balett alapú táncképzésben szeretett volna részt venni, általában nem Németország volt a célpontja ennek teljesítésére, mint inkább Hollandia, Nagy Britannia, Franciaország és ha Európán kívül utazott, akkor egyértelműen az Egyesült Államok.

A Hochschulübergreifendes Zentrum Tanz [Inter-University Center for Dance, vagyis egyetemek közötti táncközpont] egy olyan különleges együttműködés eredménye, aminek három fő motívuma van.

Egyrészt a német (de különösen a berlini) tánc-szcéna aktív résztvevői hiányolták azt a fajta intézményes képzési formát, ami a holland és az amerikai szemléletmódokat meghonosítva Németországban is elérhetővé teszi ezek tanulmányozását. Tehát volt egy nagyon aktív táncos közeg, ami szakmai, s ezzel párhuzamosan kultúrpolitikai munkát fektetett abba, hogy létrejöhessen egy új intézmény (berlini székhellyel, de már a kezdetektől fogva nemzetköziségben gondolkodva). A TanzRaumBerlin (a berlini professzionális táncos szcéna együttműködése) 2006-ban jutott el arra a pontra, hogy a Tanzplan Deutschland (Németországi Táncterv) részeként be tudott indítani egy ún. pilot (kísérleti) képzést, aminek két adminisztratív lebonyolítója volt (a mai napig az) az Universität der Künste Berlin (UdK) és a Hochschule für Schauspielkunst “Ernst Busch“ Berlin (HfS).

A HZT hivatalosan 2006-ban alakult meg azzal a céllal, hogy támogassa a táncot a Szövetségi Kulturális Alap kezdeményezéseként és 2010 óta intézményként működik. A táncművészet kortárs művészképzését három program segíti: az ún. Dance, Context, Choreography alapképzés szinten és két mesterképzés az ún. Solo/Dance/Authorship (SODA) és a Choreography program.⁹

A képzések elnevezése már tükrözi azt a gondolkodást, hogy nem olyan alkotót szeretnének képezni, aki (esetleg asszisztensével) létrehoz egy koreográfiát (értsük lemozogható lépéssorokat) és azt betanítják a táncosoknak, akik előadják a művet, hanem gondolatébresztő és az önálló munkához hasznos eszközöket adnak a kezükbe. Így az alábbiakról gondolkodik:

- BA program Tánc, Koreográfia;
- MA program Szóló, Tánc, Szerzői/alkotói státusz;
- MA program Koreográfia.

A „ki az előadás igazi alkotója”; „mi a különbség előadó és alkotó között”; „mikor csúszik ez egybe és mitől válik szét ismét” kérdései mellett azzal is foglalkozik, hogy „mi a koreográfia és ebben hogyan helyezkedik el egyedül vagy többed magával az előadó”; „ki az előadó maga”; „mi a tér” és „hogyan strukturáljuk az előadásokat”. Számptalan további gondolatot is felvetnek a

⁷ Fabius, 2009. 49-50.

⁸ Peter Pleyerrel készült teljes interjú a mellékletben található.

⁹ HZT handbook online: [http://www.hzt-berlin.de/data/1_HZT%20Studienhandbuch_\(14.05.2014\)_print%20final_engl.pdf](http://www.hzt-berlin.de/data/1_HZT%20Studienhandbuch_(14.05.2014)_print%20final_engl.pdf) (2018. 04. 01.)



megjelölt irányok, de abban biztosak lehetünk, hogy gondolkodó művészképzés történik, hiszen az alma matert elhagyva arra ösztönzik a diákokat, hogy feltalálják magukat és megtalálják a helyüket a maguk közegeiben. Sőt az alkotói energiájukat akkor is hasznosítani tudják, ha éppen azt nem táncmozdulatokkal kell végezzék.

A HZT 2017-ben ünnepelte fennállásának 10. évfordulóját és ebből az alkalomból egy szolid formájú kis füzetet is kiadtak HZT Berlin (2017): *drawing from what fall next to you*. címen, ami összegzi a célkitűzéseiket.

A következőkben kiemelek néhány gondolatot, mert a mai közegben itthon is különösen fontosnak tartom ezeket. Ezt követően pedig azokból az interjúkból idézek néhány részt, amit a témában készítettem és kiemelten arra adnak választ, hogyan látja az adott személy az intézményt, annak helyzetét és fejlődését a nemzetközi táncéletben. Három olyan résztvevővel beszélgettem, akik vezetőként vagy tanárként és/vagy mentorként részt vettek az építkezésben (Heike Albrecht, Franz Anton Cramer és Peter Pleyer); valamint három egykori diákot (Igor Koruga, Anna Nowicka és Sonja Pregrad) is megkérdeztem az élményeikről, ők hogyan élték meg az ott töltött éveket; miben volt ez más, jobb vagy kevésbé sikerültebb, mint bármi a korábbi táncos életükben. Mivel mindhárman tanárként is dolgoznak, körütekintő és komplex képet adtak arról, ahogyan ők látják az intézményt.¹⁰

HZT-Célkitűzések (a fent említett kiadvány alapján)

„Berlin folyamatosan változásban lévő művészeti közege – valamint a nemzetközi fejlemények – legfőképp egy valamit kell hogy jelentsen: hogy egyfolytában nyitottnak kell maradnunk azon okból, hogy a legmegfelelőbbben felelhessünk az előttünk álló kihívásokra.”¹¹

„Egy élő vitakultúra segít a növendékeknek megtapasztalni, hogy a szempontok ütköztetése nemcsak energiát igényel, de azt fel is szabadítja valamint tágítja a gondolat és a tett horizontját. (...) A gyümölcsöző eszmecsere nemcsak időigényes, hanem egyben táptalaja az egymással való kommunikáció vágyából fakadó vitakultúrának. Mindehhez szükséges a meghallgatás és megértés készsége, hogy ne csak meggyőzni akarjunk, de hogy hagyjuk is magunkat mások által meggyőzni. A sikeres vita, amelyben sokféle és gyakran ellentétes hang és vélemény is hallható, a növendékek számára megadja azt a lehetőséget, hogy megtapasztalhassák azt, miszerint egy adott műalkotást nem csak egyféleképpen lehet befogadni.”¹²

Jan Verwoert az alábbi megállapítást teszi: „A művészetben valamint az életben, a szerelemben és a politikában előbb-utóbb (legalább) két közös kérdés merül fel: ‘Most, hogy itt vagyunk, mihez is kezdjünk?’ illetve ‘Mi a legjobb, amit tehetünk?’ Az egyik kérdés gyakorlati, a másik elméleti.”¹³

Tapasztalatok (részlet néhány a témában készült interjúból):

Franz Anton Cramer-ral Berlinben találkoztam egy napsütéses alkalommal 2018. április 4-én. Teljesen ismeretlenül kerestem meg (egyetlen támpontom Heike Albrecht ajánlása volt). Annyit

¹⁰ A szakdolgozatom végén minden interjút teljes egészében közlök, mert terjedelmi okokból nem tudtam mindent felhasználni a dolgozatomban, viszont értékes információkat tartalmaznak a téma után érdeklődőknek.

¹¹ HZT Berlin (2017): *drawing from what fall next to you*. Berlin. 118. old.

¹² HZT Berlin (2017): *drawing from what fall next to you*. Berlin. 110. old.

¹³ HZT Berlin (2017): *drawing from what fall next to you*. Berlin. 121. old.



tudtam előzetesen, hogy Franz Anton egyike volt a HZT BA programjának elindulását végigkísérő és ötleteivel segítő, három tagú szűk csapatnak (Boris Charmatz, mint művészeti vezető; Gisela Müller, mint pedagógiai szakértő és ő maga, aki az adminisztratív munkát végezte). Franz Anton megfogalmazása szerint a struktúrájukban egyfajta kritikai szemléletmódot alakítottak ki. „(...) Benne lenni egy tanulási folyamatban, de közben távolságot is tartani a saját tevékenységünkötől illetve attól, amit feljárnának számunkra. Ezáltal a távolság (vagy egyfajta kritikai álláspont) által definiálni lehet a saját érdeklődési körünket, víziókat a táncról és a művészetről.”¹⁴

Az kiderült, hogy Boris-nak voltak elképzelései a képzési lehetőségekről (tapasztalatokkal rendelkezett egyetemi struktúráján kívül), valamint Franz Anton francia példákat ismert. Az induláskor ezek szolgáltak egyfajta mintaként. „(...) Nem az volt a célunk, hogy megmondjuk, szerintünk mi az értékes kortárstánc. Igazándíából egészen odáig szerettünk volna elmenni, hogy feladhassuk a gyakorlatra és elméletre történő klasszikus felosztást. Merthogy egyrészt ugye gyakorolni kell a próbateremben, másrészt meg a tánc történet órán szövegeket olvasni. Nem, a két dolog egy és ugyanaz kell hogy legyen, csak esetleg különböző megvalósulásban. Ezért aztán a kezdeti, alapító dokumentumokban egy szót se szoltunk gyakorlatról és elméletéről. Meg akartunk szabadulni az ‘elmélet és gyakorlat’ fogalompártól, és helyette azt használtuk, hogy ‘szomatikus gyakorlat’ és ‘diszkurzív gyakorlat’ ezáltal egyértelműsítve, hogy mi így képzeljük el ezt a kombinációt.”¹⁵

Egy olyan partner-tanítási gyakorlatot is kidolgoztak, ahol éppen ezért az adott tanítási órán két óra-vezető is jelen volt, az egyik inkább a gyakorlatból vagy a pedagógiából érkezett, a másik pedig inkább az elméleti munkásságból. Így a két (sokszor ellenpólusnak megítélt vagy egymást kizáró) megközelítést egy időben élhették meg a diákok.

Az első öt év után (1 év előkészület, 3 év BA program és 1 év kiértékelés) nem folytatták tovább a munkát (Boris Franciaországban kapott egy igazgatói állást; Franz Anton elfáradt és nem akart már ilyen nagy felelősséget vállalni; Gisela-t pedig nem akarták tovább alkalmazni); új vezetés érkezett a HZT BA program élére és átalakították a megkezdett programot a saját elgondolásuk szerint. Franz Anton elmondása alapján a 2010-es változtatás inkább a tradicionális tanítás és építkezés irányába ment és személyes véleménye szerint sokkal kevésbé volt formabontó (radikális).

Kiváló elgondolásnak bizonyult, hogy a kezdetektől a mai napig létezik egy ún. mentorrendszer, aminek keretében a diákok meghatározott órászámmal rendelkeznek, amit általuk választott mentor konzultációjára „költhetnek”. A kupon beváltásával a mentor idejét és figyelmét megfizetik, s a diák a saját igényei szerint konzultálhat az adott mentorról vagy akár több mentorról is. Ettől sokkal személyesebben lesz a folytatott munka, sőt a diák egyfajta önállóságot is tanul, hiszen meg kell fogalmazza, mire van szüksége és a szerint választani magának segítőt. Ráadásul ezek a mentor-kapcsolódások akár a tanulmányok után is folytatódnak, nem engedve el a kezét rögtön a frissen kikerült művésznek. Anna Nowicka (egykori diák) mesélt a pozitív élményéről (akinek interjújából később még idézek néhány részt): „Igen, akkoriban Simone Aughterlony-val dolgoztam. A HZT-nál mentorról dolgozhattunk, ami szerintem szuper (jelenleg én is mentorálok néhány BA hallgatót, segítve őket a vizsgamunkájukban vagy csak úgy). Amikor én voltam diák, nagyon jó volt, hogy 12 órát egy általam választott mentorról tölthettem. Ráadásul annak fizettünk, akire tényleg szükségünk volt. Egyszerűen a listából csak választanunk kellett valakit és felvenni vele a kapcsolatot. Attól függően, hogy mire volt szük-

¹⁴ Franz Anton Cramerrel történt teljes interjút a mellékletben találják.

¹⁵ Franz Anton Cramerrel történt teljes interjút a mellékletben találják.



ségünk, választhattunk valakit, aki akár a szomatikus dolgokban volt jártas vagy egyszerűen csak a mentorálásban. Kuponokat kaptunk és azzal fizethettünk. Így a növendékek elláthatták magukat azzal, amire szükségük volt.”¹⁶

Úgy tűnik, minden azzal a céllal került rendszerbe, hogy az intézménybe felvett (mozgásban is gondolkodó) művészeket az önállóság folyamatában segítsék. Abban a tekintetben is, hogy megtalálják a saját „hangjukat”.

De ezen a ponton felmerül a kérdés, hogyan lehet mérni a fejlődést, hogyan lehet egymáshoz mérni a diákokat és ami a legizgalmasabb kérdés, hogyan lehet osztályozni őket? Franz Anton-nak is feltettem ezt a kérdést: „Intézményi oldalról ez a legtrükkösebb dolog, mivel egy intézményben osztályzatokra van szükség. Szerencsére mi egy kísérleti program voltunk, ahol minden gyorsan történt, ezért nekünk megvolt a lehetőségünk, hogy akár ne is osztályozzunk. Két ‘érdemjegy’ volt: ‘átment’ vagy ‘nem felelt meg’. Persze mindenki átment. Volt, aki a végzés elején kilépett vagy ha valaki túl sokat hiányzott, egy évvel a végzés előtt szóltunk neki, hogy figyeljen oda, mert túl keveset volt jelen (esetleg dolgozott), így fogalmunk sem volt, hogy mivel foglalkozik. Megkértük, hogy az utolsó félévben legyen többet jelen, hogy megkaphassa a végzettséget. Mondhatjuk úgy is, hogy csak a magunk dolgát könnyítettük meg az osztályzás elkerülésével. Hosszú távon azonban ez nem működik, mivel ha posztgraduálisan ösztöndíjakra pályáznak, akkor így is, úgy is osztályzatokat (vagy minimum-maximum pontokat, stb.) kell felmutatni.”¹⁷ – válaszolta.

A két órás beszélgetésünk során az első, ami megérintett, ahogyan Franz Anton nyitottan, elemzően, de a fő téma tekintetében kíváncsisággal emlékezett vissza, gondolta végig a berlini intézmény fő momentumait. Egy egykori felelősségteljes, gondolkodó intézményvezetőként még azt is állandóan megkérdőjelezi, hogy művészeti szempontból mi az intézményes művészet-oktatás haszna. „Gyakorlati, hivatalos, adminisztrációs, stb. szempontból világos: a társadalmi elismertség. Ha egyetemi végzettséggel rendelkezel, akkor teljesen más a státuszod fizetési, elismertségi, stb. szempontból.”¹⁸

Sonja Pregrad, aki horvát táncos, alkotó szintén azért utazott el (előbb Hollandiába és ott végezte el a BA programot, majd Berlinbe, ahol MA diplomát szerzett a SODA programban), mert az otthoni közegében nem volt olyan képzés elérhető, amire vágyott volna. Hát útra kelt.

A BA tanulmányai alatt Hollandiában hasonló volt az értékelési rendszer, mint a fenti, de a HZT MA program már egy brit rendszer szerint építkezve 5 osztályzatú értékeléssel működött. Sonja ennek kapcsán egy új nézőpontból érzekelte az osztályozást: „A mesterképzés alatt tisztában voltam vele, hogy egy adott professzor elvárása miként viszonyul a sajátomhoz. Ha nem egyezett, akkor nem bántam, ha nem kaptam jobb osztályzatot, hisz úgysem volt céлом valaminek megfelelni, amit nem tartottam értékesnek. Már 30 körül jártam, úgyhogy nem hiányzott egy adott elismerés, ha eleve valami máson dolgoztam. Az elismerést úgyis megkaptam azoktól, akik fontosabbak voltak számomra.

Másfelől persze egy jövőbeli PhD esélyeit jelentősen befolyásolják az osztályzatok. Ha mondjuk Magna Cum Laude-val végzel, akkor az jól fest az önéletrajzodban... De az osztályzatok nem feltétlenül jelentenek valós visszaigazolást. Nem is akartam ‘rákattanni’ az osztályzatokra főleg, hogy a társaimtól, mentoraimtól és a művészektől hasznosabb visszajelzéseket kaptam.”¹⁹

¹⁶ Anna Nowicka-val történt teljes interjú a mellékletben található.

¹⁷ Franz Anton Cramerrel történt teljes interjú a mellékletben található.

¹⁸ Franz Anton Cramerrel történt teljes interjú a mellékletben található.

¹⁹ Sonja Pregraddal történt teljes interjú a mellékletben található.



Heike Albrecht (Berlinben élő kurátor, mentor) volt az első, akivel Berlinben találkoztam és beszélgettünk az európai intézményes művész- és alkotóképzésről a HZT kapcsán. (A javaslatára felkerestem még néhány a témában érintett munkatársat, de a jelen dolgozatomba nem tudott minden beszélgetés bekerülni.)

Heike miután a saját kapcsolódását felvázolta rögtön egy sokkal tágabb értelemben gondolkodó kérdést feszegetett (ami később kiderült, hogy minden itt megforduló alkotó és/vagy tanár munkájában is állandó jelleggel jelen van): „A kérdés még mindig az, hogy mi is az a kortáránc, Ez állandó probléma. Eleve az is tisztázandó, hogy ez egy tánc- vagy inkább művészeti forma. Valamint az is izgalmas, hogy a tánc mint művészeti ág manapság miként reflektál.

Hogy ez egy olyan ‘női dolog’, hogy ‘nonverbális’ vagy hogy ‘rövid hatású’ stb. Manapság még mindig egy művészeti ágat elemzünk. (...) Ha a tánc fejlődéséről kell beszéljünk, akkor vissza kell lapoznunk a történelemben. A modern tánc kialakulása a kilencszázas években kezdődött Isadora Duncan személyével. Akkoriban az volt a fontos kérdés, hogy miként nyithatna a tánc más művészeti ágakra, valamint hogyan lehetne önálló maga is. (Addig a klasszikus vagy más, zártabb színházi munkák alkotórésze volt.) A tánc aztán önálló entitássá vált. Életformaként is friss szelet hozott, forradalmasította a testet, annak használatát, az azzal való kifejezést. Forradalmi volt később aztán Lában Rudolf és Mary Wigman munkássága, akik jelentősen meghatározták, hogy miként kezdtek el gondolkodni a táncról mint művészetről illetve nevelési formáról. Gret Palucca Drezdában már intézményesen működött. Klasszikus, modern és improvizáció órák voltak.

Visszatérve a HZT-re, számomra mindig is világos volt, hogy a tanítást nem lehet leszűkíteni, egyoldalúvá tenni. Egy nyitott, személyiség-központú és nem-szimbolikus művészeti intézményre van szükség.²⁰

A művészet és jelen esetben a táncművészet társadalomban betöltött szerepéről is beszélt, ami szerinte nem is újdonság, hiszen: „Ha Isadora Duncan-re gondolunk, kevés azt tanítani, hogy megszabadította a testet a fűzőtől és a cipőtől. Ő volt az első táncos, aki filozófusokkal tartotta a kapcsolatot, akinek a tevékenységére elméleti emberek hivatkoztak. A jövőre fókuszált, és munkáinak a kezdetektől része volt a reflexió. Aktivista és politikus volt egyben.”²¹

A HZT kapcsán egyre jobban egy olyan intézmény körvonalazódik, amiben a komplex művészé válás a cél, arra figyelve, hogy ebben az eszköz a test maga legyen: „Valahogy megszűntem a HZT-re mint tánciskolára gondolni. Egy ponton ártértem meg a magam számára és egy olyan művészeti akadémiaként kezdtem el gondolni rá, aminek a fókuszában a test áll.”²²

Többször is felmerült bennem, hogyha olyan sok minden új értelmezést kapott és a koreográfia mint kifejezés is megkérdőjeleződött, vajon mit is jelent, szükségünk van-e új terminológiára a koreográfia kapcsán?

Franz Anton az alábbi választotta a kérdésemre: „Nem. Valószínűleg nem. Bár a koreográfia fogalma túllép a művészet határain, ami egyben sikertörténet is. Mára maga a tánc teljesíteni látszik a modern tánc utópiáját, miszerint megváltoztathatja a társadalmat és befolyásolhatja a jövőt. Azt hiszem a fogalom jelentése bővült az elmúlt tíz évben is.”²³

Sonja gondolata, miszerint: „A mai globalizált világban azok az uralkodó elvek, amiket azok képviselnek, akik a táncot oktató intézményben tanulták vagy ott is tanítanak. Magam is kritikusan viszonyulok mindehhez, mivel ezek az intézmények a hatalom megtestesítőivé válnak – nemcsak azáltal, hogy az ott kapott papír hierarchizál, hanem azáltal is, hogy egyféle,

²⁰ Heike Albrecht-tal történt teljes interjút a mellékletben találják.

²¹ Heike Albrecht-tal történt teljes interjút a mellékletben találják.

²² HZT Berlin (2017): drawing from what fall next to you. Berlin. 124. old.

²³ Franz Anton Cramerrel történt teljes interjút a mellékletben találják.



a koreográfíáról alkotott nézet is magasabb státuszt kap, mint más nézetek.”²⁴ engem is sokszor foglalkoztat. Mert mi alapján választunk ki egy utat, egy technikát a sok lehetőség közül?

Sonja felfedezéseiben nagyon fontos szerepet játszott a korai érdeklődése és határozottsága, hogy tizennyolc évesen elinduljon külföldre, mert kereste, hogy milyen más utak vannak a táncossá válásra, mint amit otthon, Horvátországban talált; valamint e mellett állandóan jelen volt önálló munkája, amivel folyamatosan a gyakorlatban is fejlesztette érdeklődését. Sok mindenben kipróbálhatta magát (akár táncosként, akár szervezőként, akár koreográfusként, akár tanárként stb.). Mindeközben követte az érdeklődését, és arra ment tovább, ami tényleg lényegesnek mutatkozott a számára (tudta, mit akar elérni, s ha az nem találkozott az éppen kiválasztott képző intézmény adta lehetőségekkel, tovább keresett). Vagyis nem félt váltani (a BA képzése alatt több intézményben is megfordult). A hazai munkái és a későbbi berlini kötődése két pólusúvá tette az életét (Zágráb és Berlin). Az interjúban is elmondta, hogy mindkét helyen otthon érzi magát, sőt a helyi tánc-közösség része, gondolkodik és dolgozik a közös problémákon. Nekem úgy tűnt, egy ilyen érett gondolkodással, kutatási vágygal és merészséggel tényleg bármi lehetséges: egyrészt gyakorlati tapasztalatot szerezni, másrészt intézményes formában (is) tanulni a szakmáját: „A HZT-ben egész nap, kilenctől ötig (vagy még tovább) a próbateremben voltam, ami szabad teret adott kérdéseket feltenni és dolgozni. Nem mondom, hogy mindez nem lehetséges az intézményes formán kívül, de valószínűleg nehezebben megvalósítható. Az intézménytől teret kaptam a kutatásom számára. Ha a zágrábi kollégáim példáját veszem, akiknek a lehetőségek hiánya miatt nem volt részük ebben a mind az elme, mind a test részére kínált szabadságban, azt látom, hogy az emberek gyakran maguknak sem mernek annyi teret adni...

Véleményem szerint mind a tánc-, mind a koreográfus-oktatás a kérdezés, a próbálkozás, a tanulás lehetőségét kellene, hogy nyújtsa. Lehetőséget kellene adni megérteni a mibenlétét, és el kellene tudni kezdeni önmagunk művészetével töltekezni. Próbatermet, időt és segítőköt kellene biztosítani a kérdéshez. Nagyszerű volna olyan tanárokkal dolgozni, akik osztják ezeket a nézeteket, és eszerint is tanítanak.”²⁵

Anna Nowicka lengyel táncos és koreográfus a HZT MA koreográfia programjában végzett, de neki is kalandokkal teli előélete volt, ami a BA tanulmányait illeti (Salzburgban a SEAD-on tanult, egyből a második évbe kapcsolódhatott be). Egyrészt ő testesíti meg azt a táncost, aki mielőtt táncossá vált volna, pszichológia szakon diplomázott, tehát egy sokkal érettebb gondolkodással ment bele mind a tanulásba, mind a megfelelő utak megválasztásába. Fontosnak érzem kiemelni ezt a fajta utat, mert a koreográfust én úgy értelmezem magamban, mint aki széles körben tájékozott és nyitott, amit csak segíthet, ha más irányból közelíti meg a tánc-alkotást, mint csak és kizárólag a táncos tapasztalatokból.

Anna röviden összegezte, hogy miért arra ment, amerre és miért úgy döntött, ahogy: „Barátoktól hallottam az SNDO-ról, s gondoltam, jó hely lehetne számomra, hogy alkothassak (mivelhogy ez volt az, amit nagyon akartam volna csinálni). Azzal is tisztában voltam, hogy 21 évesen már túl öreg vagyok a P.A.R.T.S.-hoz, és hát nem volt túl erős balett hátterem sem, úgyhogy ez nem volt opció. Linzről pedig már említettem, hogy ott modern technikák mentek, ráadásul nem volt fizetős, úgyhogy nagyon sok lengyel táncos választotta. Én másféle gondolkodással szerettem volna találkozni, úgyhogy kihagytam. A SEAD-ról is voltak már információim és Milan [Kozanek] is ajánlotta nekem. Szimpatikusnak tűnt, mivel nagy hangsúlyt fektetett a technikára. Akkoriban nagyon foglalkoztatott a technika, úgyhogy a legjobb helynek tűnt számomra. (...) Nem tudom, hogy ma milyen, de akkoriban a SEAD-on az oktatás elég speci-

²⁴ Sonja Pregraddal történt teljes interjú a mellékletben találják.

²⁵ Sonja Pregraddal történt teljes interjú a mellékletben találják.



ális volt, erősen technika központú. Minden nap volt balett, kortárs, volt pilates és jóga, partnermunka és némi kompozíció is. Karen Levy is tanított, aki az SNDO-ról jött. Ez egy olyan sulis volt, ami a technikára koncentrált, és amolyan 'gépeket' képzett, azaz nagyon hatékony, magasan képzett táncosokat. (...)

Az első SEAD-on töltött év után csalódott voltam. Hogy el tudjam tartani magam és hogy fizetni tudjam az iskolát, a tanulmányaim mellett dolgoznom is kellett, úgyhogy nagyon elfáradtam és túlhajtottam magam. Mindegyik napom nyolckor kezdődött és egészen késő délutánig tartott. Ha este nem dolgoztam, akkor maradtam gyakorolni, mivel igyekeztem jó táncossá válni és úgy éreztem, késésben vagyok. Nem elégedtem meg az elhatározással, hogy táncos leszek, és hiányzott a külső elismerés. Be kellett bizonyítanom magamnak, hogy táncos vagyok. (...) Így aztán a két Salzburgban töltött év után elkeseredtem, mivel megutáltam az ottani gépies repetíciót, és inkább a kreativitásra vágytam. A figyelmem a női erősségek megtalálása felé fordult (egy olyan helyen, ahol főleg férfiak tanítottak); annyi erős férfival voltam körülveve, hogy elkezdtem hiányolni és keresni a nőiséget. Aztán véletlenek láncolata nyomán Szlovéniában találtam magam, amint egy faluban élek öt színésszel és Tomi Janežič rendezővel és pedagógussal a semmi közepén. Egy olyan nyitott rezidencia programon vettem ott részt, ahol a résztvevők egy éven át csak dolgoztak és ötleteltek. (...) Mindenki magában dolgozott egy-egy napszakot kivéve, amikor is tréninget tartottunk a többi résztvevőnek. Hirtelen úgy éreztem, tudással rendelkezem, és nincs szükségem senkire, hogy tanítson. Mindenki megoldotta magától, amit kellett, és ez fellelkesített. (...)

Maria Stoklosa, akivel még a SEAD-on barátkoztunk össze, bekerült a HZT kísérleti BA programjába. Én nem akartam még egy BA tanulmányt, valamint a SODA MA program sem tetszett (fennhéjázónak tűnt; ráadásul nem akartam csak szólókat csinálni magamra), úgyhogy a koreográfia MA programra jelentkeztem – még úgyis, hogy az oktatás német nyelven történt. Középiskolában már tanultam valamiképp németül, ezért elkezdtem magam feljavítani a tudásom kritikák olvasásával. (...) Nagyon tetszett a gondolat, hogy alkothatok, hiszen ez volt, amit akartam. Gyarapítani akartam a koreográfiai eszköztáramat és nagyon fellelkesítettek a szomatikus technikák is. Emellett próbatermi használatunk is és improvizáció is volt.

Egy évig órákra jártam, még egy évig pedig kreatív gyakorlatokra. Mindez ragyogó volt számomra, mivel vegyíteni tudtuk az elméletet a gyakorlattal, valamint alkothattam, és mindehhez egy kis pénzt, próbatermet és láthatóságot is kaptam. Ideálisnak tűnt az egész. (...) Amit azokban az években és most is érzek, hogy mikor BA hallgatókat mentorálok, az az, hogy a feladatom megnyílni az adott személyre és figyelembe venni az igényeit. Ahelyett, hogy mentorként ráerőltetném a magam gondolkodását, inkább a keresésükben támogatom a diákokat. Anélkül, hogy ítélnék. A növendékeknek gyakran nagyszerű ötleteik vannak, csak talán túl félénkek vagy bizonytalanok. Éppen ezért az a feladata egy intézménynek, hogy teret adjon annak, aki érzékeny, sérülékeny, s akinek meg van a saját elképzelése arról, hogy mit akar, csak épp támogatásra van szüksége ahhoz, hogy kidolgozhassa az ötleteit. Valamint biztosítani kell azokat az embereket, akik ezt a támogatást meg tudják adni.”²⁶

Sonja-hoz hasonlóan Igor Koruga a HZT MA SODA programot végezte el. Szerbiából származik, Berlinben töltött 5 évet, de végül úgy döntött, hogy visszatér otthonába Belgrádba és ott próbál tanárként tovább működni.

Érdekes megfigyeléseiből néhányat kiragadok alább: „Az elmúlt 12 évet a belgrádi független szcénában töltöttem tanulással és a magam művészeti gyakorlatával, de ebbe beékelődik majdnem 5, a berlini független szcénában eltöltött év is. Ez azt is jelenti, hogy mind a tanu-

²⁶ Anna Nowicka-val történt teljes interjút a mellékletben találják.



lásom, mind a táncosi és koreográfusi tevékenységem főleg önképzés, önszervező(dő), szabad-
úszás útján zajlott... Sok időt töltöttem intézményen kívüli oktatási programokban, művészeti
platformokon, műhelyekben és együttműködésekben (pl. DanceWeb, NomadDanceAcademy,
dramaturgiai kurzusok a Walking Theory-val, különféle helyi, regionális, nemzetközi kortárs-
tánc kurzusok, stb.). Emellett MA végzettséget szereztem szocio-kulturális antropológiából a
Belgrádi Egyetemen és a HZT SODA programban. Az utóbbi 6-7 évben a tevékenységem nagy
részében vegyül az antropológia és a koreográfia... Koreográfusi munkám pedig csak a leg-
utóbbi években kezd megjelenni az intézményesült színház és a művészeti akadémiák keretein
belül. A független és az intézményesült lét között elhelyezkedve innen is, onnan is táplálkozva
próbálok folytatni a munkám. (...) Jelentkeztem és fel is vettek a HZT-be, az MA SODA
programra. Néhány év önképzés után úgy gondoltam, jó volna egy kis intézményes oktatásban
is részesülni. (...)

Az önképzés, önszerveződés, a szolidaritás, méltányosság és egyenlőség, az önreflexió, a
sokszínű gondolkodás, a nyílt tér használata, a kritikai és politikus attitűd, a meggyőződés,
hogy a művészet a nyilvános terekbe és szférába való belépés eszköze lehet, stb. – mindez jelentős
'tőke' volt számomra, mikor a HZT-be kerültem. Mivel azonban itt egy intézményről volt szó,
ezek az értékek nem is tudtak túl mélyen behatolni ide. Habár a HZT egy állami intézmény
(UdK) valamint egy magániskola (Ernst Busch) együttműködése nyomán a független szcéna
által képviselt értékek és attitűdök táptalaján jött létre, az oktatók – meglátásom szerint – még-
sem értették az én pozíciómat. Az általam képviselt nézetek számára inkább a Thomas Plischke
és Kathrin Deufert vezette BA program nyújtott teret; valamint az MA SODA keretein belül
csak az osztálytársaim és néhány oktatóhoz való kapcsolat adott erre lehetőséget. A SODA
gerincét és bizonyos mértékig a tartalmát is a klasszikus, intézményi oktatási elképzelések ha-
tározták meg. (...)

Néhány, a tudásanyag strukturálását és koordinálását meghatározó döntés és irányvonal
az MA programot működtető oktató személyes kompetenciájába tartozott. (...) A program kö-
rülményeket, teret, időt és embereket (növényeket és tanárokat) biztosított számomra ahhoz,
hogy rájöjjek, milyen felfogás mentén szeretnék dolgozni. Megtanultam, hogy miként fogal-
mazzam meg pontosan azt, amit ki szeretnék fejteni; milyen módszertant kövessek, ezt hogyan
és milyen céllal alkalmazzam. Meghatározta azt az irányt, amit az elmúlt öt évben követtem.
De hogy még pontosabb legyek: a legtöbb támogatást igazából a növendékektől, osztálytársak-
tól kaptam, mivel közösen egy nyílt teret teremtettünk magunk számára, amelyen belül segítet-
tük egymást még úgy is, hogy alapjában mindannyian eléggé más megközelítéssel, értékekkel
és ötletekkel rendelkezünk. Egy erős csoportot tudtunk alkotni és az oktatóink felé közösen
tudtuk kommunikálni a program szervezési, strukturális és tartalmi problémáit.

Nekem számos konfliktusom volt néhány oktatóval, mivel folyamatosan önreflektív és ön-
kritikus voltam az intézménnyel kapcsolatban. Az volt az erős benyomásom, hogy az intézmény
egy az egyben rá akarja erőltetni a növendékekre a neoliberális piac szolidaritást, kritikusságot,
politikusságot tagadó, inkább a művész önérvényesítését, alkotásának mindenek fölötti ere-
detiségét forszírozó elképzeléseit. Példának okáért folyamatosan arra képezték minket, hogy
fogalmazzuk meg, mit és hogyan alkotunk (...)

Miután végeztem, még két évig szabadúsztam Berlinben és az EU-s országokban, a Bal-
kánon és Szerbiában. Miután eme meglehetősen intenzív életmód nyomán kiütköztek rajtam
a depresszió, a szorongás valamint a pszichikai és testi kimerültség első jelei, és a művészlétről
alkotott naiv álmaimat és elképzeléseimet porrá zúzta a nyugati típusú piac kegyetlensége, visz-
zatértem Belgrádba. Ott aztán jobban rá tudtam fókuszálni a magam dolgaira, elkezdtem



tanítani a négy éve megnyíló táncakadémián, és lassacskán az intézményes színházakban is koreografálhattam.”²⁷

Három eléggé különböző alkotói út, de megegyeznek abban, hogy nem elég táncolni akarni. Kell az az eltökéltség is, amivel tájékozódnak és felmérnek a lehetőségeiket; s ha van módjuk választani, oda utaznak, ahol a keresett információt el tudják érni. Ha kell, ezért elhagyják a szülőföldjüket; cserébe olyan muníciót kapnak, amivel még sokáig akár önállóan is dolgozhatnak.

Hogyan találjuk meg önmagunkat?

Hozzávalók:

- a vágás;
- a célmegjelölés;
- az utánajárás, keresés;
- bele kell tudni vágni (ha mégsem az az út, bátran váltani);
- be kell tudni fejezni és továbblépni (hiszen az intézmény után egyedül is boldogulni kell).

Mindezek mellett elengedhetetlen a támogató figyelem (akár szülői, akár mentori, akár diáktársak), akik nem a tökéletességet várják el tőlünk, mint inkább a bátor keresést és ha úgy esik, a kudarcot, hogy az megerősítsen bennünket a munkánkban.

Igor és Anna esetében már egy a táncművészettől távol álló szakma volt a kezükben, amikor elindultak a tánc felfedezésére; Sonja pedig az intézményes tanulmányok előtt és utána is nagyon erősen és több úton is belevetette magát a gyakorlat-szerzésbe. Úgy érzem, hogy a jövő koreográfusának fontos nem csak táncban gondolkodnia, s ebben segíthet, ha van egy másik végzettsége/szakmája (ahonnan ránézhet a táncra és annak helyzetére); valamint hogy a tanulmányokat felváltja a munkával (akár nem is csak koreográfusi munkával). A gyakorlati évek (egyfajta praktikum) nagyon hasznos lehet annak, aki tényleg még csak most válik alkotóművésszé.

Irodalomjegyzék²⁸

- Fabius, Jeroen (2009): *Talk/SNDO 1982-2006. 30 years of movement research at the School for New Dance Development*. Amsterdam: Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten.
- Gielen, Pascal; De Bruyne, Paul (szerk, 2012): *Teaching Art in the Neoliberal Realm: Realism versus Cynicism Authors*. Amsterdam: Valiz. (Antennae Series n° 7.)
- HZT Berlin (2017): *drawing from what fall next to you*. Berlin

Elektronikus források:

HZT handbook online: [http://www.hzt-berlin.de/data/1_HZT%20Studienhandbuch_\(14.05.2014\)_print%20final_engl.pdf](http://www.hzt-berlin.de/data/1_HZT%20Studienhandbuch_(14.05.2014)_print%20final_engl.pdf) (2018. 04. 01.)

²⁷ Igor Koruga-val történt teljes interjút a mellékletben találják.

²⁸ A szakirodalom és az interjúk szövegét Varga Zsolt fordította.



szakdolgozat



Függelék

Külföldi felsőoktatási intézmények, ahol koreográfus szakirány érhető el
(a teljesség igénye nélkül)²⁹

Academy of Music, Dance and Fine Arts – Faculty of Folklore Music, Choreography and Visual Arts – www.artacademyplovdiv.com/home_en.htm

ArtEZ Dansacademie³⁰ – <https://www.artez.nl/en/home>

AMU – Academy of Performing Arts – www.amu.cz

CODARTS – Rotterdamse Dansakademie – www.codarts.nl

Conservatori Superior de Dansa de València – www.csdanza.es

Danspedagogutbildningen – University College of Dance – www.danshogskolan.se

Dartington College of Art – Department of Choreography – www.dartington.ac.uk

DAS choreography MA in Amsterdam – Amsterdam University of the Arts: www.atd.ahk.nl/en/dance-programmes/das-choreography/

DOCH – <http://www.uniarts.se/english>

Ecoles Nationales Angers – Centre National de Danse Contemporaine (CNDC) – www.cndc.fr

ex.e.r.ce – Centre Choreographique National de Montpellier – Languedoc–Roussillon – <http://www.mathildemonnier.com/?en>

Folkwang Universität – www.folkwang-uni.de

HfMDK – Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt – www.hfmdk-frankfurt.de

HTF – Hudobná a tanečná fakulta – <http://htf.vsmu.sk/en/departments/>

HZT–HfS – Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin – www.hfs-berlin.de

HZT–UdK – Universität der Künste Berlin – www.udk-berlin.de/tanz

IDA – Institute For Dance Arts – Anton Bruckner Privatuniversität – www.bruckneruni.at

Institut del Teatre, Barcelona – <https://www.youtube.com/watch?v=0TVjakXdIYY>

JVLMA – Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music – <http://www.jvlma.lv/english/page/1019.html>

Klaipėda University – Department of Choreography – www.ku.lt/en/

Konservatorium Wien Privatuniversität – www.konservatorium-wien.ac.at

Kunsthøgskolen i Oslo – Oslo National Academy of the Arts – Academy of Dance – www.khio.no/en/studies/academy-of-dance

Laban Centre for Movement and Dance – www.laban.org

LMTA – Lithuanian Music and Theatre Academy – www.lmta.lt

London Contemporary Dance School at the Place – www.theplace.org.uk

P.A.R.T.S. – Performing Arts Research and Training Studios – www.parts.be

Palucca Schule Dresden – Hochschule für Tanz – www.palucca-schule-dresden.de

RCPD – Real Conservatorio Profesional de Danza “Mariemma” – <http://www.rcpdanza.com/estudios.html>

Roehampton University – www.roehampton.ac.uk

Russian Institute of Theater Arts GITIS – <http://www.gitis.net/en/info>

SEAD – Salzburg Experimental Academy of Dance – www.sead.at

²⁹ Online forrás: http://www.tanzplan-deutschland.de/europa.php?id_language=2#42251 2018.04.18.

³⁰ 2000-ben összeolvadt az European Dance Development Centre (EDDC)-vel forrás: <https://www.artez.nl/en/about/institutes/artez-school-of-dance> 2018. 04. 23.



SNDO/Choreography – Amsterdame Hogeschool voor de Kunsten – www.atd.ahk.nl/en/dance-programmes/sndo/about-sndo/full-time-programme/

Statens Teaterskole – Skolen for Moerne Dans – www.teaterskolen.dk

Tallinn Univeristy – www.tlu.ee

Theatre Academy of Finland – www.teak.fi

UNATC – Universitatea Nationala de Arta Teatrala si Cinematografica “I.L. Caragiale” – <http://www.unatc.ro/eng/teatru/coregrafie-teatru.php>

Wyższa Szkoła Sztuk Performatywnych – www.wssp.stt.art.pl



in memoriam



Balogh Janka – Fenyves Márk (1973–2018)

A mozdulatművészet kapcsolata a 20. század első felének emancipációs törekvéseivel Magyarországon*

A 20. sz. elején bekövetkezett radikális gazdasági, társadalmi változásokkal (iparosodás, urbanizáció) szemben megfogalmazódott társadalomkritikák kifejezésre jutottak az életreform mozgalmakban és a művészetekben is. Az expresszionista művészetben általánossá vált a konvencióktól való elszakadással egy időben teret nyert olyan individualista művészet, amelynek legfőbb szellemi hátterét Nietzsche egzisztencia-filozófiája, és Freud pszichoanalitikus elmélete alkotta. Isadora Duncan és Raymond Duncan, a modern tánc korai képviselőinek táncfilozófiájában az antik-görög hagyományok felélesztése is segítette az újfajta expresszionista kifejezőmódot. Az új táncban („Jövő tánca”) radikálisan átértelmeződött a test-tér-idő-dinamika-zene dimenziója, és a klasszikus balett hagyományos akadémikus formáinak megtagadásával kialakult egyfajta naturalizáció a táncban. Egy olyan autentikus kifejezési módot jelentett, amely levált a forma interpretálásáról, azaz a test-lélek összekapcsolásával a belülről történő érzelmi kifejezésre törekedett, és ezt a test természetes megnyilvánulásaira és mozgáslehetőségeire alapozta. Ez a korporeális modernizmus sajátosan szintetizálta korának meghatározó életreform elemeit (a természet a megújulás ősi romlatlan forrása), társadalmi-politikai ideáit, új-vallásos elemeit, a pozitivistá tudományfelfogást, és szervesen összekapcsolódott más művészeti ágakkal. Mindez megmutatkozott a 20. század elején a modern tánc első generációs úttörőinél a korabeli táncos identitások térbeli töredezettségében, valamint a mozdulatművészet intellektuális táncszemléletének feminista vonásában, azaz a leginkább a nők körében divatos műfaj a test-lélek-szellem felszabadításával a női szerepek és szerepérték alakítására törekedett. A mozdulatművészeti mozgalom hazai emancipációs sajátossága, hogy korai képviselői közéleti aktivitásukkal jelentős hatással voltak a női egyenjogúsítási és választójogi törekvésekre azáltal, hogy a mozdulatművész tánctanári professzió kialakításával a nők beléptek a munkaerőpiacra.

Jelen tanulmányunkban a következő kutatási kérdésekre kerestünk válaszokat: 1) Melyek voltak a női emancipációs törekvések történetének főbb jellemzői, valamint mi állt ezek gazdasági, társadalmi, politikai hátterében a 20. század első felében Magyarországon? 2) Milyen szerepe volt a mozdulatművészetnek a női egyenjogúságáért vívott küzdelemben a művelődés, a munkavállalás és a választójog területén a 20. század első felében? 3) Melyek voltak a mozdulatművészet intellektuális táncszemléletének emancipatorikus és feminista nézőpontjai a 20. század első felében, Dienes Valéria és Madzsar Alice nőideáljaiban?, 4) Melyek azok a sajátosságok, amelyek alapján a mozdulatművészet tanári pálya a hazai emancipációs folyamatok szociokulturális vetületeként értelmezhető a 20. század első felében?

* Jelen tanulmány tisztelgés Fenyves Márk, nemrég elhunyt barátunk előtt, aki Dienes Valéria hagyatékát gondozta és annak feldolgozását végezte. A dolgozat közösen megtartott előadásunk alapján készült, és így az ő utolsó gondolatait is közvetíti, de Márk már nem tudta áttekinteni. „A halottak az élők emlékezetében élnek tovább”. (Marcus Tullius Cicero). A tanulmány alapját képező előadás a Magyar Táncművészeti Egyetemen Táncművészet és intellektualitás címmel 2017-ben rendezett VI. Nemzetközi Táncstudományi Konferencián hangzott el, 2017. november 17-én.



A tanulmány első felében bemutatjuk a magyarországi emancipációs folyamatok részeként tekintett, női egyenjogúsáért folytatott törekvések főbb jellemzőit (művelődéshez való jog, társadalmi elismertség, választójog), amelyek a 20. század első felében összefüggésbe hozhatók a mozdulatművészeti mozgalom intézményi színtereivel. Ezután Dienes Valéria és Madzsar Alice táncfilozófiája alapján megvizsgáljuk, hogyan jelenik meg a modern nő eszményképe a mozdulatművészet intellektuális táncszemléletében. Történeti áttekintést nyújtunk továbbá a mozdulatművészet tanári életútja kialakulásáról (autonomitás, legitimáció, professzionalizálódás), és értelmezzük annak szerepét a hazai emancipációs folyamat sajátosságainak tükrében.

A magyarországi emancipációs folyamat történeti előzményei, a női emancipációs törekvések jellemzői

A 19. század végén – 20. század elején világszerte létrejött radikális gazdasági, társadalmi változások (iparosodás, urbanizáció, szekularizáció) a demokratikus jogok igényének felerősödéséhez vezetett. Az általános és egyenlő választójog iránti törekvések társadalmi alapja nem csupán a nemek tekintetében, hanem a vagyoni alapon történő diszkrimináció volt. A 20. század első évtizedeinek emancipációs törekvései között fontos helyet foglaltak el Európában és Magyarországon is a női egyenjogúság elismertetésére irányuló törekvések: a szellemi életben, az oktatásban, a munkavállalásban és a politikai jogok terén. Ez utóbbi törekvés az általános és census nélküli választójog megszerzése volt a nők számára.¹ Az egyenjogúság érvényesítése többlépcsős folyamat volt, amely köré nőmozgalom szerveződött – ez főként a középosztály életében vezetett gyors változásához a 20. század első felében.

A századfordulón a nők tevékenysége az eltartott szerepében a családi térre koncentrált, és ennek az életmód eszménynek a széles körű megváltozása az 1930-as és 1940-es években következett be, amikor az iskolázottság növekedésével egyre több nő vállalt közéleti és értelmiségi szerepet.²

Az oktatás területén az egyenjogúságra törekvés célja a nők felsőoktatásba történő bejutása volt. A nők számára ugyanis elsősorban a tanítói és óvodapedagógusi pályákra felkészítő képzések álltak nyitva, és bár a nők 1895-től tanulhattak a tudományegyetemen, de csak korlátozottan a különböző tudományterületeken. Az ehhez szükséges érettségi megszerzését a 19. század végén a polgári leányiskolák kínálták, 1926-ban azonban Klebelsberg Kunó új típusú középiskolákkal (leányliceum, leánykollégium) biztosította az egyenlő jogokat az egyetemre történő belépésre. 1927-től több egyetemet megnyitottak a nők számára (ezek között fontos megemlíteni az orvosi, gyógyszerészi, közgazdasági és természettudományi karokat), majd 1930-as évek gazdasági válsága következtében fellépő munkanélküliség azt eredményezte, hogy korlátozták az egyetemeken felvehető nők számát.³

A munkavállalás tekintetében azonban a nőszerep átértékelése először gazdasági alapon történt az első világháború idején, amikor a szolgáltatóiparban a férfi munkaerő pótlása céljából és az egészségügyben is szükség volt a női munkaerőre. A két világháború között kialakult a két-

¹ 1918-ban a Károlyi kormány első néptörvénye biztosított a nők számára részleges választójogot. A választási jogosultságot a nők számára a Tanácsköztársaság is megerősítette 1919-ben. 1919 novemberében a Friedrich kormány rendeletben biztosította az általános és titkos választójogot a férfiakéhoz hasonlóan censusokkal. A censusok a Bethlen kormány idején módosultak, de az 1922. évi miniszterelnöki rendeletet emelték törvényerőre 1925-ben, amely az 1935. évi választójogi törvényben ismétlődött a feltételrendszer kismértékű módosításával.

² Bódy, 2011.

³ Gyáni, 2009.



in memoriam



keresős családmodell a nők nagy számban történő munkavállalásával. A középosztály a nagy- és kispolgárságra differenciálódott, legfelső rétege az arisztokratákhoz asszimilálódott tisztviselői állások betöltésével és neokonzervatív eszméket képviselt. A középréteg differenciálódásának és radikalizálódásának folyamatát az időközben lezajlott két gazdasági válság (1920, 1929–1933) és a különböző időkben meghozott zsidó törvények (1920–1944) is erősítették, továbbá a Horthy-korszak alatt a neokonzervatív visszarendeződéssel korlátozták a nők munkaerőpiacra történő bejutását.⁴

A nők politikai választójogáért, a munkavállalásáról, oktatásáról és számos más témáról az 1904-ben alakult Feministák Egyesülete lapja, *A Nő és a Társadalom 1907–1913* (1914-től *A Nő*, 1916-1919 között *Nők Lapja* címmel jelent meg) írt. Különösen szembetűnő a nők közéleti előretörése a nők kulturális emancipációs vágyának felerősödésével, két olyan „férfias” hivatásban, mint az újságírás és a fotográfia. A Feministák Egyesületének elnöke és a *Nő és a Társadalom* főszerkesztője Bedy-Schwimmer Rózsa újságíró volt. Neményi Erzsébet a modern női újságírókat testesítette meg, aki a *Budapesti Naplóban*, *A Hétben* és a *Pester Lloyd*-ban publikált irodalmi kritikát, írt a feminizmusról, a nőkkel kapcsolatos kérdésekről, mint például a nők alacsony fizetése, munkahelyteremtés és a női szavazójog. A századfordulón a nők körében divatba jött a fotográfus szakma, mint női megélhetést biztosító pálya. A századelő női fotográfusai közül (Révai Ilka, Gaiduschek Erzsébet, Neumann Margit) kiemelkedik Máté Olga művészete és kapcsolata a kor progresszív eszmeiségével. Baráti körébe tartoztak Balázs Béla, Hauser Arnold, Ferenczy Noémi, a Dienes család, a nőmozgalom Bédi-Schwimmer Rózsa vezetett csoportja. Realista felfogású képek helyett a női lélek ábrázolását impresszionista stílusban kivitelezte, és képein a női test szépségének megörökítésében a szimbolikus nimfa alakok helyett a valóságos nőalakok ábrázolása jelent meg, Whistler, Rodin és Degas alkotásainak hatására. Művészete szorosan kapcsolódik a kor új mozdulatművészeti tánc kultúrához, a test harmóniáját és a mozdulat ritmusát örökölte meg táncoló alakokat ábrázoló képein.⁵

Dienes Valéria és Madzsar Alice szerepvállalásai a női egyenjogúsítás törekvéseiben

Dienes Valéria a Feminista Egyesület (1904) tagja volt, ahol Glücklich Vilma elnök meghívására előadásokat tartott 1907-ben a női önkitaljesítésről, a nőknek az anyaság és családszervezés mellett a családon kívüli társadalmi szerephez jutásáról. Dienes szerint, „ha kimarad a női vélemény a világból, akkor hiányzik belőle valami...”. 1912-ben baráti körben bemutatta A Duncan-féle természetes tánc mozdulatanyagát, amely a test-lélek-szellem felszabadulását hirdette. Emellett 1914-1917 között *A Nő* című lapban feminista írásai jelentek meg a nő értékéről és választójogáról, az asszonyhibákról és a béke-akcióról, emellett országszerte több helyen is tartott előadásokat a nők új szerepéről. 1917-1918 között a „Gyermektanulmányi Társaság – Szülők iskolája” tanfolyam igazgatója volt, ahol aktuális családjogi, pedagógiai, oktatási témákkal foglalkozott.⁶

Madzsarné Jászi Oszkár testvére volt, aki a baloldali polgári radikális Galilei-Kör tagjaként működött, amely az 1910-es években haladó törekvésekkel demokratikus alapon az általános és titkos választójog követelését a munkásság tömegbázisára alapozta, akik képzését munkásotthonokban folytatták. Madzsarék Ménesi úti otthona a baloldali kulturális mozgalmak köz-

⁴ Pukánszky, 2013.

⁵ Antoni 2014.; E. Csorba, 1997.

⁶ Fenyves, 2017.



pontja volt, amely maga köré vonzotta a Nyugat, a XX. század, a Világ, a Népszava íróit, költőit és művészeit az 1920-30-as években. Madzsarné szülőfelkészítő asszonytornát és táncesteket szervezett a külvárosi munkásotthonokban, tanítványai 1923 – 1933 között együttműködött a Munkástedező Egyesülettel (Palasovszky Ödön), a 100% magyar kommunista irodalmi, művészeti és politikai folyóirat írói körével és munkásotthonokkal, és riválisai lettek a Kaszák vezette Munka-Körnek. Tanítványa, Csányi László a Duna-parti MTE-telepen és a gödi Fészekben munkás-testedzőkkel gyakorolta az emberpiramisokat és a kalapácskoreográfiát. A szavalókórusok egyrészt a kollektivitás élményét erősítették a résztvevőkben, másrészt pedig az elkülönülést a polgári magaskultúra szellemi-érzéki és individuális felfogásától. Szolláth Dávid tanulmányában rámutatott arra, hogy a szavalókórusok a két világháború között a baloldali munkás-szubbkultúra mozgalom sikeres újrászerveződésének kulturális eszköze is volt a háború, a trianoni szerződés, a Tanácsköztársaság bukása és a fehérterror után.⁷

Dienes és Madzsar nőideálja

Dienes Valéria és Madzsarné Jászi Alice táncfilozófiája a test-lélek-szellem szabadságát hirdette. A nőideált az előbbi döntően szellemi síkon (A Nő című lapban 1914–1917 között publikált írásai), az utóbbi pedig fizikai síkon (A női testkultúra új útjai című könyve, 1926) közelítette meg.

Dienes Valéria szemléletében az igazi nőiség lényege abban állt, hogy a nő nem elsősorban a férfi szeretője, hanem asszony és anya, akinek a jövő nemzedékének megteremtése a feladata. Saját testi és szellemi egyéniségének kibontakoztatásával, gazdagodásával és fejlődésével tud értéket adni az új emberiségnek. Biológiai adottságánál fogva a felelősségteljes családszervező szerepe az övé, és rajta múlik a jövő generációjának sorsa, egészsége, életminősége. A nőnek alapvetően más a tapasztalatgyűjteménye, mint a férfinak. Az igazi és teljes női egyéniség a kitartó akarat- és érzelmetőke köré szerveződik, akinek kihasználatlan adottságait öntudatos munkával, és a körülmények maximalizálásával társadalmi tökévé lehet alakítani. A nő „asszonyhibáival” komplementere a férfinak, és kiaknázatlan belső morális erőforrásainak felszabadításával hozzá tud járulni a civilizáció egészének jobbításához. Dienes nőideálja szerint az anyaság olyan emberszeretetté szélesülhet, amely erkölcsi-szellemi értéket tud termelni a társadalom számára, és valóságosan ható erővé alakulva szembe tud szállni a gazdasági kényszerek ellenállásával, a materializmussal. A munkaerőpiacra történő belépésével a nő a férfi munkaerőt mintegy „kiteljesíti” (teljessé teszi azt), és olyan erőt képvisel, amely a társadalom és az emberiség egészében az élet védelmét szolgálja (béke-akció) úgy, hogy lemond azokról a gazdasági előnyökről, amelyek a háború célja. A felszabadult, egyenjogúsított asszonyok feladata a nevelésben elvetni a háborús hajlamok ellensúlyait, és beállítani a jövő emberiségéért való kulturális küzdelmet. Dienes asszony-ideáljával a nők cenzus nélküli, általános és kétoldalú választójogáért is küzdött, amelyre szerinte az emberiségnek azért van szüksége, mert a nő egész más értékeket képvisel, mint a férfi – az „asszonyhibák” olyan értékek (szimpátia, együttérzés, emberszeretet), amelyekkel ellensúlyozni lehet a megbetegedett társadalmat.⁸

Madzsarné megközelítésében az ideális nő típusa hármas szerepben jelenik meg, egyszerre tölti be anyasági, asszonyi hivatását, és emellett dolgozó nőként vívja ki önállóságát. A női testkultúra koncepciójában a szülőszerepre történő felkészítést hangsúlyozta, fizikai és szellemi ambíciókra történő neveléssel. A női testnek a szaporodás biológiai funkciójának elvégzésére egy

⁷ Madzsar, 1977.; Szolláth, 2008.

⁸ Dienes, 1914.



in memoriam



sajátos szülőfelkészítő és speciális női tornával a prevenciót tartotta alapvetőnek, továbbá a terhesség alatti tornát is hirdette, amely akkoriban kevésbé volt elfogadott. A jövő nemzedékének jobb sorsát és életminőségét a szépség és egészség egyéni kötelességével határozta meg, amely nem elsősorban a nemi karakter kidomborítását jelentette, hanem fontos volt számára az emberi működések természetes célszerűségének megtartása (pl. a női fűző elhagyása). A testkultúra életmódváltásának evolúciós előnyét (eugenika) egyrészt a férfiakért való versengésben a tudatos életmunkával elért szépségideállal, másrészt a férfi oldaláról a „modern érdekházasság” összetevőivel közelítette meg. Ez utóbbinak legfőbb alapját a pénz helyett a nő új, felszabadultabb szerepértékei képezték. Ahhoz, hogy a jövő nemzedékének társadalma egyre nemesebb legyen, a nőnek meg kell adni a lehetőséget, hogy tudatos életmunkával a legtökéletesebbet termelhesse mint anya, élettárs és dolgozó nő egyaránt. Ehhez a munkához áldozat és akarat kell, amelyhez a testkultúra nyújt eszközöket, a természetellenes életmód ellensúlyozására és a női természetes szépség, egészség megőrzésére. Madzsar szerint ez végső soron minden ember felelőssége és kötelessége önmagával, valamint a társadalom többi tagjával szemben. A modern érdekházasság a jövő nemzedékének egészségét szolgálja, ugyanis a férfinak is egyre nagyobb érdeke lett a nő egészséges munkaképessége, továbbá az, hogy ez a szellemileg felszabadult nő „differenciált társa és támasza” legyen. A női testkultúra úttörője ráirányította a figyelmet arra is, hogy a jövő nemzedékének érdekében a társadalom minden irányban a testileg-lelkileg-szellemileg kiteljesedett nő részvételével lehet produktív. Emellett a nő másodlagosan is alkot a férfiban azáltal, hogy „inspiratori szerepével” motiválja a férfit, aki „világra hozza a benne lévő eszméket”. A társadalmi produktivitás reformjához azonban egyéni belső szellemi megváltás szükséges, és ehhez a testkultúrával megszerzett önismeret és jellembeli változás vezet el. Madzsarné azt vallotta, hogy a „test magasabbrendűsége és szabadsága” végső fokon követeli az élettől ugyanezt.⁹

Madzsarné szemlélete szerint a női testkultúrával való intenzív foglalatosság az egyéni munkabírási fokozásával jobb munkaerőpiaci kompetenciákat is eredményez, társadalmilag és nemileg értékesebbé tesz. Női testkultúra koncepciójában a nők egyenjogúságának és a munka világában való részvétel kivívására törekedett. Mozgáskultúra pedagógiájával a szocialista nevelés előfutára volt, mozgásdrámáival forradalmi eszméket és mélyebb emberi tartalmakat közvetített, amivel a szocialista társadalom új emberét formálta (Új Prometheus). Olyan értékeket közvetített a nevelésben, amely a produktívabb társadalom javát szolgálják, mint például az előítéletektől való megszabadulás, őszinteség, közösségi tudat, szolidaritás és kezdeményező szellem. Úgy vélte, hogy a szépség és az egészség nemcsak minden ember kötelessége, hanem joga is, ezért a testkultúra terjesztését nemcsak a haladó polgárság nevelésében tartotta fontosnak, hanem a munkásosztály körében is. Madzsarné rámutatott az eugenetika veszélyforrására is a női munkavállalással szerzett önállóságban, amely a nőies tulajdonságok elvesztése (test és lélek pszichoszomatikus összefüggése). Ennek ellensúlyozására kidolgozta a munkahelyi torna alapjait, és elgondolása szerint ennek jogát a munkásságnak ki kell vívnia ahhoz, hogy a túlmunka testre gyakorolt káros hatásait megelőzzék (regenerációval és a plaszticitás fokozásával), és a társadalom produktívabb lehessen. Alice férje oldalán közreműködött külvárosi proletárok körében anya- és csecsemővédelmi hálózat megszervezésében, munkásotthonokban szülőfelkészítő tornát tartott. Elgondolása szerint a női testkultúra olyan hatással van az erotika fejlődésére, amely nem csupán az érzékiségre hat, hanem a Freud-féle pszichoanalízis libidóelméletére alapozva a teljes életet ritmizálva megnyilvánul az akaratereiben, a cselekedetben, és a szépségben.¹⁰

⁹ Madzsarné, 1977.

¹⁰ Madzsarné, 1977.; Borgos, 2003.



A mozdulatművészet tanári életpálya mint a hazai emancipációs folyamat sajátossága

A mozdulatművészet fejlődéstörténetének négy szakasza (1912–25, 1925–29, 1929–1950, 1975–posztmodern) közül jelen tanulmány a harmadik legitimációs szakasz vizsgálatára fókuszál, amely időszakban a nehézségek ellenére megszilárdult, és lehetőség volt a műfaj szabad áramlására, alakulására. A közel 10 év leforgása alatt megalakult mintegy 25 budapesti iskola hivatalos intézményrendszerrel erősödött meg, államilag szabályozott működési kereten belül, hivatalosan elismert saját képzési rendszerük (mozdulatművészet tanítóképzés) önfenntartó, tandíjas képzés volt. Az iskolák viszonylagos nagy száma azt is jelentette, hogy megvolt akkoriban a rendszert életben tartó érdeklődés mind a műfajt képviselő, művelő és befogadói oldalon is, ami elvezethetett a mozdulatművészetnek mint önálló műfajnak az autonomizálódásához és a mozdulatművészet tanári szakma professzionalizálódásához. A mozdulatművészet tanári képzés növendékei társadalmi összetételének vizsgálatához az empirikus adatelemzésünk forrásai az 1931. évi Bozay Margit Magyar Asszonyok Lexikonában található rövid életrajzok szócikkeit, valamint az 1930., 1934. és az 1936. évi telefonkönyvek voltak.

Az életreform törekvésekben a nők által hirdetett testkultúra és a táncot megújító mozdulatművészeti mozgalmak a női test újraértelmezésére tettek kísérletet. A 20. század hajnalán a hétköznapi női megjelenésben a test és a haj helyett a fűzővel hordott, talpig érő zárt ruha, a mesterkéltné frizura és a kalap dominált. Az elegáns mozgást a kimért merev mozdulatok és fejtartás alkották. Mindezekkel szemben az életreform törekvések testkultúrája forradalmian új szemléletet hozott. Felszabadult, autentikus és individualizált testélmény megélését hirdető intellektuális táncszemlélete hatással volt a hétköznapi női szerep és énkép változásaira is (öltözködés, hajviselet, mozgás, életmód). Emellett a mozdulatművészet mint tanári életpálya önálló egzisztenciát biztosító kereseti lehetőséggé is vált.

A kor progresszív eszméit érintő intellektuális tájékozottság fontos része volt nemcsak az általános értelemben vett társadalmi, hanem a női emancipációs törekvéseknek is. A mozdulatművészekre jellemző volt, hogy képzettségüket tekintve az országos átlagot messze meghaladták (lásd 1. és 2. ábra). A növendékek köre leginkább a polgárság tehetősebb rétegéből (felső középosztály) és a köztisztviselőkből állt. Voltak közöttük értelmiségi polgárok, nemesi származásúak, és esetenként arisztokraták is, akik életformaelemként képviselték a mozdulatművészetet. Intellektusukat, iskolázottságukat tekintve a mozdulatművészek képviselői az országos átlaghoz képest jóval magasabban voltak kvalifikáltak (lásd. 1. ábra 67% és 2. ábra 2,3-2,4%), 3-4 nyelvet beszéltek, érettségivel, tanítói, felső kereskedelmi iskolai végzettséggel, valamint felsőfokú művészeti (zene- és/vagy képző- és iparművészeti) tanulmányokkal rendelkeztek. Ez utóbbiaknak különösen fontos szerepük van a mozdulatművészet műfajában, ugyanis mint egyfajta „polihisztorság” hozzáadott értéket képviseltek a különböző művészeti ágak mintegy összeadódásával („Gesamtkunstwerk”) a közös alkotómunkában.

Budapest	Érettségizett	Zene-, ipar- és képző- művészeti tanulmányok	Itthon tanult mozdulatművészetet	Külföldi mesternél tanult	Tanít	Saját iskolája van	Fellép	Külföldi tanulmányúton vesz részt
32	32	22	37	18	32	23	34	28
67%	67%	46%	77%	38%	67%	48%	71%	58%

1. ábra: A vizsgált mozdulatművészek emancipációs sajátosságainak eloszlása



	A: érettségizettek a 20-24 éves férfiak körében	B: érettségizettek a 50-54 éves férfiak körében	C: az alsó középiskolát vagy 8 általánost végzetek az 50-54 éves férfiak körében	D: érettségizettek a 20-24 éves nők körében	A/B értelemben vett mobilitás "kör bővülése"	A/C értelemben vett egylépcsős mobilitás	A/C fiúk/lányok
1920	8,5	5,4	9,9	2,3	1,6	0,9	3,7
1930	6,8	7,8	13,3	2,4	0,9	0,5	2,8
1941	9,5	9,0	15,1	4,9	1,4	0,6	1,9
1949	10,0	8,8	16,0	5,9	1,1	0,6	1,7
1960	16,8	8,0	17,7	16,5	2,1	1,0	1,0
1970	27,1	16,4	37,6	37,4	1,7	0,7	0,7
1980	29,8	22,5	57,4	42,7	1,3	0,5	0,7
1990	32,7	26,0	83,9	48,0	1,3	0,4	1,1

2. ábra: A középiskolai végzettség alakulása 1920-1990 között

(Forrás: Nagy Péter Tibor (2003): A középfokú neokonzervatívizmus huszadik századi történetéhez. In. Iskolakultúra. 2003. 13. 3. 9. p.)

Az empirikus vizsgálati mintánkba bekerült mozdulatművészek első diplomájukat döntően itthon szereztek meg, de szakmai körforgásban a hazai mesterek közötti átjárások mellett a tánc nemzetközi színtereibe is bekapcsolódtak. Tevékenységeik között szerepeltek külföldi utazásokkal egybekötött tanulmányutak, szakmai konferenciákon, nemzetközi tánckongresszusokon, és külföldi mesterek kurzusain történő részvétel. Emellett a mozdulatművészek között voltak olyanok is, akik első diplomájukat külföldön szereztek meg, vagy a hazai iskolák után továbbképzés céljából külföldön tanultak. Közöttük többen voltak olyanok, akik Dalcroze iskolát végeztek Hellerauban és Laxenburgban, köreikben népszerű volt Laban Rudolf, Mary Wigman és Elsa Gindler iskolája Berlinben, valamint Lohelandban a klasszikus gimnasztika hazájában is folytattak tanulmányokat. Az 1930-as évek neokonzervatívizmusa ellenére, a mozdulatművészek nem helyhez kötött tér-idő dimenziója azt jelentette, hogy a nők időtöltése nem kizárólag a családdal való foglalatosságra irányult (vö. Dienes Valéria, a társadalmi hasznosságról), hanem nemzetközi mobilitással egybekötött önálló karrierutakat és stratégiákat valósítottak meg. A felsőbb társadalmi réteg életreform eleme, a külföldi utazások így szakmai céllal is kiegészültek, és szintén intenzív volt a nemzetközi kitekintés, egymásra figyelés a modern táncéletben A Tánc című nemzetközi folyóiratban.¹¹

A mozdulatművészet tanári pálya, mint professzió szorosan összekapcsolódott képviselőik előadóművészi aktivitásával. A pedagógus-táncosnők élete és művészete szervesen összefonódott, a táncos tapasztalatok önreflexiója és az inspirációk e kettős szerepben (az egyszerre bent és kint létezés) a folyamatos megújulási lehetőség forrása voltak. A magas szintű elitképzésben kvalifikált tanárok oktattak, mint például Dienes Valéria (matematikus, filozófus, zenei tanulmányok), Madzsar Alice (Mensendieck tanulmányok), Szentpál Olga és Kállai Lili (Dalcroze). A műfaj személyes reprezentálásával terjesztették a női testkultúra mozgalmát, fémjelezték a tanár egyéni művészi stílusához kapcsolódó irányzatot, és maguk is a modern eszményi nőtípus példaképei voltak. Mindezek hozzájárultak a szakmai hitelességhez, továbbá a mozdulatművészet tanári pálya professzionalizálódásához. Az intézményi cél azonban nem elsődlegesen a profi

¹¹ Bozzay, 1931.; Vincze, 2015.



táncosképzés volt, hanem olyan életmódreform és értékrend közvetítése szemléletváltoztatással, amely az emberi test formálásán túl hozzájárult a lélek és a szellem formálásához, az emberneveléshez, a tánc eszközeivel.

A mozdulatművészet tanári foglalkozás mint életpálya lehetőség megjelenése olyan életreform elem volt, amely hatással volt a nemek kapcsolatának, a női szerepérték változására, önmegvalósítással a tudatos életvezetésre. Ez az új egzisztencia lehetőség a nők számára a munkaerőpiacra történő belépéssel, az anyagi függőség csökkenésével az egyenrangúbb férfi-női viszonyt tette lehetővé. Azonban figyelembe véve mindazokat a finanszírozási nehézségeket (önfenntartó iskola, állami finanszírozás hiánya), amelyek mellett az iskolák működtek, nem elsősorban a pénzkereset, sokkal inkább az önmegvalósítás potenciálja volt a pályaválasztás meghatározója. A mozdulatművészet tanári pálya olyan tudatos életmunkát jelentett, amely az élet és a művészet szoros összefonódását igényelte. A tánc nyelvén történő önmegvalósításban a női szabadság megélése a művészi önkifejezéssel egyéni szellemi, erkölcsi felszabadulást nyújtott, emellett a résztvevők a társadalmi szerepvállalásaikkal, szociális érzékenységükkel, emberszeretetükkel lehetőségük nyílt a gondolkodás szemléletformálásra is. Erkölcsi-szellemi programjában a mozdulatművészet a női szerepek szabadabb megélését kínálta, amely szerint a műfajjal való foglalatosság 1) antropológiai és evolúciós előny jelent a biológiai reprodukcióban, továbbá 2) a társadalmi produktivitásban a munkaerőpiaci kompetenciával önálló és intenzív szellemi kibontakozási lehetőséget nyújt, a „férfi módra alkotást”, és 3) egyfajta differenciáltabb házastársi kapcsolat megélésének a lehetőségét kínálja.¹²

A hazai emancipációs folyamatok további sajátossága a mozdulatművészet tanár hivatalos képzési rendszerében történő intézményesült gondolkodás formálás. A műfaj táncszemléletével a test-lélek-szellem szabadságát hirdette, hozzájárult a modern nőtípus eszményének közvetítéséhez a női szerep és szerepérték alakításához, valamint a női testkultúra mozgalom a szépség, higiénia és egészség hirdetéséhez. Társadalomformáló erővel bírt az az életreform gondolat, hogy új szerepében a családi referencián kívüli térben is aktív nő a jövő emberiségéért van teremtve. A szellemileg, erkölcsileg felszabadított nő egyéni tőkéje társadalmi tőkévé alakulhat, kihasználatlan erőforrásainak aktivizálásával hozzájárul a világ jobbításához. Ez az intellektuális táncszemlélet a női szerepérték alakításával a modern nőideál felértékelődéséhez vezetett – a magasan képzett, művészetek iránt fogékony, saját testi és szellemi lehetőségeit kiteljesítő, felszabadult nő egyenrangúbb párkapcsolati státuszhoz jutott.

Madzsar Alice a modern nőképet a egyéni művelődés oldaláról és a férfiakért való versengésben vizionálta, a nő a férfi differenciált szellemi-lelki társa az életben, aki egészséges életmódjával evolúciós előnyre tesz szert.

Konklúzió

A mozdulatművészet intellektuális táncszemléletével a 20. század első felében intenzív szerepet vállalt az értelmiségi elitképzésben, és képviselői a társművészetekkel, tudományokkal szoros kapcsolatban és a társasági köreikben olyan emancipációs közösségi hálót tartottak működésben, amely a magyar társadalom modern, új világának vízióját vetítették előre.

A 20. század első évtizedeiben a nő kilépett a család szűk köréből a társadalmi és művészeti közélet, valamint a munkavállalás színterére. Ez utóbbi jelenséget az első világháború utáni

¹² Borgos, 2003.



in memoriam



munkaerőhiány is elősegítette, de a kor progresszív eszméi is a politikai és társadalmi egyenlőségük kivívására ösztönözték a nőket.

Az emancipációs törekvések főbb jellemzői az egyenlő jogok megszerzése a művelődéshez, a munkavállaláshoz és a politikai életben (választójog). A mozdulatművészek saját iskolai koncepciójukkal és egyéni életvitelükkel példaképei voltak az új modern nőalaknak, aki igényt formált a művelődéshez való jogra, a választójogra, a munkavállalásra, emellett a párkapcsolatban az érzelmi alapon kötött és szabadabb házasságra, a szellemi kiteljesedéssel egybekötött anyagi függetlenségre és érzelmi egyenrangúságra.

Dienes nőideáljában feminista és emancipatorikus nézőpont az, hogy a nő szellemi értéktelmező funkciója a társadalmi produktivitásban nyilvánul meg azáltal, hogy a felszabadított nő kihasználatlan erőforrása, egyéni szellemi tőkéje társadalmi tőkévé alakul. Szemlélete szerint a nő egyfajta komplementerséggel a társadalom és az emberiség egészében a férfi munkaerőt teljesíti ki. Madzsar Alice feminista szemléletében a mozdulatművészet olyan eszköz a társadalomban, amely jobb munkaerőpiaci kompetenciákat tesz lehetővé, és a nő a férfi differenciált társaként férfi módra történő „szellemi alkotást” végez. A mozdulatművészet mindkét neves képviselőjének táncszemléletében megjelenik a nő biológiai reprodukciójának kérdése, miszerint a nő a jövő generációjának sorsáért, egészséges életminőségéért felel. Ebben Dienes a nő családszervező és anyaszerepét hangsúlyozta, Madzsar pedig a nő hármass szerepében (dolgozó nő, anya, szerető) elsősorban a szülőszerepre történő tudatos felkészülést helyezte előtérbe, és a nemiség kidomborítása helyett a természetes emberi működések hangsúlyozását, amely életmódváltás szerinte egyfajta evolúciós előnyt jelenthet.

Összegzésként megállapítható, hogy a mozdulatművészet tanári életpálya a hazai emancipációs folyamatokban sajátos helyet foglal el a következő tényezők alapján: 1) a mozdulatművészet magas intellektuális tájékozottságot és végzettséget igényel, 2) a nők családi téren kívüli foglalkozását és ezzel egybekötött nemzetközi mobilitással karrierutak és stratégiák megvalósítását biztosítja, 3) a mozdulatművészet tanári foglalkozás mint életpálya megélhetést kínált, amely egyenrangúbb házastársi kapcsolatot jelentett, 4) az individuum önmegvalósításával a női szerepek szabadabb megélését, továbbá 5) az intellektuális táncszemlélet képviselői mint a nőideál példaképei intézményesült gondolkodásformálással a női szerepértéket alakították.

Irodalomjegyzék

- Antoni, Rita (2014): „A magyarországi feminista megmozdulások története“. In: *Bolemant Lilla*. (szerk.): *Nőképek kisebbségben. Tanulmányok a kisebbségben (is) élő nőkről*. Pozsony: Phoenix Polgári Társulás. 19–29.
- Bódy, Zsombor (2011): „Az új nő a két világháború között. A középosztálybeli nő helyzetének változásai a Horthy-korszakban“. In: *Rubicon*. (12. sz.), 38–43.
- Borgos, Anna (2013): „Madzsarné Jászi Alice a női testkultúra útjain“. In: *Holmi*. (5. sz.), 653–668.
- Bozzay, Margit (1931): *Magyar asszonyok lexikona*. Budapest: Stephaneum Nyomda.
- Dienes, Valéria (1914): „Asszonyhibák“. In: *A Nő*. (4. sz.), 76–79.
- Dienes, Valéria (1915): „Béke-akció“. In: *A Nő*. (3. sz.), 38–40.
- Dienes, Valéria (1914): „A nő értékéről 1“. In: *A Nő*. (9. sz.), 184–185.
- Dienes, Valéria (1914): „A nő értékéről 2“. In: *A Nő*. (11. sz.), 227–228.
- Dienes, Valéria (1914): „A nő értékéről 3“. In: *A Nő*. (13. sz.), 260–261.
- Dienes, Valéria (1917): „A nő választójoga“. In: *A Nő*. (10. sz.) 156–157.



- E. Csorba, Csilla (1997): „Magyar női fotográfusok a századfordulón. A kísérletezéstől az önmegvalósításig“. In: *Fotóművészet*. (40. sz.), 3–4.
- Lenkei, Júlia (2001): „A mozdulatművészeti tanítóképzőtől a Balettintézetig. Adalékok egy jubileum háttéréhez.“ In: *Kritika*. (2. sz.) 28–31.
- Dr. Madzsarné Jászi, Alice (1977): *A női testkultúra új útjai*. Budapest: Medicina Sport Kiadása.
- Nagy, Péter Tibor (2003): „A közép fokú nőoktatás huszadik századi történetéhez.“ In: *Iskolakultúra*. (3. sz.), 3–14.
- Vincze, Gabriella (2015): *A magyar mozdulatművészet története és néhány motívumának nemzetközi párhuzama*. (Doktori disszertáció, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi kar, Művészettörténet-tudományi doktori iskola.)

Elektronikus források

- Gyáni, Gábor (2009): Társadalmi nemek a munkaerőpiacon a polgári Magyarországon. *Rubicon Online Plusz internetes melléklete*, 20. (4. sz.) Url: http://www.rubicon.hu/magyar/oldalak/tarsadalmi_nemek_a_munkaeropiacon_a_polgari_magyarorszagon/ 2018. 05. 29.
- Pukánszky, Béla (2013): *Bevezetés a nőnevelés történetébe*. Online tananyag. <http://www.jgypk.hu/mentorhalo/tananyag/noneveles/> 2018. 05. 27.
- Szolláth, Dávid (2008): A forradalom rítusai. In: *Kétezer*, 12. Url: <http://ketezer.hu/2008/12/a-forradalom-ritusai/> 2018. 05. 27.



in memoriam



In memoriam: Hézsó István (1944–2018)

Emlékezés Hézsó Istvánra

Az alábbi írásokkal a 2018-ban elhunyt Hézsó István tánc történetére, tánckritikusra emlékezünk. Az első írásban egy rövid portrét olvashatunk róla, a második részben pedig – emléke előtt tisztelegve – egy általa írott tanulmányt közlünk.

Mogyorósi Géza: Hézsó Hollandiából¹

Még a Maácz László szerkesztette Táncművészetnek kezdem el küldeni tudósításaimat a nyugat-európai balettélet híreiről. Ennek már hetedik éve. Szeretem ezt a munkát. Maácz Lacival legutóbb berlini közös nyaralásunk alkalmával vitattuk meg a magyar és a nemzetközi táncművészet helyzetét - hallottuk az Amszterdamban élő Hézsó Istvántól. A magát elsősorban színésznek és nem zsurnalisztának tartó Hézsó harmincéves fejjel költözött Magyarországról Franciaországba. „Tudtam franciául, de nem éreztem jól magam a 70-es évek Franciaországában. Tovább »disszidáltam« Angliába.”

Téved, aki azt hiszi, hogy a Rózsahegy Kálmánnál színészetet tanult, majd Drágyi asszonynál a Déryné Színháznál egy évet lehúzott Hézsó a szigetországban gyökeret eresztett. Nem! Pedig vallja, hogy „ahol királyság van, ott maradt valami az emberi méltóságból...”

Hézsó István 1976 óta Hollandiában él és dolgozik. Angol nyelven lett profi színész. Gyermekkorától két szerelme van: a színházat a feleségének tartja, míg a balett a szeretője. S tegyük hozzá, hogy az újságírás négyeszesíti a szellemi-szerelmi háromszöget.

Az évente két-három alkalommal Budapestre látogató művész jelenleg az amszterdami Chamber Theatre tagja. 1996-ben Brazíliában fognak turnézni, s addig is keresztül-kasul utazik Európában. Kimaradt még valami ebből a rövid Hézsó-portréból?

„Talán az, hogy vonaton születtem Hódmezővásárhely környékén. Meg az, hogy 51 éves vagyok, nőtlen és kedvenc állatom az elefánt. Amire igazán büszke vagyok, az az, hogy enyém Európa egyik leggazdagabb, több mint másfél ezer balettkönyvet, -újságot, zenei anyagot és egyéb archív dokumentumot tartalmazó gyűjteménye.” A Táncművészet amszterdami tudósítója legközelebb jövőre, a Nurejev Balettverseny művészeti tanácsadójaként készül Magyarországra.

¹ Az írás eredeti megjelenése: Magyar Sajtó, 1995. november. 15. 7. oldal.



Hézső István: Leon Bakst (1866–1924)²

Napjainkban, amikor a század művészetét újra értékelik, bonckés alá veszik, úgyszólván alig marad ki terület, stílus vagy művészeti iskola, amely ne kapna eredményeihez méltó kisebb vagy nagyobb lélegzetű méltatást. Hogy mégiscsak vannak fehér foltok, az szinte természetes, hiszen nem lehet mindenkinek úgymond „méltó emlékezetet” állítani. Az idő múlásával egyesek feledésbe merülnek érthetően, vagy igen sokszor érthetetlenül. Ilyen érthetetlenül elfelejtett nagy tehetségű művész volt Leon Bakst, orosz díszlet- és jelmeztervező. A Gyagilev vezetése alatt álló „Ballet Russe” createurje volt. Hogy Bakst művészete miért hullott méltatlanul feledésbe, abban nemcsak gyorsan fejlődő korunk a hibás, hanem Bakst elfoglalt helye is a művészetben.

Ha egy művész tehetségét két múzsa szolgálatába állítja, az sajnos vele jár, hogy az egyik igen könnyen lemond róla. Leon Bakst, aki festőnek és grafikusnak indult, végül is a lenézett színházi díszlet és jelmeztervezést választotta, ezen belül is inkább csak a balettét. Így tipikus esete lett a mindkét részről el nem ismert művésznek. Nevét mindenesetre a tánc történet mégis többet emlegeti, mint a művészettörténet; pedig Bakst nemcsak a tánc történet nagy aranykorának, a Gyagilev Balett Együttesnek volt kiemelkedő alakja. Amit a színházban tett, az igazi képzőművészet honfoglalásáért, az úttörő munka volt.

Hogy mennyire nem hálás feladat képzőművész számára a színházzal való frigy, arra ekláns példaként Leon Bakst egész elfelejtett életműve.

1866-ban született Szentpétervárott. Iskoláit is itt végezte, majd beiratkozott a pétervári Művészeti Akadémiára. Később Párizsban és Münchenben is tanult, és itt részt vett a szecesszió kiállításain. Kezdetben a festészet, majd egyre inkább a grafika, a rajz (mindig is több fantáziát megengedő) művészete vonzotta. Hazatérve Pétervárra bekerült a „Mir Iszkussztva”, a Művészet Világa című művészetkritikai folyóirat áramkörébe, amely akkor az orosz avantgarde művészet közvetlen hangadója volt (ez a lap 1899-ben jelent meg először). A lap és munkatársai nem egy „fültörő és szemkápráztató és megbotránkoztató” művészeti alkotást segítettek a nyilvánosság elé. Az akkor divatos szimbolista és szecessziós törekvések eljutottak ide is, és az orosz művészek – minden kezdeti hivatalos megbélyegzés ellenére is – következetesen együtt kívántak haladni a gyorsan változó nyugati művészeti stílusokkal. Az igazi „céhbeliekre” jellemző egyértelmű állásfoglalás kovácsolta össze a Művészet Világa kollektíváját Magukra vállalták a nyugat-európai eredmények friss közvetítését, és ezt próbálták a hazai művészettel egy tengelybe hozni.

A lap vezető egyéniségei: Alexander Benois és Bakst, majd később Szergej Pavlovics Gyagilev, aki ekkor még az Ermitázs munkatársa, csak később került a cári színházak élére mint balett-felügyelő és művészeti tanácsadó. A csoport tagjai természetesen az eddigi hazai értékeket nem tekintették „teljesen megsemmisítendőnek”, mint ahogyan később több izmus is tette – a múlt értékeit és az orosz népművészetet még ha sokszor kuriózumként is, de ők már értékelték és gyűjtötték is. Később eluralkodnak a lapban a színházzal, operával és a balettel kapcsolatos cikkek.

Így kovácsolódott össze az a remek szellemi és emberi fundamentum, ami később gerince lett az újért küzdő orosz balettnak. Zene, képzőművészet és tánc egysége, sokszor már a tánc rovására jellemzi működésüket. Minden évben kiállításokat rendeztek a legjobb hazai kortárs művészek munkáiból, majd kiállításokat cseréltek. Így került sor a francia impresszionizmus bemutatására Oroszországban. A Moszkvában és Szentpétervárott kiállított művek nagy része, ekkor, 1906-ban került magángyűjteményekbe, majd később az Ermitázsba. A kiállítást az orosz művészek is viszonyozzák, és Párizsban mutatkoznak be. Szergej Pavlovics Gyagilev művé-

² Az írás eredeti megjelenése: Művészet, 1970. 9. sz. 7-8.



in memoriam



szeti vezetésével félig magán-félig hivatalos, a lap által támogatott rendezésben, orosz operaszekciókat is rendeznek Párizsban. 1909-ben a Chatelet Színházban zajlott le az első orosz balett est. Itt a nézőket nemcsak a régen elfelejtett balett fogta meg, hanem az új hangzású muzsika, a merész, a tökéletes koreográfia és az újszerű díszletek és kosztümök.

Itt ismerkedett meg a nyugati közönség Leon Bakst nevével. A Kleopatra, majd a Seherezade, a Tűzmadár, a Karnevál és a legendás „A rózsá lelke” – amely Nyizinszkij a nagy táncos, hisztérikus hatást kiváltó sikere volt. Ezeknek a baletteknek a díszleteivel bizonyította be, hogy vannak új lehetőségek a színpadi tervezésben is. A nemzeti jelleggel és orientalista ízzel ötvözött szecessziós stílusú díszleteivel és jelmezeivel páratlan hatást ért el. A csodálatos érzéki színek kikeverése, a híres öntött és spriccelt díszletfestési-technika, a kifogyhatatlan keleti ornamentika, a buján elrendezett, gazdag redőzészű drapériák megtették a hatásukat. A jelmezek újvonalúsága és gazdagsága meglepte a közönséget, hiszen a balettben ez eddig teljesen szokatlan volt. A gyöngyosorokkal és kigyózó vonalú textilfestéssel, a merész színezésű tollakkal, Bakst mindig jól kihangsúlyozta a táncos által alakított szerep karakterét.

Ha a terveket nézzük, a legjobb szecessziós stílusról kapunk összbenyomást. Az akkori divat-vonal színpadra plántálása és merész kivitele sok tekintetben irányította és továbbfejlesztette a polgári öltözködést. Leon Bakst, akinek nem volt mindegy, hogy milyen darabhoz tervez díszletet vagy jelmezt, jól, sőt, nagyon jól ismerte hazája kimeríthetetlen folklórját, és más népek ruha- és divattörténetét. Ő bizonyította be azt a tényt, hogy miként lehet kellő szintézisbe hozni a darab mondanivalóját, alapstílusát az éppen aktuális divattal. Díszlet- és jelmeztervei habár kevésbé ismertek, mégis a szecesszió legjellemzőbb darabjai. Egyéni hangjuk, erős nemzeti jegyeik miatt sem az angol, sem a bécsi szecessziós törekvésekhez nem kapcsolhatók.

Akár Az egy faun délutánja vagy A rózsá lelke vagy A kék isten című balett jelmezeit nézzük, mindegyiken rajta van a tehetségeket mindig jellemző egyéniség bizonyító jele. Fantáziája nem ismer korlátokat, akár romantikus vagy orientalista, vagy éppen klasszikus korban játszódnak a darabok. Bakstnak azonban nemcsak a tervezéshez, az „álmodáshoz” volt különleges érzéke, hanem a gyakorlati kivitelezéshez is. „Vattázták és szűkítették”, ha kellett, drótokkal „merekítették, díszítették”, a ruhákat, amíg el nem érték az elképzelt tervet. Bizonyos, hogy voltak vitái Gyagilevvel, és a táncosokkal, hiszen ezek a jelmezek mégiscsak táncrea képes állapotban szolgálhatták rendeltetésüket.

Bakst tudatosan törekedett egzotikus hatásra, és a táncos egyénisége, a díszlet és a darab hangulatának harmóniájára. Gigászi munkát végzett azzal, hogy felemelte és újból művésztette a hanyatló, fantáziatlan színpadi díszlet- és jelmeztervezést. Első úttörője volt egy végtelen és ragyogó művészsornak, amelyet olyan nevek fémjelznek, mint: Larionov, Goncsarova, Gabo, Matisse vagy Picasso. És hogy napjainkban is rámutassunk, hogy a nagy művésztől nem idegen a balett világa – Chagall, Dali és Vasarely is terveznek díszletet és jelmezt balettszínpadra.

Sajnos, Bakst tervei a Gyagilev-balett széthullása után (1929) részben szétszóródtak vagy megsemmisültek, Az utóbbi két évtizedben kezdték rendszeresen gyűjteni a Gyagilev-balett még meglévő képzőművészeti emlékeit, díszlet- és jelmezterveit.



In memoriam: Kun Zsuzsa (1934-2018)

Születésnapi beszélgetés Kun Zsuzsával*

F. L.: *Hogyan indult a pályád?*

K. Zs.: Akkor kezdtem komolyan táncolni, amikor 1945 tavaszán Nádasi mester felvett a balett stúdiójába. Úgy volt, hogy anyám felvitt a mesterhez, aki azt mondta, gyere, állj be az egyik gyakorlatra, ő hozzá. Az még nem a szólisták gyakorlata volt, hanem a közép csoport volt. És megnézett. Arra borzasztóan emlékszem, hogy nem tudom, hogy forszírozták-e vagy nem forszírozták akkor nálunk az Operában, amikor elkezdtem ott, de én fölraktam oldalra, igen magasra a lábamat, és megállt a levegő. Nem tudom, hogy ez milyen volt akkor, de senkinek ez a tágsága nem volt meg, és nem is igen szorgalmazták. Akkor egyszer csak meglepő volt, hogy valaki ezt tudja. Nem hiszem, hogy ezért történt, ami történt később, hogy a mester óra után azt mondta: „Nagyon tehetséges kislány!” Én azt hiszem, hogy akkor eldőlt a sorsom.

Nagyon hamar kerültem a három csoportból, az utolsó csoportból a második csoportba, és azt hiszem még hamarabb abba a csoportba, ahol már az Operaház szólistái is gyakoroltak. Volt valami varázsa, hogy nem egymást nézték a gyerekek, hanem a Kováts Nórát, a Csinády Dórát, a Pásztor Verát, Patócs Katót¹ és sorolhatnám. Szóval nagyon húzott minket, a tehetségesebb gyerekeket persze, a többiek is igyekeztek, csak hát az ő képességeik kevesebbek voltak, nagyon húzott minket az, amit láttunk az orrunk előtt. Mert szaladtunk előre a tükörhöz megnézni előről, hogy hogy csinálja a művésznő, vagy akár a férfi táncos azt a lépést, és akkor próbáltuk ezt lekopírozni. Rettentő önállóak voltunk, hát ez adódik a szisztémából. A szisztéma ugyanakkor a szituációból adódott, hogy nem volt több terem.

F. L.: *Mennyire tudott mindenkire odafigyelni Nádasi mester?*

K. Zs.: Nem tudott mindenkire. Én azt mondom, hogy nem is akart, és én ezt nem pejoratívan mondom. Ő nagyon is tudta, hogy kivel érdemes sokat foglalkozni. Foglalkozott azért mással is, de sokkal csak ilyen mértékben. Nálunk már lassacskán az van a Főiskolán, hogy mi a gyengébbekkel foglalkozunk többet, hiszen fel akarjuk húzni őket. Akkoriban az volt a szokás, vagy a beidegzettség, nem is tudom, hogy ha valakinek este mondtam, hogy így vagy úgy csináld, akkor a négy sorral hátrább álló is fülelt, és az is csinálta rögtön, mert hogy nyilván rám is vonatkozik. Ma egy kicsit olyan az attitűd, és tisztelet a kivételnek, de van ilyen is, hogy tessék itt vagyok, taníts meg táncolni!

F. L.: *Egy balett óra az bizony fizikai győtrelem. Mégis mindenki, aki a Nádasi mester óráit emlegeti, az öröme emlékszik. Hogyan van ez?*

* Az interjú szerkesztője Hámos Veronika volt, a kérdező pedig Fuchs Lívია. A beszélgetést a Magyar Televízió 1994-ben, Kun Zsuzsa 60. születésnapja alkalmából sugározta. A közlemény az NKFIH K115676 számú kutatás keretében készült.

¹ A Magyar Állami Operaház akkoriban fiatal, vezető táncosnői.



in memoriam



K. Zs.: Hát a személyisége és a tudása miatt. És valami borzasztóan felvillanyozó ember volt. Karizmája volt, mást nem is lehet mondani rá. És nagyon sok mindent szépen megmutatott, le lehetett nézni róla, mert annyi idős korában is, amennyi volt, amikor én tanultam nála, még mindig olyan forgásokat, batterie-eket, ugrásokat csinált meg, hogy az nagyon példa értékű volt.²

F. L: *Bármennyire is más módszer szerint tanított, mint a Szovjetunióban legközismertebb Vaganova módszer, később a nemzetközi balett-versenyeken még szovjet balett-művészek előtt is végeztél.*

K. Zs.: Volt ott egy olyan légkör akkor, „a magyarok!”, azon a bizonyos versenyen.³ Hát, ha elgondolom, csak a balerinákat mondom: Lakatos Gabi, Szarvasi Janina, Müller Margit, meg én. Férfiak a két Viktor – Fülöp és Róna –, Havas és Ősi János. Hát egyszerűen söpörtük a díjakat. Ez egy olyan véletlen összeesés is azért, mert sokszor beszélgetünk a kollegáimmal, hogy miért volt az, és hogy lehetett az, hogy hat éven belül öt olyan táncos jött ki. Ha tetszik a mester iskolájából vagy az Opera balett stúdiójából. Mert az megesik, hogy vannak jó évjáratok, ezt most is tapasztalhatod, mert most is van egy osztály, ahol bizony szinte senki sincsen, aki kiemelkedő lenne, valahol van egy, és van, ahol van öt nagyon-nagyon jó. Szóval ez azért megtörténik. De amikor ez történt, a mesternek olyan nimbusza támadt és nekem olyan személyes sikerem volt, hogy a Lavrovskij, aki a zsűri elnöke volt, ahhoz a feltételhez kötötte itthon a Giselle-jét meg a Júliáját később, hogy én táncoljam.

F. L: *Ha jól tudom, te voltál az első magyar Giselle. Semmilyen mintád, mintaképed nem volt a szerepalakításhoz?*

K. Zs.: Már hogyan lett volna, hiszen le is utánoztam hosszú ideig azt, aki – hogy úgy mondjam az – életemnek az egyik nagy szerelme volt, Galina Ulanovát. Ulanovának nagyon furcsa személyisége volt. Ha egyszer megnézte őt az ember, nem is hatott annyira, hanem amikor megtanultam őt „olvasni”! A Júliája, Giselle-je olyan nüanszokkal volt teli, hogy az egyszerűen már nem engedett. Persze voltak olyan táncosok, mint Lepesinszkaja, Pliszeckaja például vagy Szruczkova, akik – hogy is mondjam? – szóval vérbőbbek voltak, és technikában erősebbek, és azokat is borzasztóan csodáltam, de nekem valahogy az Ulanova jelentette a legtöbbet, talán azért, mert a Giselle-lel összekapcsolódott. Nem tudom. Én vele láttam először életemben a Giselle-t, és hát így aztán nekem ő volt a példaképem letörölhetetlenül. Ehhez jött még, hogy a Lavrovskij bizonyos dolgokat úgy kért, ahogy azt Ulanova csinálta. Nagyon sokáig úgy éreztem, hogy én utánozom őt, de én erre is büszke voltam, hogy le tudtam utánozni úgy, hogy az jó lett. Később aztán az évekkel érettebb lettem én is, és aztán már úgy éreztem, hogy most már ez igazán és teljesen az én Giselle-m amit táncolok.

F. L: *Sokat változott az évek során ez a te Giselle-d?*

K. Zs.: Olyan nagyon sokat nem, hát olyan Kun Zsuzsásabb lett. Én eleve sokkal szenvedélyesebb és temperamentumosabb alkat vagyok, mint Ulanova például, és azt hiszem, hogy ez tudott aztán átjönni a produkcióba.

² Nádasi Ferenc 1893-ban született, tehát ekkoriban már az ötvenes éveiben járt.

³ Az 1955-ben, Varsóban rendezett Világifjúsági Találkozóhoz kapcsolódó versenyről van szó, ahol a zsűri munkájában Nádasi Ferenc is részt vett, Kun Zsuzsa pedig első díjban részesült.



F. L.: *A magyar közönségnek évekig te voltál „a” Giselle. Móddod volt-e valaha is ezt a szerepet úgy betanítani, hogy ezeket a nüanszokat átadhasd egy fiatalabb táncosnőnek?*

K. Zs.: Soha. Erről csak ennyit.

F. L.: *A lehető legjobb pillanatban voltál fiatal, hiszen a magyar táncművészet egy nagy változáson esett át az ötvenes évek legelején. Akkor érkeztek a klasszikus és a nagy szovjet balettek, és azt hiszem minden főszerepet eltáncoltál ezekben. Melyik volt az első?*

K. Zs.: Óh, a Zaréma! Beosztottak 4. szereposztás Máriának, és kiderült, hogy a 3. szereposztás Zarémája nem győzte technikailag ezt a szerepet. Zaharov úgymond „átdobott” a Zarémára. Neki akkor el kellett utaznia Pászpihinnel együtt, aki az asszisztense volt. Ugyan elkezdtek velem gyakorolni a Zarémát, de nagyon hamar átadtak Hamala Irénnek. Én nagyon sokat köszönhetek neki, mert el tudtam táncolni a szerepet azáltal is többek között, hogy vele próbáltam. Aztán jött Zaharov, megnézte a próbámat, és mikor a 2. felvonás utolsó pillanatában szinte rádobom magam a Girej mellére és átkulcsolom a nyakát, akkor mikor ezután szétváltunk, Zaharov azt mondta: hát maga mégsem egy kiscica, maga egy vadmacska! Hát, mondom, én ezt nem tudtam idáig, én azt tudtam csak, hogy borzasztóan izgalmasnak találtam ezt a női alakot. És hogy itt volt előttem két ilyen táncosnő, a Kováts és a Lakatos, és hogy most nekem ekkora lehetőséget adtak. Én nem is gondoltam erre a szerepre, mert a másikat tanultam, bár mindig erre kacsingattam. És hogy ezt most nekem meg lehet csinálni! Hát én jegyzeteket készítettem hozzá, úgy sztanyszlavszkijosan kicsit, mert akkor ez nagy divat volt,

F. L.: *Olvastál is hozzá, analizáltad a szerepet?*

K. Zs.: Igen olvastam, hogyan. Naplóm van róla, de az igazat szólva, azt hiszem, nem ettől sikerült. Hanem mert érzem a dolgokat úgy általában, átélem, érzem. Én tükör előtt soha semmit ki nem próbálgattam úgy, hogy akkor most így csináljak vagy úgy csináljak, pláne egy ilyen szenvedélyes szerepnél, ami elkapja az embert, és zavarja, zavarja, amíg meg nem hal. Már mint, hogy a szerepben.

F. L.: *Mária és Zaréma igazán ellentétes karakterek, és mindkettőt táncoltad.*

K. Zs.: Valami arra mutat, hogy meglehetősen sokoldalú voltam, hiszen Giselle és a Zaréma sem összeegyeztethetők igazából. Sem pedig a Júlia és a Seherezádé, bár azért az közelebb van egymáshoz. A Mária nagyon kedves szerep, nekem kicsit túl világoskék, én jobban szeretem a nagyobb drámát. De jó volt csinálni az első felvonást, mert olyan táncos. Nem volt nagyon nehéz technikailag, egy kis megkönnyebbülés és öröm volt, hogy hát akkor ezt is tudom. Akkor vettem át ezt a szerepet, mikor 1956-ban olyan sokan elmentek tőlünk nyugatra. Elszaladtak.

F. L.: *Neked meg sem fordult a fejedben, hogy elszaladj?*

K. Zs.: Nem. Nem tudom, melyiket mondjam elsőnek, de azért inkább ezt mondom: az anyám. És a hazám, ha tetszik, mert ez a hazám, ez a ház, és hát persze Magyarország. És hát az opera-balettból elmenni!? Minekutána én tíz hónapot eltöltöttem a moszkvai Nagy Színházban és a Bolsoj balettkolájában, én úgy átitatódtam azzal a levegővel, avval a légkörrel, ami akkor ott a balett körül volt! Nem születtek akkor már új művek, de amik voltak, azt valami olyan klasszikus módon táncolták el azok, akik akkor ott nagy művészek voltak. És most nem sorolom a neveket, mert talán már nem ismerik őket a magyar nézők. De hát ott egy olyan légkör volt, hogy úgy elmenni, hogy nem mehessek vissza Moszkvába tovább tanulni? Nekem ez képtelenségnek tűnt. Hát aztán itt maradtam.



in memoriam



F. L.: *Egyetlen vagy a magyar balerinák közül, akit nemcsak Szentpéterváron – akkor még Leningrádban – és Moszkvában, hanem bizony Londonban is ismernek, szeretnek, mert fantasztikus sikereid voltak.*

K. Zs.: Hogy ma még ismernek-e vagy szeretnek-e, nem tudom, de akárhányszor ott voltam tényleg egy öröm volt az életem, mert nagyon méltányolták, hogy orosz stílust hozok, de hogy egy kicsit van bennem valami más.

F. L.: *Mi volt az a más?*

K. Zs.: Ezt nem tudta a Peter Williams sem, aki szintén nagyon dicsérve írt rólam, Mary Clark is egyébként⁴, hogy valahogy egy kis átmenet az orosz nagyvonalúság és az angol pontosság között. Én az orosz táncot pontosnak láttam, de az angolok, hát nem tudom, ők úgy találták, hogy az oroszok, pláne a Bolsoj balerinái, túldobnak mindent. Hogy túloznak, hogy beesik egy kis piszok abba, amit csinálnak, csak hogy a táncuk „olyan” legyen és meglegyen. Én egyébként ezt szeretem jobban, ezt a fajta táncolást, de hát ők nálam azt méltányolták, hogy a kettő ötvözete vagyok. Diótörőt táncoltam először odakint⁵, még hozzá idegen partnerrel, akit a fogadáson mutattak be az első estén. December 31.-én mentem ki Londonba, 1961-re fordulóra. Akkor már elég jól beszéltem angolul, egyébként szerencsémre, ennek később is nagy hasznát vettem, szóval bemutatták, és egyszer csak megszólalt oroszul: Szkuratov⁶. A másik meg Brjanszkij⁷. Tehát ők már ilyen utód orosz táncosok voltak, és úgy örültek neki, hogy velem oroszul beszélhetnek! Aztán a Szkuratov is a partnerem volt és a Brjanszkij is, és valahogy úgy éreztem, hogy annyira izgulnak értem, hogy sikerüljön, mert valaki olyan voltam, aki „onnan” jött. Jó, hogy magyar vagyok, de mégis hoztam valami olyat, amit ők nem is ismerhettek meg soha, hiszen ők a nyugati iskolát tanulták meg és ismerték.

F. L.: *Milyen teljesen ismeretlen partnerrel közönség elé lépni?*

K. Zs.: Hát attól függ milyen a partner.

F. L.: *Egyáltalán milyen a jó partner?*

K. Zs.: Higgadt. Nem akar előtérbe kerülni, és hát biztos, erős. Havas Ferivel volt nagyon könnyű táncolni, akinek mindig nagyon jó kedélye volt, mindig szívesen csinált mindent még egyszer. Egyszerűen természetes volt vele minden. Aztán amikor a Fülöp Viktor már nem táncolt olyan szerepet, melyben engem partnerolhatott volna, akkor a Dózsa Imre lépett a helyébe tulajdonképpen, és az utolsó hét évemet, kis kihagyásokkal, az Imrével táncoltam. Az Imre annyiban hasonlított a Viktorra, hogy megvolt nála ez a hallatlan magabiztosság, és a heveség mentes partnerolás, mert oda tényleg hideg fej kell. Ez mind megvolt benne, és hát nem volt olyan nehéz ember, mint a Fülöp Viktor, ezt hadd tegyem hozzá. És nagyon, nagyon szerettem vele táncolni. És még a Vikivel is táncoltam, a Róna Viktorral, az utolsó igazi premierünket, az utolsót, a Sylvíát, amiben káprázatos volt. És borzasztó jó volt vele csinálni. Nagyon szerettem a szerepet is, és dacára, hogy nem voltunk mi összeszokva, nagyon hamar ment és kellemes és

⁴ Mindketten a legrangosabb angol tánckritikusok közé tartoztak. Peter Williams (1914-1995) a Dance and Dancers alapítója volt, Mary Clarke (1923-2015) pedig 1945 és 2013 között a Dancing Times főszerkesztője.

⁵ Kun Zsuzsa a London Festival Ballet produkciójában lépett fel.

⁶ Vladimir Skuratov 1925-ben Párizsban született táncos volt, aki az orosz emigránsok iskoláiban tanult, majd tagja volt a Monte-Carló-i Balettnek, Cuevas társulatának, a London Festival Ballet-nek, később pedig főként Franciaországban lépett színpadra.

⁷ Oleg Briansky 1929-ben Brüsszelben született táncos, aki orosz emigránsok iskoláiban tanult, majd főként Párizsban lépett színpadra, a London Festival Ballet vezető szólistája volt, majd számtalan helyen és társulatban táncolt, míg végül az USA-ban telepedett le és nyitott máig működő iskolát.



jó volt. A Róna Viktor nagyon intelligens táncos volt, és olyan halálosan szerette a szakmát, mint én. Ebben és az anya komplexusban – hogy mondjam? –, mi borzasztóan hasonlítottunk egymásra. Szóval annyira meg tudtuk egymást érteni ebben a két kérdésben! Két létkérdésben, hogy úgy mondjam. Nagyszerű partnereim voltak tehát, mert nem kérdezted, de én elmondtam, mert sokat köszönhetek nekik. Én ideges, izgulós voltam világ életemben, bár nem mindig egyformán. De azért a biztos kezük, meg a mosolyuk nagyon sokat számított és kiségett. És néha hajlandók voltak velem hatvanszor ismételni valamit, amire már rég nem volt szükség, de én azt hittem, attól majd jobb lesz valami, még jobb. Nem! Mindig csak rosszabb, meg rosszabb lett. A mestereim legtöbbször már kirúgtak a teremből. Ezért is sérültem olyan sokat. Hát most már hiába. Csak így tudtam csinálni. Ennyi.

F. L: *Mi az elismerés egy balerina számára? Mi az igazi elismerés?*

K. Zs.: Amikor megtapsolják egy variáció után a teremben a kollégák. Nem felejttem el, hogy a Párizs lángjait már réges-régen táncoltam, a Színésznő szerepét, és egyszer megint ment. Megcsináltuk a pasztorált, én megcsináltam a színésznő variációt, és legnagyobb elképedésemre úgy megtapsoltak, mintha életemben először láttak volna. Hát akkor tényleg jól sikerülhetett.

A kollégák véleménye rettenetesen fontos, csak nem lehet, hogy sok mindenkire hallgatsz, aki tanácsot ad: hogy te így, ne úgy, próbáld meg ezt... Ha sok mindenkire hallgatsz, akkor elveszel a sok instrukció közepette.

F. L: *Te kire hallgattál?*

K. Zs.: Hát, ahogy már mondtam, a Hamala Irénre. Adott alkalmakkor, egyes daraboknál a Horváth Margitra, és az összes oroszra, aki itt volt, mert nem tudtak rosszat mondani. De Lavrovskij nagyon fontos volt az életemben, két darabjával is, a Giselle és Júlia. Aztán a Lepesinszkája, aki sokáig volt itt, és aki imádott táncolni. Úgy imádott táncolni és olyan könnyen ment neki, hogy még miután rég abbahagyta a táncot, itt nálunk fiú lépéseket mutatott meg, szóval viharosan elvitte magával az embert. Óra nagyon hallgattam. Persze. És akkor még volt itt a Naïma Baltacsejeva és az Abdurahman Kumisznyikov. Baltacsejeva könnyörtelen volt, azt nem mindenki tudta elfogadni, amit ő mondott bizonyos helyzetekben, mert túl nehéznek találták kivitelezni. Én megpróbáltam. Sajnos akkoriban már nagyon sokat betegeskedtem a térdemmel, és utólag úgy gondoltam, hogy a Naïma nem vette figyelembe azt, hogy én nekem bajom van. Nem tudta elképzelni milyen az, hogy valakinek ennyi meg annyi sérülése volt már, és ez meg az nagyon fáj. Hát ezzel együtt persze mégiscsak hallgattam rá. Hát aztán a Fülöp Viktorra nagyon hallgattam, aki agyon gyötört, hogy minél jobbat hozzon ki belőlem. Aztán még utójára a Seregi volt, akivel nagyon szerettem dolgozni. Kutya nehéz természete van, nagyon undok tud lenni. Igazán mondom, hogy velem még nem is volt annyira undok. Nagyon sokszor nagyon kimutatta azt, hogy nagyon tetszik neki, amit csinálok, és hát ez borzasztó jól esik, mert mégiscsak ő a szerző. A Harangozó? Hát ő olyan volt, hogy meglátta a próbának az első negyedóráját, és kiszaladt a teremből, mert unta. Nem szerette nézni, de ami instrukciót adott nekem a Keszkenőhöz, két-három olyan bizonyos igazi, harangozós mozdulatot, hát az az egész szerepet meghatározta aztán. Milyen régen volt Jézus Mária, hogy én a Harangozóval próbáltam! Én az Imrével, az Eckkel is nagyon szerettem dolgozni. Mert ő meg nem csinált meg mindent, hanem csak vázlatot adott, aztán nézte, mi lesz. „Isteni!” – mondta. Ő tényleg tudott bánni az együttessel. Ő valahogy megtalálta a modort, a hangot, nem üvöltött, nem hisztériázott. Nézd, végtére is, amit nálunk csinált a Zene, a Bányászballada, a Sacre és a Daphnis és Chloé, nagyon szép dolgok voltak.



in memoriam



F. L.: *Egyszer azt mondtad a Flavia szerepéről, hogy az számodra a szerepek szerepe.*

K. Zs.: Volt egy meghívásom Zürichbe, egy évre és hallottam, hogy a Seregi valamit fog koreografálni. Sőt, hogy a Spartacust fogja koreografálni. Találkoztunk az Operaház lépcsőjén. „Mondja – kérdeztem –, milyen szerep ez a Flavia? Mert olvastam a regényt is, meg a Plutarkhosztól is azt a nagyon keveset, ami benne van a könyvben. Hát ennyit tudok róla, de maga milyennek gondolja, mert nekem lenne egy szerződéselem egy évre. És ha ez lenne a premier idén, és teszem azt nem bennem gondolkozik, akkor én elmennék esetleg.” Nem szoktam ilyet kérdezni senkitől, de tőle megkérdeztem. „Hogy-hogy??? Ez a Júlia és a Rómeó, csak kicsit más!!!” Ja, mondom, ha ez a Júlia, akkor nem megyek sehova. Hát valahogy így voltam ezzel. Ezt a szerepet személyes szenvedéllyel szerettem. Mert jó hogy a Júliát és a Giselle-t is, de ez nekem és velem készült, és ez volt az óriási dolog benne, mert rám nagyon kevés koreográfia készült tulajdonképpen. Valahogy én ott annyira Flavia voltam, hogy furcsa volt utána, mikor vége volt az egésznek, hogy ez csak játék. Ez nekem véresen komoly volt.

F. L.: *Nem volt olyan nagy szerep a magyar Operaház repertoárján, amit nem kaptál volna meg, vagy volt esetleg, maradt szerepálmód?*

K. Zs.: Nem, mert mindent így tálcán kaptam meg. Nekem soha semmi konfliktusom, igazi konfliktusom az Operaházban nem volt, amíg balerina voltam. Az hogy sérülékeny voltam, nagyon sokat elvett tőlem. Szóval nem táncoltam ki magam teljesen. Viszont nem húzhattam tovább a pályát, mert akkor már gyengébb, öregebb lettem volna. Egy éven belül sokat tudtam volna romlani, nagyon sokat, ezt én éreztem. Nem is tartóztattak, de én ezt megértem. Akiról nem lehet tudni, hogy mikor mondja le már megint az előadást egy operált térdel, a másik meg más miatt tönkremenve. Hát nem, nem volt már aktuális, hogy ott legyenek. De senki nem mondta, még egyszer mondom, hogy menjek nyugdíjba, hanem elmentem. De keserűséget, olyat, hogy nem kaptam meg valamit, és ezt én hogy szeretném és hogy vágnék rá, nem, ilyet nem éreztem. Pedig ott volt az Etűdök, vagy A szilfid, aminek az első próbája előtt szakadt el a térdszalagom. Ott volt a Balanchine Szerenád, ott volt a C-dúr szimfónia, az is nagyon! De azért ezek nem hagytak bennem űrt. Szóval ezekben a csillogó, ragyogó technika a lényeg. Ami rettentő élvezetes, ha nézem. Ha én tizennyolc éves vagyok, akkor nagyon erős lábaim voltak még és erős technikám, akkor biztosan ambicionáltam volna, de akkor meg is kaptam volna, úgy gondolom.

F. L.: *Többször elhangzott: sérülések, térd, szalagok. Ezek szavak, de ezek mögött gondolom szörnyű erőfeszítés az újbóli színpadra lépés. Hogyan lehetett ezeket átélni, túlélni? És annyiszor került erre sor a pályádon.*

K. Zs.: Hát olyan nagyon nagy, igazi nagy sérülés, amelyik két és fél évet vett el az életemből, akkor volt, amikor hazajöttem Sydney-ből. Nagy Ivánnal táncoltam ott kint, úgy éreztem akkor, hogy rég táncoltam ilyen jól. Pedig akkoriba, a Sylvia premier táján, jó formában voltam. De akkor a Giselle nem ment már régen, és ott megint csinálhattam. És Nagy Iván nagyszerű volt, mint művész és mint partner is nagyon. Tehát onnan jöttem haza. Beléptem az igazgatói székbe, a Balett Intézetben, akkor még így hívták. Nagyon nagy stresszeknek voltam akkor kitéve. És a gyakorlaton, három héttel a hazaérkezésem után volt ez, a gyakorlaton, egy lábon ugrottam néhányat, becsuklott a térdem, a térdszalagom szétszakadt, és ez két és fél évembe került. A Keveházi Gábornak fél évig tartott az egész, csak hogy ő nem volt már előzőleg is állandóan terhelve, sérülve. Jobb volt a fizikuma. Nekem ez nem sikerült, mert már egy év után is mehettem volna újból, de akkor meg megint bedagadt, nem szorozom-osztom, na. Valóban ez olyan rémes volt, hogy ha arra gondolok, arra a korszakra, hogy bírtam egyáltalán megélni



ezt? Pedig hát azt mondtam magamban, amit akkor mások is mondtak nekem, hogy hát Zsuzsi mit akarsz, mindent eltáncoltál, még ha véletlenül nem is fogsz tudni visszamenni. De én akkor azt mondtam, lehet, hogy ez csak önáltatás volt, hogy én akarok elmenni, de nem azért, mert egyszer csak, durr, elszakad a szalagom és akkor viszontlátásra. Hanem hogy azt mondom: köszönöm szépen, most elég volt.

F. L.: *Említetted a Balett Intézetet, ahol évekig igazgató voltál és egyben diák is.*

K. Zs.: Igen. Úgy hozta az élet, hogy nagy rábeszélésre igazgató lettem. Fogalmam nem volt, hogy mit vállalok. Mindenki azt mondta, hogy nagyon fognak segíteni. Hát segíteni segítettek, de hát egyszerűen nem tudtam én azt igazából, hogy hogyan kell csinálni. Nézd, például nemet kell tudni mondani. És nekem az nagyon nehéz. Engem meg lehet hatni, én rá rám lehet akaszkodni, lyukat beszélni a hasamba. Én a szakmához értettem akkor is, amikor még nem csináltam végig a tanfolyamot, de ahhoz nem értettem, hogy azt mondom az asztalra csapva, hogy „mi volt ez, hogy nézett ki ez a vizsga?” Jó hát ilyen gorombán nem kell, de még csak mímelni sem tudom jól, mert hamis.

F. L.: *Mindenki tudja, minden táncos, hogy rendkívül rövid ez a pálya. Fel lehet erre készülni, hogy egyszer csak vége van?*

K. Zs.: Nem régen kérdezték ezt tőlem, majdnem ugyanígy. Nézd, felkészülhetsz, hogy elgondolod, hogy majd te ki fogsz öregedni. Vagy már nem lesznek olyan számok, vagy valaki más sokkal jobb, mint te, és akkor ő fog táncolni. De mikor bejön, akkor szinte semmi különbség, hogy készültél vagy nem készültél. Harminc éves koromtól készültem arra, hogy én majd nyugdíjba fogok menni. Hát kétszer mentem nyugdíjba. Egyszer, mikor a lábamban elszakadt a szalag, akkor volt a katasztrófa. Legalábbis számomra az, hát másnak nem az, mert azt mondják: „Mit akarsz, mindent megkaptál!” A másik katasztrófa szép csendben a nyugdíj volt. Nézd, azt hiszen, hét évig nem mentem az operai balettot megnézni, vagyis jobban mondvá azokat a dolgokat nem, amik nagyon hozzám nőttek. Megpróbáltam, egy főpróbát megnéztem Pártay Lillával. Egy nagyon szép Seherezádét, de fizikailag rosszul lettem, a Levente⁸ kivezetett. Valószínűleg még nem tudtam akkor, hogy a vérnyomás hogyan működik, most már tudom, mert egyszer-kétszer volt vele bajom. Lilán mentem ki a nézőtérről, pedig nem irigyeltem, egyszerűen hallottam a zenét, azt a zenét, amikor én azt érzem, azt csinálom, így csinálom... Kész, nem lehetett menni. Hát a Spartacust nagyon sokáig nem néztem meg. Néha félek elmenni, hogy kiábrándulok. Mert volt már olyan élményem. Aztán néha elmegyek és boldogan tapasztalom, hogy, jaj de szépen táncolt ez és ez a fiatal táncos pár, vagy a kar milyen jó volt. Itt volt most például a Seregi darab, a Makrancos Kata. Nagyon valószínű, hogy meg fogom nézni harmadszor is, mert rettenetesen élveztem az előadást és nagyon jónak tartottam. Megnézünk minden premiért természetesen, ha lehet két szereposztásban. Amiben bűnös vagyok, hogy az új beállásokat már nem látom eleget. Szóval keveset járok, egy kicsit elidegenedtem. De én sosem képzeltem azt, hogy kilépek, és akkor én nem megyek vissza. Persze, hogy visszamegyek és nézem az előadásokat. Egy közösségben igazán csak úgy lehet lenni, vagyis én úgy tudok lenni, hogy dolgozom.

⁸ Sipeki Levente, Kun Zsuzsa második férje.



Barabási-Mocsári Erika

Doç. Dr. Mehmet Öcal Özbilgin: İzmir Zeybek Oyunları*

A magyar tánckutatás számára a keleti, így a török és törökségi népek táncgyománya napjainkig többnyire ismeretlen, noha ennek vizsgálata segíthet abban, hogy a magyar és Kárpát-medencei tánc kultúrát több szempontból is megközelíthessük, és az esetleges történeti párhuzamokra fényt deríthessünk. A Törökország nyugati részén, az Égei-tenger partvidékén fekvő İzmir tartományban található zeybek táncokról szóló könyv ehhez járul hozzá.

A könyv szerzője kutatói pályafutásával párhuzamosan amatőr és profi néptáncgyűttesek oktatója, koreográfusa és művészeti vezetője is volt, melynek eredményeként számos nemzetközi és belföldi művészeti díjat nyert. Jelenleg az Égei Egyetem Török Állami Zenei Konzervatórium török néptánc szakának oktatója, az anatóliai néptáncgyományról eddig számos tanulmánya jelent meg. Kutatásai két fő irányvonalat követnek. Az egyik a jelenkori török néptánc kutatás kulcskérdésével, a török néptáncok típusainak megállapításával foglalkozik, másik irányvonala az Anatóliában és a Balkánon is elterjedt zeybek táncok átfogó, részletes elemzése.

A török tradicionális falusi néptánc kutatásának jelenlegi módszere a táncok szisztematikus gyűjtése és vizsgálata, majd az eredmények alapján a kutatók megállapítják a különböző tánc típusokat és dialektusokat. A típuskutató munkát nehezíti, hogy a 20. századi törökországi revival néptáncmozgalom nagymértékben hatott a különböző tánc típusokra és kísérezőenére.¹ A szerző e könyvében a típusvizsgálat keretében foglalkozik részletesen a zeybek táncokkal, a fő hangsúlyt a formai és szerkezeti elemzésre helyezi. Kötete lényeges alapismeretet nyújt az İzmir és környékén a mai napig a táncgyomány részeként élő zeybek valamennyi fajtájáról.

A mű elején értékes kutatástörténeti összefoglalót közöl a táncról és röviden tárgyalja annak társadalmi és történeti hátterét, azt a közeget, melyben e tánc megszületett: a zeybekséget. A zeybek kifejezés ugyanis társadalmi réteget, táncot és tánc kíséző dallamokat is jelöl egyszerre. A magyar néprajzi szakirodalomban sem ismeretlen e fogalom, Kúnos Ignác 1885-1890 között tett törökországi látogatása alkalmával találkozott zeybekekkel, népmesegyűjtő kutatóútja során. Ennek eredményeként törökül és magyarul megjelent könyveiben ír róluk, jelentős segítséget nyújtva a török nyelvészeknek, akik a szó etimológiájával, alakváltozásaival foglalkoznak, ilyen alakban ugyanis Kúnos műveiben olvasható először e kifejezés. A falusi társadalomból kiszakadó és a hegyekben fegyveres szabadcsapatként élő zeybekeket a magyar betyárokhoz hasonlítja.²

Özbilgin a zeybek táncok tartalmi–funkciós vonásairól vázlatosan ír. E részben a rituális tartalom mellett, a török tánckutatás jellemzőjeként, a táncmozdulatok jelentésével is foglalkozik. Bemutatja a néptánc-szakirodalomban e táncval kapcsolatos, eddig megjelent elméleteket

* Özbilgin, 2012.

¹ A témáról bővebben ld.: Öztürkmen, 2006., valamint Kurt, 2016.

² Kúnos, 1891.; Kúnos, 1925.



is. A férfi zeybek egy típusa e szerint a sas mozdulatait mintázza, „a madárét, mely olyan hősies, kemény és szabad életű, mint maguk a zeybekék”. A magyar néptánc-szakirodalom Andrásfalvy Bertalan tollából értesült először a zeybegről mint küzdő karakterű táncról³, amelynek altípusaira Özbilgin csak röviden tér ki.

A formai-szerkezeti elemzésre térve előbb általánosságban ír ennek szempontjairól, majd a tánc egy típusát, az Ötme bülbül nevű férfi zeybeket elemzi részletesebben mozdulatforma, ritmus és a tánc felépítése szerint, az európai táncelemzés szempontjait követve.⁴ Munkájára egyfelől már hatnak a nyugati kutatási és elemzési módszerek, másfelől a török néptánc kutatás hagyományai is megfigyelhetők benne. A kötet utolsó harmadában közölt példatár a vidék zeybek táncainak formai-szerkezeti elemzését tartalmazza, azonban a lépések elemzésére a török táncutatók körében elterjedt Benesh-lejegyzés török néptáncokra kifejlesztett változatát használja⁵, az etnokoreológia terén nemzetközileg elfogadott kinetografikus táncjelírásra csak egy példát mutat be az MTA BTK Zenetudományi Intézetének gyűjteményéből.

Az Izmir környékére jellemző zeybek típusainak és a zeybeknek mint zenének rövid bemutatása mellett a könyv értékes része az a táblázat, amely a különböző helyszíni gyűjtések adatait tartalmazza. A törökországi kutatásokat jelentős mértékben megnehezíti ugyanis a korábbi gyűjtésekről készült, csekély számú forrásanyag (fotók, esetleg mozgóképi felvételek) elérhetlensége, amelyek sok esetben kizárólag magánarchívumok részeként maradtak fenn. Mindenki számára hozzáférhető, intézményi háttérrel, az ország egész területére kiterjedő anyaggal rendelkező táncfilmarchívum hiányában a közölt táblázat, a példatár, a kötet végén közölt bibliográfiával együtt, értékes forrása lehet a további kutatásoknak.

Irodalomjegyzék

- Andrásfalvy, Bertalan (1963): „Párbajszerű táncainkról”. In: *Ethnographia*. (1. sz.), 55-83.
- Erkan, Sema (2014): „Türk Halk Oyunlarının Benesh Hareket Notasyonu İle Hareket ve Müzik Analizi”. In: *Musiqi Dünyası*. (2. sz.), 7138-7145.
- L. Kaepler, Adrienne; Dunin, Elsie Ivanchic (2007, szerk.): *Dance Structures: Perspectives on the Analysis of Human Movement*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Kurt, Berna (2016): *'Ulus'un Dansı. 'Türk Halk Oyunları' Geleneğinin İcadı*. İztambul: Pan Yayıncılık.
- Kúnos, Ignác (1891): *Anatóliai képek*. Budapest: A Szépirodalmi Könyvtár Kiadóhivatala.
- Kúnos, Ignác (1925): *Türk Halk Edebiyatı*. İztambul: İkbal Yay.
- Özbilgin, Mehmet Öcal (2012): *İzmir Zeybek Oyunları*. İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı.
- Öztürkmen, Arzu (2006): *Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik*. İztambul: İletişim Yayınları.

³ Andrásfalvy, 1963.

⁴ Kaepler–Dunin, 2007.

⁵ Kidolgozója Suna Eden Şenel, módszerét 1989 óta oktatják az Égei Egyetemen. Bővebben ld.: Erkan, 2014.



BESZÁMOLÓ

a Milloss-Szabó-Nádasi szimpóziumról*

Hagyományteremtő jelleggel került megrendezésre Milloss Aurél, Szabó Iván és Nádasi Ferenc munkásságáról való megemlékező szimpózium, a Koreográfus Évfordulók sorozat első állomásaként.

Több irányból mindhárman nagyon erős hatást gyakoroltak a táncművészetre, az ismertségük mégsem eléggé széles körű, amellet, hogy a magyarországi tánckutatásban vannak eredmények munkásságukról.

A szimpózium aktualitása: Nádasi Ferenc 125 éve született, Milloss Aurél 30 éve halt meg, Szabó Iván pedig 105 éve született és 20 éve halt meg. Egy-egy szempontból mindhárom személyiség különleges a magyar tánc történeti palettán.

A szimpóziumot rendező Magyar Táncművészeti Egyetem részéről az ötletgazda Kővágó Zsuzsa címzetes főiskolai docens és Bólya Anna Mária egyetemi docens voltak a fő szervezők, H. Major Rita főiskolai tanár és Ledniczky Bea tudományos titkár hathatós segítségével. A Szegedi Tudományegyetem és a MTA Tánc tudományi Munkabizottság részéről Felföldi László címzetes egyetemi tanár, alelnök, a Debreceni Egyetem részéről pedig Kavecsánszki Máté adjunktus vett részt a szervezésben.

A szimpózium központjában a nemzetközi híru magyar koreográfus, Milloss Aurél művészi munkássága állt, a már eddig is szép eredményekkel rendelkező magyarországi Milloss kutatásnak újabb lendületet adva. A szimpózium díszvendége Patrízia Veroli, nemzetközi híru tánc történetész, Milloss-kutató volt. Nyitóelőadása különösen inspirálóan hatott a magyar tánc történetet oktatók számára. A kutató meghívásával kezdetét vette egy magára régóta várato projekt: Patrízia Veroli Milloss. Un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità című monográfiájának magyar nyelvre fordítása, amely Kővágó Zsuzsa kezdeményezésére, Bolvári Takács Gábor egyetemi tanár, rektor szervezésében valósul meg.

A szimpózium programjai a gyakorlati, pedagógiai, személyes és tudományos megemlékezések köré csoportosultak. A szimpózium napját megelőző napon Patrízia Veroli rendhagyó tánc történet órát tartott H. Major Rita és Schanda Beáta egyetemi docens szervezésében. A szimpózium reg-gelén az ifj. Nagy Zoltán Színházteremben Menyhárt Jacqueline 1993-as Nádasi balettórájának rekonstrukciója volt megtekinthető, Macher Szilárd egyetemi tanár, ötletgazda és egyben betanító szervezésében.

* Koreográfus-ÉvfordulóK (KÉK). Neves koreográfusok és mesterek évforduló-sorozata. A Magyar Táncművészeti Egyetem szimpóziuma Milloss Aurél, Szabó Iván és Nádasi Ferenc munkásságáról 2018. december 1-én, a MTE campusán.

Szervezők: Magyar Táncművészeti Egyetem (Kővágó Zsuzsa címzetes főiskolai docens, Bólya Anna Mária egyetemi docens, H. Major Rita főiskolai tanár, Ledniczky Bea kommunikációs munkatárs); Szegedi Tudományegyetem, MTA Tánc tudományi Munkabizottság (Felföldi László címzetes egyetemi tanár, alelnök); Debreceni Egyetem (Kavecsánszki Máté egyetemi adjunktus). A szimpózium megrendezésére az NKFIH K115676 számú kutatás keretében került sor.



A szimpóziumon személyes művészi élményéről beszélt Milloss Mandarinjának kapcsán Pártay Lilla, a Magyar Művészeti Akadémia levelező tagja és Szakály György Kossuth-díjas, Liszt-díjas táncművész. A szimpózium másik díszvendége Szabó Gábor szobrászművész édesapjáról való személyes-szakmai megemlékezését hallhatták a résztvevők. Péter László, az Operaház címzetes magántáncosa, a milánói Scala és a nápolyi San Carlo színházak volt balettmestere egészen különleges hangulatú megemlékezéssel idézte meg Nádasi Ferenc oktatói személyiségét. Pótolhatatlan adomák tárháza volt Bokor Roland hozzászólása, amelyből a Mandarin születéséről kaptunk oral-history adalékokat. A személyesség és tudományosság is helyet kapott Kővágó Zsuzsa Milloss-kutató Milloss Aurél leveleiről szóló előadásában. Dóka Krisztina adjunktus előadása tudományos szempontból vizsgált egy rendkívül aktuális kérdést: a folklórforrások és a színpadra alakított néptáncművészet viszonyát, a koreográfia szerkesztés kérdéseit, Szabó Iván koreográfusi munkásságának kapcsán. Az adatbázisok szintén rendkívül aktuális kérdéseikhez kapcsolódott a záró kerekasztal beszélgetés, melynek indítója Karczag Mártonnak a Magyar Állami Operaház emléktárosának előadása volt. Az előadás a Magyar Állami Operaház újonnan elkészült, strukturáltan kereshető Opera DigiTár adatbázisát mutatta be. A kerekasztalon terítékre kerültek az archívumok és archiválás aktuális kérdései. A moderátorok a magyarországi táncarchiváláshoz szorosan kapcsolódva Halász Tamás a PIM OSzMI Táncarchívumának vezetője és Karczag Márton voltak.

A személyesség és művészi élmény a Kővágó Zsuzsa, Kővágó Sarolta, Szabó Gábor és Halász Tamás által megrendezett mini-kiállítás által jelent meg, ahol metszetek fotók és könyvek voltak megtekinthetőek.

A megemlékező programsorozat nem csupán a tudományosan megragadható és kutatható szempontokat világította meg, hanem a tudományosan nem megragadható egyéni művészi élmény és a személyes emberi kapcsolat által bemutatható viszonyulásokat is, ami különlegesen színes és személyes hangulatot kölcsönzött a megemlékezésnek.

A szimpóziumnak volt egyfajta együttműködéseket kialakító integratív jellege: tánc történeti oktatók, kutatók találkoztak, a megemlékezés többféle módszert vett igénybe (személyes, művészi, tudományos és pedagógiai), emellett integrálta a MTE két viszonylagos elhatárolódásban működő intézetének a Koreográfus- és Táncpedagógusképző Intézet és Művészképző Intézet oktatóinak és diákjainak munkáját.

Különösen fontos és örömteli a magas résztvevőszám mellett a diák-közönség nagy számban való jelenléte a különböző programokon. A szimpóziumnak külön diák-szervezői csoportja is volt, amely Horváth Renátó vezetésével a TÉP divattánc 3. éves és modern tánc 3. éves hallgatók segítségével magas szinten biztosította a rendezvény gördülékenységét.

A szimpózium előadásairól kétnyelvű absztraktfüzet készült Kővágó Zsuzsa, Bólya Anna Mária és Kavecsánszki Máté szerkesztésében, amelynek tartalma elérhető a <https://mte-kek.webnode.hu/abstract/> linken.

(a beszámolót írta: Bólya Anna Mária)



A kézirat

A szerkesztőség tánctudományi témájú tanulmányokat fogad el közlésre. A szerkesztőség fenntartja a jogot arra, hogy a kéziratot átdolgozás céljából visszaadja a szerzőnek. A tanulmányok átolvasását a szerkesztőség tagjai végzik, de esetenként külső személyt is felkérhetnek a kézirat formai és tartalmi vizsgálatára.

A korrektúra során használt jelekkel kapcsolatosan a következő leírást tartjuk mérvadónak: Gyurgyák János: Szerzők és szerkesztők kézikönyve. Budapest, Osiris, 2005. 287-299.

A kézirat szövegét elektronikus formában kérjük eljuttatni a szerkesztőséghez a következő címre: ttktnp@gmail.com

Néhány általános megjegyzés a kéziraatra vonatkozóan:

Hivatkozások

A Tánc tudományi Közlemények hivatkozási rendszerének kiindulópontját a — nemzetközi szabvánnyal egyező — Magyar Szabvány (MSZ ISO 690:1991) képezi. A folyóiratban a Harvard hivatkozási rendszer egyik típusát (Harvard reference format 7) követjük. Mivel a hivatkozási stílust a Zotero programmal állítjuk elő, ezért szerzőinknek nem kell a kéziratban hivatkozási rendszert alkalmazni. A szerkesztőségünknek megküldött szerzői kéziratnak azonban vannak minimális követelményei:

- a szakmunkákra mindig eredeti nyelven hivatkozzanak, ellenkező esetben jelöljék meg a munka fordítóját is.
- a szöveg ne tartalmazzon félkövér, dőlt stb. karaktereket
- minden hivatkozást és megjegyzést lábjegyzetben kérünk feltüntetni.
- tanulmánykötetben vagy folyóiratban megjelent tanulmány / cikk esetén a teljes (től-ig) oldalszámot fel kell tüntetni
- a bibliográfiát célszerű források (azon belül: levéltári források, interjúk, nyomtatott források, elektronikus hivatkozások stb.) és szakirodalom részre osztani.
- a kézirat szövegét elektronikus formában (doc vagy odt kiterjesztésű fájlban) juttassák el a szerkesztőséghez a következő címre: ttktnp@gmail.com.

A levéltári hivatkozások tekintetében az alábbi példák iránymutatók:

A hivatkozásoknál szükséges a fond címét is megadni. Tehát nem elegendő például a jegyzetben a MOL E 142 jelölés használata, hanem fel kell oldani az irat-csoportrövidítését is: Magyar Országos Levéltár E 142 Magyar kincstári levéltárak, Magyar Kamara Archivuma. Acta Publica. Többszöri hivatkozásnál az első előfordulás alkalmával zárójelben = jellel megadott rövidítést alkalmazzuk. Például: Magyar Országos Levéltár (= MOL) Magyar kincstári levéltárak, Magyar Kamara Archivuma. E 142 Acta Publica (= E 142 Acta Publica.), tehát MOL E 142 Acta Publica.

A levéltár nevének rövidítése, a szekció betűje és a fond száma után nem teszünk sem vesszőt, sem pontot. A levéltári jelölésekkel kapcsolatosan általánosan a következő kiadványt ajánljuk: Kosáry Domokos: Bevezetés Magyarország történetének forrásaiba és irodalmába. Általános rész I. 2. Budapest, Osiris, 2003.

A bibliográfiában a levéltári források a következő módon kerüljenek feltüntetésre:

A forrás címe, [levél esetén: X levele Y-nak (keltezés helye, időpontja.)] Levéltári jelzet.

A Tánc tudományi Közlemények szerkesztősége a fentebb közölt jegyzetelési szabályok betartását kéri a szerzőktől. Kéziratot nem őrünk meg és nem küldünk vissza!

Szerzőink:

Balogh Janka

PhD hallgató, Eötvös Loránd Tudományegyetem,
Neveléstudományi Doktori Iskola

Barabási-Mocsári Erika

etnográfus

Bólya Anna Mária PhD

egyetemi docens, Magyar Táncművészeti Egyetem

Ertl Péter

Harangozó-díjas táncművész, a Nemzeti Táncszínház igazgatója

Fuchs Livia

ny. főiskolai docens, Magyar Táncművészeti Egyetem

Ladjánszki Márta

egyetemi hallgató, Magyar Táncművészeti Egyetem

Péter Petra

PhD hallgató, Pécsi Tudományegyetem, Irodalomtudományi
Doktori Iskola

Péterbencze Anikó

PhD hallgató, ELTE BTK, Történelemtudományi Doktori Iskola

Szemessy Kinga

PhD hallgató, Szegedi Tudományegyetem,
Történelemtudományi Doktori Iskola

Szőnyi Vivien

PhD hallgató, Szegedi Tudományegyetem,
Történelemtudományi Doktori Iskola



TÁNC TUDOMÁNYI KÖZLEMÉNYEK
