

TÁNC ÉS KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG

TÁNCMŰVÉSZET ÉS TUDOMÁNY
A Magyar Táncművészeti Egyetem kiadványsorozata
XII.

Sorozatszerkesztő:

Bolvári-Takács Gábor PhD egyetemi tanár

Konzultatív szerkesztőbizottság:

Fodor Antal DLA professzor emeritus
Fodorné Molnár Márta PhD egyetemi tanár
Fügedi János PhD főiskolai tanár
Lanszki Anita PhD egyetemi docens
Lőrinc Katalin DLA egyetemi tanár
Macher Szilárd DLA egyetemi tanár
Nagy Péter Miklós PhD egyetemi docens
Németh András DSc egyetemi tanár
Ónodi Béla DLA egyetemi docens
Sándor Ildikó PhD egyetemi docens
Sirató Ildikó PhD egyetemi docens

TÁNC ÉS KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG

VII. Nemzetközi Tánc tudományi Konferencia
a Magyar Táncművészeti Egyetemen
2019. november 15–16.

Szerkesztette:
Lanszki Anita

Magyar Táncművészeti Egyetem
Budapest, 2020

TARTALOM

A konferencia programja	7
<i>Bolvári-Takács Gábor</i> : Megnyitóbeszéd	13
<i>Adamovich Ferenc</i> : A természetes mozdulatok megjelenésének lehetőségei Lecoq technikájában és az affektív mozgáspedagógiában használt referenciapontok alapján	15
<i>Alencsik Melinda</i> : Vezet a ritmus, és tanít is. Pierre Dulaine munkásságának bemutatása	24
<i>Ábrahám Nóra</i> : A Szentpál-Rabinovszky rendszertan mozdulat-struktúrája és mozgáselemzése	33
<i>Balogh János</i> : Az ugrós	39
<i>Bolvári-Takács Gábor</i> : Adatok a Magyar Állami Népi Együttes alapításának történetéhez (1950–1951)	49
<i>Both József</i> : Tanulástól a tanításig Válaszúti táncok megismerése és továbbadása	55
<i>Csillag Pál</i> : Seregi '90	63
<i>Egry Emese</i> : Néptáncos kérdések a kortárs finn kultúrában	71
<i>Farkas Viola – Peti Sára</i> : A gyógypedagógia és a néptáncpedagógia tanítási módszereinek összekapcsolási lehetőségei	76
<i>Felföldi László</i> : A kulturális örökségképzés problémái Magyarországon, a táncgyomány területén	83
<i>Forgács D. Péter</i> : A test látványa és a balett	92
<i>Fügedi János</i> : Improvizáció és előre tervezés: Mozdulattartalom-alapú továbblépési javaslat a néptánc tanítására	101
<i>Gara Márk</i> : Közös örökségünk-e <i>A diótörő</i> (1950)?	110
<i>Gordos Anna</i> : A kendő a táncban és a játékban	114
<i>Hubai Gergely</i> : A szerpentintáncfilmek története	122
<i>Knapecz Kata</i> : Kéty táncos öröksége	127

A kötet a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal
NKFIH K115676 számú kutatása keretében jelenik meg.

A borítón a Magyar Táncművészeti Egyetem II. és III. évfolyamos növendékei láthatók
a Seregi László koreográfus emlékére 2019-ben rendezett előadáson.
Fotó: Mészáros Csaba

© A mű szerzői és szerkesztői, 2020

ISBN 978-615-5852-18-3
ISSN 2060-7091

Kiadja a Magyar Táncművészeti Egyetem
1145 Budapest, Columbus u. 87–89.
honlap: www.mte.eu; e-mail: titkarsag@mte.eu; tel.: +36 1 273 3430
Felelős kiadó az egyetem rektora.
Sorozati arculatterv: Tellingner András
Tipográfia és tördelés: Kánvási Krisztián
Nyomdai munkák: Kapitális Nyomda, Debrecen
Felelős vezető: Kapusi József

<i>Kovács Henrik: A néptánc funkciókutatásának magyar vonatkozásai</i>	135
<i>Lengyel Emese: Az operett-tánc tematizálása a Táncművészetben</i> 1952 és 1956 között	144
<i>Lévai Péter: Az improvizáció értelmezése és tartalmi megjelenítési</i> lehetőségei a magyar néptánc oktatási módszertanában	152
<i>Lőrinc Katalin: „Mit mondhat el rólunk a mozdulat?” A Magyar Táncművészeti</i> Egyetem első tantermi beavató- érzékenyítő programja	155
<i>Marx Laura: Különös tánc egy különös (viktoriánus) fa körül</i>	160
<i>Németh György: Az európai és a magyar néptánc történet hiányzó</i> láncszemeinek felfedezése a Balkánon	168
<i>Péter Petra: Az első magyarországi független kortárástánc előadás</i> Philther-módszer szerinti elemzése: Angelus Iván: <i>Tükrök</i> (1982)	177
<i>Péterbencze Anikó: A moldvai csángó-magyar táncok jellemzői</i> a Bákó környéki lokális közösségekben	183
<i>Ratkó Lujza: Stílusismeret a néptáncban</i>	194
<i>Sándor Ildikó: Kísérlet a népi játékok morfológiai elemzésére.</i> Voigt Vilmos 80. születésnapjára	197
<i>Szecsödi Barbara: Néptánc tanítás a korai táncházakban</i>	206
<i>Széll Rita: Ritmikai kérdések a noble danse rekonstrukciójában</i>	213
<i>Tóth Emese: Circus – Historikus hangszerek Gene Kelly pantomimjében</i>	223
<i>Tóthné Pásztor Ágota: Egyesület és tánc kultúra, a balmazújvárosi Katolikus</i> Otthon táncélete. Tánc történeti adatok egy mezővárosi múltú település táncéletének néprajzi kutatásához	228

A KONFERENCIA PROGRAMJA

2019. november 15. (péntek)

- 9¹⁵–9⁴⁰ **REGISZTRÁCIÓ** – B-Épület, ifj. Nagy Zoltán Színházterem előtere
9⁴⁰–10⁰⁰ **MEGNYITÓ** (Bolvári-Takács Gábor rektor)
10⁰⁰–11⁰⁰ **PLENÁRIS ÜLÉS** (levezető elnök: Bolvári-Takács Gábor): *Diószegi László:*
A magyar néptánc történelmi pillanatai
11¹⁵–13¹⁵ **SZEKCIÓELŐADÁSOK**

1. szekció: A tánc társadalomtörténeti kontextusai	2. szekció: Tánc és kulturális örökség
<i>Levezető elnök:</i> Németh András	<i>Levezető elnök:</i> Hortobágyi Gyöngyvér
<i>Forgács D. Péter: A test,</i> a látvány ultima rációja	<i>Felföldi László: A kulturális örökségképzés</i> problémái és kihívásai Magyarországon a tánc hagyomány területén
<i>Kavecsánszki Máré: A történeti tánc kutatás</i> lehetséges paradigmái a népi tánc kultúra mentálitástörténeti elemzése példáján	<i>Egey Emese: Aktuális néptáncos kérdések a</i> mai finn kultúrában
<i>Sírató Ildikó: A nemzeti tánc a magyar</i> színház történetben. Korszakok, műfajok, stílusirányok	<i>Kovács Nóra: Szellemi örökség a globális tér-</i> ben: hagyományos gyakorlatok, új formák és az autenticitás keresése a tangó világában
	<i>Németh György: Az európai és magyar</i> néptánc történet hiányzó láncszemeinek felfedezése a Balkánon
3. szekció: Egyetemi táncos képzés és digitalizáció	4. szekció: Táncpedagógia, fejlesztés és módszertan I.
<i>Levezető elnök:</i> Nagy Péter Miklós	<i>Levezető elnök:</i> Lőrinc Katalin
<i>Papp-Danka Adrienn: A táncoktatás</i> perspektívái digitális környezetben	<i>Borbáth Katalin–Farkas Andrea:</i> Körtáncal és táncterápiával a hátrányokkal küzdő tehetségekért
<i>Lanszki Anita: A kritikus gondolkodás és a</i> tudatos digitális eszközhasználat fejlesztése kreatív tevékenységek segítségével a Magyar Táncművészeti Egyetem hallgatói körében	<i>Farkas Viola-Peti Sára: A gyógypedagógia és</i> a néptáncpedagógia tanítási módszereinek összekapcsolási lehetősége
<i>Kukár Barnabás Manó–Knapecz Kata–Papp</i> <i>Nóra: Learning Managment System és</i> Lábán-kinetográfia. A táncjelírás online oktatásának lehetőségei	<i>Veres Dóra: A tánc- és mozgásterápia pozitív</i> hatásai az idegrendszerre, 6-7 éves gyermekek esetében. Ezen belül a Vadaskert Alapítvány- ban tett látogatás. TSMT-terapeutával
<i>Zimányi Gabriella: A közösségi média</i> hatása a hip-hop órákra és táncosaira	<i>Varga Angéla: A roma tanulók megismerése</i> és fejlesztésének lehetőségei az alapfokú művészeti iskolák társastánc szakjain

14⁰⁰–15⁰⁰ **PLENÁRIS ÜLÉS** (levezető elnök: H, Major Rita): *Patrizia Veroli*: Dance remains. Memory, archive, and the case of „Giselle”

15³⁰–18⁰⁰ **SZEKCIÓELŐADÁSOK**

5. szekció: Tánc és egészség	6. szekció: Folklorisztika I.
<i>Levezető elnök:</i> Mády Ferenc	<i>Levezető elnök:</i> Dóka Krisztina
<i>Geréby Fruzsina</i> : A táplálékmegegyezés hatása a test kimerülésének mechanizmusaira és ez által a sérülések előfordulásának gyakoriságára a klasszikus balettben	<i>Karácsony Zoltán</i> : Egyéniség és közösség szerepe a közép-erdélyi legényes hagyományban
<i>Kerekes Kristóf</i> : Táplálkozás szerepe a professzionális táncoktatásban, annak teljesítménynövelő és preventív hatása a kompetenciahatárok betartásával	<i>Balogh János</i> : Az ugrós
<i>Kovácsné Bobály Viktória</i> : Új gerincprevenziós mozgásprogram alkalmazása táncosok körében	<i>Lévai Péter</i> : Az improvizáció értelmezése és tartalmi megjelenítési lehetőségei a magyar néptánc oktatási módszertanában
<i>Szászi Beáta</i> : Táplálkozástudomány helye a táncpedagógus képzésben	<i>Fügedi János</i> : Improvizáció és előre tervezés: Mozdulattartalom-alapú továbblépés a néptáncpedagógiában
<i>Szűcs Alexandra</i> : A táncpedagógus szerepe az egészséges testkép kialakulásában és a testképzavar megelőzésében	
<i>Tenki Tamás</i> : Légzés jelentősége a táncban	
7. szekció: Az egyetemi táncos képzés módszertana	8. szekció: Tánc és társzművészetek
<i>Levezető elnök:</i> Macher Szilárd	<i>Levezető elnök:</i> Sirató Ildikó
<i>Fodorné Molnár Márta</i> : A koncentrációs készség fejlesztése a tánc által	<i>Marx Laura</i> : Különös tánc egy különös (viktoriánus) fa körül
<i>Újvári Milán</i> : Szemléletváltás a táncoktatásban. A funkcionális mozgásminta szűrés módszertana és alapkonceptiója	<i>Nagy Péter Miklós</i> : „Mint Salomé a nagy Luininak vásznán.” Salome alakja a képzőművészetben
<i>Adamovich Ferenc</i> : Fizikai színházi tréning táncművészeknek	<i>M. Nagy Emese</i> : „Ez hát a hangom, ez a hajlékony test.” - Tánc a kortárs magyar költészetben
<i>Grecsó Zoltán</i> : A vizualizáció lehetséges szerepei a táncoktatásban, az Erik Franklin módszer	<i>Varga Nóra Berta</i> : A tánc mint a vizuális színház elemi tényezője
	<i>Kovács Péter</i> : Kortárs tánc a posztumán korban

18³⁰–20⁰⁰ **WORKSHOP**: *Grecsó Zoltán*: A vizualizáció lehetséges szerepei a táncoktatásban

2019. november 16. (szombat)

11³⁰–13³⁰ **SZEKCIÓELŐADÁSOK**

9. szekció: Táncoktatás és táncművelés	10. szekció: Táncpedagógia, fejlesztés és módszertan II.
<i>Levezető elnök:</i> Széll Rita	<i>Levezető elnök:</i> Lanszki Anita
<i>Pál-Kovács Dóra</i> : A tánc érintéseinek értelmezési lehetőségeiről két adatközlői csoport tükrében	<i>Sándor Ildikó</i> : Kísérlet a népi játékok morfológiai elemzésére - a körkerülő versenyfutás játéktípus példaanyagán
<i>Szecsödi Barbara</i> : Néptáncoktatás a korai táncházakban	<i>Gordos Anna</i> : A kendő a játékban és a táncban
<i>Tóthné Pásztor Ágota</i> : Egyesület és táncművelés. A Balmazújvárosi Katolikus Otthon táncélete. Tánc történeti adatok egy mezővárosi múltú település táncéletének néprajzi	<i>Kovács Henrik</i> : A néptánc funkciókutatásának magyar vonatkozásai
<i>Pirovits Árpád</i> : Ma tanuljuk, a tegnap tanáraitól, a tegnapelőtt (A magyar szepptánc története)	<i>Péterbencze Anikó</i> : Újabb adatok a moldvai csángó lakodalom rituális elemeinek vizsgálatához
11. szekció: Magyar táncművészet az '50-es években	12. szekció: Folklorisztika II.
<i>Levezető elnök:</i> H. Major Rita	<i>Levezető elnök:</i> Fügedi János
<i>Gara Márk</i> : Közös örökségünk-e A diótörő (1950)?	<i>Gulya Nikoletta</i> : Egy inkluzív táncprodukció fogyatékosokkal élő emberekkel kapcsolatos attitűdökre gyakorolt szemléletformáló hatásának vizsgálata
<i>Bolvári-Takács Gábor</i> : Adatok a Magyar Állami Népi Együttes alapításának történetéhez (1950-1951)	<i>Füsi Gyöngyi</i> : A fejlesztés kincsészládája: Kreatív gyerektánc az iskolában
<i>Abdulwahab Nadia</i> : Új színpadi táncművészet és/vagy propaganda táncoktatás - A Magyar Állami Népi Együttes az ötvenes években	<i>Kun Katalin</i> : Fürkész 4D - komplex népművészeti projektoktatás bemutatása mérési eredményeken keresztül
<i>Lengyel Emese</i> : Az operett és az operett-tánc megjelenése a Táncművészet folyóiratban 1952 és 1956 között	<i>Lőrinc Katalin</i> : „Mit mondhat el rólunk a mozdulat...?” - gyermekek között az országban: érzékenyítő projekt

13. szekció: A táncművészet nagy személyiségei	14. szekció: Mozdulatművészet
<i>Levezető elnök:</i> Gelenczey-Mihály Alirán	<i>Levezető elnök:</i> Németh András
<i>H. Major Rita:</i> A világiárás művészete Utazás és kulturális örökség Maurice Béjart művészetében	<i>Boreczky Ágnes:</i> A modern tánc kezdetei Magyarországon
<i>Neumann Ilona:</i> Fülöp Viktor szerepe a magyar szín-/tánc történetben	<i>Balogh Brigitta:</i> Dienes Valéria orkesztikájának helye a magyar kulturális örökségben
<i>Alencsik Melinda:</i> Vezet a ritmus és tanít is - Pierre Dulaine munkásságának bemutatása, módszerének tudományos igazolása	<i>Ábrahám Nóra:</i> Szentpál Olga rendszertanának strukturális elemzése
<i>Fodor Antal:</i> A próba - Egy siker létrejöttének kálváriája	<i>Pálosi István:</i> A mozdulatművészet szerepe és hatásai a kulturális fejlődésre Magyarországon
15. szekció: Tánc és zene	16. szekció: A tánc történeti kutatások módszertana
<i>Levezető elnök:</i> Retkes Attila	<i>Levezető elnök:</i> Sándor Ildikó
<i>Hubai Gergely:</i> A szerpentin tánc és a filmzene születése	<i>Péter Petra:</i> Az első magyarországi kortárástánc előadás philther-módszer szerinti elemzése: Angelus Iván: <i>Tükrök</i> (1982)
<i>Széll Rita:</i> Ritmikai kérdések a noble danse rekonstrukciójában	<i>Ratkó Lujza:</i> Stílusismeret a néptáncban
<i>Kovács Ilona:</i> „Idióta történet. Nem érdekel.” - Claude Debussy "játékai" Jeux című táncműveletében	<i>Szőnyi Vivien:</i> Miről beszél a táncfilm? - Filmkészítés a kutató és a kutatók által szervezett táncalkalmak során
<i>Tóth Emese:</i> Circus – Historikus hangszerek Gene Kelly pantomimjében. Kísérlet az 1952-ben készült Invitation to the Dance első epizódjának zenei ikonográfiai elemzésére	<i>Both József:</i> Tanulástól a tanításig - Válaszúti táncok megismerése és továbbadása

11³⁰–13³⁰ **17. SZEKCIÓ: Csillag Pál:** Seregi 90 -a művész és alkotásai.
Emlékezés, értékelés, kitekintés

13⁴⁵ **A KONFERENCIA ZÁRÁSA** (Lanszki Anita tanszékvezető)

A konferencia tudományos programbizottsága:

Bolvári-Takács Gábor PhD, egyetemi tanár (elnök); **Fodor Antal** DLA, professzor emeritus, Kiváló Művész; **Fodorné Molnár Márta** PhD, egyetemi tanár, intézetigazgató, Harangozó-díjas; **Fügedi János** PhD, főiskolai tanár; **Lanszki Anita** PhD, tanszékvezető egyetemi docens; **Lőrinc Katalin** DLA, egyetemi tanár, Harangozó-díjas; **Macher Szilárd** DLA, egyetemi tanár, intézetigazgató, Harangozó-díjas; **Németh András** DSc, egyetemi tanár; **Sándor Ildikó** PhD, egyetemi docens

A konferencia szervezőbizottsága:

Schanda Beáta egyetemi docens, művészeti menedzser; **Lanszki Anita** PhD tszv. egyetemi docens; **H. Major Rita** főiskolai tanár; **Ledniczky Bea** tudományos titkár

A konferencia a Magyar Táncművészeti Egyetem Elméleti Tanszéke, Pedagógia és Pszichológia Tanszéke, valamint Tánc tudományi Kutatóközpontja szervezésében valósul meg, együttműködésben a Magyar Tudományos Akadémia Tánc tudományi Munkabizottságával.

Bolvári-Takács Gábor

Vetés és számvetés

Rektori megnyitó a Magyar Táncművészeti Egyetem VII. Nemzetközi
Tánctudományi Konferenciáján, Budapest, 2019. november 15.

„Kiment a magvető vetni, és amint vetette a magot, néhány az útfélre esett, jöttek a madarak, és felkapkodták azokat. Más magok köves helyre estek, ahol kevés volt a föld, és azonnal kihajtottak, mert nem voltak mélyen a földben; de amikor a nap felkelt, megperzselődtek, és mivel nem volt gyökerük, kiszáradtak. Más magok tövisek közé estek, és amikor a tövisek megnöttek, megfojtották azokat. A többi viszont jó földbe esett, és termést hozott.” (Máté 13:3–7)

Hölgyeim és uraim, nem azért idéztem Máté evangéliumát, a magvető példázatát, hogy prédikációt tartsak. Amit mondani fogok, az a magyar tánctudományra vonatkozik. Merthogy eddig minden úgy történt, ahogy az imént felolvastam.

Néhány mag az útfélre esett és a madarak felkapkodták. Amikor új tudományos eredményeket doktori disszertációk formájában különböző egyetemek doktori iskoláiban benyújtjuk és megvédjük, otthagyjuk a magot. Nem vész kárba: az iskola felhasználja, a fokozatot kiadja – de itt vége van. Az eredmények nem kumulálódnak, nem válnak egy intézményes tánctudományi képzés részévé, mert ilyen egyelőre nincs.

Más magok köves helyre estek, és mivel nem volt gyökerük, kiszáradtak. Ez a tápanyag utánpótlás hiánya. A hazai tánctudománynak nem sikerült az olyan mélyen beágyazódnia, mint mondjuk a Bartók és Kodály nevével fémjelzett zenetudománynak. Mi mindig mindent újrakezdünk. A Táncszövetséget háromszor alapították meg. A Táncművészet folyóiratot négyszer kellett elindítani. Vályi Rózsi táncörténeti kutatócsoportja, majd a Táncszövetség tudományos tagozata, majd a Magyar Tánctudományi Társaság egymás után elindultak, majd megszűntek. Márpedig amíg nincs szilárd intézményi háttér, addig nem jutunk előre.

Más magok tövisek közé estek. Fontos leszögezni: a tövis nem káros! A tövis a növény önvédelmi eszköze. Más tudományágaknak az önvédelem sikeresebben ment. A táncutató csak különböző diszciplínákhoz társulva tudott életben maradni. E tudományágak természetesen saját fogalmi apparátusukat alkalmazták, ugyanakkor gondoskodtak a kutatási eredmények nyilvánosságra hozásáról, és ez nagy szó. Csak a példa kedvéért: a néptánc esetében ilyen a zenetudomány és a néprajz, a szakmódszertannál a neveléstudomány, a mozdulatművészet esetében a művészet-történet, a táncmedicinánál a sporttudomány. A táncot felkaroló tudományágak érdemei múlhatatlanok, de előbb-utóbb nekünk kell kialakítanunk saját életterünket.

A többi mag jó földbe esett és termést hozott. Régóta merem remélni, hogy a Táncművészeti Egyetem ilyen „jó föld”. 2007 óta ez a hetedik konferenciánk. Vannak kutatócsoportjaink, kiadványsorozataink, akadémiai munkabizottságunk. Van tánctudományi kutatóközpontunk, mint szervezeti egység, s ha lesz doktori iskolánk, lesz tudományos utánpótlás, lesz perspektíva.

A mai és a holnapi program előadójától azt kérem, mutassák be tudásuk legjavát, és ne feszélyezze őket, hogy egy még mindig csak formálódó tudományos közösség tagjai, amely egyelőre a magvetésnél tart – hogy lehessen majd számvetés is.

Köszönöm figyelmüket, a konferenciát megnyitom!

Bolvári-Takács Gábor
egyetemi tanár, rektor

A természetes mozdulatok megjelenésének lehetőségei Lecoq technikájában és az affektív mozgáspedagógiában használt referenciapontok alapján

A tanulmány első felében a Londonban megrendezett Jacques Lecoq tréning tapasztalatairól írok, majd a második felében az affektív mozgáspedagógia elméleti bázisának újabb eredményeit foglalom össze, amit a rendszeresen tartott gyakorlati tréningek tapasztalataival fejleszték tovább. A terjedelem határai miatt, a Lecoq tréningnek csak az egyik napját mutatom be. A bemutatott feladatok olyan területeket kutatnak, melyek a táncművészek perspektívájából is izgalmasak lehetnek. A tanulmányt Jacques Lecoq: *A költői test* című művének kiemelt részeivel megerősítem, így a mester szavai kikristályosítják egy-egy feladat esszenciáját.

A tréninget 2020 januárjában a londoni Royal Central School of Speech & Drama Egyetemen rendezték meg. Közel huszonöt résztvevő regisztrálásánál zárták le a jelentkezést. A legtöbb jelentkező Angliában él és valamelyik színészművészeti egyetem képzésére jár. A legmesszebről egy színésznő érkezett Los Angelesből és érkezett még egy rendező Romániából is. Jacques Lecoq technikáját Pascale Lecoq, a mester lánya tanította, aki a párizsi L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq igazgatója. Mellette az iskola két vezető professzora Jos Houben (aki a *Complicité* egyik alapító tagja) és Jason Turner tanított minket. Mindhárom más-más oldalát mutatták be Lecoq módszerének, amiket erőteljesen átfont egy láthatatlan háló, ami az összes feladatból és mindhárom tanár személyiségéből sugárzott: ez a gondolkodásmód a Jacques Lecoq módszer.

Lecoq pedagógiájának két fő célja a felfedezés és az alkotás. A tréning feladatai segítségével egyszerű és egyértelmű következtetéseket lehetett hatékonyan megérteni vele. A gyakorlatok gördülékenyek voltak és szépen fel voltak építve, figyelembe véve azt is, mikor a terembe megérkeztünk és még idegenek voltunk egymásnak egészen addig, hogy közösséggé formálódtunk. A tréning meghatározó szava volt az egyszerűség és a természetesség. Senki nem használhatott semmilyen tanult technikát, így az együttműködés is könnyebb volt. A természetességgel kapcsolatban az elején még voltak kételyeim, amiről a csoport egyik színészevel Dale-lel beszéltem, aki fizikai színházi szakon végzett a Dallam School egyetemen. Kinek mi a természetes, nem szubjektív-e? Dale azt válaszolta, hogy a nézők összességében látják és pontosan érzik ezt kívülről. A mozdulatok dinamikájának, az időzítésnek, a ritmusnak, a gesztusoknak megvan a maga természetes állapota, amire több gyakorlat is rámutatott, más-más referencia pontot használva. Ez lehetett a maszk, egy szó, egy szín, egy kép vagy anyag. Lehet akár egy érzelem is, mint amire az affektív mozgáspedagógia épül?

A harmadik napon Jos és Pascale tanított minket. Először csak álltunk és megfigyeltük a testérzeteinket, hogy milyen a kapcsolatunk a talajjal. Milyen terhelés nehezedik az ízületeinkre? Mindkettő bokánkat és térdünket egyformán terheljük-e? Majd kipróbáltuk, milyen érzés rádőlni az egyik vagy a másik lábunkra, hogyan változik a terhelés, vizsgáltuk, vajon így könnyebben ki tudjuk-e egyensúlyozni a testünket. Mindez hasonlít az önálló jóga órán és az affektív mozgáspedagógiában az előkészítő szakaszban alkalmazott egy órás jóga óránál is használt bemelegítéshez, mikor megfigyeljük az egyensúly érzetét. Először arra irányítjuk a figyelmünket a jóga órán, hogy miként aktivizáljuk az izmainkat acélból, hogy megtartsuk a stabilitásunkat és szinte mozdulatlaná váljunk. Ilyenkor feszítjük az egyik, lazítjuk a másik izmunkat. Ezután egyensúlyozó gyakorlatokkal és ellentétes irányú mozdulatok: például láb és

kar összefonásokat használó gyakorlatokkal dolgozunk. Majd megvizsgáljuk ismét az egyensúlyérzékelésünket és megtapasztalhatjuk, hogy ezek a gyakorlatok hatással voltak az idegrendszerünkre, harmonizálták azt, ezáltal, könnyebb megtartani a stabilitást és az egyensúlyunkat, kevesebb izmot kell aktivizálni, így elkerülve a felesleges feszültséget. Ezáltal kiegyenlítődik a két boka terhelése is. Jos ezeket a gyakorlatokat végzett Feldenkrais módszer oktatóként használja előkészítésként a neutrális maszkkal való munkához és a természetes mozdulatok megértésének elősegítése érdekében.

Majd elindultunk a térben, egyszerű feladatokkal, miután Jos a következőt mondta: ülünk le a földre. Majd utána megkérdezte: emlékszel rá, hogyan ültél le a földre? Melyik testrészed érintette először a talajt, mire figyeltél épp? Mindenki próbálta felidézni, de senki sem tudta pontosan, hogyan zajlott le mozdulatsor. A feladat megtanít arra, miként legyünk tudatosak a színészetben vagy a tánc közben. Daniel Goleman pszichológus és kutató, aki az érzelmi intelligenciáról írt könyvet és kutató társával Richard Davidsonnal a meditációs állapottal járó rövid és hosszú távú változásokat kutatták és hatását a testre, az agyra és az elmére. A meditációs állapot lényege a folyamatos egy pontra való koncentráció, amely a kognitív idegtudományok szempontjából nem más, mint figyelmi tréning. A figyelemmel kapcsolatban Daniel Goleman: *Fókusz* című könyvében olvashatunk egy érdekes kísérletről: „Amikor a legkiválóbb labdarúgóknak azt a feladatot adták, hogy bóják között szalomozzanak, és közben figyeljék, a lábuk mely részével vezetik a labdát – hibáztak” (2014, 39). Levonhatjuk azt a következtetést, hogy a teljes figyelemmel végzett tevékenység előadóművészi környezetben a mindennapos tréningben alkalmazva lehet hasznos vagy az alkotói folyamat során, mikor egy koreográfián, karakteren vagy jeleneten dolgozunk. Előadás közben, ahol a kigyakorolt mozdulatsorokat végezzük, a figyelmünk már más felé orientálódik.

Majd Jos úgy folytatta, hogy akkor most álljunk fel. Persze most mindenki megfigyelte pontosan, miként zajlik a folyamat. Jos ki is emelte, hogy most biztos mindenki emlékszik rá, hogyan végezte a mozdulatot. A jóga is hasonló dolgokat próbál tudatosítani, hogy a legegyszerűbb mozdulatoktól kezdve, mindent figyelemmel végezzünk. Nem csak azt figyelhetjük meg, hogyan hajlik a gerincünk, hanem a rendszeres gyakorlás következményeként megtapasztalhatjuk, ahogy a figyelmünk is fokozatosan érzékenyebb, pontosabb és egyre szélesebb körű lesz. A figyelmünk tanulttá válik és pontosabb tapasztalatot gyűjtünk a testünkben végbemenő folyamatokról.

Mi zajlik le a testben a gyakorlás közben? Milyen izmok aktivizálódnak és azok milyen érzettel járnak, majd milyen érzetek zajlanak le, mikor ezek az izmok ellazulnak a mozdulatlan-ságban? Egy idő után már nem csak a legaktívabb izmokat figyeljük meg, hanem például egy karemelésnél megfigyelhetjük, hogy milyen kevésbé intenzív érzetek alakulnak ki a hátizmokban. Jos ismét megkért minket, hogy ülünk le. Megkérdezte, hogy miért nézünk rá közben? Miért nem arra figyelünk, amit csinálunk, tehát a földre, ahova lefogom tenni a kezem, amivel megtámasztom magam. Ne a tanár legyen a referencia pont a tevékenység közben, amit éppen végzek, mert az csak felesleges energiapocsékolás. Majd felálltunk és ismét leültünk, mindenki elégedett volt magával, mert kialakult egy egységes leülés. A leülésnek a legegyszerűbb végrehajtásával. Csípőszéles parallel pozícióban először megtámaszkodunk magunk előtt a földön az egyik kézzel, majd a medencénket finoman elkezdjük a támaszkodó kézzel ellentétes irányba fordítani, közben hajlítjuk a térdünket. A lábfejek megőrzik a kiindulási helyzetüket, csak a medencével együtt csavarodnak, így érintjük a földre először a támaszkodó kéz oldalával azonos ülőgumót, majd a másikat, miközben a támaszkodó kézzel azonos oldali alsó lábszár a földre simul és a másik láb mögé kerül, melynél a talp teljes felülete érinti a talajt. Amikor ismét hallottuk az utasítást mindenki egyszerre leült és mosolygott, ezzel jelezve, hogy már pontosan

tudja, hogy hogy ül le és áll fel. Az egyszerűség átszötte az egész tréninget. A legtöbb feladatnál egyszerű, elemi mozgásokat vártak el, technikának vagy tanult dolgoknak nem volt helye. Az ülés után ülő helyzetből kellett átfordulni a másik oldalra és ülésbe helyezkedni azt a mozgássorozatot alkalmazva, amit már kigyakoroltunk. Tudatosan támaszkodtunk meg a másik kézen és alkalmaztuk a tanult mozgássort. A technika alkalmazása és a figyelem fenntartása magabiztossá és tudatossá tett minket. A fordulás után, amikor Jos tapsolt fel kellett ugrani páros lábra kéztámasz segítségével nélkül és egy nyitott pozícióba érkezni. Ehhez előre kellett vinni a testsúlyunkat és a köldök tájékon lévő központunkat tartva megemelni a medence tájékot. Akinek sikerült az mosolygott, akinek nem, az elégedetlen volt. Majd ismét a felugrást gyakoroltuk, de most hangtalanul kellett megérkezünk. Kontrollálni kellett az izmainkat az érzézésnél, hogy ez sikerüljön. Majd nem tapsolt nem is kaptunk utasítást, hanem véletlenszerűen kellett mindenkinél a csoportban felugrania, mint ahogy a pattogatott kukorica pattog ki a sütőben. Jos ezzel érzékeltette azt, hogy egy színpadi helyzetben mennyire eltérő hatása és a jelentése lehet az időzítésnek. Majd levezetésként sétáltunk a térben. Csoporttá formálódva már érzékenyebben figyelhetjük meg, hogy milyen érzetek alakulnak ki, amikor elmegyünk valaki mellett. Úgy érzetem, mivel már harminc éve tanít, a csoport impulzusai is hatással vannak a gyakorlatok felépítésére, inspirálja őt viselkedésünk és reakcióink.

A következő feladat egy búcsúzás gyakorlat volt, még maszk nélkül. Egymással szemben állunk személyes távolságban, majd egy egyszerű gesztussal és szóval elköszönünk és megfordulunk. A következő lépéssel pedig elindulunk. Miközben távolodunk a páruunk kimondja a nevünket, ekkor egy pillanatra megállunk, majd folytatjuk a sétát és távozzunk. Fontos a megállás sebessége. Nem hirtelen állunk meg, nem nagyon lassan, hanem mintha egy gumi lenne közöttünk fokozatosan. Mennyi lehetőség lehet ebben a búcsú gyakorlatban, milyen helyzetekre asszociálhatunk? Két barát búcsúzik? Két szerelmes? Két üzlettárs? Vagy esetleg két ismeretlen? Milyen érzet alakul ki abban, aki elmegy és milyen érzet alakul ki abban, aki ott marad? Nem kell előre felépíteni és meghatározni, hogy milyen helyzetet szeretnénk eljátszani, csak végezni kell a gesztusokat és megfigyelni, ez milyen jelentéssel bír. Felfedezünk és alkotunk, ami a Lecoq technika egy alapgondolata. A végén megbeszélhették a párok, hogy kiből milyen érzetek alakultak ki a gyakorlat közben.

A következő feladatnál három fős csoportokban dolgozva építettük tovább a gyakorlatot. Az egyik marad, a másik elmegy, majd a harmadik odalép hozzá és kikíséri. Itt is végtelen számú lehetőség lehet, hogy miután ott hagytak valakit, hogyan kísérjük ki. Van-e fizikai kontaktus? Hogyan vezetem a másikat? Hol fogom meg? Ez meghatározhatja az egész jelenet jelentését, teljesen más értelmet kaphat. Hasonlóan az első napon gyakorolt székes feladathoz, amikor belépett valaki a térbe és megváltozott a tér atmoszférája, időzítése és ritmusa.

Jos a következő feladatnál bemutatta nekünk, hogy ha valaki mellett vagyok, akkor együtt vagyunk, ha valakivel szemben akkor ott már egy feszültség van, az egy drámai helyzet. Valamit várok tőle? Valamit kérni szeretnék tőle? Tovább építve a feladatsort a térben való elhelyezkedésre, valakit követni kellett. Az első tagja a párosnak nem tudja, hogy követem, csak a második. Ha a követő vagyok, akkor nem én határozom meg merre megyek, ha ő irányt változtat nekem is irányt kell változtatnom. Majd a természetességet hangsúlyozva egy olyan gyakorlat jött, aminél először azt mondtuk: megyek, majd utána előre léptünk annyit, ami mozgásban természetesen következett. Hány lépést foglal magában, mikor azt mondom megyek? Mi az, ami sok és mi az, ami kevés? Anélkül, hogy ezt megbeszéltük volna, lassan mindenki ráértett a természetes tempóra és az időbeli kiterjedésre. Ugyanezt kipróbáltuk párbán is, azzal a különbséggel, hogy most nem mondtuk ki a szót. A megállás után tetszőleges irányba lehetett fordulni és szintén a páruunkra ráhangolódva indultunk el és álltunk meg.

Ahogy ez a szó referenciapontot adott a mozgásnak, úgy ad referenciapontot a maszk is a viselkedésünknek, mozdulataink minőségének, tempójának és ritmusának.

A klasszikus búcsú gyakorlat következett maszk használatával együtt. A gyakorlat felvezetése alatt, ismét beszélgettünk a maszkról. Jos bemutatott negatív példákat, hogy mire figyeljünk oda, mikor improvizálunk. Például, hogy amikor integetünk, akkor legyen lent mindkét sarok, természetesen álljunk. Mikor meg kellett csinálnom a feladatot, táncművészként már a gyakorlat végrehajtása előtt koncentráltam rá, hogy ne emeljem fel a sarkam, persze a maszk és a nézők hatására ezt nem sikerült kiviteleznem. Annyira erőteljesen koncentráltam arra, hogy a maszk segítségével jöjjön létre egy belső kép, egy nagy kikötő és egy végtelen tenger képe, hogy a mozgáskoordinációra sajnos egyáltalán nem sikerült figyelnem, még ebben az egyszerű mozgásban sem. De persze nem baj, a hibák fontosak. Úgy tanították, hogy ez nem olyan feladat, amit minden órán meg kell csinálni, hanem amikor kedvünk van, hogy ne váljon egy betanult mozgásformává. Ez nem egy feladat, hanem egy játék. A játék tárgya, hogy egy kedves ismerősünk vagy egy számunkra fontos ember elutazik hosszú időre és még utoljára látjuk a hajón, ahogy távolodik. Odarohanunk a kikötő pereméhez, megállunk, majd integetünk neki. Ezután megfordulunk és kimegyünk a térből. A kimenetel ugyanolyan fontos része a gyakorlatnak, ami egy nehéz feladat. Jos többször is hangsúlyozta, hogy néha a kimenetel sokkal nehezebb, mint a bemenetel. A feladatot egy képzeletbeli diagonál íven kellett végrehajtani, aminek a jelentésében bizonytalanság van, nem hordoz magában egyensúlyt, ezért magában foglalja a reakció lehetőségét. A maszkról beszélgetve elmondták, hogy a maszk különbözik tőlem, formálja a belső teret és időt. Vannak olyan tanulók, akik íróként érkeznek Lecoq iskolájába és rendezőként távoznak. Volt egy előadás, amiben ezt a búcsú gyakorlatot használták. Amikor a színpadon valaki előre rohant és integetni kezdett a teljes ötezer fős nézőtér hátrafordult, hogy megnézzék, hogy kinek integetett. Tehát működik a gyakorlat. Mi a színház, ha nem ez? A maszk segít nekünk megteremteni a képzeletbeli hatalmas teret és biztonságot ad. Fontos, hogy mikor megérkezünk a futásból, lássuk magunk előtt, ezt a nagy teret és távolságot, ahol a hajó van, ez segíti, hogy természetesek legyen a gesztusaink. Ne túl nagyban, ne túl kicsiben integessünk, ne túl lassan, ne túl gyorsan. Ismét megemlítette Jos, hogy a maszkkal történő munka során minden gesztus vagy reakció, ami nem természetes az humorként jelenik meg a nézőknek, ez is egy jó referencia pont a természetes mozgások felfedezéséhez. Az összes hiba fontos, amit a gyakorlatok után megbeszélünk. És hiába beszéljük meg, gyakran a következő diák újból elköveti. Miért lehet ez? Talán a maszk miatt? Még az sem segített, hogy a feladat előtt mindenki elgyakorolhatta magának a mozdulatsort maszk nélkül. Először egyesével végeztük a feladatot, majd kettesével és hármasával, de akkor nehéz volt a tanárnak mindenki mozgását elemezni. Jos többször megemlítette, nem csak ennél a feladatnál, hogy amerre a testünk néz az a jövő, mögötte van a múlt. A jövő mindig új lehetőségeket hordoz magában, a múltat hátra hagyom. A búcsú gyakorlatban egy természetes konfliktust élek át, elfogadom a helyzetet, nem játszom el, hogy küzdöm ellene. A legegyszerűbb mozdulatokat keressük, a természetes mozdulatokat. A gyakorlat elkezdésénél felveszem a maszkot a közönségnek háttal. Mikor a maszk segítségével már látom magam előtt a képzeletbeli képet, csak utána fordulok meg és folytatom az improvizációt. Először a maszk fordul, tehát a fej, majd utána követi a test. Ha instrukciókat kaptunk, az sokszor befolyásolta a mozgásunkat. Messzire kell néznünk az nagyon fontos, és a futásra is oda kellett figyelni, hogy az se legyen se túl gyors se túl lassú. Fontos mit hordozunk magunkban. Legyen jellemző az improvizációra a nyugodtság. A maszk irányít, a maszk rendez, nem a test. Az első tíz másodperc meghatározó az improvizációban, bár a maszk végig fenntartja a nézők figyelmét. Úgy végezzük a gyakorlatot, hogy közben felejtjük el, hogy maszkot viselünk. Egyedül a képzeletünkben megjelent térre fókuszáljunk. Mikor hárman végezték a feladatot,

elkerülhetetlen volt, hogy ne befolyásolják egymást, ezért a vezetők felhívták a figyelmet, hogy ez nem versenyfutás. Később nem is egyszerre indultunk, ami nagyon hasznos volt. A sebesség is meghatározza a teret. Miután integettünk és megfordultunk még ne lépjünk ki a helyzetből, tartsuk meg azt az érzelmet, amiben voltunk, ne legyen éles különbség, mert a kimenetel még az improvizáció része. A színész akkor van együtt a közönséggel, amikor fokozza a jelenlétét, amiben segít Lecoq hét feszültségi szintje is. Lecoq így ír erről a gyakorlatról:

„Itt is a belső készítés a hajtóerő. Nem konkrét környezetből vagy karakterből építkezünk, hanem a helyzetben rejlő dinamikához kapcsolódunk, ami a semleges maszkkal válik elérhetővé. A búcsú itt nem ötlet, hanem jelenség, ami most laboratóriumi körülmények közt vizsgálható. Ebben a helyzetben a színész játéka is könnyebben megfigyelhető, van-e jelenléte, érzékeli-e a teret, mi mindenre irányul a mozgása, és egy mindenki által értelmezhető, egyetemes gesztusrendszer részeként fölismerhető-e benne a „a búcsúzások búcsúzása”. A semleges maszokban találkozik az egyedi és az általános. A finom mozdulatok sokkal erőteljesebben jelennek meg, de karakter híján, ezek nem a karakter árnyalatai. Ezek azok az apró különbségek, amik az egyik előadót megkülönböztetik a másiktól” (2002, 41).

A harmadik nap második felét az ebéd után relaxálással kezdtük. Először Jos azt mondta, hogy mindenki, azt csinálja, ami jólesik neki. Fél percen belül mindenki eljutott a földön fekvésig, így azt mondta, hogy relaxáljunk. Érzékeljük a testrészeinket. Majd a következő feladatnál, át kellett fordulnunk hanyatt fekvésből hasra úgy, ahogy egy gyerek is tenné, hogy megtaláljuk a legegyszerűbb végrehajtását ennek a mozdulatnak is. Kipróbáltuk, hogy egy gyereknek, milyen fejfördítés kényelmes, és hogyan tudunk átfordulni a hasunkra, hogy közben egyik testrészünkkel sem hagyjuk el a talajt.

Ezután a térhasználattal foglalkoztunk. Kialakítottunk székekkel határolva egy téglalap alakú teret. Mindenki a székeken helyezkedett el aktív figyelemmel várakozva, hogy bekapcsolódjon a játékba. Az első résztvevő bemegy a tér közepére, körbe fordul és oda megy, ahova úgy érzi, hogy menni kell. Majd belép a következő résztvevő és ellensúlyozza a teret, nem kötelező pontosan a mértani közepét tartani. A második személy vezet, az első mindig válaszol. Ez addig tart, még az első személy egyszer csak nem reagál rá. Felismerve ezt a helyzetet, beléphet a harmadik személy a térbe. Nem csak oda sétálok a tér egyik pontjából a másikba, hanem megfigyelem, hogy mit kíván a tér. Fontos, hogy a másik nem egy bábú, amit próbálgatnom vagy tesztelnem kell. Nem szabad kihasználni, próbára tenni a másikat. Csak egyszerű mozdulatokkal dolgozunk, a tér érzékelése vezeti a feladatot. De természetesen lehet tempót váltani vagy esetleg guggolni lassan. Folyamatosan fedeztük fel, hogy milyen lehetőségeket rejt a tér és azok milyen jelentéssel bírnak.

A gyakorlat következő változatában már csoportokkal dolgoztunk. Az első résztvevő belép a térbe, utána folytatja a második az irányítással, ha az első valamikor nem reagál, mert úgy érzi, akkor a második odalép hozzá, egy csoportot alakítva. Itt sem volt meghatározva, hogy hova kell állni, sőt kifejezetten kerülni kellett a szimmetrikus formákat vagy például a sorokat, mert az már predisponálhatta a helyzetet, asszociálva egy katonai alakgyakorlatra. Így nőt a csoport és csatlakozott be mindig valaki a játékba. Ez már komplexebb volt, mert már bonyolultabb térformák is kialakulhattak. Itt is meglehetősen figyelni kintről, hogy milyen hétköznapi helyzetekre tudunk asszociálni a különböző térformákból.

A terekkel való játék, nem csak emberekkel lehetséges, hanem bármilyen tárggyal is. Gyakran szoktak olyan feladatokat is csinálni a Lecoq iskolában, amikor különböző fekete formákat vágnak ki, majd ragasztanak egy fehér lapra. Itt sem azt várják, hogy szimmetrikusan töltsük ki a fehér lapot, mert akkor nem jelenik meg az a fajta dinamika vagy drámaiság, ami a reakció lehetőségét hordozhatja magában. Ez hasonló gondolkodásmódot kíván, mint az előző két feladat.

A következő gyakorlatban tárgyakkal dolgoztunk. Három tárgy volt a térben, az első bemegy és elrendezi őket úgy, ahogy gondolja. Majd bemegy a következő és átrendezi, ahogy ő gondolja. Reagál egyik résztvevő a másikra. A nézők kintről figyelik a különböző helyzetek és keresik a jelentést hordozó pillanatokat. A harmadik nap utolsó feladatához egy ajtókeret, egy szék és egy asztal volt a segítségünkre. Két résztvevő játszotta az improvizációt. Először az volt a szabály, hogy az asztalnál ülő nem tudta, hogy ki lép be a térbe, a másik helyzetben pedig igen. Ezek az alaphelyzetek más-más lehetőségek felfedezéséhez teremtek meg az atmoszférát.

Lecoq-nál nincsen én, nem az individuum a lényeg. A képzés egy utazás, a hegyre megyünk fel és mire felérünk, már nem azok leszünk, akik voltunk. A legegyszerűbb dolgokat kell keresni, a legegyszerűbbeket. Az a semleges, ami halott, az az egyensúly. A maszk segít kizökkentetni minket az egyensúlyból. A maszk kiterjed nemcsak a testünkre, hanem az egész elképzelt térre. Igyekezünk aszimmetrikusak lenni, mert az hordozza magában a reakció lehetőségét.

Az affektív mozgáspedagógia elméleti alapjainak sajátosságai

Figyelembe véve az eddig megismert fizikai színházi tréningeket azt tapasztaltam, hogy szinte kivétel nélkül az imaginációra építenek (Lecoq, Csehov, Strasberg, Grotowski, Suzuki), elképzeltünk bizonyos dolgokat, amik mozgásra készítik a testet. A Grotowski tréninget Liszkai Tamás workshopján ismertem meg, aki Grotowski tanítványaitól sajátította el a tréninget. Itt is a képzeletünk segítségével alakítottunk ki képeket, amiből eredeteltettük a mozdulatokat, például mikor különböző vastagságú kötelet kellett húzni. Először egy cérnát, majd a végén már egy hajókötelet. Ebben a kontextusban is az emlékeink és az emlékekből származó tapasztalatok adják a referenciapontot. A technikám a jelenből építkezik. Tudatosan nem építünk az affektív érzetekre vagy az affektív érzelmekre. Lee Strasberg, aki Sztanyiszlavszkij tréningjét fejlesztette tovább, Method Acting névre keresztelt módszeréről így ír a könyvében: „A relaxáció, koncentráció és az affektív (érzéki és érzelmi) memória fontossága és szükségszerűsége már akkor világos volt számomra” (2018, 80). A felsorolt négy tényezőtől kettőre a koncentrációra és a relaxációra én is építettem egy másfajta megközelítésből. A felsorolt tréningekben bár a test áll a középpontban, de a képzeteket szeretném figyelmen kívül hagyni és felcserélni a jelenből származó tapasztalatokra, amik megbízhatóbbak és tisztább belső érzeteket alakítanak ki. Segítségükkel szeretném vezetni a testet a természetes mozdulatok felfedezése felé. A testérezetekben láttam meg ennek a forrását, ezekre építem fel a technikát. A testérezetek fogják mozgásra készíteni a testet. Ezzel a felvetéssel Mejerhold biomechanika elméletét dolgozom tovább.

„Futásnak eredtem és megijedtem” A formula értelme a következő: nem azért eredtem futásnak, mert megijedtem, hanem megijedtem, ahogy futásnak eredtem. Ez azt jelentette, hogy az általánosan elfogadott véleménytől eltérően, a reflex megelőzi az érzelmet, s egyáltalán nem a következménye” (Mejerholdot idézi Peterdi Nagy 1981, 111).

Az affektív mozgáspedagógia az érzelmek felépítésében követi ezt az állítást, majd az adekvát érzelm kialakítása után az állapotban tapasztalt testérezeteket állítja a középpontban, segítségükkel kezd el mozdulatsorokat felépíteni. Mejerholdnak gyakorlat sorai is voltak, nálam improvizáción keresztül alakulnak ki a mozgásfolyamatok a testérezetek megfigyelésével. Tehát nem egy berögzített mozgássorozattal alakítjuk ki az érzelmet, mint például a súlylökő gyakorlatánál és azt adaptáljuk utána egy jelenetbe, hanem a mozdulat bázist improvizatív módon hozzuk létre a mozgásból felépített adekvát érzelemből, majd a testérezetekből származó impulzusokból jön létre a mozdulat, mindenkinek a kreativitása szerint. Ezután a létrejött mozdulatokkal fogunk tovább dolgozni, majd felhasználjuk egy jelenetben, egy karakter felépítésénél vagy egy koreografálás alkotói folyamata során. A módszer érzékenyebben veszi figyelembe az

egyen adottságait. A Lecoq tréningbe a maszk segítségével a természetes reakciók kerülnek a középpontba. Ezt kiegészítve szeretném feltárni, hogy a különböző érzelmek, milyen természetes mozdulatokat, gesztusrendszereket hordoznak magukban. Megfigyelhetünk-e az adekvát érzellemmel kapcsolatos gesztusrendszert? El tudjuk-e dönteni, hogy mi az a gesztus, ami természetesen kapcsolódik például a düh érzelméhez és mi az, ami már nem, ahogy ezt Lecoq tréningjében is megismerhettük a természetes mozdulatok kutatásán keresztül. A mozgás középpontba állítása és a testérezetek figyelése a technikám egyik alappillére. A szándék háttérbe szorításával elkerülhetjük a felesleges feszültségeket. A cél nem az, hogy létre akarjuk hozni az érzelemhez kapcsolódó mozdulatokat. Ellenkezőleg, nem akarjuk létrehozni az érzelemből fakadó gesztusokat az alkotási folyamatban. Figyelmünket nem a cselekvésre irányítjuk, hanem a testünkre, miközben a cselekvések, mint következmények jelennek meg. Természetesen a létrejövő mozgásmintákból Lecoq-hoz hasonlóan asszociálhatunk hétköznapi helyzetekre kívülről nézve, de az alkotói folyamatban nem áll figyelmünk középpontjában. A módszer segítségével kísérletezni szeretnék, hogy az lefektetett elméleti alapokkal sikerül-e elérni az alkotási folyamatban, hogy érzelmileg is jelen legyünk a mentális jelenlét mellett. Mentális jelenlét alatt a koncentrált állapot fenntartását értem, mikor figyelmünket a testérezeteink monitorozására irányítjuk és megfigyeljük milyen mozdulatok jönnek létre.

A koncentrált figyelem és annak hiánya a Lecoq tréningben tapasztalat leülős gyakorlatnál markánsan megjelent. Az elvárt koncentrált figyelem minősége a hatha jóga rendszeréhez és alapvetéseihez is szervesen kapcsolódik, mivel a testérezetek megfigyelésén keresztül folyamatosan fentartható a koncentrált állapot, amire a feladatnál is szükség volt. Mikor először gyakoroltuk a leülős feladatot, a végpont jelent meg a belső kognitív reprezentációnkban, a folyamat készség szinten automatikusan lezajlott, anélkül, hogy figyeltünk volna rá, hogy pontosan mit csinálunk. Megváltozhat ennek az egyszerű mozdulatnak a minősége, ha tudatosan figyelek a mozdulatsorra?

A testérezetfigyelés jelentősége a bemelegítésnél is megmutatkozik. Segítségével aktivizálhatjuk az agy és a test közötti kapcsolatokat. A szinaptikus kapcsolatok a mozdulatok ismétlése és a testérezetfigyelés következtében felélénkülnek, ezért gyorsabban és könnyebben ad az elmenk parancsot az izmoknak. Amikor először végzünk egy gyakorlatot, még nem lép minden izomrost működésbe, mert szunnyadnak a szinaptikus kapcsolatok. Azért van szükség az aktivizálásukra, mivel egy izommunka aktuális erejét az határozza meg, hogy az adott pillanatban mennyi izomrost kapcsolódik be a munkába. Egy izomrost csak maximálisan tud dolgozni. Hogy milyen erőt tudok kifejteni azon múlik mennyi izomrostot tud bekapcsolni a mozgásba. Ebből következik, hogy szerepe a kifejeződő mozdulatok minőségében is megmutatkozik. Az izomrostok száma életünk során nem változik, legfeljebb fogyhat.

A figyelem folyamatos fenntartását nem csak a tudatosság és a koncentrált állapot miatt gyakoroljuk, hanem azért, hogy elérjük a neutrális állapotot az elmenkben, amire utána a mozgás segítségével felépíthetünk különböző érzelmeket. Két féle képpen érhetjük el ezt a neutrális állapotot az elmenkben. A jóga segítségével a statikus gyakorlatok által vagy repetitív mozgással. A futásnál olyan tevékenységet végzek, ami egy táncos gyakorlattal szemben kevesebb agyi aktivitást kíván. Ezért több lehetőséget kínál a belső érzetekre összpontosítani. Ehhez egyszerű mozdulatok ismétlése szükséges, hogy az agynak ne keljen energiát fordítani a mozgáskoordinációra, csak a mozgás fenntartására. A mozgás fenntartása hosszabb időn keresztül kiváltja a neutrális állapotot. Olyan repetitív mozgások ismétlése alkalmas az állapot kiváltására, amit hosszú ideig fent lehet tartani. Arra kell figyelniük a tevékenység végzése közben, hogy ha egy gondolat áramlik is az elmenkben, azt engedjük elillanni minél hamarabb, minősítés nélkül. Egy balett óra vagy modern vagy néptánc óra nem a neutrális állapot kialakulásának kedvez, mivel ott bonyolultabb mozgá-

sokat kell gyakorolnunk. Még akkor sem, ha a mozdulatot elsajátítottuk készség szinten, mert akkor is még túl bonyolult sok energiát vesz el a tevékenységre fordított figyelem. Ezt úgy értem, hogy mikor egy balett mozdulatot végzünk az agyunkkal a végpontot képzeljük el, megjelenik a belső kognitív reprezentáció és az izmok pedig megfeszülnek és igyekeznek eljutni a kívánt állapotba. A futásnál már nem kell információt adni az agynak a sorozatos ismétlés következtében, így figyelem is másképp koncentrálódik. Három fázisra osztom, a neutrális állapot kialakulását. Először az agy koncentrál a futásra és vele együtt a test vegetatív idegrendszer tónusain belül aktivizálódnak a szimpatikus tónusok és ez kiváltja az adekvát változásokat a szervezet működésében. A második fázisban az elménknél fent kell tartania a mozgást így lefoglal a kapacitásából. Majd a harmadik fázisban, az agynak már sok energiát kell fordítani a mozgásra, így kevesebbet tud másra figyelni, kezd elcsendesedni az elménk, csökken a feszültség, így könnyebben irányíthatjuk. Ahogy fáradunk, úgy helyeződik át a figyelmünk a gondolatainkról a testünkre, így érzük el fokozatosan a neutrális és koncentrált állapotot az elménkben. A jógánál a statikus gyakorlatokkal érhetjük el ugyanezt az állapotot. Az elménket a statikus mozdulatok végrehajtása kevésbé foglalja le, így a koncentrált állapotot a figyelmünk folyamatos fenntartásával érzük el. Tehát még a futásnál a gondolataink a dinamikus mozdulatok következtében csendesednek el, ahogy a figyelem fokozatosan a testre terelődik, addig a jógánál a figyelem vezetésével érhetjük el ezt az állapotot statikus gyakorlatok mellett.

A neutrális állapot nem összekeverendő a fáradtságból fakadó feszültségmentes állapottal.

„Gyakran a fáradtság is hozzájárul a relaxált állapot eléréséhez, aminek valószínű az a magyarázata, hogy ilyenkor nincs fölösleges energiánk, amely a nem kívánt feszültséget létrehozhatja” (Hull 1999, 48).

A neutrális állapot kialakulása a koncentráció hosszabb időn keresztül fenntartott állapotával érzük el, ahol a figyelmünk fókusza folyamatosan egy dologra irányul. De nem mindegy, hogy mire. Lehet fogok találni később pontosabb meghatározást az állapot kialakulásához szükséges tényezőkre, de most úgy gondolom, hogy a figyelemnek, olyan dologra kell koncentrálnia, ami utána nem okoz olyan szempontból további aktivitást az elmében, mint amikor egy matematikai példa megoldásáig eljutunk, ami az elmét és a figyelmet is további aktivitásra készíti és mentális feszültséget generál. Tehát nem elgondolkodnunk kell a tapasztalásokon, hanem egyszerűen csak megfigyelni. A neutrális állapothoz a figyelem tárgya egyben a figyelem végcéljának is kell lennie, amiből nem származtatunk további mentális műveleteket. A figyelem végcélja egyszerűen hozzásimulni a figyelem tárgyához, ami a fentebb említett példákban a testérzet figyelés volt. Minősítés nélkül kell figyelnünk a tapasztalatokat. Természetesen egy fárasztó nap után, valóban kevesebb lesz az elmében a feszültség, de alapvetően nem ez az egyetlen kritérium, ami a neutrális állapot kialakulását elősegíti. Meghatározhatjuk úgy, hogy a figyelem megfelelő minőségének kialakítására és fenntartására van szükség az állapot kialakulásához.

A jóga rendszerén keresztül megtanítom a színészeknek és a táncművészeknek mit jelent a neutrális állapot és hogyan érzékenyíthetjük óráról órára a figyelmünket, hogy egyre finomabb tapasztalásokra tegyünk szert. Majd egy érzelemhez kapcsolódó mozgásmintákkal létrehozunk az érzelmi állapotot, majd ebben a testérzeteket megfigyelve, amit már begyakoroltunk, mozgásra készítjük a testet. Ezután a kialakult mozgásmintákat transzponáljuk a különböző improvizációs feladatok segítségével. Az alkalmazott gyakorlatok egy része saját ötleten alapul, de szívesen használok a megismert fizikai színházi tréningekben gyakorolt feladatokat is, ami kapcsolódik a koncepciómhoz, sokszor más funkcióban alkalmazva őket. A tréning segítségével koreográfiát vagy jelenetet dolgozhatunk ki, vagy bővíthetjük alkotói eszköztárunkat.

Irodalomjegyzék

- Cserkasszkij, Sz. (2012): Sztanyiszlavszkij és a jóga. *Színház*, 2012. november. URL: <http://szinhaz.net/2012/11/20/szergej-cserkasszkij-sztanyiszlavszkij-es-a-joga> Letöltés dátuma: 2020.02.01.
- Diderot, D. (1966): *Színészparadoxon*. Magyar Helikon, Budapest.
- Goleman, D. (2014): *Fókusz*. Libri Kiadó, Budapest.
- Hull, S. L. (1999): *Színészmesterség mindenkinek*. Tercium Kiadó, Budapest.
- Lecoq, J. (2002): *The moving body*. Methuen Ltd., London.
- Peterdi Nagy László (1981): *Mejerhold műhelye*. Gondolat Kiadó, Budapest.
- Strasberg, L. (2018): *Mestersége színész*. L'Harmattan Kiadó, Budapest.

Vezet a ritmus, és tanít is

Pierre Dulaine munkásságának bemutatása

„A tánc a lélek rejtett nyelve” – így szól a Martha Grahamnak tulajdonított, közismert idézet. Tudunk-e beszélni ezen a nyelven? Hogyan segíthet a tánc a kamaszok útkeresésében, önmegismerésében?

A folyamat, amíg egy kisgyerekből felnőtt válik, számos testi-lelki átalakulással jár. Sokan nehezen kezelik ezt, főleg a pubertáskori testi változások idején: számos fiatalnak szokatlanok hirtelen megnyúlt végtagjaik, gondot okozhat számukra a kéz-láb koordináció. Nem hanyagolhatók el a lelki változások: hangulati ingadozások, fokozott érzékenység. Átalakulnak társas kapcsolataik. Egyre jobban érdeklődnek a másik nem iránt, ami számos további feszültség forrása lehet. Összességében tehát hosszú, buktatókkal teli folyamat a felnőtté válás, amely során minden változik. Elbizonytalanodnak, és úgy érzik, nem kapnak segítséget problémáik megoldásához. Keresik, de gyakran nem találják a helyüket és önmagukat a világban.

Ilyenkor nagyon sokat segíthet a fiatalok életében a tánc. Ez ugyanis teret ad az önkifejezésnek, az egyéniség kibontakozásának, ugyanakkor erősíti a testet és levezeti a fölös energiát. Nagyszerű közösségi terep, ahol megélhetik az elfogadottság érzését, és a kortársak referenciaként szolgálhatnak. A tánc sport is, művészet is egyben. A gyakorlás sok esetben kemény sportnak megfelelő edzésként is értékelhető, a zene, az esztétikus mozdulatok, a megfelelő táncstílus kiválasztásának lehetősége pedig a művészi jellegét erősíti.

Az utóbbi években egyre több a beilleszkedési, tanulási, magatartási nehézséggel küzdő, devianciára hajlamos, egyszerűen „problémás” tanuló. Minden osztályban akad néhány, aki „kilóg a sorból” és zavarja a tanítást, akinek ingadozó a figyelme, társaiét is eltereli. Ezek a gyerekek a tanár figyelmét is elvonják a tanítástól, ezen túl zavaró érzéseket keltenek benne. Saját kudarcának éli meg, ha egy-egy tanulót nem tud megtanítani arra, amit a többi könnyedén elsajátít. A táncórán, ahol a tanulók folyamatos mozgásban vannak, talán még nehezebb a pedagógus dolga, hiszen a hagyományos iskolai tanóráknál szabadabb, kötetlenebb keretek a figyelem, a fegyelem fellazulására nagyobb lehetőséget kínálnak.

A 2006-ban bemutatott *Vezet a ritmus* című zenés film New York egyik iskolájában játszódik, ahol egy neves táncoktató társastántra tanítja a renitens diákokat és a nemzeti bajnokságig juttatja el őket. A film alapja valós: Pierre Dulain nehézsorsú kamaszoknak kínál segítséget a maga speciális módján - a tánc eszközével. Önbizalomra, az egymás iránti kölcsönös tiszteletre, az ellentétek feloldásának lehetőségeire, együttműködésre, a célok eléréséért való kemény küzdelem fontosságára tanítja meg őket.

A zenés filmek hamar belopják magukat az ember szívébe, hiszen egy jó történet és a fülbe-mászó zenék könnyen befogadóvá teszik a nézőt. A film jelenkori problémát dolgoz fel, amerikai közegben. Bemutatja, hogy máshogyan is lehet tanítani, gyerekeket táncra ösztönözni, ezzel személyiséget formálni. Nehéz feladat, kihívásokkal teli, de nagyon sokat jelent, hiszen a gyerekek nemcsak tanulni járnak az iskolába - személyiségük a közösségekben formálódva változik, válik felnőtt életüket is meghatározóvá. A jövőjük itt és most alapozódik meg.

A filmben megismert Pierre Dulaine, francia származású díjnyertes táncosból lett tánctanár, akinek nem a táncos képességek színvonalának emelése, hanem a tanítványok szociális készségeinek fejlesztése és érzelmi nevelése a fő célja. Egy jobb világ lehetetlen álmáról álmodik, melyben

arra tanítja a gyerekeket, hogy táncoljanak. Nagy hangsúlyt fektet a tiszteletre. Ez ugyanis a legfontosabb ahhoz, hogy kapcsolatba lépjünk egy másik személlyel. Az emberi nagyságot, az együttműködést, a személyiségfejlődést, az empátiát hirdeti, kerüli az ellenségeskedést és az öncélú megnyilvánulásokat.

Hosszú tanulási folyamat, amíg az egyén jobb emberré válik, akit elfogadnak. De Dulaine pedagógiája működik. Napjainkban New Yorkban 200 iskola és 50 tanár dolgozik módszerével (Dulaine és Morton 2016). Az eredmény jelentős. Ezekben az iskolákban sokkal kevesebb erőszak van, kevesebb zaklatás, kevesebb harc (Dulaine és Morton 2016). Tehát egyetlen személy és pedagógiája valóban átalakíthatja a világot, mert most ez a gyerekek kis világa, de ha megváltozik a gondolkodásuk, talán a szülőkre is kedvező hatással lesz.

Az amerikai oktatási rendszer

Az oktatást az Amerikai Egyesült Államokban „nemzeti tanterv” nem létezik. A tanév hossza, a tankötelezettség és minden alapvető oktatási törvény államonként változik. Az ingyenes, kötelező állami oktatás a gyermekek 5 és 18 éves kora között zajlik.

Az amerikaiak igyekeznek önállóságra nevelni a gyerekeket. A felelősségvállalás, a döntéshozatali képesség a legfontosabb pozitív értékek között szerepel. A csapatszellem, a másokkal való együttműködés elengedhetetlen egy sikeres karrierhez. Ezt már korán megtanulják a rengeteg csapatsport valamelyikét üzve. A kötelező tantárgyak mellett szabadon választhatók is vannak. A szokásos órarenden túl kerül sor a tanórán kívüli tevékenységekre. A kínálat rendkívül gazdag. A házi feladatok az olvasási, kutatási és írásbeli feladatokon alapulnak, az iskolai ellenőrzés tesztek alapján történik. Az iskolai sport és kulturális élet legtöbbször a közösségi élet érdeklődésének központjában áll. Az egyes államok lehetővé teszik, hogy szülői engedéllyel még a középiskola befejezése előtt abbahagyhatják az iskolát, más államok megkövetelik, hogy a diákok 18 éves korukig maradjanak az iskolában (Gordon Győri 2001).

Az amerikai oktatás egyik általános jellemzője, hogy a sérült embereket a lehető legteljesebb mértékben integrálják az oktatásba. Már korán toleranciára nevelik a gyerekeket. Számos iskolában külön osztály működik gyógypedagógussal, aki a szellemileg vagy fizikailag korlátozott gyerekek oktatására szakosodott (Gordon Győri 2001). Hasonlóképpen működik a nyelvi integrálás is.

Amerikában a Nemzeti Táncszövetség támogatja a tánc és egészségmegőrzés együttműködését, ami azt jelenti, hogy a tánc eszköz lehet a gyerekek fizikai, érzelmi és esztétikai fejlesztésére, és kialakíthatja az igényt a mindennapi fizikai aktivitásra, testmozgásra. Tehát egyszerre rekreációs forma és a művészi kifejezés eszköze. A társastánc a foglalkozások biztonságos légkörében megerősít és fejleszt olyan alapképességeket, mint a tisztelet, a bizalom, az udvariasság és az elfogadás (Nelson, Guess és Ramos 2007).

Dancing Classroom

A fentebb bemutatott amerikai oktatási rendszerbe épült be Pierre Dulaine oktatási programja. Dulaine 1944-ben született Jaffában, a brit hadseregben szolgáló ír apa és palesztin anya gyermekeként. Szülei Izraelből elmenekültek, családjá Ammanban, Jordániában telepedett le. 1956-ban a Szezi-válság hatására Dulaine szüleivel Angliába, Birminghambe költözött. Átélt a kirekesztettség és az előítéletek „élményét”. 14 évesen kezdett el táncolni, 18 évesen már profi táncossal vált. 21 évesen tagja lett a Tánctanárok Egyesületének (Imperial Society of Teachers of Dancing). 1971-től szóló táncosként működött Londonban, Nairoiban, Párizsban. Később munkát kapott Arthur Murray táncstudiójában. 1976-ban Yvonne Marceau táncpartnere lett. Több jelentős díjat

nyertek. Egyik alapítója volt 1984-ben az American Ballroom Theatre Company-nak. 1994-ben megalapította Dancing Classroom programját New York városában, amelyet azóta a világ számos országában megismertek és jelenleg is követnek (Dulaine és Morton 2016). Ez egy egyedülálló módszer, tanítási folyamat általános és középiskolás tanulók számára. Ingyenes, nem profitorientált program. Személyes tapasztalatból táplálkozik, hiszen Dulaine már fiatal táncosként érezte önmagán a társastánc személyiségfejlesztő hatását. A tanterv kiválasztása és oktatása gondos és szisztematikus. Összekapcsolják a programot az iskolai tanterv többi részével. Az olvasást és írást versek, prózák olvasásával, esszék, naplók írásával gyakorolják. Megismerkednek hazai és külföldi művekkel egyaránt. Társadalomtudományokkal család-történetek feldolgozása keretében foglalkoznak, megismerkednek címerekkel, zászlókkal és egyéb jelképekkel.

Tanulmányozzák, hogy a tánc miképp jelenik meg különféle képzőművészeti alkotásokon. A matematikát többek között a zenei ismeretek elsajátításakor alkalmazzák, ritmus, tempó érzékelteése kapcsán. A testnevelés órákon a sportolás mellett a helyes táplálkozással is foglalkoznak, anatómiai ismereteket szereznek és az emberi test működéséről tájékozódnak (Curriculum Integration, heartofdance.com).

A program célja: pozitív érzések megélésével (csapat, bizalom, tisztelet, teljesítmény) megalapozni a gyerekek sikeres életét, negatív élettapasztalataikat kompenzálni. A programban résztvevő osztályok tagjainak partnerként és csapatként kell dolgozniuk, hogy az új figurákat elsajátítsák, melyekből később a kész koreográfia áll majd. Az egyénnek tudatosan kell arra törekednie, hogy ne hozza partnerét kellemetlen helyzetbe, ne nehezítse meg számára a táncot, figyeljen, hogy a másik ne érezze magát kényelmetlenül. A társastánc tanulásának célja, hogy mindkét ember jól érezze magát és tisztelje társait. Ez udvariasságot, mások méltóságának megőrzését feltételezi. A táncosztály egyedülálló lehetőséget kínál arra, hogy ezeket a készségeket a gyerek gyakorolhassa, a „normál” osztályokkal ellentétben, ahol a tananyagközpontúság a jellemző (Dulaine és Morton 2016). A tanítás magas színvonalú művészeti oktatás keretein belül, a tánc szakmai szókinccsel felhasználva, a tanárok pozitív elkötelezettségével és szakmai együttműködésével történik. A tanárok, akik tanítanak a módszerrel, elsajátították, hogyan használják a csoportot az egyén segítésére. Mindenki érzéseit tiszteletben tartják. Nyitottak, az egyenlőség támogatói. A társastáncot olyan közegként használják, amely pozitív tulajdonságokat, pl. toleranciát, bizalmat, önbecsülést táplál. Ezek a készségek a tanulók egész életében fontos szerepet töltenek be. A foglalkozások biztonságos környezetben, légkörben olyan viselkedésmódot mutatnak normaként, melyek a fiatalok számára elfogadhatók, és követendő mintául szolgálnak. Szoros együttműködésben dolgoznak az általános iskolai tanárokkal, tapasztalataikat megosztják egymással (Dulaine és Morton 2016).

A program a tanítási nap szerves része, nem iskola utáni elfoglaltság. A gyerekek házi feladatot kapnak, leírják, hogyan érzik magukat, amikor egy fiúval vagy egy lánnyal táncolnak, megismerkednek azzal a kultúrával, annak az országnak a földrajzával, ahonnan az adott tánc származik. A tánc tanulás tehát nem csak „lassú, lassú, gyors, gyors” lépések egymásutánisága, hanem fontos társadalmi és érzelmi hatás is. Ez a szociális és érzelmi tanulási folyamat az 5-7-8. osztályos gyerekek életfontosságú készségeit fejleszti a társastánc keretein belül. A 10 hetes program során heti 2 alkalommal találkoznak a diákok. A táncok lépés anyagának elsajátításán túl a foglalkozásokon megismerkedhetnek különböző vendégművészekkel és számos táncos videót is megtekintenek. A tanfolyam végére a lányok és a fiúk érett, önálló és elegáns fiatal hölgyekké és urakká válnak, miközben elsajátítják az egymás iránti tiszteletet, a toleranciát, az együttműködés képességét (Dulaine és Morton 2016).

A program befejezéseként minden résztvevő osztály összes tanulója bemutatót tart az iskolai közösség (tanárok, diákok) és a szülők előtt, akik megtapasztalhatják diákjaik, társaik, gyermekeik szociális fejlődését, és élvezhetik koreográfiáik előadását. Láthatják, milyen változáson

mentek keresztül azóta, hogy először táncoltak együtt. Különleges kapcsolat alakul ki a táncosok és a tanárok között: állampolgárságtól, fajtól, vallástól, társadalmi-gazdasági státustól független bizalom, felelősség, egyenlőség (Dulaine és Morton 2016).

A 10 hetes képzés lezárása után azoknak, akik tovább szeretnék folytatni a táncolást, a DC Academy hétvégi kurzusa ad erre lehetőséget. Ez már nem ingyenes, egy tanévre szóló, szeptembertől júniusig, 30 hétvégét tartalmazó elfoglaltságot jelent. Itt megismerkedhetnek más állami iskolából érkező DC-s diákokkal, barátságok szülehetnek, több partnerrel is táncolhatnak. Módjuk van elsajátítani többek között a társadalmi érintkezés szabályait / öltözködés, köszönés, bemutatkozás stb./, magasabb szintre emelhetik táncos, technikai ismereteiket. Lehetőségük nyílik minden tavasszal különböző fesztiválok keretein belül bemutatkozni, és átélni a versenyzés élményét, a sportszerűséget és a csapatmunka motiváló erejét (Dulaine és Morton 2016).

A legelkötelezettebb és legígéretesebb tanulók tovább fejleszthetik művészi képességeiket, szociális kapcsolataikat a 2006-ban alakult YDC – fiatal diákok egyesületében. Ennek keretén belül részt vesznek különböző világtáncfesztiválokon, ahol más városok diákjaival, más országok kultúrájával találkozhatnak (Dulaine és Morton 2016).

Dulaine azt állítja, hogy a tánc tanulás során az egyén önmagát is megtanulja tisztelni. Csak ezután következhet a mások iránti tisztelet elsajátítása. Az érintés hatására érzelmi kapcsolat alakul ki a partnerek között. Ezen keresztül lehet megismerni egy személyt szavak nélkül. Ösztönösen jó érzések születnek ebből a helyzetből, és arra kell törekedni, hogy ez az érzés kialakuljon, fennmaradjon és tovább fejlődjön. Így leküzdhetők az előítéletek, a bizalmatlanság, és a gyűlölet. A táncórákon táncolni kell egymással, fizikai kontaktusba kerülni, szembenézni olyasvalakivel is, akit nem szeretsz az osztályban (Dulaine és Morton 2016).

New York egy olvasztótégely, ahol az afroamerikai gyerekek kínai gyerekekkel táncolnak, zsidó lányok muzulmán fiúkkal. Palesztin és zsidó gyerekek együtt. Meg kell tanulniuk, hogyan „táncoljanak az ellenséggel”. A fiatalok gondolkodását könnyebben lehet megváltoztatni, mint a felnőttekét, de a gyerekek alakíthatják szüleik szemléletét.

A Dulaine-módszer

Taking the Lead (2016) című könyvében a szerző arról ír, hogy ha a gyermek úgy érzi, biztonságos helyen van, ahol a határok egyértelműek, a tanár teljes mértékben jelen van, ahol a tisztelet és az együttérzés uralkodik, akkor öröm és boldogság van a csoportban. A tánc tanárok feladata nem csak a tánc tanításáról szól, a tánc „csak” egy eszköz arra, hogy a tanítvány elhárítsa a társadalmi akadályokat, tisztelettel bánjon embertársaival, megismerje önmagát, növelje az önbizalmát, jól kommunikáljon legyen képes úgy együttműködni másokkal, hogy elfogadja a többieket, még ha azok különbözőek is (Dulaine és Morton 2016).

Pierre Dulaine saját módszerének lényegét az alábbi fogalmakkal határozza meg:

- Tisztelet és empátia
- Tanári jelenlét
- Biztonságos környezet
- Fegyelmelés nélküli fegyelem
- Kommunikáció
- Humor, vidámság, jókedv

Tisztelet és empátia

Tisztelet és empátia képezi Dulaine módszerének alapját. Véleménye szerint sajnos nagyon kevés felnőtt tudja, hogyan kell igazán bánni a gyerekekkel. Még kevesebben emlékeznek vissza saját

gyermekkorukra, pedig a nevelés elengedhetetlen feltétele az empátia. Munkája során arra törekszik, hogy a gyerekek különlegesnek, egyedinek és igazán fontosnak érezzék magukat. Ösztönzi és támogatja diákjait. Gondoskodóan, türelmesen bánik velük. Azzal, hogy a táncosok megköszönik partnerüknek a táncot és üdvözik a következő partnert, az emberi érintkezés alapvető normáit közvetíti. A humanisztikus pedagógia képviselőjeként az oktatás minden résztvevőjét egyenrangú embernek tekinti, elismeri önállóságát, méltóságát, a természeti és társadalmi viszonyok által megengedett szabadságfokát (Dulaine és Morton 2016).

Tanári jelenlét

Nagyon fontos, ám valószínűleg minden tanár számára a legnehezebb feladat, hogy a tanítási óra minden „pillanatában” jelen legyen. Hiszen egyszerre kell tanítani, saját tevékenységére koncentrálni, és figyelni az egyes tanulókra és az osztály egészére. Ez a folyamat nagyon komoly érzelmi és kognitív megterhelést jelent, a lelki folyamatok gyors változását igényli. A gyerekek pedig nagyon érzékenyek, és tudják, amikor egy tanár, szülő, edző vagy számukra fontos személy csak testében van jelen, nem teljes odaadással. A gyerekektől érkező negatív visszacsatolások könnyen kifáradáshoz, belső feszültséghez és a pedagógus önértékelésének csorbulásához vezethetnek.

Pierre Dulaine képes arra, hogy „minden pillanatban” ott legyen, teljes figyelemmel forduljon tanítványai felé. Megfigyeli az egyének, csoportok viselkedését, és azonnal visszajelez, reagál megnyilvánulásaira. Amikor egy gyermek ideges, szorongó vagy egyszerűen nem figyel, amikor a csoport zaklatott vagy zavaró, átlátja a helyzetet és rögtön beavatkozik. Ezért tud az osztálya zökkenőmentesen működni. Az érzelmek megfelelő módon történő kifejezésének teret enged, legyen az felnőtt vagy gyerek. Így előzi meg az elfojtásból eredő szorongást, amely testi – lelki betegségeket idézhet elő (Dulaine és Morton 2016).

Biztonságos környezet

A tanulók feszélyezve, néha kellemetlenül érzik magukat társaik előtt is, ezért olyan környezetet, légkört kell teremteni, ahol mindenki egyenlő, ahol a teljesen különböző emberek „egyenrangúak” lesznek, és mindannyian fel merik vállalni önmagukat. A Dancing Classrooms osztályaiiban a gyerekek felszabadultnak érzik magukat, oldódik feszültségük, mert a pedagógus és a csoport is elfogadja személyiségüket. Az órákon együtt játszanak, nevetnek, táncolnak, az érintés és a mozgás nyelvén „beszélgetnek” egymással. Ez hozzásegíti őket egy biztonságosabb lelki háttér kialakulásához, mely elősegíti a gyerekek pszichés fejlődését. Az a bizalmi légkör, amelyben részük van, lehetőséget nyújt képességeik kibontakoztatására, egyéniségük fejlődésére. A modern zargonban ezt terápiás környezetnek nevezzük, amely csak abban különbözik a gyerekek normális napi környezetétől, hogy nem a megszokott funkcióját tölti be. Például tornaterem, ebédlő, tanterem. Ugyanaz a hely, de más tevékenység. A pozitív csoportélmény, minőségi idő megerősíti énképüket, önbecsülésüket, munkára és további önkifejezésre motiválja őket közös cél érdekében (Dulaine és Morton 2016).

Fegyelmezés nélküli fegyelem

A tanulók képességeinek kibontakoztatásához biztonságos légkörre van szükség, ezt pedig a határok, keretek megfogalmazása, betartatása révén éri el. A belső fegyelem kialakulása a fegyelmezett légkör segítségével történik. Bár a tanulók és a tanár alá-fölérendeltségi viszonyban vannak egymással, a gyerekek elismerik és elfogadják a tanár irányító szerepét, tekintélye van. A diákokat egyéni szükségleteik ismeretén alapulva motiválja, kedvező viselkedésüket dicsérettel megerősíti, személyes segítséget nyújt. A gyerekek is részt vesznek a szabályok létrehozásában, melyek egyértelműek, rugalmasak, betarthatók. A tánctanulás időkeretének meghatározása és tartalommal

való kitöltése is a fegyelmezés eszköze. Nincs időfecsérlés, nincsenek játsszák. Nincs szükség olyan külső normák felállítására, melyek kényszerítő eszközökkel érhetőek el. Nincs parancsolás, fenyegetés, figyelmeztetés, prédikálás, kioktatás, kritizálás, gúny, szidás. A felmerülő konfliktusok megoldása vereségmentes módszer alapján zajlik (Dulaine és Morton 2016).

Kommunikáció

Dulaine kommunikációjából a gyerekek felé melegség és szeretet árad. Gesztusai és szavai egyaránt bátorítók. A verbális- és metakommunikáció útján közölt üzenetei összhangban vannak, nagy hatást gyakorolnak tanítványaira. Mivel belső meggyőződésből fakadnak, egyértelműen hitelesek. Kontroll alatt tartják a pedagógiai helyzetet és segítik az oktatási folyamatot. A társadalom alsó rétegeiből kikerült gyerekek, akik nem tanulták meg megfelelően a nyelvet, mimika, tekintet, mozgás, testtartás, segítségével dekódolják üzenetét. Ő is felismeri a tanulók nonverbális közléseit, amely az empátia lényege. A közös munka során nem csak a mozgás leutánzása történik, hanem a tanár a maga hiteles viselkedésén, érdeklődésének és kompetenciájának kifejezésén át, azonosulási modellt is válik. Megfelelő dicsérettel - ami nem túl általános - a fejlődést, a próbálkozást, a kitartást helyezi előtérbe. Megengedi a hibázást és biztatással motivál azok kijavítására. A foglalkozásokon a nonverbális kommunikáció egyik fajtáját, az érintést is megtanítja, hiszen ez a tánc természetes velejárója. Használja a térközszabályozás módszereit is (Dulaine és Morton 2016).

Humor, vidámság, jókedv

Dulaine óráit jókedv és felszabadult vidámság jellemzi. Szívesen tartózkodik a gyerekek között, örömmel végzi a tanítást. Egész személyiségéből derű sugárzik. Óráin gyakran alkalmazza a humort, mellyel nemcsak a tanulóiban lévő stresszt csökkenti és a csoportban esetlegesen jelenlévő feszültséget oldja, hanem elősegíti a tananyag memorizálását, kreatív megértését is. A jó hangulatban folytatott ismeretszerzés érdeklődőbbé teszi a diákokat és kevésbé megerőltető. Dulaine sosem lépi át azt a határt, amellyel megbáontaná tanítványai önértékét, nem sért, nem bánt meg egyetlen tanulót sem, nem ad lehetőséget zaklatásra, kiközösítésre. Óráin a jókedv nem csap át féktelen viháncolásba, nem akadályozza a tanítást, tanulást, hanem megmarad abban a méderben, amely még mindenki hasznára válik. Öniróniára is képes, ami által megközelíthetőbbé, emberivé válik a tanár személye, és nagyobb bizalommal nyílnak meg irányába tanulói. (Dulaine és Morton 2016).

Kutatási eredmények, statisztikák

2005-ben az American Ballroom Theatre felkérte a Philliber Research Associates-t a Dancing Classrooms program értékelésére. Ennek a kutatásnak a célja az volt, hogy dokumentálják a tanulói készségek, az attitűdök és a viselkedés változásait, az iskolai tanárok, a szülők, a tánctanárok és maguk a diákok tapasztalatainak tükrében. A vizsgálatban résztvevő diákok 25% -a afroamerikai, 25% -a latin, 30% -a ázsiai, 20% -a angol volt. Tanári-, szülői-, tanulói kérdőíveket használtak a mérésre. 460 darab kitöltött kérdőív visszajelzései alapján megállapították, hogy a programban résztvevő fiatalok jobb szociális készségekkel, nagyobb önbizalommal rendelkeztek a kurzus végére, a fokozott fizikai aktivitás és a testmozgás hatására fejlődtek koordinációs és táncos képességeik. Valamennyi megkérdezett egyetértett abban, hogy a résztvevők nemcsak élvezték a programban való részvételt és a táncot, hanem pozitív megerősítést is szereztek közben. Segített a tanulóknak társadalmi problémáik leküzdésében, megkönnyítette a kapcsolatteremtést az ellenkező nemű tagokkal, hozzájárult szorongásaik, félelmeik feloldásához. Egyetértettek abban is,

hogy lehetőséget biztosított a diákok számára új készségek elsajátítására, személyiségük mélyebb megismerésére. A program során elsajátították az illedelmes viselkedést és az udvariasság szabályait, megtanulták tisztelni a másik embert, szociális készségeik megerősödtek. Fokozódott a diákok önbecsülése, jobb lett a csoport légköre, az osztálytársak közelebb kerültek egymáshoz. Együttműködésük elmélyült, a csapatmunka kiteljesedett, aminek hatására tanórai munkájuk is javult. A résztvevők több, mint 80% -a egyetértett abban, hogy jól érezték magukat a foglalkozásokon. Szélesedett világlképük, miközben alkalmuk volt megismerkedni idegen népek kultúrájával és saját kulturális örökségükkel (Philliber Social Associates 2008).

A tanárok véleménye

A tizenhárom tanár közel háromnegyede egyetértett abban, hogy a program elősegítette a diákok testi fejlődését, állóképességüket növelte, fejlesztette mozgáskoordinációjukat, fokozta aktivitásukat. Többségük jelezte, hogy tanulói beszámoltak a táncórákon szerzett élményeiről. Néhányan pedig azt is megtapasztalták, hogy a programban való részvétel által kifejlesztett új készségeiket a tanórákon miképpen kamatoztatták diákjaik (Nelson és mtsai 2006). Az osztályfőnökök mindegyike úgy vélte, hogy a program hatására diákjaik könnyebben elfogadták azokat a gyerekeket, akik nehezen tudnak beilleszkedni az osztályközösségbe, megtanulták, hogyan lehet jobban együttműködni társaikkal, és tiszteletben tartani egymást. A változást abban is észrevették, hogy a csendesebb, visszahúzódóbb gyermekek nyitottabbak és beszédesebbek lettek (Nelson és mtsai 2006).

A szülők véleménye

A százharminc megkérdezett szülő/gondozó több, mint 90 %-a úgy nyilatkozott, hogy gyermekük otthon beszélt a táncról, és többen arról is beszámoltak, hogy gyakorolták az iskolában tanultakat. Az iskolai tanárokhöz hasonlóan a diákok szülei / gondozói is nagyon pozitívan értékelték a táncosztályok hatását. A többség (66%) arról számolt be, hogy gyermekeik teljesítménye kellemes meglepetést okozott számukra. Megcsodálták gyermekeik mozgását tánc közben, és elismerésre méltónak tartották a tánc iránti lelkesedésüket. Megdöbbentek azon, mekkora önbizalomra tettek szert, és hogyan voltak képesek legyőzni félelmeiket. Elámultak a társakkal való együttműködés összhangján. A szülők / gondviselők egyetértettek a tanárokkal abban, hogy a program sok szempontból hasznos volt. Gyermekeik megtanultak valamit az illemlről és a társadalmi érintkezés szabályairól. Többek között arról, hogyan kell viselkedni másokkal, hogyan kell tisztelni egymást és hogyan kell másokkal együtt dolgozni. A legtöbben úgy vélték, hogy a program hozzásegítette a gyermekeiket - többek között - ahhoz, hogy jobban érezzék magukat, magabiztosabbak, boldogabbak és pozitívabbak legyenek. Sokan egyetértettek abban is, hogy gyermekeik megtanultak valamit a nemzeti kulturális örökségükről és más kultúrákról. Néhány szülő/gondviselő javaslatokat tett arra, hogyan lehetne még a táncosztályok programján javítani. Igényelték folytatását, ajánlották, hogy bővítsék a programban résztvevő iskolák számát, kérték, hogy a program állandó részét képezze a tantervnek vagy a gyermekeik iskoláiban kínált tevékenységeknek (Nelson és mtsai 2006).

A tánc tanárok véleménye

Az a három tánc tanár, aki a táncosztályokkal dolgozott, számos területen pozitív fejlődést tapasztalt tanítványaik eredményeiben. Fejlődtek táncos készségeik, elmélyültek ismereteik, javult az ellenkező nemű társaikkal való kapcsolatuk, képessé váltak a társaikkal való együttműködésre, irántuk való tiszteltre, megerősödött önbizalmuk, megtanulták élvezni a táncolást, az előadást. A csendesebb, visszahúzódóbb diákok magabiztosabbakká váltak, a tánc hatására kezdtek megnyílni. Megkapták a

megérdemelt figyelmet; a kemény munkájukat végül elismerik, anélkül, hogy szükség lett volna felhívni magukra a figyelmet. Az agresszívabb gyerekek, lehiggadtak, levezették fölös energiáikat a táncórákon (Nelson és mtsai 2006).

A tanulók véleménye

A 314 kitöltött hallgatói kérdőív eredményei megerősítik az osztályfőnökök, szülők / gondviselők és a tánc tanárok által jelentett pozitív eredményeket. A diákok egyetértettek abban, hogy élvezik a Dancing Classrooms-ban való részvételt. Emellett többségük igazolta, hogy egy vagy több tantárgyból jegyeik javultak. Sokat tanultak az együttműködésről, a csapatmunkáról, a tiszteletről, a kulturális örökségükről és más népek kultúrájáról. Magabiztosabbnak érezték magukat, javult koncentrációjuk, megtanulták kifejezni egymás iránt érzett érzéseiket. (Nelson és mtsai 2006) A kutatásban részt vett diákok interjúválaszai alapján megállapíthatjuk, hogy a számukra ismeretlen tanulási folyamat, módszer és program elvárások nélküli volt. Annyit tudtak kezdetben, hogy táncolni tanulnak majd. Egyesek még saját képességeikkel sem voltak tisztában, ami az első órákon vált nyilvánvalóvá számukra. A küzdelmek ellenére azonban élvezték azt, amit csináltak. Kihívásnak tekintették. Megismerték, hogyan használják az agyuk egy teljesen más részét akkor, mikor táncolnak. Ennek hatására pihentetővé vált, amin korábban stresszeltek. Mindeközben nemcsak saját magukat ismerték meg, hanem az osztály minden tagjával erősödött személyes kapcsolatuk is (Torzillo 2016).

Összegzés

A gyerekek egyre több időt töltenek az iskolában, a családokon belüli szocializáció érezhetően gyengül, ezért nagyobb szerepet kell átvennie a nevelésből. Az iskolák feladata sok esetben a hiánypótlás, a korrekció is. Ehhez helyi szinten megfelelő pedagógusminta, élményekben gazdag szociális közeg, tevékenységkínálat szükséges, ahol a tanuló tapasztalatokra tehet szert. A legtöbb iskolában számtalan szabadidős tevékenység közül választhatnak a gyerekek és szüleik, melyek a személyiség önmegvalósításának fontos színterei lehetnek. Kedvező esetben minden gyermek olyan kedvelt időtöltésben vehet részt, amely megfelel szükségleteinek, érdeklődésének, műveltségi szintjének, életkorának, magatartásmintáinak. Ezek hatása később megmutatkozik a diákok kapcsolatfelvételében, konfliktuskezelésében, valamint szociális kompetenciáik (tolerancia, empátia, együttműködés, segítőkészség, az élet és a munka szeretete, az érdekérvényesítés és a szervezés) területén egyaránt. Realisabbá változik önismeretük, jobban el tudják fogadni önmagukat. Dulaine programja is alátámasztja mindezeket. Tudatos, tervszerű pedagógiai folyamat, amely a fejlődéslelektan, a szociológia, a pedagógia, a pszichológia, a szociálpszichológia által megalapozott, részleteiben kidolgozott eljárás. Nagy szakmai ismerettel, alázattal, hitelesen, hivatástudattal, lelkiismeretes, következetes munkával valósította meg elképzeléseit. A több mint húsz éves múltra visszatekintő gyakorlat jelenleg olyannyira jól működik, hogy már nem csak a tengerentúlon alkalmazzák, hanem Európában (Németország, Svájc) is megkezdte térhódítását. A kamaszok útkeresésének segítése mellett 2014. júliusában különleges feladatra vállalkozott, Down szindrómás fiatalokkal kezdett foglalkozni.

- Curriculum Integration United States of America*. URL: <https://www.heartofdancemn.org/research-validation> Letöltés ideje: 2019. 04. 27.
- Dulaine, P. és Morton, R. (2016): *TAKING THE LAED Memoir of a Dancing Life*. Dancing without Borders Press, New York.
- Gordon Györi János (2001): Az irodalomtanítás elmélete és gyakorlata az Amerikai Egyesült Államokban I. *Új Pedagógiai Szemle*, 2001. 11. sz. URL: <https://folyoiratok.oh.gov.hu/uj-pedagogiai-szemle/az-irodalomtanitas-elmelete-es-gyakorlata-az-amerikai-egyesult-allamokban-i> Letöltés ideje: 2019.02.20.
- Gruner, Ch. R. (2000): *The game of humor A Comprehensive Theory of Why We Laugh*. Transaction Publishers, London.
- Kuiper, N. A., Borowicz és Sibenik, M. (2005): A good sense of humor doesn't always help: agency and communion as moderators of psychological well-being. *Personality and Individual Differences*, 38. sz. 365–377.
- Moreno, C. (2016): Methodology and beliefs in primary school dance education. *Journal of Physical Education and Sport*, 16. évf. 3. sz. 743–751. DOI:10.7752/jpes.2016.03120 URL: https://www.researchgate.net/publication/309102937_Methodology_and_beliefs_in_primary_school_dance_education Letöltés ideje: 2019.02.20.
- National Dance Education Organization (2005): *Standards for Learning and Teaching Dance in the Arts*. Bethesda, MD: National Dance Education Organization. URL: <http://users.rowan.edu/~conet/Temple/DanceStandards5.18.pdf> Letöltés ideje: 2019.02.20.
- Nelson, L.P., Guess, W. és Ramos, J. (2006): *An Evaluation of Dancing Classrooms North Texas Expansion Pilot Program*. University of Texas at Arlington. URL: https://dancingclassrooms.org/wp-content/uploads/2019/05/Dr_Larry_Nelson_Fort_Worth_Research.pdf Letöltés ideje: 2019.02.20.
- Philliber Social Associates (2008): *Inc. Dancing Classrooms Program Evaluation Executive Summary*. American Ballroom Theater Company. URL: <https://static1.squarespace.com/static/545962dae4b059216c7a2a73/t/559dce3be4b0a24766887d85/1436405307252/PhilliberSocialDevResearch10-31-06.pdf> Letöltés ideje: 2019.02.20.
- Pledger, C. (2016): Ballroom Dance: An Education Like No Other. *Inquiry: The Journal of the Virginia Community Colleges*, 20. évf. 1. sz. URL: <https://commons.vccs.edu/inquiry/vol20/iss1/7/> Letöltés ideje: 2019.02.20.
- Rost, D.H. és Schermer, F.J. (1987): Emotion and cognition in coping with test anxiety. *Communication and Cognition*, 20. évf. 2-3. sz. 225–244.
- Torzillo, M. (2016) *Dancing around the edges: dance in the primary school classroom*. Professional Doctorate (Research) thesis, James Cook University. URL: <https://researchonline.jcu.edu.au/50994/> Letöltés ideje: 2019.02.20.

A Szentpál-Rabinovszky rendszertan mozdulat-struktúrája és mozgáselemzése

Kutatásom tágabb témaköre Szentpál Olga mozdulatművész, ritmicienne, mozgáselemleti analitikus művészeti munkásságának feltárása. Ezen belül vizsgálom a Szentpál Olga és Rabinovszky Máriusz szerzőségével kézirat formában fennmaradt rendszertant, amely az Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet Táncarchívumában található.¹ A Szentpál-rendszertan korszakalkotó összetettsége, szakmai alapossága felveti azt a kérdést, mindez honnan is származhat, milyen hatások készítették az alkotókat a mozgás alapvető törvényeinek feltárására, annak rendszertani kidolgozására. Korábban már több szerző utalt a Szentpál-rendszer létre és fontosságára (Merényi 1968; Fügedi 2013; Fügedi és Fuchs 2016), azonban ennek részletes elemzése eddig még nem történt meg. Szentpál Olga a mozgásművészeti rendszerét leíró kéziratot² férjével, Rabinovszky Máriusszal együtt hozta létre. Ezt megelőzően 1928-ban megszületett közös alkotásukként a *Tánc, a mozgásművészet könyve* (Rabinovszky és Szentpál 1928), ami szemléletmódja, gondolkodásának táncbeli fókusz és tudományos munkássága kiindulópontjának tekinthető. A mozgás, a színpadi tánc analitikus szemléletmódja, formai meghatározása itt is szerepet kap. Elsőként azokat a készítéseket és okokat kerestem, amelyek a szerzők századfordulós kulturális miliójából, a társadalmi helyzetéből adódhattak e sajátos mű megírásakor.

A kulturáltság a közgondolkodás szerint, vagy bizonyos tudományos narratívákban is, magába foglalja a tudást, a művészetet, a morált, a szokást és minden olyan képességet, amit az ember a társadalom tagjaként elsajátít. Mindezek különösképp lényeges szempontjai a kulturális élet alakulásának, a kulturális komplexitás kifejezésének. Boglár Lajos (2007, 122) esztétikum meghatározásának értelmében a modern kori művészet kifejezése és annak befogadó közege az „én” meghatározására törekszik, egyedi kifejezésmódokat keres. Az etno-esztétikum³ kifejezésének megformáltsága a 19–20. század fordulóján a tánc, ami az egyéniség megmutatkozására ad lehetőséget, avagy a konkrét közösség miliójában jelentéssel bír, s ez a tánc esetében éppen a nemzeti identitástudat megjelenésével kialakuló individuum alanyból állítmánnyá, közemberből jelentéshordozóvá válásában a meghatározó momentum lehet. Ez lesz az a meghatározó lényegi forma, aminek fejlődése lehetővé teszi nemcsak a művészi kifejező tánc létrejöttét, hanem annak fejlődését, funkcionális hatásának tervszerű kezelését, komplex értékrendekbe illesztési lehetőséget is. Ez az értékrend tartalmazza a vallást, ami az identitás legfőbb meghatározója egészen a 18. századig, a klasszicizmusban megjelenő felvilágosult gondolkodást és a protestantizmus mellett megférő filozófikus látásmódot, ami lehetőséget teremt a tudomány alapjainak megteremtésére, tudományágak térnyerésére és létrejöttére. A társadalmi rétegződés csoport-alkazatainak kölcsönhatása idején, avagy e hatások megnevezése (pl. népi hagyomány, szokás, tradíció, mozgáskultúra, örökség, stb.) alkalmával már a polgárság megjelenése is hatással van a művészeti élet alakulására, „intézményként” megjelenésére, közösségi funkciójának kiteljesedésére.

Európában a nemzeti identitás megjelenése a kulturális eszmeiség művészeti produktumaként elsősorban a nemzeti viselet, a himnusz, a zászló, a nacionalizmus hatásai a táncművészetben, a kapcsolati kultúrákban, a családi hagyományokban, a szereptudatok és rangok mibenlétében is

¹ A Szentpál-hagyatékot Fuchs Lívia dolgozta fel, és így tette könnyebben kutathatóvá. OSZMI Fond 32

² *Testtechnika* (1935); *Mozgásművészeti rendszertan* (1940)

³ Az etno-esztétika az esztétikai antropológia vagy művészetetnológia egyik meghatározó ága (Boglár 2007).

árnyalva. A nemzeti táncok (Kaposi 1991, 106), a polka, a valcer, a foxtrott, a polonaise, vagy a quadrille mind hozzájárultak a nemzeti identitás megerősödéséhez és vállalásához. Magyarországi vagy „magyarosnak” titulált, szerkesztett nemzeti műtáncként jelentkezett a verbunkos stílus, ami a klasszikus balett és a néptánc elemeinek felhasználásával lesz később stílusalkotó irányzat⁴, kifejezőmód, stílári norma része is. A tánc a társadalmi beilleszkedés fontos eszköze volt és maradt, a gyermekkor után a fiatal felnőttkorba lépés első stádiumaként a bálban való részvétel számított a betagozódás társadalmi rítusának, a közösségi jóváhagyás identikus tényének. A táncmesterek már az 1400-as évektől kezdve csiszolják, szerkesztik, technikailag képzik a nemességnek tanított táncokat. A kifejezés művészetének társítása, az esztétikum és a dramaturgia együttesen formálja az előadóművészet mibenlétét. A felvilágosodás eszméinek hatása a balettművészetet sem kerülhette el. Sőt, nemcsak nem kerülhette, de épp a hagyományra hivatkozó színtereken (mint színház, udvari viselkedésmód, közösségi események, rítusok, „nemzeti” mutatkozások terén) egyben a jelent legitimáló múlt is bekerült a kifejezésformák, hagyománykötött szerepjátékok, jelentéstulajdonítás, esztétikai kánonok komplex rendszerébe, s így a mozgásművészeti ágakba is. Mindezek eredményeként épp annyira fontos Noverre-nek Lukianosz, mint amennyire Shakespeare, és Shakespeare-nek Seneca, amikor mint alkotó hősei jellemábrázolásában a szavak nélküli megformáltságára, a gesztusrendszerre helyezi a hangsúlyt. Ebből az 1800-as évek elejére lesz a romantika eszmei áramlatainak hatására kialakuló technikai tudást és jellemábrázolást kifejező, nemzeti jellegekben bővelkedő balettművészet. A „magas kultúra” magassága és a populáris kultúra történeti mélységekre nyúló öröksége révén kap elismertséget, sőt elismerhetőséget a jelentésteli mozgásstruktúra „nyelvtana”, gesztusrendszere, melyben a társadalmi mélyrétegekből fölfelé, az udvari kultúrából lefelé, a nemzeti vagy etnikai kultúrákban pedig hétköznapi történések hatásaként cserélnek formai elemeket, kölcsönhatásokat legalizálnak, kifejezési eszköztárat „iskolásítanak”. Így megjelenhet a mozgásban a személyiségfejlődés kifejezésének lehetősége, egyáltalán a személyiség, a Név, a szimbolikus Valaki megjelenítésének többlet-tartalma is. A táncról vagy még inkább a mozgásról a 19. századtól kezdve tehát nem elégséges csupán funkcionalista szemlélettel gondolkodni, vagy elemeit funkcióként meghatározni, mert nemcsak egyetlen társadalmi igény kielégítésének eszköze, hanem sokkal több annál, közléscsatornának és „üzenetváltások” egész szcénája épül ki belőle. A paraszti kultúrában a tánc hozzájárul a társadalomban betöltött pozícióhoz, a polgári szalonokban művészeti irányzatok létrejöttét teremti meg. Durkheim szerint az egészségesség szemléletének előtérbe helyezésével a jelenségek strukturális megformáltságát kell megnézzük (hivatkozva Severi 1993, 154). A társadalmi szemléletmód kivételének egyik jelensége a táncművészet, ami megformáltságában választ ad a feltett kérdésre: hogy milyen szerepet kap a művészetben a tánc, cél vagy eszköz?

Mozdulatstruktúra címen azt értem, milyen morfológiai fogalmakkal és funkciókkal lehet a táncot szerkezetileg leírni, tartalmait megközelíteni. Szentpál Olga munkásságában megjelenő mozdulatstruktúrák, a táncdívat jelen idejű élő kulturális közegének elemei játsszák az egyik főszerepet művészeti koncepciójának kialakításában. A tánc kiművelésének fejlődését a strukturalizmus fogalmi rendje szerint tárom fel. A struktúra, fogalmára nézve, a logika területét és alkalmazási körét érinti (Severi 1988, 152). Olyan rendszerező felfogás, amely közvetett módon koherenciát teremt a tudomány különböző területei között, amely a valóságban távolról sem létezik. Durkheim munkásságával egy olyan intellektuális hagyomány nyílik meg, amely teljes virágzását a strukturális antropológiában éri el (Lenclud 1993, 111). A strukturális antropológia fogalomrendszerének

⁴ Szöllősy Szabó Lajos *Magyar Quadrille*-ja 1867-től a paraszti táncművészetbe kerül át, valamint a paraszti táncművészet lesz Luigi Mazzantini *Csárdás* című darabjától a nemzeti balett megerősödésének fontos eszköze.

Lévi-Strauss lesz a megalkotója. A strukturalitást megeremtő gondolkodási formák háttérben olyan felvilágosult eszmék állnak, amelyek kiindulási alapként szolgálhatnak és a kor európai kulturális színtereinek érdeklődési körének és a Szentpál-iskola meghatározó alapelveinek megfelelnek. A felvilágosult polgári réteg érdeklődésének középpontjában Goethe (Severi 1988, 155), Schelling és Hegel áll (Severi 1988, 152). Az irracionális és a racionalitás, az egymással folyton harcban álló ellentétek a létezésben megtalált harmóniában, a lélekkel való egyesülésben teljesezhetnek ki, aminek egyik legkézenfekvőbb formája a mozgás (Hegel 2004, 140). A Szentpál-Rabinovszky házaspár széles európai művészeti kapcsolatrendszerrel bírtak, amit a Polányi családhoz való szoros kötődésük és filozófiai érdeklődésük is befolyásolt.

A mozgás-struktúrák kialakulása és fejlődése és a tánc zenei szerkezete szoros kölcsönhatásában válik láthatóvá a táncmesterek munkája nyomán. Ha a zenét veszem alapul, mint a táncmesterek másik alapvető ismeretét, úgy építenek a zene alapján mozgásból szekvenciákat, hogy annak szerkesztési elvét használja. A diatonikus szekvencia építkezési rendszere a zenében a kvárt, a kvint és az oktáv, ami a variáció lehetőségével struktúrát képes alkotni, ami a táncban a lépés, ugrás, ejtés és forgás, a motívumok, frázisok létrehozásával ugyanúgy megvalósul. A polgári táncművészetben a paraszti és nemesi táncművészet folytonos kölcsönhatásban van, emeli ki a formai és stílári jegyek különlegességét és jellegmeghatározó szerepét, így alkot a paraszti táncból ihletet merítve nemesi táncot a térben átfogalmazva. A magyar táncművészet alapját képezi a Szentpál-rendszertanban megfogalmazott mozgás-dialektika, valamint a Martin György által meghatározott dialektusrend is.

Lábán Rudolf tanítványaival közösen kutatta, elemezte a táncos mozgás világát. Munkájukban a mozgásélmény-tapasztalat és az univerzális látásmód a meghatározó, mégis a tánc tudományos felfogásának alapjának tekinthető a mozgás írásbeliségének, megeremtése mellett. Lábán a *Die Welt des Tänzers* (1920) című könyvében szólítja fel azokat, akik a mozgással hivatástudattal foglalkoznak, hogy dolgozzanak a táncművészet alaptéziseinek megeremtésén. Ezek megállapítása szerint a következők: a pszichikai-fiziológiai felismerés teória, a strukturális keletkezés (geometrikus és kristálygrafikus-térta), a történetiség (képzőművészeti műemlékek, hieroglifák, írásjelek), a harmóniaelmélet (zenei- és filozófiakutatás), a szakralitás (rituális mozgásformák), az akrobatika (vívás és sport mozgásteóriák), a pantomim (színesművészet mimikai tradíciói), az európai műtáncok és minden nép nemzeti táncainak praktikus gyakorlati hagyománya (Laban 1920, 61). Szentpál Olga részben ezen szempontok tekintetbe vételével veti meg a mozgásmorfológia alapjait, amik meghatározó elméleti alapjai a századfordulón kialakuló, a táncra tekintő tudományos szemléletnek. 1915–1935 között 20 év alatt teremti meg mozgáselemző pedagógiájának mérföldköveit. Jelszava: „Válj tudatos és tanulj, hogy tudásod ösztönössé legyen, s tudásod birtokában ösztönösen alkothass” (Szentpál 1935, 6). A Lábán által 1928-ban megeremtett táncnotáció ismerete és használata a Szentpál-i tudatos táncosképzés részévé válik 1936-tól.

A koreográfus vagy mozgással foglalkozó ember sajátos formanyelvvé rendelkezik. Ez egyedi mozgás-struktúrát feltételez. Az alkotó, vagy koreográfus a kialakított sajátos formanyelvből egy koreográfia megalkotásakor szöveget, vagy textúrát hoz létre egy meghatározott szabályrendszer alapján. A struktúra háttérben van egy gondolat, ami elindítja az alkotót azon az úton, hogy ezt létrehozza. Szentpál esetében a zene az alapvető kiindulási alap és Dalcroze technikája mivel ez művészeti jártasságának alapja. A művészettörténeti és filozófiai háttérre, valamint a zenei formataira építve kritikai racionalizmusa az, ami segítségére van elméletének értékállóságát bizonyítani. Férje, Rabinovszky Máriusz nemcsak társa, de alkotótársa is volt, a színpadra álmódott koreográfiák térbeliségének és kompozíciós gazdagságának létrehozásában, ami a Szentpál-iskola erőssége (Vincze 2015, 51). Szentpál gondolkodása központjában a tánc áll. Nem tagadja a zene vagy a képzőművészet inspiratív hatását a táncra, de a táncnak szerinte a táncból kell kiindulnia, mert a táncot táncolni kell.

Szentpál a saját technikáját mozgásművészetnek nevezi. A Rabinovszkyval megalkotott rendszertan nemcsak azért korszakalkotóan egyedi, mert a mozdulatelemzéssel a tudatos táncos képét vetíti elé, hanem a saját kidolgozott technikáját elméleti megalapozottsággal támasztja alá, amiben a klasszikus balett, az európai táncdivatok is megtalálhatóak a Dalcroze technika mellett kiegészülve akrobatikával, amit emelt, áramló, egyenletes és ellentétes jellegekbe rendez (Rabinovszky és Szentpál 1941). Mindezeket a struktúrákat elemzi a plasztika, a ritmika és a dinamika tárgykörében a szukcesszió és szimultaneitás tekintetében. Mivel Szentpál előtt nincs a táncnak tudományos fogalmi meghatározása, neki kell megalkotni az alapfogalmakat az egyidejűség és az egymásutánosság szemléletében egy, a korszak művészeti miliójában használatos tudományos diszciplínájára támaszkodva. Voight Vilmos szerint a motívum az esztétikum szempontjából a valóság művészi elsajátításának legkisebb egysége (Voigt 2014, 253). Ugyanez a táncban Szentpál szerint a mozgás egy olyan legkisebb elhatárolható egysége, amely önálló kifejezőerővel rendelkezik (Rabinovszky és Szentpál 1940). Továbbmenve a mozgást fázisaira bontja le a test horizontális, vertikális és szagitális tengelyeinek mentén. A formatanban határozza meg a mozgás szerkesztési módozatait. Ezt megkoronázza egy nagyon alapos motívumai példatárral, táncírással lejegyezve. Iskolájukban a képzés részeként a tánc mellett művészettörténeti, esztétikai, zenei formatani és lélektani ismeretekkel támasztották alá a képzést gondot fordítva a kifejezőkészségre is, amit improvizációval hívtak elő és erősítettek meg.

Közös munkájuk minden kétséget kizáróan a kor mozgásstruktúrájának esszenciális képe. Ha a rendszertanban meghatározott mozgásjellegeket nézzük, az emelt jelleg a klasszikus balett statikus, feszített-tartott mozgása, ami felfelé törekszik. A láb kiforgatott pozíciórendje, a magas lábemelések, ugrások, forgások a külső szemlélő elkápráztatására, a test hajlékonyságát, szinte fájdalmas nyúlékonyságát reprezentálják. Ez a roppant nagy önfegyelem játszi könnyedségnek tűnik a megformáló táncos előadásában. A nemzeti identitást kifejezni kívánó táncművészeti törekvések az iskolázott balett és a paraszti táncok karakterisztikájának összeolvadásából formálnak nyelvezetet. Ennek leképezése Szentpálnál az egyenletes jelleg, a kitörés nélküli, azonos dinamikával dolgozó egysíkú mozgásokat jelenti. A polgárság divattánca az aktuális divatnak megfelelően jelenti a körkörös-áramló jellegű, ami Szentpál szerint a dinamikusságot és állandó frontirányváltást érzékelteti. Érzelmi kifejezésében a táncoló pár folyton egymás karjában forog, az alkalmazkodás, a túlradó romantikus szemlélet, az aktuális divat határozza meg. Az expresszionista tánc, az akrobatika az ellentétes jelleg, a disszonancia, a szürreális megjelenítést veszi célba, maga az enharmónia és a végletesség. A belső expresszió kifejezésére törekszik. Több mozgássíkot használ mind vertikális-horizontális-szagitális tengely mentén, mind plasztikai síkon, hirtelen, váratlan mozgásokkal köti össze. A rendszertan elméleti alapja az a 19. században Hegel által megfogalmazott művészeti ágak tudományteremtésében meghatározó természetfilozófiai tan, vagy dialektikus szemlélet, ami az irodalom, a művészet-történet és a zeneművészet elméleti alapjainak megteremtésében is szerepet játszott (Hegel 1823). Az antropológiában vagy a folklorisztikában is csak az 1950-es, 1970-es évekre születik hasonlóan alapos elemző rendszer (strukturális antropológia, strukturális folklorisztika, szemiotika). A legfontosabb, hogy megértette, hogy másként képi-értelmezi a mozgást a klasszikus balett, másként az organikus testtudatra építő expresszív tánc, másként a divattánc és másképp a néptánc struktúrája is. A technikai kidolgozottság sokrétűsége a kifejezőkészséggel, közléstartalommal kommunikál, tehát a test az egészségesség szempontjai szerint így alkothat egyet. Felismeri, hogy a mozgás harmóniája úgy lehet teljes, hogy a test külső és belső folyamatait is megérti, tekintetbe veszi. Mint zenét a hangok, a táncot fázisok alkotják építkezési alapként és ezáltal kifejező gondolatokat lehet formálni belőle. A variáció és az improvizáció az egyedi mozgás kialakításának, a személyiség, az individuum megformálásának kulcsa. A tudatalatti és a tudatos énkép a mozgás plasztikai-ritmikai-dinamikai kifejezés által nyerhet kifejezést.

Szentpál és Rabinovszky baráti társaságában éppúgy helyet kaptak a művészettörténészek, mint az alkotó képzőművészek, zenészek, írók, költők, kritikusok, fényképészek. Ez a művészeti közeg tette lehetővé számukra a nyugat-európai gondolkodásmód megjelenését és térnyerését Magyarországon. A művészet komplexitásra való törekvése és a lélek kifejezésének lehetősége Szentpál iskolájában a mozgás tudatos értelmezésére és építkezési rendszerelméletre teremt lehetőséget. Ezt a szcenikai komplexitást a *Gesamtkunst* is táplálta, ennek értő és alkotó befogadói közege volt a művészértelmiségi közeg. A mozgáselmélet és a mozgás lejegyzése (a kinetográfia) jelrendszerével a táncos számára a tánc másfajta és többreható mozgásértésére teremt alapot, formál mozgásstruktúrát. A történelmi változások sodrában azonban a megváltozott viszonyok nem adtak lehetőséget a műfaj 1946 utáni tovább élésére. Ha a mozgás- vagy mozdulatművészet nem is élhetett tovább, a Szentpál-iskolában kiművelt oktatók mégis megtalálták az utat a továbbélésre. A Szentpál név fémjelez egy alapos és tudatos mozgáselemző látásmódot, ami máig a magyar táncstudomány alapjait képezi. Szentpál esetében az eszköz maga a tánc, amely létezésében az ellentétek, a test lélekkel való egyesülésben teljesebbé válik. Ideáljában és tevékenységi körében, vagy szó szerint „kezében” a mozgás állandóan fejlődő-formálható struktúra lett, ami az én valóját és kifejezőerejét hivatott megeleveníteni. A test sokrétű technikai képzettsége mindehhez szükséges ugyan, viszont a lélek érzetbeli megformáltságát nem helyettesítheti. A cél a lélek közlésének megjelenítése, amihez az eszköz maga a tánc. Ezért tartom roppant fontosnak Szentpál Olga munkáját a köztudatba emelni, és értékállóságát bizonyítani.

Jó volna, ha úgy tekinthetnénk a táncra, hogy felismernénk benne azokat az összefüggéseket, ami a táncalkotás alapjait képezik. A strukturális építettség gondolkodási forma, a nemzeti jelleg egy kor sajátossága. A történeti-társadalmi-zenei strukturális építkezés bemutatásával láthatóvá válik az a tény, hogy a tánc időről időre képes megújulni. Bartók szemléletében a paraszti népzene, mint „tisza forrás” a nyelvezetformálás közlésértékű tartalmaiban megbújva nyilvánul meg, az identitásmeghatározó alkotói képformálás eszközeként. Ezt Szentpál Olga is közvetíti a tánc, ami a mozgás-struktúrák közötti átjárást megteremti. A szubjektív konvenciókon való átívelés lehetősége a letisztultságban rejlik. A strukturális és formai elemek lényegi megértése és azok tudatos használata teremthet új, meghatározó nyelvezetet. A modern gondolkodás és a tradíció tisztelete nem zárja ki egymást olyannyira, hogy a közlésérték stílári összeadódása által egy hatványozott művészi érték kifejeződését jelentheti. Álljon előttünk a mozgás rendszertanának eszmeisége követendő példaként.

Irodalomjegyzék

- Boglár Lajos (2007): Etno-esztétika. In: Boglár Lajos-Papp Richárd: *A tükör két oldala*. Nyitott Könyvműhely. 119–127.
- Fuchs Lívia (2007): *Száz év tánc*. L'Harmattan Kiadó, Budapest
- Gelencsér Ágnes (1989): Balett az Operaházban 1884–1919 között. In: Dienes és Fuchs (szerk.): *A színpadi tánc története Magyarországon*. MŰZSÁK Kiadó. 45–65.
- Hegel, G.W.F (2004): Az eszmény valósága in: *Előadások a művészet filozófiájáról*. Atlantisz Kiadó. 133–169.
- Kaán Zsuzsa (1989): Színpadi tánc az Operaház megnyitásáig. In: Dienes és Fuchs (szerk.) *A színpadi tánc története Magyarországon*. MŰZSÁK Kiadó. 9–45.
- Kaposi Edit (1991): A táncmesterség és a 19–20. századi társastánc-kultúra nemzeti vonásai hazánkban és Európában. In: Hofer (szerk.): *Népi kultúra és nemzettudat*. Magyarországi Kutató Intézet. 105–120.
- Körtvélyes Géza (1989): Balett az Operaházban 1919–1984 között. In: Dienes és Fuchs (szerk.): *A színpadi tánc története Magyarországon*. MŰZSÁK Kiadó. 65–165.
- Laban, R. (1920): *Die Welt des Tanzers*. Verlag von Walter Seifert, Stuttgart.

A térképen a baranyai kutatópontokat és a néprajzi csoportokat, táncdialektusokat meghatározó (Zentai 1978; Pataky 2010) összesítettem¹. Jól látható, hogy míg a sárközi csoport területén nincs kutatópont, Martin a Zentai által geresdhati csoportba sorolt településekből Dunafalva és Duna-szekcső tánc kultúráját sárközinek tekintette (Martin 1999). A Martin által – a térképen is jelölt –, sárközi csoporthoz sorolt falvakat Zentai tanulmánya nem tartalmazta.

A feldolgozás módszertani megoldásait a kiválasztott területen rendelkezésre álló anyag egyetlen minősége és mennyisége határozta meg. A kutatásba bevont filmek az esetek többségében „megrendezett felvételek”, azaz nem a táncosok eredeti, megszokott környezetében és nem funkciójukban rögzítették a jelenségeket. A korabeli technika adta lehetőségek miatt azok egy része a már megkezdett tánc közben indult, és annak vége előtt leállt. Néhányhoz nincsenek zenei felvételek, helyenként énekszóra, magnófelvételre táncoltak, melyekről szintén nincsenek feljegyzések. Mindezek meghatározták a táncfolyamatok szerkezeti elemzésének keretét és a táncok zenéhez való viszonyának vizsgálatát is. A filmfelvételek értelmezését segítő kiegészítő leírások, kutatói jegyzetek hiánya (bővebben lásd: Balogh és Gunszt 2015; 2016) egy összetett kutatói és feldolgozási módszert tettek szükségessé. Ebben az adott korszakra vonatkozó újrafeldolgozás nem tette lehetővé a terepmunkán alapuló verifikációt. Ehhez a kiegészítő történeti, levéltári², anyakönyvi³ kutatások tudtak információkkal szolgálni. További gyűjtéseket végeztem több korábbi kutatópontra, illetve a ma Horvátországhoz tartozó valamennyi drávaszögi és szlavóniai magyar településen. A szerkezeti-morfológiai elemzéshez a filmfelvételekről a teljes táncfolyamatokat lejegyzetem Lábán-kinetográfiaival (vö.: Fügedi 2011; Fügedi és Varga 2014, 134–155)⁴. A tánc és a rögtönzést szabályozó zene (ritmika, metrika, strófa, terjedelem, ütemszám) szinkron vizsgálata csak részben, esetlegesen, a hangosfilmek esetében tudott megvalósulni. A film és a zeneanyag döntően külön-külön állt rendelkezésre, ezért a szinkron vizsgálatra nem volt lehetőségem. Bár az elemzés során végül a zenétől elvonatkoztatott koreográfiái elemzésbe bocsátkoztam, nem követtem Szentpál Mária bonyolult rendszerét (Szentpál 1981).

A kéziratban fellelt forrásokról hasonló megállapításokat tehetünk. Az 1950-es években, a filmes gyűjtéseket megelőző, illetve azzal egyidejűleg előzetes terepmunkákat végeztek a Pécs-Baranyai Tánctanítók Munkaközösségének tagjai, 1951 és 1953 között. A falvakban hol adatként, hol részletes leírásban feljegyzett folklórtáncok mellett a nemzetiségi táncokról csak ritkán, a társas táncokról pedig elvétve tettek említést. A Munkaközösség által végzett gyűjtések változó minőségűek. Némelyik alapos és részletes szöveges tánclejegyzést, némelyik kinetográfát is tartalmaz. A szokáskörnyezetre, viseletre, hagyományozódásra vonatkozó leírások néhol igen részletesek, és további ajánlásokat tartalmaznak a helyi hagyományok ápolásának elősegítése érdekében. A felkérés helyiségek csak kis hányadban fedik a filmes gyűjtések helyszíneit. Ekkor járt megénk több településen Molnár István is a helyi gyűjtőktől függetlenül. Jegyzőkönyveiben hivatkozott film- és hangfelvételek egy része még nem került elő. Az 1960-as évektől már képzett, hivatásos kutatók és táncoktatók⁴ folytatták a megkezdett munkákat.

¹ A tematikus geoinformatikai ábrázoláshoz készítettem, a teljes Kárpát-medencét átfogó, 1910-es közigazgatási határokat és helységneveket feldolgozó alaptérképet Agárdi Norbert a Csillagászati és Földtudományi Kutatóközpont Földrajztudományi Intézetének tudományos munkatársa bocsátotta rendelkezésemre. A MapInfo alkalmazásban kezelhető térkép adatbázisát a hivatkozott szakmunkák alapján töltöttem fel.

² A Pécs Városi és Baranya Megyei Tanács Művelődési osztályának iratai

³ Ennek célja a származás visszaköveteése volt, vagyis, hogy az adatközlő felmenői hány generáció óta tagjai a közösségnek, táncra, a folklórjelenségekre tett utalásai mennyire közvetítik a helyi szokásokat, mennyiben lehetnek máshonnan származók. A magyarországi anyakönyvek online fellelhetők a familysearch.org weboldalon

⁴ Martin György, Pesovár Ernő, Pesovár Ferenc, Lugossy Emma, Pálffy Gyula, Maác László, Andrásfalvy Bertalan, Kaposi Edit, Borbély Jolán, Bodai József, Orsovsky István stb.

A szakirodalmi források

A rendelkezésre álló források feldolgozásához a tánc típus leíró, meghatározó irodalomra, a feldolgozást segítő módszertani tanulmányokra, az áttekintő, összefoglaló írásokra, és a baranyai táncokkal is foglalkozó munkára támaszkodtam. Az ugróssal kapcsolatban eddig megjelent tanulmányok és kialakult nézőpontok összefoglalását adta Karácsony Zoltán az ugrós osztályozásának tudománytörténeti feltárásában és elemzésében (Karácsony 2012; 2013). Számba vette valamennyi, 1954 és 2003 között megjelent, módszertannal és a típus meghatározásával kapcsolatban megjelent munkát. A történeti stílus (vagy stílusréteg) és a típus közé illesztett halmaz – a típuscsalád – Pesovár Ernő megközelítésében a kanasztánc-ugrós, Martin György számára az ugrós-legényes volt. Ez a gyűjtőfogalom magába foglalta azokat a fejlődéstörténeti láncregényező változatokat, melyek formai és műfaji szempontból ugyan különbözőek, de morfológiai és zenei szempontból hasonlóak. „(...) Mindhármuk számára világos volt, hogy ugrós táncainkat – akárcsak régi stílusú táncaink többségét – sem műfaji, sem kísérezenei, sem formai szempontok alapján nem lehet természettudományos pontossággal elkülöníteni a többi táncfajtától (...)” (Karácsony 2012, 83). A szerző által összefoglalt valamennyi munka része, alapja volt átfogó, monografikus vizsgálatomnak⁵, mely a fent kiemelt, típuscsalád köré megfogalmazott problémát is érint.

A táncok szerkezeti, morfológiai, funkcionális elemzéséhez az előzőekben említett munkák mellett a baranyai vonatkozású írásokat is felhasználtam. Berkes Eszter, a szlavóniai magyarok között végzett gyűjtéseit összefoglaló tanulmányában (Berkes 1969) – az ugrósról szólván – sajnos nem táncfolyamatokat közölt, mert azok nagy része közvetlen megfigyelés alapján került lejegyzésre, más részüket ugyan eredeti funkciójában, lakodalmakban, vagy azok előkészületei alkalmával vette filmre, azonban nem volt módja feljegyezni a táncosok adatait, származási helyüket. Szerencsére a tanulmány megjelenését követően lehetősége volt még évekig a Drávaszögi magyar falvakban is gyűjteni. Kéziratban maradt feljegyzései a lakodalmak menetéről, a táncrendekről, a zenekarokról, a táncletről értékes forrásai munkáimnak.

Hasonlóan nagyívű, ám sokkal összetettebb monográfia a „Régi magyar táncstílus” sorozat részeként Hosszúhetény táncéletét és annak változásait bemutató kötet (Fügedi és Varga 2014). Az igen gazdag helytörténeti kutatásra, az évtizedeken át rögzített táncfilmekre és Varga Sándor gyűjtéseire támaszkodva teljességében vizsgálja és mutatja be a helyi tánc kultúrát. A kötet részét alkotó motívumtáblázatok és szerkezeti ábrák nem csak a táncfolyamatok elemzéshez nyújtottak igen nagy segítséget, de egyben irányt is mutatnak a későbbi morfológiai vizsgálatok szemléletes ábrázolásához. A Fügedi János által lejegyzett három „verbung” vizsgálata alapján vált világossá, hogy a táncosok a motívumokat ugyan „számos típus mellett azok különböző altípusait nagy leleményességgel kombinálták” (Fügedi és Varga 2014, 156), és jellegzetes szerkezeti sajátosságok nem ismerhetők fel a folyamatban, azonban a helyenként felbukkanó és meg-meg ismételt motívumpárok egy korábban gazdagabb, szabályozott szerkezetű táncudást idéznek, mely a baranyai változatokba illeszkedik. A kutatási eredmények alapján egyet kell értenem Varga Sándor megállapításával, mely szerint az ugrós gazdag változatai inkább annak régiségét igazolják (Fügedi és Varga 2014, 55; vö.: Pesovár 1981, 39).

1947-ben jelent meg Lugossy Emma-Gönyey Sándor: *Magyar népi táncok* című könyve, mely az első táncleírást is tartalmazó kiadvány. Ebben a kákicsi dobogós és a mecsekszabolcsi ugrós igen egyszerű lejegyzése is szerepel (Lugossy és Gönyey 1947)⁶. Az 1941-ben rögzített hosszúhetényi

⁵ Részletesen lásd a hivatkozott munka irodalomjegyzékében.

⁶ Az első 1936-ból, a második 1938-ból származó, közvetlen leírás alapján. Forrását csak Kákicsnál jelölte: Kiss Géza Ormányosság című munkája. „A gyűjtés nagy része régebbi időkből származik, körülményeinek pontos adatai a háborús események folytán elvesztek. Ez az oka annak, hogy némely táncnál az adatokat nem közölhetjük.” (i.m.: 96)

kanásztáncot Pesovár Ferenc elemezte típusmonográfiájában (Pesovár 1968), a kozármislenyi Józsa Gergely ugrósának lejegyzését közölte Pesovár Ernő az ugrós páros elemzéséhez (Pesovár 1977)⁷. A magyarhertelendi hagyományos táncok eltűnéséről tudósító tanulmány (Varga 2013) mellett számos szakdolgozat foglalkozott a baranyai táncgyűjteményekkel.

A baranyai (és Dél-dunántúli) táncgyűjtemések összefoglalásának első munkája az 1981-ben, Bodai József szerkesztésében megjelent *Táncutató és táncgyűjtemény Dél-Dunántúlon* című tanulmánykötet⁸. Andrásfalvy Bertalan itt a fellelhető források összefoglalására és a kutatási feladatok felvázolására vállalkozott (Andrásfalvy 1981). A kanásztánc-ugrós típus dél-dunántúli változatai alapján Pesovár Ferenc Baranyát egyfajta átmeneti területként jellemezte, ahol a kanásztánc archaikus, eszköz nélkül járt változata mellett már „(...) négy-öt tagból álló kisebb-nagyobb variációkkal visszatérően ismétlődő motívumokat táncoltak. A háromtagú visszatérően ismétlődő mozdulatformák egyes falvakban már egyeduralmukodóvá váltak (...)” (Pesovár 1981, 97). A somogyi példák Baranyára vetített általánosítása mellett a leírásokból világossá vált, hogy a táncfilmek áttekintésére és elemzésére nem vállalkoztak a szerzők.

A típusvizsgálat eredményei

A vizsgálatok alapján a „típuscsalád”-ként meghatározott halmaz elemeiből két domináns, szerkezetileg és motívikailag is elkülöníthető típust azonosítottam. Ezek mellett - főként az alkalomhoz kötött táncoknál - *ugrós karakterű*, a típus motívumaiból építkező, szerkezeti sajátosságokkal nem rendelkező formák figyelhetők meg (mars, lakodalmi táncok: párnatánc, szakácsnék tánca stb.)

Kanászverbung

Baranyában azonosított példái: Berkesd⁹, Cún és Szaporca (Kirch 2008)¹⁰, Csikóstöttös¹¹, Dunafalva¹², Kozármisleny¹³, Ócsárd¹⁴.

A források alapján ez a pásztortársadalom által kialakított, a kanásztáncok eszköz nélkül járt, *ugrós karakterű* változata. Pesovár Ernő terminológiájába illesztve azonos a kanásztánc-ugrós (Pesovár 2003, 31–37) típuscsalád „ugrós” táncjaival. A strófikus szerkezetben dallamsorokon át húzódó, homogén háromlépések (A), valamint negyedes lüktetésű motívumok, vagy inkább mozdulatsorokból álló részek (B) jellemzik. Ezek az A és B részek váltogatják egymást a táncban. A zenei zárlatokhoz nem igazodik. Vegyes, csoportos, nagy körben és párban táncolt formái mellett szólóban is előfordul. A kanásztáncokkal azonos dallamok jellemzik. Határozottan elkülöníthető az ugróstól, ezért indokoltnak látszik a további vizsgálatokban is külön, önálló típusként kezelni. A rendelkezésre álló adatok alapján újkeletű forma. Szegényes formakincse mellett szerkezeti sajátosságait az eszközös változatokból örökölte, vagyis eszköz nélküli formái a 19–20. század fordulóján, a faluközösségekben feloldódó pásztortáncoknál két-három generációval korábbi lehet.

⁷ Az írásom mellékleteként is csatolt lejegyzést – melyet Lányi Ágoston készített - Pesovár a tanulmány tartalmi részében egyáltalán nem említi, csak a példatárban hozza. A magyar páros táncokról írt kötetben az ugrós páros példajaként azonban már egyáltalán nem szerepel. Józsa Gergely és Panta Anna ugrósa ugyanis nem a kettős építkezésű strofikus szerkesztési elveket követi.

⁸ A kötet kiadási év nélkül jelent meg. Könyvészeti adatait Felföldi László recenziójából pontosítottam. *Hungarológiai Értesítő*. VII. évf. 3–4. sz.. Nemzetközi Magyar Filológiai Társaság. 263.

⁹ Akt.335d (1953), adat

¹⁰ „Háromugrós”: páros, kettes és szóló. Adat

¹¹ Akt.7–10 „páros verbung”, csillagtánc. Adat

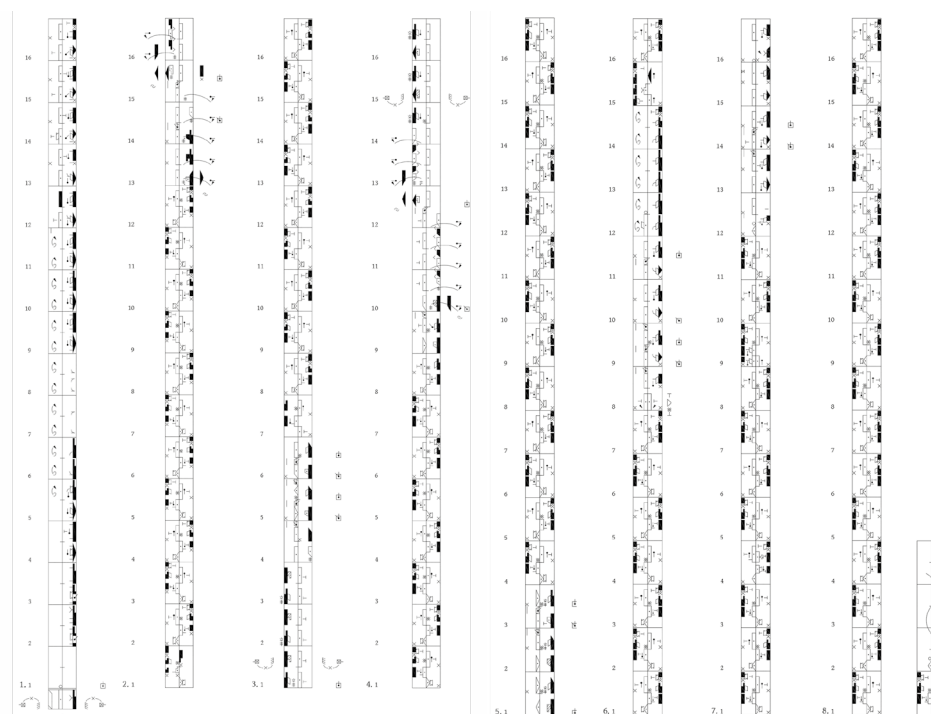
¹² Ft.477.24 Bódis János és Ft.477.13 Kostyák Imre

¹³ Akt.335c (adat)

¹⁴ Terzics József: FT.387.8–9–11–12

A két forma eltéréseit már korábban megfigyelték, azonban főként az elemző vizsgálatok elmaradása miatt nem fogalmazódott meg határozottan a táncutató számára. Ezek a tapogató megjegyzések is „kanászverbung”-ként írták le. A kifejezést Pesovár Ernő használta először a Somogyi táncok monográfiájában, de A juhait kereső pásztor kötetben is előfordult, szintén az eszköz nélkül járt változat népi terminológiájaként. (Vö.: Morvay és Pesovár 1954, 69; Pesovár 1983, 47) A Magyar Néprajz nyolc kötetben lexikon VI. kötetében a Kelet-Dunántúl (Sárcs, Duna mente, Bácska, Szlavónia) dialektus ugrósainak jellemzésében már határozottabban körülírják a kanászverbungot, megkülönböztetve a két típust:

„Az ugrós motívumkincse és szerkezete eltér a somogyi kanászverbungtól. Itt többnyire egyetlen (4 vagy 5 tagú) összetett motívum ismétléséből áll a táncfolyamat, míg a rögtönzött somogyi kanászverbung két- és háromtagú egyszerű motívumokból épül fel” (Paládi-Kovács 1990, 409). A tánc jellemzőit az ócsárdi változat folyamatának ábrázolásával (Fügedi és Vavrincez 2013, 159–160) szemléltetem (2. ábra)¹⁵.



2. ábra: Terzics József (1900): Kanásztánc

¹⁵ Budapest, 1958. március 19. Táncolta: Terzics József (1900). Zenész: Fodor Zoltán zongorista. Gyűjtők: Borbély Jolán, Guller Jánosné, Képolnai Imre, Martin György, Pesovár Ernő, Pesovár Ferenc. Lejegyzete: Lányi Ágoston a lejegyzést javította: Fügedi János. Archivum azonosítók: Ft.387.11; Tit.840; Jkv.5362; Mgt.5362/2 (MGY.Mgt.010B15)

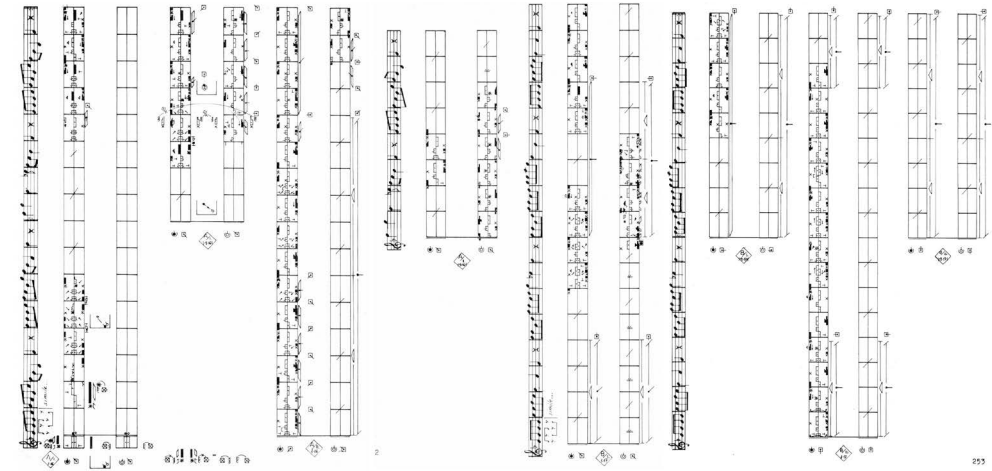
Ugrós

Baranyában fellelhető példái: Birján¹⁶, Bogád¹⁷, Dunafalva¹⁸, Hosszúhetény¹⁹, Kozármisleny²⁰, Magyaregregy²¹, Szebény²².

A hivatkozott forrásokból kitűnik, hogy az ugrós a 19. század fordulójáig a faluközösség csoportos, vagy kettes formában járt férfi tánc volt. Bizonytalan adatok utalnak arra, hogy lassú és gyors részre tagolódott, de biztosabb beszámolók szerint kettes formájában gyorsuló zenére is táncolták. Gazdag motívumkészlete, kiforrott szerkesztési megoldásai alapján úgy tűnik, hogy hosszú ideje a közösség birtokában lévő táncstípus, mely régiségének legfőbb jele. Ha Martin György terminológiájával próbáljuk párhuzamba állítani, akkor azt mondhatjuk, hogy a baranyai ugrós az *ugrós-legényes típuscsaládba* tartozik (Vö.: Martin 1995, 34–37). Határozottan megállapítható, hogy önálló forma. Nem követi sem a kanásztáncok, sem a kanászverbungok táncszerkesztési elveit, motívumai esetlegesen érintkeznek. A pásztortársadalomhoz kötődő típusokkal ellentétben a faluközösség hagyományos férfitánca volt. Alkalomhoz kötött változataiban táncolhatták egyedül (Kovács 1983, 7), azonban valamennyi forrás csoportos férfitáncként jellemzi. Az ugrós közösségi tánc volt: csoportos, kettes, később páros formákban fordult elő. A hosszú időn keresztül bővülő formakincs a struktúra szabályozódásához vezetett, melyhez több, ritmikailag azonos, eltérő pódijú dallam kötődik. A változó pódia miatt a zenei egységhez igazodó táncegységek szerkezete nem állandósult, nem merevedett meg (Vö.: Martin 1980a). Mindez az ugrós régiségét igazolja.

A forrásokból továbbá az is kiolvasható, hogy Baranyában a nők csak a századfordulót követő időkből állhattak be az ugrósba. A páros ugrósok időbeli megjelenése falvanként eltérő lehet, de szoros összefüggésben áll a tánciskolák által felerősített csárdás-divattal, amely a páros táncokat helyezte előtérbe. Páros változatában párelengedések nincsenek, „csalogató” elemek sehol nem fordultak elő. Valamennyi formájában (páros, kettes, csoportos kör) lassú balra fordulás jellemzi. A női változatok kései megjelenésének legszembetűnőbb lenyomata táncik homogén, egy-két motívumra korlátozódó egyszerűsége. A nagy körben táncolt változat a körtáncok aszimmetrikus térbeosztású mozgását követi. Baranyai változatában egyeduralkodó, szinte kizárólagos motívum a háromlépés (♩♩).

A tánc jellemzőit a kozármislenyi Józsa Gergely páros ugrósának lejegyzett példájával szemléltetem (3. ábra) (Pesovár 1977, 251–253)²³.



3. ábra: Kozármislenyi páros verbung

Mars

A szabályozódás feloldódása, a formakincs homogenizálódása, egy domináns motívum uralkodóvá válása a szerkezeti forma eltűnéséhez, egy új típus megszületéséhez vezetett. Az extrovertált előadásmódú, kései, az 1970-es évek felvételein megjelenő, lendületes, uniformizált, homogén motívumsorokból álló, *ugrós karakterű változat*, a mars, mely voltaképp bármely zenei formához alkalmazkodni tudott, hiszen szerkezeti sajátosságokat nyomokban sem tartalmazott. A mars népszerűsége jelentősen hozzájárult és szabályozott szerkezetű változatok, a páros, kettős, és csoportos formák jellegzetességeinek eltűnéséhez.

Az ugrós jellegzetes motívumai

Az összetett, szabályozott szerkezetű folyamatokat a férfiaknál a *páratlan támaszték ismétlő-váltó 11-11-11²⁴* és a domináns *páros támasztékon induló 12-21-11* motívumok párba szerveződése jellemzi. A szegényesebb női változatokban a páros támasztékon induló motívumok inkább a klasszikus *páratlan támasztékváltó 11-11-11* változathoz kapcsolódtak, és csak a vegyes, csoportos balra haladó, körben táncolt formánál. Táncaikra nem volt jellemző a szabályozott szerkezet, kivéve a két kozármislenyi női táncost (Balogh és Gunszt 2015, 339–340). A nők főként ezt a motívumot táncolták, illetve a lakodalmi menettáncokban mindenki. Az 1970-es évek táncfilmjein megjelenő, *páratlan támasztékkisméltéssel induló 11-11-11* motívumot²⁵ a fiatalabbak valamennyien táncolták, az idősebbeknél csak a nőknél jelent meg. A népiegyüttesi mozgalommal elterjedő, és egyeduralkodóvá váló motívum. A marsok homogén motívumsorának alkotóeleme.

A kiemelkedő egyéniségek által megformált ugrósok a megye területén hasonló motívumkészlettel, és szerkesztési elvekkel rendelkeznek: A baranyai ugrósok ütempár-szerkezetűek. A háromlépések *motívumpárba szerveződnek* (vö.: Martin és Pesovár 1960, 217; Szentpál 1981, 165), mely

²⁴ 11 Egy lábról ugyan arra a lábra: páratlan támasztékkisméltő fázis, 11 egy lábról a másik lábra: páratlan támasztékváltó fázis, 12 egy lábról két lábra: támasztékváltó fázis, 21 két lábról egy lábra: támasztékváltó fázis, 22 két lábról két lábra: páros támasztékkisméltő fázis. Lásd: Fügedi és Varga 2014, 134–155.

²⁵ Mozgalmi nevén lengetőcífra.

¹⁶ Ft.73.1a-c: Benács Vince (párosugrós üveggel párja Szabó Mária), Ft.73.2a-h: vegyes csoportos körben (1951), Ft.74.1a1, Ft.74.2c2, Ft.74.2m-n (1951)

¹⁷ Akt.6 (é.n.) adat és JPM.NA.37–76-II: 39 (1976) adat. Vegyes, csoportos nagy kör, páros és csillag.

¹⁸ Ft.477.17-23–24 Böröcz János (1961)

¹⁹ Ft.760.1, Ft.760.3, Ft.760.8–9 (1965) Ft.916.7, Ft.916.9 és Ft.916.13 Radó József és Tóth István (1975)

²⁰ Ft.817.5, (1973) Ft.907.3 (1974), 1976 „Aprók Tánc” TV felvétel (é.n.), Ft.1101.34 (1981) Józsa Gergely

²¹ Ft.797.1–3 (1972), Ft.817.4–6, 11–13 (1973) csoportos férfi, vegyes és csillag

²² Ft.78.1 Varga György és Varga Györgyné Varga Katalin, páros ugrós: „baranyai verbung”, Ft.78.3 „kettes verbung” (1951)

²³ Magyaregregy, 1973 április 22. Táncolta: Józsa Gergely (1910 Egerág) és Koller Istvánné sz. Panta Anna (1948). Zene: Helyi rezesbanda. Gyűjtők: Andrásfalvy Bertalan, Sztanó Hédi, Csapó Károly, Martin György, Pesovár Ernő, Pesovár Ferenc, Bodai József, Rábai Miklós, Pálffy Gyula, Halmos István, Csernavölgyi Józsefné (tanítónő), Szabó Jolán (pécsi szakkörvezető, tanárnő, a kozármislenyi tánc csoport vezetője). Lejegyzete: Lányi Ágoston. Archivumi azonosítók: Ft.817.5; Mgt.2829-30; Jkv.217; TIT.881.

a zenei ütempárnak megfelelő egység. A párba szerveződő motívumok azonos ritmikájú (♩♩♩♩), eltérő támasztékszerkezetű (aszimmetrikus) háromlépések. A támasztékszerkezet szempontjából szimmetrikusnak tekinthető motívumokban is eltérő irányúak a gesztusok.

Szerkesztési megoldások

Ütempár-szerkezetű ugrós, *strófikus szerkesztésben*. Egy motívumpár sorozatos ismételtetése, kisebb-nagyobb gesztusváltozatokkal. A folyamatot helyenként megszakítják dobogások, egyes csapások. A folyamatban újabb motívumpárok is megjelenhetnek. A hosszabb szakaszok miatt az ütempár szerkezetű ugrós strófikus szerkesztésű. Pl.: AB motívumpárt hosszabb folyamat után BC pár váltja fel.

A motívumpárok *fűzér-szerű összekapcsolása*. A motívumpár valamelyik tagját – általában versenként – egy másik váltja fel. A sorozatok között itt is megjelenhetnek önálló motívumok, dobogások stb. Pl.: AB motívumpárt néhány ismétlés után AC váltja, majd CB. A fűzér-jelleg abban nyilvánul meg, hogy az előző pár egyik tagja alkotja az új egyik tagját.

Összegzés

A táncfolyamatokban rejlő szerkezeti szabályozódás szempontjából tehát határozottan elkülöníthetővé vált az ugrós és a kanászverbunk. A valamennyi változatra kiterjedő, a táncfolyamatok szerkesztési elveit is vizsgáló formai elemzések lehetővé tették a típusok különválasztását, a formák pontosabb körül határolását. A részletes vizsgálatok kiterjesztése Baranya határain túlra egy pontosabb képet rajzolhatna ki e tánc típus jellemzőiről. Az ugrós formai és szerkezeti jellemzőinek, a faluközösség életében betöltött szerepének, valamint mindezek változásainak ismerete elengedhetetlen alapja a táncantropológiai kutatásoknak. A paraszti táncműveltség változásai, a tradicionális típusokat felváltó táncok kiválasztásának okai, és általában a táncantropológia által felvetett kérdések legtöbbje csak a részletes, általánosításoktól mentes formai ismeretek birtokában tárhatók fel.

Irodalomjegyzék

- Andrásfalvy Bertalan (1980): A csoport meghatározás elvi kérdései. In: Páldi-Kovács Attila (szerk.): *Előmunkálatok a Magyarság Néprajzához 7. Néprajzi csoportok kutatási módszerei*. MTA Néprajzi Kutató Csoport, Budapest. 77–80.
- Andrásfalvy Bertalan (1981): Baranyai táncgyományok. In: Bodai József (szerk.): *Tánc kutatás és táncgyomány Dél-Dunántúlon*. Népművelési Propaganda Iroda, Pécs. 7–21.
- Balogh János (2011): *A Baranyai néptánc kutatás forrásai. Kézirat és filmes gyűjtések annotált forrásjegyzéke (1941–1981)*. Misina Kultúrális- és Táncgyegetület, Pécs.
- Balogh János és Gunszt, Andrea (2015): *Tűzet viszek. Táncgyományok és táncos népszokások a történelmi Baranyában*. Janus Pannonius Múzeum, Pécs.
- Balogh János és Gunszt, Andrea (2016): *Hegyaljától Törországig. Táncgyományok és táncos népszokások a történelmi Baranyában II*. Janus Pannonius Múzeum, Pécs.
- Berkes Eszter (1969). A Szlavóniai magyar népszíngét táncgyományai. In: *Tánc tudományi Tanulmányok 1967–1968*. 127–196.
- Borsos Balázs (2011): *A magyar népi kultúra régiói I. Dunántúl, Kisalföld, Alföld*. Mérték Kiadó, Budapest.
- Fügedi János (2011): *Tánc - Jel - Írás. A néptáncok lejegyzése Lábán-kinetográfiával. Szóló és körformák*. L'Harmattan - MTA Zenetudományi Intézet.

- Fügedi János és Varga, Sándor (2014): *Régi tánc kultúra egy baranyai faluban*. L'Harmattan Kiadó - MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet, Budapest.
- Fügedi János és Vavrincez András (szerk.) (2013): *Régi magyar tánc stílus - Az ugrós*. L'Harmattan - MTA Bölcsészettudományi Központ Zenetudományi Intézet, Budapest.
- Karácsony Zoltán (2012): Az ugrós táncok osztályozása a magyar táncfolklorisztikában. In: Szalay Olga (szerk.): *Tükörzödések. Ünnepi tanulmánykötet Domokos Mária népzene kutató-zenetörténész tiszteletére*. L'Harmattan Kiadó - Könyvpont Kiadó, Budapest. 83–104.
- Karácsony Zoltán (2013): A kanásztánc-ugrós stílus fogalmának kialakulása. In: Fügedi János és Vavrincez András (szerk.): *Régi magyar tánc stílus - Az ugrós*. L'Harmattan - MTA Bölcsészettudományi Központ Zenetudományi Intézet, Budapest. 13–16.
- Keményfi Róbert (2004): *A földrajzi szemlélet a néprajztudományban. Etnikai és felekezeti terek, kontaktzónák elemzési lehetőségei*. Debreceni Egyetem Kossuth Egyetemi Kiadója, Debrecen.
- Kirch Zoltán (2008): *Kémes és Szaporca táncai és táncélete. Az ormánsági kanásztánc tanításának módszertana, hat modul órán*. Magyar Táncművészeti Főiskola, Pécs. Szakdolgozat.
- Kovács Sándor (1983): *Egy ház lakóinak élete Drávapalkonyán 1940 évben*. Kézirat, (JPM. NA.338-83-II).
- Lugossy Emma és Gönyey Sándor (1947, szerk.): *Magyar népi táncok*. Székesfőváros Irodalmi és Művészeti Intézet, Budapest.
- Martin György (1979): *A magyar körtánc és európai rokonsága*. Akadémia Kiadó, Budapest.
- Martin György (1980a): Rögtönzés és szabályozódás a magyar néptáncokban. In: Kósa László és Ortutay Gyula (szerk.): *Népi Kultúra - Népi Társadalom 11–12*. Akadémiai Kiadó, Budapest. 411–450.
- Martin György (1980b): A táncdialektusok és néprajzi csoportok. In: Páldi-Kovács Attila (szerk.): *Előmunkálatok a Magyarság Néprajzához 7. Néprajzi csoportok kutatási módszerei*. MTA Néprajzi Kutató Csoport, Budapest. 139–148.
- Martin György (1995): *Magyar tánc típusok és táncdialektusok*. Planétás, Budapest.
- Martin György (1999): *A sárközi-dunamenti táncok motívumkincse. Motívumkutatás, motívumrendszerezés*. Planétás Kiadó, Budapest.
- Martin György és Pesovár, Ernő (1960). A magyar néptánc szerkezeti elemzése. In: *Tánc tudományi Tanulmányok 1959–1960*. 211–250.
- Morvay Péter és Pesovár, Ernő (1954): *Somogyi táncok*. Művelt Nép Könyvkiadó, Budapest.
- Paládi-Kovács Attila (Főszerk.) (1990): *Magyar Néprajz nyolc kötetben VI. Folklor 2. Népzene, néptánc, népi játék*. Akadémiai Kiadó, Budapest
- Paládi-Kovács Attila (Főszerk.) (2011): *Magyar Néprajz nyolc kötetben I.1. Táj, nép, történelem*. Akadémiai Kiadó, Budapest
- Pataky András (2010): *Délkelet-Baranya (Drávaszög) hat évszázados településtörténete, lakosságának nemzetiségi összetétele és változásai*. Huncro Sajtó és Nyomdaipari Kft, Eszék.
- Pesovár Ernő (1977). Az ugrós páros. In: *Tánc tudományi Tanulmányok 1976–1977*. 243–263.
- Pesovár Ernő (2003): *Táncgyományunk történeti rétegei. A magyar néptánc története*. Berzsényi Dániel Főiskola, Szombathely.

Adatok a Magyar Állami Népi Együttes alapításának történetéhez (1950–1951)

- Pesovár Ferenc (1968). Kanásztánc és seprútánc - mutatványos táncaink két típusa. In: *Táncudományi Tanulmányok 1967–1968*. 93–126.
- Pesovár Ferenc (1981): Kanásztánc, ugrós. In: Bodai József (szerk): *Tánc kutatás és tánc hagyomány Dél-Dunántúlon*. Népművelési Propaganda Iroda, Pécs. 94–98.
- Pesovár Ferenc (1983): *A juhait kereső pásztor. Fejér megyei néptáncok*. István Király Múzeum, Székesfehérvár.
- Szentpál Mária (1981). A magyar néptáncelmzés néhány problémája. In: *Táncudományi Tanulmányok 1980–1981*. 159–238.
- Varga Sándor (2013): Egy hegyháti falu magyar lakosságának hagyományos tánc kultúrájáról. *Folkszemle*, 2013. november
- Zentai János (1978). Baranya megye magyar néprajzi csoportjai. In: *Ethnographia*, 4. 519–557.

A színházak államosítása Magyarországon nem egyetlen aktusként, hanem 1945-től 1949-ig tartó folyamatként zajlott le. Ennek eseménytörténetét részletesen feldolgozták (Korossy 2007). A művelődésügy közvetlen politikai irányítás alá vonása a Magyar Kommunista Párt, majd az egyesült Magyar Dolgozók Pártja (MDP) hatalmának megerősödésével, totálissá válásával párhuzamosan zajlott le. Ebben kulcsfontosságú tényező volt a Népművelési Minisztérium létrehozása. A legfőbb pártideológus, Révai József vezetésével 1949. június 11-én felállított új tárca egyértelmű üzenete volt, hogy a pártvezetés elegendő erőt érez a nyílt eszmei-ideológiai harc felvételéhez a még létező polgári értékekkel szemben, s a továbbiakban államigazgatási úton is érvényesíteni kívánja a politikai direktívákat. Mindez a „kulturális forradalom” eszméjében öltött testet, amely Révai szerint azt jelentette, hogy ki kell fejleszteni a szocialista világnézetet, a tudományt és a művészetet a nép felé kell fordítani és elő kell segíteni a falvak szocialista átalakulását. Eszközként fel kell használni az iskolát, az agitációt és a propagandát, a művészetet, az irodalmat és a tömegek kulturális mozgalmának minden formáját (Révai 1952; vö. Bolvári-Takács 2011).

A színházak államosítása 1949-ben zárult, a kormány legfőbb gazdaságirányítási szerve, a Népgazdasági Tanács határozataival. A első dokumentum szerint az „egységes művészetpolitika biztosítása érdekében” a testület „hozzájárult” a fővárosi magán színházak államosításához; ennek nyomán az 1949/50-es évadot Budapesten kilenc állami intézmény kezdte meg.¹ A második lépést a vidéki színházak állami kezelésbe vétele jelentette, amellyel nyolc színházi egységet: hat kerületi alapon szervezett intézményt és két staggione-rendszerű társulatot hoztak létre.²

Az államosított színházi szektor fontos szegmensét képezte a színpadi néptáncművészet intézményrendszerének kiépítése. A magyar közönség addigra megismerkedett a Szovjetunió ilyen eredményeivel. 1945 és 1950 között egymást követték az Ukrán Állami Ének- és Táncegyüttes, a Mojszejev-féle Szovjet Állami Néptáncegyüttes, az Alekszandrov Ének- és Táncegyüttes, a Grúz Állami Népi Együttes, a Gavrilov által vezetett Szovjet Hadsereg Ének- és Táncegyüttese, a Szovjet Légierő Ének- és Táncegyüttese, illetve az Állami Pjatnyickij Népi Együttes budapesti fellépései.³ A szovjet példát magasztalta az 1951 szeptemberében indult *Táncművészet* című lap főszerkesztői beköszöntője, egyúttal a hazai táncművészet 1945 óta elért sikereit, mint a nép kulturális felemelkedésének egyik zálogát, többek között a háromezer (!) amatőr néptánc csoport létezésével támasztotta alá (Ortutay 1951).

A néptánc kultúra rohamos terjedése és a hivatásos együttesek létrehozására irányuló kormányzati elhatározás tehát a sztálini mintát követte. A színpadi néptánc bemutatására és művelésére négy társulat alakult (Maác 1962). A Szabó Iván által vezetett Honvéd Művészegyüttes (illetve Néphadsereg Központi Művészegyüttese) 1948 októberében kezdte meg a munkát és 1949. április 29-én lépett a közönség elé (Mészöly 2019). A Szakszervezetek Országos Tanácsának

¹ 53/1949. N.T. számú határozat a fővárosi állami színházak szervezetről és pénzgazdálkodásáról, 1949. július 21. *Népgazdasági Tanács Határozatainak Tára*. 1949. 3–5. szám, 1949. augusztus 14. 13–14.

² 101/6/1949. N.T. számú határozat a vidéki színházak állami kezelésbe vételéről, 1949. augusztus 29. *Népgazdasági Tanács Határozatainak Tára*. 1949. 6–7. szám, 1949. augusztus 29. 30.

³ Vö: Sajtóválogatás az 1945–1950 között megjelent cikkekből. In: Kaposi Edit és Kővágó Zsuzsa (1985, szerk.): *Táncművészeti dokumentumok 1985*. Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest. 29–46.

(SZOT) Központi Művészegyüttese, amelynek tánckarát Molnár István vezette, 1951 júniusában jött létre, bemutatkozó előadására 1952. április 4-én került sor. A társulat 1955-ben feloszlott, de 1956-ban Budapest Táncegyüttes néven előbb amatőr, majd 1958-tól hivatásos formációként újjáalakult. A Belügyminisztérium Ének- és Táncegyüttese 1953 őszén szerveződött, két jogelőd, a BM rendőregyüttese, valamint a határőrség (utóbb az Államvédelmi Hatóság) együttesének összevonásával, Vadasi Tibor tánckarvezetővel az élén. Első bemutatójukat 1954. április 3-án tartották. 1957-ben belőlük szerveződött meg a Duna Művészegyüttes (Péter 2013).

Időben a fentiekkel párhuzamosan zajlott az Állami Népi Együttes (ÁNE) létrehozása. Az immár hetven éve névváltozás nélkül működő társulat történetéről az elmúlt évek során több népszerűsítő feldolgozás napvilágot látott (Gulyás és mtsai 1974; Sebő 2003; Mihályi 2011), de levéltári forrásokon alapuló mű még nem készült. Az alapítási háttér bemutatására az ÁNE első éveinek műsorpolitikai összefüggéseit ismertető tanulmány sem fordított kellő figyelmet (Maác 1964). A továbbiakban az ötvenes évek művészetpolitikai mechanizmusait jól illusztráló döntési folyamat néhány elemét kívánom bemutatni eddig publikálatlan levéltári dokumentumok alapján.⁴ Részletes ismertetésükre terjedelmi okból nincs mód, ezeket forráskiadványban publikálom majd.⁵

Az ÁNE megalakulásának körülményeiből három dátum közismert. Az első az együttes munka 1950 őszi megindulása. Erről a Magyar Táncszövetség lapja, a *Táncoló Nép*, az alábbi rövidhírt tette közzé: „Megalakult a Magyar Állami Népi Együttes. A megalakulás egybeesik a Népművészeti Intézet megszervezésével. Az Állami Népi Együttesnek három tagozata van: Népi Táncegyüttes, Népi Énekkar és Népi Zenekar. A Népi Táncegyüttes magvát a DISZ együttes adja, de természetesen az új együttes létszáma lényegesen nagyobb. A Népi Táncegyüttes vezetője Rábai Miklós.”⁶ Ehhez tartozik, hogy 1982-ben a *Táncművészet* folyóiratban Vojnich Iván, az együttes alapító tagja közreadta az ÁNE tánckarának 1950. szeptember 4-ei társulati névsorát, valamint Rábai Miklós művészeti vezető szeptember 6-án elhangzott „székfoglaló” beszédét (Vojnich 1982). A második időpont 1951. március 31. E napon jelent meg az Állami Népi Együttes létesítéséről szóló minisztertanácsi rendelet, mintegy legalizálva az akkor már bő fél éve működő intézményt.⁷ A harmadik dátum az ÁNE bemutatkozása az Operaházban, 1951. április 3-án, a felszabadulási ünnepség protokoll-előadásának keretében. Erről a *Szabad Nép* című központi napilap április 10-ei számában jelent meg méltató kritika.⁸

A nyilvános adatok után lássuk a politikai döntési folyamat színpalack mögötti eseményeit!

Az MDP Politikai Bizottsága (PB) 1950. június 29-én, Rákosi Mátyás főtitkár vezetésével ülést tartott. A jelenlévők a helyszínen értesültek arról, hogy a Révai József által jegyzett 4. napirend címe: *Javaslat állami népi együttes és állami balletiskola létesítésére (sic!)*. Az előző napon szignált szöveg Állami Népi Együttesre vonatkozó része így szólt: „Javaslat a Titkárságnak. Kórus- és táncmozgalmunk jelentősége, a tömegekre gyakorolt hatása egyre nagyobb mértékben növekszik. Mutatta ezt a legutóbb lezajlott ifjúsági kultúrverseny is. A további fejlődés biztosítása érdekében szükséges egy állami népi együttes felállítása, ami alkalmas arra, hogy haladó ének- és táncgyománnyainkat megismertesse és utat mutasson ezeknek helyes feldolgozására, továbbfejlesztésére. Az együttes folyó évi költségei a következők: Beruházás (hangszerek, jelmezek, gyakorló ruhák, és

⁴ Az előadás a NKFIH K115676 pályázat keretében készült.

⁵ Tóvay Nagy Péter (szerk.): *Források a magyar színpadi táncművészet történetéhez. III. kötet*. Magyar Táncművészeti Egyetem, Budapest. (előkészületben)

⁶ Táncmozgalom hírei. *Táncoló Nép*, II. évf. 4. szám, 1950. október-december, 16.

⁷ 79/1951. (III.31.) M.T. számú rendelet az Állami Népi Együttes létesítéséről. *Magyar Közlöny*. 1951. 51–54. szám, 1951. március 31. 214.

⁸ H. Gy.: Az Állami Népi Együttes nagyszerű bemutatkozása. *Szabad Nép*, IX. évf. 83. szám, 1951. április 10. 6.

helyiségtartozás, illetőleg berendezés) 430.000.- Ft. Személyi kiadások (énekkar 60, zenekar 16, tánckar 30, művészi (sic!) vezetés, technikai személyzet és adminisztráció 11 fő) 600.000.- Ft.”⁹

Az indok és a terv egyszerűen hangzott, de önmagában nem lett volna elegendő tárgyalási alap. Ezért a népművelési tárca bővebb, négy oldalas előterjesztést is készített, amelyben részletesen megindokolta az együttes létrehozásának szükségességét. A dokumentumban az alapítás ideológiai motivációin túl megnevezték a szovjet mintát – a Pjatyickij együttest –, majd bemutatották az együttes tervezett személyi összetételét, munkarendjét és működési költségtervét.¹⁰

Az írásbeli információk alapján a PB tagjai képet kaphattak a művészetpolitikai szándékról. Az előkészítésben azonban közrejátszott egy informális tényező is. Ma már közismert, hogy az MDP legfelső vezetésében a negyvenes évek végétől kialakult ún. „négyes fogat” tagjai (Rákosi Mátyás, Gerő Ernő, Farkas Mihály, Révai József) a döntések előtt rendszerint külön egyeztettek. E nélkül semmilyen párt- és állami szervben nem született érdemi határozat. S hogy ez a valóságban hogyan működött, jól illusztrálja Révai kézzel írott feljegyzése, egy 8x13 cm-es papírlap, amelyet június 27-én, tehát az ülés előtt két nappal juttatott el Rákosihoz. Ebben azt javasolta, hogy a balettintézet és a népi együttes ügyét vigyék aznap a Titkárság, vagy másnap a PB elé. Tehát a döntés előtt egy nappal még az sem volt biztos, hogy az ügy melyik pártszerv elé kerül. Révai közölte, hogy az Országos Terhivatal, illetve a Népgazdasági Tanács a Titkárság döntése nélkül nem biztosítja a szükséges pótlólagos forrásokat. Ami a helyiségeket illeti, azt javasolta, hogy népi együttes a felosztott Budapesti Szabadkőműves Nagypáholy VI. Podmaniczky u. 45. szám alatti épületében kapjon helyet. „Támogasd!” – kérte Révai.¹¹

Rákosi végül a Politikai Bizottság napirendjére vette föl a kérdést, de feltételezhető, hogy a megjelentek többsége csak ott hallott először a dologról. A testület jóváhagyta Révai javaslatát, s ezzel megnyílt az út az ÁNE létrehozásához. A Népművelési Minisztérium Pártkollégiuma (azaz legfelső művelődéspolitikai döntéshozó fóruma) 1950. július 11-én, 3. napirendként tárgyalta az *Állami Népi Ének- és Táncegyüttes szervezése* című dokumentumot, elnökölt Révai József, az előadó Csillag Miklós művészeti főosztályvezető volt. Írásbeli előterjesztés nem maradt fenn, így valószínűsíthető, hogy a két héttel korábbi MDP politikai bizottsági anyagot tárgyalták. A jegyzőkönyv szerint: „1. A kollégium a javaslat elvi részét nem tárgyalja és abban döntéseket nem hoz. Számos kérdés van, amit a Népi Együttesnek ki kell kísérletezni és csak utána tudunk állást foglalni. 2. A Népi Együttes költségvetését Nemes [Dezső] és Cseterki [Lajos] elvtársak vizsgálják át és a póthitel kérdést sürgősen le kell tárgyalni a Pénzügyminisztériummal. 3. A Kollégium hozzájárul, hogy a koreográfus és az énekkari karnagy fizetését 1900,- Ft-ra emeljük fel.”¹²

A Pártkollégium 1950. augusztus 4-ei ülésén tűzték napirendre a Népművelési Minisztérium 1950. július 1-től december 31-ig esedékes munkatervét, amelyben augusztus 31-ei határidővel a Művészeti Főosztály feladatául szabták az „Állami Ének- és Táncegyüttes” megszervezését és munkájának beindítását.¹³ Az ennek alapján 1950 nyarán Rábai Miklós vezetésével lezajlott országos táncos tehetségkutatásról és tagtoborzásról szemléletes képet ad Léka Géza, aki több száz magánlevél közzétételével és kommentálásával kíséri végig családjának 1950 és 1980 közötti

⁹ Magyar Nemzeti Levéltár (továbbiakban MNL) OL M-KS 276.f. 53.cs. 56.öe. 58. lap, 1772/1950. szám. Ezen az ülésen hagyták jóvá az Állami Balett Intézet létrehozását is.

¹⁰ MNL OL M-KS 276.f. 53.cs. 56.öe. 53–56. lap

¹¹ MNL OL M-KS 276.f. 53.cs. 56.öe. 57. lap. A dokumentumot magyarázó jegyzetekkel ellátva közzétettem: Bolvári-Takács Gábor: Az Állami Balett Intézet létrehozásának politikai körülményei = *Kritika*, 29. évf. 8. szám, 2000. augusztus, 26–28.

¹² MNL OL XIX-I-3-n 2. doboz. A koreográfus Rábai Miklós és az énekkari karnagy Csenki Imre eredetileg 1600,- Ft-os fizetéssel szerepelt a javaslatban, az igazgatói bértartomány 2000,- Ft volt. Gulyás László zenekari karnagy 1500,- Ft-os fizetésén nem változtattak.

¹³ MNL OL XIX-I-3-n 2. doboz.

három évtizedét, mintegy „alulnézetben” mutatva be az ÁNE megalakulásának, indulásának és külföldi fellépéseinek történetét, hiszen szülei – Léka Géza vasúti segédtsízt és az osztályidegennek minősülő Kacsóh Klára – az együttes alapító táncosai voltak (Léka 2016).

Az ÁNE tehát 1950. szeptember elején megkezdte munkáját. Ezt követően az 1951. március végi alapító kormányrendelet megjelenéséig a minisztériumi Pártkollégium napirendjén a társulat ügye nem szerepelt, hacsak nem számítjuk az 1951. január 4-ei ülésen Ortutay Zsuzsa előterjesztésében megtárgyalt *Jelentés népi táncműveléséről* című dokumentumot.¹⁴

Révai József csak hónapok múlva, 1951. március 28-án nyújtotta be előterjesztését a kormánynak „Rendeletervezet Állami Népi Együttes létesítéséről” tárgymegjelöléssel. A jogszabály rövid indoklása a következő volt: „Népünk haladó hagyományainak ápolására, különösképpen pedig a népzene, népdal és népi táncok bemutatására, feldolgozására, illetve továbbfejlesztésére, a szocialista kórus, zenekari és táncművelés megteremtése céljából Állami Népi Együttes létesítése vált szükségessé. Az együttes feladata, hogy a dolgozók legszélesebb tömege számára közkinccsá tegye a nép művészetét, megszerettesse azt a tömegekkel, s ezen keresztül támogassa népünk szocializmust építő lendületét, a békéért vívott harcát. Ugyancsak az együttes feladata az is, hogy népművészetünk eredményeit a baráti országok dolgozóival is megismertesse. Az együttes 1951. évi költségeinek fedezéséről a Népművelési Minisztérium költségvetésében gondoskodás történt.”¹⁵

Az előterjesztés azonnali, „napirenden kívül” jelzetű megtárgyalására a Minisztertanács következő, 1951. március 30-ai ülésén került sor. A jogszabály tervezetéhez csupán a Terhivatal elnöke tett apró észrevételt, egyébként a szöveget vita nélkül elfogadták.¹⁶ Az Állami Népi Együttes létesítéséről szóló, fentebb már említett, 79/1951. (III. 31.) M. T. számú rendelet a másnapi *Magyar Közlönyben* jelent meg, az alábbiak szerint: „1.§ (1) A magyar kórus-, népi tánc- és népi zenekari kultúra fejlesztése, magas színvonalon való bemutatása és a tömegszervezeti kultúracsoporthoz való példamutatás céljából Állami Népi Együttest (továbbiakban: Együttes) kell szervezni. (2) Az Együttes a népművelési miniszter felügyelete alatt álló önálló intézmény. 2.§ Az Együttesnek énekara, zenekara és táncara van. 3.§ (1) Az Együttes élén igazgató áll. Az igazgatót, valamint az Együttes művészeti és gazdasági vezetőit a népművelési miniszter nevezi ki; ugyanő állapítja meg az Együttes vezetőinek számát és hatáskörét. (2) Az Együttes művészi személyzetét, valamint gazdasági és adminisztratív alkalmazottait – a művészi személyzetet a népművelési miniszter jóváhagyásával – az igazgató alkalmazza. 4.§ (1) Az Együttes részletes feladatkörét és szervezetét a népművelési miniszter állapítja meg. (2) Az Együttes személyi és dologi költségeinek fedezéséről a népművelési minisztérium költségvetésében kell gondoskodni. 5.§ A jelen rendelet végrehajtásáról a népművelési miniszter gondoskodik.”¹⁷

Nem vagyunk könnyű helyzetben, ha a jogszabályt értelmezni kívánjuk. A jogállami logika ugyanis jelen esetben csődöt mond. A rendelet formálisan konstitutív jellegű, de valójában mégsem az, mert az intézmény 1950 szeptemberétől működött. Akkor talán legitimációs funkcióval bírt? Ez sem igaz, mert létesítését a párt döntése legitimálta, a népművelési miniszter pedig ennek alapján a tevékenységét ténylegesen beindította. Valójában az „alapító” rendeletnek nem alapító, hanem jogállást megerősítő funkciója volt: felsőbb szintre emelte a közvetlen felügyeletet, mert azáltal, hogy a dokumentumot minisztertanács bocsátotta ki, az intézmény átszervezésére vagy megszüntetésére vonatkozó hatáskört – vagyis az intézmény „védeltségi szintjét” – magasabb szintre helyezte.

¹⁴ MNL OL XIX-I-3-n 2. doboz.

¹⁵ MNL OL XIX-A-83-a-378/22-1951. 1011-5-62/1951.Eln.a. számú irat.

¹⁶ MNL OL XIX-A-83-a-378/22-1951.

¹⁷ Lásd a 7. számú jegyzetet.

A kormánydöntést nyilvánvalóan sürgette az ÁNE 1951. április 3-ai operaházi bemutatkozása. A programban az együttes 40 táncosa, 75 énekes és 29 zenésze állt színpadra, a gálaesten a Mojszejev-együttes is fellépett. Bár az 1950. júniusi politikai bizottsági előterjesztésben az ÁNE létrehozásához a Pjatnyickij Együttest határozták meg példaként, Rábai Miklós utóbb mégis a Mojszejev Együttest tekintette követendőnek, amit alátámaszt néhány héttel később közzétett cikke (Rábai 1951).

Az ÁNE alapításának utóéletéhez tartozik, hogy az Együttes működésének kérdései rövid időn belül kétszer napirendre kerültek a Népművelési Minisztérium Pártkollégiumában. Az 1951. október 2-ai ülésen Révai József elnöke alatt megvitatták *Az Állami Népi Együttes éves munkája* című, 10 oldalas dokumentumot, Csillag Miklós főosztályvezető előterjesztésében. A társulat addigi erőfeszítéseit összességében pozitívan értékelték.¹⁸ 1953. február 3-án ismét napirendre került a téma, ekkor azonban már fordított előjellel. *A Jelentés az Állami Népi Együttes eddigi munkájáról és a II. műsor előkészületeiről* című, Csillag Miklós által jegyzett, 14 oldal terjedelmű előterjesztés Révai általi értékelése ezekkel a szavakkal kezdődött: „Természetesen pánikra nincsen ok, de a helyzet nem rózsás.” Az ÁNE ekkortájt súlyos vezetési válsággal és műsorpolitikai problémákkal küszködött, ezért a tárca bírálatot gyakorolt és határidőket szabott.¹⁹ Ezek részletezése már kívül esik a címben jelzett témakörünkön, így csupán felhívjuk a figyelmet további kutatások fontosságára.

Irodalomjegyzék

- 53/1949. N.T. számú határozat a fővárosi állami színházak szervezetéről és pénzgazdálkodásáról. 1949. július 21. *Népgazdasági Tanács Határozatainak Tára. 1949. 3–5. sz.* 1949. augusztus 14. 13–14.
- 79/1951. (III.31.) M.T. számú rendelet az Állami Népi Együttes létesítéséről. *Magyar Közlöny. 1951. 51–54. sz.* 1951. március 31. 214.
- 101/6/1949. N.T. számú határozat a vidéki színházak állami kezelésbe vételéről, 1949. augusztus 29. *Népgazdasági Tanács Határozatainak Tára. 1949. 6–7. sz.* 1949. augusztus 29. 30.
- Bolvári-Takács Gábor (2011): *A művészet megszélesítése. Folyamatok és fordulatok a művészetpolitikában 1948–1956.* Gondolat Kiadó, Budapest.
- Gulyás László, Létei Dezső, Maác László, Rábai Miklós és Várad Miklós (1974): *A Magyar Állami Népi Együttes.* Corvina Kiadó, Budapest.
- H. Gy. (1951): Az Állami Népi Együttes nagysikerű bemutatkozása. *Szabad Nép*, IX. évf. 83. szám, 1951. április 10. 6.
- Korossy Zsuzsa (2007): Színházirányítás a Rákosi-korszak első felében. In: Gajdó Tamás (szerk.): *Színház és politika. Színház-történeti tanulmányok, 1949–1989.* Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet, Budapest. 45–137.
- Léka Géza (2016): *Árva ragyogás. Rendhagyó családi történet.* Hittel Könyvműhely, Budapest.
- Maác László (1962): *Magyarországi hivatalos néptáncegyüttesek története megalakulásuktól 1962 decemberéig. A magyar táncmozgalom története. II.* Népművelési Intézet, Budapest.
- Maác László (1964): A Magyar Állami Népi Együttes tánckarának krónikája. In: Dienes Gedeon (szerk.): *Tánc tudományi Tanulmányok 1963–1964.* Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Bizottsága, Budapest. 57–75.
- Mészöly Gábor (2019): *Honvéd Együttes 70. Művészet és történelem.* Zrínyi Kiadó, Budapest.

¹⁸ MNL OL XIX-I-3-n 3. doboz.

¹⁹ MNL OL XIX-I-3-n 4. doboz.

- Mihályi Gábor (2011, szerk.): *Időben. 60 éves a Magyar Állami Népi Együttes*. Hagyományok Háza, Budapest.
- Ortutay Zsuzsa (1951): A táncművészet feladatai. *Táncművészet*, I. évf. 1. szám, 1951. szeptember, 2–4.
- Péter Márta (2013): *Eleven történet. A Duna Művészegyüttes és elődegyüttese*. Duna Palota Non-profit Kft., Budapest.
- Rábai Miklós (1951): Tanuljunk Mojszejev művészetéből! Az Állami Népi Együttes fejlődésének néhány kérdése. *Művészeti Dolgozók Lapja*, II. évf. 4. szám, 1951. április 28. 4.
- Révai József (1952): *Kulturális forradalmunk kérdései*. Szikra Könyvkiadó, Budapest.
- Sajtóválogatás az 1945–1950 között megjelent cikkekből*. In: Kaposi Edit és Kővágó Zsuzsa (1985, szerk.): *Táncművészeti dokumentumok 1985*. Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest. 29–46.
- Sebő Ferenc (2003, szerk.): *Hagyomány és korszerűség. A Magyar Állami Népi Együttes 50 éves Hagyományok Háza, Budapest*.
- Táncmozgalom hírei. *Táncoló Nép*, II. évf. 4. sz. 1950. október-december, 16.
- Vojnich Iván (1982): Ismerős vagy ismeretlen program? *Táncművészet*, VII. évf. 3. sz. 1982. március, 32–34.

Both József

Tanulástól a tanításig

Válaszúti táncok megismerése és továbbadása

Azzal a folyamattal, ahogy a népi kultúra bizonyos elemeit kiemeljük eredeti közegükből, és megváltoztatott funkcióval áthelyezzük egy teljesen új környezetbe, sokat veszítenek eredeti tartalmukból. Azt szeretném vizsgálni, hogy miként lehet ezt a veszteséget csökkenteni felülvizsgálva a folyamat szakaszait: esetünkben az erdélyi Válaszút táncanyagának alapos megtanulását, minél mélyebb megismerését, átfogó értelmezését és továbbtanításának módszereit. E táncok leírását táncfolklorisztikai módszerrel Martin György táji-történeti rendszerébe soroltam be. A táncok és társadalmi környezetük mélyebb megértéséhez táncantropológiai módszereket használtam. A továbbtanítás esetében elsősorban saját táncoktatói gyakorlatom tapasztalataira támaszkodom.

Tanulmányommal csak felvázolni szeretném a tanulási, megértési és tanítási folyamat végpontjai között feszülő nagy ívű problémát. Ennek egy rövid szakaszára mutatok be gyakorlati példát: a tánc mélyebb megértését és továbbadását a válaszúti Kallós János legényes táncán keresztül.



1. ábra: Kallós János „Dici” táncol. Fotó: Andrásfalvy Bertalan, Válaszút (1961)

Témám több ponton is kapcsolódik az alkalmazott táncfolklorisztika témaköréhez. Egyrészt a folklorisztikához, mert a táncok kutatásáról, megértéséről, leírásáról, kategorizálásáról van szó, másrészt a táncok gyakorlatba ültetéséről, felhasználási területeiről, továbbtanításának pedagógiai módszertanáról, feldolgozásáról, új funkcióba való állításáról szól. A továbbítás során (2. ábra) az információ minél több kézen megy keresztül, annál többet alakul, veszít/néha nyer mennyiségéből és minőségéből. Egyszóval a fő kérdés: mi történik az adattal?



2. ábra: Az adat továbbítása (saját szerkesztés)

A jelenség tárgyalására a következő **fogalmakat** használom:

- **adatközlő:** az a falusi közösségben szocializálódott egyén, aki a helyi táncalkalmakon nagyszüleitől, szüleitől, kortársaitól, falusiaktól tanulta, csiszolta táncát, melyet különböző körülmények között, különböző alkalmakkor a huszadik század derekától napjainkig rögzítettek

- **felhasználó:** aki különböző célokra használja fel az adatközlők táncát

- **adathordozó:** az összekötő kapocs az adatközlők és a felhasználók között, aki megismeri, megérti, továbbadja a táncot

- **a táncok eredeti közege:** az a többnyire földműveléssel foglalkozó, adatközlőkből álló falusi közösség, amely a filmezés, adatrögzítés idejében még összetartó módon, többnyire belső rendszabály szerint működött

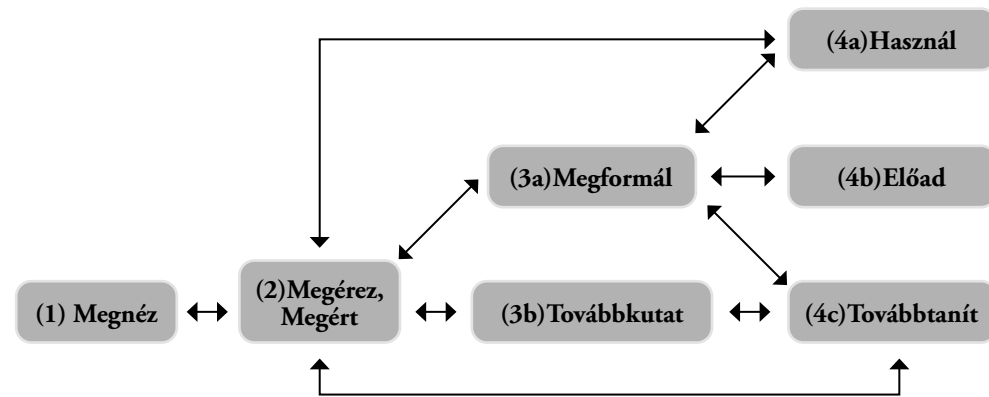
- **eredeti néptánc:** az eredeti közegben kialakult, de akár máshol is tetten ért, lefilmezett, adatközlők által táncolt néptánc

- **adathalmaz, adatsomag, tartalom:** az az információ mennyiség, amit egy adott táncról össze lehet gyűjteni, legyen az formai, strukturális, esztétikai, társadalmi, egyéni és csoportos lélektani jellegű adat

- **mozdulat-gyökér:** egy tánc-motívum, mozdulatsor elemi része. Mozgástechnikai elem, ami összefüggésbe hozható olyan általános, de kultúrákat és történeti korokat külön-külön jellemző test-technikákkal (Mauss 2000, 425), mint például a járás, ugrás stb.

Kutatói/oktatói álláspontom: több mint tizenöt éve tanultam és tanítom a válaszúti táncokat és meggyőződésem, hogy a megélt táncélményeim segítenek a Geertz-i értelemben (Geertz 1994, 354) jelen lenni a kutatás tárgyában, ugyanakkor nagy szakadékot érzek a felhasználók pusztán a tánc formái iránti érdeklődése és a táncolás/közösségi érzés mély átélése között. Mint kutató és oktató e két távol eső felfogást igyekszem egymáshoz közelíteni. Jelen tanulmányban álláspontom nagyjából a fentebb leírt adathordozó fogalmát fedi.

Az adatok minőségére rávilágítandó hadd írjam le egy 1990-ben történt felismerésemet. Fiatalként volt szerencsém részt venni az erdélyi Mezőség Szék községében hagyományosan szervezett táncalkalmak nagy részén 1987 és 1990 között. Azt tartottam magamról, hogy már ismerem a széki táncok összes csínját-bínját. Felszegen, egy Márton napi mulatság hajnalán merengve néztem a táncoló tömeget. Egyszerre belém hasított a felismerés: eddig én egyáltalán nem értettem meg a székiek táncát! A páros forgás belső mozgatórugóit, a párok egymásra figyelését, a térben organikus mozgó közösséget, a zenész-táncos kapcsolatot. Bennem akkor történt minőségi szemléletváltás. A megismerendő adathalmaz hirtelen kitágult.



3.ábra: Az adathalmaz útja (saját szerkesztés)

Az adathalmaz az eredeti helyétől a különböző fajta felhasználóig „több kézen” megy át (3. ábra). Minden változtatással nő az esélye az adatok lemorzsolódásának, de ugyanakkor a helyreigazításának is. Az adathordozó első kapcsolata a táncos anyaggal az, amikor megnézi (1). A látottak megértése mellett fontos szerepe van a kutató/adathordozó érzelmi hozzáállásának, empátiájának. A táncos anyag émiikus megismeréséhez elkerülhetetlen annak minél magasabb technikai fokon való megtanulása (3a). A táncanyag továbbkutatásához (3b) nem csak ezt a módszert lehet használni: a táncantropológia, a táncfolklorisztika különböző módszereit használva több szempontból lehet vizsgálni, mélyebben el lehet sajátítani az adathalmazt. Jó esetben szakszerűen megformált és feldolgozott adathalmaz kerül felhasználásra, melynek több módozatát is meg lehet említeni:

- eredeti funkciójához közeli, de más közegben való felhasználása, mint amilyenek például a táncszínházak, mulatságok (4a)
- színpadi produkciók „nyersanyagaként” (4b)
- a táncanyag továbbtanítása (4c), egyes esetekben visszatanítása eredeti, vagy legalábbis helyileg eredeti közegbe.

Az adathalmaz mindezen változásai összefüggésben és **oda-vissza hatással** vannak egymásra. A táncok émiikus megismerése (3a) mélyebb megértést eredményez (2). Ezen a ponton van esély az adathalmaz sérüléseinek helyreállítására is. A továbbkutatás (3b) ugyanúgy az adathalmaz bővítését, alaposabb megértését eredményezi. A táncanyag használata (4a) új életet ad neki, visszahat az adathalmaz érzelmi palettájának megismerésére (2). Az adathalmaz színpadi produkcióként való feldolgozása (4b) annak népszerűségét növelheti, megadva az esélyt arra, hogy kerül elszánt adathordozó, aki kíváncsi lesz az eredeti anyagra (1). A táncok tanítása során (4c) az elsajátított táncanyag összetétele, szerkezete kikristályosodik, tudatosul, mivel az oktatóknak valamiféleképpen meg kell fogalmaznia az átadandó információt. Így ez is a mélyebb megértéshez vezethet (2).

Az adathalmaz útjának egyes szakaszai

(1) Megnéz

Az adatok áramlásának első lépésének az adathordozóval való találkozást tekinthetjük, melynek minősége nagymértékben a forrásanyag hitelességétől és a kutató/oktató rátermettségétől függ. Erős forráskritika szükséges ahhoz, hogy csak megbízható, minőségi adatok kerüljenek be az adathalmazba. Például ha videofelvételről van szó, akkor nagyon számít a felvétel minősége, a gyűjtés körülményei, a felvétel adatoltsága és az adatközlőtől való visszakerdezés lehetősége. Adatközlők filmezésekor, interjú készítése során elengedhetetlen a szakszerű adatolás.

(2) Megérez, megért

A következő lépésben az adathalmaz épsége nagymértékben az adathordozótól (kutató/oktató) függ. Ahány kutató, annyi féle értelmezés születhet. Az adathordozó empátiájának, tapasztalata úgy a táncok stílusjegyeinek megismerése függ. Felkészültsége, tapasztalata úgy a táncok formái megismerését, mint a szociális háló felderítését is befolyásolja. A pozitív és negatív előítéletek is módosíthatják az adathalmazt, nem kívánt szűrőn engedve át azt. A felmérés minőségét, mélységeit elsősorban a kutató/adathordozó igényessége határozza meg.

(3a) Megformál

A táncok a kutató/oktató által való megtanulása, megformálása, émiikus megismerése segít a mozdulatok tudatosításában, mélyebb megértésében és a mozdulatok kapcsolódásainak, belső

dinamikájának feltárásában. A gyakorlatban való kipróbálás elveszett, lemorzsolódott adatokat is pótolhat vagy felhívhatja az értelmezés-beli hibákra a figyelmet.

Az adathordozó adottságai a következőkben befolyásolhatják az adatok minőségét:

- a magas szintű test-tudat, mozgástechnika a formai megismerést tökéletesítheti
- a vizsgált táncokban való jártasság, tapasztalat az adat-javítást is elősegíti
- a vizsgált és a vizsgáló táncosok közötti alkat-beli és motorikus különbségek a mozdulatok megértésekor jelentenek akadályt.

(3b) Továbbkutat

Az elsődleges megértés/megérzéstől (2) az adathalmaz útja elméleti síkon is folytatódhat a továbbkutatás fázisába lépve (3b). Az elsődleges forráskritika szűrőjén átkerült adathalmaz újabb szűrőkön megy át. A kutatás folyamán kibővíülhetnek, pontosabbá válhatnak az adatok. A hiányzó adatok jó esetben helyszíni adatolással pótolhatóak. Ha lehetőség van a meglévő adatokat más tájegységek, altájak, tánc típusok adataival összehasonlítani, akkor általánosabb földrajzi vagy tánc tipológiai összefüggésekre is derülhet fény. Az adathalmazt megfelelő kutatással történeti keretbe is lehet foglalni. Minél több adat alapján kerül sor a helyi jellegzetességek megállapítására, annál pontosabb képet kapunk az adott táncokról.

A táncantropológia különböző módszereivel a társadalmi háló keretében is újraértelmezhetőek az adatok. A táncokhoz kötődő szokások vizsgálata értékes részletekkel bővítheti ki adatsomagunkat. A táncalkalmak „etikettje”, szerveződéseinek íratlan szabályai a gyakorlati felhasználásban segíthetnek. A különböző kulturális elemek egymásra hatása a közösségen belül fontos részletekre (például tánc történeti) világíthat rá. Ilyen például az életmód, a viselet stb. hatása a táncok kialakulására.

A továbbkutatás, a holisztikus megközelítés mindenképpen kiegészíti az adathalmazt, mélyebb, átfogóbb megértést eredményez.

(4a) Használ

A táncok használata a falusi közösségekéhez hasonló funkciójukban, de más társadalmi közegben egyrészt az ismeretek gyakorlati oldalának kibővülését, másrészt azok ellenőrzési lehetőségét eredményezi. A táncok motívumainak szabad kipróbálása, belső szerkesztési elveinek használata, zenére való formálása azok belső szerkezetének, dinamikájának alaposabb megértésére vezetnek. A közösségben való táncolás megélése a táncokhoz kapcsolódó érzelmi töltetet fedi fel az adathordozó előtt. Például a városi táncok megélt közös élményeknek, táncoknak erős közösségformáló erejük van. Mégis igazán akkor teljeseedik ki az adathalmaz, ha van rá lehetőség mindezt az eredeti közegben kipróbálni.

Mint ahogyan az eredeti helyszínén is, úgy a megváltozott közegében is a használatban levő táncok állandóan módosulnak, újabb és újabb divathullámok érik, tovább változnak/fejlődnek.

(4b) Előad

Az eredeti táncanyag sokféle rendezői elgondolás alapján kerül színpadi felhasználásra. Ennek taglalása újabb tanulmányokat igényel, de a sokféle feldolgozásnak van egy közös pontja: funkciójuk megváltozik az eredetiéhez képest. A közönség jelenlétével eltűnik a táncolás bensőséges jellege.

Népszerűsítő hatása is lehet a színpadi produkcióknak (mint például a *Felszállott a páva* tévés vetélkedő), felhívhatja a figyelmet értékes kulturális örökségünkre, újabb lelkes adathordozót toborozhat. Ugyanakkor a kevésbé minőségi előadásoknak negatív hatásuk is lehet, kevésbé hiteles képet is adhatnak az eredeti adatsomagról.

Egyes nagyhatású események az eredeti közegre is aktiváló hatással vannak, egyes esetekben újabb divatirányzatokat teremtve. Ilyenek például a 20. század derekáról a *Gyöngyös bokréta* eseménysorozat, a század utolsó harmadától a tánc ház-mozgalom vagy napjainkban a már említett *Felszállott a páva* show-műsor. Hogy a hatás az negatív vagy pozitív előjelű-e, azt nem tisztem eldönteni.

(4c) Továbbtanít

Az adathalmaz továbbtanítása a tudatos szint erősítését, a motívumok visszabontása természetes mozdulatokra azok letisztulását eredményezik. A végeredmény, a tanítványok tánca, fontos visszacapcsolási pont: az eredeti (felvétel) és az új (megtanított) változatok közötti különbség felhívhatja a figyelmet az adathalmaz veszteségeire. A továbbtanítást az adathalmaz útja, „életben maradása” kiemelten fontos elemének tartom, ebben a tanulmányban is ekként kezelem. A fent tárgyaltakból kitűnik, hogy az adathalmaz, amely eredeti közegben élő ember táncos-tudását, társadalmi háttérét tartalmazza a megismerés-megértés-továbbadás folyamatában több helyen szenvedhet veszteséget. Ezt figyelembe véve következzen néhány ötlet a tánc tanítás módszertanához:

1. Általános tanítási elvek

Michelangelo Buonarroti - az olasz reneszánsz jeles képzőművésze - szerint a kötömbben eleve benne van a szobor, a szobrásznak éppen csak a fölösleget kell eltávolítania róla. Ugyanígy gondolom a mozdulatokról: minden emberben benne van a mozdulat, lépni, ugrani, szaladni, sétálni, sietni, lassítani, lendülni, megállni, fél lábon ugrálni, karokat-lábakat lendület-vételre használni, kapaszkodni, saját testsúlyt használni, húzni, taszítani, táncpartnerrel kapcsolódni, megbízni benne, játszani saját nemének, korának és kultúrájának megfelelően (Maus 2000, 433–434) többé-kevésbé mindenki tud. A nyersanyag egy finoman kimunkált mozdulatsorhoz adott. Az adathordozó/oktató feladata, hogy minden egyén saját mozdulattárából hozza ki a kívánt motívumot, saját mozgását finomítsa, gyúrja az adathalmaznak megfelelően. Ugyancsak az ő felelőssége az adathalmaz gondolati és érzelmi tartalmának átadása. A táncok eredeti közegben használt funkciójának megértése, közösségben alkalmazott szerepének megismerése, érzelmi skálájának megtapasztalása, szerencsés esetben az eredeti közeg alapos megismerése, érzelmi kötődések kialakulása mind-mind hozzásegít ahhoz, hogy az adatsomag minél összetettebb, minél épebb maradjon és mélységeiben is felhasználható legyen. Az adatközlő mozdulatainak átültetéséhez a kiinduló pont a felhasználó meglévő mozdulat-tára. A kő adott, a szobrász feladata, hogy eltávolítsa a fölösleget.

2. Egy táncmotívum tanításának felépítése, gyakorlati példával is felvázolva

Példának a válaszúti Kallós János „Dici” által, a sűrű legényes táncban gyakran használt motívum tanítását választottam. A felvétel 1961-ben, Válaszúton (Ráscruci, Kolozs megye, Románia) készült¹. A motívum táncjelírása is megtalálható: a Martin György (1978) mezőségi férfitáncokról írott kiváló tanulmányában a 221. oldalon, a IV. számú pont első két üteme.

¹ MTA FT 495.7 1961



4. ábra: Fotó: Andrásfalvy Bertalan, Válaszút (1962 és 1961)

2.1. A mozdulat-gyökér megkeresése: a megtanulandó motívum részeivel nagyrészt megegyező, hasonló szerkezetű, természetes mozdulatok megtalálása. Ebben az esetben a tanítványok meglévő mozgáskincséből lehet építkezni, a már megtapasztalt, ismert mozdulatait lehet felhasználni.

Példa: lépés, helyben járás, fél lábon ugrálás, talppal, sarokkal elől majd spiccel hátul talaj-érintés (képi analógia, mellyel az érintés mozdulatát írjuk le: hideg-e a tó vize?)

2.2. A kiválasztott mozdulat-gyökerekből lehet felépíteni a megtanítandó motívum leegyszerűsített szerkezetét.

Példa: jobb talp érint, bal lábon helyben ugrik, jobb talp érint, jobbal helyben lép. Ritmusa: ♪♪♪♪. Ugyanez szimmetrikusan is.

2.3. A motívum egyszerűsített, majd teljes ritmusának megtanítása egyszerű mozdulatokkal, hangutánzó szimbólumokkal. (A 2.2. és 2.3. egyszerre is felcserélve is használható, lényeg, hogy célravezető legyen.)

Példa: „érint-ugrik-érint-lép”, vagy hangutánzókkal (hasonló mozdulatot hasonló hanggal): „ri-bumm-ri-bámm”

2.4. Rávezetés: a természetes mozdulatokból összeállított szerkezet és a tanulandó motívum közötti átmeneti, rávezető ritmusok és mozdulatsor tanítása. A rávezetés csak abban az esetben szükséges, ha a tanuló természetes mozdulat-tárából nem lehet összeállítani a tanulandó motívumot. Leginkább a rávezető figuráknál, de érvényes a tanítás mindegyik fázisára, könnyítésként célravezető képeket, szimbólumokat, valós élethelyzeteket használni analógiáknak. A lényeg, hogy meglévő mozdulatsorokra könnyebb építeni a tanítandó motívumot.

Példa: az előző mozdulatsort szimmetrikusan, folytonosan ismétli. Kép: bal lábon áll és jobb lábbal érinti a „vizet”, ami elől hideg (ugrik tőle fél lábon), hátul langyos (érint és lép), szimmetrikusan is.

2.5. A motívum során a súlyhasználat végleges kialakítása

A tartóláb mozgását, súlyvételeket, belső lendületeket kell a végleges formájukba hozni, majd zenéhez igazítani. Hogyha a motívumot egy karácsonyfához hasonlítanánk, akkor a karácsonyfa törzse lenne a súlyhasználat, súlyláb mozgása. Az ágai lennének a gesztus-láb és -kar használata, a díszek meg a motívum összképe, stílusa, végrehajtása.

Példa: Előző gyakorlat folytatása, kigyakorlása. A második és a hatodik nyolcadban (helyben ugrás bal és jobb lábon) a tartóláb helyzetén finomítás: az ugrás kissé előre.

2.6. Belső dinamika, lüktetés

Sokban kapcsolódik az előző pont végéhez, a testsúly használatának zenéhez való igazításához. A táncmotívumok egyik legfontosabb stiláris eleme a zenéhez való kapcsolódásuk módja, a motívumok függőleges síkban való mozgása, lüktetése. Ez utóbbit kell a zene tempójához, ritmusához igazítani és annyira kigyakorolni, hogy közelítse a természetes mozgást és minél kevesebb kognitív segítségre legyen szükség az elvégzéséhez. Csakis a súlymozgás elsajátítása után lehet továbblépni a súly nélküli testrészek mozgására.

Példa: térdhasználat, tánc lüktetésének gyakorlása zenére, sarok hangsúlyos koppantása elől, spicc hátul.

2.7. Gesztus-láb majd -kar (adott esetben felsőtest is) használata, plasztikai finomítás

A már megtanult mozdulatokra ráépítve a gesztus-láb és -kar (alkalmanként felsőtest) használatát, egybefüggő, harmonikus mozdulatok születnek. A cél a tanuló teljes testének összehangolt mozgása.

Érdemes figyelembe venni az adatközlő, az adathordozó és felhasználó közötti kulturális különbségekből adódó test-technikai eltéréseket (Mauss, 2000: 427), melyek például a különböző életmódból, fizikai munkákból, izomzatokból, stb. adódhatnak.

Példa: Kallós János magas kéztartással, görbe háttal, teljes testtel táncol, a földműves emberek jellegzetes előreahajlott váll-tartásával. Érdemes kipróbálni, hogy milyen úgy táncolni, de a görbése helyett táncának vehemenciáját ajánlott megélni. A motívum energikus és lazító mozdulatainak váltakozásának tanítása.

2.8. Az adatközlők életterének, szociális hálójának megismerése

A táncok helyi, eredeti funkciójának megismeréséhez elengedhetetlen az adatközlők szociális hálójának feltérképezése. A táncoló közösségek társadalmi összetétele, tagjainak egymás közti viszonya a tánc olyan tartalmaira világíthat rá, amelyek a pusztai formai megismerésből nem következnek. A táncok helyi közösségi jellegének, a táncokhoz kapcsolódó szokásoknak, a táncos „etikettnek” a megismerése nagyban hozzájárul az adathalmaz kikerekítéséhez és a táncok új közzegbe, új funkcióba való zökkenőmentes áthelyezéséhez.

Példa: Válaszút az erdélyi Mezőség nyugati részéhez, a Kis-Szamos mentéhez tartozik, ami a Kolozsvár és Dés közötti Szamos völgyét jelenti, annak is a bal partját a belefutó patakokkal együtt. Ez a honfoglalás óta magyarokkal lakott vidék volt. A falvak nagy része kismemesi lakosságú magyar falu volt, a kisebb része pedig a grófok beosztottjai, jobbágyai. A falu lakossága vegyes nemzetiségű, kétharmada román, egyharmada magyar, de egy pár cigány család is lakik itt (Kallós 2016). Mivel a Kolozsvár-Szamosújvár főút a falu közepén halad át, polgárosodása viszonylag hamar megkezdődött. A három nemzetiség táncalkalmi az 1950-es évek elejéig külön voltak. Utána csak közösen rendezhettek bálakat, a kultúrházban (Both és Szabó 2019). Így az akkori középkorosztály (kb. 30-50 évesek) kiszorult ezekről a táncalkalmokról. Ez a tény az 1903-ban született Kallós Jánost is érintette. Martin György szerint is a... vidék legényes táncai már az 1970-es évek végén „pusztulásra” voltak ítélve (Martin 1978, 189).

2.9. Az eredeti közeg megismertetése a tanulókkal

A táncok formai és funkcióbéli megismerése után, a fenti analógiával élve, a karácsonyfa díszének elrendezése, utolsó simítások következnek. A táncok eredeti közegben való énikus megtapasztalása, az adatközlőkkel való táncolás kiegészíti az eddig elsajátított ismereteket. Ahhoz hasonlóan, ahogyan a táncok eredeti közegben való kialakulása során a helyi közösség volt a legfontosabb kritikus, organikus szűrőrendszer úgy a tanítványok eredeti közegben való táncolása esetén is a helyi közösség véleménye fontos visszacsatolást jelenthet az eredetihez, az adathalmazhoz.

Példa: a választói 70–80 éves generációval még mindig érdemes felvenni a kapcsolatot, mert ha táncolni nem is, de mesélni nagyon szívesen mesélnek a „régiekről”.

Tanulmányommal csak fel szeretném hívni a figyelmet azokra a veszélyekre, amelyek a nagyon összetett adathalmaz épségét fenyegetik az „adathordozás” során. Hogyha úgy kutatókban, mint oktatókban vagy akár táncművészekben sikerül egy pár gondolatot ébresztenie a komplexebb megismerés irányában, akkor e tanulmány elérte célját.

Irodalomjegyzék

- Geertz, C. (1994): Jelen lenni: Az antropológia és az írás helyszíne. In: Uő.: *Az értelmezés hatalma*. Századvég Kiadó, Budapest. 352–368.
- Kallós Zoltán (2016): Észak-mezőségi magyar népzene. In: *Kallós archívum 7*. Kallós Zoltán Alapítvány.
- Martin György (1978): *A mezőségi férfitáncok régi és újabb típusai*. 188–230.
- Mauss, M. (2000): A test technikái. In: Uő.: *Szociológia és antropológia*. Osiris Kiadó, Budapest. 425–446.

Videófelvételek

- 1961-62, Válaszút. MTA Ft 495.7 Gyűjtők: Andrásfalvy Bertalan, Kallós Zoltán, Martin György, Pesovár Ferenc
- 2019, Válaszút. félig strukturált interjú. Gyűjtő: Both József, Szabó T. Zsanett. Adatközlők: Balázs Róza, Baciú Teodor

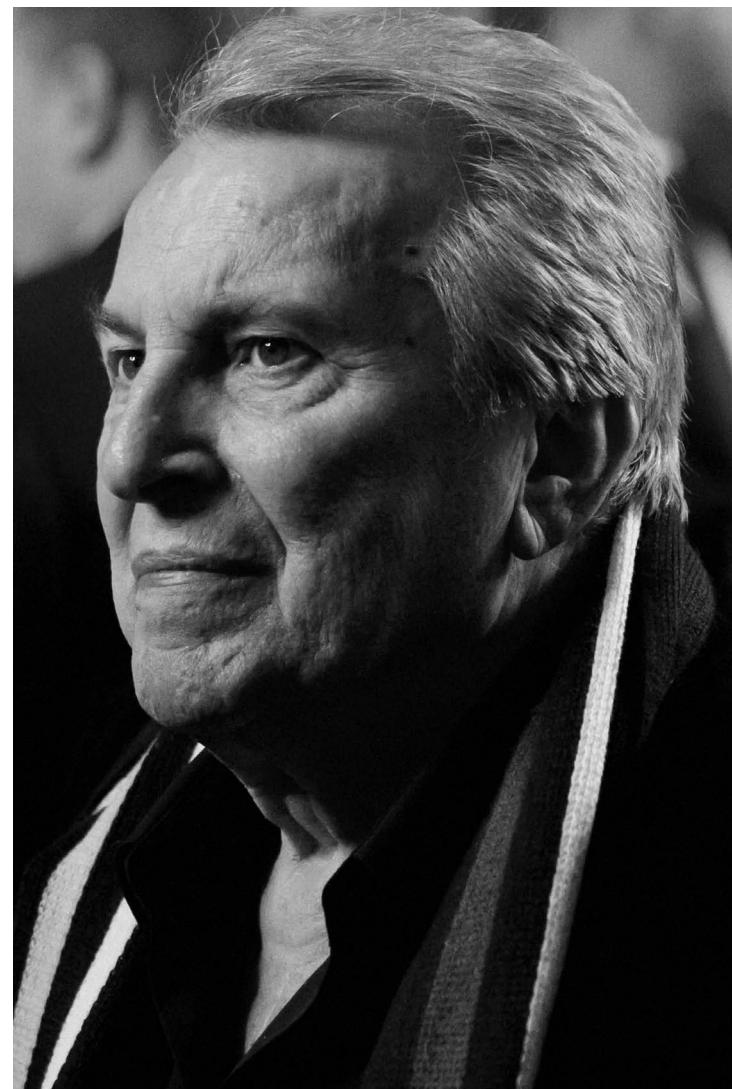
Fotók

- 1961, Válaszút - Andrásfalvy Bertalan

Csillag Pál

Seregi '90

90 éve, 1929. december 12-én született Seregi László, a magyar balett és táncélet legjelentősebb koreográfusa, rendező zsenije. Ebből az alkalomból emlékeztünk meg róla és alkotásairól a Magyar Táncművészeti Egyetem által szervezett Tánc és Kulturális Örökség – VII. Nemzetközi Tánc-tudományi Konferencián. A szervezőbizottság erre egy kétórás, önálló szekcióülést biztosított az Egyetem ifj. Nagy Zoltán színháztermében.



1. kép: Seregi László 2012. február 2-án, Operaház, fotó Csillag Pál

Seregi életműve és alkotásai kulturális örökségünk meghatározó része, nyugodtan mondhatjuk, hogy az egyetemes táncművészetnek is. Róla és alkotásairól számtalan írás, kritika és vele készült interjú jelent meg. Ha kizárólag csak Kaán Zsuzsa *Seregi* című könyvét olvassuk el, akkor is szinte teljes, személyes vallomást kapunk róla, életéről és alkotásairól. Ezért ez alkalommal olyan történetekkel és visszaemlékezésekkel idéztük föl Seregi életét és alkotásait, melyek talán sosem hangzottak el nyilvánosan. Kortársakat és kollégákat kerestem meg, akiket életük és pályájuk Seregivel kapcsolatba hozható meghatározó pillanatairól és élményeiről kérdeztem. Sokan vállalták, hogy hosszabb-rövidebb interjú keretében mesélnek Seregiről és a hozzá köthető meghatározó élményeiről. Volf Katalin, Kollár Eszter és Kováts Tibor személyesen is megtisztelték konferenciánkat és osztották meg velünk emlékeiket.

Az előadásba olyan interjú, riport és film részleteket is kiválasztottam, melyekben Seregi maga beszélt életéről, alkotásairól. Ezek nem csak az elhangzó információk miatt voltak érdekesek, hanem felidéztek sajátos, néha kicsit szarkasztikus humorát, öniróniáját is. Sajnos e kiadványban nincs lehetőség az előadás teljes anyagát megjeleníteni, így most csak néhány rövidebb részletet idéznék az előadáson elhangzottakból.

Seregi első színházi élményéről beszélt egy 1995-ös interjújában, melyet Schaeffer Erzsébet készített:

„A Visi Imre utcából is el lehetett keveredni valamerre. Látja drágám, így. Oldalról, borzalmas kínok közt. Amit tudok, az gyűjteménye mindannak, amit nem tanítanak. Ez lehet, hogy nagyképpen hangzik, de így van. Kissrác korom óta vonz a művészet. Kórházról kórházra vándorló, vérszegény, beteges gyerek voltam. Rettenetesen érzékeny, szenzitív alkat. Pontosan emlékszem, amikor anyám először vitt színházba a Kálvária térre. Megigézve ültem a nézőtérre, és néztem a függöny két oldalán az aranyozott kis stukkón az ornamentikát. Néztem, figyeltem, és egy idő után, kicsit csalódottan megkérdeztem anyámtól, hogy hát ez a színház? Nagyon kicsi lehettem, ha ilyen hülyeséget kérdeztem. Anyám akkor azt mondta, várjál Lacika, ez a függöny, majd, ami mögötte van, az lesz a színház. És úgy is lett.”

Egy volt kolléga a feszített próbaidőszakhoz, Seregi stílusához és személyiségéhez kapcsolódóan a következőket mondta:

„Akkor még volt szakszervezet. Az egyik szakszervezeti értekezleten fölállt a legjobb barátja Zilahy Győző, és azt mondta: - Laci, ha nem lennél ilyen rohadt tehetséges, már rég az utcasarkon megvertünk volna.- Ezt nagyon kevesen merik elmondani. De nem ez volt a jellemző. Mindnyájan inkább a szépre emlékezünk.”

A fából faragott királyfi kapcsán Kováts Tibor így mesélt az emlékeiről:

„*A fából faragottra* (sic!) festettek a sminkben. Laci bejött, megnézte, ahogy ügyeskedtek, próbálták a fából arcot megfesteni. Aztán azt mondta na jó, ezt felejtjük el, ez úgy rossz, ahogy van. Leült elém, belenyúlt a barna festékbe az ujjával és húzott egy csíkot itt, majd ott, aztán nagy ecsetvonásokkal meghúzta a szememet, mint egy szoborét. Öt perc alatt felrakta a sminket a fejemre és a testemre, ami kilátszott, mint egy vászonra. A sminkesek és fodrászok csak álltak és nézték a rusztikus vonalakat, amikből egyértelműen kiderült, hogy ki ez a figura. A robotstussága, ami a koreográfiájában is benne van, ahogy étellel telik meg az élettelen merevségből. Olyan sminkmesteri kurzust tartott három perc alatt, hogy mindenki elfehéredett. Ez a smink nekem is egy fontos adalék volt a karakterhez, ahhoz, hogy hogyan kell nekem ezt a figurát eljátszanom, jobban visszaadnom azt, ami Laci szándéka, elképzelése volt ezzel a szereppel kapcsolatban. Laci talán ezt tudta legjobban, a lényegét megmutatni.

Egy másik történetem is van a *fából faragottról* (sic!). Lacit meghívták Firenzébe betanítani a darabot. A Milloss féle Mandarinnal együtt játszották.

Akkor még ORI (Országos Rendező Iroda) időszak volt, vasfüggöny lent, az ORI-n keresztül lehetett csak utazni. Egyszer csak behívtak az ORI-ba, hogy a Laci küldött egy könnyecseppekkel átitatott levelet, szinte könyörgött, hogy menjek ki, mert az a táncos, aki a fából kellett volna táncolja nem fogja tudni eltáncolni. Kiengedtek, kiutaztam hozzá, elkezdtünk próbálni, nagyon helyes volt, sokat voltunk együtt, mi ketten voltunk magyarok. Egy kis motelben laktunk. Firenze az ő világa volt. Minden nap elmentünk sétálni. Néztük az épületeket, mindenről észbejuttot valami. Minden pillanatban át akart adni valamit.

Csodálatos időszakot tölthettem el vele. Olyan szerepeket táncolhattam, mint például a *Szentivánéji álom* Puck-ja, amiről mondhatom, hogy rám készítette. Nagyszerű szerep volt, imádtam csinálni. A Rómeóban a bohóc is rám készült, ami szintén egy hatalmas élmény volt. Rengeteg szerepet köszönhettem neki. Lacival a munka nem úgy nézett ki, mint más koreográfusnál, hogy a te személyed kimarad belőle. Ő táplálkozott belőled, az éppen aktuális táncosból. Nem úgy tekintett rád, mint eszközre, hogy ő kitalálja a lépéseket és betanítja, a táncos pedig eltáncolja. Igaz, hogy nagyon pontos elképzelése volt mindenről, de a táncos személyiségéhez alakította a szerepeket. Ez később is így volt, mikor valaki új állt be egy-egy szerepbe, akkor is igyekezett annak a személyiségét vagy éppen a különbözöségét kiaknázni, ezeket beépíteni. Szívesen igazította a szerepeket az aktuális táncosára. Úgy éreztem volt köztünk egy jó együtt játszás. Szerette a kicsit bohóc, kicsit virtuóz, játékra vevő karaktermet. Mind a mai napig nagyon szeretek játszani. Az egész táncos pályámat úgy éltem le, hogy egy nagy játék volt. Egy pillanatát nem éreztem munkának, vagy megterhelőnek. Játszottam, amivel csak tudtam, annak ellenére, hogy nagyon fárasztó szerepeket táncoltam. De ezeket tudtam önfeledten élvezni és ebben a Laci nagyon jó partner volt. A játékra mindig vevő volt. Az pedig egy igazi csoda volt, hogy mennyi mindent kaptál tőle szakmailag. Nagyon sok helyen táncoltam, sok emberrel dolgoztam együtt, de olyan összetett dolgokat a művészetről, vagy erről a pályáról senkitől sem kaptam, mint tőle. Nem csak azt, hogy mi a balett és szakmai kérdéseket, hanem az egész viszonyrendszert a színpaddal, a te karakterrel, a szereppel, a dramaturgiával, a szándékkal. Laci egy nagy reneszánsz figura volt, aki mindenhez értett, mindenben benne volt, mindenben tehetséges volt. Ezt az egészet összegezte és át is tudta adni. Ehhez az is kellett, hogy volt egy csodálatos betanító balettmestere, a Kaszás Ildi, aki minden lépést és mozdulatot tudott, aztán amikor a Lacival dolgoztál és hagytad, akkor megemelt tíz emelet magasra, a gondolataival, a szellemiségével, a humorával. Ha a játékban társ voltál, akkor ebben tudtál lubickolni, és ennél nagyobb öröm nincs. Ilyen alkotóból nagyon kevés van ma már. Nagyon szerencsés voltam, hogy ezt a korszakot élhettem meg, és együtt dolgozhattam vele. A legjobb élményeim és a legnagyobb negatív élményeim is hozzá kötődnek. Nem titkolom, hogy volt olyan levélváltásunk, amiben visszaadtam vagy lemondtam szerepet, mert nagyon megbántott. Ő ebben is különleges volt. Nagyon meg tudott bántani és szeretni is embereket. Sokat tudott adni és nagyon sokat elvenni. Valószínűleg ezt többen is el tudnák mondani. Sok embert megbántott, hozott olyan helyzetbe, ami méltatlan volt. Voltak nagyon nehéz pillanatok. Az érdekes az, hogy mindezeketől függetlenül mindig mindenki, én magam is túltettem magam ezeken. Mert egy géniusz volt, és ez felülírt mindent. Általa egy olyan minőséggel voltál összezárva, ami mindenért kárpótolt, minden mást elfeledtetett a tehetsége. És frenetikus humora volt, ezt mindenki tudta. A hibáival és a gyarlóságával is tisztában volt. Nagyon fontos volt neki a siker. Az, hogy amit ő csinál jelentős legyen és értékeljék. Azt gondolnánk, hogy egy ilyen sikeres és elismert művész magabiztos. Valójában ez is áradt belőle, pedig nem volt az. Mindig mindenben bizonytalan volt. Mindent megkérdőjelezett magával kapcsolatban. Folyamatosan gyötörte magát, hogy jó-e, amit csinál, tényleg elég tehetséges-e. Tele volt bizonytansággal, kétségbevonta a saját képességeit. Talán

ez vitte őt előre is, ezért tudott egyre jobb darabokat csinálni. Nagyon fontos volt számára, hogy ki mit mond és hogyan. Ezekből tudott építkezni, táplálkozni. Minden pillantás, rezdülés, egy-egy ember véleménye annyira fontos volt számára, hogy nem is gondolnánk.

Akikkel dolgozott, azokban semmit nem hagyott benne. Ha meglátott valakiben valamit, azt kiszedte. Amit elképzelt, azt meg tudta mutatni a művészeket keresztül. Az egyik legjobb példa Volf Kati a *Rómeó és Júliában*. Kati csodálatos táncosnő volt már 18 éves korában. De olyan volt, mintha minden belső érzeme egy fal mögött játszódná volna le benne, és nem tudott kijönni. Én még ilyet nem láttam, hogy egy művésznak ekkora tudása legyen bezárva. A Laci addig gyötörte, amíg ez a fal le nem omlott, és ki nem ömlött mögüle, mint az árvíz. Abban a pillanatban Katiból megszületett egy olyan formátumú művész, amilyen nagyon kevés van. Ebben Lacinak hatalmas szerepe volt. Kati művészetén is lehet látni azt az arányosságot, amit a Laci szintén nagyon fontosnak tartott és fantasztikusan érzett. Szerette a harsány dolgokat, de annak is arányosnak és ízlésesnek kellett lennie. Ízlés, stílus, ritmus és dinamika specialista volt. Összetett dolgot tudott és adott át. A darabjain is ez látszik. A *Sylvia* például. Egyszerre humoros, elnagyolt és műves, szívbemarkoló, nagyszerű figurákkal, karakterekkel. Ha jól bele tudtál bújni a szerepbe fantasztikus komfortos érzésed volt. Élmény ezeket a darabokat táncolni és nem melleleg igényes tánctechnikai feladatod is van. Vannak olyan koreográfiák, ahol nagyon erős a karakter, de nincs feladatod a lábaddal, a testeddel. Vagy fordítva, nagyon nagy a feladat technikailag, de nem szól semmiről. Lacinál ezek csodálatosan arányosak voltak. Nagyon sajnálom, hogy az a tudás, ami benne volt, vele együtt távozott. Nem volt lehetősége továbbadni. Nem gondolkodott azon, hogy valakit kineveljen, megpróbálja átadni neki a tudását. Nem adta át a stafétát. Ez nem csak az ő hibája volt, a környezeté is. Ez egy hatalmas veszteség. Az ő tudását valahogy tovább kellett volna vinni. A tudást, látásmódot, gondolkodást, ami benne összpontosult. Lehet, hogy ő nem akarta, de az is lehet, hogy nekünk kellett volna provokálnunk. Laci elment, minden megszakadt, csak a művei maradtak. Reméljük, hogy mind a Harangozó, mind a Seregi életmű fennmarad. Kevesen tudnak úgy történetet mesélni, mint ő tudott.

Nagyon sok helyen betanította a darabjait, de a Magyar Állami Operaház tudta a műveit a legjobban interpretálni. Mert itt volt meg az a kultúra, hagyomány, az iskola ami ehhez kellett. Máshol hiába voltak kiváló táncosok, de a szaga, ahogy Laci fogalmazott, az nem volt olyan, ahogy mi tudtuk megcsinálni. Ezt kellene megtartanunk. Ez különböztetett meg bennünket mindenki másától, ebben vagyunk nagyon jók. Amikor embereket kell magrajzolni, történeteket kell elmesélni. A lényeg ez. Akik ezzel együtt nőhettek fel, ebben részesek lehetnek azoknak megadatott az a csodálatos élmény, hogy leült egy előadás után úgy érezte, hogy valamit letett az asztalra. Az ötödik pozíció, a battement tendu és a tour en l'air kevés, az nem elég.

Nagyon emberközeli darabokat csinált. Fontosak voltak neki az emberek, belőlük táplálkozott. Karaktereket, életeket, vérbő sztorikat vitt színpadra és ez nagyon kell. Nem véletlenül vonzódott a Shakespeare művekhez, a nagy történeteket elmesélő művekhez. Manapság nagyon kevesen mernek vagy tudnak ilyen történeteket elmesélni a színpadon. Laci ezekkel tudott bánni, tudta, mit és hogyan akar elmondani, mi az üzenete. Nagyszerű stílusérzéke volt. Tőle stílust tanultál minden pillanatban. A hamisságot, a stílus nélküliséget, az igaztalan dolgokat egy pillanat alatt kiütötte belőled, mint egy defibrillátor. Aki képes volt erre, azokkal tudott együttműködni. Viszont nem szerette a műbalhét. Az őszinte, kristálytisza, de nagyon egyszerű mozdulatokat, előadásmódot szerette. Mindezt úgy csinálta, hogy nem filozofálta túl. Nem éreztem azt, hogy itt most jön egy nagyon okos ember, iszonyatos intellektussal, hanem megmaradt embernek és az egész stratégiája vagy technikája, amivel téged helyzetbe hozott, spontán alakult ki. Ha kellően nyitott voltál, nem azt érezted, hogy itt van egy nagy tanító a saját intellektusával, te pedig ültél, hallgattad, próbáltál közelebb kerülni hozzá, hanem az egész nagyon könnyedén áramlott. Csak

azt vetted észre, hogy egyszer csak hopp, bepattant a testedbe, a mozdulatodba, a művészetedbe az ő tehetsége. Ezt nagyon nehéz megcsinálni, mert az ember önkéntelenül is a saját értelmével van elfoglalva. Laci nem csak a koreográfiában volt virtuóz, a verbális kifejezőkészsége, mondatai is ugyanolyan virtuózak voltak. Nem elsősorban a gyorsaságra gondolok, hanem arra, hogy az ő intellektusa a táncban is megjelent. A táncban is ugyanolyan játékos és gondolkodó volt. Mindig nagyon fontos volt számára a tér, a ritmus, a vizualitás.”



2.kép: Dohnányi Ernő - Seregi László: Változatok egy gyermekdalra, Kóbor Demeter és Guti Gerda az MTE végzős hallgatói, fotó: Csillag Pál

1975-ben készült *A cédrus* című koreográfia. 1976-ban film adaptáció is készült a műről, melyet stúdióban forgattak, nem színházi előadásról készült a felvétel. Mint Seregi többi művét, ezt is Horváth Ádám rendezte. Kollár Esztert kértem, hogy meséljen a forgatásról, Seregi és Horváth Ádám együttműködéséről, kapcsolatukról.

„Annak ellenére, hogy barátok voltak, Laci és Ádám között nagyon nagy harc volt. Két erős egyéniség, akik a saját elképzelésüket akarták megmutatni, elővarázsolni. Más-más beállításokat szerettek volna használni. Ádám azt mondta üvöltve: Én vagyok a film rendezője!, mire Laci mindig azzal válaszolt, hogy: De én vagyok a koreográfus! Ebből örületes viták alakultak ki. Aztán valahogy mindig megegyeztek és végül egy nagyon szép film készült *A cédrusból*. Nagy kaland volt.”

Az alkotó Seregiről pedig így emlékezett:

„Laci nagyon szenvedő alkotó volt. Soha nem magától koreografált. Mindig megrendelésre dolgozott. Ez sok kötöttséggel járt, megmondták, miből és mit kell létrehozson. Ezt aztán el tudta engedni. Laci mindig mindenből felkészült, mindenre odafigyelt. A díszletekre, a jelmezekre is különös gondot fordított, az ő megérzései és elképzelései alapján készültek. Mindent nagyon pontosan, jó stílussal tudott az adott korba helyezni.

Mindig bizonytalan volt, annak ellenére, hogy mást mutatott a teremben, a barátaival, mindenütt. Senki nem tudta, hogy milyen kishitű és bizonytalan abban, hogy jó lesz-e amit csinál, kell-e majd a közönségnek. Ez egy nagyon érdekes kettősség volt benne. De amikor a munka zajlott, nem kételkedett, csak amikor már állt a kész díszlet, a jelmezek is elkészültek és a jeleneteket kezdtük egymás után összefűzni. Amikor először lement egy színpadi próba, újra azon gondolkodott, hogy jó lesz-e így, nem kell-e valamin változtatni. Majdnem minden darabját megszenvedte. Az infarktusok, amik gyarapodtak az ő kis szívében, azok jogosak voltak.”

Szakály György emlékei:

„A *Macskánál* (sic!) és a *Rómeónál* (sic!) is azt érezte az ember menet közben, ahogy készült a darab, hogy ez csak siker lehet. Mindenki szagot kapott a városban. A Nemzeti Színház színészei jártak át nézni a próbákat, amikor már lehetett, mert a színpadon próbáltunk. A Madách Színház is ott volt a nézőtérben. Pedig akkor még nem volt közösségi média és mobiltelefon. Szóltak egymásnak az emberek. Kétségtelen, hogy nagyon művelt, olvasott és tájékozott ember volt. Nem tudom, hogy volt ennyi energiája. Mindenevő volt. Irodalom, művészet, művészettörténet, filmek, mindenben naprakész volt. Viszont érezhetően volt benne egy bizonyos kisebbségi érzés, mert soha nem volt balettos. Ezért is ragaszkodott nagyon Kaszás Ildihez. Nagyszerűen tudtak együtt dolgozni. A sors érdekessége, hogy amikor igazgató lettem, hivatalosan én voltam a főnöke. Az öreg Harangozón és Seregin kívül nincs olyan koreográfus, aki ilyen örök érvényű darabokat készített volna. Függetlenül attól, hogy nem a szó szoros értelmében vett klasszikus baletteket állított színpadra. Nagyon tudta, mi kell a magyar közönségnek, és általában a közönségnek. Minden darabja a mi sajátunk, sehol a világon nincs olyan előadási mód, ahogy a Laci akarta. A 90-es évek elején Kanadába vittük a Szentivánéjit (sic!). Az első előadás még foghíjas volt, de a másodikra és az összes többire már nem lehetett jegyet kapni. Az írták róla, hogy ez nem balett, hanem egy fantasztikus hollywood-i show. A Laci erre azt mondta, hogy igen, az volt a célom. Egy olyan együttes van, ami ezeket a darabokat jól elő tudja adni: a Magyar Nemzeti Balett, az Operaház balettegyüttese. Kutya kötelessége lenne ezt az örökséget ápolni. Ma nincs a helyén kezelve, ez nagyon szomorú, és függetlenül attól, hogy szeretett, nem szeretett, néha elviselhetetlen volt, máskor pedig egy bűbáj.”

Volf Katalin a *Rómeó és Júlia* kapcsán emlékezett vissza:

„Lacival rengeteg élményem volt. Az egyik, ami nagyon mélyen megmaradt bennem, amikor a főpróbák felé haladtunk a *Rómeóval* (sic!). Az egyik jelmezes színpadi próbán a méregivás jelenetnél tartottunk. Laci egyszer csak leállította próbát és elindult fölfele a színpadra. Megállt a levegő a színházban, mert megszoktuk, hogy mindig, hangosan, üvöltve mondja az instrukcióit. Teljes csönd lett. Mindenki állt a színpadon, a kulisszákból, egy pissenést sem lehetett hallani. Én ott térdeltem a ruha előtt az üveggel a kezemben. Odajött, leguggolt mellém és egészen intimen, mint egy titkot, halkán elmondta, a fülembé súgta, hogy mit csináljak, hogy ő hogy szeretné. Miért úgy kell megfogni az üveget, miért emelem oda a könnyökömet, és hogy nyelnem kell, mutassam az arcomat is. Látnia kell ott fent is mindenkinek azt az apró üveget. Majd felállt, ott hagyott, visszament a nézőtérre és folytattuk a próbát. Ez egy csodás pillanat volt. És egyáltalán nem volt jellemző Lacira, nem szokott előfordulni, hogy ennyire meghitten mondjon el valamit. Amikor kiabált, azt sem vettem tőle rossz néven. Mindig tudtam, hogy azért teszi, mert a legjobbat akarja az emberből kihozni, nem öncélúan a saját hatalmát akarja gyakorolni, hanem hogy a másiktól minden áron kihozza azt az ezer százalékot, amit látni akart. Ha belépett a terembe megsokszorozódott az ember ereje, más közegbe kerültél. Persze volt kiabálás, sírás, dicséret, de minden azért volt, hogy belőled a legjobbat hozza ki és az szülessen meg a te testeden, amit ő

elképzelte és látni akart. Annyira jó volt őt ámulatba ejteni, olyan boldog volt az ember amikor a Laci örült annak, ami jó volt és megdicsérte az embert, sikerélményt tudtál neki adni. Jobban örültem annak, hogy a Seregi boldog, mint, hogy én ügyes voltam. Az igazi kihívás nekem az volt, hogy jobb legyek, mint amit ő elképzelte. Ezt értékelte is. Nagyon jó érzés volt akármilyen kis dolgot is hozzátenni ahhoz, amit ő akart.

Egy másik elképesztő történet az volt, amikor kitalálta, hogy a kriptajelenetnél a Rómeó végigcipel a lépcsőn, mint egy hullzáságot. Felvitt minket a festőterembe, mert ott volt egy hatalmas meredek lépcső. Mindenki odagyűlt, a festők is csak néztek, hogy mit csinálunk ott. Persze az egész színház készült már a *Rómeóra* (sic!) és Seregit amúgy is imádta mindenki. Azon a lépcsőn találta ki pontosan, a festők előtt, hogy hogy fogjuk egymást, mi hogyan történjen. Halálfélelmem volt fejfelé lógva, ő meg röhögött, de teljes izgalomban volt, látni akarta maga előtt, hogy az tényleg egy hulla, akinek persze végig aktívan kell segíteni, hogy működjön a jelenet.



3.kép: Volf Katalin és Solymosi Zoltán Hacsaturján - Seregi László Spartacus című művében, Operaház, fotó Csillag Pál

Nagyon-nagyon jó ízlése volt. Soha nem fogott mellé senkivel. Ha esetleg valakinek a figurája vagy szerepformálása nem is találkozott az ő elképzelésével, mondjuk úgy gondolta, hogy én nem lehetek Flavia, mert ő nem ilyennek képzelte el, akkor valahogy olyanná formálta, illetve hagyta, hogy magadra alakítsd - természetesen az ő elképzelése megfelelően. Nem akart ugyanolyan látni mindig. Csak segített a karakterhez. Ami esetleg hiányzott belőled, azt ő próbálta előhozni, erősíteni. Ezért őt is érthette néha meglepetés. Emlékszem, egyetlen szerep volt az életemben,

Néptáncos kérdések a kortárs finn kultúrában

amit elkértem: az a Titánia volt a *Szentivánéji álomban*. Eredetileg a négy párba akart minket betenni Zolcsival (íjf. Nagy Zoltán), de akkor Amerikában voltunk és nem tudott ránk várni, így másokkal kezdett el próbálni. Ezért nagyon haragudtunk - főleg mikor megnéztük a bemutatót, de természetes volt, hogy ha premierre készül valaki, nem lehet, hogy egy hónapig nincs itthon. Később egyszer csak vettem a bátorságot, és bementem az akkori igazgatóhoz, Keveházi Gáborhoz, és megkértem, hogy ha Laci is megengedi, betanulnám Titánia szerepét. Leginkább a második felvonás pas de deux-jébe szerettem bele. A Laci válasza annyi volt, hogy "rendben". Én teljesen más karakter voltam, mint amelyet ő kitalált. Az is jellemző volt Lacira, hogy először nem szeretett több szereposztással bíbelődni, egyben gondolkodott. Később, mikor Kanadában voltunk turnén a darabbal, a második felvonás után ültem az öltözőben. Egyszer csak Seregi feltépte az ajtót, berontott, eufórikus állapotban a nyakamba borult, és az egekig magasztalt, mert azt a hangulatot, azt a pillanatot, amit ő megálmodott és elképzelt, azt kapta vissza tőlem a színpadon. Ez egy nagyon nagy dicséret volt. És megerősített abban, hogy jól éreztem, hogy be kell kopognom ezért a szerepért."

Keveházi Gábor így emlékezett vissza Seregire:

„A Laci egy óriási művész volt. Az alkotásai 30 éven keresztül határozták meg a magyar nemzeti balett arculatát, és nagyon nagy kár, hogy most nem tartják műsoron ezeket a csodálatos műveket. Kellene játszani kettőt-hármat minden évadban a darabjaiból. Azt merem mondani, hogy ő volt a huszadik század legjobb balett rendezője. Szándékosan nem koreográfust mondtam. Az, hogy valaki balettet ilyen tökéletes dramaturgiával tudjon rendezni, az nagyon ritka. A lépésanyaga neoklasszikus, maga az alkotás, a végeredmény pedig zseniális. Nem véletlenül járta be a világot. Nem csak Magyarországon volt sikeres, nemzetközileg is.”

Ezúton írásban is szeretném újra megköszönni a kollégák lelkes és segítőkész hozzáállását az interjúk elkészítéséhez. A beszélgetések közben még világosabbá vált, amit eddig is tudtunk, hogy Seregi személyisége és teljes életműve további kutatást és adatgyűjtést kíván, hogy még teljesebb képet kapjunk róla, amit kötelességünk megőrizni, és mindazok számára is elérhetővé tenni, akik nem ismerték őt személyesen, vagy dolgoztak vele együtt.

Források

Schäffer Erzsébet (2018): *Egyszer volt történetek, találkozások*. Nők Lapja Műhely, Sanoma Kiadó Rt., Budapest.

Kaán Zsuzsa (2005): *Seregi*. Nemzetközi Tánc- és Kultúra Alapítvány, Trionfo Kft.

Képgyűjtemény

1. kép: Seregi László 2012. február 2-án, Operaház, ©fotó Csillag Pál
2. kép: Dohnányi Ernő - Seregi László: Változatok egy gyermekdalra, Kóbor Demeter és Guti Gerda az MTE végzős hallgatói, ©fotó Csillag Pál
3. kép: Volf Katalin és Solymosi Zoltán Hacsaturján - Seregi László Spartacus című művében, Operaház, ©fotó Csillag Pál

Sofi Oksanen, a finnek ünnepezt sztar-írónője tavaly a Függetlenség napján országa vezető napilapjának hasábjain értekezett arról, mi az oka annak, hogy Finnországban a hazafiság fogalma ma egyértelműen negatív felhangokat hordoz. Egyúttal azt is megállapította, hogy ez hosszabb távon a társadalom kettészakadását fogja eredményezni, amely következképpen meggyengül (Oksanen 2018). Itt most nem célunk mély szociológiai elemzésbe bocsátkozni vagy boncolgatni a cikkben külön fogalomként kezelt nacionalizmus és hazafiság kérdéskörét. Annyi azonban megállapítható, hogy Oksanen írása sokakat megmozgatott és állásfoglalásra készítetett. A Finn Néptáncbarátok Rt. (SKY Oy.) és a Néptáncos Ifjúság Szövetsége Rt. (KTNL Oy.)¹ folyóiratának hasábjain Riina Hosio, ismert koreográfus, néptáncos, táncpedagógus a következőképpen fogalmazott: „(...)félszegen vettem fel a népviseletemet, mert az nemzeti szimbólum. Félttem új emberek előtt néptáncosként bemutatkozni, mert attól tartottam, nacionalistának bélyegeznek” (Hosio 2019, 25).

Elgondolkozott, hogy itt tart ma a hosszú évszázadokon át meghatározó jelleggel paraszti társadalomban élt finn nemzet. Olyan nemzet, amelyik népi kultúrájának számos rétegét és elemét nagy sikerrel mentette át, értelmezte újra, használta és használja a mai napig az egymást követő nemzedékek örömeire és gyarapodására (pl. Aarikka, Marimekko, Arabia termékek). Legyen szó a művészi tárgykultúra megőrzéséről és inspiráló erejéről az iparművészetben, az építészetben vagy éppen a népköltészet hihetetlen felgyűjtöttségéről² és módszertani iskolateremtéséről (ld. a népdalok első zenei szempontú osztályozásáról Ilmari Krohn munkásságát vagy az Aarne-Thompson-féle mesebesorolási rendszert.) Finnországban létrehozták a Népi Kézművészeti Múzeumát és a Finn Népviseletek Központját³ is. A finn népzene tovább él és virul, olykor inkább világzeneként. A számos népzenei fesztivál közül a 2018-ban 50 éves Kaustinen Folk Music Festival a maga nemében legalább olyan nemzetközi ismertségre tett szert, mint az ugyancsak finn Pori Jazz. A népzenei utánpótlás intézményi háttere biztosított, egészen az egyetemi szintig: az akkor még önálló zeneművészeti főiskola, a Sibelius Akadémia járt élen abban, hogy a képzést a legmagasabb szinten is képviselve már az 1980-as években elindította a népzenei tagozatot. Itt végeztek például azok az énekes lányok, akik – később rockzenészekkel is társulva – 1983-ban megalakították a 90-es évekre már világsikert aratott Värttinä együttest, autentikus szövegeket énekelve anyanyelvükön és annak színes keleti nyelvjárásaiban szerte a világban. Az azóta alakult újabb formációk is stabil közönséggel rendelkeznek, résztvevői a skandináv és a szélesebb nemzetközi népzenei életnek (Sirmakka, Enkel, Frillat stb.)

Ismert, hogy a közép-kelet-európai népek tánc kultúrájához mérve a finn táncok szegényesebbek, egysíkúbbak; fő jellemzőik a nyugat-európai svéd közvetítésű, lengyel, orosz hatásokat mutató térformák és lépések (polska / „lengyeles”, keringő, polka, galopp, kadrill, purpuri, kontradansz), elsősorban kevésbé kötött párostáncok vagy csoport táncok, de Lányi Ágoston (1967) és Felföldi László (1986–87) elemzései mutatják, hogy itt-ott még őrzik a reneszánsz udvari táncok vagy a régi nyugati, ún. proporciós gyakorlat elemeit; a hajdani ugrós és női lánc táncok mostanra azonban teljesen eltűntek (Felföldi 1986–87, 293–294). Mindenek előtt pedig a saját kultúrájuk részei, melyek ugyanúgy végigkísérték életük hétköznapijait, fordulóit, ünnepeit, mint bármely más népnél.

¹ Suomalaisen Kansantanssin Ystävät (SKY), Kansantanssinuorten Liitto (KTNL)

² A „Suomen kansan vanhat runot” (A finn nép régi runo-dalai) 34 vaskos kötetet számláló sorozat, amely több, mint 97 ezer runót tartalmaz és ez csak a népdalok legrégebbi rétege!

³ Käsityön Museo, Suomen Kansallispukukeskus

Nem is beszélve a nagy vonalakban a három fő táncdialektusban (ún. közfinn, finnországi svéd, karjalai) is kirajzolódó regionális különbségek jelentőségéről és a helyi identitásról.

Országszerte se szeri, se száma a népzenei és néptáncos nagyrendezvényeknek, fesztiváloknak: *Folklandia*⁴, *Etnogaala*, *Kalenat*, *Tanssimylly*, *Nordlek*; de az év közbeni folyamatos táncalkalmakban sincs hiány. Ilyenek a táncházak, „tánc vásár”, népviseletek felvonulása, „híd tánc”, ún. szociális tánc, huutokatrilli, közönséget megtáncoltató alkalmak stb. Itt érdemes kis kitekintést tennünk a néptánc egykori és mai helyszíneire, színtereire és nem mellékesen funkcióira. Természetesen eredetileg minden arra alkalmas hely lehetett táncalkalom helyszíne, ha alkalmas időben rendezték, (pl. ünnepen). Általános ismérv, hogy a már konfirmált fiataloknak – életforduló ez is – volt joguk táncmulatságot szervezni, amelyhez többnyire valamilyen pajtát, csúrt, fedett épületet béreltek ki. Jó időben pedig rendelkezésre álltak a falu szabadtéri köz- és közösségi területei. Finn sajátosság, hogy ezek közé tartoztak a hidak is, amelyekben nincs hiány a vizekben oly gazdag országban. Innen az elnevezés: híd tánc. A huutokatrilli olyan ma is igen népszerű néptánc alapú szabadtéri táncalkalom, amikor a szembenálló sorok vezényszóra, bekiabálásra különféle alakzatokat hoznak létre, elsősorban négyeseket (vö. kadrill); az ún. szociális tánc egyfelől a társastánc megfelelője, de ugyanakkor a terminus a tánc eredetéhez is visszanyúlik: a tánchoz mindenki csatlakozhat. Finnországban ez elsősorban a nagyrendezvények sajátja, de a táncnak az öregotthonokban élők, ill. a fogyatékosok vagy betegséggel küzdők fizikai-lelki közérzetének javulását szolgáló terápiás alkalmazását is jelenti.

Máig közkedveltek a szinte bárhol fellelhető szabadtéri táncpódiumok (fából ácsolt kis színpadok), amelyek nyaranta mindig megtelnek, elsősorban finn változatú tangót vagy humppa-t (néptánc) táncoló idősebbekkel. Az életformaváltás, a városiasodás természetesen itt is átrendezte a táncalkalmakat. Szabadtéren a fesztiválok területe, tópartok, udvarházak, közösségi épületek kertje, udvara, zárt térben a szaporodó városi klubok, sportlétesítmények, éttermek vették át ezt a szerepet. Az új klubok, egyesületek alakulásának nagy lökést adott a 2018-as jubileumi fesztivál Kaustinen-ben, amely után gombamód szaporodtak a néptáncos helyek, igazolva a műfaj iránti igényt és fogadóképiséget. A legutóbbi időkben pedig ismét kivonult a néptánc a közterületekre: kiemelt rendezvények részeként tömegeket felvonultató néptánc-népviselet bemutatót láthatunk akár Helsinki belvárosában is. Sajátos finn ötlet, amely nagyon népszerű eseménnyé vált az évek során, a Folklandia. 1996 óta minden januárban a Helsinki-Tallinn-Helsinki útvonalon, egy hatalmas komphajón megrendezett 24 órás fesztivál, mintegy 3 ezer résztvevővel. Külföldi fellépők és közismert nagy nevek meghívása mellett fontos bemutatókövetési lehetőség számos hazai amatőr együttes számára.

Finnország 2017-ben ünnepelte függetlenségének 100-ik évfordulóját. A teljes évet átfogó programsorozat kedves eleme volt az *Egész Finnország táncol* című projekt. Ennek során 6 egyszerű, különböző műfajokat képviselő koreográfiát tanított be 87 táncpedagógus mindenfelé az országban: piacokon, iskolákban, szakkörökben, gyerekeknek, felnőtteknek, időseknek. A hat koreográfia egyike néptánc volt. Csatlakoztak munkahelyek, közintézmények, öregotthonok, iskolák, egyesületek, eldöntve, melyik táncot tanulják meg. A kampánnyal 2,5 millió embert tudtak megmozgatni, azaz a teljes lakosság felét!⁵ A helyi csoportok azután sorra töltötték fel kisfilmjeiket az évforduló napjára a megadott nagy videómegosztóra, hogy ezzel is bizonyítsák, az egész, a nagy közösség ünnepe a kis közösségek ünnepléséből áll össze.

⁴ A 2020-as Folklandia esemény háttér intézményei, szervezői és majdani résztvevőinek népes táborából emeljük ki a Pispalan Sottiisi nevű egyesületet, a Finnországi Svéd Néptáncórt (Finlands Svenska Folkdansring), a Népzene és Néptánc Fejlesztőközpontot, (Kansanmusiikin ja kansantanssin edistämiskeskus), a Népzenei Intézetet (Kansanmusiikki-instituutti), a Kaustinen Folk Music Festival-t, a Világzene Központot (Maa-ilman musiikin keskus), az Oului Alkalmazott Tudományok Egyetemét (Oulun Ammattikorkeakoulu), a Helsinki Seurasaaari Skanzen Alapítványt (Seurasaaari-aitio), a Finn Néptáncbarátok Rt-t (Suomalaisen Kansantanssin Ystävät ry).

⁵ 2019. nov. 3.: <https://www.danceinfo.fi/artikkelit/koko-suomi-tanssii-kasvoi-ideaista-ilmioiksi/>

A pozitív jelenségek ellenére a néptánc, legalábbis az intézményes oktatás, képzés, valamint a tudományos kutatás szintjén ugyanakkor mégis mostohagyerek maradt. Aktív táncosok, hosszabb-rövidebb tanfolyamok, egyesületek és a (nép)főiskolai hálózat adják a háttérrel, de az egész országot lefedő, kidolgozott szakmai koncepciót megvalósító egységes képzési rendszer csak a szakfőiskolákon van. A tánc, benne a választható néptánc az iskolában az alsó tagozatban jelen van, jelen lehet a testnevelés vagy a művészetoktatás részeként. Mivel azonban a népzene és a néptánc nem része a mindennapi digitális életnek és a médiának, népszerűsége kicsi: a gyerekek nem találkoznak vele, tehát nem ismerik. Iskolai megjelenése függ az érintett pedagógus személyes döntésétől is, aki gyakran a kisebb ellenállást választva inkább a hip-hop vagy a street dance, esetleg az ír táncok mellett dönt.

Ismertebb és a legmagasabb végzettséget adó táncpedagógus képzőhelyek a kuopioi, a turkui vagy az oului „szakképző főiskolák” (= alkalmazott tudományok egyetemei). A Helsinki Művészeti Egyetem Színművészet szakán belül folyik táncművész és táncpedagógus képzés, de ott néptánc szakirány nincs, (ellentétben a több évtizedes múltra visszatekintő népzene szakkal).

Az egyik legbefolyásosabb és néptánc szempontból legfontosabb régió, talán nem véletlenül Észak-Finnország. Amatőr és hivatásos együttesek, művészetoktatás alsóbb és felsőbb szinten egyaránt folyik. Sajátos jelenség, hogy Finnországban inkább találunk táncszínházakat (pl. Rimpiparemmi, Tsuumi stb.) és azok néptánc előadásait, mint kifejezetten hivatásos, csak néptáncra szakosodott együtteseket. Ennek talán lehet oka a jobb piaci megjelenés, a több lábbon állás, valamint a néptánc és az ún. polgári táncok közötti hagyományosan halványabb választóvonal. Amiképpen népzene elment a világgéne irányába, úgy ez a szűkebb anyaggal rendelkező néptáncot is magával vonta.

Az imént említett Oulu városának előbb a Konzervatóriumában, utóbb az Oulu és Vidéke Szakképző Főiskola táncpedagógus szakán, azon belül is a néptánc szakirányon folyik alapos, 240 kredites képzés, amelynek része a 60 kredites pedagógiai blokk. Egy itt készült 2011-es szakdolgozat a 2000-es évek első évtizedében térképezte fel a helyzetet, amelynek megállapításaiból következik néhány (Kilpiö 2011). Meglepő módon az egész országban akkor csupán 9 alapfokú művészetoktatási intézményben – községi, alapítványi, egyesületi fenntartásban – folyt néptánc oktatás, mindössze 35 (ebből 4 főállású) oktató vezetésével. Ez kb. 8-900 gyerek éves részvételét jelentette a 16 éves korig 500 órát biztosító alapképzésben. A választható tárgyak között feltűntek akár más népek táncai is, így magyar és ír néptáncok is. A tanárok egy része konzervatóriumi vagy táncpedagógusi végzettséggel működött/működik, van olyan, aki pedig az 1975-ben államilag elismert Varalai Sportképző 15 hetes gyorsalpalóját végezte el. A táncgyüttesek élén mindmáig általában a két nagy ernyőszervezet (SKY, KTNL) által szervezett néptánc és néptánc-vezetőképzőt kijárt személyek állnak. Becslések szerint az országban akkor 25-30 ezerre volt tehető az aktívan néptáncoló száma (vö. a lakosság 5 millió).⁶

A Finn Néptáncbarátok (Suomen Kansantanssin Ystävät) egyesület 1901-ben alakult az elveszőben lévő népi kultúra megmentésére és a néptáncok terjesztésére. Akkoriban a gyűjtés egyben válogatást is jelentett, nagy vonalakban elmondható, hogy azt gyűjtötték, amit réginek és értékesnek, a jó erkölcsbe nem ütközőnek, hazafiasnak, szépnek, jó mozgásformának ítélték. Mivel a néptáncra már a 20. század elején mint testmozgásra is tekintettek, gyakorlása hamarosan a női tornaegyletekben is megjelent. Itt a gyökere annak a máig ható téves beidegződésnek, miszerint a néptánc nőies tevékenység (Aro 2010, 16). Az iskolás korosztályban is zömmel lányok jelentkeznek néptáncra, a fiúk,

⁶ A néptáncmozgalom résztvevőinek száma az 1970-es évek végén még 40 ezer közelében járt. Ld. Viitanen, S. (1978–79): A finn néptáncmozgalom. In: *Táncstudományi Tanulmányok*. 10. 494

ha egyáltalán táncolnak, az valamilyen kortárs műfajt jelent (Aro 2010, 6). A finneknek is számtalan vizsgálat igazolta a tánc személyiségfejlesztő hatását, ezek közül kiemelt érdemmel egy 2001-es kutatás, amely kifejezetten a közösségekben üzhető művészetek, azaz a zene, a tánc és a kóruséneklés egészség- és közérzetjavító hozadékára világított rá (Aro 2010, 24).

Változás akkortól remélhető, amikor mindenütt jól képzett pedagógus veszi át a tanítást és remélhetőleg erősödik a néptánc presztízse is.

A néptánc foglalkozó szervezetek állami finanszírozását 2018-ban negyedével csökkentették (Perheentupa 2018, 3). Talán ez is indokolta az egységes fellépés szükségességét: a korábbi nagy ernyőszervezetekből létrejött A Népzene és Néptánc Fejlesztőközpont (KEK⁷). *Vízió 2025* című, több vitafórumon kiérlelt elemzésükben hosszútávú elképzeléseket és stratégiát, a kultúrpolitika alakítóinak javaslatokat dolgoztak ki, nem megkerülve a pillanatnyi helyzet értékelését és az önvizsgálatot sem (Hakamäki és mtsai 2018). A tanulmány kiindulópontja, hogy a népi kultúra, azon belül a népzene és a néptánc a finn kultúra része mindmáig, mint kulturális jelenség elismert, ugyanakkor állami támogatása, a képzés lehetősége szűk. Kutatása szétaprózódott és zsákutcába jutott. A néptáncos szervezetek kiáltványban sürgetik a tudományos néptánc kutatás megteremtését, egyetemi tanszék vagy kutatóközpont és táncarchívum létrehozását.⁸ Ennek első lépése a Tamperei Egyetem Virtain nevű településen működő aprócska kutatóállomása és archívuma, amely szemináriumokat is szervez, anyagukat *Tutkivi* nevű sorozatában publikálja.

A tanulmány szerint a finn kultúrpolitika az 1970-es/80-as évektől megmerevedett struktúrák szerint főleg a zenekarok, színházak, múzeumok fenntartásáról gondoskodik, ebbe a rendszerbe a néptánc nem fér bele. Ugyanakkor az elmúlt évtizedekben az amatőr mozgalom terebélyesedett; a néptánc közösségteremtő, személyiségfejlesztő, értékőrző, a sokszínűséget életető jellegéről sokan, sokszor írtak-beszéltek, a finnek ezekben a műfajokban nemzetközi sikereket értek el. Amit a mozgalom saját magáért tehet, az az ismeretek terjesztése minden lehetséges fórumon és módon (ld. digitalizáció, piackutatás, menedzselés), különböző célcsoportokat megszólítva, nemzetközi és hazai, a fesztiválok túl megjelentés lehetőségeinek bővítése. Kitűzött cél a kutatási eredmények közzététele és közvetítése a médiában, a történeti tudatosság erősítése. Az alapfokú oktatásban szakképzett és megbecsült tanárok hadrendbe állítása, községi szinten országos hálózat kiépítése regionális központokkal, kurzusok indítása, a tánc házi alkalmakból mozgalom kibontakoztatása, a Művészeti Egyetemen néptánc szakirány indítása, több pénzügyi forrás, támogató megszerzése. A KEK szeretne tényezővé válni a kulturális életben, ugyanakkor együttműködni más perifériára szorult műfajokkal is.

Itt érkezünk el ahhoz a jelenséghez, amelynek kiindulási ötlete nem finn jellegzetesség csupán, de megvalósítási módja mindenképpen a hosszú távra tervező finn mentalitás példája.

Időről időre, szinte korszakokként megfogalmazódik az igény a nemzeti művészet megteremtésére, majd ennek talaján a saját örökség felhasználására. A kifejezetten finn néptánc alapokra épülő *FolkJam* módszer is ilyen a 2010-es évek elejétől.⁹ Nem más, mint néptánc alapú edzés, sport, amely előzetes felkészültséget nem igényel és ugyanúgy üzhető, mint a művészi torna vagy a kosárlabda. Az ötlet ismét csak az oului főiskola néptánc szakának tanáraitól és diákjaitól ered. Életrehívója tulajdonképpen a hiányérzet volt: annak felismerése, hogy a finn táncgyomány imázsa elveszett, csak külföldi táncokkal találkozni. A diákok szakdolgozati témának kapták

⁷ Kansanmusiikin ja Kansantanssin Edistämiskeskus (=KEK)

⁸ 2019. október 25.: <http://www.suomenkansantanssinstituutinpuolesta.fi> Írásos lejegyzések találhatóak a Finn Néprajzi Múzeum és az SKS (Finn Irodalmi Társaság) archívumában, de a finneknek nem volt táncfilmzés. A folyamatosan keletkező és felajánlható anyag az egyesületeknél és magánszemélyeknél gyűlik.

⁹ Mira Pelo: *FolkJam – ideasta tanssituoiteeksi*. URL: <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2011/11/01/folkjam-ideasta-tanssituoiteeksi>

néptánc alapú edzőmód kidolgozását, kipróbálását. 2008-ban a főiskola kutatásfejlesztési tervei közé emelte a *FolkJam*-et és ehhez megkereste a szükséges forrásokat. Projektvezetőt neveztek ki, bekapcsolódtak a tanárok is, didaktikai-módszertani háttérrel adtak a leendő sportágnak. A hallgatók saját gyakorlóiskolájukban kezdték kipróbálni az új módszert. A *FolkJam* 2010-ben lett védett márkanév, bejegyzett szabadalom, „tánc termék”. Rá egy évre már 80 kiképzett oktató kezdte meg terjesztését országszerte. Őket továbbra is a főiskola képzte, a módszert kizárólag a náluk végzett oktatók taníthatják.

A *FolkJam* hihetetlen gyorsasággal hódította meg egész Finnországot. Napjainkban minden ország részben jelen van klubokban, egyesületekben, népfőiskolai tanfolyamokon, sportegyesületekben, táncszínházakban. Olyan rétegeket tud elérni és bevonni, amelyeknek soha semmi köze nem volt és nem lenne a néptánchoz. Felülről, a felsőoktatásból indult, szakmai elvek szerint összeállított mozgásforma kerül vissza az emberek, a „nép” közé, újfajta folklorizációs jelenséggé.

A tulajdonképpen *Fir'n Folk* mozgás hazai párhuzamaként említhetjük Vári Bertalan és a Varidance nagy tetszést arató néptánc-modern tánc-fitness alapú programjait, amelyekhez nagyjából ugyanebben az időben sportnapokon, egészségmegőrző rendezvényeken lehetett csatlakozni. Kár, hogy ebből nálunk nem lett márkanév, levédett módszer.

Irodalomjegyzék

- Aro, E. (2010): Näkökulmia tanssin opetukselle osana peruskoulun opetussuunnitelmaa. Jyväskylän Yliopisto, Musiikkikasvatuksen pro-gradu tutkielma. *Jyväskylän, 6–24*.
- Felföldi László (1986–87): A finnugor népek tánc kutatásáról. In: *Tánc tudományi Tanulmányok*. 291–311.
- FolkJam reklámfilm lóra*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6KQ3yd5-ID4>
- Hakamäki, M., Hoppu, P., Kupari R. és Niemelä R. (2018, szerk): *Kansanmusiikin ja kansantanssin kulttuuripoliittinen tavoiteohjelma. 2018–2025*.
- Hoisio, R. (2019): Vastuullista kirjeenvaihtoa. *Tanhuviesti*, 1. évf. 25. sz.
- Kilpiö, T. (2011): *Taitteen perusopetus suomalaisessa kansantanssissa*. Oulun Seudun Ammatikorkeakoulu. Opinnäytetyö, 2011. 3. sz. 9, 19, 28. URL: <http://urn.fi/URN:NBN:fi:amk-201105127638>
- Lányi Ágoston (1967): A finn néptáncok formai sajátosságai. *Ethnographia*, 78.évf. 473–488.
- Oksanen, S. (2018): Elämme haittaisänmaallisuuden aikakautta, ja se on repimässä meidät kahtia. *Helsingin Sanomat*, 06.12.2018. URL: <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000005922290.html>
- Pelo, M. (2011): *FolkJam – ideasta tanssituoiteeksi*. URL: <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2011/11/01/folkjam-ideasta-tanssituoiteeksi>
- Perheentupa, T. (2018): Samaa vanhaa virttä. *Tanhuviesti*, 3. évf. 3.sz.
- Viitanen, S. (1978–79): A finn néptáncmozgalom. In: *Tánc tudományi Tanulmányok* 10. 494.

A gyógypedagógia és a néptáncpedagógia tanítási módszereinek összekapcsolási lehetőségei

A konferencia előadásához azért választottuk ezt a témát, mert a Magyar Táncművészeti Egyetem táncos és próbavezető szak néptánc szakirányú BA képzésén megírt szakdolgozatunk rendkívül hasonló témában készült. Mindketten a gyógypedagógia és a néptáncpedagógia módszereinek összekapcsolását tűztük ki célul. Egyikünk arra kereste a választ, hogy miként tudja felkelteni a sajátos nevelési igényű gyermekek érdeklődését a népi kultúra iránt, s mely népi játékokat tudja nekik hatékonyan megtanítani. Míg másikunk egy hallássérültek számára készült tervezet gyűjteményt kívánt elkészíteni, melyek gyakorlati megvalósítását követően bemutatja tapasztalatait, reflexióval látja el a tervezeteket. Mindezek bemutatása előtt azonban szükséges tisztázni néhány alapvető fogalmat.

I. Fogalmak

Kiemelt figyelmet igénylő gyermek, tanuló

A 2011. évi CXCV. törvény 4. § 13. pontja alapján a kiemelt figyelmet igénylő gyermekek két nagyobb csoportját különítjük el. Az egyik a különleges bánásmódot igénylő gyermekek, tanulók csoportja, melynek további három alkategóriája a sajátos nevelési igényű gyermek, tanuló; a beilleszkedési, tanulási, magatartási nehézséggel küzdő gyermek, tanuló; illetve a kiemelten tehetséges gyermek, tanuló. A kiemelt figyelmet igénylő gyermekek másik nagy csoportját a gyermekek védelméről és a gyámügyi igazgatásról szóló törvény szerint hátrányos és halmozottan hátrányos helyzetű gyermekek, tanulók alkotják (2011. évi CXCV. törvény a nemzeti köznevelésről).

Sajátos nevelési igényű tanuló

„A sajátos nevelési igényű gyermek, tanuló: az a különleges bánásmódot igénylő gyermek, tanuló, aki a szakértői bizottság szakértői véleménye alapján mozgásszervi, érzékszervi (látási, hallási), értelmi vagy beszéd fogyatékos, több fogyatékoság együttes előfordulása esetén halmozottan fogyatékos, autizmus spektrum zavarral vagy egyéb pszichés fejlődési zavarral (súlyos tanulási, figyelem- vagy magatartásszabályozási zavarral) küzd” (2011. évi CXCV. törvény a nemzeti köznevelésről).

A sajátos nevelési igény kifejezi a gyermek, tanuló életkori sajátosságainak a fogyatékoság által okozott részleges, vagy akár teljes körű módosulását, illetve az iskolai tanuláshoz szükséges képességek kialakulásának sajátos útját, fejlődésének eltérő ütemét, a gyermek egyes képességeinek fejletlenségét, vagy lassúbb ütemű és az átlagtól eltérő, egyéni szükségleteknek megfelelő szintű fejleszthetőségét (32/2012. EMMI rendelet: Irányelvek).

A különleges bánásmódot igénylő tanulók mozgásfejlődésének jellemzői

A tanulásban akadályozott tanulók mozgásfejlődése eltér ép társaik fejlődésétől. Esetükben ugyanis gyakori a helytelen testtartás, mozgásos ügyetlenség, a diszharmonikus és a koordinálatlan mozgás. Előfordulhat, hogy egyes tanulóknál mozgásfogyatékoság nehezíti a cselekvéses tanulást, az aktív mozgástevékenységet. Ezek teszik szükségessé, hogy az általános testnevelés körét kibővítve, a gyógypedagógia és ezen belül a szomatopedagógia eszközrendszere segítse eljuttatni a tanulókat a rendszeres testedzés, a mozgásos játéktevékenység örömeihez, a mozgásbiztonsághoz (32/2012. EMMI rendelet: Irányelvek).

II. Tanítási tapasztalatok a SNI csoportban

A tanítás során azt szerettem volna elérni, hogy a sajátos nevelési igényű gyermekekhez közelebb hozzam a népi gyermekjátékok világát, megtapasztalják a játék által nyújtott örömet, felszabadultságot és magabiztosság élményét, valamint a csoport tagjai közti összetartozást.

Célként tűztem ki magam és a csoport elé, hogy a három hónap elteltével képesek legyünk arra, hogy közösen, a tanulók által kiválasztott játékokból a segítségével egy játékfűzést állítsunk össze. A játékfűzés minimum öt énekes játékot tartalmazzon, melyeket a gyermekekkel közösen választunk majd ki. Emellett minden általam tartott tanítási órán feladatorként tartottam a figyelem, gondolkodás, emlékezet, mozgáskoordináció, szem-kéz koordináció, nagy- és finommozgások, egyensúlyészlelés, akusztikus észlelés, ritmusérzék fejlesztését, a mozgás és beszéd összehangolását, valamint a pozitív énkép, bátorság, sikerélmény érzésének megteremtését. A sajátos nevelési igényű gyermekeknél kiemelten fontos az új ismereteknek a kis lépésben történő átadása, így folyamatosan feladatorként volt a korábban tanult ismeretek felelevenítése és azok elmélyítése.

Az általam kijelölt tanítási időszak 12 foglalkozást ölelt fel. A néptánc foglalkozások heti egy alkalommal, délután zajlottak, 45 perces időtartammal. A foglalkozáson 13 fő vett részt (3 fiú és 10 lány), életkori összetétel szerint alsó- és felső tagozatos korosztály is megtalálható volt a csoportban. A tanulók diagnózisukat tekintve mindannyian különleges bánásmódot igénylő tanulók. Legnagyobb számban SNI tanulók alkották a csoportot (7 fő); de megtalálhatóak voltak BTM-N-es (3 fő), tanulásban akadályozott (2 fő), valamint viselkedési zavarral küzdő (1 fő) tanulók.

A foglalkozások előzetesen megtervezett menete

A játékok csoportosítását részben Czinóber Klára (2008) elgondolása alapján, részben pedig a konzulensem - Dr. Sándor Ildikó – által tartott gyermekjátékok kurzuson hallottak alapján állítottam össze. Ennek értelmében hét különböző csoportot különítettem el, melyek a járás és futás, ugrás, forgás, gesztus, ritmus / metrum, improvizáció / térhasználat, valamint a páros viszony. A játékok kiválasztása során öt könyvet használtam fel: Lázár Katalin két kötetét (2005 és 2008), valamint Pécsiné Ács Sarolta (2002), Czinóber Klára (2008) és Lévai Péter (2015) könyveit.

Az egyes foglalkozások megtervezésekor arra törekedtem, hogy minden órán szinte mindegyik csoportból válasszak egy-egy játékot. Így változatossá tudtam tenni az órák menetét, hiszen egyes játékok sok mozgást igényelnek, míg mások pihentetőbbek, vegyesen válogattam énekes és ének nélküli, valamint kötött és kötetlen formában zajló játékokat. Egy táblázat segítségével foglaltam össze a kiválasztott játékokat, melyben színes mezőben szerepelnek az adott órán újonnan megtanult játékok, fehér mezőben pedig azok a játékok, melyeket átismételtünk az adott órán (1. táblázat).

	Járás, futás	Ugrás	Forgás	Gesztus	Ritmus / metrum	Improvizáció / térhasználat	Páros viszony
1. óra	Kecske, kecske	Án-tán-titium	Hajlik a meggyfa	Farkassemezés	Név, ritmus, mozdulat		
2. óra	Indulj első	Sánta bice karaláb		Tekintet-gyakorlat	Egy-begy libabegy	Csivirintom, csavarintom	Üsd a harmadikat
3. óra	Kecske, kecske	Sánta bice karaláb		Farkas-semezés		Csivirintom, csavarintom	Üsd a harmadikat
4. óra	Róka, róka köztetek	Hatan vannak a mi ludaink	Húzd, húzd magadat	Kacsingató	Jeruzsálem városában		
5. óra	Hogy a túró?	Ároklytyázás		Fehér lilionszál	Bölmöbika, síkáló	Szobrosdi	
6. óra		Hatan vannak a mi ludaink	Húzd, húzd magadat	Fehér lilionszál	Egy-begy libabegy	Szobrosdi	
7. óra	Hátulsó pár előre fuss + Róka, róka köztetek		Itt ül egy kis kosárba	Sem-sem gyűrű	Jeruzsálem városában	Liliom, liliom	
8. óra	Hogy a túró?	Pányvázás	Pecsenyeforgatás	Levelesdi		Hej, reszelő	Kútba estem
9. óra		Hátulsó pár előre fuss + Pányvázás	Itt ül egy kis kosárba	Kacsingató		Liliom, liliom	
10. óra	Tüzet viszek	Babot főztem	Szédibaba, kútibaba	Ebbe gyömbér, ebbe bors		Erre csörög a dió	Kútba estem
11. óra	A gyermekek által választott játékokból játékfűzés összeállítása és a választott játékok eljátszása						
12. óra	A gyermekek által választott játékokból játékfűzés összeállítása és a választott játékok eljátszása						

1. táblázat: A foglalkozáson alkalmazott játékok (saját szerkesztés)

Az előzetesen megfogalmazott hipotéziseimet a tanítási időszak végére igazolni tudtam. Az 1. hipotézisem, mely szerint a népi gyermekjátékok számos fejlesztő hatással bírnak a sajátos nevelési igényű gyermekek esetében, mind a mozgásfejlődés, mind a személyiségfejlődés szempontjából.

A releváns szakirodalom áttekintése, elemzése, valamint a gyakorlatban szerzett tapasztalataim alapján elmondható, hogy ez a feltevésem beigazolódt. A népi gyermekjátékok fejlesztő hatásai közt említendő az alapmozgások, a kondicionális és koordinációs képességek, beszéd, ritmusérzék, térbeli tájékozódás, kognitív képességek és szociális képességek fejlődése. A népi gyermekjátékok hatására kialakul a gyermekek önbizalma, önértékelése, megtapasztalják a sikerélményt, könnyebben beilleszkednek a közösségbe, baráti kapcsolataik alakulnak ki, s mindezek által nyitottabb személyiségű egyénekké válnak.

Megfigyeléseim és tanításaim során arról győződtem meg, hogy a 3 hónap végére rengeteget fejlődött a gyermekek mozgása. Ami kezdetben nehezebben ment (téri tájékozódás saját testen és térben, társal való együttmozgás, körkerülő versenyfutás), az foglalkozásokkal később sokkal jobban, bátrabban és sikeresebben ment a tanulóknak. Megtanultak odafigyelni egymásra, összerendezni a mozgásukat nem csak önmagukkal, de társaikkal is. A sok éneklés és mondókázás hatására képesek lettek a beszéd és mozgás összehangolására, emellett fejlődött a kéz és láb mozgásának függetlenítése, valamint a bonyolult mozgásos feladatok kivitelezése. Leginkább mégis azt volt jó látni, hogy a gyermekek személyisége óráról órára nyitottabbá vált. Jól érezték magukat egymás társaságában, kezdett egy összetartó csoport megjelenni a szemeim előtt, melynek tagjai segítik egymást és együtt nevetnek, amikor csak lehet. Akik kezdetben félénk és visszahúzódo személyiségek voltak, a 3 hónap elteltével bátrabbak és befogadóbbak lettek.

A 2. hipotézisemben megfogalmazott gondolat, miszerint a SNI gyermekek számára nehezített az olyan összetett mozgásformák elsajátítása, melyekben megjelenik a beszéd és a mozgás összekapcsolása, s amelyek több új mozgásos ismeretek tartalmaznak, szintén beigazolódt.

A 3 hónap tapasztalatai alapján úgy gondolom, ez a feltevés is igazolni tudom. Ezt azzal tudom alátámasztani, amit megéltem az egyes foglalkozásokon a csoport tagjaival. Számos játék megtanulása nehezen ment a gyermekeknek, leginkább amiatt, hogy fokozott figyelemmegosztást igényeltek, hiszen ismeretlen szöveg, ismeretlen ének, ismeretlen játékszabályok, változó térformák jeleket meg bennük. Számomra nagyon megdöbbentő volt, hogy nehezen bizonyult egy-egy olyan egyszerű mozgásforma is, mint például a szökdelés. Egyes játékok, melyben a szökdelés volt az alapmozgás (*Babot főztem* és *Án-tán-titium*), néhány gyermeknek egyáltalán nem ment. Ekkor eleinte szökdelés nélkül, csak sétával gyakoroltuk az éneket és a frontirányváltást, majd később ismét sokszor próbálgattuk és gyakoroltuk a szökdelést. Szintén problémás volt azon játékok megtanulása, melyben nagyon hosszú volt az ének (*Hajlik a meggyfa*). Ez esetben az okozta a nehézséget, hogy a rendkívül hosszú éneket többszöri ismétlés ellenére sem tudták megjegyezni a gyermekek. Ha ehhez még társult egy két/több részből álló mozgásos tevékenység is, akkor rendkívül komplex és figyelemmegosztást igénylő játékról volt szó, melyet nehezen fogadtak be a gyermekek. A csoporthoz alkalmazkodva ezért a továbbiakban rövidebb éneket tartalmazó játékokat választottam. Nehezen sikerült megtanulni azokat a játékokat, melyekben több szerep is előfordult (*Kacsingató*). Ilyenkor a problémát a szerepek elkülönítése okozta, főleg ha a szerepek sűrűn cserélődtek, mert így nehéz volt elkülöníteniük, mikor mit kell csinálni és mire kell figyelni. Ezt a helyzetet úgy oldottam fel, hogy az indokolt pillanatban leállítottam a játékot, vettünk 3 nagy levegőt, majd ismét elmondtam a szabályokat, bemutatással megerősítettem ezt a tanulóknak felé, majd megpróbáltuk újra eljátszani a játékot. Emellett a bonyolultabb térhasználatot igénylő játékok (*Liliom, liliom*) is nehezen mentek a csoportnak, pl.: a bújó-vonuló játék során egyszerre kellett figyelni a párok térben való előrehaladására, az átbújásra, a kaputartásra és az énekekre. Ilyenkor kis lépésekre bontottam a tanulást: megtanultuk az éneket, majd kipróbáltuk a bújást, s csak ezután csináltuk egyszerre mindkettőt.

Ezen nehézségeket azzal próbáltam kiküszöbölni, hogy figyelembe vettem az SNI gyermekek tanulási sajátosságait. Esetükben elengedhetetlen az új ismeretek kis lépésekben történő átadása, a tanultak többszöri ismétlése a tudás biztos rögzülése érdekében és a tapasztalati úton történő tanulás. Ennek értelmében ha indokolt volt, akkor külön tanítottam meg az énekes játékok során az éneket, s csak ezután tettük hozzá a mozgást. Többször ismételttem meg a játékszabályokat, s a játék kezdete előtt bemutattam az elvárt mozgásformákat.

A 3. hipotézisem szerint a sajátos nevelési igényű gyermekek is képesek egy játékfűzés közös összeállítására és annak önálló bemutatására.

Ezen hipotézisem bevalását igazolja az utolsó két tanítási óra. Ekkor ugyanis a tanulók feladata volt kiválasztani egy-egy énekes játékot, amely a leginkább tetszett nekik. Ezekből közösen választottuk ki, hogy melyik legyen az az öt játék, amely belekerül a játékfűzésbe. Én annyiban szabályoztam az általuk választott játékokat, hogy a játékok sorrendjét én adtam meg, illetve azt is, hogy melyiket hányszor játsszuk el. Két tanítási óra alatt állítottuk össze a játékfűzést a megismert játékokból. A gyermekek remekül be tudták mutatni az összeállított kis játékcsoportot, legutoljára minimális segítséggel, szinte önállóan is bemutatták azt a szakkört vezető pedagógusnak. Számomra amellet, hogy önállóan végigvitték a játékfűzést, az jelentette a legnagyobb boldogságot, hogy mindezt örömmel és széles mosollyal az arcukon tették.

III. Tanítási tapasztalatok a hallássérült csoportban

A Magyar Táncművészeti Egyetem BA képzésén megírt szakdolgozatommal az elsődleges célom az volt, hogy egy elemző-tervezést követően összeállítsak egy hallássérültek számára készült, nyolc alkalmat magában foglaló tervezet gyűjteményt, melyek gyakorlati megvalósítását követően bemutatom tapasztalataim, reflexióval látom el a tervezeteket.

Hogy miért választottam ezt a témát? Egyrészt természetesen gyógypedagógus végzettségem befolyásolt. A mindennapokban is igyekszem a gyógypedagógiában szerzett tapasztalataimat ötvözni a néptáncpedagógiával. Lehetőséget és eszközt látok a táncban. Úgy vélem, hogy fogyatékos, akár hallássérült gyermekek is képesek a tánc elsajátítására, s mindeközben természetesen fejlesztő hatással van rájuk. Tehát szerettem volna komplexen, kicsit multidiszciplináris szemlélettel hozzájárulni ehhez a témához. Ötvözni a gyógypedagógia és néptáncpedagógia módszereit, kiegészítve már területek lehetőségeivel (alapozó terápia, drámapedagógia, gyógytorna).

Természetesen a kérdés igen hamar felmerült: mi haszna van egy olyan ötlettárnak, amely ilyen szűk társadalmi réteget céloz meg? A tervezés, ötletelés időszakában erre még csak annyi válaszom volt, hogy integrációs lehetőséget biztosít, valamint biztos mindenki tud majd szemézgetni egy ilyen speciális tervezetből is. Később, a folyamat végén ennél sokkal fontosabb választ is kaptam erre.

A folyamat egy elemző tevékenységgel indult. Egyrészt alaposan át kellett tanulmányoznom a kiválasztott terápiás módszereket, lehetőségeket, ki kellett válogatnom mi az, amit hasznosan tudok alkalmazni. Másrészt, bár ismertem a csoportot, a szakértői vélemények alapján, a lefektetett célokhoz igazítva ismét meg kellett őket ismerjem.

Ezt a tervezés szakasza követte. Elkészítettem a nyolc alkalom foglalkozásvázlatát. Nagyon kellett ügyelnem arra, hogy kellően rugalmas legyen, a tanítási folyamat során az aktuális állapothoz tudjam mindig igazítani. Elő kellett készítenem az eszközöket, kiválasztanom a megfelelő zenéket, megszervezni a megvalósítás menetét.

A tervezést a megvalósítás fázisa követte. Minden foglalkozás megtartása után reflexióval láttam el a tervezetet, majd ehhez mérten módosítottam a következő foglalkozás tervezetét.

Röviden a csoportról. Egy 10 fős hallássérült csoportra készítettem el a tervezeteket, velük valósítottam meg a munkát. Közepes – és súlyos fokban nagyothalló gyermekekről van szó, jó hallókészülékkel ellátással. A csoport bemutatása során a tanulókat hallásállapot, társulási probléma, lényeges személyiségjegyek és egyéb számomra fontos információk alapján (pl.: agresszióra való hajlam) jellemeztem. Kiemelném, hogy a csoportban három fő a hallássérülés mellett diagnosztizált diszfáziás, három fő enyh vagy közepes súlyos értelmileg akadályozott. Megfigyelhető több tanulónál irányítévesztés.

Az elemzés-tervezés során a gyógypedagógia (szurdopedagógia, logopédia), néptánc módszertan (Lévai Péter módszerei), gyógytorna, konduktív pedagógia (Pető módszer), Alapozó terápiás és a drámapedagógia (Mizerák Katalin munkái) területeiről válogattam.

A foglalkozások 3 fő részre tagolódtak:

Bevezető, ráhangoló szakasz

- 10–15 perc
- Testi és lelki ráhangolódás

Fő rész- a foglalkozás anyagának feldolgozása

- 35–40 perc
- Kijelölt feladatkör-pl.: tájékozódás saját vagy konstans térben, egyeletes lüktetés átvétele-megtartása, társas kapcsolatok-páros viszony, stb.

Levezető szakasz

- 5–10 perc
- Testi és szellemi relaxáció

A reflexiók elkészítése során gyógypedagógus szemmel is vizsgáltam a megtartott foglalkozást. Mik voltak azok a nehézségek, melyek a hallássérülésből eredtek? Mik voltak azok, amelyek a társulási problémákban gyökereznek (pl.: diszfázia, figyelemzavar)? A foglalkozások levezetése során képes voltam-e minden fogyatékos gyermek felé egyértelműen közvetíteni a feladatokat? Természetesen a néptáncpedagógus szemével is elemeztem a megtartott foglalkozásokat. Megvizsgáltam, hogy a kitűzött szakmai célt megvalósítottam-e? A tervezetthez képest kellett-e visszalépni? Néptáncpedagógusként képes voltam-e megfelelően differenciálni? Ez azért fontos, mert gyógypedagógusként ez a mindennapi munkám alappillére. Valamint feltettem a kérdést természetesen: Összességében megvalósultak-e a tervezett célok? Jó hangulatú, hasznos foglalkozást valósítottam-e meg?

A folyamat végén nagyon érdekes konklúziót vonhattam le:

A legtöbb probléma nem a hallássérülésből eredt. A társulási nehézségek sokkal több gondot jelentettek. Ezt azért tartom igazán fontosnak, mert ezekkel a társulási nehézségekkel (magatartászavar, figyelemzavar, különböző „disz”-ek) a többségi intézményekben is találkozunk. Ezek a gyermekek ott vannak a próbáinkon, foglalkozásainkon. Muszáj rugalmasan alkalmaznunk, adaptálnunk az ötlettárunkban fellelhető feladatokat, gyakorlatokat. Nem elég, ha azt mondjuk ez egy rossz gyerek, nincs tehetsége a táncban, nem képes megtanulni, nem tudom megtanítani. Reagálnunk kell erre a jelenségre. Nekünk, pedagógusoknak. Olyan módszereket, eszközöket kell keresnünk, melyek új utakat nyitnak meg. Utakat nyitnak meg a nehézségekkel küzdő gyermekeknek a néptáncban, és nekünk ezekhez a gyermekekhez.

Megerősített ez a folyamat abban is, hogy a néptánc jó integrációs lehetőséget biztosít, érdemet nyitni e felé. És egy szintén nagyon fontos hozadék: ezekben a hallássérült gyermekekben kialakult az igény a mozgás ilyen jellegű formája felé.

Összességében úgy gondolom, hogy nagyon fontos tapasztalatokkal gazdagodtam. Már korábban bujkált bennem a gondolat, hogy a néptáncpedagógiának muszáj haladni a kor igényeivel együtt. Ehhez most a speciális módszerek felé nyitás is hozzá tartozik. A rugalmasság, innovatív gondolkodásmód. A gyógypedagógia ezekben mindig is a többi pedagógiai ágazat előtt járt. Érdemes tehát nyitnunk az eszközeik, módszereik, gondolkodásmódjuk felé.

IV. Kollektív konklúzió

Az egyik fő megállapításunk a tanítási időszakban, hogy a megfelelő eszközöket és módszereket választva és alkalmazva a népi játék és a néptánc bárki számára tanítható, tanulható. A különleges bánásmódot igénylő gyermekek esetében az oktatás során elengedhetetlen, hogy kis lépésekben történjen a tananyag átadása, törekedni kell a tanultak sokszori ismétlésére, ezzel megkönnyítve számukra a tanult mozgásformák és mozdulatsorok elsajátítását. Fontos elem a tanítás során a bemutatás, szemléltetés, mellyel a gyermekeket vizuális úton is megsegítjük.

A különleges bánásmódot igénylő gyermekek is képesek a népi játékok világában kibontakozni és a tánc által önmagukat kifejezni. Megfigyeltük, hogy a gyermekek személyisége a tanítási időszak végére nyitottabbá és érdeklődőbbé vált. Társaik jelenlétében könnyebben feloldódtak, ezáltal hozzájárultunk a gyermekek szociális érettségének fejlődéséhez. A gyermekek esélyt kapnak a játék és a tánc világán keresztül az önkontroll gyakorlására, mely a személyiségfejlődésük szempontjából sarkalatos pont. Mindezek mellett kialakult a gyermekekben egyfajta kíváncsiság és igény a mozgás e fajtája iránt. Ez azért nagyon fontos – nem csak az általunk vizsgált gyermekek-nél –, mert a népi játékok és a tánc közelebb hozzák a népi kultúrát és a hagyományokat a mai, felgyorsult világban élő gyermekekhez.

S végezetül fontos feltenni a kérdést, hogy mit kaptunk mi, mint pedagógusok? Számos pedagógiai tapasztalattal lettünk gazdagabbak a tervezés, szervezés, megvalósítás terén. Mind gyógy-pedagógusként, mind néptáncpedagógusként fontosnak tartjuk a rugalmas óravezetést. Merjünk eltérni az előzetesen tervezett órmenettől, s a gyermekek aktuális igényeihez, szükségleteihez alakítsuk a foglalkozások menetét. Ezzel együtt jár a differenciálás, mely által a gyermekeket az egyéni fejlettségi szintjüknek megfelelően tudunk fejleszteni. Pedagógusként azonban mindegy milyen gyermekcsoporttal foglalkozunk, a cél mindig az, hogy a gyermekek motiváltak legyenek, s örömmel vegyenek részt a foglalkozásokon.

Irodalomjegyzék

- Czinóber Klára és Wirkerné Vasvári Éva (2008): *Játék – mozdulat – tánc*. Hagyományok Háza, Budapest.
- Farkas Viola (2018): *Népi gyermekjátékok tanítása és alkalmazása sajátos nevelési igényű gyermekek-nél*. Magyar Táncművészeti Egyetem. (szakdolgozat).
- Lázár Katalin (2005): *Népi játékok*. Planétás Kiadó, Budapest.
- Lázár Katalin (2008): *Gyertek, gyertek játszani! IV*. Eötvös József Könyvkiadó, Budapest.
- Lévai Péter (2015): *A mozdulattípusok tanítása egyszerű eszközökkel és a zenei lüktetés értelmezése a táncelőkészítésben*. Magyar Kultúra Kiadó Kft., Győr.
- Peti Sára (2018): *Mozgás és tánc tanítása hallássérült gyermekeknek. Lehetőségek egy gyógy-pedagógiai módszertani intézményben*. Magyar Táncművészeti Egyetem. (szakdolgozat)
- Pécsiné Ács Sarolta (2002): *Népi gyermekjátékok Kalocsa környékén*. Kalocsai Múzeumbartók Köre, Kalocsa.
2011. évi CXCV. törvény a nemzeti köznevelésről. URL: https://net.jogtar.hu/jr/gen/hjegy_doc.cgi?docid=A1100190.TV Letöltés ideje: 2020.01.15.
- Az emberi erőforrások miniszterének 32/2012. EMMI rendelet a Sajátos nevelési igényű gyermekek óvodai nevelésének irányelve és a Sajátos nevelési igényű tanulók iskolai oktatásának irányelve kiadásáról. URL: http://www.budapestedu.hu/data/cms151798/MK_12_132_sni_iranyelvek.pdf Megtekintés ideje: 2020.01.15.

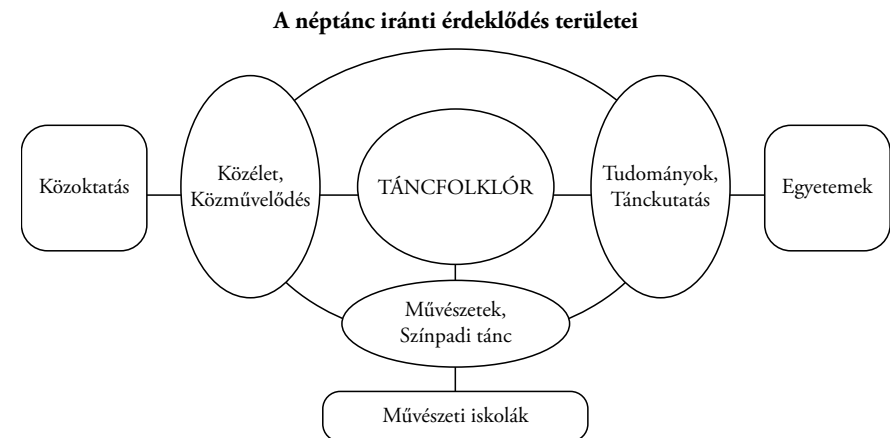
Felföldi László

A kulturális örökségképzés problémái Magyarországon, a tánc hagyomány területén

Bevezetés

E rövid írás az 2011-ben *Gondolatok a táncos örökségvédelemről* c. írásom folytatásaként¹ készült, amely az ott fölvetett elvi problémák után, a táncos örökségképzés konkrét teendőiről szól kifejezetten a magyar „táncvilág” keretében. Ott a tánc hagyomány összetettségéről, élő természetéről, változó tartalmáról; a táncos örökségképzésről, mint tudatos programról; valamint a tánc identitás-erősítő szerepéről foglaltuk össze gondolatainkat, főként nemzetközi keretben. Összefoglalásként felsoroltunk számos kihívást, amelyekkel az örökség-képzésben résztvevőknek – közösségeknek, csoportoknak egyéneknek, művelődéspolitikusoknak, a civil társadalomnak, a szakembereknek és amatőröknek - szembe kell néznie.

Ezúttal elsőként a tánc hagyományok iránti társadalmi érdeklődés modelljét mutatjuk be (1. ábra), amely Magyarországon az elmúlt 100–150 évben alakult ki, s a táncos örökségvédelem alapjául szolgál ma is.



1. ábra: A tánc hagyományok iránti társadalmi érdeklődés Magyarországon (saját szerkesztés)

A modell a táncfolklór iránti érdeklődés három kitüntetett területére irányítja a figyelmet: a tudományos kutatásra, a színpadi táncművészetre és a közművelődésre. Mindegyik területhez kapcsolódik egy oktatási szektor, amely a szakemberképzésről gondoskodik. Az idők során képzett szakemberek, a létrejött intézmény rendszer és e tevékenységi körökben résztvevők együttműködésén múlik, hogy az örökségképzés mennyire eredményes. Magyarországon nagy múltja van a kutatás, az oktatás és a színpadi táncművészet gyümölcsöző együttműködésének. Ez adta az alapját annak a nemzetközileg is elismert hagyományörző tevékenységnek, amely nemzeti, regionális és helyi szinten is eredményesen zajlik, s ma is virágzik. Emellett tudatában

¹ Felföldi László (2011): *Gondolatok a táncos örökségvédelemről*. in: Bassa Lia (szerk.): *Tanulmányok az örökségmenedzsmenről 2. Kulturális örökségek kezelése*. Információs Társadalomért Alapítvány, Budapest.

kell lennünk, hogy az örökségképzés elválaszthatatlan a mindenkori társadalmi-kulturális és politikai-gazdasági környezettől, amelyben folyik. Ezek határozzák meg a követendő irányokat, stratégiákat, a támogatott (ill. megtiltott vagy tiltott) tevékenységeket, s az elvárt eredményeket. A mindenkori kultúrpolitikai határozatok és művelődéspolitikai irányelvek jól tükrözik az ezen a téren bekövetkező változások dinamikáját (Felföldi 2018). Az egyik fontos tanulság, hogy ismernünk kell azokat a törvényi szabályozókat, amelyek az örökségképzés jogi keretét adják. Ma Magyarországon a következő nemzeti szintű törvények szabják meg az örökségvédelmi tevékenységek végzését:

- 2006. évi XXXVIII. Törvény a szellemi kulturális örökség megőrzéséről szóló, Párizsban 2003. év október 17. napján elfogadott UNESCO egyezmény kihirdetéséről (ratifikálása: 2006), amely az egész világra érvényes módon fogalmazza meg a szellemi kulturális örökség és az örökségvédelem fogalmát (megemlítve a táncot is), s javaslatot tesz a védelemmel kapcsolatos feladatokra nemzetközi, nemzeti, regionális szinteken és a helyi közösségek szintjén. A hangsúlyt az egyezmény egy adott tagállam területén lévő helyi közösségekre helyezi;
- 2012. évi XXX. (2015-ben a LXXX. által módosított) törvény a magyar nemzeti értékekről és a hungarikumokról, amely főként a világon bárhol élő magyarság kulturális értékeinek védelmét szorgalmazza, nem kizárva a Magyarországon élő nemzetiségeket sem;
- 2012. évi CLII. törvény a muzeális intézményekről, a nyilvános könyvtári ellátásról és a közművelődésről szóló 1997. évi CXL. törvény módosításáról, amely a dokumentált és archivált örökségelemek védelméről és felhasználásának módjáról rendelkezik;
- 2012. évi CX. törvény az Európa Tanácsnak a kulturális örökség társadalmi értékéről szóló, Faróban 2005. év október 27-én elfogadott keretegyezmény kihirdetéséről, amely az Európai Unió minden tagállamában található, mindenfajta örökség elem (építészeti-, természeti-, szellemi-, dokumentum-örökség egységes szemléletű védelmét foglalja jogi keretbe.
- Ezekhez csatlakoznak a regionális (megyei) és helyi szinten hozott határozatok és szabályozók, amelyek a helyi viszonyokat tükrözik, s idővel hozzájárulhatnak a nemzeti szintű törvények finomításához és módosításához, s új szabályozók megfogalmazásához.

A továbbiakban azt tekintjük át, hogy a táncfolklór iránti érdeklődés területei milyen módon járulnak/járulhatnak hozzá az örökségképzéshez. Ehhez szükség van az örökségképzés fogalmának rövid tisztázására. Az örökségképzés és az örökségvédelem az örökségről, s a kulturális emlékezetről folyó diskurzusok alapvető fogalmai, amelyek magukban foglalják az örökségeként megőrizni kívánt műveltségelemek „beazonosítását”, leírását, élő gyakorlatokról való gondoskodást és e gyakorlat fenntartható fejlesztését az oktatás, a közművelődés, a kulturális programok, a művészi tevékenységek és a média segítségével. Segíti az örökségképzést a tevékenység folyamatos dokumentálása, azok archiválása, a média figyelme, a szükséges jogi környezet és a gazdasági háttér biztosítása.² E diskurzusok időnként szólnak azokról a szellemi értékekről és gyakorlatokról is amelyek kikerülnek az örökségképzés köréből. Ezek jelentik a kulturális megszakíttóságot, elévülést vagy veszteséget az örökségképzés folyamatában (Appadurai 2001; Erdős 2000; Fejős 2003; 2005; Hofer 1994; Sonkoly 2000).

A magyar néptánc kutatás, oktatás, néptáncművészet és táncos közművelődés területén több évtizede folyó munkákat, széles értelemben az örökségképzés és örökségvédelem fogalma alá vonhatjuk. A néptáncmozgalom korábbi korszakában gyakran emlegetett „hagyományörzés”

.....

² *Basic Texts of the 2003 Convention for Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*. 2014. UNESCO, Paris.

tulajdonképpen, ezt a tevékenységet takarta. A szűkebb értelemben vett örökség-gondolat csak a legutóbbi két-három évtizedben vált a kultúra-kutatás témájává. Az UNESCO nemzetközi egyezményekkel körülbástyázott kulturális örökségvédelmi programjai nagyban hozzájárultak az örökség diskurzus kiszélesedéséhez (*Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*. 2003. UNESCO, Paris; *The 2005 Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions*. 2005. UNESCO, Paris; *Csonka-Takács 2003*).

A tánc kutatás hozzájárulása a táncos örökségképzéshez

A magyar kutatók 1950-től a Népművészeti Intézet (később Népművelési Intézet) majd az MTA Népzene-kutató Csoportja, ill. 1974-től a Zenetudományi Intézet Néptánc Osztálya keretében végezték a néptánc kincs föltárásával kapcsolatos szakmai feladatokat. Ezek:

- a magyar tánc hagyomány lehetőségeihez mérten, alapos dokumentálása;
- a tánc hagyományra vonatkozó dokumentumok, őrzése, kritikai kiadása, a tánc, mint kulturális „szöveg” szisztematikus közreadása nyomtatott és online adatbázisok formájában;
- A táncok strukturális, történeti tipológiai rendszerének kialakítása, a kelet-európai egyéni, improvizatív táncalkotás törvényszerűségeinek vizsgálata;
- A magyar tánc hagyomány hű képének megrajzolása, a hagyomány táji tagolódásának történeti rétegzettségének tükrözése.

A korábbinál hívebb kép megrajzolásához elengedhetetlen volt a korábbi eredmények kritikája. A kritizált hiányosságokat rendszerint a rendelkezésre álló források elégtelensége, s a megközelítési módok nem mindig megfelelő volta okozta. Emiatt történt a tánc hagyományok „meghamisítása”, nem létező hagyományok kitalálása (lásd a sámantánc vagy a balatoni halászverbunk esetét). A szűk nemzeti keretekben való vizsgálat és a nemzetkarakterológiai szemlélet hatása volt a nemzeti-etnikai sajátosságok túlzott hangsúlyozása; a hagyományelemek archaizálása, régi korokba való visszavetítése; a tánc hagyomány idegennek vélt elemeitől való megtisztítása. Innen eredt tánc kincsünk idealizálása, romantikus színben való föltüntetése; a tisztán magyarnak vélt elemek homogenizálása. Természetesen a néptánc kutatás későbbi korszakaiban is található majd a későbbi kutató generációk a tisztánlátást nehezítő elfogultságokat, hiányosságokat. Ez a folyamatos szakmai korrekció a kutatás fejlődésének szükséges velejárója, ami az eredményes örökségképzéshez is elengedhetetlen. A mai kutatással szembeni kritika egyik hangsúlyos eleme a formai sajátosságok hangsúlyozása, az esztétizáló személet előtérbe helyezése, a társadalmi szempontok mellőzése. Várható, hogy az antropológiai szemlélet elmélyülésével az egyensúly helyreáll. Összegezve elmondhatjuk, hogy a kutatás a tánc hagyományra vonatkozó „tudás” megteremtésével létrehozta az alapot az eredményes örökségképzéshez.³

A művelődési mozgalmak hozzájárulása az örökségképzéshez

A kutatás által föltárt táncos hagyomány őrzése a Gyöngyösbokréta mozgalomtól kezdve, a szocialista korszak revival mozgalmain át máig, államilag támogatott módon zajlott Magyarországon. Ennek eredményeként a regionális és helyi tánc hagyományok általánosan ismertté és hozzáférhetővé váltak minden érdeklődő számára. Ehhez a mozgalom hozzájárulását a következőkben összegezzük:

.....
³ Átfogó összefoglalók a tánc kutatás eredményeiről: Martin György (1979): Tánc. In :Ortutay Gyula (szerk.): *A magyar folklór*. Tankönyvkiadó. 477–539.; Felföldi László és Pesovár Ernő (1997, szerk.): *A magyar nép és nemzetiségeinek tánc-hagyományja*. Planétás, Budapest.

- A hagyományos táncok széleskörű átörökítése; a „tánc mindenkié”, a „táncos anyanyelv” és a „tisztá forrás” előrevívó mítoszok megteremtése és következetes alkalmazása a népzenei mozgalmak nyomán;
- A táncos anyanyelv intézményes és iskolán kívüli elsajátítási lehetőségeinek kidolgozása a gyermekkortól a köz- és felsőoktatás szintjéig.
- A színpadi táncművészet új ágának megteremtése és elismertetése.

A művelődési mozgalmak sem voltak mentesek a kutatással kapcsolatban felsorolt elfogultságoktól és hibáktól. A változó kultúrpolitikák szűkre szabott, erősen kontrollált színpad-centrikus erőterében azonban további problémák is fölmerültek. Például:

- Az örökség fogalmi határainak leszűkítése vagy túlzott kitérítése;
- Az örökség megmerevítése, leegyszerűsítése, sematizálása vagy fetiszizálása;
- Kizárólag az egyediségre, különlegességre való törekvés.

„A folklór (az ötvenes évek elejétől)... – írja Martin György – szerves, tudatos részévé vált a kulturális politikának (...) Ez a folklórnak jó volt, mert szinte állami rangra emelte a nép iratlan műveltségének értékeit. Az intézményes támogatás azonban túlságosan hivatalos keretet öltött, s ezzel éppen a további spontán folyamatokat gátolta. A hivatásos együttesek, az intézményes amatőr néptáncosok érzhetően maradandó művészi értékeket akartak, vagy véltek létrehozni, s ezt mindig csak a színpadi kultúra, a színházi produkció, az individuális alkotások keretében képzeltek el, más lehetőségben nem is gondolkodtak. Pedig a folklórban javarészt ettől eltérő tendenciák, vonások uralkodnak. (...) Ami a városi néptáncmozgalmat illeti, ott a hiba az volt, hogy erőszakosan szervezték, szorgalmazták a népi táncosokat, és a kötelező társadalmi munka kategóriájába került be a népi táncolás, sok más egyéb tevékenységgel. Szinte szemináriumi foglalkozásként illett a népi táncot járni. Ez azonban olyan telítettséget eredményezett, hogy később ellenkező hatást váltott ki. A néptánc iránti figyelmet azonban ez a korszak mégis fölkelte” (Martin 1985, 422–426).

Az örökség kommercializálása, fesztivalizálása, a profit-érdekeltségű örökségvédelem egy későbbi korszak problémája, amikor a néptáncmozgalom nemzetköziesedése, a hazai fesztiválok szaporodása, a folklór turizmus erősödése révén a néptánc együttesek számára lehetővé vált a fesztiválokon való gyakori jelenlét. Az „utazás” az együttesek közötti presztizs-verseny részévé vált. A táncmozgalom, vagyis a hagyományos táncművészet terjesztésének az 1970-es évektől újonnan létrehozott modellje megszüntette a „színpadi hagyományörzés” egyeduralmát. Ez erjedést indított el a színpadi táncalkotások világában, s megkérdőjelezte egyes színpadi táncművek művészi értékét. Ehhez nem volt elég már egy falu táncszületének szvit formában való, színvonalas előadása (Maác 1996).

A színpadi táncművészet hozzájárulása az örökségképzéshez

Amint fentebb Martin György fogalmazta, a hivatásos és félhivatásos együttesek „maradandó értékeket igyekeztek, ill. véltek létrehozni”, s eközben intenzíven hozzájárultak a táncművészet értékeinek fölfedezéséhez és terjesztéséhez. Sokat tettek ennek érdekében:

- az egyes helyi és regionális táncművészetek iránti érdeklődés felkeltése, művészi igényekkel való újraformálásuk és a művek széles érdeklődő közönség számára való bemutatásuk révén,
- a táncművészet keretén belül egy új, – az ún. autentikus – műfaj megteremtésével, amely nemzetközileg is különleges jelenségnek számít;
- Bartóki modell követése, s a klasszikus táncművekhez mérhető, autonóm műalkotások létrehozására való törekvés révén.

Az elmúlt évszázad során létrehozott érték nagyon jelentős, amelynek számbavétele és szakmai értékelése még mindig várat magára. Azonban már most is látható, hogy a színpadi néptánc, mint a táncos örökségvédelem egyik formájával szemben is számos kritika megfogalmazható.

Egyrészt a forrásanyag kizárólag esztétikai szempontú szelektálása, másrészt az ihletforrásként felhasznált tánc színpadi megformálása miatt. Amint fentebb Martin is említi, az ún. színpadi néptáncművészet alkotói „a színházi produkciót, az individuális alkotások keretében képzeltek el, más lehetőségben nem is gondolkodtak. Pedig a folklórban javarészt ettől eltérő tendenciák, vonások uralkodnak.” Valóban. Ha elfogadjuk, hogy a hagyományos tánc strukturált, jelentéssel bíró, kulturálisan meghatározott, mozgásos, közösségi kifejezési forma, az emberi mozgásrendszerek egyike, a társadalmi kommunikáció eszköze, amelynek megvan a saját esztétikája, akkor megérdemli e jellemzők mély megismerését és tisztelését. Hiszen a hagyományos tánc is lehet, a maga szintjén, olyan mély emberi tartalmak kifejezésére, mint egy Fokin- vagy egy Seregi-koreográfia (Pesovár 1975; Maác 1983).

A néptáncoktatás hozzájárulása a kulturális örökségképzéshez

A néptáncok tanítása/oktatása ma főként intézményes formában – az állami oktatás különböző szintjein, az óvodától, az alapképzési iskolákon át a felsőoktatásig, s a társadalmi szervezetként működő együttesek és csoportok keretében zajlik. E tevékenységnek államilag jóváhagyott (akkreditált) tanterve és módszertana van. A felsőoktatásban résztvevő együttesvezetők révén a módszertan az amatőr együttesek körében is elterjedt. Emellett a tapasztalt néptáncpedagógusok saját módszertan kidolgozására vállalkoztak. Példának említem a Timár-módszert, amelyet Timár Sándor „Néptáncnyelven” c. könyvében fogalmazott meg (Timár 1999). A módszer alapfogalmait a táncoktatás az anyanyelv analógiájára való elsajátítása jelenti. Ezt sugallja a könyv címe is.

A táncok átörökítésének módját, alapvetően az határozza meg, hogy a táncnak, mint kulturális örökségnek milyen megjelenési formái léteznek ma. Az egyik az élő tudás és gyakorlat a helyi közösségekben, ahol a tudás transzmissziója **hagyományos modell** szerint a táncművészt ismerő helyi táncosok megfigyelése és utánzása révén történik a közösségi táncalkotások keretében. Ez ma már egy „halványuló színpad” a magyar táncművészet palettáján, amit nagyrészt a szakmai érdeklődés, a helyi táncosok gyakori meglátogatása és meghívása tart életben.

Az örökség másik megjelenési formája az egykori és mai táncos tudás, ill. gyakorlat dokumentációja az archívumokban és a közösségi médiában. Ezen nyugszik az átörökítés **dokumentarista modellje**, amely a hitelességre, a pontos rekonstrukcióra való törekvést teszi lehetővé, filmről vagy táncírásból való tanulás segítségével. E modell érvényesülését támogatják a Zenetudományi Intézet és a Hagyományok Háza online tudásbázisai, ill. az elektronikus médiák (pl. YouTube, Facebook) által közzétett filmes dokumentációk.

Az örökség harmadik megjelenési formájaként lehet értékelni táncművészetnek a kutatás, a művészet érdeklődés és a hagyományörző mozgalmak által kialakított képet és annak színpadi, táncos, sportos megjelenítését a hagyományostól eltérő új kontextusokban. Ennek szellemében a **színpadi modell** követői a főként esztétikai szempontok szerint „megformált” táncfolklór elemek hitelességre törekvő, művészi célú elsajátítására és bemutatására törekkenek. A **táncos modell** keretében a táncművészet modern közegben való továbbvitele vagy felélesztése történik. Itt a hangsúly a kreatív újraalkotáson és nem a pontos rekonstrukción van. Nem önálló, de más modellekhez kapcsolódva megjelenik a **sport- és egészség modell**, amelynek célja a testfejlesztés és a versenyszellem kiéltése. Közvetve ez is hozzájárulhat a táncos örökségképzéshez.⁴

⁴ Antal László iskolatípusonként változó oktatási modelleket határoz meg. Lásd: Antal László (2010): A magyar néptáncok tudományos elemzése és rendszerezése mint a néptánc tantárgypedagógia alapja. In: Felföldi László és Müller Anita: *Hagyomány és korszerűség a néptáncoktatásban. Pesovár Ernő emlékezete*. MTA Zenetudományi Intézet, Budapest.

A szellemi kulturális örökség modell

Ez a modell a táncfolklór kreatív használatára épül a helyi kultúra (a helyi tudás) és a helyi életmód szerves részeként. A folklór-hitelességnek ebben a keretben nincs jelentősége, hiszen az örökség fő sajátossága a folyamatos változás. Nálunk ez a gondolkodás a hagyományörző együttesek körében alakult ki a néptáncmozgalom keretében, de általános érvényű modellt csak az utóbbi években kezd válni a hazai jogi szabályozók közismertté válása révén és nem mellékesen, a világban tapasztalható spontán gyökerkereső mentalitás hatására. Ennek szellemében nem csak a hagyományörző együtteseket fenntartó helyi közösségek, hanem bármely település újra birtokba veheti a ma már elfelejtett, s csak archívumban őrzött táncos örökségét.⁵ Ezzel érik el azonosságtudatuk erősödését. E gondolkodás legtömörebb megfogalmazását a Szellemi Kulturális Örökségvédelmi Egyezmény 2006-ban kerettörvényként kihirdetett szövegében találhatjuk:

„A „szellemi kulturális örökség” olyan **szokást** (társadalmi gyakorlatot), **kifejezési formát, tudást, készséget** – valamint a velük összefüggő eszközt, tárgyat, műalkotást és kulturális helyszínt jelent – melyre egyes **közösségek, csoportok, esetenként egyének** kulturális örökségként tekintenek. Ez a generációról generációra hagyományozódó örökség - melyet a közösségek, csoportok a környezetükre adott reakcióként, a természettel és a történelmi létezés körülményeivel való kölcsönhatásban állandóan újateremtnek – azonosság tudatot és folytonosság érzést nyújt számukra, ily módon elősegíti a **kulturális sokszínűség** és **emberi kreativitás** tiszteletét.”⁶

Az Egyezmény olyan szocio-kulturális célok megvalósítását teszi lehetővé, amelyek túlmutatnak a néptáncmozgalom és néptáncművészet érvényességi körén. Egyrészt a közösségek láthatóvá, megismerhetővé tehetik az arra méltó táncos (és egyéb) örökségeiket a helyi, megyei és nemzeti értéktárak, valamint a szellemi kulturális örökségvédelem helyi-, nemzeti és nemzetközi jegyzékeinek segítségével. Másrészt elősegítheti az örökségvédelemben aktív, nagy önismerettel rendelkező közösségek hálózatának kialakulását, akik képesek a másokkal való együttműködésre a kulturális sokszínűség és kreativitás tiszteletének légkörében. A Magyarországon, 2006-ban kihirdetett törvényként közzétett nemzetközi egyezmény hatására 2008-tól máig 40 tétel került a szellemi kulturális örökség nemzeti jegyzékére.⁷

Ezek között 10 tétel van, amelyben a fölterjesztett örökség-elem kifejezetten tánc vagy táncot is tartalmaz.⁸ Az alábbi listából a félkövérrel megjelölt tételek időközben fölkerültek a az UNESCO reprezentatív listájára, amely eddig közel 200 tételt tartalmaz:

Táncos elemek a SZKÖ nemzeti ill. nemzetközi jegyzékén és a Nemzeti értéktárban

- 2008 A Népművészet mestereinek tudása;⁹
- **2008 Busójárás Mohácson;**
- **2009 Élő hagyományok Kalocsa kulturális terében: hímzés, viselet, pingálás, tánc;**
- **2010 Matyó örökség;**
- 2011 Tikverőzés Mohán;
- 2012 Sárköz népművészete;
- 2013 Csobánolás – bukovinai székely betlehemes játék;
- 2015 Rábavidéki szlovének rönkhúzása;

⁵ Van példa arra is a hagyományörző mozgalomban, hogy egy településen nem történt néptáncgyűjtés, de a közösség a visszaemlékezések alapján a régió táncos közösségeinek hagyományát rokonnak tekinti, s abból építkezik az örökségképzésben.

⁶ http://szellemikulturalisorokseg.hu/index0.php?name=f11_kihirdeto_torveny

⁷ http://szellemikulturalisorokseg.hu/index0.php?name=f24_nemzeti_jegyzek_elemei

⁸ Ezek a Magyar Nemzeti Értéktárban is megtalálhatók.

⁹ A tétel előtti évszám a jegyzékre való fölvetel évét jelenti.

- 2016 Nagycsedi magyar és cigány tánc hagyományok;
- 2019 A csárdás és a verbunk tánc hagyománya

A 10 tétel között 2 van, amelynek kifejezetten tánc a témája: a nagycsedi magyar és cigány tánc hagyományok, valamint a csárdás és a verbunk. A 2 tétel a fölterjesztés két módját példázza. Az egyik, amelyet egyetlen település indítványozott és néptáncmozgalomban, széles körben ismert és kedvelt saját tánc hagyományát terjesztette föl.

A mai Magyarország területén körülbelül 50 hasonló település van a néptánc kutatás által érintettek közül, amelyek tánc hagyománya a nagycsedihez hasonlóan alaposan dokumentált, élő, s érdemes az önálló fölterjesztésre. Ebben a körben nincsenek benne a környező országok magyarsága körében található települések. Ezek a Magyar Értéktár révén vagy az illető ország UNESCO Bizottsága révén szerezhetik meg ezt a státuszt. A többi cca. 400 település, ahol a mai Magyarországon még több-kevesebb néptánc- és népzenei gyűjtés történt, s ennek segítségével szeretnék táncos örökségüket „életre kelteni”, a táncok valamilyen szokáskomplexum keretében való fölterjesztése javasolt. Ahogy ezt a mohácsiak, a kalocsaiak, a bukovinai székelyek vagy a matyók tették. Lehetőség van egy régió (mint pl. Rábaköz, Szigetköz, Ormánság) táncos hagyománnyal rendelkező falvainak együttes megjelenésére.

A másik lehetséges mód a nemzeti szintű örökségképzés az országban általánosan ismert vagy több kisebb régió területén elterjedt táncfajták esetében. Ezt példázza a csárdás és a verbunk fölterjesztése a szellemi kulturális örökség nemzeti jegyzékére, amelyet a Hagományok Háza indítványozott az ország több településének támogatásával. A magyar néptánc kincsnek hét olyan fő tánc típusa van, amelynek altípusai többé-kevésbé mindenütt előfordulnak a magyar nyelvterületen. Közülük az énekes lánykörtánc, az eszközös pásztortánc, az ugrós nyugati és középső régiójában elterjedtebb, a forgós forgató páros táncok és a legényesek csak a keleti nyelvterületen (Erdélyben) fordulnak elő, a csárdás és a verbunk, mindhárom tánc dialektusunkban előfordul. Ez utóbbiak fölterjesztése már sikeresen megtörtént. Az énekes lánytáncok, az eszközös pásztortáncok és az ugrósok, akár altípusaikkal együttesen, akár külön-külön, még fölterjesztésre várnak. A nemzeti szinten való fölterjesztés (ahogy ez a csárdás és a verbunk esetében történt) nem teszi fölüllegessé a kisebb régióknál és helyi közösségek által való fölterjesztést. Mert pl. a Kapuvári verbunk és dus, nem csak a falu, hanem az egész Rábaköz, s az egész magyar néptáncmozgalom, mint közösség identitását erősíti egyszerre. Mindhárom körben szerepe van a kulturális sokszínűség védelmében és az emberi kreativitás iránti tisztelet fölülésében. Ennek szervezése összehangolt munkát követel a kultúramenedzsment szakembereitől.

Összefoglalás

A táncos örökségvédelemben résztvevő „szereplőknek” számos kihívással kell szembenézniük. Ilyenek például, az „örökség”, elemeinek megválasztása; a spontán helyi törekvések és az államilag támogatott folklór revival mozgalom egymást segítő vagy kizáró hatásai; az egy-kultúra vagy multi-kulturalitás elvének ütközése; a materiális és immateriális kulturális elemek mesterséges szétválasztása; az örökségvédelem kommercializálása; a különleges elemek túlhangsúlyozása az általánosak rovására; az örökség fogalmának túlzott kiszélesítése vagy leszűkítése. Csak néhányat említettünk a dolgozatban.

Nem mindenki egyformán ítéli meg, hogy mit tekintünk a táncos „örökség” részének, s hogy melyek az örökségvédelem követendő módjai. E kérdésekről, kissé másként vélekednek a kutatók, a helyi közösségek tagjai, a táncpedagógusok, a kulturpolitikusok, a táncosok és a koreográfusok. A tánc esetében a véleménykülönbségek oka a hagyományos tánc, mint jelenség komplexitásában, szerepének sokféleségében és a tánc révén elérendő célok eltérő voltában rejlenek. Ahhoz,

hogy a hagyományos tánc örökség-természetét igazán megérthessük, szükség van a dolgozatban fölített kérdések körüljárására. Érdeemes megvizsgálni, hogy hogyan értelmezzük az örökségképzés és az örökségvédelem fogalmát a néptánc területén. Haszonnal jár, ha megnézzük, hogy a táncfolklór iránti érdeklődés területei – a kutatás, a színpadi táncművészet, a közművelődés és általában a táncoktatás - mivel járult eddig hozzá a táncos örökségképzés feladatához. Nem felesleges, ha meggondoljuk, milyen kritikákat fogalmazhatunk meg az eddig elvégzett feladatokkal szemben, s hogyan haladhatunk tovább.

A kulturális örökségvédelem nem csak a láthatóságról, a táncos örökség különféle jegyzékekre való fölterjesztéséről szól, hanem annak fenntartható fejlesztéséről. Ehhez a feladathoz a különféle kultúra-hordozó közösségek egybehangolt együttműködésére és a kultúramenedzsment szakembereinek hathatós segítségére van szükség. E rövid írás e kérdések átgondolásához járult hozzá néhány észrevétellel.

Irodalomjegyzék

- Antal László (2010): A magyar néptáncok tudományos elemzése és rendszerezése mint a néptánc tantárgypedagógia alapja. In: Felföldi László és Müller Anita: *Hagyomány és korszerűség a néptáncoktatásban. Pesovár Ernő emlékezete*. MTA Zenetudományi Intézet, Budapest. 263–273.
- Appadiurai, Arjun (2001): A lokalitás teremtése. *Regio*, 2001. 3. sz. 3–31.
- Csonka-Takács Eszter (2011): A szellemi kulturális örökség egyezmény (2003) és magyarországi végrehajtása. In: Bassa Lia (szerk.): *Tanulmányok az örökségmenedzsmentről 2. Kulturális örökség kezelése*. Információs Társadalomért Alapítvány, Budapest. 53–68.
- Erdős Péter (2000): A kulturális örökség meghatározásának kísérletei Magyarországon. *Regio*, 2000. 4. sz. 26–44.
- Fejős Zoltán (2003): *Tárgyfordítások*. Budapest. (A népi kultúra, mint örökség c. fejezet. 173–197)
- Fejős Zoltán (2005): Néprajz, antropológia - kulturális örökség és az emlékezet kategóriái. *Iskola-kultúra*, 2005. 3. sz. 41–48.
- Felföldi László (2011): Gondolatok a táncos örökségvédelemről. In: Bassa Lia (szerk.): *Tanulmányok az örökségmenedzsmentről 2. Kulturális örökség kezelése*. Információs Társadalomért Alapítvány, Budapest. 225–233.
- Felföldi László (2018): On the Legal and Political framework of the Folk Dance Revival Movement in Hungary in the Second Half of the Twentieth Century. In: Daniela Stavělová and Theresa J. Buckland (szerk.): *Folklore Revival Movements in Europe post 1950. Shifting Contexts and Perspectives*. Institute of Ethnology of the Czech Academy of Sciences, Prague. 21–45.
- Felföldi László és Pesovár Ernő (1997, szerk.): *A magyar nép és nemzetiségeinek tánc hagyományai*. Planétás, Budapest.
- Hofer Tamás (1994): Construction of the „Folk Cultural Heritage” in Hungary and Rival Versions of National Identity. In: Hofer Tamás (szerk.): *Hungarians Between „East” and „West”*. Budapest.
- Maácz László (1979): *A magyar néptánc színpadi pályafutása a XIX–XX. században*. Népművelési Intézet, Budapest.
- Maácz László (1996): Új alkotók, új jelenségek a néptáncművészetben.” In: Antal László (szerk.): *A magyar néptáncművészet múltjáról és jelenéről. Válogatás a magyar tánc történeti és táncesztétikai szakirodalomból*. Szöveggyűjtemény. Berzsenyi Dániel Tanárképző Főiskola, Szombathely. 73–91.

Maácz László (1983): Néptáncművészet és néptáncmozgalom. In: Kaposi Edit és Pesovár Ernő (szerk.): *Magyar táncművészet*. Corvina Kiadó, Budapest. 53–67.

Martin György (1979): Tánc. In: Ortutay Gyula (szerk.): *A magyar folklór*. Tankönyvkiadó, Budapest. 477–539.

Martin György (1980): Néphagyomány és néptánc. (interjú). *Tiszatáj*, 14. évf. 1. sz. 107–112.

Pesovár Ernő (1975): Hagyomány és korszerűség a néptáncművészetben. In: Dienes Gedeon (szerk.): *Tánc tudományi tanulmányok*. A Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, Budapest. 157–162.

Sonkoly Gábor (2000): A kulturális örökség fogalmának értelmezési és alkalmazási szintjei. *Regio*, 2000. 4. sz. 58–59.

Timár Sándor (1999): *Néptáncnyelven*. Püski, Budapest.

Vitányi Iván (1985): Gondolatok a tánc házban. In: Vitányi Iván: *Egyharmad-ország*. Magvető kiadó, Budapest. 422–426.

A test látványa és a balett

Nem tudom, ki hogy van vele, én szeretem a krimi. Különösen az egyik tévésorozatot, a címe: *Gyilkos elmék* (*Criminal Minds*). Ebben az FBI szakértőcsoportja röpiül szerte az USA-ban és sorozatgyilkosokat leplez le. Az ismétlődő és látszólag jelentéktelen ismérveket veszik számba, amik alapján azonban tettesjellemzést (profil) tudnak készíteni, ezáltal elfogják a bűnözőt. Ez a valóságban is így működik. Sorozatgyilkosság esetén kriminológiai szakértői csoportot állítanak össze, a fele pszichológus, a másik fele szociológus. (Az amerikai sorozatban persze mindenkit pszichológusnak neveznek, mert a szociológus szót nehéz kimondani, meg ki tudja, hogy az mi-csoda?) A szociológusok jelenléte azért fontos a kriminológiában, mert ők eleve úgy dolgoznak, hogy visszatérő tényeket vagy folyamatokat figyelnek meg és abból következtetnek az egészre. A kiindulópont mindig tárgyi és az eredmény mindig társadalmi.

Személyesen is ismerek egy kriminológiára specializálódott szociológust. A német rendőrség szokta felkérni komplikált esetekben. Ronald Kurt a neve. Több évig volt Indiában is és írt egy ragyogó könyvet az indiai zenéről (Kurt 2009). Ami azt illeti, okos fickó. Amikor könyvéhez lelkesen gratuláltam, megkérdeztem tőle: Te mondd, miért nem írtál az indiai táncról is, hiszen a raga-zenében a legizgalmasabb az, hogy pont fordítva van, mint nálunk, a zenészek játszanak a táncra és nem a zenére táncolnak. *Micsoda?* – kérdezte ijedten – *elég komplikált volt a zene is, nem hogy a tánc!!!*

Ez szöveget ütött a fejemben. A szociológia, amelyik a kriminológiától kezdve a szerelemig, a divattól a népesedésig minden területen kifejti áldásos tevékenységét, miért nem foglalkozik a táncal? Miért nincs táncszociológia, ezt a tudományt miért nem alapították még meg?

A következőkben, csakúgy, mint a kriminológus a tettest, bemutatom a tánc elismertségének fejlődésmechanizmusát, úgy, hogy kiemelem három entitást, a vallás, a zene és a pornó közös és visszaköszöntő, széria szerű jellegzetességeit. Választhatnék más műfajokat is, a reklámot vagy az építészetet. Azért választottam a vallást, a zenét és a pornót, mert talán ezek a legismertebbek és mégis ezekkel szemben létezik a legtöbb előítélet.

Ugyanis van egy nagyobb rejtély is, mint valamilyen tudomány hiányossága. Olyan, amely nem egy tudományt, hanem mindannyiunkat érint. A tánc ugyanis máshonnan is hiányzik. Az Európában meghonosodott három világvallás, a kereszténység (2,3 milliárd hívő világszer- te), az iszlám (ma már az iszlámot is az európaiakhoz szokták számítani: 1,8 milliárd hívő), és a judaizmus (15 millió hívő) egyike sem használja a táncot, mint liturgiái eszközt. A zsidó és az iszlám vallás még a test képi megjelenítését is tiltja, a templomokban és mecsetekben hiába keresünk freskókat. A test ábrázolása tabu. Mindhárom vallás másképp viszonyul a testhez, de egységes, hogy a liturgiában a hívők és az egyházi személyek mozgása is redukált és kötött, a térdelés, ülés, meghajlás, felállás pózának felvételéig terjed. Ezzel szemben a hinduizmusban (1 milliárd hívő) és a buddhizmusban (480 millió hívő) hangsúlyos a testiség és a mozdulat. Mindkét távolkeleti világvallásban fontos szerepe van a test értelmezésének, fejlesztésének és a mozdulatnak, például szerepet kap a liturgiában a jóga művészete. A buddhizmus szerzetesi életvitelében a testfejlesztés kifejezetten része a rituális képzésnek, néhol egyenesen a harmmű- vészeti képzés áll a középpontban.

A három Európában meghonosodott világvallásban a táncnak sincs szerepe, sőt a történelem folyamán sokszor elítélt és megvetett volt. A kereszténységénél a meztelen test ábrázolása csak Isten, szentek és az angyalok esetében lehetséges. Kivétel még a meztelen testrészek halmaza, ami

a pestisjárvány ijesztő képvilága, a halál jelképe. A táncban csak a reneszánsztól jelennek meg a fedetlen test egyes elemei, például a lovagi táncoknál és a női körtáncoknál, a boka kivillanása, dekoltázs mélyülése. Az európai vallásokban a testiség az önsanyargatáson és más szenvedésen kívül tiltott. A liturgiát mentesítették a test és a mozdulat dinamikájától, tehát redukálták a fel- használható elemeket.

A redukció

Hasonló redukció a keresztény liturgia egyes részterületein is bekövetkezett. A zenében például kiiktatták a félhangnál kisebb hangkülönbségeket. Ez öt évszázad alatt ment végbe (8–13. század- ban) és a gregorián énekkel, kottával terjedt el.



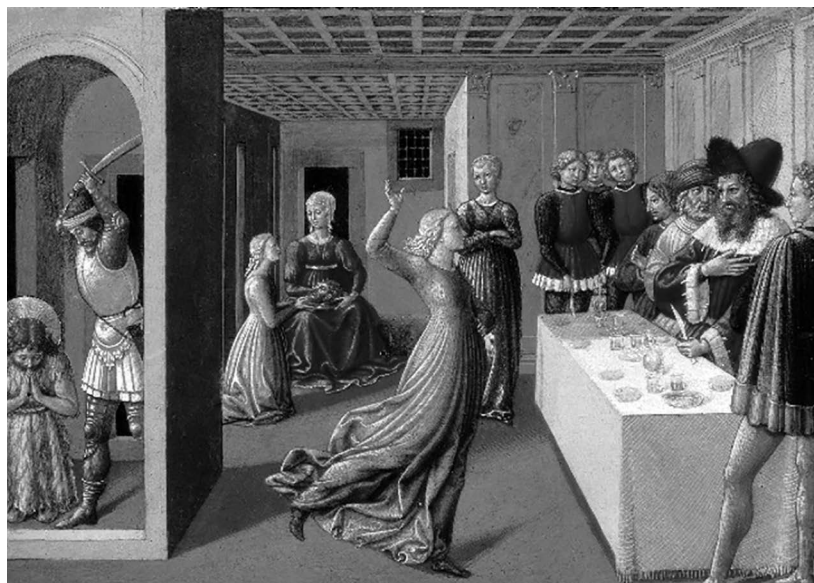
1. kép: I. Gergely pápa gregoriánus dalok diktálásakor (kb. 1000)

A képen (1. kép) Isten egy galamb formájában sugallja Gergely pápa fülébe a zenét, amit szolfézs jelekkel mond tollba az írónak.

Hangtani tény, hogy hét egymásra sorolt tiszta oktáv és a tizenkét egymásra sorolt tiszta kvint eredménye eltér egymástól. Ez a szabadon is hallható különbség körülbelül nyolcad hangnak felel meg (23,46 cent), amit úgy nevezünk, hogy püthagoraszi komma. Ezt a „maradékot” úgy iktatták ki, hogy tizenkét egyenlő (nem tiszta) kvintre osztották fel (a kvint így 700 cent helyett 702 cent lett). A hangtávok eltéréseinek kiküszöbölése, nem tudományosan „a kerekítés”, azaz a dur-moll idegen nyolcad hangok kiiktatása tette lehetővé az összhangzat megjelenését, a hármas

és négyes hangzatos, az akkordokat. A nyolcad hang kiiktatásával, a redukcióval lett az európai zene lényege az *írásosság, a többszólamúság és a kompozíció*, mert az akkordok esetében már nem lehetett a szóbeliségre hagyatkozni. Az orientális zene lényege éppen a nyolcadhang technikái miatt (frazéológia, glissando, portamento vagy az eltolható vezérhang) másmilyen: *a szóbeliség, az egyszólamúság és az improvizáció* jellemző rá. Összhangzatában a kíséző bordunhang, illetve a párhuzamos szólam jellemző. Az összehasonlító zeneelmélet tanulsága tehát, hogy a fejlett európai zenei civilizáció a hangközök számának ésszerű csökkentése révén érthette el magaslatait. A hangtan racionalitását kiegészítette a dallam irracionalitása, mert az tetszőleges és egyéni. A liturgiában nagyon hamar helyet kapott a zene, és az európai hallás teljesen átállt az egyvonalas *a'* abszolút értékéből kiinduló egységnyi félhangokra. Ez a csökkentett számú (minimum félhang nagyságú) hangköz tette lehetővé a többszólamúságot és az abból adódó technikákat, mint hangszerépítést és kottázási gyakorlatot.

Térjünk vissza a tánchoz, illetve a vallásirodalomhoz.



2. kép: Gozzoli, Benozzo: *Salome tánca* (1461)

A kép (2. kép) értelmezése az óramutató járása szerint: középen Salome táncol, Heródes Antipasz nézi és ígéretet tesz, Szent Jánost lefejezik és fejét tálcán hozzák.

A tánc negatív értelmezése a Bibliában megelevenedik Keresztelő Szent János legendájában. Eszerint Heródes Antipasz fejedelem, Galiléa és Pereja római helytartója, nem akarta kivégeztetni Keresztelő Szent Jánost. A mítosz szerint Salome csábító orientális tánca annyira megtetszett neki, hogy megígérte, teljesíti egy kívánságát, ha kevesebbet kér, mint a fele birodalma. Salome Keresztelő Szent János fejét kérte, amit meg is kapott. Salome Heródes Antipasz unokahúga volt és második felesége lett.



3. kép: Franz Stuck: *Salome* (1906)

A későbbi (világi) ábrázolás már a történelmi valóságnak megfelelően erotikus táncként mutatta Salome táncát (3. kép).

Táncelméleti szempontból ebből a legendából az a fontos, hogy

- a (részben) fedetlen testtel
- a nőnél domesztikált csábító tánccal
- és a hiten kívülálló (gyarló) gondolatisággal

a tánc az önmegtartóztató szent ellenségképe. A keresztény valláselméletben mind a három bűn, amelyek ebben a legendában egymásba fonódnak.

A Hinduizmusban a nők táncának egész más a jelentése: Felkészülés a férfi befogadására, amely tágabb értelemben az Isten befogadása az ember részéről. Tehát a tánc jelentése kultikus. A különbség nem lehet nagyobb. A hinduizmusban a testiség, sőt maga a nemi aktus is a vallásgyakorlat része és a szent iratokban, a szutrákban is szerepet kapott (Kámaszutra).

A tánc Európában kívül maradt a liturgia gyakorlatán, a civil életbe sodródott, egyházilag nem elismert (delegitím) gyakorlat, művészet, szórakozás, illetve népszokás lett. Éppen ezért fejlődése rendkívül hányatott volt. Egyes uralkodók tettek ugyan erőfeszítéseket, hogy a táncot védjék, és a szórakozást, a nép jogát a vasárnapi táncrendezvényekhez biztosítsák. Például a *Book of Sport* – a szórakozás törvénye – I. Jakab és I. Károly angol királyoknál, vagy *Mária Terézia rendeletei a bálokról*. A tánc jelentősége abban állt, hogy egyes uralkodók a táncal az egyház befolyását nyirbálták, és a népi indulatokat kanalizálták.

Fontos állomás a balett-történetben az 1661-ben Párizsban XIV. Lajos által alapított *Táncakadémia (Académie Royale)*. Ritkán említik ezzel kapcsolatban, hogy ennek politikai célzata volt, az egyházi befolyás gyengítése. A tánc, a pantomim és a színészet különválása ekkor kezdődött. Kialakult a balett szakosodásának igénye és színpadi terjedése, megjelentek a hivatásos udvari balett-táncosok, aminek kapcsán Jean Baptiste Lullyt szokás emlegetni. Ám a lényeg más volt: kialakultak azok az udvari és állami intézmények, amelyek hivatásos táncosok képzését és foglalkoztatását garantálták.

A 19. század elején a romantikus balett virtuozitását a francia iskola koreográfusai és balerinái terjesztették az európai színpadokon Oroszorszáig. A balettoktatás és -koreográfia alapjait az olasz Carlo Blasis teremtette meg, miután 1832-ben az osztrák *Mailandi Császári Balettakadémia* igazgatójává nevezték ki (*Kaiserlichen Ballet Akademie Mailand*). Franciául megjelent könyve a balettoktatás máig használt gyakorlatát alakította ki. A balett tehát lendületet kapott a 19. században, a szekularizált bürokratikus állam kialakulásakor.

Ha évszámokhoz akarjuk a bürokratikus berendezkedés létrejöttét kötni, akkor ez Franciaországban Bonaparte Napoleon polgári törvénykönyvének (Code Civil) érvénybelépése volt (1804). Európa más részeiben a bürokratikus átalakulás 70 évvel később történt. Ennek dátuma az Osztrák-Magyar Monarchia létrejöttéhez (1867), illetve a Német Császárság alapításához (1871) köthető.

A bürokratikus államban

- a közszolgálat független lett az egyháztól, és részben az uralkodótól, tágabb értelemben a nemesi származástól is,
- fejlesztették a kontinensen belső közlekedését, a folyamit, vasútit és a közútit és állami kereket kaptak mindazon tudományok (csillagászat) és művészetek (tánc), amelyeket eladdig az egyházak gátoltak.
- Az államháztartás különvált az uralkodó vagyonától. A pénz fedezete nem az uralkodó vagyonra, hanem a hivatali úton független államvagyonra lett, ami a mindenkori közfeladatok hosszútávú és biztonságos finanszírozását szolgálta. Létrejötték az állami operaházak és balettképző intézmények.

A bürokratikus állam kialakulásakor a családi születési előjogokon alapuló hierarchikus társadalmi rétegződés (a patrimoniális struktúra) adta különbségek jelentősége csökkent és fontosság váltak a *funkcionális társadalmi különbségek és egybefonódások*. A test ebben az újféle, nem vallásos (szekularizált) társadalomban különleges szerepet kapott. Franciaországban népszerű lett az erotikus irodalom és elkezdődött a balett térhódítása is, Párizsban körülbelül 50–70 évvel korábban, mint Európa többi részén.

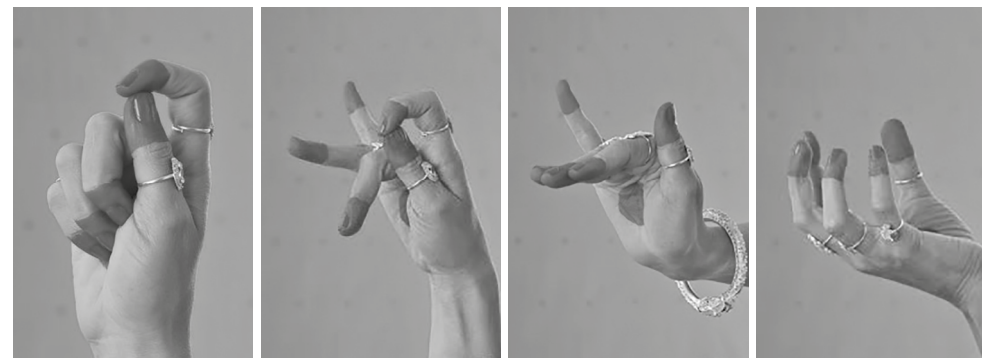
A test kultúrája az elmúlt százötven – illetve Franciaországban kétszáz – évben a bürokratikus állam kialakulása óta gyorsan fejlődött. Az út, amelyik a balett technikájánál, azaz a tánc szakosodásánál kezdődött, a koreográfia írásos fejlődésén, valamint a mozdulat 20. századi notációján keresztül folytatódott, hogy végül kialakuljon a tánc 20.–21. századi narrációja, azaz leírási technikája önmagáról.

A balett kialakulását is egy redukciónak, a mozdulat redukciójának köszönhetjük. Például a kéz eleganciáját egyetlen egy formátum biztosítja, a befelé hajlított hüvelykujj, a hátra görbített mutató, a lazán zárt 3.4.5. ujj és a kar vonalában (ívében) hosszabbított laza tartás (4. kép).



4. kép: Az ujjak eleganciája

Az indiai raga táncosnál sok variációban jelenik meg a kéz, és mindegyiknek megvan a maga jelentése: hangmagasság, hangszer és hangsúly (5. kép). Az i.e. 200 és i.sz. 150 közötti időszakban született *Nátjasásztra (Dramaturgia Könyve)* rögzítette a kézjeleket (mudrákat), 24 alpmudra létezik (Szántó 1962; Kárpáti 1981).



5. kép: Indiai kézjelek

A balett mozdulatai sok más szempontból is kötöttek. Csak az 1830-as években lett a balett része az *en pointe* (lábujjhegy-, vagy spicc-technika). Az eleganciát a test függőleges tengelye körüli mozdulatok törvénye adja, a hármas magasság szabálya (plié, tendue, relevé), az öt alappozíció, a láb, a kéz és a fej tartásának kötöttsége és a mozdulatok indítása (mindig törzsből történik, a csípő merev).

Térközépben (Millieu) a kötött alapmozdulatok kiegészülnek az irányváltás, helyváltás szabályaival. A lépések gyorsasági kategóriákba kényszerülnek (Adagio, Pirouette, petit Allegro, Allegro, grand Allegro.)

Ezek a kötöttségek a mozgásvilág redukcióját jelentették, ami a balett tökéletességét és az írásbeliséget, azaz a koreográfiát és a notációt eredményezte.

Individualizáció

Ugyanúgy, ahogy a zenében a nyolcadhangok kiküszöbölése vezetett el az összhangzattan matematikai tökélyéhez (az isteni hármashanghoz) és a többszólamú kompozícióhoz, ugyanúgy szükség volt a mozdulat redukciójára, hogy elérje a balett a koreográfia biztosította kompozíciót és a korlátok jóvoltából a szakmai virtuozitást. Ezek a korlátok okozták azt is, hogy a táncos a maga személyes, a korszaknak megfelelő és a szakmai tökélyhez közelítő szintjén mutassa fel táncművészetét. A balett-történet jelenleg a kiemelkedő táncosok története.

A raga tánc mozdulatai és gesztusai többféle jelentést hordoznak: egyszerre dráma, elbeszélő epika és a zene diktálása (hangszerbe mondása). Ezerötszáz-kétezer alapmozdulat létezik, amelyek évszázadok óta változatlanok. Tiltott és lenézett minden, ami individuális, a táncosok névtelenek. A hagyomány tökéletes másolása és örökítése a cél.

Differenciálódás

A szakmai igény a technikai tökéletességre, valamint az individualizációs kényszer Európában azt eredményezte, hogy különváltak a mozgásművészetek (a cirkuszi és a színpadi mozgásművészet, kialakult a pantomim). Különváltak a táncműfajok (balett, modern dancing, popp, a versenytánc, ünnepi tánc, erotikus tánc, csoportos tánc, show-tánc, közösségi tánc) és kialakultak a műfajokon belüli kategóriák, mint a néptánc esetében (hely, kor, funkció, eszköz, viselet szerint). Mindezt nevezzük röviden differenciálódásnak.

A gyakorlati megvalósítás útvesztői

A bürokratikus társadalom kialakulásakor az addigi társadalmi határok élüket vesztették, mert kapcsolatok és műveltség révén is lehetett érvényesülni. A régi éles családi származáson alapuló társadalmi határok helyett lazább funkcionális különbségek és összefonódások alakultak ki. Ezzel sok minden változott, például nem működtek már a régi házassági stratégiák és újak nem születtek. A társvalasztásnál jó volt visszanyúlni olyan nem egyházi, azaz civil hagyományokra, mint a romantikus szerelem eszménye, vagy a tánc. Ennek gyümölcse többek között az lett, hogy olyan valóságkonceptiók, amik eladdig a fikciók és a fantázia világa voltak, immár a gyakorlati élet megvalósításaként működtek.

Don Quijotte addig olvasta a lovagregényeket, mígnem összekeverte a valóságot vágyaival (Cervantes 1605). Kétszázötven évvel később Emma Bovary is addig olvasta a romantikus szerelmi történeteket, amíg a valóságban is folyamatosan szerelembe esett, ami miatt állandóan csalta a férjét (Flaubert 1856). Tehát ő már nem bolondult meg, mint a szomorú lovag, hanem azonosult a fikcióval, ami élete részévé vált, és annak áldozata lett. Mert olyan társadalomban élt, amelyik a romantikus szerelem eszményét hirdette ugyan, de a megvalósítását nem viselte el, tehát amelyik nem tűrte el Bovaryné magatartását, de más kiutat nem kínált (Lewandowski 2012). A különbség Don Quiote és Bovaryné között az, hogy a régebbit a környezete még örültnek tartotta, az utóbbit már csak erkölcsstelennek.

A párválasztás stratégiáinak átalakulása nagy változás volt. A családi-származási (patrimoniális) házassági szokásokat a romantikus szerelem eszménye váltotta fel, de ez kezdetben nem volt elfogadott magatartás. Az ideális az volt, ha a két rendszer egyszerre működik, ha a herceg a királylányba szerelmes, tehát amikor a származás is illő. A társadalmi határok áthágása a mese és az irodalom világába szorult. Mégis eszménnyé váltak a romantikus fikciók, és lassanként,

a szekularizált bürokratikus állam kialakulása után, a gyakorlati élet része lett. Ez a folyamat ésszel érthető ugyan, de ma már nehezen lehet a változás súlyát érezni. Ezért vegyünk egy példát napjainkból is.

A testiség viszonyai ugyanis ismét nagy változáson mennek keresztül. A romantikus szerelem eszménye fennmaradt ugyan, de az új generáció nem a romantikus ideálokra, hanem pornófilmekre nő fel. Erről több empirikus kutatás beszámol. Érdekessége, hogy a két eszmény egyszerre szeretne működni, mint régen a szerelmes herceg szerelme és származása. A pornó kialakulása és népszerűsége rávilágít a nem elfogadott (delegitim) fikciók és a mindennapok viszonyára.

A nem elfogadott (a delegitim) válaszútja

- A pornó már az 1970 évek végén megszabadult minden nem odatartozó elemtől, mellőzte a környezet szociális háttérét, a „körítést”, és csak a szexuális aktusra redukálódott.
- Majd differenciálódott a szexuális megjelenítés, azaz katalogizálták a praktikákat különböző ismérvek szerint, a fétistől a szereplők fiziognómiai különbségein keresztül, a szereplők számán, szerepfelosztásán és nemi autonómiáján át, a funkcionális gyakorlatig. A műfaj az internetes terjedésével szakosodott és egy belső szakmai tökéletességre törekszik.
- Harmadszor leváltak mindazok a beiktatott elemek (implikációk), amik eladdig a szexuális élvezethez tartoztak, a humor, a népi elemek és végül az erotika is.

A pornográfia ma megvetett, nem elfogadott ábrázolási műfaj. Egyre nagyobb szociális probléma, ami az oktatási rendszert és a szülők komputerismereteit is próbára teszi. Mégis tény, hogy már elért egy belső műfaji önállóságot, saját esztétikával, tradícióval és rendezéssel, amit irodalmi formátum kialakulásának szokás más esetekben nevezni. Egy része, a nyilvános szexuális tanácsadás már elismertté vált. Ilyenkor állítólagos szakértők beszélgetnek a tévén vagy a rádióban érdeklődőkkel, akik nyilvános részvételükkel, anélkül, hogy tudnák, élvezeti objektummá válnak. A szakértői státusz körmönfont hitelesítés és felértékelés, éppen ez alapján szerez legitimációt a műfaj, pedig ugyanúgy átlépi az intimitás határait, mint a pornófilm. Vele kialakult a pornó önleírása (narrációja). És lankadatlan fokozódik a pornográfia népszerűsége. Terjedését szolgálja internetes elérhetősége és a gazdasági rentabilitása miatt kialakult ipari előállítás, mint az is, hogy lépten-nyomon átcsap más műfajokba. Mindkét nem teljes ifjúsága (16–25 évesen) látott már pornófilmet, amit körülbelül annak 35 százaléka rendszeresen néz és 10 százaléka függő tőle. Közben a fiatal generáció éppúgy csodálkozik, hogy a pornó gyakorlati magatartásformája nem beépíthető a mindennapokba, miként hajdan a romantikus szerelem gyakorlati megoldásán Bovaryné. Társadalmi hatását mindazonáltal csendben és titokban fejti ki, mert jelenleg nincs olyan hatalmi ideológia, amelyik ezt a magatartásformát eszménnyé teheti. Igaz a legtöbb nyugat-európai ország a tolerancia örve alatt erre is kísérletet tesz.

Szerencsére a tánc európai megvetettsége már 150–200 éve elmúlt. A bürokratikus állam szekularizált intézményrendszere gondoskodott arról, hogy a balett például a magas kultúra része legyen.

Ahogy sorozatgyilkosságnál a kriminológiai szakértők felismerik a döntő, ám alig észrevehető ismétlődő jegyeket, hogy egy tettesprofil tudjanak meghatározni, úgy végzi a dolgát a szociológus is. A visszatérő jellegzetes elemek révén az eredendő okok nyilvánvalóvá válnak. A balett esetében a mozdulat redukciója kialakította a szakmai szabályrendszert, aminek következtében kifejlődtek és szakosodtak a tánc- és mozdulatműfajok, amit az állami intézményrendszer és a táncosok közszolgálati alkalmazása legitimált. Letisztultak a kifejezési formák, és nélkülözhetővé váltak mindazok a beiktatott elemek (implikációk), amik eladdig a színpadi tánc elemei voltak, a modern dancing esetében az epikai tartalomtól kezdve a zenéig. Az állami intézményrendszer

révén kialakuló szakmai maximalizmus tökéletes formai megközelítést igényelt, ami egyéni tehetőségeket és szakmai hierarchikus rendszert termelt ki. A hierarchikus rendszer csúcán általában állami, vagy kvázi állami intézmények állnak. Ezek a rendszerek az egyes táncműfajok társadalmi elismertségéhez vezettek. Ezt az imázsváltást, az elismertséget (ami történeti távlatból tekintve koránt sem magától értetődő), fejleszti napjainkban a szakmai narratíva, tehát a műfaj önleírásának és speciális beszédtechnikájának kialakulása, amit – nézzünk egy pillanatra magunkra, azaz helyezzük el magunkat a folyamatban – a konferenciakötetek kiadása is szolgál.

Irodalomjegyzék

- Blais, C. (1830): *Traité élémentaire, théorique, et pratique de l'art de la danse*. Roret, Paris.
- Szántó Sz. Judit (1962, szerk.): *India színházművészete*. Színháztudományi Intézet, Budapest.
- Cervantes, Miguel de (1605/1873): *Az elmés nemes Don Quijote de la Mancha*. Fordította Györy Vilmos. Kisfaludy-Társaság, Budapest.
- Flaubert, G. (1856/2018): *Bovaryné. Vidéki erkölcsök*. Fordította Pór Judit. Europa, Budapest.
- Kárpáti János (1981): *Kelet zenéje*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Kurt, R. (2009): *Indien und Europa. Ein kultur- und musiksoziologischer Verstehenversuch*. Transkript, Bielefeld.
- Lewandowski, S. (2012): *Die Pornographie der Gesellschaft. Beobachtungen eines populärkulturellen Phänomens*. Transkript, Bielefeld.

Fügedi János

Improvizáció és előre tervezés: Mozdulattartalom-alapú továbblépési javaslat a néptánc tanítására

A tánc mozdulattartalmait megérteni az alapelemek, egy-egy mozdulat rendkívüli összetettsége miatt igen alapos analitika felkészültséget kíván. A tartalmi megközelítés kapcsolódik a táncbeli fogalmi kérdésekhez, ezért nézzünk ebben a tekintetben egy sarkos, de el nem hanyagolható filozófusi véleményyt a táncról. Joseph Margolis *A tánc autográf természet*e című írásában így fogalmaz: „Feltűnő, vitathatatlan tény a tánc filozófiai tanulmányozásával kapcsolatban a tánc fogalmi szegénysége. Úgy vélem, (...) a tánc az egyetlen olyan művészet, amely (...) nagy valószínűséggel említetlen marad a teljességre törekvő esztétikai áttekintésekben, vagy erősen és közvetlenül más művészetekhez – elsősorban a drámához és a zenéhez – illeszkedő érvelések (...) vagy irodalmi alkotásokhoz kapcsolódó reprezentációk és kifejezések segítségével ítélik meg” (Margolis 1981, 419).¹

Tudomásom szerint a „fogalmi szegénység” (conceptual poverty) kitélre visszautasító válasz nem érkezett. (Arra most ne térjünk ki, mert nem ez a jelen írás tárgya, hogy e megjegyzést Margolis a tánc írásbeliségének hiánya miatt mondhatta – ezt tanulmányában említette is. Csupán szüntelen csodálkozásunkat fejezhetjük ki, hogy a tánc elméleti és gyakorlati kiválóságainak zöme a notáció jelentőségét mai napig vagy nem tudja, vagy nem akarja felismerni.) Az idézetben említett „érvelések” nyilván formai és tartalmi kérdéseket kell érintsenek, illetve az interpretáció tekintetében az lenne kiemelő, hogy a forma milyen megfogalmazható tartalmat hordoz. De maga a tartalom fogalma sem egyértelmű, különösen nem, ha például a néptáncot mint egy eredendő szórakozási kultúra megjelenési formáit vizsgáljuk.

Martin György *A néptáncok elemzése és rendszerezése* című tanulmánya szerint „A funkcionális és tartalmi vonások fogalomkörébe utaljuk mindazokat a tényezőket, amelyek a tánc társadalmi szerepére, életére, szokáskörülményeire, célzatára, jelentésére és a hozzáfűződő népi tudatra vonatkoznak” (Martin 1990, 190). Ratkó Lujza *A néptánc tartalmi elemzése* című írásában úgy véli, „egy tánc tartalma nem más, mint az a tradicionális alapelv, idea, eszme, amelyet a tánc mozdulatai és gesztusai, térformái és irányai, viszonyainak variánsai a hagyomány szerint inherensen magukba foglalnak” (Ratkó 2002, 259). Roselyn Stone a *Human Movement Forms as Meaning-Structures: Prolegomenon* című tanulmányában a tánc tartalmát hasonló fogalomnak tartja a felismert viszonyulás (recognized relatedness) fogalmához, amely meghatározza a jelentést (Stone 1975, 10).

A jelentés és tartalom fogalmi tehát, miként a beszélt és írott nyelven megfogalmazott tartalmak esetén, a táncelméletben is összecsúsznak. Annak érdekében, hogy kézzelfoghatóbban jussunk közelebb a tartalom megértéséhez, azt javasolom, válasszuk szét e két összemosódó fogalmat, és a jelen írás erejéig tartalom alatt értsük a tánc térbeli változásainak értelmezését,² így különböztetvén meg magától e változástól mint formától, illetve a jelentéstől, amelyet a mozdulat nyilván valamely társadalmi közegbe helyezve kap, vagy kaphat. A jelen tartalmi definíció láthatóan valamelyest közel áll mind Ratkó, mind Stone szemléletéhez. Az értelmezés kérdéskörében a hasonlóképp elvont formavilágot vizsgáló zenei hermeneutika a 19. századi Eduard Hanslicktól – Carl Dallhauson át

¹A jelen tanulmány szerzőjének fordítása.

²A megközelítést az Egyidejű mozdulatesemények, párhuzamos témák, térbeli ellentétek: *A néptánc összehasonlító tartalmi elemzése* című tanulmányomban vettem fel (Fügedi 2018, 69).

– Lawrence Kramer közelmúltban közreadott írásaiig felkínál néhány sajátos utat,³ de ezekre most nem térek ki.

A néptánc tipikus tanítási folyamata szerint a tanár bemutatja, „előtáncolja” a tananyagot, esetleg szöveges magyarázatot fűz a tanítani valóhoz, a diákok pedig lemásolják a tanár mozdulatait, és az instrukcióknak megfelelően alkalmanként korrigálják táncukat. Ha a táncosok például virtuóz férfitáncunk, a közép-erdélyi legényes anyagából a másolós módszerrel megszerezték az alapkészséget, a tanítás következő fokaként arra ösztönzik őket, hogy improvizáljanak a megtanult anyagból, illetve a tanítás végállomása lenne a rögtönzési készség elsajátítása is. E rögtönzési készséget várják el például a versenyeken, illetve maga a kutatás is úgy tartja, a legényes az improvizálás magas foka.

Martin a *Rögtönzés és szabályozódás a magyar néptáncokban* című tanulmányában külön fejezetet szánt az „előre tervezés” fogalmának (Martin 1980, 435–436). Megállapításai szerint a táncos

1. „táncának változatosságára törekszik, igyekszik mindig újat, az előzőktől eltérőt bemutatni”;
2. „egyetlen rögtönzés, táncalkotás időtartama alatt kerül a motívumismétlést”;
3. „tudatosan törekszik arra, hogy hatásfokában egyre növekvő táncfolyamatot hozzon létre”.

Két további tényezőt adott az előre tervezés szempontjaihoz:

4. „A hatásfok emeléséhez hozzátartozik az érdekes, meglepetésszerű, még nem, vagy ritkán látott különös elemek, motívumok alkalmazása.”

– mondhatnánk, a „gegek”, a poénok. A jelen mondandó szempontjából érdekes lehet, mert szándékosan kidolgozott elem, de hatásmechanizmusa okán inkább az inkongruencia kategóriájába sorolható, amit külön esztétikai elemnek vélek. A teljesség kedvéért emlitem az ötödik tényezőt, amely a jelen, motívumalkotásra koncentrált összefüggésben figyelmen kívül hagyható:

5. „Végül az előre tervezéssel függ össze a tánc terjedelme, időtartama is.”

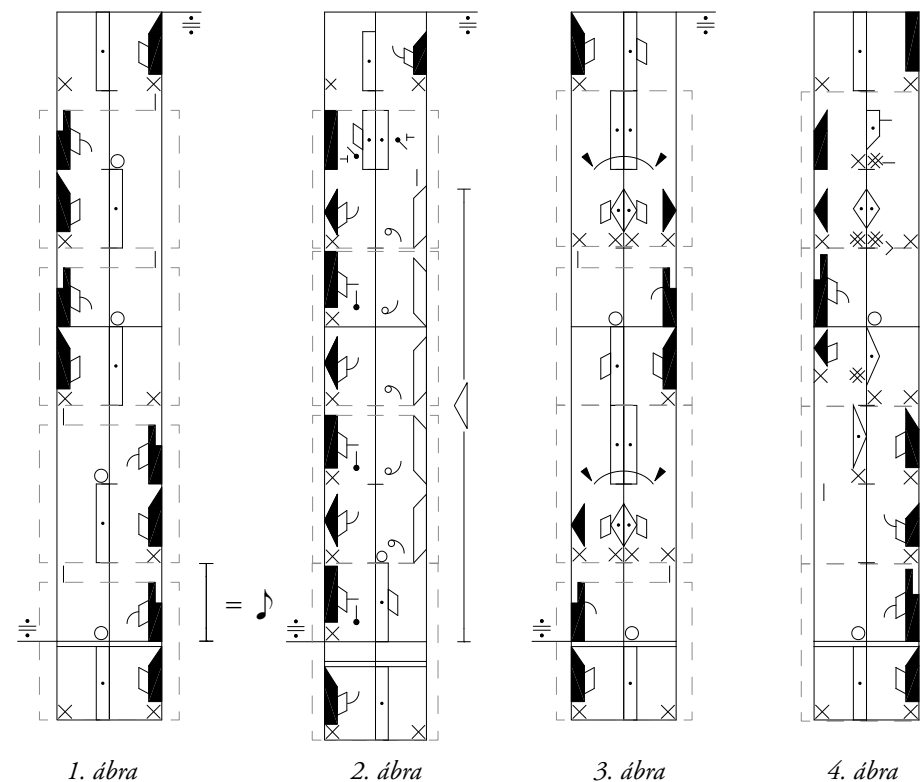
Martin az *Egy improvizatív férfitánc struktúrája* című tanulmányában arra is kitér, hogy: „A legényes táncban érvényesülő improvizáció a motívumok szintjén sem jelent ösztönös, véletlenszerű formaalkotást. Az alig másfél perces rögtönzés során alkalmazott 18 motívumfajta a hosszú táncgyakorlatban csiszolódott ki és a táncos ezeket tudatosan is számon tartja. A motívumalkotás fő módja a legnagyobb formabőséget eredményező összetétel. A változatos táncforma alapját jelentő gazdag motívumkészlet javarésze kombináció útján jön létre” (Martin 1977, 274).

Némi ellentmondás érződik az állandó rögtönzési igény és késztetés, valamint „a hosszú táncgyakorlatban csiszolt” 18 motívumfajta között. Mit jelent vajon a rögtönzés a legényesben? Lehet-e egy 7–8 másodperc alatt lezajló legényes táncszakaszban, ismert nevén, pontban ötletszerűen rögtönözni? És vajon mit rögtönöz a táncos? Figurát ott helyben? Azt aligha, mert azt „a hosszú táncgyakorlatban” csiszolni kell. Szerkezetet? Minek a szerkezetét? Egy pontét? Vagy a már ismert pontokból a táncét?

Hogy a kérdést közelebről, a maga mozdulatvalóságában vizsgáljuk, térjünk vissza a táncbeli tartalomhoz. A jelen vizsgálatot elsősorban a bemutatásra kerülő elmélet kidolgozottságának kezdeti stádiuma miatt korlátozom néhány, csupán lábfigurákat tartalmazó legényesmotívum alapszerkezetének elemzésére, majd megkísérlem azok elvont értelmezését.

³ Példaként lehet említeni Hanslick 19. századi *Vom Musikalisch-Schönen* című kötetét, Dallahus *A zene „megértése” és a zenei analízis nyelve* című tanulmányát, valamint Kramer *Music as Cultural Practice, 1800–1900* összefoglaló áttekintését.

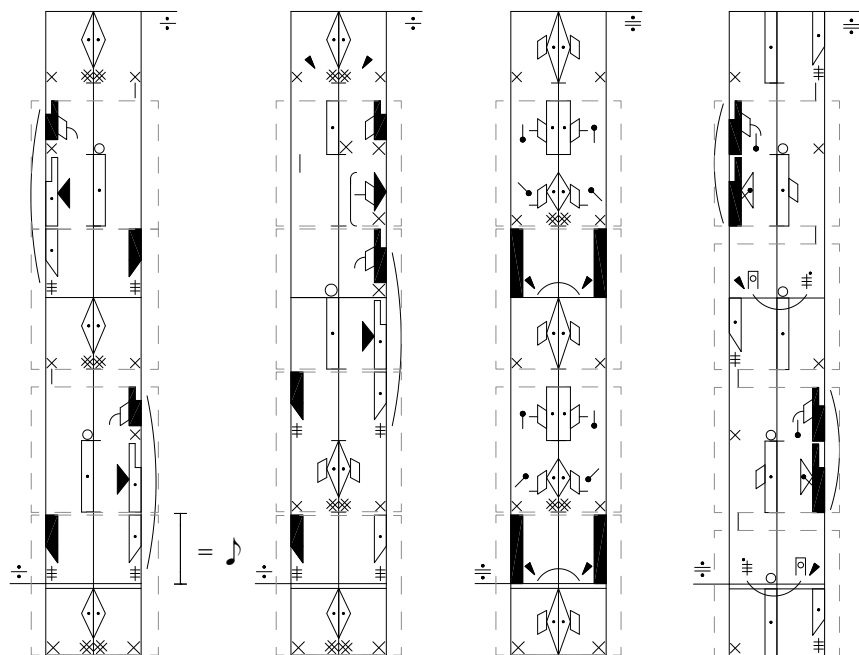
Az 1–4. ábrán Mátyás István „Mundruc” pontjainak úgy nevezett gerincrészéből négy kétütemes rész lejegyzése látható.⁴ A zenei meghatározottság miatt egy-egy motívumnak tartott részletet alaposabban szemügyre véve azt látjuk, hogy a kettős ütemekben mozdulattartalmilag jól elkülöníthető, ugyanakkor ismétlődő, ♩ ritmusú mozdulatpárok fedezhetők fel (a párokat szaggatott téglalapok határolják).



Az 5–8. ábra egy ugyancsak igen ismert kalotaszegi táncos, ifjabb Fekete János pontjainak egyes gerincmotívumait mutatja be. Itt is azt vehetjük észre, hogy a táncos mozdulatpárokat használt a kettős ütemek alatt.

A 9–12. ábrán bemutatott példákat Jakab József pontozójából, a Maros–Küküllő-vidék legényes tánc típusából választottam. A pontozóban nincs nyitómotívum, a pont magával a „főtémával”, a gerincmotívummal kezdődik, így azt egy-egy ponton belül többször adja elő a táncos, mint a nyitófigurával rendelkező kalotaszegi legényesben. Az ábra motívumai abban a tekintetben megegyeznek a fenti nyolccal, hogy mozdulattartalmilag itt is jól elkülönülő párokra bonthatóak a zenei egységbe foglalt, ismétlődő mozdulatsorok.

⁴ A példák forrását a tanulmány végén, listában adom meg. Valamennyi példa ütemegységét – a legényeslejegyzéseknél szokásos módon – nyolcadra értékeltem át.

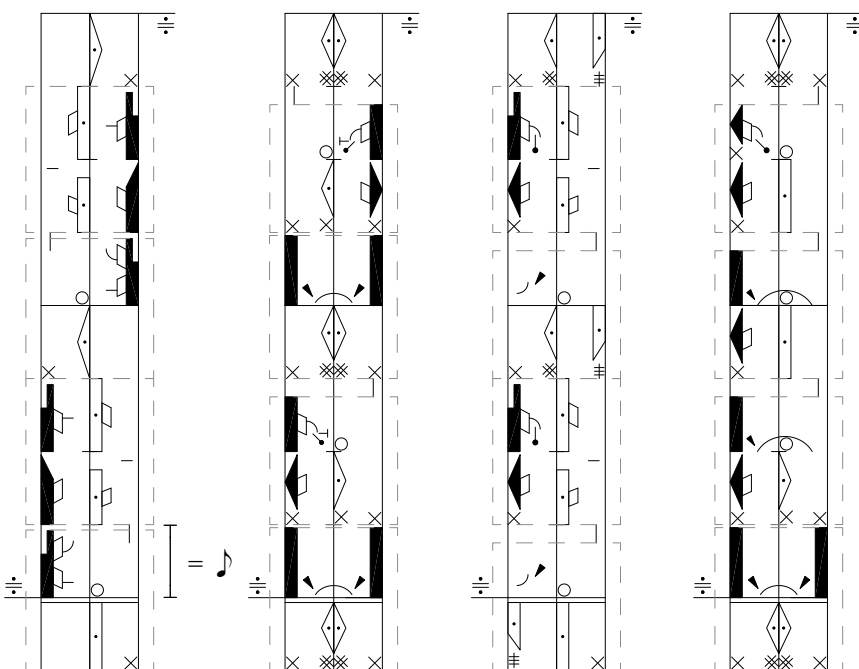


5. ábra

6. ábra

7. ábra

8. ábra



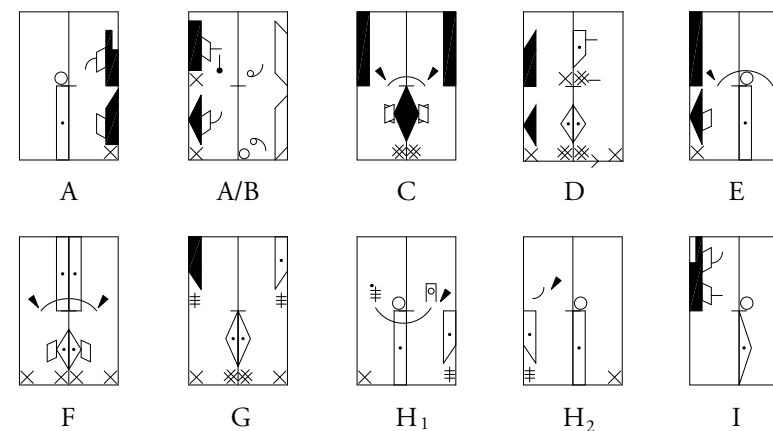
9. ábra

10. ábra

11. ábra

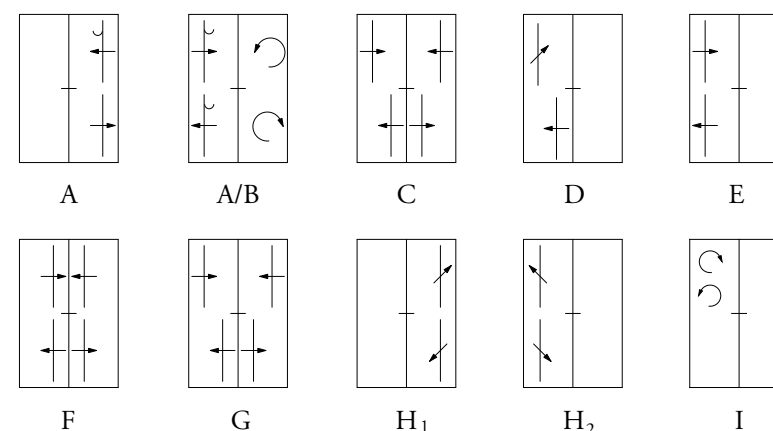
12. ábra

A 13–22. ábra már csak azt a tíz mozdulatpárt mutatja, amelyek a fenti példákban mozdulattartalmilag különböznek egymástól. A párokat mozdulattartalmuk eltérése vagy hasonlósága alapján nagybetűkkel azonosítottam. Az A és A/B jelű pár a lábgesztus elmozdulási irányainak hasonlósága miatt meglehetősen rokon tartalmúnak látszik. Hasonlóképp, a szabadláb elmozdulási tartalma miatt hasonlóak a H1 és H2 párok.



13–22. ábra

A párok mozdulattartalmát értelmezhetjük elvontabban is. A 23–32. ábrák azt mutatják be, hogy a mozdulatpárok milyen elvont térbeli változást képviselnek.⁵ Mindegyik párban megjelenik a *mozdulatellentét elve*.⁶ Legtöbbször a szabadon mozgó gesztusláb ad elő ellentétes irányokat, mint az A, A/B, E, H1, H2 és I szerkezetekben, de ellentét megjelenik a gesztusláb és támasztóláb között (C, D, G), valamint támasztékváltáskor.

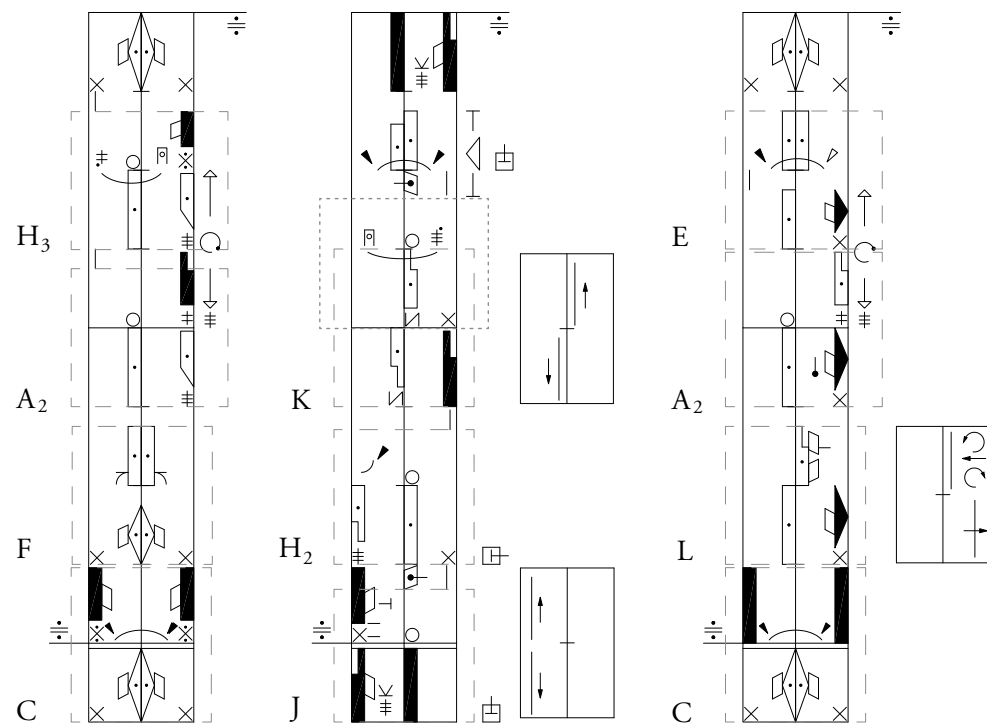


23–32. ábra

⁵ Az ábrázolás a „motif writing” motívikus írásmódot alkalmazza (Hutchinson Guest, 1983), amely irányok nélkül, redukáltan, de a gesztus és a támaszték szétválasztását megtartva írja le a mozdulatokat. A jelen esetben nem ábrázoltam a teljes szerkezetet, csak a kompozíciós szempontból fontosnak tartott elmozdulási irányokat.

⁶ A mozdulatellentét elvéről lásd Fügedi 2006 és 2018.

Az 1–12. ábra motívumainak szerkezeti és tartalmi felépítéséből az az általános elv szűrhető le, hogy a motívumok mozdulatpárokból épülnek fel, a párok közvetlenül egymás után rendszerint nem ismétlődnek, hanem különböző tartalmú párok alkotnak ismétlődő szerkezeteket, és minden pár mozdulattartalma térbeli ellentétet képvisel. Feltételeztem, hogy e három általános szempont elegendő arra, hogy improvizációnak ható, de valójában kísérletezéssel és próbálgatással, előre tervezett módon, új motívumokat lehessen készíteni. Az MTE Néptánc Tagozatán végzett négy hivatásos táncost (Kovács Richárdot, Östör Ákost, Sáfrán Balázst és Szilágyi Zitát) kértem meg, hogy e szerkezeti–alkotási szempontok szerint készítsenek új tartalmakat. Az alábbiakban Sáfrán Balázs 33–35. ábrán látható három legényesmotívumát elemzem.



33. ábra

34. ábra

35. ábra

Valamennyi fenti példához hasonlóan, a 33. ábra mozdulatsora is mozdulatpárookra bontható. Minden pár fő plasztikai–ritmikai sajátossága megfeleltethető a fent elemzett három egyéniség táncában található pároknak. A párok a testtől távolodó mozdulatokkal kezdődtek, majd a testhez közeledő mozdulattal zárultak, a távolodás a fő- és mellékhangsúly előtti nyolcadra esik, a közeledés (vagy zárás) a zeneileg hangsúlyos ritmikai helyekre. Elvont térbeli tartalmukban megfelelnek vagy közel állnak a fenti, tíz párt tartalmazó készlet tartalmához (C-F-A2-H3), de újdonságként a lábkör miatt egybemosódó A2-H3 szerkezetet találjuk. Szerkezeti elvi szinten egy lábkör befelé-kifelé, tehát a test középvonala felé indított és onnan kifelé (vagy ezzel ellentétesen) haladó alsólábszár-mozdulatra redukálható. A H3 szerkezet a befelé körző alsó lábszár kiinduló helyzetébe visszaérkezését követő rüszttütéssel zárul. Épp e lábkörből indított rüszttütés a kompozíció egyik ötletes újdonsága, amely nemcsak az 1–12. ábrák mozdulatsoraiban nem található,

hanem a szakirodalomban eddig elemzett legényesfigurákban sem. Ugyancsak ötletes újítás az F szerkezet zárásakor előadott sarokra ugrás.

A 34. ábra mozdulatsora a vizsgált tizenkét sorhoz (1–12. ábra) képest egy tértartalmilag részben új, itt J-vel jelölt mozdulatpárral kezdődik. Az ellentétesen mozduló lábgesztusok koncepcióját megtaláljuk az A és a E szerkezetekben is, de itt az ellentét előre-hátra irányban jelent meg. Maga az előre-hátra gesztusellentét más táncokból ismert, újdonságot tehát csak a vizsgált sorokhoz képest jelent. A második pár lényegében H2, jelentéktelen iránymódosulással. Az ábra K jelzetű harmadik párja ugyancsak előre-hátra ellentétet tartalmaz, de az ellentét támasztékváltásokban jelent meg. Koncepciója mind a vizsgált sorokhoz, mind a szakirodalomban elemzett motívumokhoz képest újdonság. A következő párszerkezet a sor végén megbomlik, mert a táncos, ötletesen kihasználva a jobb láb előrelépése után hátramaradó bal lábat, a sort egy rüszttütéssel folytatta, majd motívumát egy páros támasztékú bokázóval zárta le. Mivel a rüszttütés feltétele, hogy az ütő láb az ütés végrehajthatóságának helyzetébe kerüljön, a lejegyzésen egy pontozott négyesszöggel határolt párt is kialakíthatunk. A bokázó zárás, a mozdulatlogikában egyedül maradván, ritmikailag ugyan kiegészítő, de plasztikailag egy erős zárati szerepet kap. A két, egymásba csúszó párstruktúra megkívánta tehát a ritmikai kiegészítést, az eredmény azonban egy jól táncolható, harmonikus, hatásos mozdulatsor-szerkezet lett.

A 35. ábra szerinti kompozíció ismét jól bontható párookra. A párok jellegzetességei megegyeznek a 33. ábra kapcsán összegzett szempontokkal (ritmikai elhelyezkedés, térbeli ellentét-tartalom). A C-L-A2-E szerkezetben az itt sorolt ütempártartalmakhoz képest az L jelent újdonságot. A kettős forgatással előadott előrelépés ugyan ismert szerkezet a Maros–Küküllő-vidéki pontozóból, de ott nem a jelen összefüggés szerinti párszerkezetben jelenik meg. Az A2-E szerkezet a 33. ábra A2-H3 szerkezetéhez hasonló alsólábszár-kört tartalmaz, amelyet a táncos itt bokázóval zárt le.

A fenti, kísérleti három példa java részben megfelelt a felvetett kompozíciós szempontoknak: a motívumok mozdulatpárokból épültek fel, a párok közvetlenül egymás követően nem ismétlődtek, a 34. ábra második ütemét kivéve minden pár mozdulattartalma térbeli ellentétet képviselt, és a kompozíciókban az elvont tartalom tekintetében is új struktúrák jelentek meg. A táncos hatásos, hiteles, jól felismerhető, alkalmanként új szerkezetet hozott létre. A tényleges eredmény azonban túlmutat maga a notációalapú alkotási folyamaton, az, hogy a lejegyzés és annak elemzése révén el lehetett szakadni a megjelenéshez kötött formától, fel lehetett tárnai a mozdulatok mögöttes koncepcióját, és e koncepcióegyüttes segítségével a hagyományhoz jól illeszkedő új, a táncos sajátjának mondható motívumokat lehetett készíteni. Ehhez azonban szükség volt arra, hogy az alkotó technikailag képzett táncos legyen, de arra is, hogy magas szintű mozdulatelemzési és notációs tudással rendelkezzen.

A kísérlet igazolni látszik, hogy nemcsak az úgynevezett improvizáció lehet a végcélja a néptánc-pedagógiáknak, hanem tovább lehet lépni egy improvizációnak ható, de valójában jól átgondolt szerkezeteket alkotó irányba. E pedagógia alapja továbbra is a készségalapú képzés, amely nélkül az a cél, hogy el lehessen jutni a saját kompozíció szintjére, és abban a kompozícióban érvényesüljenek azok a mozdulattartalmi elvek, amelyek egy-egy táncípust meghatároznak, nem érhető el. Építeni kell tehát a meglévő sikeres pedagógiákra. A jelen javaslat egy továbblépési irányt vet fel, ahol a továbblépés alapja a mozdulatelemzés, amelyhez szervesen kapcsolódik a táncos írásbeliség, majd az írásbeliségre alapozott értelmezés.

A motívumok forrásai

Ft. – a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet Néptánc Archívum Filmtára
Tit. – a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet Néptánc Archívum Táncírására

ábra	forrás	táncírás	lejegyző	megjelent
1.	Ft.616.5	Tit.407	Martin György	Martin 2004, 585
2.	Ft.616.5	Tit.407	Martin György	Martin 2004, 586
3.	helyszíni megfigyelés	helyszíni lejegyzés	Martin György	Martin 2004, 282
4.	Ft.538.2	Tit.395	Martin György	Martin 2004, 485
5–7.	Ft.637.1	Tit.1193	Fügedi János	Fügedi 1990, 482–487
8.	Ft.637.2	Tit.316	Lányi Ágoston	–
9–12.	Ft.1366.1a	Tit.1254	Fügedi János	Fügedi 2005, 308–312

Irodalomjegyzék

- Dallhaus, C. (2001): A zene 'megértése' és a zenei analízis nyelve. *Alföld*, 52. évf. 11. sz. 96–105.
- Fügedi János (1990): Táncírástár. In: Hoppál Mihály (szerk.): *Magyar néprajz. 6. kötet. Népzene, néptánc, népi játék*. Akadémiai Kiadó, Budapest. 453–527.
- Fügedi János (2005): Táncszerkezet és motívumhasználat Jakab József pontozóiban. In: Sz. Farkas Márta (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok 2004–2005*. MTA Zenetudományi Intézet, Budapest. 259–318.
- Fügedi János (2012): Motivic Microstructures and Movement Concepts of Expression in Traditional Dances. In: Ivancich Dunin, E., Guirchescu, A. és Könzsei, Cs.(szerk.): *From Field to Text & Dance and Space: Proceedings of the 24th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology*. ISPMN/ICTM. 43–46.
- Fügedi János (2018): Egyidejű mozdulatesemények, párhuzamos témák, térbeli ellentétek: A néptánc összehasonlító tartalmi elemzése. *Ethnographia*, 129. évf. 1. sz. 69–101.

- Hanslick, E. (1854): *Vom Musikalisch-Schönen. KölnKlavier: Sammlung historischer Quellentexte*. Rudolph Weigel, Leipzig. URL: www.koelnklavier.de/quellen/hanslick/kap03.html.
- Hutchinson Guest, A. (1983): *Your Move*. Gordon and Breach Science Publishers.
- Kramer, L. (1993): *Music as Cultural Practice, 1800–1900*. University of California Press.
- Margolis, J. (1981): The Autographic Nature of Dance. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 38. évf. 4. sz. 419–427.
- Martin György (1980): Rögtönzés és szabályozódás a magyar néptáncokban. In: Ortutay Gyula (szerk.): *Népi kultúra – Népi társadalom XI–XII*, Akadémiai Kiadó, Budapest. 411–449.
- Martin György (1990): A néptáncok elemzése és rendszerezése. In: Hoppál Mihály (szerk.): *Magyar néprajz. 6. kötet. Népzene, néptánc, népi játék*. Akadémiai Kiadó, Budapest. 189–194.
- Martin György (2004): *Mátyás István „Mundruc”: Egy kalotaszegi táncos egyéniség vizsgálata*. Planétás Kiadó, Budapest.
- Ratkó Lujza (2002): A néptánc tartalmi elemzése. In: Németh Péter (szerk.): *A nyíregyházi Jósza András Múzeum Évkönyve*. 44. évf. Jósza András Múzeum, Nyíregyháza. 257–263.
- Stone, R. E. (1975): Human Movement Forms as Meaning-Structures: Prolegomenon. *The Quest*, 23. évf. 10–17.

Közös örökségünk-e *A diótörő* (1950)?

A cím alapján joggal vethető fel két kérdés: Mi tesz, tehet egy baletet kulturális örökséggé? vagy kissé átformálva a kérdést: Lehet-e egy balet egyáltalán a kulturális örökség része? Talán a második kérdés megválaszolásával érdemes kezdeni, hiszen abból következik az első.

Anélkül, hogy megadnám, hogy mi a kulturális örökség szinte évtizedenként változó fogalma, amelyet több tudományág vizsgál és határoz meg időről-időre, eleve azt tételezem fel, hogy egy olyan kézzel nem fogható, ugyanakkor estéről-estére nem ugyanolyan művészeti produktum – mint egy balet – igenis lehet egy közösség kulturális öröksége. Előbb azonban vizsgáljuk meg, miként jelent meg Magyarországon *A diótörő* című balet.

Az előzmények

A diótörő című mesebaletet 1892-ben mutatták be Szentpéterváron a Mariinszkij Színházban Csajkovszkij *Jolanta* című operájával egy estén. A szövegekönyvet, amely egyben koreográfiai terv is volt, Marius Petipa készítette el Csajkovszkij számára E. T. A. Hoffmann *A diótörő és az egérkirály* című művének Théophile Gautier által jegyzett átdolgozása alapján. A koreográfiát azonban Petipa betegsége miatt Lev Ivanov alkotta meg Petipa elképzeléseinek megfelelően. A bemutatót a *Csipkerózsikával* vagy *A hattyyúk tavával* ellentétben nem kísérte nagy siker, maga a zeneszerző sem volt oda az általa bugyutának tartott történetért (Wiley 2003, 193–194, 205).

Magyarországon a balet 1927-ben került először színpadra a Magyar Királyi Operaházban, Ferenczi Frigyes színrevitelében. Hogy ki választotta a sem keleten, sem nyugaton nem túl népszerű baletet, ma nem kideríthető. Valószínű azonban, hogy a zeneszerző szimfonikus muzsikájának oldaláról merülhetett fel az ötlet, hiszen az Operaház az elsőként játékrendre vett *Anyegint* sem játszotta abban az időben.¹ Ferenczi Frigyes rendezésében és Brada Ede koreográfiájával zajlott le a bemutató 1927. december 21-én, a látványt Oláh Gusztáv tervezte. A hazai ősbemutatóról gyakorlatilag alig tudunk valamit, és a képanyag is nagyon gyér. Ismerjük a cselekményt, amelyet nyomtatásban is kiadtak.² A két felvonásra tagolódo balet összesen négy képre oszlott. Az I. felvonás 1. képében a karácsony estét láthatjuk, amelynek történései majdnem teljesen megegyeznek az 1950-es változatával, a 2. képben a hópelyhek táncolnak Klárinak és a deli herceggé változott Diótörőnek. A II. felvonásban kapott helyet a cukorpalota. „Mikor a függöny felmegy, kis cukorka apródok virágokkal sorfalat állanak. Azután a kis törpék fáklýásmenetben vezetik be a Cukorkirálynét, velük jön Diótörő herceg és Klárika, aki bámulva nézi a sok ínycenc falatot. [...] A tündér intésére óriási asztal kerül elő, rajta nagy kávé és teás csésze, hatalmas üvegpalack és egy csokoládé baba. [...] A csészékből, a virágcokrokból, az üvegekből és a csokoládé babából ugranak ki a táncosok. Azután bevonulnak a virágok és hódolnak Klárikának.”³ A felvonás második képe egy apoteózis. Dr. Diósy Béla írása plasztikus képet festett a decemberi újdonságról a *Budapesti Hírlapban*. Nagyon

¹ Az *Anyegint* 1901 és 1912 között rendszeresen játszották, az 1920-as években egyáltalán nem, egy évtizeddel később pedig mindössze három este erejéig maradt repertoáron. URL: <http://digitar.opera.hu/www/c16operadigitar.01.01.php?as=8867&cbm=1&mt=1> Letöltés ideje: 2020.01.06.

² szn (1927): *Diótörő – Coppélia – Sylvia – Petruska*. Csáthy Ferenc Egyetemi Könyvkereskedés és Irodalmi Vállalat Rt, Debrecen-Budapest.

³ szn (1927): *Diótörő – Coppélia – Sylvia – Petruska*. Csáthy Ferenc Egyetemi Könyvkereskedés és Irodalmi Vállalat Rt, Debrecen-Budapest. 7–8.

helyesen felismerte a szerző, hogy a Gyagilev vezette Orosz Balett előadásaitól eltérő stílussal és szerkesztési elvekkel találkozott: „*A diótörő* szövegében és zenéjében a modern orosz táncpoémákkal nem hasonlítható össze” (Diósy 1927, 15). Majd így értékelte a látottakat: „Egy másik képben látjuk a házikisasszonyt az erdőben, dermesztő hidegben táncolni, majd egy herceg jön érte, annak az udvarában mindenféle táncokat lejtene. Gyönyörű, zseniálisan jellemző kosztümöket, sok szép balett-táncosnőt látunk, az „isten Pepi” (természetesen Ptasinszky) maga is ellejt Andorral egy-két káprázatosan elegáns és virtuóz pas de deux-t, végül valami apoteozis-féle csoportosítás bemutatja a herceget és a karácsonyest házikisasszonyát, aki vagy megszökött hazulról, vagy az egész tündéri látványosságot a karácsonyest szuggesztíója alapján csak — álmodta. — C'est tout! Régi színházi gorombaság: ha egy szöveg oly buta, hogy nem lehet elszavalni, akkor eléneklik, ha még annál is butább, eltáncolják. Mi úgy tudjuk, hogy a balettnak is lehet tartalma, sőt költői és filozofikus tartalma is. De hát a Diótörő nem lép fel ilyenfajta igényekkel és mi is belenyugszunk abba, hogy egy órára kikapcsolunk minden intellektuális közreműködést és gyönyörködünk szép női formákban, csodás színekben, ízléses kosztümökben, a régi táncvirtuóztatás bár elavult, de még mindig tetszetős formáiban és főleg Csajkovszkij mester zenéjének elegáns formáiban, graciózus ritmusában, behízelt dallamaiban a zenekar koloritjában.” (Diósy 1927, 16). Más ítések nem ilyen megengedőek, még a zenét is elavultnak tekintik.

10 előadás után *A diótörőt* egy átdolgozott változat váltotta fel 1929-ben, amelyhez új díszletek készültek.⁴ A dramaturgiai tömörítés Szemere Árpád munkája.⁵ Még ettől sem vált sikerdarabbá *A diótörő* az Operaházban, 1950-ig mindössze 10 előadást ért meg négy szezon alatt.⁶

Az 1950-es előadás

1949-ben érkezett Magyarországra az első szovjet balettmester-páros: Vaszilij Vajnonen és felesége, Klavgyija Armasevszkaja. Betenításukban *A diótörő* 1950. február 19-i előadása mérföldkővé vált a hazai balett életében. Egyrészt a szovjet-országi táncművészet elterjesztésének ez az első kiemelkedő eseménye, másrészt az operabalett fejlődésének vonalán is jelentős, hiszen a Vajnonen-féle előadás jóval több szereplőt, táncművészt kívánt, mint bármelyik korábbi mű 1884 óta, ráadásul az előadók számán túl azok technikai felkészültsége is magasabb szintre emelkedett. Továbbá ez volt az első egész estés balet operabalettünk 20. századi történetében.

Az előadás cselekményével nem foglalkozom, hiszen az közzismert. A recepcióval sem szeretnék, ugyanis nincsen egyetlen olyan sor sem a korabeli sajtóban, amely a produkcióról akár egy rossz szót is ejtene. Ugyan ki mert volna akár egy fikarcnyi kritikával illetni egy szovjet produkciót?! Ráadásul a balettel teljes egészében kiállta az idő próbáját. Ezért figyelmemet inkább a balett szcenikai megvalósítása felé irányítottam. Két dolog foglalkoztatott. Az egyik, hogy van-e valamilyen vizuális kapcsolat az 1927/29-es produkciók és az 1950-es között. A másik kérdés pedig az, hogy mennyire szorította határok közé Oláh Gusztáv tervezői fantáziáját a koreográfus, Vaszilij Vajnonen.

A két világháború közötti előadások látványa is pompás volt, amint az 1950-esé is. Az első esetében Oláh Gusztáv fantáziája szabadon szárnyalhatott, hiszen nem kötötte semmi. Sajnos az 1927-es Stahlbaum tanácsosék lakását ábrázoló díszletről nem maradtak sem tervek, sem vázlatok, így nem tudjuk összehasonlítani azokat. A hópelyh-képből viszont mindkettő (1927, 1950) rendelkezésre áll. Itt nyilvánvaló, hogy az 1929-es még meseibb, míg a második sokkal realiztikusabb ábrázolás. Zámuskin elvtárs, a Tretyakov Képtár igazgatója meg is volt vele elégedve, mikor meg-

⁴ szn (1929): cn. *Az Est*, 1929.01.12. 12.

⁵ szn (1929): *Szemere Árpád átírta A diótörő című balettet. Magyarországon, 1929.02.05. 14.*

⁶ URL: <http://digitar.opera.hu/www/c16operadigitar.01.01.php?as=51759&cbm=1&mt=1> Letöltés ideje: 2020.01.08.

tekintette a terveket egy kiállításon.⁷ A nagy divertissement színhelyének megjelenítése a korábban II., ma III. felvonásban szintén érdekes. Nincs arra vonatkozó forrás, hogy Oláh Gusztáv látott volna olyan képanyagot, amely az 1892-es előadásról készült. Ezt támasztja alá, hogy az „ösdíszletre” nem hasonlít cukorország ábrázolása. A tervek szín- és formavilága viszont az 1927-es előadás esetében emlékeztet Natalia Goncsarova tervezéseire. Nem epigon módon természetesen, inkább stílusosan.

Ha utána próbálunk járni, hogy a Vajnonen-féle előadásnak milyen szovjet bemutatóiról tudunk, akkor két dologgal szembesülhetünk. Az egyik, hogy nagyon kevésé vannak róla tervek, fotók. A másik pedig, hogy ezek még kevésbé érhetőek el Magyarországról.⁸ A leningrádi GATOB-ban lezajlott ősbemutató tervezője 1934-ben Ivan Fjodorovics Szeleznyov (1856–1936) volt, akinek munkájáról nem sikerült terveket találni. A tervező életkorából ugyanakkor kikövetkeztethető, hogy 78 évesen nem hozott létre avantgárd látványt. Vajnonen koreográfiáját 1939. április 28-án Moszkvában, a Nagyszínházban is bemutatták. Ezúttal Vlagyimir Vlagyimirovics Dmitrijev (1900–1948) tervei alapján.⁹ Dmitrijev fiatalabb és haladóbb elveket követett, korai éveiben az Ifjú Balettnak tervezett, de dolgozott Vsevolod Mejerholddal, Fjodor Lopuhovval, George Balanchine-nel és Leonyid Lavrovskijjal is (Souritz 1990, 272, 289). Az ő moszkvai *Diótörő*-tervei közül néhányhoz hozzájutottam Alekszandra Rizskova segítségével.¹⁰ Az összesen négy festmény alapján egyértelmű, hogy Oláh Gusztávhoz viszonyítva Dmitrijev nem tudott annyira festeni, nem volt birtokában a manierának, ráadásul a tervek stílusa sem utal a realizmusra. Egyetlen egy terven lehet hasonlóságot felfedezni, ez Stahlbaumék nappalija, illetve a III. felvonás divertissement-jához Dmitrijev is tervezett valamiféle pagodaszerű, keleti építményt. Ez azonban nem nagy fokú egyezés.

Felmerült a gyanú időközben, hogy Oláh Gusztáv esetleg szovjetunióbeli útjai egyikén látható-e *A diótörő* valamelyik változatát. Ezt azonban könnyen el lehet utasítani, ugyanis 1934-ben más baletteket nézett meg, következő útja pedig csak az 1950-es bemutató utánra datálható. Mindezek alapján azt tételezem fel, hogy Oláh Gusztáv tervei autonóm tervek, amelyek kisebb mértékben támaszkodnak a Vajnonen-produkció korábbi szcenikai megoldásaira és nagyobb arányban önálló tervezések. Ezzel az állítással cseng egybe, hogy Oláh Gusztáv több tervvariánst készített például a III. felvonás cukorpalotájához.¹¹ Oláh autonómiáját igazolhatja az a tény is, hogy a többi kultúrimport szovjet balett esetében a magyar látvány olyan, mintha az eredeti adaptált replikája lenne (például *A bahcsiszeráji szökőkút*), viszont ezeket nem is Oláh, hanem Fülöp Zoltán tervezte.

A produkció betanulásának kezdetén Oláh Gusztáv megtervezte a díszleteket és a jelmezeket, amelyeket Márk Tivadar végleges, művészi formába öntött. A KE2481 számú terv Oláh vázlatát mutatja a keleti tánc szülő, illetve kar ruháiból, a KE2435 számú pedig a Márk-féle véglegesített kosztümöket. Az ilyen munkamegosztás akkor már bevett gyakorlatnak számított kettőjük munkakapcsolatában. Elsősorban írása alapján lehet felismerni Márk munkáit, valamint a figurinek kidolgozása is jellegzetes. Néhány esetben több kosztümváltozat készült, amelyek közül a koreográfus kiválaszhatta a véglegeset. Új elemként jelent meg a terveken a koreográfus-rendező szignója, aki mintegy jóváhagyta az utolsó tervváltozatot.¹² A korábbi évekből – a két világháború közötti időszakból – nem ismert ilyen tervfelfogási gyakorlat.

⁷ szn (1950): Zámuskin elvtárs nyilatkozata a magyar képzőművészetről. *Szabad Nép*, 1950.03.01. 6.

⁸ A szentpétervári állami színházak egyesített archívumában többszöri megkeresésre is csak annyit közöltek, hogy nincsenek terveik, de amennyiben további keresést szeretne a kutató indítani, úgy azt ki kell fizetni.

⁹ Alekszandra Rizskova e-mailje 2019. október 17.

¹⁰ e-mail 2019. október 17.

¹¹ Oláh-hagyatéék, OSZK Színház-történeti Tár, fond 30, OG70 számú vázlatkönyv 32.

¹² Több terven található aláírás, mint például Oláh-hagyatéék, OSZK Színház-történeti Tár, fond 30, KE2486, KE2487, KE2473, KE2474.

A *Kis Újság* cikke szerint új festékkeverési eljárással dolgoztak a díszletek kivitelezése során, valamint Albin János műszaki felügyelő új gépezeteket is alkalmazott a premieren.¹³

A diótörő (1950) mint kulturális örökségünk

Oláh Gusztáv tervezése és Vaszilij Vajnonen koreográfiája az 1950-es bemutatótól kezdve egészen 2015-ig szerepelt a Magyar Állami Operaház repertoárján nagyjából változatlan formában. S amikor 2015-ben megszületett az új változat – amelyet Wayne Eagling és Solymosi Tamás jegyeztek – még akkor sem mertek/akartak teljesen elszakadni az Oláh-féle látványtól. Bár újraterveztették a színpadképeket és a kosztümöket, de alapjában véve továbbra is erősen hasonlít az 1950-es változathoz.

Az, hogy ez a balett kulturális örökségünk részévé vált, legalább hat szempont együttes érvényesülésének köszönhető. Először is *A diótörő* 1950-es bemutatása előtt megváltozott a kultúrpolitika és a második világháború előtti helyzethez képest kiszélesedett azoknak a köre, akik kultúrafigyaszttá váltak, azaz ez a balett és maga a műfaj is jóval szélesebb rétegekhez jutott el. Ráadásul a Vajnonen-Oláh alkotó páros munkája sok évtizede olyan szerencsés és kompakt egységet alkot, amely évről évre garantálja a sikert. A következő sarokpont az a 65 év, amely idő alatt *A diótörő* folyamatosan repertoáron szerepelt és a karácsonyi időszak kedvelt művévé válhatott. E két momentumból következik, hogy megtekintése hagyománnyá vált, hiszen aki látta, az gyerekeinek vagy unokájának is meg akarta szerezni ugyanazt az élményt. Nem elhanyagolható a hazai kánonképző szakemberek, ideológusok, tánc-történészek tevékenysége sem, miszerint *A diótörő* a magyar játérendben mérföldkövé vált a korábban ismertetett okok miatt (az első szovjet-orosz darab Magyarországon és az első egészítés is). Végezetül pedig egy táncművész szakmai pályája során ismét csak *A diótörő* jelenti a folytonosságot, hiszen a kis katonától, egértől kezdve a nagymamáig, azaz növendék kortól a pálya utáni időszakig minden évben kínál szereplési lehetőséget.

Mindezek alapján *A diótörő* 1950-es változatát koreográfiájával és látványával együtt éppen annak kulturális örökség volta miatt továbbra is repertoáron kellene tartani. Jó példa lehet a Royal Ballet esetében a *Csipkerózsika*, amelyet az 1946-os Oliver Messel-féle látvánnyal soha nem hagytak eltűnni, bár közben újabb produkciók is megszülettek.

Irodalomjegyzék

- Diósy Béla dr (1927): Újdonságok az Operában. *Budapesti Hírlap*, 1927.12.22. 15–16.
Souritz, E. (1990): *Soviet Choreographers in the 1920s*. Dance Books, London.
szn (1927): *Diótörő – Coppélia – Sylvia – Petruska*. Csáthy Ferenc Egyetemi Könyvkereskedés és Irodalmi Vállalat Rt, Debrecen-Budapest.
szn (1929): cn. *Az Est*, 1929.01.12. 12.
szn (1929): Szemere Árpád átírta *A diótörő* című balettet. Magyarország, 1929.02.05. 14.
szn (1950): Zámuskin elvtárs nyilatkozata a magyar képzőművészetről. *Szabad Nép*, 1950.03.01. 6.
szn (1950): A modern színpadi technika csodái *A diótörőben*. *Kis Újság*, 1950.02.18. 4.
Wiley, R. J. (2003): *Tchaikovsky's Ballets*. Clarendon Press, Oxford.

¹³ szn (1950): A modern színpadi technika csodái *A diótörőben*. *Kis Újság*, 1950.02.18. 4.

A kendő a táncban és a játékban

Gyakorló táncanárként a napi munkában már régóta alkalmazom azokat az egyre közismertebb (Lévai 2015; 2019), táncoktatásban használható segédeszközöket (babzsák, ugrókötel, karika, bot stb.), amelyekkel játékká tehetem a gyerekek számára a tanult néptáncok mozgátszerveződéseinak összefüggéseit.

Onnantól kezdve azonban, hogy három éve órarendbe beépítve, testnevelés óra keretében is vállaltam a néptánc tanítását, egyre fontosabbá vált, hogy a táncra ne elsősorban csak mozgátszerveződések rendszerként tekintsek. Keresni kezdtem azokat a pontokat, amelyek mentén megmutathattam a táncolni nem tudó, a táncban gátlásos, abban feloldódni kezdetben alig képes gyerekek számára, hogy bonyolult motívumok, komplikált ritmikái, plasztikai, dinamikai törvényszerűségek ismerete nélkül is jelen tudnak lenni a táncban önfeledten.¹

Ezeket a minden tanuló számára kötelező néptáncórákon a hangsúly óhatatlanul átcúsított a táncnak az interperszonális kapcsolatokban kibontakozó érzelmi aspektusára, amelynek szerintem a motívumtáncolás része, de – legalábbis a pedagógiai gyakorlatban – nem szükségszerűen előfeltétele.

Egyre inkább a kapcsolatteremtés kompetenciájának táncon keresztül történő formálására, közvetlenebbé tételére fókuszáltam, annál is inkább, mert ezen a területen a mai gyerekeknél meglepő mértékű deficitek vannak. Emberi kapcsolatok nélkül pedig kiüresedik a tánc: nem hogy mozgátszerveződéskről, motívumokról, táncfolyamatokról, de e nélkül semmiről nem tudunk beszélni.

Eljutottam a kendőhöz mint olyan eszközhöz, amellyel

- oldhatóak a társas kapcsolatteremtés nehézségei,
- kibontakoztatható a tánc interperszonális kapcsolatokban megmutakozó érzelmi aspektusa,
- láthatóvá válik a partnerek közötti dinamikai működés, és – nem utolsósorban –
- mint **dinamikus közvetítőeszköz**,² kódolva van benne a táncos improvizáció lehetősége.³

Nézzünk táncfolklorisztikai példát arra, hogy a fenti állítások miként valósulnak meg a táncalkotás folyamatában!

A Magyar Népzene Tára III./B (Lakodalom) kötete 11 változatot közöl az ott „lakodalmi témájú párválasztó táncok” gyűjtőfogalom⁴ alatt számon tartott táncból (Kiss 1956, 60–69. és 97. sz. tánc), amelynek általános dramaturgiai váza, forgatókönyve a következő:

¹ Direkt nem használom az élmény szót, és az *élménypedagógia* helyett is szívesebben alkalmazom a *jelenlét pedagógiája* kifejezést (Földes).

² A kendőt dinamikus eszközhöz tekintem más oktatási segédeszközökhöz és tánceszközökhöz (például a bothoz) képest, mert anyagának tulajdonságából fakadóan flexibilis, formálható, határozottabb formát pedig minimum két partner (vagy a partner és a talaj) kapcsolatában tud fölvenni. Azért dinamikus eszköz a kendő, mert használata során nem csak a test mozgásából, hanem az eszköznek a mozgásából fakadnak dinamikai lehetőségek. Közvetítő eszközhöz képest azért tartom a kendőt, mert átmeneti tárgyként (Winnicott 1999) használata képes érzelmeket és ösztönöket megjeleníteni, felszínre hozni. A kendő – összefüggésben nem formatartó jellegével – terjedelmében is óvó-elhatároló funkciót indukál, és határokat jelöl ki (illetve összekötést teremt) különböző jelenléti szférák között (fantázia – valóság; „én” – külvilág stb.)

³ Ezeket az állításokat szakdolgozatomban tánc történeti adatok, archív filmen őrzött táncfolyamatok és a népi gyermekjátékok témába vágó adatainak vizsgálatával, elemzésével igyekeztem alátámasztani (Pusztáné Gordos 2019).

⁴ Ezeket Pesovár Ferenc – a bennük meglévő folytonos párcserélés miatt – „játékos párcserélők”-nek nevezi (1995, 26).

Egy táncos – általában ugrós zenei kíséretre – kezében kendőt (vagy azt helyettesítő eszközt)⁵ tartva, a kijelölt térben egyszerű ugrós motívikával mozogva táncol. Tánc közben egy általa kiválasztott partnerhez közelít, akivel a kendő segítségével teremt kapcsolatot valamilyen formában.⁶ A kapcsolatteremtést követően akár zárt összekapaszkodásban foroghatnak is⁷ (ennek lehetőségét akár új zenei dallam, ritmuskíséret és tempó is érzékelteti). A periódus végeztével a választott partnerhez kerül a kendő, és a következő ciklusban ő fog másik párt választani magának.

A tánc szerkezeti képlete egyszerűsítve:

1. párválasztás – 2. csalogatás – 3. kendő elkapása (+csók) – (4. páros forgás)

Az első, nyugodt párválasztó részt dinamikus és teljesen improvizatív csalogatás követi. A dramaturgiai tetőpont a csattanószerűen bekövetkező kendőelkapás, amit – opcionálisan – csók is követhet. A táncfűzért páros forgás is lezárhatja.⁸

A ciklikusan építkező, szvitszerű táncban a központi formai elem a csalogatás mozzanata,⁹ amely lehetőséget teremt a táncpartnerek számára, hogy minimális motívumtáncolással egy széles skálán mozgó dinamikai- és tér improvizációt valósítsanak meg. Ennek létrejöttében a kendőnek mint tánceszköznek központi szerepe van, hiszen a kendő mozgatása, szabad végének a levegőben esetlegesen mozgó iránya és ereje ad lehetőséget a tér betáncolására és a mozgátszerveződések improvizatív megszületésére, vagyis a szabad táncalkotásra.¹⁰ Ez a motívumoktól függetlenebb táncalkotási kontextus játékos és tág határok között mozgó teret biztosít a partnerek közötti kapcsolatteremtés számára is: a táncoló felek között a társadalmi nemi szerepektől függetlenül tud megvalósulni egyfajta egyenrangúság, és megfigyelhető a **női játéktér határainak kitolódása**, a nők szabadabb mozgásteret a tánc biztosította keretek között. Több adat tükrében megállapítható, hogy gyakran a nő a kezdeményező a táncban,¹¹ és a szerepcserék után is egyenrangú félként választja férfitáncosát (1. kép). A női szerepek ezt a – lakodalom rítusának egyszerre ünnepélyes és oldott légkörében való – felértékelődését erősíti a táncban gyakran kapcsolódó ún. feleségpanasz-nóták kapcsolódása is (Az én uram olyan jó...; Nincs itthon az én uram, zabot van kaszálni...).¹²

A női játéktér határkitolódásának jelensége két irányban vetett fel bennem kérdéseket:

1. kimutatható-e ez a folyamat más táncfolklorisztikai adatokban, illetve
2. milyen néptáncművészeti következményeket von maga után, ha ezt is figyelembe vesszük a táncművészetben.

⁵ MNT III/B 60. sz. tánc: süveg, sapka; 62., 97. sz. tánc: törülköző (Kiss 1956); Sapkatánc /páros/ (Kunszentmiklós), 1932, NM FILM 074.

⁶ A kendőkezelést tekintve a táncban a két legjellegzetesebb párválasztó forma: 1.) a választott partner kendővel történő megsuhintása, 2.) a kendőt tartó táncos a földön, a föld közelében lebegteti a kendőt, amire a választott partnernek rá kell lépnie (Pálfy, 1997: 80). A MNT III./B 60. sz. táncban a kendőt helyettesítő süveget a párt választó táncos középmagasan, a derék- és a váll vonalában illetve attól esetenként följebb lengeti.

⁷ MNT III/B 60., 64., 65., 69. sz. táncok (Kiss 1956).

⁸ Párválasztó gyermekjátékaink pontosan ezt a „koreográfiát” őrizték meg – a csalogatás rész összehangolásával.

⁹ Ratkó Lujza szerint „a csalogatás elsősorban a nő egyik jellemző tulajdonságjegye” (Ratkó 2001, 273).

¹⁰ Ennek összefüggésében különböző kendőkezelési módok valósulhatnak meg a test különböző részeinek eltérő intenzitású megcsapásától a kendő talajközeli történő mozgatásán át a kendő földre és feje terítéséig, amelyeket az általam elért adatok alapján szakdolgozatom 1. számú táblázatában összesítettem (Pusztáné Gordos 2019, 58–62).

¹¹ A MNT-ben említett 11 táncleírásból 6 esetben nők a kezdeményezők, egy esetben – a 67. számú kendőtáncban – pedig mindvégig a nőnél van a kezdeményezés lehetősége: ha a férfi rá tud lépni a nő által lobogtatott kendőre, akkor megcsókolhatja a nőt, majd pénzt dob egy tálba. Ezt követően a nő új férfitáncost választ magának.

¹² Ratkó Lujza a nyírségi böjti játékok énekeivel kapcsolatban említi meg, hogy „a párválasztó játék énekébe párosító és lakodalmos dallamtörödékek is bekerültek”, valószínűleg a lakodalomban előforduló „feleség-panaszok” nyomán (Ratkó 1996, 73). Ez az adat a lakodalmi kendős táncok és a párválasztó játékok közötti közvetlen kapcsolatra is utal.



1. kép: Lakodalmi témájú párválasztó tánc. Grafika: Villányi-Nagy Panna

1.

Vannak adatok olyan – elsősorban dramatikus táncokhoz és rituális funkcióhoz erősebben kapcsolódó – táncokról, amelyek arra utalnak, hogy elképzelhető egy szuverénebb női táncos magatartásforma. Elsősorban tehát nem a szórakozó funkciójú páros táncokról van szó, mert a nő – a férfi domináns szerepköréből fakadóan – „mindig csak mozgató és alkalmazkodó lehet, ami azonban nem elnyomását jelenti, hanem táncbéli kiteljesedésének feltételét és lehetőségét teremti meg” (Ratkó 2001, 276).¹³

Főleg a lakodalom rituális kontextusa az, amely középpontjában a nő áll, és ennek következtében a lakodalmi táncok keretei között a nők egy oldottabb táncos magatartást engedhetnek meg maguknak a recens adatok alapján. Van adat arra, hogy a mutatványos jellegű ügyességi tánc seprútánc altípusát¹⁴ a lakodalomban nő is táncolta (2. kép), felemelt lába alatt zsebkendőt átvéve egyik kezéből a másikba, ritkábban pedig két szembenálló férfi és nő táncolt együtt – nyilván a lakodalmak oldott légkörében (Kiss 1956, 493). Ezeket az eszközös ügyességi táncokat Pesovár Ferenc kapcsolatba hozza a pásztorbotolóval (1983, 44), amelyre azonban a táncszköznek inkább fegyverszerű használata a jellemző, és amelynek szoros kapcsolata van a 16–17. századi hajdútáncokkal.¹⁵ A történeti forrásokból pedig ismerünk olyan leírásokat, amelyek hajdútáncos

¹³ Olvasatomban ez a szemlélet tükrözi az európai, keresztény kultúra alapvetéseit, amelyek a feudalizmus hierarchikus társadalmi berendezkedésében (Morvay 1956) öltöttek testet, és amelynek talaján a magyar néptáncgyományok is megszülethettek. Ebben a társadalmi berendezkedésben azonban „a nők jogai egyik osztályban sem voltak azonosak a férfiak jogaival – ez minden rendű és rangú nő közös nevezője” (Shahar 2004, 324). A nők a férfiak által meghatározott társadalmi valóságban igyekeztek megtalálni a maguk kitörési pontjait, és ennek nyomai a magyar páros táncokban is kimutathatóak, nemcsak a motívumhasználat, hanem a formai elemek önálló női használatának szintjén is. Példa erre a jení üvegcsárdás (Ft. 819.24), amelyben a nő csalogatós közbeni kifordulására reagál a férfi partner szintén kifordulással, több ízben is a táncfolyamat során (Fügedi és Vavrincec 2013, 207/2.12 ütem, 209/6.7 ütem, 210/8.7 ütem). Ennek a jelenségnek a vizsgálatához még több és elfogulatlan szemléletű párostáncfolyamat-lejegyzésre lenne szükség.

¹⁴ A seprútánc jellemzője „a kézben tartott eszköz (seprű, bot, vessző) láb alatti átkapkodása vagy átugrálása. Seprű helyett olykor sapkát, süveget, kendőt is alkalmaznak, s a szövészék vetélőjével analóg mozgás nyomán néhol takácstáncnak is nevezik” (Martín és Pesovár 1998, 553). – Talán azért is táncolhatják alkalmanként nők is, mert a szövés-fonás tradicionálisan női tevékenység. (– P. G. A.)

¹⁵ Néptánc kislexikon, „hajdútánc, hajdótánc” címszó (Pálfi 60–61). Ide kívánkozik párhuzamnak az albán *vallja e logut* nevű páros tánc is, amely emlékeztet a cigányok páros botolójára. Ebben a táncban a női táncos mindkét kezében kendőt lobogtat (Andrásfalvy 1995, 122).

nőkről tudósítanak.¹⁶ Ezek a történeti adatok arra engednek következtetni, hogy a nő saját jogán való táncolása a korábbi századokban elképzelhető lehetett akár rituális kontextus nélkül is. Ez igaz lehet akár a lakodalmi témájú párválasztó táncokra is, amelyekről Apor Péter 1736-ban még általános főúri mulatsági táncként számol be, és szó sincs arról, hogy ilyen táncokat csak és kizárólag a lakodalomban táncoltak volna.¹⁷



2. kép: Eszközös ügyességi tánc. Grafika: Villányi-Nagy Panna

Mindezek kapcsán felvetődik az a kérdés, hogy a férfi és női szerepek közötti alá- és fölérendeltség illetve az ezek közötti egyenlőség hogyan viszonyul a táncbéli improvizáció tartalmához, megvalósulási formáihoz. A kutatásnak ebben a kezdeti fázisában úgy tűnik számomra, hogy minél inkább nivellálódik a társadalmi nemi szerepek közötti hierarchia, annál inkább áttevődik a hangsúly a motívikai improvizációról a tér- és dinamikai improvizációra. Az állítás azonban történetileg fordítva igaz: a zárt összekapaszkodású, a nők táncbéli lehetőségeit erőteljesen determináló improvizatív páros tánc későbbi fejlemény a széles körű tér- és dinamikai improvizációt megengedő, bár szűkebb motívikából építkező párcserélő és ügyességi táncokhoz képest.

A tematikus improvizáció és a női táncos aktivitás felértékelődésének egy érdekes megvalósulási formája a dramatikus táncaink között számon tartott, és lakodalomban valamint farsangkor is előadott *Bene Vendel tánca* (Pesovár E. 1995, 350–354), amelyben a kendőnek jelentős funkciója van: az arcot eltakaró kendő a halotti lepel helyettesítőjeként határolja el a halottat alakító táncost,

¹⁶ Balassi Bálintról jegyezték fel, hogy egy alkalommal a nála lakó, magához kéretett lányok közül az egyik „hajdú módra táncolt” (Pesovár E. 1972, 33). Azt is tudjuk, hogy „a XVII. században meg Debrecen jó hajdútáncos asszonyait emlegették dicsérettel.” (Pesovár 1972, 35). Kemény János emlékiratában pedig azt írta, hogy „dajkám mindazonáltal leány volt, ha szabad úgy mondani, de talán inkább leányasszony, leány annyiban, hogy ura nem volt, asszony mert fia volt, s teje volt bővön; marusszéki székelyasszony, jó énekes, jó hajdútáncos, katona asszony volt, kinek sok jóval voltam azután...” (Pesovár E. 1972, 35). – Ez utóbbi azért egy meglehetősen szuverén, a feudalizmus társadalmi elvárásainak kevésbé megfelelő nőkép. (P. G. A.)

¹⁷ A folyamatos párcseréléssel táncolt *lengyel változóban* a nő a párválasztás tekintetében teljesen egyenrangú szerepet tölt be a férfival: „holott hol az férfi hagyta el az leányt, holott hol az leány az legényt, hármat fordulván egymással, magokra is hármat fordulván, úgy választott az legény magának leányt, vagy az leány legényt akit akartanak” (Apor 20). Ezt az egyenrangúságot Apor a kunszentmiklósi páros sapkatáncsal (Sapkatánc /páros/ 1932 NM FILM 074) teljesen azonos *süvegestánc* kapcsolatban is hangsúlyozza: „itt is mikor jó mesteri voltak, mind az legény az leányt, mind az leány az legényt alkalmasint megfárasztotta” (Apor 1972, 21).

és az általa jelképezett transzcendens szférát a profán világtól. A Bene Vendel tánca jó példa arra, hogy a kendő szimbolikus jelentéstartalma egészen mély gyökerekig nyomon követhető, és rituális kontextusban is értelmezhető.¹⁸

A társadalmi nemi szerepek táncbeli kiegyenlítését pozitív irányba mozdítja el, ha a táncnak rituális kerete van. Erre példa a kendős összekapaszkodással járt szlavóniai leánytánc, amelynek rituális falukerülő funkcióját leginkább a tánc vonuló része (*kalala*) őrzi. Martin György megemlíti, hogy a táncot az őszi szőlőérés ideje alatt is táncolták, amikor az új párokat kihirdették, és ez alkalommal néha a legények is beálltak a vonulásba (Martin 1979, 44).

A fenti példák alapján a kendőt **organikus táncszköz**nek tekintem: a kendőhasználat különböző módjai (páros vagy csoportos kapcsolatteremtés a kendő segítségével, kendővel való letakarás, a partner kendővel való avatászerű megsuhintása stb.) az egyes kendővel táncolt táncokban a hozzájuk kapcsolódó szimbolikus jelentésmozgó (óvó-védő tartalom, beavatás, küzdelem, tisztaság, titok védelmezése stb.) más-más szegmenseit aktiválják. Organikus táncszköz a kendő abban az értelemben is, hogy használatának különböző módjai a mikrostruktúra szintjén számos táncváltozatot eredményeznek.¹⁹

Míg a táncokban a mikrostruktúra gazdagsága nem feltétlenül jár együtt új változat képződésével, addig a népi játékok területén a táncoknál még sokrétűbb, számos eltérő kendőkezelési mód (Pusztáné Gordos 2019, 22–33) több esetben új altípusokat, sőt, más játéktípusba tartozó variánsokat is generálhat.²⁰

A népi játékok mindegyik nagy típusömbjében (Lázár 2005) (az eszközös játékokat nem számítva), számos kendőkezelési móddal kapcsolódva találunk olyan játékváltozatokat, amelyekben a kendő szerepel. Ezek főbb jellemzői:

- erős érzelm kifejezéshez kapcsolódó eszközhasználat²¹
- az eszköz különféle használati módjai mögötti gazdag szimbolikus értelmezési lehetőségek²²
- társadalmi nemi szerepek: a kendő hol elhatárol, hol összeköt.²³

¹⁸ Ezekre további példák szakdolgozatomban olvashatók (Pusztáné Gordos 2019, 34–38).

¹⁹ Más karaktere van a lakodalmi témájú párválasztó táncoknak például attól függően, hogy a kendőt milyen magassági fokban lengeti a párt választó táncos: ha a talaj közelében, akkor a kendőre a partnernek rá kell ugrania; ha magasabban, akkor el kell kapnia az eszközt. Ezek a különbségek nem eredményeznek új variánsot, de a mikrostruktúra gazdag változottsága rajzolódik ki a különböző kendőhasználati módok sokszínűségén keresztül (Pusztáné 2019, 58–62).

²⁰ Például az ügyességi és erőjátékok típusán belül a *Lánc, lánc, eszterlánc...* kezdetű játékdalhoz általában kapcsolódó kifordulás körjáték leánykérő játékká (várkörjátékká) fejlődhet az által, hogy a körön kívül ellentétes irányba haladó „kérő” megérinti kendőjével a körben haladókat, akik ezt követően kifordulnak (Kiss Áron 1891, 16/149). Szembekötős fogócska is fejlődhet kitalálós körjátékká (Pécsiné 2002, 36/49), és szerepel a kendő olyan láncszítós játékokban is (vonulás), amely aztán láncszakító játékbá csap át (ügyességi és erőjáték) (*Szederinda, babilévlé...*, Kiss Áron 1891, 4/188).

²¹ A *Tűzet viszek...* ügyességi játékokban gyakori a megfogott játékos ostorszerű megcsapása (Kiss Áron 1/193), a száj megtörülése (Kiss Áron 1891, 5/143), az arc megdörzsölése (Kiss Áron 1891, 1/193).

²² A *Tűzet viszek...*-ben a kendővel való csapó mozdulat avató funkciót sejtet, a kendőhasználat pedig a játékdal szövegének hiedelemháttéréhez is kapcsolódik (tűz őrzése). Érdekesek a Lázár rendszerezésében külön helyet nem kapó zálogki-váltó játékokban a kendő használati módjaihoz kapcsolódó szimbolikus jelentések: kendőfeldobás – termékenységszavazás (Kiss Áron 1891, 8/443), kendőátlépés átmeneti rítusa (Kiss Áron 1891, 5/437). A legérdekesebb a *Febér lilionszál...* párválasztó játék népszerűsége, játékszöveg metszetében kibontható rétegzett szimbolikája, amelyben a 'megtisztulás' csak az egyik értelmezési lehetőség. Gazda Klára kimutatja, hogy a játék egyfajta női beavatás nyomát is őrzi, melyben a nő akadályt legyőzve jut egyik létállapotból (hajadon) a másikba (asszony), s ebben a folyamatban a férfinak is szerepe van (Gazda 2017, 118).

²³ A kendős játékok java része lányok játéka, mégis jó pár utalást találtam arra, hogy vannak közöttük olyanok is, amelyeket fiúkkal vegyesen is játszhattak. Ezek főleg szembekötős fogók (Pécsiné 2002, 20/29, 36/49), „*Ne nézz bátra...*” típusú ügyességi játékok (Kiss Áron, 1891: 1/193), kitalálós körjátékok (Lázár 2005, 197/166) és párválasztók (Kiss Áron 1891, 3/175, 11/310, 18/317). Érdekesek, hogy a köztudatban egyértelműen leányjátékként számon tartott *Febér lilionszál...* játéknak fiúk-lányok által vegyesen játszott változatára is van adat (Kiss Áron 1891, 11/310, 18/317).

2.

A táncokban és a népi játékokban talált kendőhasználati módok alapján egy 27 gyakorlatból álló *Ötlettár* állítottam össze, amelynek játékos feladatai a mozgástanítás különböző fejlettségi szintjein (Pignitzkyné és Lévai 2014, 21) alkalmazhatók (Pusztáné Gordos 2019, 43–55).²⁴ Az *Ötlettár* gyakorlatai között van olyan, amit eredeti előfordulási formájában emeltem át. Ilyen például a fonóbeli *kendőhúzás játék* (Tátrai 1994, 67–68), amelyben az eszköz érzékletesen vizualizálja a partnerek közötti dinamikai viszonyok változását (*3. kép*).²⁵ És vannak olyan játékok is, amelyeket saját magam találtam ki annak érdekében, hogy bizonyos részképességek működését bemozgassam, mint például a *kendőlobogtatás*, amelyben az ugrásra készítés nem a talajra helyezett eszközök segítségével, hanem a levegőben lobogtatott eszköz elkapásának ösztönzésével történik (*4. kép*).²⁶



3. kép: Kendőhúzás

Az *Ötlettár* feladatai is abban erősítettek meg, hogy a kendő olyan eszköz, ami lehetőséget ad a táncban-játékokban

- a partnerek közötti egyenrangú kapcsolatteremtésre
- a közvetlen testérintés nélküli, vagyis áttételesebb (ezáltal gyerekek számára befogadhatóbb) partneri kapcsolat kialakítására

²⁴ Az *Ötlettár* folyamatosan bővíttem, és másféle rendszerben történő közreadását is tervezem.

²⁵ *Ötlettár* 20. sz. játék: A játékosok párokat alkotnak, és a párok tagjai egymásnak háttal leguggolnak úgy, hogy egy-egy kezükben egy kendő két végét tartják a válluk fölött. Megadott jelre a kendőt ellentétes irányba kezdik el húzni mindaddig, amíg az egyik játékos a másikat ki tudja billenteni egyensúlyi helyzetéből. Eredetileg lányok fonóbeli játéka, szigorúan a fiúk jelenléte nélkül (Pusztáné Gordos 2019, 51).

²⁶ *Ötlettár* 5. sz. játék: A játékosok körben állnak, egy közüliük pedig a kör közepén áll, egyik felemelt kezében van a kendő, és elkezd forogni saját tengelye körül, magasan lobogtatva a kendőt. A többiek igyekeznek elkapni az eszközt. Akinek sikerül, az lesz a következő kendőlobogtató. A játékot párban is játszhatjuk; ebben az esetben érdemes kijelölni azt a teret (pl. ragasztószalag vagy hulahoppkarika segítségével), amelyben a kendőt lobogtató játékos foroghat (Pusztáné Gordos 2019, 46).

- a szerepek közötti egyenrangúság megtapasztalására
- a női táncos szerepekről alkotott sztereotip kép árnyalására
- az improvizáció gördülékeny, kognitív erőfeszítést csak minimálisan igénylő megvalósulására
- a különösebb táncos előképzettség nélkül is elérhető tánc"flow" átélésére
- a tánc közben aktiválódó érzelmek megélésére
- szimbolikus jelentéstartalmak bemozgatására, amelyek akár terápiás funkciót is betölthetnek.

Erős érzelmi közvetítőerejénél fogva az eszköz bizonyos táncbéli gátlások és félelmek lebontásának irányába hat,²⁷ és levezeti az agressziót a magas fokú rivalizálással és küzdelemmel jellemezhető játékcselekmények esetében.²⁸



4. kép: Kendőlobogtatás

Míndez azért nagyon fontos, mert a mai gyerekekre pedagógiailag vagy bármi egyéb módon csak partneri viszonyrendszerben lehet hatni. A kendő által közvetített szerepek közötti egyenrangúság megvalósulása és játékos megélése segítheti őket abban, hogy megértsék az akár a magyar néptáncokra is jellemző, alá-fölrendelt szerepviszonyok mögött kibontakozó esztétikumot és harmóniát, valamint táplálható legyen az a hitük, hogy nyitottsággal és (játékos-táncos) döntési helyzetek vállalásával a hierarchikus társadalmi viszonyok között is megvalósítható az emberi élethez méltó szuverenitás, amelyről sem női, sem férfi táncosként nem mondhatunk le.

Irodalomjegyzék

- Andrásfalvy Bertalan (1995): Párbajszerű táncok az európai és a magyar hagyományban. In: Lelkes Lajos (szerk.): *Magyar néptánc-hagyományok*. 109–124.
- Apor Péter (1972/1736): *Metamorphosis Transylvaniae azaz Erdélynek változása*. Magyar Helikon.

²⁷ Például szembekötős fogók és kitalálós játékok.

²⁸ Például Ötletrár 11. (*Nyanyák kenője*) és 21. (*Kendőlopó*) sz. játék (Pusztáné Gordos 2019, 48, 52).

- Földes Petra (2019): Didaktika helyett. *Tani-tani Online*. URL: www.tani-tani.info/didaktika_helyett, Letöltés ideje: 2020. január 12.
- Fügedi János és Vavrincez András (2013, szerk.): *Régi magyar táncstílus: Az ugrós: Antológia / Old Hungarian Dance Style: The Ugros: Anthology*. L'Harmattan Kiadó / MTA BTK Zenetudományi Intézet, Budapest.
- Gazda Klára (2017): *Nyiss kaput, új bíró! Népi játékok szimbolikus üzenete*. Kriza János Néprajzi Társaság.
- Kiss Áron (1891, szerk.): *Magyar gyermekjáték-gyűjtemény*. A hasonmás kiadást szerkesztette Szentiványi Tibor és Kriston Vízi József, 2000, Holnap Kiadó.
- Kiss Lajos (1956, sajtó alá rendező): *Lakodalom. Magyar Népzene Tára*, III./B kötet. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Lázár Katalin (2005): *Népi játékok*. Planétás.
- Lévai Péter (2019): *A mozdulatípusok és a magyar néptánc alapmotívumainak tanítási módszertana*. Magyar Kultúra Kiadó. Örökség Könyvek.
- Martin György (1979): *A magyar körtánc és európai rokonsága*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Martin György (1995, szerk.): *Magyar néptánc-hagyományok*. Planétás.
- Martin György és Pesovár Ernő (1998): Tánc. In: Voight Vilmos (szerk.): *A magyar folklór*. Osiris Kiadó, Budapest. 541–602.
- Morvay Judit (1965): *Asszonyok a nagycsaládban: mátraalji palócasszonyok élete a múlt század második felében*. Magvető, Budapest.
- Pálfy Gyula (1997a): Kendős tánc, keszkenős tánc. *Néptánc Kislexikon*. Planétás.
- Pálfy Gyula (1997b): Hajdútánc, hajdótánc. *Néptánc kislexikon*. Planétás.
- Pécsiné Ács Sarolta (2002): *Népi játékok Kalocsa környékén*. Kalocsai Múzeumbarátok Köre.
- Pesovár Ernő (1972): *A magyar tánc-történet évszázadai: Szöveggyűjtemény*. Népművelési Propaganda Iroda. Néptáncosok kiskönyvtára.
- Pesovár Ernő (1995): Dramatikus Táncok. *Magyar Néprajzi Lexikon*. 341–357.
- Pesovár Ferenc (1983): *A juhait kereső pásztor: Fejér megyei néptáncok*. Fejér megyei néprajza II. Fejér megyei Művelődési Központ.
- Pesovár Ferenc (1995): A dunántúli tánc-hagyomány történeti rétegei. In: Martin György (szerk.): *Magyar néptánc-hagyományok*. Planétás. 19–28.
- Pignitzkyné Lugos Ilona és Lévai Péter (2014): *A tánc és a kreatív mozgás alapjai. Magyar Diáksport Szövetség*. e-könyv, URL: www.mdsz.hu/wp-content/uploads/2014/09/TANC.pdf.
- Pusztáné Gordos Anna (2019): *A kendő a játékban és a táncban, valamint a játékos-táncos mozgás-fejlesztésben*. Szakdolgozat (MA). Magyar Táncművészeti Egyetem.
- Ratkó Lujza (1996): „Nem úgy van most, mint vót régen...”: *A tánc mint tradíció a nyírségi paraszti kultúrában*. Sóstói Múzeumfalva Baráti Köre.
- Ratkó Lujza (2001): Női szerepek a magyar néptánc-hagyományban. *Néprajzi Látóhatár*, 10. évf. 1–4. sz. 263–277.
- Sapkatánc /páros/ (Kunszentmiklós) (1932) NM FILM 074 - Gönyey (Ébner) Sándor táncfelvételei I. In: *Etnológiai Archivum/Filmtár*, Magyar Néprajzi Múzeum, gyujtemeny.neprajz.hu/neprajz.06.13.php?bm=1&as=74&kv=329134,03:15-03:44.
- Shahar, S. (2004): *A negyedik rend: Nők a középkorban*. Osiris Kiadó, Budapest.
- Tátrai Zsuzsanna (1994): *Leányélet*. Crea Print.
- Üvegcsárdás (Jenő) (1973) Előadta Térmeg János, Csizmadia Józsefné Tóth Tera, Ft. 819.24, URL: db.zti.hu/neptanc_tudastar/yt.asp?v=dPW-flfWto5Rs.
- Winnicott, D. W. (1999): *Játszás és valóság*. Animula Kiadó.

A szerpentintáncfilmek története

Bevezetés

A szerpentintáncfilmek a filmkészítés első évtizedének különleges darabjai, melyek tökéletesen bemutatják az újonnan született művészeti ág rohamos fejlődését. Ahogy a Lumière fivérek által megálmodott mozizás fokozatosan jut el az egyszerű, alig félperces életképektől az akár tíz perces hosszúságú műfaji filmekig (sci-fi, horror, western), úgy a szerpentintáncfilmek is bejárták ugyanezt az utat. A különleges, hipnotikus koreográfia számos filmet megihletett, azonban a téma népszerűsége miatt az egész formátum rohamos fejlődésre kényszerült – így az eredetileg egyszerű koreográfiák az 1910-es évek végére már komplexebb történetekké váltak. Ez az írás kísérletet tesz az összes jelenleg ismert szerpentintánc film kronologikus bemutatására, különösen olyan szempontból, hogy a később születő filmek milyen új elemekkel bővítették ezt az amúgy limitált táncfilmes formát (Spain 1998).

A szerpentintánc Loïe Fuller amerikai táncosnő találmánya volt, aki egy olyan új koreográfiát talált ki, melyben a lépések mellett egyenrangú szerepet kapott a kosztüm és később a technikai felszerelés is. A szerpentintánc (másnéven lepketánc) fontos eleme egy látszólag nehézkes, mégis könnyen lebegtethető drapéria mely a megfelelő módon mozgatva a lepkeszárnyak csapkodását utánozza. A fátlyolt különböző módon feltekerve lehetett bonyolultabb motívumokat is kidolgozni, de az alapfelállítás nem sokat változott: míg a lábak alapvetően a lepel alatt maradtak és csak kis tipegésekkel lehetett előre haladni, a kar mindig szabadon mozoghatott, illetve tartórudakkal hosszabbították meg. A vászon általában fehér színű volt, de az előadás képen színes lámpákkal világították meg alulról, így a szerpentintánc összképe még jobban hasonlított a lepkeszárnyakhoz, vagy a névadó kígyók pikkelyének csillogásához (Cooper Allbright 2007, 25).

Loïe Fuller nevével ellentétben nem volt francia, csak 1892-ben költözött Európába, 1900-ban pedig már külön színpadot kapott a Párizsi világkiállításon. Fuller és a szerpentintánc több művészeti ágban is fennmaradt: Auguste Rodin több rajzot is készített a táncosnőről, de festményeken Toulouse-Lautrec és Mucha is megörökítette (Cullen 2007). Mivel a szerpentintánc népszerűsége egybeesett a mozi születésével is, a korszak összes jelentős filmese és stúdiója leforgatta a saját szerpentintáncfilmjét, ezek közül egyikben sem szerepel Fuller. Habár több filmen is szerepel a neve, csupán arról van szó, hogy eddigre a táncosnő személye olyannyira összeforrott az általa népszerűsített táncsal, hogy neve is gyakorlatilag köznevesült (Veroli 2009, 125).

William Dickson (1894–1897)

A filmtörténelemben William Dickson neve elsősorban a Dickson-féle hangosfilm miatt ismert – 1894 Edison munkatársaként ő készítette az első hanggal szinkronizált filmfelvételt, egy alig húsz másodperces táncot. Az *Annabelle szerpentintánc* című filmben Annabelle Moore táncosnő mutatja be Loïe Fuller népszerű találmányát. A filmből több változat is ismert. Az egyikben Annabelle igazi pillangószárnyakat utánzó ruhában van, emellett Merkúr-szárnyakat is visel a hajában. Ebben a koreográfiában a szerpentintáncban szokatlan módon a meztelen lábszárait is látni, illetve magasrúgásokat is bemutat. A legismertebb verzióban ezzel szemben egy már hagyományosabb fátlyat viseli a rögzítő rudakkal együtt. A tizenöt másodperces filmben több

hajlást is bemutat, majd a film végén egy győzelmi kört is fut. A kópiákat kézzel színezték ki és habár vannak visszatérő elemek (a legfőbb alapszín minden esetben a sárga és a rózsaszín), egyéni eltérések tapasztalhatóak a különböző változatok között (Yumibe 2012, 52).

A korszak szokásainak megfelelően a több különböző változatot többször is elküldték a mozikba és a Nickelodeon vetítőkbe: az *Annabelle szerpentintánc* 1894 augusztusában, 1895 februárjában, 1895 nyarán és végül 1897 májusában is mozikba került. Az utolsó forgalmazási ciklus látszólat messzebb van a többitől, ennek oka elsősorban az, hogy Annabelle Moore-ról 1896 decemberében elterjedt egy pletyka, hogy a Sherry's Étteremben egy zártkörű rendezvényen teljesen meztelenül lépett fel. Ennek hatására Annabelle Moore összes korábbi filmje iránt megnőtt a kereslet, különösen ha az elérhető volt az egyéni filmezést lehetővé Nickelodeon formátumban (Brooks 2002, 54).

Lumière (1897)

A Lumière fivérek 1895 karácsonya környékén tartották az első fizetős vetítéseiket, innen számítjuk a mozi születését is. Természetesen az ő kínálatukból sem maradhattak ki a szerpentintáncfilmek, melyeket elsősorban azért készítettek el, hogy megelőzzék a már Európában is terjeszkedő Edisont, illetve a William Dickson rendezte Annabelle filmeket. Habár a Lumiere katalógus több szerpentinfilmre is említ, ezek közül egy darab, a 765-ös számú maradt fenn több kópiában – ez egy kézzel színezett, nagyjából egyperces felvétel melyet népszerűsége miatt gyakran azonosítanak tévesen Loïe Fullerral, a táncos azonban ismeretlen. A filmből létezik egy modern remake is, ezt Alain Corneau rendezte az *Lumière et compagnie* (1995) című filmhez, melyben 40 rendező reflektált vagy forgatott újra klasszikus korai némafilmeket.

Alice Guy (1897, 1900, 1902)

Alice Guy nemcsak a női filmezés egyik úttörője, hanem feltehetően az első nem életképeken alapuló, narratív film készítője is. A Gaumont produkciós vezetőjeként Guy egy egész stúdiót, később pedig az egész filmvilágot terelte a történeteket mesélő műfaji filmek felé - ennek az 1896-ban készült (mára elveszett) *Káposztatündér* lehet az első úttörő példája. A Lumière fivérek elsődleges versenytársaként természetesen Guy is készített szerpentintáncfilmeket, ezek közül az első 1897-ben készült egy amerikai (feltehetően amatőr) táncos, Mrs. Bob Walters főszereplésével. A Lumière filmekhez hasonlóan ez még egy egyszerű filmre rögzített előadás, mely ráadásul színezés hiányában még nem adja vissza a műfajra jellemző fényjátékot.

Alice Guy 1900-ban készült második szerpentinfilmje ezzel szemben egy lépést tesz a narratívitás világa felé, ugyanakkor mellékszerepbe úzi a koreográfiát. Ebben a filmben egy először egy állatidomár küzd meg egy oroszlánnal, majd két tigrissel, végül az utolsó magánszámában egy szerpentintáncost visz be magával a rácsok mögé. Egy kis közös munka után háttérbe vonul és csupán a táncosnő lebegő fátlyai tartják sarokban a megszeppent tigrisieket. A filmben a későbbi példákkal ellentétben nincs trükkfelvétel, a névtelen táncosnőt tényleg egy ketrecbe zárták a vadállatokkal. A film érdekes módon szelektíven színezett – a tigriseken például látható narancssárga stencilezés és a szerpentintruha is szivárványszínekben ragyog, de az idomár, a nézők és a ketrec nem kap külön színezést (Yumibe 2012, 61).

Guy harmadik filmje 1902-ben készült, napjainkban talán ez a legismertebb, leggyakrabban vetített szerpentintáncfilm. Népszerűsége elsősorban annak köszönhető, hogy kiváló állapotban maradt fenn, illetve hogy ezt nem színezték újra, így közelebb van ahhoz a képhez, ahogy az átlagnézők elképzelik a századeleji filmeket. Habár a táncost általában tévesen Loïe

Fullerként azonosítják, a szerpentintáncot ezúttal Lina Esbrad lejteti. A koreográfia legizgalmasabb eleme, hogy a rövidebb fátyol miatt egy hosszabb körözés során alaposabban szemügyre lehet venni a harisnyás lábakat. Szintén ritkaság, hogy ezúttal nem fehér a ruha, a leplen látható mintázat leginkább egy végtelenített kígyóra emlékeztet (McMahan 2003, 83).

George Méliés (1899)

George Méliés rendezőt manapság elsősorban az olyan trükkfilmjei miatt ismerjük, mint az *Utazás a Holdba* (1902), mely a korszak viszonyaihoz képest ambiciózusan adaptálta Jules Verne azonos című regényét – igazi sci-fi történeti mérföldkő, mely több különleges vizuális effektet is használ a történet elmeséléséhez. Maga a szerpentintánc témája már korábban is megragadta Méliést, az általa alapított Star Film 1896-os katalógusában már 44-es sorszámmal szerepel egy szerpentintánc film (francia címmel: Danse Serpentine), ez azonban nem maradt fenn az utókor számára.

Az 1899-ben készült *Tűzszlop* című film már sokkal ambiciózusabb volt, ebben ugyanis szépirodalmi kontextust kap a szerpentintánc születése. Méliés filmjében egy ördögi alak táncot lejt egy üst körül, majd egy fújtatóval felizzítja a parazsat. Egy női alak bukkan elő az üstből, majd szerpentintáncba kezd, végül eltűnik a füstbe. A filmet Méliés egyik munkatársa, Elisabeth Thuillier színezte ki: az ördög zöld, táncos ruhája fehér, csak a koreográfia alatt vált vörös és sárgás színűre (Haslem 2019, 37).

A *Tűzszlop* azonban nemcsak egy újabb szerpentintáncfilm, hanem az *Utazás a Holdba* esetéhez hasonlóan ez is egy tudományos fantasztikus regény adaptációjaként készült. Az alapmű a *Salamon király bányái*-val világhírűvé vált H. Rider Haggard 1887-es *Ő* című regénye, melyből hét további filmadaptációt készítettek (a legismertebbek az 1935-ös és az 1965-ös változat). Mivel a századvégi technológia miatt még lehetőség sem volt a teljes történet leforgatására, ezért a korszakban a szépirodalmi adaptációk csupán egyetlen kulcshelyet dolgoztak fel az adott műből. Ennek a korai adaptációs hullámnak a legismertebb példája a *Tűzszlop*-pal azonos évben készült *János király* (1899), mely négy jelenetben próbálta meg „összegezni” William Shakespeare drámáját.

Méliés filmje a regény csúcspontját jeleníti meg, amikor Ayesha, egy közelebről meg nem nevezett afrikai kultúra királynője megmerítkezik a tűzszlopban, hogy halhatatlanságot nyerjen (majd másodjára elmerülve visszafordítja a folyamatot és meghal). Méliés kreativitását dicséri, hogy párhuzamot talált a tűzszlop és a szerpentintánc ruhája között, így adott narratív kontextust az addig önálló táncfilmeknek. A Star Film 188-as sorszámmal játszott filmjéhez az angol és az amerikai piacra külön új címet készítettek, ott *Haggard's She* címmel futott a film. Franciaországban még nem övezte akkora kultusz a történetet, ott egyszerűen *Tűztánc* (*Danse du feu*) címmel mutatták be a művet (Semenza 2015, 53).

Segundo de Chomon (1902, 1908)

Ami Franciaországban Méliés, az Spanyolországban Segundo de Chomon volt, aki a tudományos-fantasztikus filmek helyett elsősorban horrorfilmek életre keltésével teljesebben ki, munkássága nagy hatással volt a korai német és amerikai horrorfilmekre is. Míg korai műveiben tipikusan csak a fekete-fehér kontraszttal dolgozott, a felesége révén a századfordulótól kezdve ő is egyre inkább érdeklődött a színezett filmek után. De Chomon felesége, Julienne Mathieu a színészkedés mellett eredetileg Elisabeth Thuillier üzemében dolgozott a Méliés filmek színezésén, az itt tanult stencilezős technikák folyamatosan jelentek meg a rendező filmjeiben.

De Chomon először 1902-ben dolgozta fel a szerpentin film témáját ez a változat nemes egyszerűséggel Loie Fuller nevét viseli. A rendező kedvenc műfajához híven egy horrorisztikus közegbe helyezi a táncot, ahogy egy klasszicista stílusú kertben egy denevér jelenik meg az éjszaka kellős közepén. A denevért egy snittben vették fel, stop motion helyett bábozós belógatással jelenítették meg. A leszállás után egy rövid inzertben a táncosnő előbújik a denevér alól, majd az átváltozás a denevérbáb eltüntetésével lesz teljes. A szokásos koreográfiában új elem egy denevérhajlás, a szolista a tánc felénél hátat fordít a közönségnek, majd hátra hajlik, hogy az állathoz hasonlóan fejfelé jelenjen meg a közönségnek. Az eltűnést kettős expozícióval valószínűsítették meg, a szolistát ábrázoló kockákra az üres háttérrel másolva tüntetik el a táncost a jelenet végén. A film már egyike De Chomon korai színezett filmjeinek.

De Chomon 1908-ban készítette el *Excursion dans la lune*, mely Georges Méliés 1902-es filmjének nem hivatalos remakeje, gyakorlatilag jelenetről jelenetre történt újra forgatása volt. Ugyanebben az évben De Chomon készített egy második szerpentintáncfilmet is, mely a maga módján szintén tekinthető a Méliés-féle Tűzszlop újrázásának. *A szerpentin születése* (*Création de la serpentine*) esetében is főszerepet kap egy üst, ezúttal azonban nem az ördög, hanem egy alkimista és a segédje keltik életre a táncosnőt. A jelenet elején különböző folyadékokat öntenek az üstbe, majd a mágus karaktere egy vászondarabot lebegtet az üst fölött, végül ebből bukkan fel a táncos. Az üstben táncolás után az alkimista újra felkapja a ruhaanyagot, majd ezúttal már a földön dobja el, ahol újra megjelenik a táncos, innentől zavartalanul folytatja a koreográfiát. A két férfi látszólag megrémül a furcsa lénytől, mindketten bemásznak az üstbe, majd egy robbanás kíséretében eltűnnek.

A film technikai érdekessége, hogy a szerpentintáncost a főcselekménytől teljesen külön vették fel, majd egyszerűen rámásolták a filmszalagra. Hogy a semmiből felbukkanó majd eltűnő szellemalak hitelesebb legyen, De Chomon több olyan részletet is beemelt a cselekménybe, ahol a színészek látszólag érintkeznek a szerpentinnel, például ezért készült az a betét is, ahol az első megjelenés után az alkimista újra összegyűri a ruhaanyagot. A másik fontos újdonság, hogy míg a mágusos jelenetben a korszakban tipikus láthatatlannak szánt vágásokkal tüntetik el a különböző eszközöket és később a két főszereplőt is, a filmre másolt táncos ettől függetlenül táncol, tehát a mozgásában nem látunk semmilyen ugrást vagy vágást. A film legvégén De Chomon egyébként leleplezi a trükköt, az utolsó fél percben ugyanis a táncos egy üres térben, fekete háttér előtt jelenik meg, majd hat másik barátnőjével egy szerpentin körtáncot jár – az előző jelenetek szívdarabos effektjeihez képest itt már mindegyik lepke külön színekot is kap (Andrew 2020, 132).

Összegzés

A szerpentintáncfilmek nagyjából egyévtizedes karrierje során egyetlen formátumon keresztül mutatták be azt, hogy a túlélés érdekében folyamatosan fejlődni kell. Ahogy a közönség megszokta a mozgókép újdonságát és képes volt értelmezni a bonyolultabb történeteket is, a táncosok feladata is megváltozott. Míg az első hullámban készült szerpentintáncfilmek csak rögzítették az előadást és csupán a kézzel színezés jelentette a technikai újdonságot, a második hullámban már egy-egy történet részei, esetleg egy regényadaptáció részei lettek. Az igényesebb feldolgozások igyekeztek valamilyen tematikus kapcsolat révén beintegrálni a szerpentintáncot a narratívába (pl. a Méliés és de Chomon filmek esetében a tűz hasonlat), az ügyetlenebbek csak a helyszín variálásával tudták felfrissíteni a formátumot. Szintén érdekesség, hogy habár a remakeket a modern filmgyártással azonosítjuk, még a szerpentintáncos keretek közé szorított világában is megfigyelhetőek az újrázások, melyek egy már működő ötletet mutatnak be újra,

Kéty táncos öröksége

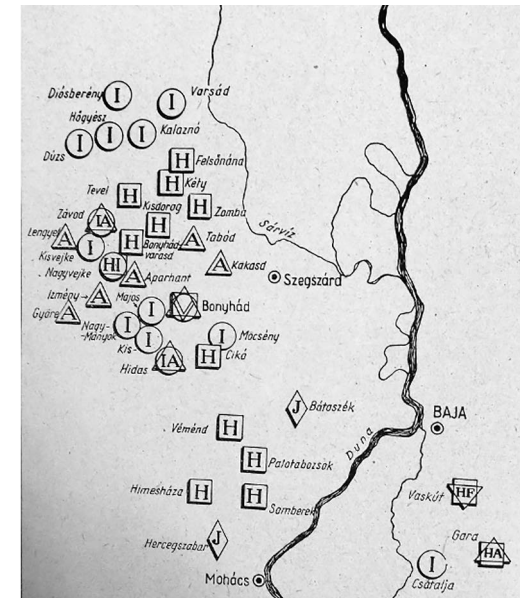
kis változtatással. Sajnos a narratíva megjelenése és elterjedése egyben a serpentintáncfilmek végét is jelentette, a táncok saját filmjeiken belül is mellékszereplők lettek, végül pedig teljesen eltűntek a kínálatból. Egykori népszerűségükre a legjobb bizonyíték, hogy ilyen sok maradt fenn közülük, hiszen a századeleji filmek fennmaradásának kulcsa a sok közgyűjteményben forgó kópia. Manapság a videómegosztó oldalakon számtalan feltöltést találunk serpentintáncfilmekből – ennek pozitívuma, hogy egy szélesebb közönséghez jutnak el a filmek, negatívuma viszont, hogy kontextus hiányában gyakran téves adatok szerepelnek róluk. Ez a lista remélhetőleg segít abban, hogy a legnépszerűbb serpentinfilmek végre a megfelelő helyre kerüljenek a filmtörténelemben.

Irodalomjegyzék

- Andrew, N. (2020): *Moving Modernism: The Urge to Abstraction in Painting, Dance, Cinema*. Oxford. 132.
- Brooks, V. (2002): From Méliès to Streaming Video: A Century of Moving Dance Images. In: Mitoma, J. (szerk.): *Envisioning Dance on Film and Video*. Routledge. 54.
- Cooper Albright, A. (2007): *Traces of Light: Absence and Presence in the Work of Loïe Fuller*. 25.
- Cullen, F. (2007, szerk.): *Vaudeville old & new: an Encyclopedia of Variety Performances in America*. 423.
- Haslem, W. (2019): *From Méliès to New Media: Spectral Projections*. University of Chicago Press. 37.
- McMahan, A. (2003): *Alice Guy Blaché: Lost Visionary of the Cinema*. Continuum. 83
- Semenza, G., Colón, M. és Hasenfratz, B. (2015): *The History of British Literature on Film, 1895–2015*. Bloomsbury. 53
- Spain, L. (1998): *Dance on Camera: A Guide to Dance Films and Videos*. Scarecrow Press. 1.
- Veroli, P.(2009): Loie Fuller's Serpentine Dance and Futurism: Electricity, Technological Imagination and the Myth of the Machine. In: Berghaus, G. (szerk.): *Futurism and Technological Imagination*. Rodopi. 125.
- Yumibe, J. (2012): *Moving Color: Early Film, Mass Culture, Modernism*. Routledge. 52–61.

1948-ban egy négyfős kutatócsoport a Tolna megyei Kéty faluban jártak, ahol tánc-, zene- és néprajzi gyűjtést végeztek az ott élő bukovinai székelyek körében. A kutatás során a táncokról filmfelvételeket is készítettek, melyeket később Szentpál Olga rögzített táncleírásokban. A lejegyzések és a filmen látható táncfolyamatok összevetése során több eltéréssel is találkoztam. Előadásomban ezeket a kisebb különbségeket, apró „pontatlanságokat”, „elnagyolt” lejegyzéseket mutatom be a filmrészletek és a táncíráskor segítségével, illetve egészítem ki a saját lejegyzéseimmel.¹

A bukovinai székelység történetével, néprajzával számos könyv, tanulmány foglalkozik. Az 1764-es madéfalvi vérengzés után csíki és gyergyói székelyek menekültek Moldvába, ahol húsz évig bujdosniuk kellett. Miután amnesztiát kaptak, Bukovinában telepítették le őket, ahol önálló nyelvi és vallási szigetet alkottak (1. ábra). Spontán migrációk és áttelepítések következtében kerültek az Al-Duna mentére, Dévára, az erdélyi Mezősége és Amerikába. Bukovinai életük 1941-ig tartott, azután a már korábban benépesített al-dunai területekre, majd a Bácska falvaiba, onnan pedig Magyarországra költöztek, illetve költöztették őket a második világháború idején. „A bukovinai székelység a magyar társadalomnak térben és időben az egyik legjobban körülhatárolható népcsoportja (...)” (Mohay 2011, 887). Történetük jól ismert, ám néprajzi kutatásuk csak az utolsó pillanatban, bukovinai tartózkodásuk utolsó szakaszát követően történt meg, hiszen az csak akkor vált lehetségessé. A kutatás tulajdonképpen az emlékezetre hagyatkozva, arra építve ment végbe (Magyar 2011, 349; Mohay 2011, 887–888).



1. ábra: Az áttelepült bukovinai székelyek telepei 1944 után, forrás: Belényesy (1958, 42)

¹Előadásom a 2019 júniusában megvédett alapszakos szakdolgozatom egy kibővített fejezete.

A bukovinai székelyek mindvégig megtartották kisebbségi, telepes öntudatukat, összetartásukat, mely identitásuk, történelmük, kultúrájuk megőrzője lett. A soknyelvű környezet, melyben éltek, is hozzájárult zártságukhoz, elszigeteltségükhöz. Tárgyi kultúrájuk Bácskában még fellelhető volt, a menekülésben azonban mindez odaveszett. Éppen ezért első sorban a folklórörökségüket érthették tetten a kutatók. Sajátos közösségi tudatuk a családi, rokonsági, nemzeti összetartásban, valamint a tudatos hagyományörzésükben mutatkozott meg (Mohay 2011, 890).

A történelmi események sora alakította kultúrájukat. A telepítések, menekülés, üldöztetés következtében tárgyi javaik nagy részét vagy teljes egészét maguk mögött hagyva tulajdonképpen csak szellemi javaikat hozták magukkal. Az a kevés tárgyi emléküik pedig a szellemi javak sorsára jutottak, szerepüket elvesztették. A viseletet, textíliákat féltve őrizték, és őrzik, nem használták, emlékként, kulturális jelképként tekintettek rájuk, és tekintenek ma is (Belényesy 1958, 37).

Kutatásom a Tolna megyei Kéty táncainak vizsgálatára irányult. A falu lakosságának nagy része bukovinai, azon belül hadikfalvi székely, illetve azok leszármazottai, akik a II. világháború után települtek be, pontosabban telepítették be őket. Rajtuk kívül kisebb arányban ott maradt svábok és szintén betelepített felvidéki magyarok laknak. Első sorban a bukovinai székelyek táncaira, táncos emlékeire voltam kíváncsi, melyek ma már igen homályosak, de még rendelkeznek felidézhető emlékekkel, tudással, adatokkal.

Így került kezembe az 1948-as táncgyűjtés, mely a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zene-tudományi Intézetének Néptánc Archívumában és a Néprajzi Múzeum Ethnológiai Adattárának Filmtárában is megtalálható. Ez a táncgyűjtés a legkorábbi mozgókép-anyag a kétyi székelyekről, mely akkor készült, amikor az 1945–46-os betelepülést követően még tetten érhető a bukovinai székelység „saját”, magukkal hozott tánc kultúrája.

A gyűjtés előzménye, hogy 1947-ben a Néptudományi Intézetben megalakították a Magyar Táncműködőközséget. Ez a szakmai szerv a Magyarországra áttelepített bukovinai székelység tánc kultúrájának felgyűjtését, feldolgozását határozta meg elsődleges, kiemelt feladatának (Karácsony 2009, 24). 1948-ban Belényesy Márta, K. Kovács László, Szentpál Olga és Vargyas Lajos monografikus igénnyel végzett gyűjtést a Bács-Bodrog, a Baranya és a Tolna megyei székelyek körében. A munkájukról készült film- és fényképfelvételek a már említett 2 archívumban találhatóak meg.² Nagy mennyiségű gyűjtött anyag keletkezett, a tervezett monográfia azonban mégsem jelent meg. Csupán egy része készült el, és az is csak 10 évvel később: 1958-ban került nyomtatásba Belényesy Márta *Kultúra és tánc a bukovinai székelyeknél* című munkája, mely a székelyek táncéletét társadalmi-történelmi keretek közé ágyazva arra keresett válaszokat, hogy milyen kulturális jelenségeket hoztak magukkal Bukovinából és a Bácskából (Karácsony 2009, 24). A táncgyűjtés több faluban történt, köztük Bátaszéken, Hidason, Kisdorogon, Kétyen és Majoson. Így készült és maradt meg a tolna megyei Kétyre települt hadikfalvi székelyekről az első táncfelvétel.³

A kétyi gyűjtés a Zene-tudományi Intézet Néptánc Archívumában, az Ft.30 és Ft.31 jelzetű filmek képsorai között látható.⁴ Ehhez az Intézet Kézirattárában lelhetők fel Szentpál Olga táncírásai, melyek a filmek alapján, azok táncfolyamatairól készültek. A táncírásokat nemcsak a filmen található folyamatokkal hasonlítottam össze, hanem a filmleíró-jegyzőkönyvi adatokkal is. Ezek alapján több eltérést, apró különbséget, de egy-egy jelentősebb pontatlanságot is észrevettem, melyeket a következőkben mutatok be.⁵

² A filmek leltári számai: BTK ZTI Néptánc Archívum, Ft.30, 31, 32; Néprajzi Múzeum Ethnológiai Archívum, NM FILM 175.

³ Később, 1972-ben, 1977-ben és 1978-ban is készült táncfilm hadikfalvi táncosokról. Ezekből a legutóbbin, az 1978-as gyűjtésen láthatók kétyi adatközlők. (BTK ZTI Ft.990)

⁴ A filmek táncfolyamatokra bontva online elérhetők: http://db.zti.hu/neptanc_tudastar/

⁵ Az általam készített lejegyzések csak a lábak mozdulataira (támaszték és gesztus) vonatkoznak. A karok és a törzs mozgásainak, valamint a páros viszonyok és fogásmódok jelöléséről itt most eltekintettem.

Az Ft.30 jelzetű film első 10 táncfolyamata Kétyen készült helyi lakosok közreműködésével. A felvételeken 4 pár táncol felváltva, illetve 1 férfi hegedül, aki a tánczenét szolgáltatja. A gyűjtés a falu szélén lévő mezőn készülhetett, melyről az ott készült fényképek árulkodnak.⁶

Az 1. számú tánc a „Kaszás” megnevezésű, melyhez a „Kaszás 2.” elnevezésű, Tit.362 jelzetű táncírást tartozik. Az első helyesbítést itt kell tennem, miszerint a jegyzőkönyv itt helytelenül, a „Kaszás 1.” feliratú, Tit.361 jelzetű táncírást rendeli hozzá a tánchoz. A táncfolyamat a kép bal oldalán táncoló pár első folyamatát rögzíti. A polgári eredetű, két részből álló táncot zárt összefogódzásban járják. Az első rész félig kötött szerkezetű, melyben oldal irányú oda-vissza haladással apró, nyolcados, egylépéses motívumot lépnek. A második részben polkát táncolnak szabadon forogva a térben, kötetlen irányváltásokkal. Jellegzetes mozdulata a polkát bevezető „kaszálo” kargesztus, mely a forgás lendületes elindítását segíti elő.

Az Ft.30.2. számú táncfolyamat szintén a „Kaszás” nevet viseli, melyet az előbbieken alapján a „Kaszás 1.” megnevezéssel a Tit.361 jelzetű táncírás tartalmaz (2. ábra).

A tánc hasonló az előzőhöz, csupán annyiban tér el, hogy az első részében az oldalra haladó motívumot nyolcados helyett negyeddes ritmusban táncolják. Ugyanakkor a hozzá tartozó lejegyzés nem fogadható el. Szentpál Olga a felvételen táncoló mindkét pár táncát ötvözte, és a kettőt kombinálva írta le. A lejegyzésben a férfi táncfolyamat első 2 ütemét a kép jobb oldalán látható „B” férfi táncolja (4. ábra). A második két ütemet tulajdonképpen egyik férfi sem táncolja. A lábsorrend alapján a kép bal oldalán lévő „A” férféhoz kapcsolható (3. ábra), a lépés iránya azonban a „B” férféhoz köti. Az „A” férfi a hátra irány helyett sokkal inkább jobb részsút hátra lép, míg a „B” férfi bal láb-bal indul hátra. A következő két és fél ütem egyértelműen az „A” férfi tánc, az ismétlést azonban már máshogy táncolja, ami nincs külön jelölve, kiemelve a lejegyzésben. A „B” férfi táncfolyamatának ez a része nincs lejegyezve. A nők esetében hasonló helyzet áll fenn. Az első két ütem a jobb oldalon lévő „B” nő táncfolyamatának első két üteme lehet (4. ábra). Hogy miért csak „lehet”? Mert az árnyék miatt nem sok látszik a lábából. Egyedül a szoknya ringása, a felsőtest és a fej mozgása támasztja alá a feltevést. A bal oldalon álló „A” nő ezzel egy időben egy variációt táncol, ami a 2. ütem 2. felében tér el (3. ábra). A következő két ütem a „B” nőhöz kapcsolható, az „A” nőnél ugyanaz állapítható meg, mint a párjánál: az előre irány helyett sokkal inkább bal részsút előre irányban lép. A következő két és fél ütem ismét az „A” nő táncfolyamatával azonosítható, melynek ismétlésekor 1 ütemnyi eltérés itt is tetten érhető. A „B” nő táncfolyamatának ezen 5 üteme lejegyzés nélkül maradt.

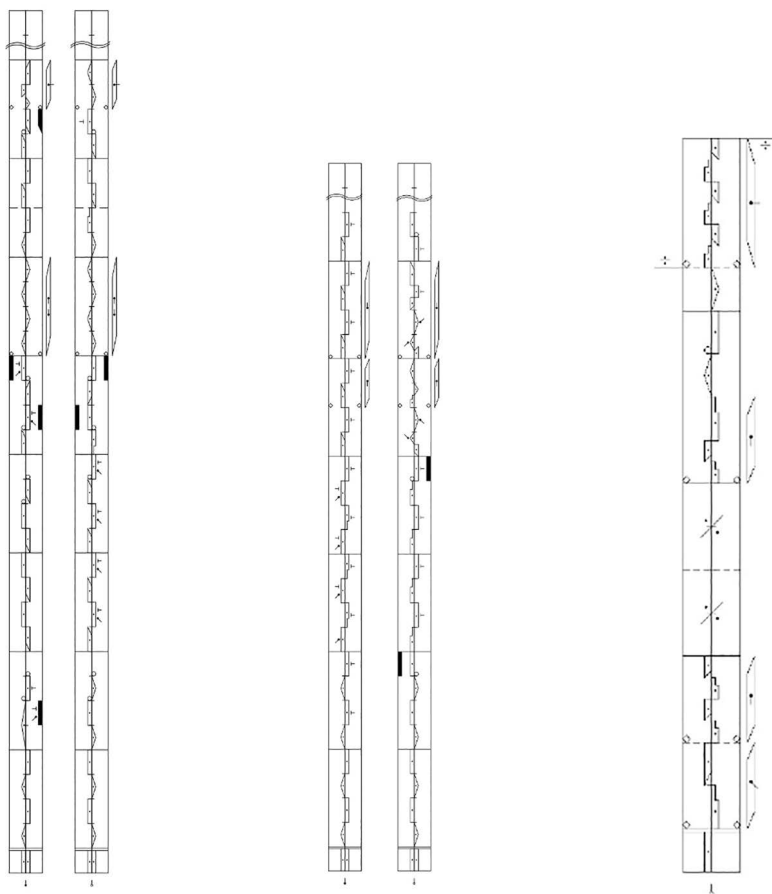
2. ábra: Kaszás 1., forrás: BTK ZTI Tit.361.

Az Ft.30.3. táncfolyamat az „Egyes verbunk”, ami az egyedül járt férfitáncot, a silladrit jelöli. Az előadó férfi nevét ismerjük: Bogos Menyus, 35 éves. A táncfolyamat a Tit.368 első 20 üteme, mely a lejegyzésben Ft.30.10a-ként van jelölve. A jegyzőkönyvben ez az információ nincs

⁶ Néprajzi Múzeum Fényképgyűjteménye. NM F 95083–95092.

jelölve, ezt a táncfolyamatot nem kapcsolja táncíráshoz. A tánc szólisztikus, improvizatív férfitánc. Figurázó és csapásoló részekre osztható, melyeket szabadon bővít. Nyolcadolós ritmusa az erdélyi férfitáncok típusához köti. Apró ugrások, térd- és bokarugózások teszik könnyeddé a táncát.

Az Ft.30.4. számú táncfolyamat az „Apró silladri”, mely nem válik el élesen az előző folyamattól. A tánc váltására a jegyzőkönyvben egy függőleges összekötő ív utal, valamint egy megjegyzés: „járják tovább, a zene változik”. A korábban szóló táncot, az Egyes verbunkot járó férfi lép oda egy asszonyhoz, és kezdi vele a táncot. Az ő táncuk leírása a Tit.364-gyel jelölt lejegyzés. A zárt összefogódzású forgós táncot nyolcadolós ritmusú lépéssel járják. A forgást egyszerű, hirtelen irányváltókkal állítják meg.

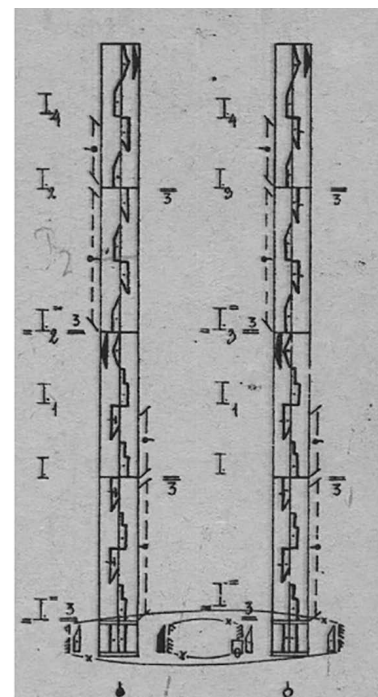


3. ábra: Kaszás „A”-pár,
forrás: saját készítés

4. ábra: Kaszás „B”-pár,
forrás: saját készítés

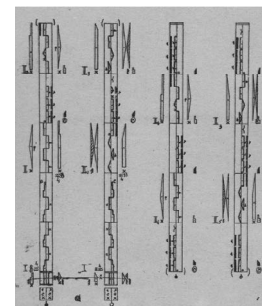
5. ábra: Nagylépéses,
forrás: saját készítés

Az Ft.30.5. számú táncfolyamat a jegyzőkönyv szerint a „Négy lépéses silladri”, mely azonban a táncírásban „Nagylépéses silladri”-ként szerepel (6. ábra). A táncfolyamat a 4. számú táncal egy időben látható, erre utal a jegyzőkönyvben szintén összekötő függőleges ív.



6. ábra: Nagylépéses silladri, forrás: BTK ZTI Tit.365.

A lejegyzés a feltűnő letisztultságával arról árulkodik, hogy az nem egy bizonyos táncos pár folyamata, hanem magának a táncnak egy stilizált, lecsupaszított, általános leírása. Ugyanis a filmen páronként látható apró eltérések közül egyik sincs jelölve. A lejegyzés első 8 üteme mind a férfi,



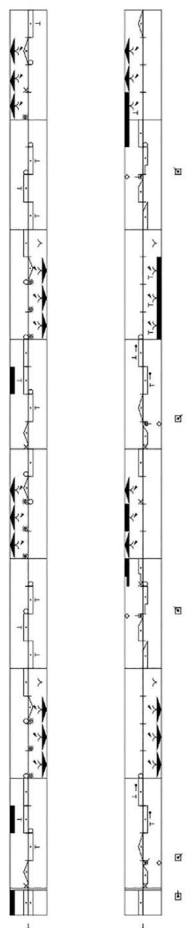
7. ábra: Rop-rop, forrás: BTK ZTI Tit.366.

mind a nő esetében megegyezik a filmen látható folyamat részletével. Az eltérések a következő 8 ütemben tűnnek fel, mely a tánc 2. része. Ez négy oldalra haladó lépésből és 3 helyben dobantásból áll. A kép jobb oldalán, az első sorban táncoló pár férfi tagja („A” férfi) minden esetben a haladás irányával ellentétes lábbal indul, míg párja („A” nő) minden alkalommal jobb lábbal lép először. Az első sor bal oldalán lévő táncos pár férfi tagja („B” férfi) 4-ből 3-szor a haladás irányával megegyező lábával lép, párja („B” nő) pedig mind a négyszer a haladásnak megfelelő lábával kezd. A 3 dobantás is különbözik ennél a 2 párnál.

⁷A 8. ábra csak az „A” férfi és „A” nő táncának 2. részéről készült.

A „B” férfi egy alkalommal azonos lábbal, a többi 3 alkalommal pedig lépés közben, váltott lábbal dobant. A „B” nő mindig ugyanazzal a lábbal tág 3. pozícióban dobant.

Az Ft.30.7. számú táncfolyamat a „Hazai kikérés”, melyhez a Tit.367 lejegyzés tartozik, ami a teljes folyamatról, mindegyik táncosról készült. A tánc egy lakodalmi oszótánc, melyben egy fiatal lányt ültetnek egy székre, aki előtt egy idősebb férfi áll. Csalogató mozdulatokkal, kargesztusokkal hívja táncba a lányt. Mikor a lány feláll a székről, a férfi hirtelen elrántja a kezét, majd a lány visszaül. Ezt követően ismét csalogatja a lányt, aki újra feláll a székről. Ekkor összekapaszkodnak, és forgásokból, kiforgatásokból álló táncsal, ruszászkával folytatják, ami nagyon hasonlít a páros, apró silladrira. A férfi ezután odaviszi a lányt az egyik férfihez, akik szintén ebbe a forgós táncba kezdenek. A táncosztó szerepében lévő férfi egy másik asszonyhoz is odamegy, akit rövid forgás után átad egy másik férfinak. Minden asszonnyal táncol egy rövidet, majd odakíséri, kiosztja egy férfihez.



8. ábra: Rop-rop „A”-pár, forrás: saját készítés

Az Ft.31 jelzettel ellátott filmen a hozzá tartozó jegyzőkönyv szerint 3 táncfolyamat készült kétyi táncosokról. Az Ft.31.2. számú tánc a „Zsidós”, melyen 4 fiatal pár táncol. A táncról a Tit.379 számú leírás készült. A táncot zárt összekapaszkodásban járják, és két részből áll. Az első részben a párok oldalra haladnak, majd a megérkezésükkor hármat dobantanak. Ez megismétlődik a másik irányba is. A második rész egy polka, melyben két galopp motívumot négy darab negyedes lépés követ. Mindezzel pedig helyben forognak, amit megismételnek ugyanabban az irányban.

Az Ft.31.3. számú táncfolyamat az „Aprózó silladri”, melyről szintén nem készült lejegyzés. Mivel az Ft.30 számú film 4. táncfolyamatában ugyanezt láthatjuk, így nem szükséges külön táncírásban rögzíteni. Az egyedüli eltérés a tánc megnevezésében van.

A Ft.31-es film 10. számú táncfolyamata a „Viricses”, mely a Tit.383 jelzetű táncírás szerint Kétyen gyűjtött tánc. A jegyzőkönyv szerint azonban Majoshoz tartozik a felvétel. A filmen majosi (istensegítsi) székelyek táncolnak, így a 10. számú táncfolyamat már nem tartozik a kétyi táncok közé.

Az itt felsorolt, bemutatott táncok egy akkori, 1948-as állapotot, pillanatnyi képet mutatnak a táncanyagból, a Kétyre települt hadikfalviak tánckészletéből. A filmre vett folyamatok nem kizárólagosak, tehát a felvételek nem a teljes táncrepertoárt tartalmazzák.

A bukovinai székelyek táncairól és táncéletéről részletesen elsőként Szentpál Mária *Völgységi táncok* című kötetében olvashatunk. Az 1951-ben megjelent könyv nemcsak néprajzi, tánc-folklorisztikai adatokkal szolgál, hanem táncpartitúrák és népviselet-leírások is helyet kaptak benne. A könyv egy olyan kiadvány, amely az akkori néptáncgyűttesek számára kívánt forrást nyújtani. A benne található eredeti táncok nyersanyagot biztosítottak, a bemutatott koreográfiák pedig azt a célt szolgálták, hogy az együttesek repertoárját gazdagítsák, a táncmozgalom „fejlődését elősegítsék”. A néprajzi és viseleti ismertetőn kívül egy gyakorlati útmutató is olvasható Szentpál Olgától, aki a táncok művészi feldolgozásához nyújt különböző megoldási javaslatokat. A forrásbiztosítás mellett ösztönző célzata is volt a kötetnek: az ország néptáncgyűtteseit akarták bevonni a néptáncgyűjtésekbe. A kötet az 1948-as gyűjtés anyagait használja fel, de Kétyről csak 2 táncot közöl. A kor kultúrpolitikájának megfelelően a táncok bemutatása, részletes leírása után egy-egy színpadra elkészített koreográfia terve, illetve a hozzá tartozó zenei feldolgozás olvasható (Szentpál, 1951).

Első táncként az „Egyes verbunk”-ról készített felvétel általános bemutatását adja Szentpál Mária. Itt megnevezi a táncost, aki a leírás szerint kalapban, egyenes derékkal, könnyed mozgással járta a cigány előtt a táncot. Dinamikus, virtuóz táncában a kis, pattogó és a nagy, mélyítő ugrásokat változatosan használta. Táncának hatását az erős tapsok is fokozták. Ezt követően a tánc menete, a táncfolyamat ütemekre lebontott szöveges leírása olvasható (Szentpál 1951, 35–48).

A másik kétyi tánc, mely a könyvben szerepel, a „Hazai kikérés”. A táncosok közül csak a táncosztó szerepben táncoló férfit nevezi meg, Domokos Ferencet. Ez az információ a filmleíró jegyzőkönyvből hiányzik. Itt is a tánc rövid bemutatásával indít. Maga a tánc egy lakodalmi tánc, ahol a násznagy vagy a lakodalmi gazda a táncosztó szerepben jelenik meg. A menyasszonnyal, „hazai”-val járt csalogató táncban a násznagy a széken ülő menyasszonyt hívja táncba, akitől azonban – ahogy feláll a székről – elfordul. Szentpál Mária itt megjegyzi, hogy ezt a játékot eredetileg háromszor játsszák el, és csak a negyedik alkalommal fogja meg a menyasszony derekát, ugyanis a filmen ezt a csalogatást csak 1-szer ismétlik meg. A férfi ekkor táncol vele egy rövidet, és odaviszi a vőlegényhez, majd minden asszonnyal és lánnyal fordul egyet, akiket egyenként visz egy-egy legényhez. A kialakult párok „ruszászkát” táncolnak, mely román eredetű páros tánc. Az előzőhöz hasonlóan, szintén a tánc, a motívumok szöveges leírásával folytatódik az elemzés. Az egyes testtartások, páros viszonyok bemutatására, illusztrálására néhány rajz is szolgál, mely a verbunk elemzésében is megtalálható (Szentpál 1951, 115–139).

Mindkét tánc esetében a gyűjtési anyag közlését a színpadi feldolgozás egy lehetséges változata követi. A kétyi verbunk nyomán Rábai Miklós készített koreográfiát haladó csoportok számára, melyhez a zenei feldolgozást Gulyás László írta. A „Hazai kikérés” alapján pedig Merényi Lea és Vadasi Tibor alkotott színpadi művet, melynek zenei kíséretét Vass Lajos komponálta meg. A koreográfia-minták a táncok lépéseinek tisztázásával, részletes leírásával indulnak, mely motívumok elnevezései tudományos, szakmai alapokon nyugszanak.⁸ Ezt követi a koreográfia szerkezetének leírása, melyet térrajzokkal illusztrál a kötet, majd a koreográfiához tartozó zenei anyag kottája.

⁸Néhány példa: lassú csattogó, oldal-ugró, tapsos-rezegő, tükörcsárdás, nagy bokás. Szentpál M. 1951, 123–127.

A néptánc funkciókutatásának magyar vonatkozásai

Szentpál Olga és Szentpál Mária is a táncok gyakorlati felhasználását, egységes, egyforma el-sajátítását, és azok színpadra szánt művészi feldolgozását helyezték előtérbe (Szentpál 1951, 3–5, 14–17). A leegyszerűsített, standard tánclejegyzések tehát nem a hanyag munka eredményei, hanem egy kiindulópontnak szánt alapanyag. Ugyanakkor azt is meg kell jegyezni, hogy a székely eredetű táncok (egyes verbunk, páros silladrik, hazai kikérés) lejegyzései nagyon pontosak, szinte minden apró mozdulat rögzítésre került, szemben a polgári, németes eredetű táncok esetében.

Amint láthattuk, a látszólag szabályozott, kötött polgári táncok is teret tudnak adni az egyéniség kibontakozására. Ugyan meghatározott keretek között, de lehetőség nyílik a saját variáns kialakítására. Ezeket a különbségeket azonban nem rögzítették a táncok lejegyzésekor. Ennek több oka is lehet: egyrészt a nézőkép mérete, a film gyorsasága, a kép minősége, vagy egyszerűen nem tartották fontosnak, hogy minden variációt leírjanak. Ezzel a lejegyzési gyakorlattal szemben áll a mai, minden apró különbséget feltüntető és rögzítő táncírás. Felmerülhet a kérdés, hogy melyik módszer a jobb, de úgy gondolom, hogy a különbség a táncírás, mint eszköz felhasználásában van. Az előbbi a tánc tanulást, majd saját egyéniségre formálást segíti, ösztöni, míg az utóbbi a tánc elméleti, szerkezeti megértését, vizsgálatát szolgálja. Mindkét módszer megállja a helyét, a kérdés az, hogy melyiket mire használjuk.

Az általam elkezdett munkát nem tartom befejezettnek. Jelenleg is folyik Kétyen egy monografikus igényű kutatás, melynek tagjaként vizsgálataimat, gyűjtéseimet folytatom. A korábbi eredmények fényében állapíthatom meg, hogy a bukovinai, azon belül is a hadikfalvi székelység kultúrája, hagyományai nincsenek kellőképpen feldolgozva. Az 1950-es évek nagy jelentőségű munkái óta alig jelent meg szakirodalom a témában. Pedig még ma is lehet adatokat találni, személyesen találkozni bukovinai születésű székelyekkel. Izgalmas és hálás területe lehetne nemcsak a néprajztudománynak.

Irodalomjegyzék

- Belényesy Márta (1958): *Kultúra és tánc a bukovinai székelyeknél*. Akadémiai Kiadó.
- Karácsony Zoltán (2009): Az erdélyi táncfolklorisztikai filmek keletkezéstörténete és kritikai áttekintése a kezdetektől 1963-ig. *Művelődés*, 62. évf. 11. sz. 22–30.
- Magyar Zoltán. (2011): *A magyar népi kultúra régiói*. 2. kötet. Mérték Kiadó.
- Mohay Tamás (2011): Bukovina. In: Paládi-Kovács Attila (szerk.): *Magyar Néprajz. I.1. Táj, nép történelem*. Akadémiai Kiadó. 887–890.
- Szentpál Mária (1951): *Völgyeségi táncok*. Művelt Nép Könyvkiadó.

Forrásjegyzék

- Bukovinai székely táncok*. 1948. Gyűjtötte Belényesy Márta, K. Kovács László, Szentpál Olga és Vargyas Lajos, BTK Zenetudományi Intézet Néptánc Archívum, Ft. 30, 31. Filmfelvétel.
- Bukovinai székely táncok*. 1949. Lejegyezte Szentpál Olga, 1949, BTK Zenetudományi Intézet Néptánc Archívum, Tit.361–368, 379, 383. Kézirat.

Kurath az etnokoreológia tudományterületének kijelölésekor az egyik fő kérdésnek tartja a táncok funkciójának feltérképezését. Kihangsúlyozva, hogy „a tánc kutatása nemcsak az olvasóknak szóló információközlésre és az előadásokhoz táncanyag gyűjtésére korlátozódik, hanem a tánc társadalmi funkcionális jelentőségére is vonatkozik” (Kurath 1960, 235).

A funkciókutatásban két nagy irányzat különül el. Az elsősorban Amerikában követett megközelítést funkcionalista, vagy kontextuális névvel illetik. Fő kutatási iránya – mint a kontextuális kifejezésből jól látszik – a táncok és a tágabb környezet összefüggései. Tehát nem önmagával a táncsal, az azt felépítő motívumokkal, mozdulatokkal, hanem a társadalmi beágyazottságával, szerepével és szokáskörnyezetével foglalkozik (Buckland 1999, 3–6 vö. Kealilnohomoku 2001, 90–91). Ezzel ellentétben az Európából kiinduló formai irányzat a táncok mozdulatainak, a tánczenével létrejövő kapcsolódásának leírását helyezi a középpontba (Giurchescu és Torp 1991, 1–10 vö. Felföldi 2005, 24–27; Delgado 2005, 65–71). A magyar, formai alapon nyugvó tánc-kutatásban a funkció szó több esetben a tánc eleminek táncban betöltött szerepét jelenti. Tehát a kifejezést a másik, a funkcionalista irányzattól eltérően használják. Martin György és Pesovár Ferenc felismerve e kettősséget kísérletet tettek a funkció szó értelmezésének tisztázására. Az 1960-as évektől megjelent publikációikban (Martiné és Pesovár 1960, 211–212; Martin 1979a, 27–29; Martin 1979b, 481) elválasztották egymástól a formai irányzat funkció értelmezését – mely alatt formai elemzések során használt elemek szerkezeti funkcióját értik –, és a kontextuális irányzatban használatos funkció értelmezést (tánc és a társadalom viszonya, tánc szerepe a társadalomban, Royce 1977, 64; Felföldi 1997, 100–105). Martin a körtáncokkal foglalkozó könyvében (Martin 1979a) már fontos szempontként tekint a táncok funkcionális elemzésére. Megjegyezve, hogy a „tánc legváltozékonyabb vonásai közé tartozik” ugyanakkor „(...) a funkcionális vizsgálat a táncok történeti változás-vizsgálatának egyik fontos támpontja” (Martin 1979a, 28).

Táncfunkciókkal foglalkozó magyar munkák

Lévi László 1938-ban védte meg diplomáját a párizsi *École des Hautes Études Sociales*-ben (Felső Társadalmi Tudományok Iskolája), melynek témája a tánc szerepe a primitív népek életében. Nagyszabású munkájában kortársához, Curt Sachshoz hasonlóan olyan eseményeket, alkalmakat kategorizál, ahol a tánc kiemelkedő helyet foglal el:

- extatikus táncok: lelkes és lélektelen természeti tárgyakra valamint a holtak szellemeire ható táncok, mágikus táncok;
- a halálhoz, az élethez és a születéshez kapcsolódó táncok: születési rítusok táncai, a halott eltemetése előtti tánc, a halott eltemetést követő táncok;
- a felavatáshoz kapcsolódó táncok: közönséges beavatás táncai, a varázsló beavatásakor járt tánc;
- szerelmi táncok: megszipító mágikus táncok, csábító táncok, a házassági szertartás táncai, az asszonyok termékenységét kérő táncok;
- gyógyító táncok;
- háború és haditáncok: csatára való felkészülés táncai, győzelmet kérő mágikus táncok, megölt ellenség szellemét engesztelő táncok, harc utáni táncok;
- halászathoz és a vadászathoz kötődő táncok;

- egyéb hasznos táncok: földműveléshez kapcsolódó táncok, cserekereskedelemhez kapcsolódó táncok, evezős-tánc;
- mulatsági és szórakozó táncok (Lévi 1938, 49–96).

A rendszerből is látszik a táncok egész életre ható szerepe. Konkrét funkciókról nem ír, azonban kiolvasható, hogy elsősorban rituális táncokról van szó.

A második világháború utáni magyar táncutatókorszerűségét Kaposi Edit munkássága is mutatja (Kaposi 1947).¹ Bodrogekői gyűjtéseinek érvényesítette a korszerű kontextuális szemléletet. A tánc vizsgálatok fontosnak tartja a társadalmi környezet egészének, a tánc szerepének (funkció és forma együttese) kutatását (Kaposi 1947). Ennek megfelelően bodrogekői kutatásában külön fejezetben foglalkozik a megváltozó tánc szerepnek. Az 1920-as évektől datálja a táncélet elszegényedését, és ezzel párhuzamosan a tánc szerepének megváltozását. A polgárosodással és a divatos, városi táncok elterjedésével magyarázza a korábbi szerves táncszerepkör felbomlását. Az „1914–20-as évekig a tánc a paraszti élet szerves része, az élet örömeinek, fájdalmainak kifejezője volt” (Kaposi 1999, 21). A közösen végzett munkákat rendszerint tánc követte. Az előkészület nélküli, saját énekhangra kialakult spontán táncalkalmakon kívül a szervezett eseményeken is összekapcsolódott a munka és a tánc. A lakodalmakon, vagy a nagyobb családi eseményeken (keresztelő, névnap) a résztvevőknek nem volt ildomos csak a mulatságra érkezni. Az előkészület munkáiból is kivették a részük, amelyet táncalakkal zártak le. Kaposi a tánc funkciójának megnevezésekor két felosztást közöl. A polgárosodás előtti szakaszban a tánc szerepe, funkciója komplex, szerves részét képezi az életnek.² Az 1920–30-as évektől „a polgárosodás következtében kétféle funkciója lett: 1. A társadalmi érintkezés egyik formája; 2. A színpadi produkció” (Kaposi 1999, 21).

Vitányi Iván a táncról átfogóan érkező 1963-ban megjelent munkájában a táncok kategorizálásának egyik fő szempontjaként a tánc társadalmi szerepét, funkcióját jelöli meg. Véleménye szerint nemcsak attól lesz valami közhasználatú tánc – esetünkben néptánc –, hogy más a formakincse és a formálási eszköztára, hanem attól is, hogy a táncos más funkcióban használja a táncot (Vitányi 1963, 22–26). A közhasználatú táncok célja nem önmaga a tánc, hanem az azon kívül eső mágiikus szertartás, vagy a pusztán szórakozás. „Nincs külön művész és közönség, nincs külön alkotó és műélvező” (Vitányi 1963, 23). A színpadi táncnál azonban már szétválak a művész és a közönség. A művész specialista, aki a színpadi tánc előadását tanulta, akinek ez a szakmája. Vitányi kiemeli, hogy a színpadi táncot az adott populációnak csak kisebb része tekintheti meg.³ Továbbá Sachsot idézve felhívja figyelmünk miszerint talán a tánc volt az első jelenség, ahol szétvált a művész (előadó) és a befogadó személye (Vitányi 1963, 24).

A magyar néptáncutatókban található funkcióelmélet bizonyos nézőpontjáról az előbb már szóltam. A kontextuális irányzatnak megfelelő funkció besorolásokra számtalan kísérlet történt. Köztük olyan írásokkal, amelyek nem a táncok funkció leírásának céljával készültek, hanem átfogóbb, a tánc szélesebb értelmezésének feltérképezése vágyával (Pesovár 1978), vagy egy-egy részterület részletes kifejtésével (Kallós és Martin 1970; Martin 1979), mégis elkerülhetetlenül érintik a táncok funkcióinak kérdését.

Martin György a gyimesi csángók táncéletéről és táncairól Kallós Zoltánnal közösen írt tanulmányában részletesen ismerteti a táncalkalmakat, az idejüket, a helyüket és az azon résztvevőket (Kallós és Martin 1970, 231). Az összefoglalás 1) szórakozó-mulató-társasági, 2) rituális, alkalomhoz kötött (lakodalmi játékos táncok, lakodalmi menettáncok és lakodalmi rituális táncok) és 3) bemutató, mutatóanyag és virtuskodó funkciókat nevez meg. A tanulmányból kiolvasható

¹ Az 1946 és 1948 közötti kutatásról 1999-ben jelent meg összefoglaló kötet.

² A szerző itt nem nevesíti a konkrét funkciókat. Azonban sorok között kiolvashatjuk a tánc szórakozó-mulatsági, közösségi létet megtestesítő funkcióit.

³ A XXI. század eltérő médiahasználatára és -elérhetősége miatt ez a kijelentés mára újragondolást igényel.

a szórakozó-mulató táncfunkció túlsúlya. A jelölt táncalkalmak egy része rituális, alkalomhoz kötött. A bemutató jellegű táncok – a féloláhos, és a verbunk – a táncmulatságokon elvértve fordultak elő (Kallós és Martin 1970, 210, 212).

Pesovár Ferenc az 1970-es évek végén megjelent a magyar nép táncéletét összefoglaló, meggyező című munkájának bevezetőjében⁴ szövi mondandójába a tánc funkcióival kapcsolatos meglátásait. A szóló férfitáncoknál tér ki a tánckezdő, mulató és bemutató funkcióra. Későbbiekben a bemutató funkció megnevezés szinonimájaként a virtuskodó kifejezést használja. Az előző funkciókkal egyenértékű szerepkörként tekint a rituális táncokra: „A szórakozásra szolgáló mulató és virtuskodó táncok mellett a parasztság számon tartott szokásokhoz kapcsolódó, rituális jellegű táncokat is” (Pesovár 1978, 4).

Pesovár Ferenc összefoglaló kötetét egy évvel követte Martin György körtánc monográfiája (Martin 1979a). A könyvben a körtáncok vizsgálata során a funkcionális tényezőket vette első helyre. Hiszen „a tánc társadalmi szerepének konkrét alakulása e nélkül nem mérhető” (Martin 1979a, 28). A körtáncokban résztvevők száma, neme és kora vizsgálati szempont kifejtésénél már utal a társadalmi funkcióra, azonban itt még konkrét megnevezését nem olvashatjuk a funkcióknak. A következő altényező – a tánc alkalma, alkalmazásainak körülményei (időpont, színhely, szokáskör) – kibontásánál már megnevez konkrét funkciókat. Miszerint a rituális szerepkört a tánc szakrális helyszíneken történő előadása, valamint a lakodalmak rituális táncai jelentik meg. A körtáncok táncrendben elfoglalt helye szerint kiemeli a tánckezdő funkciókat. Az újabb elterjedésű férfi-női vegyes körtáncok esetében beszél már kifejezetten mulatsági szerepköréről is (Martin 1979a, 29).

Szintén 1979-ben jelent meg Ortutay Gyula szerkesztésében *A Magyar Folklór* (Ortutay 1979) című nagyszabású munka, melybe Martin György írta a *Tánc* fejezetet (Martin 1979b, 477–539). A néptáncok elemzése és rendszerezése szakaszban tér ki felsorolás szintjén a tánc funkcióira: „A táncok funkciója, tartalmi jegyei alapján szórakozó-mulatsági, mutatóanyag-ügyességi (eszközös), harci, rituális-szertartásos, játékos, utánzó-mimikus és menettáncokat stb. különböztetünk meg” (Martin 1979b, 484).⁵ A funkció típusok közötti határvonalat, az osztályozás mikéntjét, vagy a konkrét táncpéldákat nem fejti ki részletesebben. A téma lezáratlanságára utal a felsorolás befejezetlensége is.

Martin György utolsó előadásának tanulmány változatában (Martin 1984, 353–361) bizonyos funkciók egy szélesebb téma kibontása során kerülnek megemlíítésre. A „modern nemzeti tánc típusok” XVIII-XIX. századi kialakulásakor a nemzeti elitréteg a kor célkitűzéseinek megfelelően használta a nemzeti önállóságot leginkább kifejező paraszttáncokat. Martin kiemeli célkitűzésük kettősségét, melyben egyrészt a színpadi magasművészetbe szándékozták emelni a néptáncot, másrészt a paraszti kultúrában meglévő szórakozó funkciókat tovább erősítve „a nemzeti társasélet, a közösségi szórakozás szerves részévé” (Martin 1984, 359)” is kívánták tenni. Mindezek értelmében a szórakoztató és a szórakoztató, mulatsági táncfunkciók megfogalmazásával találkozhatunk. A nemzet életében megjelenő egyre gyakoribb paraszttáncok stilizálásával a XIX. század közepére a táncok „kétféle funkcióban jelennek meg. Egyrészt az autonóm tánc- és zeneművészet fontos részévé válnak (...) másik fontos funkciója a társastánc kultúrában betöltött jelentős szerepük. (...) a társadalom minden rétegében igyekeztek kiszorítani az elterjedő nyugati, főként németes jellegű páros táncokat (...)” (Martin 1984, 360). Utóbbi megállapítás egy újabb táncfunkciókat, a politikai színezetű tánc szerepkört írja le.

⁴ Pesovár Ferenc 1978, 3–7.

⁵ Feltehetően a Pesovár Ernővel jegyzett közös tanulmányukban (Martin és Pesovár 1960, 211) közölt – a néptáncok összetevőit és kísérő jelenségeit leíró – kategóriarendszer alapján készült a felsorolás. Az első pontban tárgyalják a tánc tartalmi elemzést, melynek része funkcionális elemzés. Itt még konkrét funkciókat nem olvashatunk.

Felföldi László két tanulmányában is foglalkozik a táncok funkciójának kérdésével (Felföldi 1987, 1997). A korábbi, 1987-ben megjelent, a rituális funkciót kifejtő tanulmányában a korábbi munkákat összefoglalva az alábbi felosztást közli:

- szórakozó, mulató táncok;
- bemutató, mutató, virtuskodó táncok;
- szertartásos, rituális táncok;
- menettáncok (Felföldi 1987, 207).

Maác László a magyar táncművészet változását bemutató tanulmányában (Maác 1991, 7–25) nem foglalkozik ténylegesen a tánc funkcióival. Ugyanakkor a tánc és a hatalom kapcsolatát részletező gondolataiban többször utal a tánc mulató és politikai funkciójára is. A mulató, szórakozó táncok kapcsán a XVI–XVIII. századi egyházi tiltásokra hivatkozik, melyekből egyértelműen azonosítható a tánc mulató funkciója. A tiltásokból kiolvasható a tánc feszültségoldó, önszórakoztató mivolta. A politikai, nemzettudat erősítését szolgáló funkciót a reformkor vándorszíni társulatának magyar táncbetéteivel kapcsolatban emeli ki. A társulatok a nemzeti összetartozást kinyilvánító magyaros táncokat szóttek színdarabjaikba, még akkor is, ha az a darab cselekményében nem illeszkedett (Maác 1991, 8–9).

Felföldi László a funkciókkal kapcsolatos másik tanulmányában (Felföldi 1997, 101–105) már kifejezetten a magyar néptáncutatásban fellelhető funkció megközelítéseket tárgyalja. Az elsősorban áttekintő, nagy kutatástörténeti időszakokat bemutató munka nem közli ismét a korábban már bemutatott felosztást. Azonban összefoglalja a magyar táncutatásban a funkcionalitással kapcsolatos tanulmányokat. Jól átlátható rendszerben közli az addigi eredményeket, melyek nem a konkrét funkciók megnevezésére, hanem a funkciókat meghatározó tényezőkre vonatkoznak. Felföldi részletesebben ismerteti Pesovár Ferenc (1978) összefoglaló könyvének idevágó részét. Míserint a magyar hagyományban elsődlegesen szórakozó, valamint bemutató funkciójú táncokat találunk. A rituális táncokkal kapcsolatban Pesovár szóhasználatát idézve a „rituális jellegű” szókapcsolatot használja. Valamint utal a divattáncok és az etnikai átvétel hatását magukon viselő táncok csoportjára.

Ratkó Lujza 2002-ben a következőt írja a tánc funkcióiról: „Egy tánc funkciója az a szerepkör, amelyet az adott közösség életében aktuálisan betölt, s amely társadalmi-kulturális közegének, szokáskörnyezetének függvényében változik. A recens táncanyag alapján ennek megfelelően rituális, szertartásos, tánckezdő, mutató, virtuskodó és szórakoztató-mulató funkciókról beszélhetünk” (Ratkó 2002). A tánc funkcióját körülíró definícióban mindenképpen ki kell emelni a fogalom tartalmának folyamatos változását. Aminek következtében nem meglepő Ratkó felosztásának kismértékű eltérése a korábbi funkció felosztásoktól.

Varga Sándor 2012-ben indított kutatást Végvár település táncművészetének változásának feltérképezésére. Munkájában részletesen tárgyalja a település táncait, tánccélját és a tánc mindennapi életbe integrálódásának változásait. A munka összefoglalójában három funkciót említ, mint a végvári táncok fő társadalmi szerepkörét. A 1) szórakoztató, a 2) művészi és a 3) rituális funkciók mellett azonban még kiemeli a magyar táncok identitásképző funkcióját is (Varga 2018, 92).⁶

Összefoglalás

A bemutatott anyagok alapján több tendencia is észrevehető. Elsőként kiemelendő, hogy az 1930-as évektől a 2000-es évek elejéig folyamatosan, szinte azonos időközönként esett szó a néptáncok funkciójáról. Ugyanakkor megjegyzendő, hogy a kifejezetten táncfunkciókkal foglalkozó

⁶ Megjegyzendő, hogy Varga az identitásképzést nem nevezi funkciónak.

tanulmányok száma kevés. A legtöbb esetben a szerzők a társadalmi beágyazottság, vagy a szerkezeti, formai elemzés mellett tesznek említést a funkciókról. Az első magyar, kifejezetten a táncfunkciókat összefoglaló munka Felföldi László (1987, 1997) nevéhez fűződik. Az 1987-ben írt tanulmánya elsősorban a rituális táncokkal foglalkozik, melynek bevezetőjében összefoglalja a magyar táncutatásban addig megjelent táncfunkciókat, valamint utal több nemzetközi tipológiára. Az 1996-os tanulmánya kifejezetten a magyar vonatkozású, funkciókkal foglalkozó munkák történetiségét, és nemzetközi beágyazottságát tárgyalja.

A táncfunkciókkal kapcsolatos írásokban tapasztalható másik tendencia a funkciók értelmezésében vehető észre. A korai munkákban (Lévi 1938) még nemzetközi viszonylatban sem nevesítenek funkciókat a szerzők. Olyan alkalmakról és eseményekről írnak, melyek során a tánc megjelenhet.

A kutatók funkció értelmezésének másik iránya nem a táncalkalmak, események felsorolása, hanem a komplexebb, tényleges tánc szerepkörök megnevezése. Nemzetközi összehasonlításban is kiemelkedő Kaposi Edit munkássága, aki már 1947-ben a bodrogi táncutatás kapcsán tényleges táncfunkciókat ír le. Mindezt úgy, hogy a tánc szerepköreinek változását is feltérképezi. Terepmunkája során arra a következtetésre jut, hogy az 1920–30-as évek előtt a tánc szerves részét képezte a mindennapoknak, rendszeresen megjelent az emberek életében a munkákat, a nagyobb ünnepeket kísérvé valamint számtalan spontán táncalkalom adott lehetőséget a táncra. Ugyanakkor a polgárosodást követően a tánc elvesztette korábbi összetett szerepét. Az 1920–30-as évek utáni tánccél alapján Kaposi két nagy táncfunkciót nevez meg: a társadalmi érintkezés egyik formája, valamint színpadi produkció (Kaposi 1999, 21–24).

A magyar kutatók a nemzetközi táncutatásokkal párhuzamosan a 70-es években kidolgozták a későbbiekben lényegesen már nem módosított táncfunkció rendszert. Felosztásukban egyrészt a komplexitás tekintetében követik Kaposi úttörő munkásságát, így igazodva a nemzetközi tendenciákhoz is. Ugyanakkor a táncfunkciók megnevezésekor már speciálisabb, a kutatásaikra alapozva jól körülhatárolható, konkrét táncpéldákkal azonosítható táncfunkciókat határolnak körül: szórakozó-mulató, rituális, alkalomhoz kötött, bemutató jellegű, tánckezdő, harci, játékos, utánzó-mimikus, tánckezdő, menettánc, művészi (Kallós és Martin 1970; Martin 1979; Pesovár 1978, vö. Varga 2018, 92).

A bemutatott táncfunkció felosztások konkrét funkció megnevezéseinek összevetésekor jól kirajzolódik a minden szerzőnél megjelenő funkció csoportja. A tanulmány a következőkben csak a szórakozó, mulató és a bemutató funkciókkal foglalkozik részletesebben. A szórakozó, mulató funkciót minden táncfunkció felosztás külön tárgyalja. A szerzők a funkció megnevezésekor különböző terminológiát használnak – Kaposi: szórakozás, Pesovár Ferenc: mulató, Martin: szórakozó-mulató, Felföldi: szórakozó, mulató, Maác: mulató, Ratkó: szórakoztató-mulató, Varga: szórakoztató. A rendszerezések mellett nem találunk konkrét definíciókat a különböző funkciók leírására. Ezért fontosnak tartom a fogalmak tartalmának körüljárását. Különösen a bemutató funkciójú táncok elnevezéseivel – Kaposi: színpadi produkció, Martin: mutató, virtuskodó, Pesovár Ferenc: bemutató, virtuskodó, Felföldi: bemutató, mutató, virtuskodó táncok, Ratkó: mutató, virtuskodó vagy szórakoztató-mulató, Varga: szórakoztató – összevetve fontos a pontos elhatárolás.

Az 1960–70-es években kialakult többszerzős magyar felosztást értelmezve, a nemzetközi rendszerezéseknek is megfelelően egyértelművé válik, hogy a szórakozó-mulató táncok aktuális szerepköre alapvetően az önszórakoztatás. A közösség tagja azért járja a táncot, mert ezzel kapcsolódik ki, ezzel mulat (Royce 1977, 79; Shay 2018, 31–32; Giurchescu 1975, 202), ennek segítségével lép ki a hétköznapi világból, teremt közelebbi kapcsolatot a másik nem képviselőjével (Kurath 1949, 276–296), oldja feszültségét (Royce 1977, 83 vö. Parsons és Shils 1951, 151–152). Míg a

bemutató, mutatványos, virtuskodó vagy Ratkó Lujzánál szórakoztató-mulatsági szókapcsolattal jellemzett szerepkör célja a táncot figyelőknek szerzett örömet helyezi előtérbe (Kurath 1949, 276–296). A táncos azért műveli ezt a szerepkört, mert a közösség tagjainak szeretne esztétikai élményt nyújtani (Royce 1977, 79; Shay 2018, 31–32; Kurath 1949, 276–296).

Tisztában kell lennünk a két hasonló, bár lényegesen eltérő jelentésű szórakozó és szórakoztató szó tartalmával. Hiszen a szórakoztató szó alapvetően azt sugallja, hogy a táncos mozdulataival mások örömeire táncol, míg a szórakozó kifejezés az önszórakoztatást jelenti. Természetesen a szórakoztató szó magában foglalja az önszórakoztatást is. A korábban említett magyar kutatások meghatározásában a szórakozó szó jobban kifejezi a tánc táncolóért való „elkötelezettségét”. Vagyis a táncos célja a mozgással az önszórakoztatás. Természetesen ez nem zárja ki azt, hogy az ilyen önmagát, és párját szórakoztató táncos látványa ne okozna örömet más számára. Azonban fontos kiemelni, hogy ebben a funkcióban alapvetően nem azért táncolunk, hogy másokat szórakoztassunk, hanem hogy saját magunknak okozzunk örömet. Természetesen az előzőek fordítottja is igaz: a mások szórakoztatásáért táncoló előadónak is örömet okoz a mozgás. Mindezek alapján nagyon fontos eldönteni, hogy a tánc elsődlegesen kit szórakoztat. A fent hivatkozott munkákban ezt a kérdéskört egyáltalán nem, vagy csak részben érintik. Lévi (1938, 49–96) a közölt példák többségében olyan táncokat ír le, ahol egy szereplő vagy egy kisebb csoport tánc szórakoztatja a közönséget. Nem választja szét az önszórakoztatásra és a mások szórakoztatására járt táncokat. Kaposi (1999, 21) esetében a társadalmi érintkezés funkciója alá kell soroljuk a tánc szórakozó-mulató szerepkörét is, melyet külön nem nevez meg, ugyanakkor a felsorolást követő kifejtésben utal a tánc szórakozó szerepkörére is. Egyfajta funkció csökkenési értelemben tárgyalja, hiszen a tánc már nem kapcsolódik szorosan a közös munkákhoz (Varga 2018, 53). A szórakozó funkció kiemelkedését Kaposi még a tánc szerepkörének megváltozásával is magyarázza. A táncolási módban a tánciskolák által terjesztett új táncdivatok hatására előtérbe került a „finom”, „sima” táncolási mód, csökkent a férfi és női táncmód közötti különbség, mellyel együtt járt a kisebb mozgásigény. Nem volt már akkora szükség az ügyességre, egyéni találékonyaságra és a változatosságra. Így egyre „nagyobb tömegeket vonzott a tánc mint szórakozás” (Kaposi 1999, 23). Pesovár Ferenc mind a mulató, mind a virtuskodó/bemutató táncok szerepkörének a szórakozást nevezi meg. Nem választja szét a mások szórakoztatására és az önszórakoztatásra járt táncot. Ezt a későbbiekben is megerősíti a táncalkalmak ismertetése során: „A táncalkalmak egy része a tánc kedvéért jött létre, (...) a társadalmi érintkezés egyik formáját jelentette. A tánc helyre a falu egész lakossága összejöhetett (...) Ha nem is táncolt mindenki, de gyönyörködött a látványban. (...) a társas szórakozás volt a fő cél, a tánc elsődleges szerepet töltött be” (Pesovár 1978, 6). Az „összetett szórakozás” fontosságát akkor is kiemeli, amikor a társas munkákhoz kapcsolódó táncalkalmaknál már nem a táncot, hanem az elvégzendő munkát nevezi meg elsődleges feladatnak.

A fentiek alapján a korábbi felosztásoktól eltérően a szórakoztató szót a bemutató, virtuskodó, mutatványos táncok egyik szinonimájaként használom. Valójában sem a szórakozó-mulató, sem pedig a szórakoztató – bemutató – virtuskodó-mutatványos funkciót sem tapasztalhatjuk teljesen „vegytisztán”.

Utóbbi tényre ad példát Gagyi József (1987, 135–146) egy erdélyi néptánc találkozó 1982-es eseményének kritikai ismertetésekor. A kormányzati szervek által rendezett seregszemlén egyaránt részt vettek a hagyományos kultúrában nevelkedett táncosok és a revival közeg táncosai. A szakmai zsűri és a televízió felvétele egyértelműen a szórakoztatás funkciójába helyezte a táncokat, azonban a színpadon adatközlők által előadott tánc teljes egészében megegyezett a falujukban, a táncalkalmakon járt önszórakoztató táncokkal. A határok megvonásának nehézségét, a téma összetettségét jól példázza az alábbi gondolat is: „legszpontnabbul (...) leginkább (...) örömet sugallva

a székelyudvarhelyi táncos fiatalok járták; ők élvezték a táncot” (Gagyi 1987, 143). A néptánc színpadra kerülése a Gyöngyösbokrétán keresztül egészen a Fölszállott a Páviáig magával hozza a fenti problémakört, melyre Varga is példát mutat egy település táncéletének szintjén.⁷

A kiindulási alap vagyis, hogy célunk a szórakozás vagy a szórakoztatás nagyban meghatározza a tánc környezetét, a közösség, és az egyén életében betöltött szerepét. A problémát Bíró és Gagyi az erdélyi táncosok vizsgálata során végzett kutatásaikban teszik kézzelfoghatóvá, amikor arról írnak, hogy a támogatott táncosokkal a hivatalos szervek rejtett célja néptánc csoportok létrehozása volt, ugyanakkor a táncosok járó „nem csupán azt óhajtották, hogy ők tanítsák, szórakoztassák, hanem ők maguk akartak szórakozni” (Bíró és Gagyi 1987, 175–176).

Ratkó Lujza a néptáncok funkciójának tárgyalásakor bevezeti a tánc tartalmának fogalmát is, mely kettő elválasztásában fontos szerepet tölt be a funkció változó tulajdonsága: „Noha a két szempont szorosan összefügg egymással, az elkülönítés mégis mindenképpen indokolt, hiszen míg tartalom alatt általában valamilyen belső jelentést, mondanivalót értünk, addig a funkció a tartalomtól gyakran független aktuális szerepkört, rendeltetést foglalja magában. (...) táncnak az a vonása, amit tartalmaként nevezhetünk meg, nem változó, hanem állandó tényező” (Ratkó 2002). Az egyes néptáncok funkciójának változása Ratkó definíciójában alapvető fontosságú, amire már Kurath (1960, 236), Giurchescu (1975, 203) és Roderyk Lange (1974, 50) is utalt. Vitányi – mintegy feloldva a néptánc eredeti funkciójának teljes eltűnését – következőképpen fogalmaz: „Az a funkció azonban, amit a tánc a parasztleletben betöltött, mégsem enyészik el teljesen, hanem új életre kel a társasági táncban és a műkedvelő mozgalomban” (Vitányi 1963, 259). L. Merényi Zsuzsa a néptánc funkciójának változását a részletek konkrét megnevezésével – ugyanakkor mélyebb értelmezés nélkül – mutatja be: „(...) a néptánc funkciója megváltozik, más lesz a feladata, más a helyszín, mások a táncolás feltételei és így a tartalma is lényegesen módosul” (L. Merényi 1966, 59). A funkciók időbeli változásának vizsgálata mellett a nemzetközi szakirodalomban több szerző (Royce 1977, 83–85; Giurchescu 1973, 176; Nahachewsky 1995, 4) is kiemeli a funkciók egymásmellettségét.

A nemzetközi és a hazai táncfunkciókkal kapcsolatos munkák tanulmányozása után egyrészt kirajzolódik a téma fontossága, másrészt a részletek kidolgozásának hiánya. A legtöbb esetben a funkciók csupán érintőlegesen kerülnek elő a szerkezeti, történeti, rendszerezési kérdések tárgyalásával egyetemben. A kifejezetten funkciókkal foglalkozó tanulmányok kevés kivételtől eltekintve a funkciók felsorolására szorítkoznak, nem adnak részletes definíciót az egyes funkciók mellé. Ami különösen a szórakoztató és a mulató táncfunkciók elnevezéseinek és tényleges tartalmának közötti fent részletezett különbségeiben okoz problémát. A kérdés tisztázására indított kutatásomban elsődlegesen a revival magyar néptáncos közösséget vizsgáltam (Kovács 2019).

Irodalomjegyzék

- Bíró Zoltán és Gagyi József (1987): Mi főleg csináltuk, mások magyarították (montázs a táncos jelenségről). In: Bíró Zoltán, Gagyi József és Péntek János (szerk.): *Néphagyományok új környezetben. Tanulmányok a folklorizmus köréből*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest. 162–183.
- Buckland, T. (1999): All Dances Are Ethnic, but some Are More Ethnic Than Others: Some Observations on Dance Studies and Anthropology. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*. 17. évf. 1. sz. 3–21. URL: <http://www.jstor.org/stable/1290875>. Letöltés ideje: 2019. március 24.

⁷Varga Sándor nem nevesíti a funkciókat, de írásából kiérződik, hogy a színpadi néptánc hatására a tánc új szerepkörökben jelenik meg: „A megtanult kulturális jelenséget így új jelentésmezőbe (néptáncpróba, színpadi előadás, táncos stb.) helyezve új funkciókkal, jelentésekkel ruházzuk fel.” Varga (2018, 94).

- Delgado, Á. A. (2005): Dance as an Analytic Model for Social and Cultural Interpretation: a Case Study. In: Dunin, E. I., von Bibra Wharton, A. és Felföldi László (szerk.): *Dance and Society. Dancer as a cultural performer*. Bibliotheca Traditionis Europae. Vol. 5. Akadémiai Kiadó, Budapest – European Folklore Institute. 65–71.
- Felföldi László (1987): Rituális táncok a magyar néptánc hagyományban. *Folklór, Folklorisztika, és Ethnológia. Ethnographia*, XCVIII. 207–226.
- Felföldi László (1997): A funkció vizsgálata a magyar néptánc kutatásban. In: Kővágó Zsuzsa (szerk.): *Tánc tudományi Tanulmányok 1996/97*. Magyar Tánc tudományi Társaság, Budapest. 100–108.
- Giurchescu, A. (1973): La danse comme objet sémiotique [Dance as a semiotic object]. *Yearbook of the International Folk Music Council* 5. 175–178.
- Giurchescu, A. (1975): Időszzerű kérdések a román néptánc kutatásában. In: Dienes Gedeon (szerk.): *Tánc tudományi Tanulmányok*. Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, Budapest. 191–204.
- Giurchescu, A. és Torp, L. (1991): Theory and Methods in Dance Research: A European Approach to the Holistic Study of Dance. *Yearbook for traditional Music*. 23. évf. 1–10.
- Kealilnohomoku, W. J. (2001): The study of dance in Culture: A Retrospective for a New Perspective. *Dance Research Journal*, 33. évf. 1. sz. 90–91.
- Kovács Henrik (2019): *A néptánc funkciójának vizsgálata a XX–XXI. század hagyományos és revival közegében*. Doktori értekezés. Debreceni Egyetem, Debrecen.
- Kallós Zoltán és Martin György (1970): A gyimesi csángók táncélete és táncai. In: Dienes Gedeon és Maácz László (szerk.): *Tánc tudományi Tanulmányok 1969–1970*. Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, Budapest. 195–254.
- Kaposi Edit (1947): A néptánc kutatás újabb feladatai. *Ethnographia*. 58. évf. 3–4. sz. 242–246.
- Kaposi Edit (1999): *Bodrogköz táncai és táncélete 1946–1948*. Planétás Kiadó, Budapest.
- Kurath, P. G. (1949): Dance, folk and primitive. In: Leach, M. (szerk.): *Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*. I-II. New York. 279–296.
- Kurath, P. G. (1960): Panorama of Dance Ethnology. *Current Anthropology*. 1. évf. 3. sz. 233–254.
- Lange, R. (1974): On Differences between the Rural and the Urban: Traditional Polish Peasant Dancing. *Yearbook of the International Folk Music Council* 6. 44–51.
- Lévi László (1986): A tánc a természeti népek életében. In: Pesovár Ernő (szerk.): *Táncetnológia*. 49–96. Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest.
- L. Merényi Zsuzsa (1966): A tánc művészi fejlődésének törvényszerűségeiről. Hozzászólás Vitányi Iván cikkéhez. *Táncművészeti Értesítő*. 2. 55–61.
- Maácz László (1991): Rendszerváltások a magyar tánc kultúrában. In: Maácz László (szerk.): *Tánc tudományi Tanulmányok 1990–1991*. Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, Budapest. 7–25.
- Martin György (1979a): *A magyar körtánc és európai rokonsága*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Martin György (1979b): Tánc. In: Ortutay Gyula (szerk.): *A magyar folklór*. Tankönyvkiadó, Budapest.
- Martin György (1984): Népi tánc hagyomány és nemzeti tánc típusok Kelet-Közép-Európában a XVI–XIX. században. *Ethnographia*. XCV. 353–361.
- Martin György és Pesovár Ernő (1960): A magyar néptánc szerkezeti elemzése: Módszertani vázlat. In: Dienes Gedeon és Morvay Péter (szerk.): *Tánc tudományi Tanulmányok 1959–1960*. Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Bizottsága, Budapest. 211–248.
- Nahachewsky, A. (1995): Participatory and Presentational Dance as Ethnochoreological Categories. *Dance Research Journal*, 27. évf. 1. sz. 1–15.
- Ortutay Gyula (1934): A tánc etnológiája és lélektana. *Magyar Pszichológiai Szemle*. 7. évf. 1–2. sz. 125–128.
- Parsons, T. és Shils, E. (1951): *Toward a general theory of action*. Harvard University Press, Cambridge.
- Pesovár Ferenc (1978): *A magyar nép táncélete- Tánc tanulás, táncalkalmak, táncrendezés*. Népművelési Propaganda Iroda, Budapest.
- Ratkó Lujza (2002): A néptánc tartalmi elemzése. *A nyíregyházi Jósza András Múzeum évkönyve 44. Folkszemle*. 257–263.
- Royce, A. P. (1977): *The Anthropology of Dance*. Indiana University Press, Bloomington, London.
- Sachs, C. (1937): *World history of the dance*. New York City: W. W. Norton & Company, INC.
- Shay, A. (2018): *Why Did I Dance?: On the Front of Staged Folk Dance and Ethno Identity Dance*. Celebration of the 50th Anniversary of Siamsa Tíre the National Folk Theatre of Ireland. Tralee, Ireland. Kézirat.
- Varga Sándor (2018): *Végyvár tánc kultúrája a változó időben*. MTA BTK Zenetudományi Intézet, Budapest – SZTE BTK Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék, Szeged.
- Vitányi Iván (1963): *A tánc*. Gondolat Kiadó, Budapest.

Az operett-tánc tematizálása a *Táncművészetben* 1952 és 1956 között

Bevezetés

Az operett a 20. század egyik legnépszerűbb szórakoztató műfaja, kialakulása a 19. század második felére esik, a francia Jacques Offenbach zeneszerző neve pedig összeforr e zsánerral, majd elterjedésével. Más népszínpadi műfajok hagyományából építkező műfajstruktúra jellemzi, egyik specifikuma, hogy a szerkezet divatos tánczenét és táncjeleneteket (koreográfiát) tartalmaz (a teljesség igénye nélkül lásd bővebben színház- és társadalomtörténeti vagy éppen zenetudományi szempontból a kialakulását, tulajdonságait: Gáspár 1963; Batta 1992; Hanák 1997; Csáky 1999; Traubner 2003; Klotz 2016; Lengyel 2017; Lengyel és Lengyel 2019). A Monarchia időszakához köthető a bécsi-magyar operettvariáns megszületése, ezzel párhuzamosan pedig a magyar variáns is (Huszka–Martos *Bob herceg*, 1902) megtalálja a funkcióját (lásd többek között Batta 1992; Bozó 2013a). A magyarországi operettjátás szakaszait tekintve igencsak meghatározó időszak a szocializmus időszaka: a színpadra állított művek, az operettművészet megújítására, átformálására, a szocialista realista esztétika alkalmazására tett kísérletek vizsgálata. „1945-ig a magyar operett »identitása« – eredete és története – világosnak tűnt és tűnik. Olyan magánszínházi szórakoztató műfajról van szó, mely a »színházi ipar«, a »show business« és a bourdieui »tömegtermelés almezője« művelődéstörténeti kategóriáival írható le” (Heltai 2012, 43). A szocialista államhatalom igyekezett kijelölni az operett új szerepét: 1949-ben felszámolta a magánszínházi szervezetet, az operett és a politika összekapcsolódásának elsőszerű „otthona” pedig a Fővárosi Operettszínház lett, melynek főigazgatója Gáspár Margit (Heltai 2012; Bozó 2013a). A változás többek között érintette a kőszínházi repertoárt – a fővárosban és vidéken is –, az új darabok témahasználatát – jellemzőek a TSZ-operettek, bányászoperettek, ez dramaturgiai-tartalmi változás –, a zenei anyagát (bővebben erről lásd többek között Szemere 1979, 145–151), az előadás rendezését, valamint a táncokat is.

A táncok operettben betöltött funkcióját tekintve több értelmezéssel találkozhatunk: látványelem vagy éppen az operett-cselekmény előbbre vitele az alkalmazásának célja. Az operett-tánc, az operett-koreográfiák értelmezése és problémája több évtizedes múltra nyúlik vissza, az operett-tánc köré szerveződő diskurzusokat pedig segíthet megérteni a *Táncművészetben* megjelent írások tartalmára – többek között az előadáskritikákra és a kommentárookra – fókuszáló kutatások elvégzése. Jelen tanulmány célja, hogy részletesen bemutassa, az operett-táncot miként tematizálták a *Táncművészet* folyóiratban 1952 és 1956 között.

A vizsgált időintervallumban a 2. évfolyam 2. számától (1952) egészen 6. évfolyam 6. számáig (1956) 16 olyan írással találkozunk, melyben megjelenik az operett. A cikkek különböző szempontok alapján történő csoportosítása szükségszerű, így három nagyobb kategóriát különböztetem meg a tartalom és a típus alapján: (1) cikkek, melyek vitaindító és/vagy diskurzusformáló az operett-tánc vagy színpadi tánc (azon belül az operett-tánc) tárgykörében; (2) cikkek, melyek elsősorban előadáskritikák és bemutatók; (3) egyéb kategória.

¹ Ma Budapesti Operettszínház.

Vitaindító és/vagy diskurzusformáló cikkek

Az operett-tánc problémája először 1952-ben tűnik fel a *Táncművészet* hasábjain, és rögtön hosszasan tárgyalja a kérdéskört Roboz Ágnes, aki akkoriban a Fővárosi Operettszínház koreográfusként tevékenykedik. Cikkét az operettműfaj eredetének, valamint hagyományainak megadásával kezdi, mint írja: „az operett-tánc kérdésének felvetése és tisztázása elsősorban azt kívánja tőlünk, hogy mielőtt részletkérdésekbe bocsátkoznánk, nézzük meg magának az operett-műfajnak eredetét és hagyományait” (Roboz 1952, 50). Az eredet megfogalmazása során azonban két felfogást rögzít – mely abból a szempontból érdekes, hogy különválasztja azt az értelmezést, miszerint a műfaj az opera egyik előműfaja, de más népszínpadi műfajok hagyományából is építkezik egy-egy nemzeti variáns –, mely természetesen a korszak elvárásaihoz ideológiailag mindenképpen illeszkedik, s egyúttal követi Gáspár Margit álláspontját (Gáspár 1963), továbbá a „kapitalista” operettjátás kritikája szintén olvasható (Roboz 1952, 50). Éles kritikája nemcsak az operetteredetet érinti, hanem az operett-táncot is, a magánszínházi berendezkedés – az 1949 előtti időszak – operettjátásáról a következőképpen szól: „(...) a magyar operett-tánc is eljutott a társadalmi fejlődés során a romlottságnak és a züllöttségnek olyan fokához, ahol a »boyok« és »görlok« a legegyszerűbb tánc tudás nélkül, de a lehető legkevesebb ruhában lejtették ízléstelen, az amerikai revüfilmeket utánzó, dekadens és formalista táncaikat.”² Ezek a táncok kozmopolita jellegükkel, művészetlenségükkel, tartalmatlanságukkal illeszkedtek bele az operett olcsó, gyakran útszéli meséjébe” (Roboz 1952, 50).

Minőségbeli változást köt a színházak államosítását követő – jelen cikkében az 1949 és 1952 közötti – időszakhoz, a kezdeti nehézségekre, a gyakorlat és az elmélet összehangolására, valamint a munkamódszerre is kitér: „a kezdeti nehézségekre sok szempontból lehetne rámutatni. (...) A fejlődés és a kitartó munka azóta kivívta már az operett számára az öt megillető helyet és a tánc számára is lehetőséget nyitott (...) Ma már kialakult munkamódszerrel dolgozunk, amelynek gyakorlati alapja: a Vaganova-féle balettrendszeren alapuló balettgyakorlatok, a Lopuhov-Bocsarov-Sirjajev-féle karaktertáncképzés, valamint a Sztaniszlavszkij rendszerének elsajátítása” (Roboz 1952, 51).

Ezt követően tért ki az író, a dramaturgia és a tánc viszonyára, megjegyezte, hogy minden operettdarab esetében – amelyeket játszott az Operettszínház, például a *Szabad Szél*, a *Havasi kürt*, az *Aranycsillag* vagy *Szelislyei asszonyok* – más-más helyzet állt fenn: 1. volt olyan, amikor a darabban meg volt határozva, hogy a színpadra adaptáláskor hol legyen az előadásban a tánc helye; 2. a darab megírását követően illesztettek táncokat a színpadra alkalmazás során (Roboz 1952, 51). Majd, a későbbi években is problémát jelentő témát érint, miszerint az operettcselekményben milyen szerepe van és lehet a táncnak: „(...) vannak, akik azt az álláspontot képviselik, hogy a tánc mindenkor vigye előbbre a cselekményt (...)” (Roboz 1952, 51).

Olyan példát hoz, melyben személyesen érintett. Bródy Tamás és Kerekes János *Palotaszálló* című operettjének *Szüret* című betéte kapcsán kiemeli, hogy a „komponistáinknak meg kell érteniük azt az alapigazságot, hogy nincs külön jó zene és külön jó tánc” (Roboz 1952, 52). Majd kiemeli, mely a későbbi szakmai „viták” esetében szintén felmerül, hogy a rendező, a koreográfus, a díszlet- és a kosztümtervező és a karmester (Roboz 1952, 52–53) együttműködése a próbafolyamatok során kulcsfontosságú. Nem mellőzi a tánckart és a táncbetéteket ért bírálatokat sem, de optimista hangvételű a jövőre vonatkozó feladatokat illetően: „feladataink az operett-tánc terén igen nagyok. Tudjuk, hogy az elérendő végcélhoz vezető út csak igen kis hányadát tettük meg. Érezzük, hogy ezen a téren az elméleti munkánk elmaradt a gyakorlat mögött. Tisztáznunk kell

² Ugyanezzel a gondolatmenettel találkozhatunk Sándor László 1953-es cikkében (Sándor 1953, 196).

az operett-tánc haladó hagyományainak kérdését, különös tekintettel a magyar operett-tánc, magyar népi játékok és néptáncunk hagyományaira. Másrészt szükséges, hogy a legkiválóbb szovjet és népi demokratikus operettek, zenés filmek, valamint a műfaj klasszikusainak szöveg-, zene- és táncanalízise alapján megalkossuk a műfaj tudományos értékelését (...)” (Roboz 1952, 54).

Szalay Karola 1953-es *Megjegyzések a táncbetétekről* című cikkében az operettek táncbetétét is érinti, így mindenképpen fontos mozzanat a szakmai diskurzus formálásában. Kiemeli, miszerint „az operettnek már fontos kiegészítő része a táncbetét, hiszen a műfaja szerint szövegből, dalból és táncból áll; de itt maga a néző is bővebben követeli a táncot” (Szalay 1953, 306) – tehát főként az operett-tánc esztétikai-szórakoztató szerepét.

A következő Tabi Ervin beszámolója a Fővárosi Operett Színház államosításának ötödik évfordulója alkalmából rendezett anekdotáról. Albert István, Rimóczy Viola és Roboz Ágnes főbb gondolatait foglalta össze, szintén hivatkozik a „hármasság” elvére, ugyanazokat problémákat érintik, melyeket már 1949-től, de 1952-től bizonyosan „napirenden” tartanak az operett-tánc kapcsolatokban, ezekből az alábbiakat érdemes kiemelni és kommentálnunk a cikkből: „kérésrel szeretnék fordulni az írókhoz – mondotta Albert István. – Amikor a darab dramaturgiai megformálása történik – a hármasság szem előtt tartásával –, ne feledkezzünk meg arról a »harmadrendű« szemponttól sem, hogy az operett bizonyos fokig mégiscsak táncos műfaj. Bizony, ebből a szempontból igen mostoha a helyzet és sokszor kimarad a táncszám, mert »nem megy bele« (...)” (idézi Albertet, Tabi 1955, 87). Tehát Albert István főként a táncosok szerepét és megbecsülését emelte ki, valamint aggályosnak tartotta, amikor egy-egy előadás során a darabból kihagynak egy táncbetétet, mely egyszersmind az operett-tánc funkciójának „megkérdőjelezése” is. Rimóczy Viola a főiskolai színészképzés felé intézett kritikát. Véleménye szerint egyrészt fontos a kor- és stílushűség, ez az operett-táncoknál sem történhet másképp, másrészt nehézség az, hogy a fiatal színészek többsége a megfelelő táncstudás-alap nélkül³ került operettszínpadra (Tabi 1955, 87). Roboz többnyire az 1952-ben is megfogalmazott problémákra, valamint elért célokra is reflektált: „(...) az út keresése közben nem egyszer kerített minket hatalmába a naturalizmus veszélye. Olyan erővel fordítottunk hátat a régi operett-tánc hagyományoknak, hogy sem azt nem vettük észre, ami ezekből továbbfejleszhető volt, sem azt, hogy sokszor hibás útra tévedtünk” (idézi Robozt, Tabi 1955, 87). Az operett-tánc fejlődésének egyik nehézsége az, hogy szakmailag hátrébb sorolják a szakemberek a táncok többségét. 1955-ben Roboz éppen az operett-tánc szakmai presztízséhez fűzött megjegyzést, mellyel meghatározta a jövőbeli terveinek egyikét is: „(...) ki kell vívni az operett-tánc szakmai megbecsülését” (idézi Robozt, Tabi 1955, 87).

1956 májusában a Magyar Táncművészek Szövetsége anketot rendezett, melynek központi témája volt az operettben fellelhető táncok, műfaját tekintve pedig egy beszámoló, mint az 1955-ös. A rendezvényen többen eredményesnek tartották az operett-tánc fejlődését – akár gondoljunk az 1952-es anketra, ahhoz képest is „fejlődés” figyelhető meg –, de azért még mindig vitatéma-ként jelent meg a tánc szerepe az operettcselekményekben – ez lényegében sejteti, hogy mégsem oldódott meg teljes mértékben ez a probléma –, melynek javulása érdekében az írók és a táncosok közötti konstruktív párbeszédet sürgetették a Szövetség tagjai. Ugyanakkor – minden nehézség ellenére – pozitívan értékelték az eddigi munkát, majd kijelölik a jövőbeli terveket is, szervezettebb együttműködést sürgetnek az alkotók között – például a koreográfus és az írók, vagy éppen a rendező között –, melyet *A színpadi tánc problémái* című cikkben olvashatunk: „(...) az operett-tánc sokat fejlődött: elérkezett a cselekményhez kapcsolódó táncokhoz, amelyek már előbbrevivó, szerves részei az operettnek. A további út arra felé vezet, hogy az operett tánc méginkább művészi

³ Az 1950-es években indítottak operett tanszakot a Színművészeti Akadémián (ma SZFE), ez szintén kötődött Gáspár Margit személyéhez.

részese legyen az operettnek (...)” (*A színpadi tánc...*, 1956, 263). Ezt kibővítve, a karmester, valamint a díszlettervező bevonása mellett is érveltek, s operett-tánc és a tánc köré szerveződő szakmai diskurzus alakítói – 1952 után intenzívebben – állandó jelleggel a „hármasság”-et hangsúlyozzák (*A színpadi tánc...* 1956, 263).

Kritikák – bemutatók

A folyóiratban megjelent első kritika a népszerű Offenbach-operett felújított előadásához készült, Körtvélyes Géza elemezte hosszasan az adaptációt, de mivel ez 1952-ben történt, az operett-tánc kapcsolatos bizonytalanságok érezhetőek a szövegben (2. évf. 4. sz.). A koreográfusok lehetőségeit – Eugén Paplinszki és Rimóczy Viola – szintén megjegyezte (Körtvélyes 1952, 126), majd egyenként vette sorra a táncjeleneteket (Körtvélyes 1952, 126–127), kiemelte a feldolgozás „bukatóit” és kapcsolódott a Roboz-cikkben (1952) megfogalmazott gondolatokhoz: „(...) a táncnak az operettben ugyanis az a szerepe, hogy szorosan kapcsolódjék a cselekményhez, a szöveghez, a játékhoz és főképpen a zenéhez. Itt viszont (...) maga a cselekmény és a zene sem volt mindig szerves egységben egymással, a tánc tehát ilyenkor válaszütt elé került: vagy a szöveghez és a cselekményhez, vagy a zenéhez kellett illeszkednie. Az eredeti Offenbach-zenével kapcsolatban általában így is történt” (Körtvélyes 1952, 126). A tánckritika jelen esetben nem pozitív, többek között a fentebb említett hibák miatt sem, de javaslatot is tett a későbbi előadásokhoz: „(...) a megoldás, véleményünk szerint, a továbbiakban a sokkal szervezettebb együttműködés a társszerzők között, akkor is, ha felújításról van szó” (Körtvélyes 1952, 128).

Átütő szerepet tulajdonított az operett-tánc fejlődésében Boldog László a Fővárosi Vígszínház *Szibériai rapszódia* előadásának kritikájában (2. évf. 12. sz.), a művet egyébként szovjet zeneszerző jegyezte, a Sztálin-díjas Miljutyin (Boldog 1952, 385). Az előadás sikerességét többször hangsúlyozta a cikk írója, miszerint „az eredmények mutatják azt a fejlődést, melyet a színház elért a burzsoá revü hazug műfajából kiemelkedés és az úgynevezett »keretjátékok« eredményekkel és hibákkal kikövezett útjának végigjárása után” (Boldog 1952, 385), habár ezek után megfogalmazta a táncos hiányosságait is, egyenként vizsgálta meg a táncbetéteket, majd hangsúlyozta, hogy a lehetőségekhez képest a táncos mégiscsak jól oldotta meg a feladatait (Boldog 1952, 387).

A *Luxemburg grófia* című Lehár-operett két színházi bemutatójáról készült írás a vizsgált szakaszban a *Táncművészet* számára, ezek a Fővárosi Operettszínház (3. évf. 1. sz.) és a Győri Kisfaludy Színház (3. évf. 12.sz.) előadásai voltak. Fontos megjegyezni, hogy ez az operett-darab a bécsi-magyar operett-termelés kiemelkedő alkotása, a szocialista operettjátékszám egyik iránya pedig a polgári nagyoperett rekonstrukciójára irányult, a fővárosban olyan primadonnákkal, mint például Németh Marika vagy éppen Honthy Hanna. Az Operettszínház előadásának szereposztása parádésre sikerült, a koreográfiát pedig Rimóczy Viola készítette (L. Dési 1953, 21), L. Dési Rózsa pozitívan vélekedett arról, hogy az alapkonceptiót már ismerték a színészek, de a táncosok is (L. Dési 1953, 22). Ezenfelül szólt a polka-mazurka nyitányról (L. Dési 1953, 22–23), de problémaként fogalmazta meg a valcer használatát az újbóli színpadra állítás alkalmával: „a legtöbb problémát a valcer veti fel. Meg kell mondani: a tánc gondosabb előkészítéssel jobban sikerülhetett volna. (...) a valcer a többi tánc kivitelezésének színvonalához képest alul maradt; sok helyen kidolgozatlan, pontatlan, hatása nem mindig esztétikus. Igényesebbnek kellett volna lennie a koreográfusnak, de nemcsak a kompozíció technikai felépítésében, hanem az előadásban is. Így többet mondhatott volna a tánc a szemnek és a szívnek egyaránt” (L. Dési 1953, 23). Azt is meg kell jegyeznünk, hogy a bécsi-magyar művekben a valcer és a csárdás egy előadáson belüli megléte a bécsi udvar és a Magyar Királyság szimbólumaként tudott működni (lásd például Batta 1992), mely a Monarchiához köti a műveket, a szocialista nézőpontból ez pedig egyértelműen

problémássá válik. Érdekes továbbá az is, hogy kitért a Ráthonyi Róbert operettszár táncos „tudására”, miszerint „jó lenne, ha Ráthonyi nem mindig csak »ráthonyiasan« táncolna, hanem tehetségét a táncban is sokrétűbben, változatosabban juttatná érvényre” (L. Dési 1953, 21).

A Szenthegyi István nevéhez köthető győri előadáskritika kiemelte, hogy sok mindenben felért a budapesti előadáshoz a vidéki *Luxemburg*-adaptáció, melynek koreográfiáját Szalontay B. Sándor jegyezte (Szenthegyi 1953, 385). Hasonló véleménnyel volt a polka-mazurka betétről és a valcer részről is, mint a L. Dési: „legkevésbé sikerült megoldani a második felvonás keringőjét. Szemmel láthatóan ezt szánta a koreográfus az operett »nagy« táncának. Bele is adott mindent, ami csak tellett tőle. S végeredményben milyen hatást ér el a tánc? Egy csomó, egymásra halmozott formát, figurát látunk (...) A tánc így óhatatlanul valamiféle szemléltető »klasszikus« oktatási anyaggá válik (...)” (Szenthegyi 1953, 385).

A szocreal magyar operettek sikerdarabja⁴ kétségkívül a *Boci-boci tarka* című TSZ-operett, a fővárosi bemutatóját (3. évf. 10. sz.) követően több vidéki kőszínház műsorra tűzte, melyek közül a kecskeméti (3. évf. 12. sz.) és a pécsi (4. évf. 3. sz.) előadásról került be kritika a folyóiratba.

Roboz koreográfusi munkáját dicsérte Csizmadia György, a táncban és néphagyományban gazdag operettnek kategorizálta, külön pozitívan értékelte a színészek, valamint a tánckar teljesítményét (Csizmadia 1953, 319–320).

A kecskeméti előadás koreográfusa Sallay Eta volt, a kritikus pedig éppen a fővárosi előadása, azaz Roboz Ágnes. Megfogalmazta általánosságban a vidéki színházak létszámhiány-problémáját, a szűkebb lehetőségeket, melyek ellenére mégis dicséri az *Boci-boci...* táncait, a következő összegzéssel zárta gondolatait: „noha csak röviden, de igen nagy örömmel írtam a kecskeméti (...) előadásának táncairól, mert úgy érzem, hogy a vidéki színházakkal szemben adósságot törlesztünk, amikor e lap hasábjain méltatjuk igen dicséretreméltó, igényes törekvéseiket” (Roboz 1953, 385).

E törekvést Bán Hédi pécsi kritikája folytatta a *Boci-boci tarka* kapcsán, aki Mille Imre koreográfus munkáját is értékelte, miközben az előadás egészéről írt: „A szerző mondanivalóját igazán kifejezni csak a próza, zene, ének és tánc szoros stílusegységével lehet. A pécsi Nemzeti Színház előadásának egyik alapvető hibája, hogy ezt az egységet, főképp a táncban – nem tudta töretlenül megteremteni. Különösen a színészek táncában mutatkozik ez meg” (Bán 1954, 95).

A Fővárosi Vígszínházban bemutatott, az *Újpesti lány*, újabb szocialista operett-darab táncaihoz készült megjegyzések (4. évf. 1. sz.) Danielisz László tollából, mely korántsem pozitívan vélekedik Szöllősi Ágnes és Bogár Richárd koreográfiájáról, a szüreti táncos jelenetet is élesen bírálta: „(...) a táncoló lányok modorossága, finomkodó mozgása, ízléstelen s a régi varieté-táncosokat idéző lábdobálása erősen lerontja ezt a koreográfiai hatást” (Danielisz 1954, 27), kifejezetten élesen szövelt az operettbeli néptáncasználatról (Danielisz 1954, 28).

A következő cikk (4. évf., 2. sz.) a Fővárosi Operettszínház az *Álruhás kisasszony* szovjet operettjéről készült, L. Merényi Zsuzsa írta, a Roboz Ágnes által készített koreográfiát elemezte igen-csak hosszasan – miként illeszkedik az oroszországi helyszínhez stb. (L. Merényi 1954, 60–61) –, miközben reflektált az operett-tánc kapcsolatos kérdésekre és válaszokra: „Már sokszor vetődött fel szakkörökben az operett-tánc kérdése. Hogyan oldható meg a tánc az operettben ízlésesen, mit kell tenni azért, hogy a táncok ne betétszerűek legyenek, hanem előbbrevigyék a

⁴ „A darab Taródy-Nagy Béla adatai szerint összesen 262 előadást ért meg, és 203 349 néző látta. Ezek a számok eltérpülnek a Nagy Imre-korszak kolosszális színházi sikere, az 1954 novemberében bemutatott, átdolgozott Csárdáskirálynő hasonló mutatóihoz képest. Hozzá kell tenni azonban, hogy Vincze operettjének több zeneszámát a Rádió is sugározta, mint azt az intézmény archívumában fennmaradt, korabeli hangfelvételek és kéziratos zenekari szövegek tanúsítják (...)” (Bozó 2013b).

darab cselekményét, jellemezzék szereplőit?” (L. Merényi 1954, 60) – majd folytatta, miszerint a Roboz-koreográfia sikeresen vette az akadályokat: „az ilyen operettben a táncok nem pusztán díszítőelemek, nem a taps fokozására szolgálnak, hanem a darab mondanivalója teszi őket szűkössé és jelentőssé. Ilyen operettek esetében nem merülhet fel valami külön mozgásanyag, valamiféle »operett-stílusú« tánc megalkotásának kérdése. Az *Álruhás kisasszony* éppen ilyen operett, s a táncok megoldása ebből a szempontból nem okoz nehézséget” (L. Merényi 1954, 60).

A nagyoperett rekonstrukciók sorából kiemelkedett *A Csárdáskirálynő* című Kálmán-operett, melyről két írást is közölt a folyóirat ugyanabban a lapszámban (5. évf. 4. sz.), mindkettő vidéki előadásról készült. A Szegedi Nemzeti Színházban Mezey Károly és Huszár Mihály felelt a táncért (Gera 1955, 181), kifejezetten a tánckari betétekről írt Gera Mihály, dicsérte a cica-táncot és a keringőrészt (Gera 1955, 181).

Jóval részletesebb a kecskeméti Katona József Színház produkciójának táncelemzése, mely szintén Roboz Ágnes nevéhez fűződik, Sallay Eta koreográfiájának dicsérete mellett lényegében az egész színház munkáját értékeli (Roboz 1955, 183), meg is jegyezte, hogy „(...) tulajdonképpen a táncokról kellene írnom és valóban dicsérni azokat. Dicsérni Sallay Ellát, a színház koreográfusát, aki mértéktartóan, ízlésesen, stílusosan állította be a színésztáncokat (...)” (Roboz 1955, 183).

A 20. század első felében íródott Huszka-operett, a *Mária főhadnagy* szocialista színpadra adaptálása nyári premierjének a József Attila Színház Állatkerti Színpadja adott otthont. Kun Zsuzsa (5. évf. 8. sz.) roppant élesen bírálta a darab lényegi mondanivalóját, melyet összekötött a Rimóczy Viola által készített koreográfia értékelésével is: „Véleményem szerint ebben az operettben ugyancsak megtalálhatók egy rossz operett összes jellemzői: a giccses romantika, az érzelmes kispolgári szemlélet, a szellemtelen szellemeskedések (...) Mivel azonban a jó balettbetétek szervesen kell beleilleszkednie a cselekménybe, a koreográfiát nem lehet a darab egészétől függetlenül vizsgálni. (...) szeretném megállapítani, hogy Rimóczy Viola koreográfiájának hibái legnagyobbbrészt magából az egész műből adódnak” (Kun 1955, 379). Kiemeli az előadás minőségi részeit, a palotás blokkot (Kun 1955, 379), de ezen kívül más táncos betéteket nem tudott dicsérni.

Az *Elcsérelt menyasszony* című grúz operett – szintén szovjet mintára íródott darab – a Majakovszkij Színpadon került bemutatása a nyári hónapokban, Roboz Ágnes koreográfiáját szintén Kun Zsuzsa mutatta be (5. évf. 8. sz.) (Kun 1955, 379). A parádés szereposztású – például Latabár, Ráthonyi – előadás táncos megoldásait, amelyek illeszkednek természetesen abba a diskurzusba, melyet Roboz kijelöl többek között 1952-ben is az operett-tánc feladatának, elismerő szavakkal illette (Kun 1955, 379–378).

Egyéb kategória

E kategória nem illeszkedik a másik két területhez, ugyanakkor az operett-tánc esetében legtöbbször a koreográfus és a tánckar teljesítményére tértek ki 1952 és 1956 között is. Sándor László, a Fővárosi Vígszínház koreográfusa 1953-ban publikálta *A Fővárosi Operett Színház tánckarának munkájáról* című cikkét (3. évf. 7. sz.), melyben az operettművészet aktuális problémáit szintén érintette, az alábbi módon fogalmazta meg véleményét az újítási törekvésekről: „Az elmúlt években sokszor foglalkoztunk a vidám zenés műfaj időszerű kérdéseivel, így elsősorban az újítási operett megteremtésének és továbbfejlesztésének problémájával. Számos szakmai vitán, közönségszervezők részére rendezett anketon és a sajtóban vetődtek fel ennek a műfajnak égető kérdései. (...) A mai operettszínház a vele szemben támasztott követelményeket még nem tudja teljes mértékben kielégíteni” (Sándor 1953, 196). A tánckari fejlődést előadásról-előadásra vizsgálta,

Kálmán-operettek, Offenbach-operettek, szovjet típusú operettek kerültek elő (Sándor 1953, 197–199). Mivel az operettszínházi tánckar túlnyomó többségében operettelőadásokban szerepel, így a tánckar technikai fejlődését ezekben tudta tetten érni a szerző, végezetül pedig további eredményes munkát kívánt a színház koreográfusainak és tánckarának (Sándor 1953, 200).

Összegzés

Két fő irány körvonalazódik ki, melyek mentén a folyóirat tematizálta az operettművészetet, azon belül is a tánchetékek nehézségeit. Az egyik irány, amikor azt hangsúlyozzák a vitaindítók és a kritikát jegyzők, hogy az operett-tánc elsősorú funkciójaként azt kell kijelölni, hogy minden esetben előbbre vigye az adott cselekmény, azaz túlmutasson a csupán szórakoztató, valamint esztétikai szerepen. A másik irány pedig az, amikor a fókusz a koreográfusokra, valamint a tánckar és annak teljesítményére tevődik, a kritikusok a technikai fejlődést emelik ki az operett változatos táncainak esetében is. Esetenként kijelölik a további teendőket, az operett-tánc területén elérni kívánt célokat. Látszik az is, hogy az 1952 és 1956 közötti cikkek között a tartalmat illetően aligha találunk bármilyen eltérést. A gyakorlati tapasztalatok és fejlődés mellett az operett-tánc kapcsolatos elméleti munkák gyarapítását szintén célként tűzték a szakmabeliek, mely természetesen részben meg is történt.

Felhasznált források

- A színházi tánc problémái (1956). *Táncművészet*, 6. évf. 6. sz. 263–264.
- Bán Hédi (1954): A Boci-boci tarka előadása a pécsi Nemzeti Színházban. *Táncművészet*, 4. évf. 3. sz. 95.
- Boldog László (1952): Fővárosi Víg Színház: Szibériai rapszódia. *Táncművészet*, 2. évf. 12. sz. 385–387.
- Danielisz László (1954): Fővárosi Víg Színház: Újpesti lány. *Táncművészet*, 4. évf. 1. sz. 27–28.
- Csizmadia György (1953): Fővárosi Operett Színház: „Boci-boci tarka”. *Táncművészet*, 3. évf. 10. sz. 318–320.
- Gera Mihály (1955): A Szegedi Nemzeti Színház tánckara. *Táncművészet*, 5. évf. 4. sz. 181–182.
- L. Dési Rózsi (1953): Fővárosi Operettszínház: Luxemburg grófja. *Táncművészet*, 3. évf. 1. sz. 21–23.
- L. Merényi Zsuzsa (1954): Táncok az Álruhás kisasszony című operettben. *Táncművészet*, 4. évf. 2. sz. 59–62.
- Körtvélyes Géza (1952): Az „Orfeusz” táncairól. *Táncművészet*, 2. évf. 4. sz. 126–128.
- Kun Zsuzsa (1955): Operettek nyári színpadokon: Mária főhadnagy – Elcserélt menyasszony. *Táncművészet*, 5. évf. 8. sz. 379–380.
- Roboz Ágnes (1952): Az operett-tánc. *Táncművészet*, 2. évf. 2. sz. 50–54. Roboz Ágnes (1953): Két vidéki operett-bemutató: Kecskeméti Katona József Színház: „Boci-boci tarka”. *Táncművészet*, 3. évf. 12. sz. 385.
- Roboz Ágnes (1955): A Csárdáskirálynő Kecskeméten. *Táncművészet*, 5. évf. 5. sz. 182–184.
- Sándor László (1953): A Fővárosi Operett Színház tánckarának munkájáról. *Táncművészet*, 3. évf. 7. sz. 196–200.
- Szalay Karola (1953): Megjegyzések a tánchetékekről. *Táncművészet*, 3. évf. 10. sz. 306–307.
- Szenthelyi István (1953): Két vidéki operett-bemutató: Győri Kisfaludy Színház: „Luxemburg grófja”. *Táncművészet*, 3. évf. 12. sz. 385.
- Tabi Ervin (1955): Ankét az operetről. *Táncművészet*, 5. évf. 2. sz. 87.

Irodalomjegyzék

- Batta András (1992): *Álom, álom, édes álom... Népszínművek, operettek az Osztrák-Magyar Monarchiában*. Corvina Könyvkiadó, Budapest.
- Bozó Péter (2013a): *Operett Magyarországon (1859–1960)*. URL: <http://www.zti.hu/mzal/m0402.htm> Letöltés ideje: 2019.11.22.
- Bozó Péter (2013b): *Műfaji hagyomány és politikai kisajátítás Vincze Ottó Boci-boci tarka című operettjében*. URL: <http://real.mtak.hu/8666/1/M%C5%B1faji%20hagyom%C3%A1ny%20%C3%A9s%20politikai%20kisaj%C3%A1t%C3%ADt%C3%A1s.pdf> Letöltés ideje: 2019.11.22.
- Csáky Moritz (1999): *Az operett ideológiája és a bécsi modernség. Kultúrtörténeti tanulmány az osztrák identitásról*. Ford. Orosz Magolna és Pál Károly és Zalán Péter. Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Gáspár Margit (1963): *A műzsák neveletlen gyermeke. A könnyűzenés színpad kétezer éve*. Zene-műkiadó, Budapest.
- Heltai Gyöngyi (2012): *Az operett metamorfózisai 1945–1956. A „kapitalista giccs”-től a haladó „mimusjáték”-ig*. ELTE Eötvös Kiadó, Budapest.
- Klotz, V. (2016): *Operette: Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*. Studiopunkt Verlag, Sinzig.
- Lengyel Emese (2017): *Nőkarakterek és nőkép Huszka Jenő operettjében*. In: Dobi Edit (szerk.): *Juvenilia VII. Debreceni Bölcsész diákkörösök antológiája*. Printart-Press, Debrecen. 165–178.
- Lengyel Emese és Lengyel Zsanett (2019): A modern operett táncrendjei a 19. század második felében: Offenbach, Párizs és a kánkán. In: Bíró Gyöngyvér (szerk.): *Szakkollégiumi Füzetek 6. - Móra Akadémia Szakkollégiumi Tanulmánykötet*. SZTE Móra Ferenc Szakkollégium, Szeged. 139–151.
- Szemere Anna (1979): A sematizmus „víványa” a szocialista realista operett. In: Berlász Melinda és Domokos Mária (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok 1979*. MTA Zenetudományi Intézet, Budapest. 145–151.
- Traubner, R. (1983/2003): *Operetta: A Theatrical History*. Revised Edition. Routledge, New York – London.

Az improvizáció értelmezése és tartalmi megjelenítési lehetőségei a magyar néptánc oktatási módszertanában

Az improvizáció mint előadói forma a művészeti ágakban leggyakrabban a zenei és a táncos megvalósításban szerepel. A zenei műfajokban a jazz hordozza leginkább, míg táncművészetben a szakirányok közül a kortárstáncban (kontakt improvizáció) és a néptáncban jelenik meg. Megjegyzendő, hogy az improvizáció¹ nem minden esetben hordoz pozitív jelentéstartalmat, az esetek jó részében nem valamilyen extra tudást, hanem éppen valamilyen – általában éppen a tudás hiányát elfedő – cselekvést, (nem)tudást is értünk alatta. Minden esetre a zenei és a táncos műfajokban az improvizációs tudás szakirányfüggő, a klasszikus balett, vagy a társastánc szinte egyáltalán nem ismeri, míg a kortárs és a néptánc – ezen belül is a Kárpát-medencei magyar (és időnként nem magyar) néptánc – előszeretettel alkalmazza. A műfaji eltérések az improvizációban az előadásmódra, illetve annak miértjére is alapvetően hatással vannak. A kortárstánc értelmezésében „Az improvizációban (...) nem adunk elő, nem készítünk előadást, hanem terepet, időt adunk a gyakorlatozásra, a kutatásra a mozgás és egyén lehetséges összetevőinek megismerésére” (Hód 2014, 7). Éppen az előadásmód illetve a bemutatás annak nem extrovertált módjára utal, míg a magyar néptánc sajátosságai között igen előkelő helyet foglal el az improvizációs készség. Ráadásul a néptáncban már a táncos reprezentáció - úgy színpadi, mint revival közegében - a táncmozgalmak által végbement sajátos paradigmaváltással egyidőben, szinte kötelezően elvárt ismeretként találkozhatunk vele egészen napjainkig bezárólag. Sőt, a bemutatások „legmagasabb fokán” a különböző szólótáncversenyeken eleve benne van a versenykiírásban az improvizáció magas szintű bemutatása – az azonban már más kérdés, hogy az értékelők és/vagy az előadók mennyire vannak tudatában annak, hogy mit is jelent, hogyan is néz ki egy-egy tánc típusban a jelzett fogalom.

Ez a műfaji sajátossága tehát - az improvizatív előadásmód - általános fogalom a néptáncosok körében. A színpadi előadásmódban már Rabinovszky² (1946) is említést tett az improvizációról, bár ő kimondottan az előadásmód stilisztikai-esztétikai, nem pedig formai funkcionális megvalósítását értette alatta, de ez az értelmezés így sincs messze a néptáncos megközelítéstől. A táncolni (is) tudó folkloristák már korán felfigyeltek a jelenség értelmezésének a fontosságára. Martin György több alkalommal is (Martin 1969, 409, 197, 280; 1980, 414.) értelmezte az improvizációt, és mindig arra a következtetésre jutott, hogy annak formája teljesen egyedi, nem hasonlít semmilyen más művészeti alkotáshoz. Bár magát az improvizációt a folklór más műfajaiban is ismerjük (Voight 1972; Tamás 2014)³, de a legfontosabb mindegyik értelmezésben az, hogy az

¹ „Rögtönzés, előzetes felkészülés nélküli előadás.”

² „Mert az előadóművészeknek ugyan valóban az a feladata, hogy őszintén átélje, amit előad és táncos létére minden alkalommal úgy érezze, mintha most először és belső kényszerből mozdulna meg ily módon – de semmiképp sem az a feladata, hogy az előadás minden pillanatában átengedje magát saját teremtő ihletének, amely ihlet megjön vagy – gyakrabban – nem jön meg. A tánc hasson úgy, mintha valamely csoda folytán tökéletes formában rögtönzött volna, holott régen megtervelt, megtanult – elsajátított – és kiérlelt, de semmiképpen se legyen a tánc a valóságban is rögtönzött, mely esetben gyakran csak ügyetlenül megterveltnek, rosszul megtanultnak és éretlennek hat.”

³ „A hagyomány alapja azonban a közösség; ez meghatározza az átvehető alkotásokat mind az egyén számára, mind attól kiindulva. A közösségi szelekció ugyan nem olyan erős, mint ezt az önkigazítás törvényének feltételezésekor a földrajz-történeti iskola képviselői vélték, mindazáltal a variálódáson keresztül meghatározó tényező” (Voight 1972). „Az improvizálás tehát nem esetlegességből, vagy szervezetlen ötletekből fakad. Az egyes közösségek rendelkeznek az improvizálás egy-egy adott műfajra jellemző, dinamikusan szerveződő eszközkészletével: mintegy diszkurzív terével” (Tamás 2014).

egyén és a közösség tudása egymással dinamikus viszonyban van. Az improvizáció értelmezése ennek alapján csakis ebben a sajátos kulturális kontextusban értelmezhető, hiszen az improvizációs készség elismerése az egyén részére mindig a közösség szűrőjén keresztül jött létre. Ennek feltételei a technikai „tudás” (tánctechnika, zenei értelmezés, kreativitás), a pillanatnyi érzelmi szituáció, valamint a saját „tudás” és a mások „tudása” képességének összehasonlítása, és/vagy annak „lemásolási” képessége.

Az improvizáció tanításában ezek a tényezők fontosak, mindamelllett, hogy a közösség értékítélete ugyan olyan számottevő. Az értékelésben – az improvizáció kivitelezésének kivételése egy adott tánc típusra – csakis a két „szereplő” (egyén és közösség) viszonylatában értelmezhető. Ennek alapján viszont meg kell állapítanunk, mik azok a részek, amelyek mentén az improvizáció, illetve maga az improvizációs gyakorlat kialakítható:

1. Technikai tudás
2. Zeneértés, „zenelátás”
3. Kreativitás
4. „Know what/know how”
5. Esztétikai értékítélet

Ezeknek az ismeretében szükséges analizálni azokat a motivikai, formai, stiláris, zenei és funkcionális jegyeket, amelyek az egyes tánc típusokat jellemzik, valamint ezekhez kell kialakítani olyan gyakorló etűdöket, amelyekben keresztül a támaszték váltások (lépéssel és/vagy ugrással) az akusztikai elemek (támaszték és gesztus) és a táncra jellemző dinamikai variánsok saját megoldásokat teremtenek. Mindezt úgy, hogy az adott tánc típus ismert megoldásaihoz minél közelebb legyenek, azokat a közösség felismerje, de az egyéni megvalósítás során csak az előadóra jellemző, de a közösségi szabályokat messzemenően figyelembe vevő megoldások születessenek. Az így létrejött „tudásnak” a kialakulása a paraszti kultúrában (is) több generációra tekint vissza, és – valószínűleg – generációs újításokat is tartalmaz. Mivel napjainkban éppen ennek vagyunk híján, ezért valószínűleg a néptánc mai reprezentációjában is éppen ez a közösségi tudás, valamint a közösségi értékítélet megléte hiányzik. A táncos előadásmód valódi esztétikai tartalma csakis ennek mentén lehet közös(ségi) kulturális formakincs, miközben jellemzően magán viselheti az egyén esztétikai formavilágát is.

Irodalomjegyzék

- Hód Adrienn (2014): *Tánc tanítás improvizációval*. Szakdolgozat. Kortárstánc Főiskola, Kortárstánc pedagógus szak, Budapest.
- Improvizáció. *Tudományos és Köznyelvi Szavak Magyar Értelmező Szótára*. URL: <https://meszotar.hu/keres-improvizacio> Letöltés ideje: 2020. 02. 02. 16:53. (sz.n., é.n.).
- Martin György (1969): Egyéni és közösségi formátípusok a népi táncalkotásban. *MTA I. Osztályának Közleményei* 26. Budapest.
- Martin György (1977): Egy improvizatív férfitánc struktúrája. In: Kaposi Edit és Pesovár Ernő (szerk.): *Tánc tudományi Tanulmányok 1976/77*. Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata. 264–300.
- Martin György (1980): *Rögtönzés és szabályozódás a magyar néptáncokban*. Akadémiai, Budapest.

„Mit mondhat el rólunk a mozdulat?”

A Magyar Táncművészeti Egyetem első tantermi beavató- érzékenyítő programja

Járatlan utat tettünk meg tavasszal: elkészült az MTE első olyan programja, melynek célja első sorban nem az, hogy soraiba „verbuváljon” leendő táncművészpálántákat, hanem, hogy ráébresszen gyermekeket a saját elemi mozdulataikkal való kapcsolatukra. A tánc, és maga a tudatosított mozdulat a társadalmi kommunikáció fontos része lehet, – miközben programunk persze, hogy ismertséget is szerez a tánc-szakmának, érdeklődést kelt iránta!

A program

... létrejöttének előzményei:

- készült 2016-ban a Magyar Táncművészeti Főiskolán vezetéssel (szerkesztésben, rendezéssel), az akkori modern szakirányú BA I. évfolyamos osztály előadásában egy ismeretterjesztő jellegű beavató műsor: „Mi a modern...?” (később táncszínházi előadásá fejlesztett változata, a „Mi a modern, mi a kortárs, és hol vagyok ebben én?”) címmel. Az előadást egy évadon át műsoron tartottuk, később az évfolyam programjából adódóan már nem lehetett. 2018-ban igény jelentkezett a folytatásra, - melynek örültem, de az új, kezdő évfolyamnak még ehhez nem volt kész alap-repertoárja.

- s ami a fő: a *táncszínházi-nevelési* programokkal, beavató módszerekkel való – mintegy 5 éve tartó folyamatos – ismerkedésem eredményeként már *egészen másként* szerettem volna egy ilyen programot elkészíteni. Nem magyarázni, szemléltetni, információt közölni, (mert az megint „suli”), hanem akcióba vonva, egy eleve közös térben megtapasztalva vezetni rá a fiatal befogadót arra az élményre, mit jelenthet a mozdulat: neki, a haverjának, vagy másoknak, mit a múltban, és valahol egészen máshol is akár. Nem passzív nézőre, hanem résztvevőre akartam átalakítani a programot.

- az MTE 2018-ban nyert egy olyan célú „EFOP” pályázaton, mely a földrajzi elhelyezkedésüknél fogva nehezebb helyzetben lévő térségekre fókuszál, ezen belül olyan falvak és kisvárosok iskoláira, ahol alapfokú művészeti oktatás is zajlik. Olyan gyermekekre kellett tehát elképzelnünk a programot, akikhez heti 1–2 órára bemegy „X néni” tartani egy ilyen, vagy olyan alapú táncórát, (tehát, már találkoztak a tánc fogalmával), de „élő táncművészt”, hivatásos / színházi előadást még nemigen láthattak.

... előkészítése (saját terveim):

- ahhoz, hogy gyakorlat-centrikus beavató készülhessen a műsor alapjain, annak eredeti – tánc- és kultúrtörténeti kronológiára felfűzött – tartalmát meg kellett szűrni aszerint: mi az, ami élményszerűen lehet belőle megtapasztalható;

- kiválasztva az eredeti műsor témáiból mindazt, ahol saját-élményként is megélhető, „mikor / mit / miért / hogyan” „mondhatott el a mozdulat” az idők során; készítettem egy forgatókönyvet. Fő fókuszaim, amelyekből kiindulhattam egy „együtt-játszós” program összeállításakor: testsúly, légzés, gesztus, lendület, tempók, irányok, erőkifejtési minőségek, valamint, új elemként beemeltem az asszociáció verbalizálását, a „mi jut eszedbe erről”, „mondj 1 szót, ami beugrik” - módon, és erre írásos formát is kitaláltam nagyobbaknak: egy adott ponton cédulákat kapnak, arra lehet /nem kell!/ azonnali válaszokat leírni.

- Rabinovszky Máriusz (1946): *A tánc*. Anonymus Irodalmi és Művészeti Kiadó Rt., Budapes
- Tamás Ildikó (2014): Improvizálás: Nem túl hosszas töprengés a rögtönzésről In: Bíró Bernadett, Sipőcz Katalin, Szeverényi Sándor és Szuncova Ekaterina (szerk.): *Kozmács Értelmező Szótár*. SZTE BTK, Szeged. 8., 117–124.
- Voight Vilmos (1972): Egyéniség és közösség. *Magyar Néprajzi Lexikon*. URL: <https://www.arcanum.hu/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-magyar-neprajzi-lexikon-71DCC/e-e-724A7/egyeniseg-es-kozosseg-724DA/?list=eyJxdWVyeSI6ICJ2b2lndCB2aWxtb3Mgc3plZ2VkIn0>
- Letöltés ideje: 2020. 02. 01.

Ezt bemutattam a 14 fős, 15–18 évesekből álló „tettetárs”-osztályomnak, hogy első pillanattól, a témakörök alakulásától kezdve be tudjam őket vonni a program elkészítésébe.

... összeállítása (közösen a tanítványokkal):

- ebben a stádiumban még csak én láttam tisztán: a csapat nagy része rácsodálkozott az anyagra, mely számukra is rengeteg új információt hordozott, - ettől függetlenül azonnal közös gondolkodásra invitáltam őket. Nemcsak azért, hogy ötleteimet azonnal együtt kipróbáltuk, s kértem, helyben reflektáljanak, „kritizálják”, egészítsék ki, helyettesítsék be, de egyéni feladatokat is adtam: ki-ki gondolja át, mi az a mozgás még, amiben otthon van azon kívül, amit tánc címszó alatt tanul, vagyis: ki tud pl. hip-hop-ot, tai-chi-t, karaté-t, akrobatikát, jelelést, latin repertoárt, - és bármi mást... (Mindezt a foglalkozás során ott használok fel, ahol megpróbálunk rámutatni, mennyi mindentől tevődhet össze ma már egy előadás, vagyis a kortárs táncalkotás.)

- az ötletelés, a sorrendek rögzítése, megtanulása azonban nem helyettesíthette az élesben, résztvevőkkel való kipróbálást.

... első „házi” kipróbálása nem-célcsoport résztvevőkkel:

- mivel semmiről nem tudhattuk még, hogyan működik, nem vállalhattuk, hogy elindítjuk majd az országjárást vaktában, lesz-ami-lesz alapon. Beszerveztük iskolatársaikat, akik az Artistaképző növendékei, de közoktatásra egy osztályba járnak a művészsképzős táncosokkal. Mozgással foglalkoznak, de ilyen megközelítéssel még soha nem találkoztak.

- a foglalkozásba saját magam mellett minden alkalomra más- és más 3 tanítványom bevonását terveztem (tehát a 14 tanuló folyamatos vegyítésével/ cseréjével); ezen az első alkalmon viszont mindenki ott volt a teremben, s váltogatva szólítottam be őket a körbe, hogy mindenki kipróbálhassa a résztvevően aktív szerepet, tehát, hogy mindenkinek legyen utána alkalma reflektálni, milyen is volt ez.

- ezután közösen kiértékeltek, mi működött jól, miket kell változtatni, mit kell rövidíteni, esetleg kihagyni. Példa: rögtön azt láttam, hogy a tantermi körülmények között mindig kevés a hely, akkor is, ha szétoljuk a padokat. Erre jött az ötletem, hogy ne kör formájában helyezkedjünk el székeinkkel, hanem patkó alakban, vagyis legyen egy nyitott része a körnek, amelyen a ki-beközlekedés is lehetséges és adott, amikor nagyobb, vagy kreatívabb teret igénylő mozgásra kerül a sor. A párban történő mozgásjátékok gyorsabb szerveződésére is rögzítettünk egy módszert.

... az így elkészített program kipróbálása a célközönség körében:

- budapesti helyszíneken való megvalósítást nem támogatott a pályázat, ugyanakkor bejelentkezett egy nagytérenyi iskola is. Azzal az érveléssel, hogy nekünk egy házon kívüli főpróbára van szükségünk, (tehát: teljesen ismeretlen, és a megjelölt életkorú gyermekekkel), még beilleszthető volt a programba. Ide úgy indultam el 6 fő tanulóval, hogy a 3 „legvagányabb” volt kijelölve játszónak, másik 3 pedig olyan megfigyelőnek, aki fotóz, rögzít, jegyzetel, segít, ha kell (cédulák kiosztása, szék-elrendezés), - és a következő alkalommal már közülük kerülnek ki a játszóak.

- ez az első alkalom azért is volt jó kezdésnek, mert nem volt időlimit: a nagytérenyiek annyira örültek, hogy elvittük nekik a programot, hogy rendelkezésünkre bocsájtottak annyit, amennyit kértünk. (Másképp lett... Az előzőt, az artistákkal még beleszorítottam 60 percbe.) Óriási élmény volt, mindnyájunknak. Nem győztük utána osztogatni a werkfotókat, werkvideókat és a váratlanabb történéseket.

...orszájáró utakon: a megvalósítás feltételei, valamint tapasztalatai:

Hol: többnyire Kelet-Magyarország és Délnyugat-Magyarország helyiségei; összesen 22 közösségben tartottunk foglalkozást;

Kiknek: 7–18 éves korú iskolásokhoz hívtak minket el (a célkorosztályt én 10–16 évben jelöltem meg), 10–30 fős osztály-csoportokban. A legnyitottabbak a megmozgatásra a kisebbek voltak, a legkomolyabban a 10–12 évesek vették a teljes programot, verbálisan pedig a 14 fölöttiek funkcionáltak leginkább. (Alsó tagozatosoknál az írásbeli asszociációs játékot kihagytuk.) Fiúk-lányok aránya ott, ahol nincs tánc (előfordult ilyen osztály is), s ahol néptáncal vagy drámával foglalkoznak: kiegyenlített, - és érdekes megfigyelés volt számomra, hogy a fiúk nem szegénylősebbek a lányoknál, sőt megszólalás terén bátrabbak voltak. A lányok persze kis csokrokban összetartottak, - már ahol lehetett, mert páros feladatokat a véletlenszerűen mellém került szomszédal kellett végezni. A „modern tánc” szakok esetében (ezalatt elég sok minden értendő a kezdetleges balettalapoktól a jazz-elemekre keresztül valamiféle Graham-Limón-Horton-mozdulatművészet-kreatív gyermektánc választékig...) túlnyomó számban voltak a lányok, sőt még tiszta lány csoporttal is volt dolgunk.

Idősávok: szinte mindenütt 45–50 percet kaptunk. Volt, ahol nem bánták volna, ha tovább is tartjuk, de futnunk kellett: már vártak a következő helyszínen. Az idő hiányában gyakran rögtönözni kellett, hogy mely blokkokat hagyom ki aszerint, mire fogékonyabb inkább az adott csapat, és anélkül, hogy az órára néznék, érzékelnem kellett az idő cél-arányos múlását. Sajnos ettől a búcsúzó, feldolgozó fázis többnyire rövidebbre sikerült annál, amire a gyerekek igényt tartottak volna...

Úgy kellett tehát indítanom mindenhol, olyan mondatokkal, viselkedéssel, laza, humoros, akár személyes megnyilvánulással, hogy a csapat számára azonnal világos legyen a viszonyrendszer. Vagyis: egyenrangúság (tanulóim, ők és én), közös játék, semmi sem kötelező, és semmi sem tilos. Pörgetni kellett, senkinek ne maradjon ideje túl sok külsős „butáskodásra”, - vagyis, minden momentumnak olyannak kellett lennie, hogy érdekelje a résztvevőt, váljon kíváncsivá, s így bevonódjon anélkül, hogy erre kapacitálni kelljen.

Helyiség- és eszközadottságok: az iskoláknak megüzentem, hogy könnyen mozgatható, kartámasz nélküli székeket kérek a helyiségbe. Valamint, hogy lehessen a gyerekeknél (egy íróeszköz mellett) repülőgép üzemmódban telefon, hogy adott ponton egymást fotózhatassák is, vagy amiről kedvenc zenéjüket közrebocsáthatják felhasználásunkra. Ez több helyen nem volt megvalósítható, mert a gyerekektől a tanítás elején elveszik a telefont. (Persze, ez érthető. Egyszer mind azonban példa arra a patronáló, hatalmi eszközökkel operáló szemléletre, amely nézetem szerint hátráltatja a gyermek önálló, önvezérelt fegyelmének kialakulását.)

Ugyanakkor minket, budapesti vendégeket megkülönböztetett tisztelettel vártak, a legtöbb helyen innivalóval, harapnivalóval, sőt volt, ahol ebéddel, néha virágot is kaptam...

A menetközben tapasztaltak folyamatos beépítése a következő foglalkozásokba

A mozdulatminőség-játéknál menetközben jöttem rá, hogy a behunyt szem válik be leginkább, mert így nem egymást utánozzák, és - mivel én is, meg a táncosaim is becsuktuk a szemünket -, kevésbé szegyéllik saját mozgásukat. Később egyiküket megkértem, nyissa ki a szemét, és tanúsítsa, hogy mindenki másképpen éli meg például azt: mi az, hogy „lassú”, vagyis: lám, milyen sokféle vagyunk, s ez mennyire rendben van így. Utána már nyitott szemmel variáltuk tovább a tempókat, nem csak, hogy most már lássák ezt ők is, de fel is vállalják a sokféleséget, tehát, hogy itt nem egy jó megoldás van.

Érdekes adalék-tapasztalat volt a gyerekeket kísérő helyi tanárok, valamint maguk az intézmények attitűdjei, lehetőségei. Minden foglalkozáson jelen volt szemlélőként az osztályt kísérő 1–2 tanár. Közülük azok, akik táncos tapasztalat birtokában lettek pedagógusok és kerültek az intézménybe, nyitottabban, lazábban kezelték a helyzetet, néhányan maguk is bekapcsolódtak a játékba. A közismereti oktatók fő fókuszja a fegyelmelés volt, – ezt elég hamar sikerült „leszerelnem”. (Az egyik helyszínen egy kisfiú lecsusszant a székről az egyik kipróbálás hevében – ez céloim is volt! –, és még külön mókázni, vihorászni is kezdett plusz produkcióként. A tanár rászólt, mire én: „nagyon jó így, csináld csak tovább, amiben benne vagy épp, pont így jó”)

Az utolsó alkalomra lebetegedtem: hajnalban derült ki, hogy lehetetlen a részvételem az aznapi 3 különböző városba utazó programon. Itt derült ki, milyen jól működött az, hogy végig együtt dolgoztam a tanulókkal, s hogy mindenki legalább 2–3-szor volt „bevetésben”, és nemcsak megtapasztalhatták, hogyan vezetem, pörgetem az adott foglalkozási alapelemeket, hanem folyamatosan kiértékeltek, beszélgettünk is ezekről. Ugyanis ezt az utolsó sorozatot 6 tanuló nélkül bonyolította le, és egyikük (Lentulai Hanna) vállalta az én moderátori szerepemet mindhárom iskolában.

Utólagos feldolgozás

I. Fiatal „munkatársaim” reflexiói:

A programsorozat utáni hetekben írásos értékelést kértem a résztvevőktől, melyekben ilyen kérdésekre vártam a választ: a) mennyire volt számodra világos, amíg ki nem próbáltuk: hogyan fog mindez történni? b) érték-e téged meglepetések az útjaink során? c) önmagad és/vagy pályád szempontjából miben adott újat ez a projekt? d) mit változtatnál / miket adnál hozzá / vennél el a folytatásban?

Néhány gondolat a válaszokból:

- „közelebb kerültem a gyerekekhez, és meglepett, mennyire jólesik ez”;
- „számomra is voltak új infók az anyagban, úgyhogy szakmailag is gazdagodtam”;
- „kimozdított a hétköznapi feladatvégzésből”;
- „szuperül tudtunk együtt dolgozni”;
- „kiderült, mennyire fontos egy bátorító, őszinte mosoly: nemcsak a gyerekek felé, hanem megerősítésként a gyerektől vissza”;
- „jó volt látni, hogy a gyerekek olyan mozgásformákkal ismerkedhettek a saját testükön, amiket még sosem alkalmaztak, pedig igazából milyen egyszerű...”;
- „lehetne még több interaktivitás, csoportos önálló feladat”;
- „több idő kellene jusson alkalmanként az egészre”.

II. A programban résztvevő iskolás gyermekek reflexiói egyes kérdéseinkre:

- A foglalkozás utolsó pár percében kis papírdarabokat osztottunk szét. Az egymás után feltett 3 kérdést („mi jut eszedbe elsőre arról, hogy...”) mindenhol az életkor, de főleg az ott épp megtapasztalt befogadói attitűd szerint választottam ki.

A „cetilik” feldolgozását azután utólag szintén közösen végeztük el „tettetársaimmal”. Óriási munka volt, csoportonként 15–30 papír, rajta legalább 3, de gyakran jóval több szóval. Alábbiakban példák a leggyakrabban előforduló kifejezésekből.

- tánc: „balett-mozdulatok / szabadság / élet”;
- táncművészet: „mozgás / zene / önkifejezés”;
- mozgás: „tánc / sport / szenvedély / gyors-lassú-folyamatos; erő-lágyság” (utóbbiak a foglalkozásban használt és megnevezett mozgásminőségek között szerepeltek, Laban-alapokon...)

- mozdulat: „sport / kifejezőeszköz / szabadság / kifinomult”;
- művészet: „tánc / rajzolás-festés / mozdulatok / szabadság”;
- kortárs művészet: „bonyolult / szabad / fantázia / tánc”
- egyéb: (bármilyen, ami a mai foglalkozáson eszedbe jutott, de kérdés is lehet): „közösség / boldogság / szórakozás / játék / napi hány órát - hány éve - tanulnak a táncosok? / nagyon jók a táncosok”.

Valamint néhány a teljesség igénye nélkül a meglepő válaszok közül:

- mozdulatra: „testképtudat”; táncművészetre: „életbevágó kérdések / festés / teremtés”; kortárs (tánc)művészetre: „folyamatos az agy irányítása”.

Végül, a leggyakrabban előforduló szavak bármilyen kontextusban:

- „szabadság / boldogság / öröm / ember / szépség / modern / alkotás”

Kell ennél erősebb bizonyítéka annak, hogy a gyerekek, a fiatalok saját életük szempontjából milyen fontos és pozitív impulzusokat kapnak a táncsal, mozdulattal való reflektív foglalkozásból, és hogy mennyi fontos impulzus éri őket egy-egy ilyen találkozás révén?

Különös tánc egy különös (viktoriánus) fa körül

*Sikátor mélyén lépdelek
A Temze partjához közel,
És minden arcon jel
remeg,
Bűn és bánat marta jel.*

*Gyerekhangból, ha fél,
eseng,
S ha jaj sikolt a férfiből,
Panaszból, átokból, ha
zeng,
Az értelem bilincse szól.*

*William Blake: LONDON
(Radnóti Miklós fordítása)*

Táncos a sötétben

Megközelíthető a táncon keresztül a 19. század? Megközelíthető a kortárs tánc a 19. századi táncelméletek felől? Új nézőpontot adhat mindehhez a dickens-i regény, amelyben a tánc fenomenje teljes viktoriánus kori ellentmondásosságában, gyöngyök és tüll között, de ugyanúgy a bolondok házában és csavargóbakancsban jelenik meg. Charles Dickens, mint a korszak legismertebb és legkedveltebb írója, egyben a legnagyobb és legőszintébb kritikus is volt, aki a társadalmi spektrum szinte összes emberi tényezőjét, aktorát és létesítményét súlyos bűnök elkövetésével vádolta, úgymint: szeretetlenség, álszentség, hazugság, közöny és kegyetlenség, érdekvédelem lélektelen bánásmód, a gyilkosságig eljutó nevelési örület, az élet szépségének és ártatlanságának lábbal taposása, a gyermekkor teljes és végérvényes tönkretétele, és gyilkosság minden területen, ami eszményként élt a korban akár a romantika, akár a felvilágosodás kori gondolkodók örökségéért. Egy ellentmondás: a 19. században éppen a romantikusok, így például William Blake és William Wordsworth műveinek hatásaképpen kezdték a gyermeket nem kis felnőttnek tekinteni többé, a gyerekkort nem gyorsan átléphető, inkomplett periódusnak a felnőttléthez képest, és a gyermeket nem csupán és pusztán munkaszeköznek (ahogyan a korszak gyermek kéményseprőinek, árváinak, gyermekmunkásainak rettenetes sorsa sugallná).

Az egyik legszebb mű a témában az *Ode: Intimations of Immortality From Recollections of Early Childhood*¹ című Wordsworth vers: a később Dickens által forradalmian a regény középpontjába állított *gyermek*, a felnőttnél még többet és jobbat tudó gyermek létének megmagyarázhatatlan csodájáról szól. Hogy mi történik a gyermekkel a viktoriánus kor Angliájában? Ezt kérdezni Dickens-szel ijesztőbb, és messzebb vezető kérdés, mint hinnénk, és ha napjaink

¹ Részlet ebből a versből, William Wordsworth: *A halhatatlanság sejtelme*. Ford.: Ferenc Győző.

„Születésünk csak álom s feledés: / létünk csillaga, lelkünk, mely velünk kél, / messziről ered, és / véget nem mivelünk ér: / nem teljesen emléktelen, / és nem egészen védtelen / jövőnk az Istenből, ki otthonunk, / de fénycsóvát vonunk: / gyermekkorunkban a menny vesz körül! / Már kezdik eltakarni börtönárnyak / a növekvő Fiút, / de ő a fényt nézi, s hogy honnan árad, / s ennek örülni tud; / az Ifjú a Természet papja, bár / keletől már mind messze jár, / az ábránd tündökölve / mindig ott megy előtte; / végre a Férfi látja: elenyész, / s a hétköznapok világába vész.”

poszthumanizmus² gyűjtőnéven szereplő filozófiai irányzatára pillantunk, egész biztos felsejlik előttünk a London mocskos mellékutcain táncikáló csavargó (Lásd Charlie Chaplin teljes életművét-akinek egyébként kedvenc írója volt Dickens), és Copperfield Dávid könnyes arca, mikor egyik „jótévőjének” szárnyai alatt épp „tanulni” szállítják az élet iskolájába. Dickens hitt a gyermekekben, hősei az iskola ellenére nevelődnek a jó irányban. Hogy e kérdéssel kapcsolatban mi a szerepe a vallásnak, istenhitnek, Istennek a dickensi művekben, fontos, itt nem tárgyalható kérdés. Dickens vallásossága mindenestre a társadalmi igazságosságot követelő vallásosság, az elnyomók leleplezését szolgálja. A dickensi vallásosság társadalmi és kritikai jellegére meggyőzően mutat rá Jack Lindsay³. A nevelés a büntetésen alapul.

Meddig tart, meddig terjed a viktoriánus filantropizmus? Amikor Dávid kisgyermekként a regény emlékezetes jelenetében életében utoljára látja édesanyját, az az otthonuk kapuja előtt áll, a magasba emelve Dávid újszülött testvérét. Mit mutat? Kit mutat? Miért? Dávid sohasem tér haza ide többé, és édesanyja és testvére hamarosan meghal. És kezdődik a tánc.

Tánc a bolondokházában

Az általam választott Dickens esszé⁴ a táncórület-toposzt egy korabeli, valóban létező, 1247-ben alapított intézménybe, a Betlehem-hospitalba helyezi.⁵ (Az esszé 7 évvel Charles Darwin a *Fajok eredete* című világraszóló könyvének megjelenése előtt született.)⁶ A kérdés, melyet felvet: Hol a valóság? Hogyan csupaszítható le a kapitalista jelekkel teleírt tér, annyira, hogy ne ennek bábjaként mozgassuk a táncost/a regényszereplőt? Dickens leírt semleges tereket, amelyeket senkiföldjének nevezett, ezek mintha kívül esnének a regény, de talán a rögzíthető valóság egészén: sem a szegények, sem gazdagok területéhez nem tartozó üres helyek, ahol figurái néha cél nélkül kóborolnak, metafizikai vákuumban, a semmiben⁷. A mai domináns táncelméletek szerint a mozgás/tánc mindig politikai térben megy végbe, ezt a 19. század már tudta, Dickens pedig igen sokat írt erről.

A korban szokássá váltak az asylumokban rendezett táncesemények. Ezek a koncertek táncterápiás céllal zajlottak. (A tánc mint terápia kevesebb figyelmet kap a kortárs elemzésekben, mint a zeneterápia, noha komoly története van.) Az esszében az asylum lakói szokásos félhavi táncukat

² Lsd. pl.: *Helikon*, 2018. évf. 4. száma, vagy *A poszthumanizmus változata*. In: Horváth Márk, Lovász Ádám, Nemes Z. Mária, PRAE, 2019.

³ Charles Dickens: *A biographical and critical study*. New York, Phil. Library, 1950. I. évf. 8. sz. 37–41.

⁴ *A Curious Dance Round a Curious Tree*, Household Words, January 17, A 1852. A cikk a lap IV. kötetében, a karácsonyi különkiadásaként megjelent, 95. számban szerepelt.

⁵ Már a XIV. században is torzítva *Bedlamnek* nevezett *Bethlehem Hospital* 1247-ben alapította Simon Fitzmary, aki a palesztinai Bethlehem Szűz Mária monostorától vette a Londonban alapított intézmény nevét. A kolostort a Bishopsgate, a Püspökkapu túloldalán építették fel, egy római temető helyén – gondolom, részben az építőanyagok felhasználható kövek miatt, mint Aquincumból Óbudát. A rend tagjai ötsugarú vörös csillagot viseltek, Betlehem csillagát. Az *Utópia* írója, Sir Thomas More *Four Last Things (A négy végső dolog)* című könyvében 1520-ban nem véletlenül írt erről az ispotályról, hisz a közeli Crosby Hallban lakott. „Senki se gondolja, hogy bármi vidám is akadhat abban, amin jót kacag” (Lábass 2010, 1087).

⁶ Utóbbi azért szükséges hozzátenni, mert fontos, hogy Dickens és Darwin olvasták egymás műveit, mi több, Dickens Darwin kedvenc írója volt-és Darwin könyve alapvető változást hozott Dickens szemléletében társadalmi, és egyéni sors determinációjával, a szabad akarattal, az idővel, és a jövővel kapcsolatban. A test, az egyéni lét mint sebezhető, torzuló, milliónyi öröklöttséggel küzdő ágens Dickensnél ugyanakkor a darwini elmélet hatására új koncepciót nyer, megnő az egyéni akarat szerepe, amely lehetővé teszi a determináltságokon való túllépést. Darwin előtt jobban jellemezte műveit a családi, szociális és születési determináció hite, később a egyéni akarat szerepe felülírja ezeket, egy sokkal rugalmasabb, szabadabb identitásképpel.

⁷ Bruce Nauman: *Egy négyzet körüljárása eltűnt módon* című munkájában olyan, akár egy Dickens figura, aki épp álmodt, és most nem tudja, merre induljon a térben, az életben.

járlják éppen. 19. század második felében az asyllumokban folyó tánc iránt érdeklődni kezdett a társadalom. 1879-ben Edward Elgar zeneszerző már a Powick Asylum zenekarának vezetője. A zenét kvadrillokhoz, polkához, menüettekhez játszották, nem koncertekként. Az asyllumok lakói gazdagabb polgárok családtagjai voltak, a szegények örültek nyilvánított családtagjai a workhouse-okban, és a börtönökben tengették életüket⁸. Az asyllumokban folyó táncelőadások nem olyan látványosságok voltak, amelyeket a nézők mintegy cirkuszi előadásokként szemléltek: a bentakók gyakorolták a szociális készségeket, a látogatók tanultak és segíthettek. Az alkalmakon azok vehettek részt, akik jól viselkedtek, betartották az intézet szabályait: ezért cserében nem csak egymással, hanem az alkalmazottakkal és az orvosokkal is táncolhattak.

Az ipari társadalommá alakuló Anglia lakosságának nagy része városban él, a város a par excellence otthontalanság Dickens regényeiben. Köztes pillanat: ahogyan a gyermek státusza is a kis alien-é, az érthetetlen idegené a felnőttek között, úgy a városba beköltöző százazrek élete is az elidegenedés (Hegeltől on, és a Frankfurti Iskolán át a mai napig) felé veszi az irányt. Nem csak a város: az emberlét elé kerül a teljes negativitás jele: ez, bármilyen vicces és szórakoztató is Dickens társadalomrajza olykor, egyértelmű. A tánc mint szimbólum és mint a valódi színpadok valódi fenoménje gyakran megjelenik Dickensnél, egészen a haláltáncig, a hatalmas haláltáncot járó viktoriánus társadalom szomorú, groteszk és fájdalmas víziójáig jutva. Az őrzőgő táncról már Paracelsus írt choreomania (choros: tánc, mania: örület)⁹ névvel illetve azt, a vitustánc, a Szent János-tánc mint testi betegség és megszállottság az eretnokségig vitte, és a középkori táncrohamok, az 1300-as évek Rajna menti városainak megbolondulása és szent képekkel való táncá máig kérdések sorát veti fel. Hogy anyarozst ettek, avagy a szifilisz vagy a pestis, esetleg valamilyen baktérium okozta az állítólag akaratlan őrzőgő táncát sok ezreknek, máig sok rejtéllyel teli kérdés. Ifj. Pieter Brueghel egyik festményén jól megfigyelhető az a szokás, hogy a kitörő táncmánia alkalmakor zenészek megpróbálták talpalávalót húzni az őrzőgőknek, ezzel segíteni rajtuk-1518-ban Strasbourg-ban az előjáróság törvényileg kötelezte a táncolókat és a zenészeket, hogy a gyógyulás érdekében folyamatosan táncoljanak. Hogy hogyan haltak bele ebbe a procedúrába táncosok és zenészeik, hogyan táncoltak a halálig, és mit jelentett mindez a kor társadalmá számára, nem lehet tárgya a jelen tanulmánynak, hiszen hatalmas irodalma és kapcsolódása az orvostörténelemhez önálló kutatás tárgyát képezi. A tánc, a pantomim és a bolondság számtalan módon függ össze, s ezeket Dickensnél is megtaláljuk: a bolond útja a halál felé vezet, de onnan is jön, a bohózatokban, farce-okban a bolondok, akárcsak Dickens szereplői többek és kevesebbek is a „normál” embernél. Többféle lehet a bolondság, ahogy ezt a művészettörténet mutatja: van tragikus és kritikái- egy sötét, amelyet Bosch, Brueghel, Dürer festett meg, és a másik oldalon Erasmus, a bölcs, aki lekezelet, kezeli a bolondságot, nevetség tárgyává teszi. A természettel szemben az semmi, aztán a reneszánszban egyre nyelvíbb lett, az értelemmel került szembe, egyre kritikaiabb, egyre hiányosabb alakzat, a klasszicizmusban, és a modernben is az. A tragikust keltette életre Nietzsche, Goya, Artaud, és Freud. Az ember bolond Istenhez képest, mondja Kálvin. A bolondság az évszázadok során lassan az értelemben tagozódik, az ember elkezd félni, hogy elveszti az esztét, és bekövetkezik a kijózanodás: a bolondok hajójából bolondok ispotálya lett. A bolondot üldözni kezdik, bezárják: és Dickens inkább az ispotályba megy karácsonykor, mert a pantomim üres és halott.

⁸ Thomas Turino (2009) megkülönbözteti a „részvételi” és az „előadásnak szánt” táncot, és van számtalan átfedés. Különösen érdekes ez a megkülönböztetés egy asyllum-i táncra vonatkoztatva.

⁹ Bartholomew (2001)

Bohócok világa

Dickens, ahogy Lyn Pykett¹⁰ rámutat, nem csak zenészekkel, illusztrátorokkal, írókkal és képzőművészekkel, de táncosokkal is dolgozott együtt, és ő szerkesztette a kor nagy pantomimművészenek életrajzi írását *Memoirs of Joseph Grimaldi: The pantomim of Life* címmel, 1838-ban. Az író a bohócot tekinti a nagyvároshoz leginkább illő karakternek, az életet színjátéknak, sőt, pantomimnak, melyben valamennyien szereplők vagyunk. Leírja, hogyan találjuk meg a pantomim szerepeit/szereplőit az életben, és hasonlóképp karakterizál, mint a kortárs pantomim. Dickens komoly kritikusa volt a pantomimnek, és regényeit ennek fényében kell olvasnunk: hiszen a véleménye az volt, hogy minden író a színpadnak ír. A tánc, a táncmozdulat, a ritmus, a zenei tematika, a balett és a pantomim elemeit nem csak táncoló londoni nép leírásaiban, hanem regényeinek formai elemeiben is megtaláljuk. Dickens műveiben a kortárs színház, a viktoriánus melodráma, és az opera nagy hatása is nyomon követhető. Alkalmazza a leitmotiv-ot, a hosszú, monológyszerű tematikát. Ott a balett nyoma is a művekben, nem csak groteszk figuráinak érzékeltesen leírt mozdulataiban, de például a *Kis Dorrit*-ban utal is Fanny Elssler osztrák balerinára. A balett és a színpadi tánc is elemeli a köznapi mozdulatokat és mozgást, archetipizál és humorral ábrázol. Dickens a komédia irányában mozog, a 15–16. századi brit pantomimhagyományokhoz kötődik, így például az *Ódon ritkaságok boltja* című regényben Quilt, a törpe egy pantomimkirály reinkarnációja, míg Dick Swiveller a viktoriánus balettből átalakított komédiás. Mindketten humorosak, irreálisak, transzcendentáltak. Regényeiben az operára, a pantomimra és a balettre van felfűzve a humoros és tragikus, de sosem kap szimbolikus értéket, mint Shakespeare-nél, a komédiában. Nem tudjuk Dickens ismereteit rekonstruálni a viktoriánus balettről, de hogy jól ismerte, arra példa a *Kis Dorrit* táncpróbája, vagy a *Night Walks* című esszé, amelyben egy üres próbateremben Auber *Muette de Portici* című operáját próbálják-melyben balettbetétek, guaracca, bolero és tarantella van, és a néma hősnő jelekkel kommunikál- a balettel kapcsolatos komikus jeleneteknek egyik forrása biztosan itt található. A *Sketches by Boz* (1833–36) is ír „spanyol táncokról”, mint a fandango, bolero, seguidilla- a nők leengedett hajjal táncoltak, és Ines de Castro-t próbálták utánozni, aki a King Theater ben lépett fel 1833-ban. Ekkoriban a cirkusz is beszötte már a színházat, műlovarnők is megjelentek a színpadokon, és a színdarabokban megjelent a balett, így a *La Noce du Village*, *The Romantic Amoureux*-ban. Az arisztokrácia ekkor már valcert táncolt, és ami valósággal sokkolta az angol társadalmat, az a táncosok egymáshoz való közelsége volt. Ez már egészen más volt, mint a country vagy a menüett. A középosztály emiatt, és a tánc hihetetlen térigénye miatt volt felháborodva. A kvadrill viszont nem volt sokkal bonyolultabb a néptáncoknál, csak az operarészletek és a balettek zenerészletei tették előkelőbbé. Leegyszerűsített dallamok voltak ezek, és gramofon sem volt még, tehát egy kevésbé profi zongoristának is le kellett tudnia játszani. Dickens megszámlálhatatlan regénybeli jelenete táncjelenet: a társas események mindenképpen. Élni a városban, szentimentális és színpadias: beszállni egy bérkocsiba elegáns és szép. ha szépen van kivitelezve, esszenciálisan melodramatikus. Először egy expresszív melodráma, az összes résztvevő felemeli a fejét, ahogy megjelenik a bérkocsi, aztán mindenki a saját kis pantomimját adja elő, olyan az egész, mint egy kis balett. A klasszikus balett hajlama az allegóriára a viktoriánus pantomimban is utat talált, allegóriák, *commedia del arte*, francia udvari színjátás egyvelege jelentette a színjátás-és Dickens figurái tökéletesen mozogtak ebben a rendszerben. Miután Dickesnél minden „szociológiai”, társadalomkritikai vonatkozású, ha figurái és terei nem „semlegesek”, hanem mindig társadalmi állapotot, társadalmi osztályok helyét jelölik, nem csak a személyek, hanem a *terek* is.

¹⁰ Pykett (2002)

Pantomim és haláltánc

Miért jobb elmenni az asylumban rendezett táncestre, mint a pantomimba?

„A Pantomim vidám világának is átadhattam volna magam, hol egyetlen kellemetlenség sem akad, mely akár a legkisebb nyomot hagyná maga után; hol az ember fia bucskázhat a jégkockák között, vagy a konyha tűzébe merülhet tekintete, és lehet csupán a pillanatok bohóca; hol gyermekek elcsatangolhatnak, megdorgálják őket, szaftoskanalak fojtogatják őket, ha eljön az etetés ideje, mégsem hívják ki a Coronert; és senki sem érzi kellemetlenül magát; hol a munkások lehuppanhatnak a tetőről a talajra, vagy felpattanhatnak a földről a háztetőre, mégsem kapnak agyrázkódást, kórházba sem kell menniük, nem marad utánuk kisgyerek sem; ahol mindenki olyannyira fölötte áll a hétköznapi eseményeknek, bár átéli minden fordulatát, hogy éppen ezt gyanítom az általános vidámság titkának (még ha sok személy magában képtelen is ilyesmire), melyet a sebezhető nézőközönség, kik fájdalomnak és bánatnak rabjai, az effajta szórakozásban találhatnak.”¹¹ Mert ott a valóság történik, tánc, de nem úgy előadás, ahogyan a pantomimban, amely voltaképpen halott, nem valós.

Egy újabb kérdés is felmerül a pantomimmel kapcsolatban, mégpedig a haláltáncok hagyományának kérdése. A *The Posthumous Papers of the Pickwick Club* című regényben Dickens az alábbi leírást adja egy pantomimszínészről:

„Ez a férfi, akiről beszélek, segédszínész volt, némajátékok szereplője; s mint az efféle emberek java része, megrögzött iszákos. Valaha jobb napokat is látott, mielőtt tönkretette volna magát a kicsapongó életmóddal, és mielőtt lassan elsorvasztotta volna őt a betegség, szép fizetést húzott s ha vigyáz magára és óvatosan él, még néhány esztendeig jól kereshetett volna - ámbár sokáig nem: mert ezek az emberek vagy korán meghalnak, vagy pedig, a szervezetük természetellenes túleröltetése folytán korán, még fiatalon elhasználják minden testi erejüket, ami a megélhetésük egyedüli alapja. De hát hiába, bűnös szenvedélye annyira elhatalmasodott rajta, hogy többé nem alkalmazhatták abban a szerepkörben, amelyben a színháznak valóban hasznára válhatott volna. Képtelen volt ellenállni a kocsma csábításának. Olyan biztos volt, mint a halál, hogy az elhanyagolt betegség és a reménytelen nincstelenség lesz a sorsa, ha ezt így folytatja; márpedig ő konokul így folytatta, s a többit könnyű kitalálni. Nem kapott szerződést és nem volt egy betevő falatja sem. Aki valamennyire is ismerős a színházak világában, az jól tudja, hogy milyen tömegesen nyüzsögnek a koldusszegény, ágrólszakadt alakok egy-egy nagy színház körül - nem a rendes, szerződöttes színészekről beszélek, hanem a statisztákról, a **balettkar** tagjairól, **bohócokról**, mindenféle csepűragókról, akiket alkalmilag vesznek fel látványos **némajátékokhoz**, amíg megy a darab, vagy húsvéti passiójátékhoz segédszemélyzetnek, aztán megint szélnek eresztik őket, amíg újra szükség nem lesz rájuk valamilyen nehéz mutatványnál. A mi emberünk is kénytelen volt ráfanyalodni erre a kenyérkeresetre és erre az életre; esténként fellépett harmadrendű kis színházakban, s ezzel megint sikerült heti egynéhány shillinget keresnie és újra engedhetett a régi csábításnak, mehetett kocsmázni. De hamarosan még ennek a kis keresetnek is befellegzett; rendetlen életmódja még ettől a nyomorúságos alamizsnától is megfosztotta, amit így megkereshetett volna; a szó szoros értelmében közel járt ahhoz, hogy éhen haljon s a régi színésztársaitól kéregetett kölcsön időnként apró-cseprő összegeket, vagy legfeljebb a leghitványabb kültek színházacsakákban jutott hébe-hóba fellépéshez; de amit így szerzett, azt a pénzt is csak kocsmára költötte, mint régen. Ez idő tájt, amikor már több mint egy esztendeje senki sem tudta róla, hogy egyáltalán miből él, rövid időre a Temze bal partjára szerződtem el, egy surreyi színházba és ott találkoztam

¹¹ Dickens, Ch. (1852): Curious Dance Round a Curious Tree, Household Words, January 17, 1852., Ford.: Lábass Endre. *Jelenkor*, 2010. 53. évf. 10. sz. 1087.

újra ezzel az emberrel. Akkor már jó ideje nem láttam, mert én a vidéket jártam, ő pedig London kövei közt lebzsel valamerre. Indultam éppen elfelé a színházból, felöltözve, s ahogy kifelé menet áthaladok a színpad mögött, odalép hozzám és a vállamra csap. Megfordultam és rámeredtem; soha életemben el nem felejttem ezt a visszatérítő látványt. **Egy némajátékhoz volt beöltözve, ostoba, lehetetlen bohócruhában.** A **haláltánc** kísérteties figurái között, amiket a legkiválóbb festők valaha vászonra festettek, megközelítőleg sem akad ilyen szörnyű jelenség. Felpuffadt teste, csenevésszé sorvadt lábszára - torz idétlenségét csak fokozta a hajmeresztő jelmez -, üveges nézése, amely ijesztő ellentétben állt az arcára mázolt vastag fehér festékkel; a hűdésszerű remegő, otrombán felcicomázott feje, a fehér krétával bekenet hosszú, vézna keze - mindez olyan iszonyatos és fonák, leírhatatlan külsőt kölcsönzött neki, hogy aki nem látta, el sem tudja képzelni, s még ma is beleborsózik a hátam, ha eszembe jut. Félrevont és tompa, színtelen, bizonytalanul remegő hangon, akadozva elsorolta a nyavalyáinak, nélkülözéseinek, bajainak hosszú lajstromát, szokása szerint azzal fejezve be, hogy sürgősen kölcsönkért tőlem valami pottom kis pénzösszeget. Markába nyomtam néhány shillinget s ahogy sarkon fordultam és indultam kifelé, még hallottam a nézőtér felcsattanó harsogó nevetést, amely a színpadra való kibukdácsolását nyomon követte.”¹²

Számos elemzője szerint Dickens regényei hatalmas, tömeges haláltáncokként is olvashatóak: borzalmas városokban zombikként létező emberroncok groteszk végjátékának. A pantomim, véleményem szerint, a Dickens regényekben nem csak esztétikai vonatkozásokkal bír, hanem, ahogyan André Lepecki¹³ megfogalmazza a táncsal kapcsolatban: ez a mozgás és a mozgásképeség politikusságának kritikája, és elemzése. Az, hogy az egyén honnan, hova, mikor, és miért mozdul el, hogyan mozog térben és időben, a szociológia tudományán kívül és mellett a tánc nagy története is. Dickens művei tele vannak figurákkal, akiknek alakítaniuk kell a közönség (a többiek) előtt-és egyben mint a regény fiktív szereplői, táncolnak az olvasónak is, mégpedig olyan koreográfia szerint, amelyről akár Karl Marx, akár Franz Kafka műveiben is olvashatunk. Ez a nyomor, az elnyomás, a hivatal és a gazdaság gépezetének gyilkos koreográfiája, és az ember tehetetlensége.

A mozgás koreográfiája, a koreográfia fogalma, ahogyan Lepecki rámutat, ugyanazokkal a kérdésekkel szembesül, mint a filozófia: etikai, ontológiai, fiziológiai, és politikai kérdésekkel. Hogyan lehet a tánc autonómiáját bizonyítani? Vagy bármely más művészeti ágét? Vagy egyetlen emberét? (A 20. század filozófiája és művészete foglalkozik mindezzel.) Dickens fantasztikus, abszurd és mégis érdelemgazdag regényei legalább két dolgot biztosan állítanak, s ezekkel mintha nem vetett volna számot a következő 100, 150 év művészete: hogy a mű hiteles lehessen (most irodalomról és táncról beszélünk) a főhős nem lehet jobb helyzetben, mint a legrosszabb helyzetben levő olvasója/nézője; csak a szeretet számít. Mintha a 19. századi író már arról beszélne, amiről most Lepecki: a szabad szubjektum saját testén, lelkén, gondolatain, életén különféle műveleteket végez el, hogy elérje a tisztaság, bölcsesség, halhatatlanság valamilyen állapotát. A modern szubjektivitás önmaga mozgása: a modernitás kinetikus szélsősége. A szubjektumok menekülnek, alávetik magukat, így „jönnek létre”: a társadalom koreográfiáját, dinamikáját kell elemezni, hogy érvényes „művet” láthassunk, ahogy Dickens tette. A politikailag passzív testeket a tánc észlelése és gyakorlata a politikai gondolkodás szempontjai keresztül mobilizálhatja. A modernitás koreográfiai ontológiájához tartozik a kritikai táncelméletben a kapitalizmus, a modernség, a cselekvés politikai problémája. Lepecki szerint John Martin 1933-as megállapítása, mely szerint a tánc szubsztanciája a mozgás-kérdőjeleket hagy. Ez csak egy elmélet, és a tánc ontológiai kérdése nyitva marad. A mozgásképeség kortárs politikusságának kritikája/elemezése

¹² Dickens, Ch. (1836): *The Posthumous Papers of the Pickwick Club*. Chapman&Hall. Ford.: Hevesi Sándor, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1961. 41–43.

¹³ Lepecki, A. (2014): *A tánc kifulladásá*. Ford. Kricsfalusy Beatrix, Ureczky Eszter. Kijarat Kiadó.

van szükség. Ne a mesterségesen bezárt térben értelmezzük a koreográfiát, hanem a modernitás politikai ontológiáját kutatva a sajátos kinetikus térben. A test politikai újragondolását érveim szerint már Dickens megkezdte: a koreográfia feladata, hogy a test szempontjából értelmezze újra a szubjektumot. Mire képes egy test? Peter Sloterdijk szerint a modernitás a tiszta mozgás való lét. Amennyiben a szubjektivitást performatív, és nem statikus szubjektumként értjük, ahogyan Gilles Deleuze, és Michael Foucault az *Önmagasság technikái* c. művében¹⁴, vagyis műveletek soraként, újra Dickensnél találhatjuk magunkat. Dickens a szubjektumot a lehető legnehezebb helyzetbe hozza, főhősei árvák, szegények, törvények kívüliek, és már születésükkor a teljes elutasítással és kegyetlenséggel szembesülnek. A viktoriánus erények: bűnök. A nevelés: büntetésen alapuló emberkínzás.

A 20. század végén, ahogyan Lepecki írja, a táncosok a nyugalom, lelassulás, megállás aktusai által elkezdtek megkérdőjelezni a mozgás, a tánc aktuális politikai ontológiáját. Kísérleti koreográfiák születnek: meg kell mutatni a szubjektumban rejlő feszültségeket, melyeket a történelem hozott létre. Ez, a rutinok kioltása és a mozdulat nem mindenáron való végigvitele lenne a tánc kinetikus kimerülése, amelyet talán Dickens is látott a bolondok házában, amikor a táncosok, a megrendezett ünnep végeztével, minden további nélkül összerogytak a padokon, és mozdulatlanul merevedtek, visszavonva addigi gesztusaik jelentését.

Miért is mozdulnának? Létük a többszörös elnyomatáson keresztül alig vagy nem kapcsolódik a kinti élethez.¹⁵ Dickens arról ír, amiről Foucault fog 100 évvel később: milyen egy intézet, ahol szegények, betegek vagy gyerekek vannak elzárva és állati sorban tartva - tanulás és nevelés ürügyén. A kapitalista állam úgy bánik a szegény gyerekekkel, mint az örültekkel: bezárja, rongyokba öltözteti, szemetet etet velük, és kismizzi őket. Senkiföldje a 19. század: már nem szent a bolond, az ég üres, az orvostan és pozitívizmus még nem áll a helyzet igazi magaslatán, de a hitetlenség és a vallástalanság, az értelem és a szív zűrzavara groteszk gépzetéként működik, és termel: halált, fájdalmat, és szenvedést. A szentséggyalázás és patológikum homályos szférái egymásba alakulnak, és a klasszicista értelem-vallás nem tűri a megmagyarázhatatlant. Egyetértve Foucaultal: rejtve maradtak a tapasztalatok, amelyek keresztettk egymást ezekben a tömegeket érintő gyakorlatokban. Dickens és a tánc történet segíthet jobban megismerni ezeket.

Irodalomjegyzék

- Auber, D. (1828): *La Muette de Portici*.
 Bartholomew, R. E. (2001): *Little Green Men, Meowing Nuns and Head-Hunting Panics: A Study of Mass Psychogenic Illness and Social Delusion*. Mc Farland.
 Blake, W.: *London*. Ford. Radnóti Miklós. In.: magyarulbabelben.net
 Darwin, Ch. (1859/2009): *A Fajok eredete*. Ford.: Kampis György. Typotex, Budapest.
 Dickens, Ch. (1852): *Curious Dance Round a Curious Tree*, Household Words, January 17, 1852., Ford.: Lábass Endre. Jelenkor, 2010. 53 (10), p. 1087.
 Dickens, Ch.(1833–36): *Sketches by Boz*.

¹⁴ Foucault (1999)

¹⁵ Lásd Michael Foucault művei a témában, *A bolondság története, Fegyelem és büntetés*. Lásd még a Bolondok hajója hagyományt, amelyről már 1494-ben ír Sebastian Brant. *A bolondság története*-nek a 18. századi intézmények létrejöttéről – kórház, iskola, javítóintézet, börtön – szóló történeti és eszmetörténeti kutatásai egyaránt arról számolnak be, miként próbálják elkülöníteni a „betegeket”, a „bolondokat”, a „törvénysértőket”, és miként alakul ki ama intézményi hálózat, amelyet akkor legitímáltatott a korabeli filozófusok és orvosok egy része, és amely mára intézményrendszerek sokaságát foglalja magában.

- Dickens, Ch. (1840–41/2011): *Ódon ritkaságok boltja*, Ford. Nyitrai József. Klasszikus Regénytár, Révai Testvérek Iroda.
 Dickens, Ch. (1855–57/2010): *Kis Dorrit*. Ford. Bizám Lenke. Lazi Könyvkiadó.
 Dickens, Ch. (1860): *Night Walks. All The Year Round*. July 21, 1860.
 Dickens, Ch. (1836): *The Posthumous Papers of the Pickwick Club*. Chapman&Hall. Ford.: Hevesi Sándor, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1961. pp. 41–43.
 Foucault, M. (1999): *Az Önmagasság technikái*. In: Foucault, M.: *Nyelv a végtelenhez*. Ford.: Kicsák Lóránt, Angyalosi Gergely, Erős Ferenc. Latin Betűk, Debrecen.
 Horváth Márk, Lovász Ádám és Nemes Z. Márió (2019): *A poszthumanizmus változatai*. PRAE.
 Mc Connell Stott, Andrew (1938): *Memoirs of Joseph Grimaldi: The pantomim of Life*.
 Lábass Endre (2010): *Különös tánc különös fa körül*. Dickens Vergiliusai, szegény, örült nőbetegek és bölcs vadalmafa-emberek. *Jelenkor*, 53. évf. 10. sz. 1087.
 Lepecki, A. (2014): *A tánc kifulladás*. Ford. Kricsfalusy Beatrix, Ureczky Eszter. Kijárat Kiadó.
 Lindsay, J. (1950): *Dicken, Charles: A biographical and critical study*, Philosophical Library, New York.
 Lully, J. B. (1663): *Les Noces de Village, Noce du Village*.
 Nauman, B. (1967–68): *Egy négyzet körülsétálása eltúlzott módon* (Walking in an Exaggerated Manner) URL: https://www.youtube.com/watch?v=x7DWz_jMtR4 Letöltés ideje: 2020.01.22.
 More, T. (1522/1903): *The Four Last Things*, In: O'Connor, D. (szerk.): *By the Blessed Martyr Sir Thomas More*, 1903. Rpt. King's Classics no.37. J. W. Luce, Burns Oates and Washbourne, London. URL: <http://www.archive.org/details/fourlastthings00more> Letöltés ideje: 2020.01.21.
 Pykett, L. (2002): *Critical Issues, Charles Dickens*, Palgrave. 1–11.
 Wordsworth, W. (1803-6/1982): *A halhatatlanság sejtelve*, Ferencc Győző. *Wordsworth és Coleridge versei*. Európa Könyvkiadó, Lyra Mundi. 92–99. o. URL: www.magyarulbabelben.net Letöltés ideje: 2020.01.21.
 Wordsworth, W. (1807): *Ode: Intimations of Immortality From Recollections of Early Childhood*. In.: William Wordsworth: *Poems in Two Volumes*. Ld. még: *The Manuscript of William Wordsworth's Poems, in Two Volumes (1807): A Facsimile* (London: British Library, 1984). bib MASS (Massey College Library, Toronto).
 Turino, T. (2009): *Music as Social life: the politics of participation*. *The World of Music*.

Az európai és a magyar néptánc történet hiányzó láncszemeinek felfedezése a Balkánon¹

A táncutatók az együtt felgyűjtött táncokat funkcionális szempontok, keletkezésük vélt ideje, valamint formai eltéréseik alapján külön rendszerekbe sorolták.

Van tehát több halmazunk, melyek elemei látszólag semmilyen kapcsolatban nincsenek egymással, mintha egészen más formavilággal rendelkező táncok következtek volna megmagyarázhatatlan okokból egymás után.² A folklór mulandósága, az utolsó órában, rohamtempóban zajló gyűjtés halaszthatatlansága és elsődlegessége miatt idő sem volt az összefüggések komolyabb vizsgálatára, ezért úgy tűnt, a táncok sorozata kiszámíthatatlan divatok hatására formálódott. Martin György azonban már felfedezte, hogy az európai néptáncok egy családba tartoznak, és három régióba oszthatók, a nyugat-európai, a középkelet-európai, és a balkáni régióba, és több száz éves fáziseltolódásokkal, de azonos módon alakultak (Martin 1975, 89), azaz semmi nem lehetett véletlen.

A *Magyar körtánc és európai rokonsága* c. könyvében kitűzte a feladatot – ahol ezt önmaga már gyakorlattá is tette –, hogy „összehasonlító táncutatásra van szükség, mert a történeti forrásanyag rendkívül gyér” (Martin 1979, 253). Mit tudunk?

„(...) a csoporttáncokat az emberiség legrégebb közös gyökerű kultúrkincseként, a tánc történeti fejlődés legkorábbi korszakának, őstörténetének produktumaként tarthatjuk nyilván, mely sokáig az egyeduralgoló táncformát jelenthette s csak jóval később, fejlettebb, differenciáltabb fokon jelennek meg az egyéni és párostáncok” (Martin 1979, 9).

„(...) a tánc történet során a kollektív táncokkal a személyes megmutatkozás jellegzetes formái állnak szemben, a két ellentétes véglet sajátos átmeneteivel” (Martin 1975, 89).

És ami Martin legfontosabb megállapítása, mert precíz és kerek egész, csak át kell tudni transzformálni korábbi táncok kialakulására is: „A falusi életforma zárt, önellátó, kötött jobbjágy-paraszti kereteiből egyre inkább kitekintő, fokozatosan kiszabaduló, öntudatosodó, felfelé törő, de egyelőre még csak a maga paraszti közösségében individualizálódó, s elsősorban még azt erősítő, de már az egységesedő nemzeti kultúra áramába is bekapcsolódó új paraszti magatartás kifejeződése a népművészet különböző ágainak kivirágzó új stílusa” (Martin 1977, 32).³

Ezzel az elemzésével, és számtalan munkájában, könyvekben, folyóiratokban szétszórva megtalálható gondolataival lefektette a táncutatás *szociális antropológiai szemléletének és módszertanának alapjait*, bár ennek kiforrott, összefoglaló formában való közreadását korai halála megakadályozta. De példát már mutatott arra, hogy a táncot a társadalom szövegeiben kell vizsgálni. A humanizmus, mely az embert és az élet minőségét állította a középpontba, felértékelte az individuumot, mely aztán óriási szerepet játszott a hangszeres tánc kiséret és a mulatsági táncok létrejöttében és változásaiban.

¹ „Akár egy halom hasított fa, hever egymáson a világ, szorítja, nyomja, összefogja egyik dolog a másikat s így mindenik determinált.” József Attila: *Eszmélet*

² A magyar mulatsági táncok keletkezésének körülményeiről, folyamatáról sajnos semmilyen fogalmunk nincs (Kürti László 2018, 160).

³ Hasonlóan fogalmaz Pesovár Ernő is (Pesovár 1980, 9).

A tánc történet nem lehet más, mint determinisztikus folyamat. Martin gondolatait összerendezve, általam újrafogalmazva:

Axioma (1): A falusi néptánc történet nem egymástól független, megmagyarázhatatlan sorrendben egymást követő *sztochasztikus divathullámok ragályos terjedése*, hanem az *addig használt táncok és az új, változó viszonyok* által determinált szerves folyamat során létrejövő *új táncok sorozata*, a polgárosodó falusi közösségek és tagjaik szintén folyamatosan változó értékrendje, életmódja által támasztott *aktuális szükségleteinek kielégítésére*.⁴

Axioma (2): A mulatsági táncok szerves fejlődésének útja a rítusokból örökölt, az egyéni megoldásokat lehetetlenné tevő zárt összefogódzástól, és a szabályozott, minden mozzanatában szigorúan meghatározott teljesen kötött kollektív táncról, annak *individualizálódása* során létrejövő, fokozatosan egyre kötetlenebb, új, de még mindig kollektív táncok sokaságán keresztül halad a *közösség és az egyén szükségleteiben jelentkező változások* hatására a páros és egyéni táncok, valamint a személyes megmutatkozásra alapuló improvizatív előadásmód irányába, amíg az azt fenntartó falusi közösség a *változó társadalmi erők és az individuum* szétfeszítő hatására teljesen fel nem bomlik.

A mulatsági táncok létrejöttének valószínűsíthető terepe a *rituáléból mulatsággá átalakuló esküvői szertartás*, hisz a rituális cselekményekben meglévő, nemek és életkorok szerinti elkülönülés ott nem létezett, és egyéb alkalmak hiányában a hangszeres bekapcsolódásával ott kezdett formálódni a hangszeres tánczenei nyelv (Dobszay 1983, 298; Paksa 1992, 263).

Összehasonlító elemzéseket a Balkánon két eltérő területen tehetünk.

Az első terület az Oszmán Birodalom helyén létrejött nemzetállamok néptánc kultúrája. A nemzeti elitek a táncok akkori állapotát nemzeti szimbólumokká tették, a nacionalista kultúrharcban használták, a faluból a városi színpadokra telepítették, ezáltal befagyasztották, így a közösségek lassú széthullása után is az adott formában élnek tovább. Ezért az individualizálódás egymáshoz képest is eltérő, alacsonyabb fokán találunk sok táncot, és megfigyelhetjük az egymástól eltérő fejlődési fázisokat. *Így a balkáni kollektív táncok egyes fejlődési-bomlási állapotai a saját táncjaik előtörténetének is tekinthetők.*

A rituális táncokból örökölt, hátul keresztfogással kifeszített, zárt körtánc egyéni megoldásokat kizáró állapota *mindenkit egyenlővé tett*. Ez felelt meg az akkori szokás és hagyomány vezérelte értékrendnek, melyben az egyéni viselkedés meghatározója a *csoporthorma vakon való követése volt* (Kapitány és Kapitány 1983, 26, 30). A kollektívizmus rabságából kiszabadulni vágyó, magára találó individuum ezt nem tudta elviselni, feltépte a kört, és azonnal elfoglalta a táncvezető pozíciót, ami fokozatosan bővülő, kiemelt jogokat biztosított a számára. Ezek: a térhasználat megválasztása, egyenes haladás vagy kigyózás, a táncolók háta mögötti visszafordulás, a lánc betekerése, aprózások, a tánc lépés variálása, guggolások, ugrások, csapásolás, forgások, ollók, malomkerekek, akár időleges elszakadás a csoporttól, és a zenekari kapcsolat. A kör felszakításával tehát már elindult az *ősi kollektív tánc individualizálása, azaz a mulatsági táncok története*. Fontos, hogy a létrejövő mulatságokban a két nem találkozási a kollektív tánc ellenére először még elkülönült csoportokban történt, aztán a két csoport már egy láncban egyesült, de a férfiak és nők csak egy kendőn keresztül kapcsolódhattak össze. A fejlődés azonban nem állt meg, idővel létrejött a kevert eloszlás, felváltva egy férfi, egy nő.

Ezen már túlmutatató fokozat a férfiak kiválása a kollektív táncból és külön *csoporthorma bemutatás*

⁴ Az sem tekinthető ragályos sztochasztikus jelenségnek, ha a folyamatosan változó, alakuló új társadalmi értékrendből és életmódból szervesen következő, Európa szerinte egyformán felmerülő szórakozási igényekre mások által már megalkotott és bevált minták könnyítik meg az új formák létrejöttét. Az évezredek közös kultúra és az értékrend egységessége ugyanis a polgárosodással jelentkező új igények kielégítésére azonos eredményre vezetett akkor is, ha azt az adott közösségnek magának kellett „kiizzadnia”, és nem volt segítségére mások már bevált panelje. Erre példa az ugrós forma, a forgató páros forma, vagy a férfi virtusból fakadó egyéni táncmótvumok, a guggolás, csapásolás, ollós ugrások.

tartása. Újabb fázis, hogy *a kollektív táncot a vezető megállítja a saját egyéni, egyhelyben történő improvizálása alatt*, és erre egyre több férfi vállalkozik. Majd bekövetkezik az improvizáló vezető *időleges elszakadása* a csoporttól az egyéni szóló kedvéért. A csoporttánc az összetartozás jele, továbbra is sokáig megmaradt, mert szándékosan senki nem akarta kiirtani, ezért a létrejövő páros táncok is sokáig még körben haladva folytak. A Balkánon *az individualizáció* előbb említett fokozatai, különböző szintű állapotai a konzerválódott tánc kultúrában *egymás mellett megtalálhatók*, ezek a tánc történet általános lépcsőfokai, így ebből az egész folyamatra következtethetünk, a *Kárpát-medence felgyűjtött táncainak formálódására is*.

1. Videó: A vezető szerény improvizációja

<https://youtu.be/6ix36S52GPw>

Az első, krétai táncban a szoros összefogódzás ellenére a vezető kihasználva, hogy csak egyik oldalon kötött, már ugrik, aprózik, bicikliző mozdulatokat tesz. Ezzel nem zavarja meg a társait. A következő trákiai táncban laza kézfogás van, itt a vezetőnek több lehetősége van, ugrás után guggol is, és csapásol, hisz a jobb keze szabad. Könnyen megetheti, mert ezzel társait szintén nem zavarja, ugyanakkor egyre jobban *kiélheti egyéni ambícióit*.

2. Videó : A férfiak kiválása, bemutató tánc: a bolgár „na lesza”

https://youtu.be/cGf_DPJnGwA

A férfiak kiválnak a vegyes táncból és közös bemutatóba kezdenek. A tánc nem túl bonyolult, hisz csak megegyezés útján létrejött tánc lehet. *Itt a közös megmutatkozás érvényesül, a szereplés a felsőbbrendűségük hirdetése*. A bemutató után visszaáll a vegyes horó, és folytatják a táncot. Látható, hogy a kialakult állapot konfliktust nem okoz, a teljes közösség elfogadja, különben nem maradt volna fenn, de a nőknek itt alárendelt szerep jutott, *a közösség homogenitása megszűnt*, a nemek súlya és részvétele a táncban már differenciálódott.

3. Videó: Pentozálisz – krétai görög tánc

<https://youtu.be/UBfkC9jT1SY>

A táncot vegyes felállásban kezdik. A gyors rész után a férfiak kiválnak, és összefogódzva táncolnak. Idáig egyezik a bolgár „na leszával”, de a náluk a már kifejlődött látványosabb szólókat veszik előre. A második táncos *egyetlen feladata most, hogy az első támasztéka legyen*, aki az eddigiektől eltérő figurákat, felugrásokat, rúgásokat, csapásokat, forgásokat csinál. A többi táncos ilyenkor nagyrészt korlátozva van. Ez először nyilván konfliktusokat eredményezett, ezt csak a csoport és az egyedek folyamatosan változó értékrendje, és a többiek részéről is tömegesen jelentkező hasonló igény oldotta föl. Az egyéni bemutatók után a férfiak szabályozott közös táncot adnak elő.

A kollektív tánc egyeduralmának megtörését, a férfiak különválását és sorozatos szólóját a patriarchális rendszerben a nők beleegyezve eltűrik, annak ellenére, hogy *ebben semmilyen örömet nem lelnek*.

4. Videó: Cámikosz – thesszáliai görög tánc

<https://youtu.be/AaKin-W4HWc>

A csoportos férfibemutatók, majd az egyéni szólók elfogadottá válásának az lett a vége, hogy férfiak *a sor elején* sokszor a vegyes táncban is szólózni kezdtek, ezzel megakasztva a teljes kollektív táncát is, a normák megváltozásáig valószínűleg óriási konfliktusokat okozva.

Az összefűzött videón először a korábbi történeti fokozatokat látjuk. Későbbiekben már mindig ugyanaz játszódik le, alig tesznek egy-két lépést, az első férfi már nem tudja magát visszafogni, kitör belőle a virtus. A mellette állóra támaszkodva szólózik, malomkerekezéseket, guggolásokat, óriási ollózásokat, segítséggel majdnem fekvő állapotban körzéseket, saját tengelye körüli forgásokat, ugrásokat végez. Rengeteg erőre, ügyességre és akrobatikus fellépésre van szüksége, ezzel hivalkodik is, épp ezért hanyagul leveri a port a cipője orráról, jelezve, ezt az egészet a kisujjából is kirázza. Eközben az összes táncos egyhelyben áll. *Az individuum erőteljesebb, improvizatív megnyilvánulásának, tehát nem pusztán és nem elsődlegesen táncformai feltétele van*, hanem főleg a kollektíva tagjainak türelmére, és a korábbi szoros közösségi értékrend fellazulására, jóformán megszűnésére van szükség, *mert itt a megmutatkozni, szerepelni vágyó egyén a saját táncában, akrobatikus megnyilvánulásaiban a közösség fölé helyezi saját érdekeit*. Miért fogadják ezt el a többiek? Mert a közösség férfi tagjai szívesen vállalkoznának engedékenységükért cserébe hasonló bemutató tartására, másrészt elismerik, meghajolnak a látványos teljesítmények előtt. Már nem az alkalmazkodás, nem az egyöntetűség a norma, *már nem üldözendő a különbözőség, a többiektől való eltérés*. A közösség az individuum erősödésével hanyatlani kezdett, új individuális értékrend kezdett kialakulni, ez lassan *elsodorja a korábbi, szokás és hagyomány vezérelte kollektív értékrendet*.

Az előbbi felvételen megfigyelhettük egy szolisztikus tánc sajátos motívumait. Mit mond erről Martin György? „A tánc motívumkincset a csapások, a nagy ügyességet és erőt igénylő, szinte atlétikus mozdulatok jellemzik: széles lábkörök, nagy ollós ugrások, a levegőben keresztezett páros lábú ugrások, guggoló, fekvő mozdulatok, csapásoló ollós ugrás. A láb hegyét könnyed csúsztatott csapással érintik. Ez hányaveti könnyedséget kölcsönöz a táncnak (...)” (Martin 1980, 171). Ezeket mind láthattuk most mi is a cámikosz összeállításban.

Csakhogy Martin ezt nem a cámikoszról írta, mert nem is ismerte, hanem a Maros-vidéki román haidűről, amelyet a román szakemberekkel közösen gyűjtött, és részletesen tanulmányozott. Azt is megállapította, hogy bár a haidű a támaszkodás (férfi, nő, bot) miatt aszimmetrikus, a legényes előképének tekinthető, „mozgásanyaga, motívumkincse lényegében megegyezik a legényesével, közelebbről annak Maros- és Küküllő-vidéki típusával, az ún. pontozóval, amelynek lassú változata” (Martin 1980, 177).

5. Videó: Haidű, Maros-völgyi román férfitánc

<https://youtu.be/qk5Y4v8T10I>

A bemutatott videókon látható haidű motívumkincse sokkal szegényesebb, mint amilyenekkel Martin találkozott, csak az utolsó három táncosnál jelennek meg a legényesekre jellemző kigyózó szabadláb-gesztusok. Látjuk viszont, hogy mennyire közel van egymáshoz a cámikosz és a haidű, de rögtön szembeűnik a legnagyobb különbség is: a cámikoszsal ellentétben *a haidű szólótáncosa mögött már nincs ott se kollektíva, se férficsapat*, melynek részeként a vezető individuumok hosszú időn keresztül mindkét esetben kidolgozhatták a bemutató férfitáncukat. A haidű születése során a vezető a többiekre fittyet hányó magatartása a férfiak összes individuális kísérletéhez hasonlóan nyilván óriási konfliktusokat szülhetett. Vagy a konfliktusok megoldásának hiánya, vagy a tömegessé váló egyéni akciók miatt azonban *a kollektíva már felbomlott*. Aki viszont ebben az improvizációban korábban megtalálta a számítását, az nem akarja azt veszni hagyni, hiszen ezzel örömet szerez magának, és a kívülről is sikereket arat, ezért segítséget hív, férfit, vagy nőt, ha egyik sincs, akkor a pásztorok nyomán a botot. A tánc egyik „menekülési” útja lehetett, hogy az éppen kialakuló vonulós páros táncba mentődött át, és így lett támaszték a nő, a férfi párja. A magyar csárdásokban a menet közbeni férfiszólóknál

is átmenetileg rátámaszkodnak a nőkre. Egy másik ágon a pásztorok sajátos helyzetében, a mindig kéznél lévő pásztorbot adhatta a megoldást, hogy a téli időszakban *a faluban eltanult és begyakorlott táncot a mezőn is űzni tudják.*

A kollektív tánc felbomlása után *ez egy átmeneti állapot.* Ha a haidäuban – a cámikossal el-lentében – már nem egy erős férfi adja a támasztékot, hanem egy sokkal gyengébb nő, vagy egy izgó-mozgó pásztorbot, akkor *sorra kiesnek egyes korábbi mozzanatok,* a legnagyobb akrobata mutatványt jelentő ollózások, ugrások, malomkerekezések, földközeli fekvő körzések, *de annál több lehetőség adódik a lábak kígyózó mozdulataira.* Ezek testközeli jellegéből adódóan megindul a tánc szimmetrikussá válása, még a támaszték ellenére is. A videón ezt a folyamatot láttuk is, az utolsó képkockákon a lábfigurázásoknál *a táncos felemeli a botot, már nincs is rá szüksége.* Ha a haidäu-táncosok végül eldobták volna a korlátot jelentő botot, már is létrejöhetett volna az önálló legényes, mint ahogy más területeken, románoknál-magyaroknál egyaránt létre is jött, és *ahogy Martin György is feltételezte.* Tehát ez újabb bizonyíték, hogy a kollektív tánc részeként alakult ki az egyre erőteljesebbé váló *individuális magatartás.* Amikor már egy erős, jóformán önálló tánc jön létre a kollektív táncban belül, és a férfiak nagy része belevetné magát, akkor az új szólisztikus betét *már uralkodik az eredeti kollektív tánc fölött,* ez lehetetlenné teszi az együtttáncolást, felbomlik a közös tánc. Ám ezzel a szólisztikus tánc éppen, hogy nincs készen, *fejlődése, kiforrása több generáción keresztül csak ezután kezdődik* (Martin 1985).

A második összehasonlításra alkalmas terület: az erőszakos nacionalista beavatkozástól ugyan megkímélt, de helyette *a társadalmi fejlődéstől teljesen elszigetelt, kiközösített, és mindenfajta infrastruktúrától és társadalmi fejlődéstől megfosztott,* így bomlásában is gátolt bolgár nyelvű, muzulmán vallású *pomák⁵ közösség élő kollektív tánc kultúrája,* mely az általános társadalmi folyamatoknak megfelelően, ha lassan is, de szintén folyamatosan *individualizálódik,* és napról napra való változása ma *élőben figyelhető meg.*

6. Videó: A pomákok bemutatása, esküvői események

<https://youtu.be/Kec7B6qwn8w>

Az új pár ajándékokat és pénzt gyűjt. A nyitótáncot mindig a menyasszony vezeti ez még az esküvői szertartás része –, később már a pár is saját szórakozására táncol.⁶

Egyes arra alkalmas, dinamikusabb táncokban már a pomákoknál is megjelenik az individualizmusból táplálkozó férfi virtus.

⁵ Pomákok: meghatározásuk elég nehéz, ők úgy tartják, hogy már a bolgár-török törzsek beáramlása előtt is voltak a Balkánon muszlim vallású csoportok, a bolgár-törökökkel is jöttek, majd az üldözött bogumilok választották menekülésként az iszlám vallást. Az oszmán uralom alatt is fokozatosan nőtt a muszlimok aránya, nem véres áttértések miatt, hanem adóelkerülés céljából hozott önkéntes döntések következtében. A vallásuk, szokásaik és öltözetük miatt nem lehetett a pomákokat bevonni a XX. századi nacionalista kultúrharcba, így inkább kiközösítették és elzárták őket a nyilvánosság elől, hogy ne legyenek szem előtt. A többiekől eltérő vallásuk és szokásaik már amúgy is falakat emeltek a többségi bolgárok és közöttük.

⁶ Egy ilyen bál a tömeges étkezéssel, egyéb ceremóniákkal 6–8 órán keresztül is eltart. Ugyan az iszlámnak egy nagyon megengedő változatát követik, de a fiataloknak így is alig van már kapcsolata a vallással. A lányok és nők is ott táncolnak a fiúkkal-férfiakkal a főtéren, egymás kezét fogják, sőt miniszoknyát, sortot viselnek. Csak pár faluban – a kb. 50-ből – táncolnak nyilvánosan a nők még most is a hagyományos buggyos nadrágban és kendőben, *de egy török vagy arab szunnita településen még ez is skandalum lenne.* A közös táncban általában keverve, többnyire csapatokban és vegyesen helyezkednek el a férfiak és a nők. Koreográfusi beavatkozástól mentes hiteles bolgár táncokat csak náluk találhatunk.

7. Videó: Egyéni örömszerzés, befelé fordulás

<https://youtu.be/jVIPXFufVwY>

A felvételen többen már úgy beleélik magukat, úgy elmerülnek saját magukban, hogy alig vesznek tudomást a többiekéről, de itt még nem zavarják meg egymás élményszerzését. Ebből kiderül, hogy *az emberek elsöre nem a másságot keresik, hanem a minél nagyobb élményt,* jobban át szeretnék adni magukat a táncnak, el akarnak szakadni a külvilágtól és csak a belső érzéseikben szeretnének tobzódni.

8. Videó: Individuális mozzanatok zavarás nélkül

<https://youtu.be/QivGyCK8vog>

Már eddig is tapasztaltuk, hogy a táncvezetőknek van a legnagyobb szabadsága, és ezt ki is használják. Ezen a felvételen – a láncban kísérletező néhány táncos mellett – főleg egyetlen ember táncsal szembeni elvárásait, tánc közbeni viselkedését vizsgálom. Ő már nem kamasz, hanem gyakorlott táncos, sok egymáshoz közel fekvő pomák település báljainak ismert figurája. Mind-egyik táncba beáll, de nem mindegyik táncban aktivizálódik, *ez felveti a kérdést, hogy mi az, ami az egyes táncosokat variálásra, új figurákra, a társaktól elütő magatartásra készíti.* Van, akit az előző videón tapasztalható befelé fordulás is kielégít, de mások a még nagyobb élmény megszerzéséhez új bravúros megoldások, új táncleépések, aprózások, ugrások, guggolások révén kezdenek el kísérletezni. A vizsgált táncos, amelyik táncban nem talál elég terepet, ott jóformán elbújik a tömegben, normakövető lesz. Ezek szerint az egyéni ambíciók megjelenéséhez a tánc szolgáltatja azt a többletet, ami megbizsergetti a résztvevőket, és cselekvésre készítet. *Egy ilyen elem, ahogy itt a mellékelt videókon is látjuk, az ugrós jelleg, mert ugrós táncok esetén kezd aktivizálódni az egész publikum, és a középkor delelőjén is az ugrós megjelenése indította el Európában a mulatsági táncok forradalmát.⁷ Két ilyen dinamikus táncot találtam a pomákoknál, a nazlankino horót és a racsenicát.*

Innen egyenes út vezet ahhoz, hogy a táncos az egyéni megoldásait, melyeket belső világának gazdagítására hozott létre, a külső világgal is elismertesse, a csoport elvárásainak, normáinak megváltoztatására használja, hogy ne megtűrt renitens legyen a közösségben, hanem elismert alkotó.

9. Videó: Az ambíciók okozta konfliktus

<https://youtu.be/ANxVIwNCv2w>

A szórakozó tánc az egyéni örömszerzést szolgálja, a csoporttáncban azonban tudomásul kell venni a többieket, alkalmazkodni kell egymáshoz. Tehát *minél nagyobb súlya lesz a táncban az individuumnak, annál nehezebb lesz* együtt táncolniuk, ezért lettek az improvizatív táncok vagy egyéni, vagy kiválasztott szereplővel járt páros táncok. A videón látható tánc – nazlankino horó – alakilag itt zavarosabb, mindenki másképp csinálja. A felvételen egy, a sorban hátrább álló táncos elvakultságában lehangyja az előtte állót, annak karját is magával rántva, az pedig dühösen ellöki a kezét, és leszúrja a táncellenes viselkedéséért. *Ez normabontó magatartás, mely fölborította a közös táncot, ezért kemény elutasításra talált.* A rendbontó vagy visszasimul a közös normába, vagy kiszáll a táncból, és egyedül csinál valamit, de mit? Nincs semmilyen táncforma készen, ezért visszasi-mul, de *finomabb módszerekkel kísérletezget tovább, például előremegy és átveszi a vezetést,* és máris nagyobb szabadsága van.

⁷ Evolúciós neurobiológiai jelenség, a jutalomközpont aktiválódása. Ennek bővebb kifejtése: Németh (2018).

10. Videó: A hasonszörűek gyülekezése

<https://youtu.be/O0tJl4zfYg4>

A különböző egyéni megnyilvánulások a többségtől való eltérést jelentik, ezért sokan kifogásolhatják azt. Ha az azonos törekvésűek egymás körül gyülekeznek, ennek elejét tudják venni, és nemcsak védelmet, hátorszót jelentenek a vezetőnek, hanem egymásra is inspirálólag hatnak. Idővel a láncban is sokan próbálnak improvizálni, saját megoldásokat keresni, ez a kialakult és állandósuló folyamatot lassan általánossá és megkérdőjelezhetetlenné teszi, az egyéni megmutatkozni vágyók száma folyamatosan nő.⁸

11. Videó: Jutalmazások

<https://youtu.be/dXmIFkWgZOY>

Az egyéni törekvések hívei lassan megszállják a kollektív tánceseményt, azt egyre inkább a saját igényeik szerint alakítják. Az eddigi legaktívabb szereplő fizet a zenekarnak, hogy azokat a zenéket játsszák hosszan és egyre gyorsuló tempóban, melyek az ő érdekeit szolgálják, hogy produkálhassa magát, mert így tudja jól kiélni magát. Ezzel teljesen rátelepszik a tánceseményre, a zenekart informálisan a szövetségességévé teszi. Aztán, ha a nézősereg egyik idősebb tagja tánc közben mindenki szemé láttára pénzt ragaszt az egó homlokára, ezzel elismerve a kívülről számára nyújtott teljesítményt, az lassan ledönt minden falat az individuum teljes felszabadulásának útjában, nem sok esélyük marad a bírálóinak. Még néhány bonyolultabb motívumot kidolgoz és egyre hosszabb bemutatót tart, amíg meg nem zavarja, szét nem veri teljesen a közös táncot. Ekkor neki már nincs visszaút, egyéni táncossá válik, a zenekarral – hiszen fizeti őket – kialakítja a neki legjobban megfelelő zenei világot, és teljesen átadja magát a zenének, a táncnak és a publikumnak. Ezt akkor tudja majd véghezvinni, ha már nem egyedül lesz, hanem ugyanilyen megfontolásból jelentős számban társak kísérik ezen az úton.

12. Videó: Széthullás

<https://youtu.be/Bceh-95fsTY>

Ezen a videón egy másik településen már nagyon fegyelmetlen módon táncolnak. Egyre többször válnak a dinamikusabb táncok rendezetlen kupaccá, ahol mindenki csak a saját élményét keresi, és egyre nagyobb akadály ebben a másik ember. Kiemelnék egy döntő mozzanatot a videóból, azt, amikor rövid időre szétszakad a lánc, de ez már nem felháborodást kelt a fiatalban, nem követeli a normák betartását, mert ez inkább nem várt lehetőség a számára, hogy többtelményt szerezzen: csapásol egyet. Benne már lecsapódott és követi a megváltozott, új magatartást. Innen már nincs visszaút, a folyamat csak előre haladhat tovább.

⁸ Az egók természetesen sokszor kerülnek érdekellentétbe. Evgenija Grancsarova Gorni Bogrov bolgár falu táncéletteről írott könyvében az informátorok beszámolóiból kiderült, hogy a két világháború között Bulgáriában is már két férfi horóvezető irányította a nyílt láncot, ezáltal lehetőségük volt mindkettjüknek a viszonylagos szabadabb egyéni előadásmódra, és a csoport kényre-kezdre történő irányítására. A másodvezetőnek is módja volt az egyéni elképzelései szerint tekergetni a horó farkát, és úgy átalakítani a többnyire előre-hátra ingómozgással haladó táncot, hogy neki is legyen benne fontos szerepe. A vezető pozíciók persze presztízszt jelentettek, ezért mindenki állandósítani szeretne volna a kiharcolt pozíciót. Ha más is szóhoz szeretett volna jutni, akkor sokszor verekedésbe torkollott a vita. Az erőszakosabbja úgy védte meg addigi szerepét, hogy sétabotot vitt magával és azzal verekedett, így erőfölénybe került a vetélytársakkal szemben.

A táncok különböző állapotaiból tehát az egész folyamatra következtethetünk. Az individualizálódás eltérő szintjén lévő táncok elemzéséből mind a két vizsgált terület esetében kiderült, hogy nem pusztán formaalkotási kérdés egy új néptánc létrejötte, hanem legelőször a közösség és az egyén viszonyának, valamint az egyének, individuumok egymás közötti viszonyának táncbeli átrendeződésére, majd az új állapotok állandósulására van szükség, mindig az értékrendben és az életmódban bekövetkező változásokkal összhangban. Tehát nem az idő vasfoga, hanem a lehetetlenné váló együttműködés miatt szűnt meg a kollektív néptánc Európa nagy részén, miközben az individualizálódó közösség kitermelte a létrejövő új értékrendnek megfelelő individuális és páros táncokat.

A sokáig elszigetelt pomákok élő tánc kultúrája a közösséggel együtt bomlásban van, változásait lépésről lépésre figyelhetjük. Kérdés, hogy van-e még idő, gazdagodhat-e tovább a kialakuló szolisztikus tánc, el tud-e szakadni majd a lassan széteső csoporttól? Létrejöhet-e a zenekarral együttműködve egy új, a további fejlődést inspiráló zenekíséret, a lehetetlenné váló kollektív tánc romjain kivirágozhat-e még a férfi szólótánc?

Irodalomjegyzék

- Bloch, M. (2002): *A feudális társadalom*. Osiris, Budapest.
- Dobszay László (1983): *A siratóstílus dallamköre zenetörténetünkben és népzeneinkben*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Durkheim, E. (2002): *A vallási élet elemi formái*. L'Harmattan Kiadó, Budapest.
- Gurevics, A. (1974): *A középkori ember világlképe*. Kossuth Kiadó, Budapest.
- Kürti László (2018): Kinizsit látsz véres ajakkal. *Táncművészet és Intellektualitás*. VI. Nemzetközi Tánctudományi Konferencia a Magyar Táncművészeti Egyetemen, 2017. november 17–18. MTE, Budapest.
- Kapitány Ágnes és Kapitány Gábor (1983): *Értékrendszereink*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest.
- Kolev, N. (1986): A bolgár népi kultúra lokális és regionális variánsai. In: *A III. Békéscsabai Nemzetközi Néprajzi Nemzetiségkutató Konferencia előadásai*.
- Kósa László (1998): *A paraszti polgárosulás és a népi kultúra táji megoszlása Magyarországon*. Planétás Kiadó, Budapest.
- Maróthy János (1960): *Az európai népdal születése*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Maróthy János (1980): *Zene és ember*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Martin György (1975): Az európai tánc kultúrák és a kelet-európai tánc hagyomány. *Kultúra és Közösség*, 1975. 1. sz.
- Martin György (1977): *Az új magyar tánc stílus jegyei és kialakulása*, Ethnographia LXXXVIII. 1977. 1.sz. 32.
- Martin György (1979): A magyar körtánc és európai rokonsága. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Martin György (1980) Az erdélyi román hajdútánc. In: Lelkes Lajos (szerk): *Magyar néptánc hagyományok*. Zeneműkiadó, Budapest. 169–184.
- Martin György (1982): *A magyar néptáncok történeti rétegei és műfaji csoportjai*. In: Népművészeti Akadémia IV. Budapest: TIT és a Népművészeti Tanács.
- Martin György (1984): Népi tánc hagyomány és nemzeti tánc típusok Kelet-Közép-Európában a XVI–XIX. században. *Ethnographia*, 95. évf. 3. sz.
- Martin György (1985): *A mezőségi sűrű legényes*. Népművelési Intézet.
- Martin György (2002): *A botoló tánc zenéje*. MTA Zenetudományi Intézet, Budapest.
- Martin György és Kallós Zoltán (2005): *A gyimesi csángók táncélete és táncai*. Szentendre.
- Németh György (2018): A bolgár táncok története európai szemmel. *Haemus*, 2018. 1. sz. Bolgár Önkormányzat, Budapest

- Németh György (2019): Ne vesszen el Martin György tudása. *Tallózó*. Folkrádió, 2019. február 5.
- Németh György (2019): Az európai és a magyar tánc történet hiányzó láncszemeinek felfedezése a volt Oszmán Birodalom országaiban. *Napút Folyóirat*, 2019. 7. sz.
- Paksa Katalin (1992): A néptánc dallamalakító szerepéről. *Ethnographia*, 103. évf. 2–3. sz.
- Pesovár Ernő (1980): Európai tánc kultúra – nemzeti tánc kultúrák, In: *Magyar néptánc hagyományok*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Raftis, A. (1987): *The World of the Greek Dance*. Finedawn Publishers, London.
- Rékai Miklós (2001): Leányom, légy tízezrek ezreivé..., In: *Lakodalmi szokások*. Planétás Kiadó, Budapest.
- Sachs, C. (1938): *Word History of the Dance*. George Allen & Unwin Ltd., London.
- Szabolcsi Bence (1950): *A melódia története*. Cserépfalvi Kiadó, Budapest.
- Szabolcsi Bence (1974): *A zene története*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Szabolcsi Bence (1977): *Bevezetés a zenetörténetbe*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Szilágyi János György (1987): *Legbőlcsebb az Idő*. Corvina, Budapest.
- Torp, L. (1990): *Chain and Round Dance Patterns*. University of Copenhagen, Copenhagen.
- Vargyas Lajos (2002): *A magyarság népzeneje*. Planétás Kiadó, Budapest.
- Вакарелски, Х. (1977): *Етнография на България*, София.
- Генчев, Н. (1988): *Българско Възраждане*, София.
- Грънчарова, Е. (2008): *Танцовата култура на село Горни Бозров, Софийско*, София.
- Илиева, А. (2007): *Теория и анализ на фолклорния танц*. София.
- Иванова, Р. (1984): *Българската фолклорна сватба*, София.
- Кацарова-Кукудова, Р. (1958): *Народни хора и игри в Странджа*, София.
- Кауфман, Н. (2005): *Българска народна музика*, Варна.
- Колев, Н. (1987): *Българска Етнография*, София.
- Петров, К. (1990): *Български народни танци*, 1–5. Варна.

Péter Petra

Az első magyarországi független kortárs tánc előadás Philther-módszer szerinti elemzése: Angelus Iván: *Tükrök* (1982)

Bevezetés

A *Philther* színháztörténet-írási módszertan, mely az egyes előadások, s nem intézmények vagy alkotói életművek elemzésére koncentrál, és tárgyát, a XX. századi magyar színház történetét efelől közelíti.¹ A *Tükrök* elemzése során a Philther-módszer szempontjait használom, melyek értelmezését a táncművészet specifikumaihoz igazítom, megtartva az eredeti elnevezéseket. Az általam eddig elkészített elemzések mindegyike a nyolcvanas évek egy-egy emlékezetes – a „három T” kultúrpolitikai rendszerében a túrt kategóriába sorolható – táncelőadását mutatja be: Nagy József: *Pekingi kacska* (1986),² Árvai György: *Eleven tér* (1986),³ Györgyfalvai Katalin: *Bújócska* (1983).⁴ Ebbe a sorba illeszkedik a *Tükrök* (1982) elemzése is.⁵

Az előadás adatai

Cím: *Tükrök*

Bemutató dátuma: 1982. április 4.

További előadások: 1982. április 5, 6, 8, 10, 11.

A bemutató helyszíne: HVDSZ Jókai Művelődési Ház

Rendező/koreográfus: Angelus Iván

Előadják/táncosok: Angelus Iván, Fincza Erika, Kálmán Ferenc, Rókás László

Zenét írták és előadják: Körmendy Ferenc (brácsa), Melis László (hegedű), Soós András (tikfa), Szemző Tibor (fuvola)

Tér: Pálmai János, Németh Ilona

Technika: Eördögh Ágnes, Szaller Károly, Csorba István

Plakát: Stuíber Zsuzsa

A dokumentáció operatőre: Dobos Gábor⁶

A *tükrök*et Zalavári Tibor készítette.

¹ www.philther.hu Lásd: Jákfalvi Magdolna (2014): A színházi előadás fogalma a digitális média korában. *Theatron*, 14. évf. 1. sz. 23–28.

² Nagy József (2011): Pekingi kacska, 1986. In: Jákfalvi Magdolna (2011, szerk.): *A 20. századi magyar színháztörténeti kánon alakulása*. Balassi Kiadó, Színház és Filmművészeti Egyetem, Budapest. 163–169. http://www.academia.edu/13846570/Nagy_Jozsef_Pekingi_kacska_1986

³ Árvai György (2014): *Eleven tér*, 1986, philther.hu. <http://www.philther.hu/link/play/eleven-ter/>

⁴ Györgyfalvai Katalin (1983): *Bújócska*. Kézirat. https://www.academia.edu/37234904/Gyorgyfalvai_Katalin_Bujocska_1983

⁵ Az előadás rekonstrukcióját a Budapest Tánciskola Archivumának (BTA) rendezése során felkutatott és feldolgozott források tették lehetővé, mely forráskutatást az MTE NKFIH K115676 számú kutatási programjának keretében végeztem 2018–2019 során. Korabeli kritikákat, fotókat, filmfelvételt, plakátot, próbanaplót, valamint az alkotó-előadókkal 2017-ben általam készített interjúkat használtam az elemzéshez.

⁶ A felvételre az előadásokat követően, külön forgatási napon került sor. 1982 áprilisában a képfelvétel Super 8 szalagra, a hangfelvétel magnószalagra készült, melyeket 1985 körül „háziilag” (falra lejátszva és onnan felvéve) egy Panasonic A2 kamerával VHS kazettára szerkesztett egybe Angelus Iván. Mivel az S8 film drága alapanyag volt, csak egy 30 perces szalagot használtak, így az 5 jelenetből csak 3 került rögzítésre. (A.I. szóbeli közlése) A BTA-ban mindkét felvétel megtalálható: <http://archivum.tanc.org.hu/index.php/2018/11/05/tukrok/>

Az előadás színházkulturális kontextusa

Az Angelus Iván rendezte *Tükrök* című táncelőadás az első magyarországi független táncelőadásaként kanonizálódott (Fuchs 2007). Az előadás bemutatásának táncszakmai előzménye az Angelus Iván és Kálmán Ferenc által 1979-ben kezdeményezett Új Tánc Klub kereteiben folyó mozgáskutatás.⁷ Az ott folyó kísérletező munkával az akkoriban elérhető tánc- és mozgástechnikák – a balett, a néptánc, a pantomim, a jazz – szűknek érzett esztétikai rendszerén szándékoztak túllépni. Angelus a Stúdió K színészeként, Kálmán a Domino Pantomim Együttes tagjaként kezdett mozgással foglalkozni, Jeszenszky Endre magániskolájának jazz-óráin találkoztak, s már a *Tükrök* bemutatója előtti években szakmai tanulmányúton jártak a kölni és a drezdai nemzetközi tánckurszusokon.

Emellett az előadás létrejöttéhez több művészeti csoport is kapcsolódik. A Fodor Tamás által vezetett Stúdió K színház több tagja vizuális és scenikai megoldásokkal segítette az előadás létrejöttét, valamint Angelus felkérésére a 180-as Csoport négy tagja írta és adta elő élőben az előadás zenei anyagát.⁸ A *Tükrök* bemutatója a Novák Ferenc vezette Bihari Táncegyüttes Akácfa utcai próbatermeiben volt. A Bihari az Akácfa utcai Jókai Művelődési Házban⁹ működött megalakulása (1954) óta, de 1976-tól a Stúdió K-nak több bemutatójának is a Jókai adott helyszínt.¹⁰ Angelus szintén az Akácfa utcai épület egyik emeleti termében tartott 1981 szeptemberétől reggelente mozgástréninget színészek számára.¹¹ A helyszín tehát már egy ismert „alternatív” tér volt a *Tükrök* bemutatásakor, így nem annyira meglepő, hogy könnyen híre ment a bemutatónak és hogy mind a hat előadást teltház előtt játszották.¹²

A fentiekben bemutatott hálózat kulturális pozíciója tehát a nyolcvanas évek késő-szocialista rendszerében létrejövő „alternatív” színterében jelölhető ki. „Alternatív” abban az értelemben, ahogyan a rendszerváltás utáni használatban elterjedt ez a kifejezés a hivatalos kultúrpolitika által különben „amatőr” kategóriába sorolt kulturális jelenség definiálására. Az „alternatív” fogalma nem – a szocialista kultúrpolitika által meghatározott – intézményes pozíciójával, hanem a kulturális-esztétikai jelentőségével azonosítja ezt a közeget. Ilyen értelemben az „alternatív” kultúra sajátossága, hogy „a hivatalos kulturális-esztétikai értékrendtől független, azokkal párhuzamos” teljesítmény.¹³

A korabeli „amatőr” fogalom egyébként eléggé differenciált volt. A ma is használatos „dilettánsok” (hozzá nem értő), és a „műkedvelők” (aki kedvtelésből, szabadidejében végez művészeti tevékenységet) mellett azok is az amatőr szférába sorolódtak, akik nem szereztek formális képzést és/vagy nem a hivatalos intézményi rendszerben végezték tevékenységüket.

⁷Az Új Tánc Klub volt Angelus Iván és Kálmán Ferenc első közös kezdeményezése, melynek célja a nehezen hozzáférhető szakmai információk megosztása a kísérleti tánc iránt érdeklődő közönséggel. Az Őrmezei Közösségi Házban működő, mozgáskutatással foglalkozó műhelymunkában részt vettek Angelus Iván és Kálmán Ferenc mellett (a teljesség igénye nélkül) Balázs Mari, Régenhart Éva, Pálffy Szilvia, Vadászi Éva, Fincza Erika, Juhász Gabi, Baka Csilla, Berger Gyula... (forrás: a BTA fotói alapján Angelus Iván és Kálmán Ferenc szóbeli közlése) Lásd még: <http://archivum.tanc.org.hu/index.php/2019/02/27/1979-1986-uj-tanc-klub/>

⁸A Stúdió K Fodor Tamás vezetésével az Orfeo stúdióból alakult színházi alkotóközösség, 1971 óta működik. A 180-as Csoport 1979-ben alakult, minimalista zenével foglalkozó zenei formáció. A közreműködésre való felkérést Szemző Tibor kapta, aki később több projektben is dolgozott együtt Angelus Ivánnal.

⁹Jókai Művelődési Ház (Budapest, VII. kerület, Akácfa u. 32.) a Helyiipari és Városgazdasági Dolgozók Szakszervezetének kulturális intézménye volt. A HVDSZ a Bihari Együttes fenntartója a rendszerváltásig. A Bihari János Táncegyüttes két próbaterme a 2. emeleten volt.

¹⁰A Stúdió K bemutatóinak helyszínét lásd: <http://www.studiokszinhaz.hu/historia/>

¹¹Angelus jazz-gimnasztika, színész-torna, jazz-balett címen hirdette az órákat. <http://archivum.tanc.org.hu/index.php/2019/02/27/1979-1982-rendszeres-orak/>

¹²A *Tükrök* előadás engedélyeztetését Novák Ferenc intézte (Kálmán Ferenc szóbeli közlése). A tér befogadóképessége nagyjából 70 fő volt, így kb. 420 nézője volt összesen a 6 előadásnak. A nézők között voltak pl. Király Tamás, Rajk László, Rajk Júlia, gróf Andrassy Katinka, Jerger Krisztina (Angelus Iván szóbeli közlése).

¹³Az „alternatív” fogalmáról lásd: Havasréti (2006)

Az 1949-es politikai fordulattal a Magyarországon mozdulat- ill. mozgásművészetként ismert modern tánc mint előadói forma és mint pedagógiai rendszer is megszűnt létezni. A szovjet mintát szorosan követő táncművészeti struktúra kizárólag a balettot és a néptáncot ismerte el és támogatta hivatásos művészeti képzés és együttesek formájában. Ugyanakkor a szocialista társadalom építésében nagy szerepet szántak azoknak a műkedvelő művészeti csoportoknak, melyeknek szakmai támogatása a Népművelési Intézet feladata volt. A művészeti fősodortól eltérő intézményes és esztétikai keretekben gondolkozó kezdeményezések így szükségszerűen az „amatőr” címkével, többnyire a „tűrt” kategóriában léteztek.¹⁴ Az Új Tánc Klub vezetői – amatőr művészeti csoportként – kaphattak ingyenesen próbatermet állami művelődési házakban, s kaphattak anyagi támogatást a Népművelési Intézettől az előadás díszletétől szolgáló tükrök megvásárlására. A szaksajtóban (is) megjelenő „amatőr” jelző így nem esztétikai ítélet (v.ö. „dilettáns”) volt, hanem az intézményi struktúrában betöltött pozíciót jelezte.¹⁵

Az intézményi struktúra merevségének következménye a táncművészet fogalmának kisajátítása is, mely a hivatásos táncművészet esztétikai paradigmáját abszolutizálta. A *Tükrök* című előadás plakátján látható „mozgásszínház” műfaji megjelölés egyrészt jelzi az alkotók meglévő (alternatív) színházi viszonyrendszerét,¹⁶ másrészt öndefiniáló gesztusként elhatárolja magát a táncművészet hivatalos értelmezési kereteitől.

Dramatikus szöveg, dramaturgia

Az előadás nem dramatikus szövegre épül, hanem a rendező-koreográfus¹⁷ az épített belső tér és az abban különféleképp elhelyezett tükrök által inspirált mozgásanyagokat szerkesztette egymást követő, de egymáshoz lineárisan nem kapcsolódó jelenetekké. Mindegyik jelenet az emberi test tükröződésének variánsait mutatja be, de ezek nem pusztán vizuális illúziók, hanem emberi kapcsolatokat, érzelmeket is megjelenítenek. Az előadás ideje nyolc részre tagolható, melyből öt részt a táncosok és zenészek adnak elő, három rész pedig a nézők szabad mozgása az épített térben, illetve interakciója a térben elhelyezett tárgyakkal és egymással.

A táncos részek szerkezete egyszerű logikát követ: a különböző tükröződő terekben megvalósuló négy szólótáncot egy-egy hangszer, a közös táncot mind a négy zenész kíséri. Sorrendben: Angelus Iván testét hosszanti tengelyében metszi a tükrök, így lehetővé válik a groteszken vagy mulatságosan szimmetrikus, a szokásostól eltérő arányú (torz) testképek bemutatása, valamint a gravitációtól való elszakadás. Rókás László egy ráboruló tükrökben önmaga tükrökéjét próbálja feltartóztatni, visszanyomni, azaz önmagával küzd. Fincza Erika két lassan összefutó tükrök előtt táncol, s ahogyan záródik a két tükrök által bezárt szög, úgy sokszorozódnak a tükröképek. Mozgása eleinte könnyed, mintha körtáncot járna megsokszorozott önmagával, de a szűkülő térben egyre kisebb helyre szorul táncával, míg a mozgás lehetetlenné nem válik. A közös részben egy egyenlő ágú ipszilon alakú térben, a tér három ágában – tükrök előtt – táncol a már megismert három táncos, mindegyikük saját mozgásminőséget valósít meg: Rókás teste vad, dionüszoszi erőt, Angelus atletikus, Fincza lágy, könnyed minőséget mutat. Ezeket a minőségeket próbálja saját mozgásában megvalósítani, azaz tükrözni a negyedik táncos, Kálmán Ferenc, de míg a tükrökben lehetséges a három mozgásmi-

¹⁴A Stúdió K is amatőr együttes volt ilyen értelemben.

¹⁵Fuchs Lívia (1982) korabeli reflexiójában az Opera és az Operett kísérleti törekvései mellett harmadikként említi a *Tükrök* előadást, mint egy amatőr együttes bemutatóját.

¹⁶A „mozgásszínház” kifejezés ekkor már ismert volt. 1979 és 1981 őszén, majd évente-kévente került megrendezésre a Székényben a Mozgásszínházak Nemzetközi Találkozója (Regös és Regös, 2008).

¹⁷A színlapon Angelus „rendező”-ként szerepel, ami összhangban áll a „mozgásszínház” műfaji megjelöléssel. Ahogy „táncosok” sincsenek a színlapon, helyette „előadják”.

nőség egyesülése, addig a negyedik táncos nem tudja egyszerre mindhárom minőséget felmutatni, mozgása nem gazdagabbá, hanem eklektikussá válik.¹⁸ A záró táncjelenetben Kálmán Ferenc egy 45 fokban fölé dőlő tükör alatt fekszik egy emelvényen. A fenti tükörben egy lebegő, súlyától megsza- badult emberi testet látunk finom mozdulatokkal eloldódni a gravitáció erejétől.¹⁹

A táncos jeleneteken túl az előadás kezdetén, végén, valamint a kvartett előtt a nézők szabadon felfedezhették a teret, valamint kipróbálhatták a térben elhelyezett, erre az alkalomra készített tü- körjátékokat.²⁰

Minden jelenetre jellemző, hogy a tükröződés jelensége bár vizuális illúziót hoz létre, az illúzió létrejöttének technikája nincsen elrejtve. Mindig egyszerre látszik a jelenlévő és a tükröződő test, s a néző a két valóság között pásztázhat tekintetével. Ebben a kettős észlelésben jöhetnek létre azok a jelentések, melyeket valóság és illúzió viszonyának különböző változatai tesznek lehetővé.

Rendezés

A rendező-koreográfus nemcsak a táncosok, hanem a nézők testének mozgáslehetőségeivel is szá- mol, a jelenetek térbeli és időbeli elrendezése szokatlanul nagy teret enged a közönség mozgásának. Minden egyes jelenetnek megvan a saját helye a labirintus-szerű térben, ezért a nézők is mindig új és új térformában helyezkednek el. A térben elhelyezett, szabadon használható tükrőjátékok is a nézők megmozdítására invitálnak, s jut idő a térben való szabad kószálásra, a nézők közötti interakcióra is. A táncjelenetek során a nézők nem csak a táncosokat, hanem egymást is láthatják a tükrőfelületek- ben. Nánay István értékelésében kiemeli a közönségben kialakuló felszabadult légkört, mely abból adódott, hogy az emberek birtokba vették a teret, szabadon választhattak nézőpontot, kapcsolatba léphettek egymással, s hangsúlyozta, hogy nézőként egy közösségi élmény részesének érezte magát (Nánay 1982, 22).

Angelus térszervezői munkájában a Stúdió K művészeti-politikai nyomdokaiban jár. Fodor Tamás hangsúlyozza, hogy már a társulat indulásakor alapvető fontosságú volt az, hogy a közönség számára a „találkozás elején már kialakulhasson az otthonosság érzése” és a szocialista bürokrácia térszervezését megbontó nonkonformista tételrendezés közel engedje egymáshoz a „játészó és az őket figyelő közösséget” (Fodor 2019).

Színészi játék

A táncosok színpadi jelenléte a modern tánc előadói hagyományához kapcsolódik, az általuk be- mutatott különböző mozgásanyagok, mozgásminőségek egy-egy koreográfiai-rendezői gondolatnak adnak formát. A hosszas, improvizációra épülő mozgáskutatás fókuszában a test mozgáslehetősé- geinek feltérképezése, a test és a mozdulat megtöbbszörözése, módosítása, a tükröződés jelenségé- nek változatossága állt. Nem jellemző az arcjáték, sem a hétköznapi referenciával bíró mozdulatok használata. Táncnyelvében az absztrakció, a minden testrészt egyenrangúnak tekintő mozdulat- kompozíció semleges előadói jelenléttel társul.

¹⁸ Nánay István (1982) korabeli kritikája szerint ez volt az előadás leggyengébb jelenete, mivel a koreográfia egy spekulatív dramaturgiai képlet illusztrációja volt. A filmfelvétel során az anyagköltség miatti kényszerű választás során is kimaradt ez a jelenet, ahogy Rókás szólója is.

¹⁹ „A nézők számára valami különleges csodának hatott ez a produkció, ahogy a lassan, precíz, földhöz simuló mozdu- latokkal dolgozó színész égi, azaz tükörbeli képét látva ugyanazt az élményt élhették át, amit a súlytalanság állapotában lévő emberek mozgását nézve. De amit az űrben a természet ereje visz végbe, azt itt egy optikai csalódás, egy csalás eredménye- zi. Ám ez a csalás a művészet csalása (Nánay 1982, 22).”

²⁰ A tükrőjátékok a BTA oldalán elérhető filmfelvételen 16:20–19:00 között láthatók. <http://archivum.tanc.org.hu/index.php/2018/11/05/tukrok/>

A táncmatéria és az előadói jelenlet minősége is szakít a néptánc és a balett idillikus, sematikus színpadi világával, de a szórakoztató iparra jellemző, direkt a közönség felé forduló kommuniká- cióval is, ahogy nincsen pszichológizáló karakterformálás sem.

Színházi látvány és hangzás

Az előadás szcenikai és akusztikus világa teljesen összhangban állt a rendezői-koreográfusi kon- cepcióval, annak részeként valósult meg. A labirintus-szerűen szervezett, alapvetően sötét, zegzu- gos, függőlegesen és vízszintesen is tagolt, egyszerre kb. 70 néző befogadására alkalmas teret sötét drapériák burkolták be. Emelvények, helyi fények és hangszerek hangjai jelölték ki a játék aktuális terét és irányították a nézőket a következő helyszín felé. A nézők dobogókon, párnákon foglalhat- tak helyet. A táncosok a korszak modern táncos világára jellemző, különböző színű monokróm testhezálló mezben, ill. nadrágban voltak.

Az Angelus felkérésére készített repetitív, minimalista zenei anyagot a 180-as Csoport tagjai élőben szólaltatták meg. A zenei koncepció az ismétlődések és a módosulások különböző válto- zataival kapcsolódott a tükröződés témájához. A zenészek hol a magasban egy emelvényen, hol a nézők háta mögött, hol a játszó(ka)t körbe véve helyezkedtek el. Angelust Körmeny kísérté brácsán, egy skálamenetekre épülő vázlatra improvizált. Rókást körbe állta mind a négy zenész, akik Soós András koncepciója szerint tikfán játszottak egy ritmikailag szétcsúszó majd újból ösz- szeérő képletet. Melis László hegedűn kísérté Finczát egy számkombináció alapján építkező zenei anyaggal. A tuttit kísérő Melis-műben előre felvett, nyolckezes zongoraalapra improvizáltak élő- ben a zenészek. Az est leginvenciózusabb kompozícióját a Kálmán szólóját kísérő Szemző Tibor készítette, aki egy fuvolával és két szalagos magnóval – analóg loop-technikával – zenei tükrözést hozott létre. Az élőben felvett, majd a másik magnóval visszajátszott fuvolahangokat többszörö- sen egymásra rétegezte, így egy gazdag zenekari hangzás jött létre.²¹

Az előadás hatástörténete

A *Tükrök* létrejötté során működtetett alternatív művészeti hálózatban több szalon is felfedezhető az előadás hatása, azon túl, hogy Angelus saját darabjaiban többször dolgozott még Szemző Tiborral.²² A 180-as Csoportnak ezek voltak az első, színházi megrendelésre készített kompozí- ciói. Ezután Melis és Szemző több felkérést is kapott színházi és filmes területről is, beindult egy sikeres együttműködési folyamat, mely a mai napig tart.

A *Tükrök* sikerének köszönhető, hogy Angelus meghívást kapott Jerger Krisztinától a Műcsar- nokba, ahol 1982 szeptemberében megnyitott Nicolas Schöffert első életműkiállítását. Az Angelus által tervezett mozgáskompozícióban egy hónapon át heti két alkalommal négyen táncoltak a hatalmas tükrőprizmában Schöffert *Hommage à Bartók* című zenéjére.²³

Az előadás létrehozásának és bemutatásának mozgatórugója Angelus részéről egy társulat megalapozása volt. A munkafolyamatot kísérő belső konfliktusok az elköteleződés és a csoporton belüli hierarchikus viszonyok különböző megéléseiből adódtak, így a társulati tervek nem való- sultak meg. Az viszont nyilvánvalóvá vált, hogy a jövőben bármilyen szakmai munkához kell egy

²¹ A két utóbbi mű továbbdolgozott változata megjelent a 180-as Csoport első lemezén 1983-ban. Melis lászló: *Értud három tükörre*, Szemző Tibor: *Vizicsoda*

²² *Boldog vagyok* (1986), *Halálos delej* (1988), *Az utolsó szóló* (1990) <http://archivum.tanc.org.hu/index.php/category/eloadas/>

²³ A kiállítás 1982. szeptember 25. és október 31. között volt. Előadók: Kálmán Ferenc, Fincza Erika, Balázs Mari, Kis András. <http://archivum.tanc.org.hu/index.php/2019/02/22/1982-prizma-tanc-a-tukorprizmaban/>

olyan saját tér, ami a táncművészet szakmai igényeinek megfelel, ahol professzionális körülmények között lehet folytatni az Új Tánc Klub kereteiben megkezdett szakmai munkát. Ebből az igényből alapította meg Angelus és Kálmán az 1983 szeptemberében megnyíló Kreatív Mozgás Stúdiót, egy alternatív kultúrteret, ami a hazai kortárstánc élet meghatározó intézményévé vált. Ennek szellemi utóda a mai Budapest Kortárstánc Főiskola.

Irodalomjegyzék

- Fodor Tamás (2019): A création collective mint a független színház kvázi öngazgató modellje 1. rész. *Színház.net*, 2019. 11. 11. URL: http://szinhaz.net/2019/11/11/fodor-tamas-a-creation-collective-mint-a-fuggetlen-szinhaz-kvazi-onigazgato-modellje-1-resz/?fbclid=IwAR3j-grbxIepnQizlgJBuD_mExMLUdpHY2KFCXeVdBxuBuslPXNR9BfOISo0 Letöltés ideje: 2019. november 12.
- Fuchs Livia (1982): Koreográfiai kalandok. Variációk táncszínházra. *Új Tükör*, 1982. 05. 09.
- Fuchs Livia (2007): *Száz év tánc*. L'Harmattan, Budapest. 334.
- Havasréti József (2006): *Alternatív regiszterek*. Typotex, Budapest. 26–29.
- Jákfalvi Magdolna (2014): A színházi előadás fogalma a digitális média korában. *Theatron*, 14. évf. 1. sz. 23–28.
- Nánay István (1982): Tükrök. Egy mozgásszínház előadásai. *Színház*, 11. sz. 20–22.
- Regős János és Regős Pál (2008): *Szkéné Színház 1968–2008. Színház és föld között*. Műegyetemi Kiadó, Budapest.

Péterbencze Anikó

A moldvai csángó-magyar táncok jellemzői a Bákó környéki lokális közösségekben

A táncgyűjtés körülményei

A táncos gyűjtések helyszínét érdemes alapos mérlegelés és előzetes megfigyelések alapján megszervezni. Különösen igaz ez a moldvai táncanyagra, hiszen ezeknek a táncoknak a jellegzetessége a táncos közösség jelenléte. Az általam gyűjtött közel 60 féle tánc jelentős része körtánc, 4-es tánc, 3-as tánc és csak egy része páros tánc, így szükség van nagyobb táncos közeg részvételére ahhoz, hogy a táncokat az aktív táncalkalmakon megnyilvánuló motívumkészlet, térformák, összefogó-dzsi módok, és a stílus vonatkozásában meg tudjuk ragadni.¹ A táncter kiválasztása alapvetően fontos abból a szempontból, hogy a táncosok mindig alkalmazkodnak az adott körülményekhez, így, ha egy kis szobában szervezzük a videofelvételeket, akkor előfordulhat, hogy szegényesebb, egyszerűbb motívumokat és leegyszerűsített térformákat láthatunk. Szükség van tehát a bálók helyszínéhez igazodó, viszonylag nagyobb terekre, mint például egy művelődési ház nagyterme, közösségi házak vagy éppen ezek udvarai, hiszen a Bákó² környéki csángó településeken a *horbákat* azaz a nagy falusi táncmulatságokat egy erre a célra kialakított ház udvarán tartották nyaranta. Klézsén (Cleja) a Polgármesteri Hivatal szomszédságában lévő általános iskola udvarán rendezték a *táncot*.³ A 90-es években azonban már az első felvételek időpontjában sem találtam hagyományos tánchelyszíneket, minthogy ekkorra megszűntek a *guzsalyások*, *horbák*, bálók. Az elmúlt 30 évben több helyszínen szerveztem videofelvételeket és alkalmam volt az egyetlen akkor még hagyományos keretetek között zajló lakodalom során Külsőrekecsinben (Fundu-Racaciuni) 1991-ben rögzíteni az eseményeket (Pávai 2013, 343–344). Somoskán (Somousca) a Művelődési Házban 1993-ban és 2017-ben, a Jánó házban Klézsén 2014 és 2018 között rendszeresen készítettem felvételeket, de szabad téren a somoskai hegyoldalon és magyarországi helyszíneken is táncoltak adatközlőim.

Táncszerkezet

Az elemzéshez a Martin-Pesovár-féle felosztás szolgáltatta az alapot, de felhasználtam a korábbi – Szentpál Olga által megfogalmazott terminológiákat és későbbi szakirodalmi ide vonatkozó rendszerezési szempontokat is (Martin és Pesovár 1960, 211–217; Sz. Szentpál 1979, 6–9; Fügedi 2018, 70–76). A táncokkal kapcsolatban a *mozgáselem* (legkisebb oszthatatlan elem: pl. jobb láb lép)-*mozgáscsoport* (több mozgáselem folyamatban)-*mozgássor* (szimmetrikusan, vagy asszimmetrikusan ismétlődve)-*mozgásbokor* (hasonlóan a mozgássorhoz, de másnemű zárlattal) és a *motívum* (szerves táncegység, amely visszatérő is lehet) és annak variánsai (bővített motívum, összetett motívum, össze-fűzött motívum, motívumsor) elemeket vizsgáltam. A korábbi gyűjtési tapasztalatok alapján próbáltam kísérletet tenni olyan szempontrendszer felállítására, mely leginkább adekvát

.....
¹ A Bákó környéki csángó-magyar hagyományok gyűjtésével 1990-óta foglalkozom. Elsősorban a táncokat, táncalkalmakat és a hozzájuk kapcsolódó szokásokat kutattam. Foglalkoztam az identitás problémáival és a revival valamint az új táncos jelenségek elemzésével is. Bővebben lásd Péterbencze (2018a).

² Bákó (Bacau) a déli csángóság központja, mára már 200 ezres nagyváros.

³ A 20. század első felében születettek még *tánc* elnevezéssel illették a később *horbának* nevezett mulatságot.

a moldvai táncanyagra vonatkozóan.⁴ Köztudomású, hogy a moldvai magyar táncanyag erősen balkáni befolyásoltságú, de nem kizárólagosan, mint ahogyan azt korábban vélték. Kétségtelen, hogy a csoportos mozgásnak, a nagykörben táncolásnak erőteljes dinamikája abból is adódik, hogy az erőintenzitás összeadódik, ilyenformán a tánckohézió jóval erőteljesebb, mint bármilyen más tánc típusnál. Az is előre bocsátható, hogy a leány körtáncoktól eltérően a vegyesen, tehát férfiak-nők együtt, nagykörben táncolása még tovább fokozza ezt a bizonyos kohéziót. Ez a hatás elsősorban a balkáni típusú táncoknál fordul elő, a magyar nyelvterület közül egykor elterjedt volt Felcsíkon, még ma is tapasztalható a gyimesi csángó települések táncanyagban és erőteljesen érzékelhető Moldvában. Azonban azt, hogy ez a bizonyos kohézió milyen konkrét összetevőkből áll, akkor tudhatjuk meg, ha megvizsgáljuk a táncok elemi részeit, a részek szerkezetének működési modelljét. A tánc és a zene kapcsolata is eltérő más táncdialektusokhoz képest, visszatérő zenei és táncmotívumok sorozatára épül, ami szintén különbözik a többi táncdialektusban tapasztaltaktól (Martin és Pesovár 1960, 218–219). A tánc és a zenei zárlat legtöbbször nem esik egybe, sőt a teljes zárlatra sincs példa, egyetlen tánc esetében sem fejeződik be egy más visszatérő motívummal, mint például a legényesek esetében. A zenei zárlat nem esik egybe a motívumsor végével, ellenben a metszetnek, vagy cezúrának nevezett zárlatra sok példa van, vagyis a táncban gyakran előfordul, hogy az új zenei egységeket új motívumsorok követik. Ez a változat igen jellemző a táncanyagra, hiszen a táncok nagy része pihenő és figurázó motívumsorokból áll. Míg azonban a balkáni típusú táncok esetében nem jellemző az AABB vagy AA_vAA_v, AA_vBB_v táncszerkezet, addig a moldvai magyar táncokban ezek a szerkezetek a leggyakoribbak. Az öves táncban szintén megfigyelhető, hogy a zenei zárlatok és a táncos egységek nem esnek egybe, ugyanakkor a tánc ennek ellenére két-osztatú, pihenő és figurázó motívumsorokra épülő szakaszokból áll és szerkezete az AAB_v-1B-5AA szerkezetre utal. Azt azonban, hogy mikor kezdődik a B-rész, csak a táncban részt vevők tudják, hiszen a zene egy adott pontján olyan dallamsor kezdődik, melynek émiikus összetevőire fontos figyelniük. A két-osztatú táncokat általában motívumsor-párok alkotják, melyek szimmetrikusan ismétlődnek és a táncmotívum-sorokból álló szakaszok pedig periodikusan ismétlődnek. Ez azonban érdekes módon nem a tánc egyhangúságához vezet, éppen ellenkezőleg. Olyan jelenségek tartják lendületben a táncot, mint például az igen intenzív táncrimusok.

Periodikus szerkezet

A moldvai anyagban a tánc alapvető jellemzője a *periodikus szerkezet*. A folyamatos ismétlődés teszi lehetővé, hogy a tánc egyszerű motívumai ellenére rendkívül hatásos legyen. A periodikus szerkezet következtében a férfiak és nők együttes tánc, az egyén és a nagycsoport ereje összeadódik. Ehhez járul még a belső intenzitás, tehát a táncdinamika fokozódása, melyet általában a közösség által elfogadott legjobb táncosok indítanak a körben. A táncban és a zenében egy tánc típuson belül nem változik a tempó, ez lényeges eltérés más tánc típusokkal összevetve, vagyis egy táncnak nincs lassú, gyorsabb, még gyorsabb formája, azaz egy tánc típusnak, nincs lassú-sebes-friss stb. változata. Minden egyes táncnak egyedi tempója van, de nem minden tánc egy tempó-tartományba sorolható, csekély mértékű gyorsulást tapasztalhatunk például az öves táncban, de ez a többi táncra nem jellemző, továbbá attól is függhet a tempó, hogy adott esetben milyen körülmények között rögzített adatokból vonjuk le következtetéseinket. Érdekes megjegyezni, hogy az 1990-es években gyűjtött és rögzített felvételeken a táncosok és a zenekar is igen gyors tempókat diktált, míg a 2006-os táncfelvételeken a tempók jelentősen lassultak – annak ellenére,

⁴Az elemzéshez felhasználtam az 1990–1996 között videóra rögzített anyagokat, valamint a 2006-ban Somoskán rögzített felvételeket és a 2010 és 2018 között készített felvételeket.

hogy a zenészek közül a dallamot diktáló Legedi László István mindkét alkalommal irányította a zenekart -, valószínűleg a résztvevők egyszerűsödött tánc tudása, a táncalkalom minősége befolyásolta a tempót, a tánc intenzitását és a hangulati elemek, *ihogtatások*⁵ alkalmazását is. A tánc és a zene kapcsolata szintén vizsgálandó terület. Sok szakértő már kifejtette, hogy mennyire fontos a tánc és a zene kapcsolatának elemzése, ezért születtek azok a szerkezeti vizsgálatok, melyekben a dallam és a tánc együttesen, egymással korrelációban, képletek formájában került meghatározásra (Szentpál 1961, 25–29; Martin és Pesovár 1960, 217–224). A magyar táncdialektusok tánc típusainál gyakran találkozunk tempóváltásokkal, melyeket elsősorban a táncosok generálnak. A moldvai anyagban egy táncon belül erre nem találunk példát. Talán csak egyetlen olyan tánc van, melynek tempója a tánc hevületében fokozódik, ez pedig a már fent említett, *kavallal*⁶ járt öves tánc. A figurázó részben, tehát a tánc második felében a motívumokat fokozódó 200-as tempóra táncolják. Minthogy hagyományos értelemben vett improvizatív, individuális, azaz szólóban előadott táncot nem találtam, így a tempódiktálás – mely jellemző különösen az erdélyi férfitáncok, legényesek, verbunkok esetében – itt egyáltalán nem érhető tetten a táncok már említett törvényszerűségei miatt.

Férfi-nő szerepek

A moldvai táncanyagban a férfi-nő szerepek nem különülnek el lényegesen, ellentétben az általunk ismert magyar táncdialektusoknál tapasztaltakkal, ahol a férfi és a női táncszerepek igen erőteljesen eltérnek egymástól, ezért lehetett alkalmas arra a csángó táncanyag, hogy sokan több generációban táncoljanak együtt a mulatságban, hiszen nem kellett megvárni, míg egy férfi oda-jött és felkérte a leányt. A leányok és az asszonyok is bátran táncolnak együtt. A legújabb felvételeken már teljesen eltűnnek a nemi különbségek. Más vidékeken a férfinak és a nőnek is külön táncszerepe van, mely nem keverhető össze, ezért jóval nehezebb a táncok elsajátítása is, nem beszélve a motívumok bonyolultságáról más táncdialektusokban. A *ruszászka* táncban a kiforgatások következtében különböznek a női-férfi szerepek. A férfi kiforgatja a nőt, elengedi, figuráz, majd ismét összefogódzva folytatják a páros táncot. Ebben a táncban a férfi irányítja a tánc menetét. Csekélyebb mértékben ugyan, de hasonlóképpen érvényesek ezek a megállapítások a *gyedoj-kettős* Kárpát-medencei tánc esetében is, bár itt nem térnek el a férfi-női motívumsorok és szerepek, ezért ezt a táncot azonos neműek is táncolták és táncolják ma is. A kiforgatást mindig a domináns, legtöbbször a jobb táncos irányítja. A többi táncban a nő-nő, sőt a férfi-férfi párok is előfordulnak.⁷ A körtáncokban egymás mellett táncolhat több nő, sőt több férfi is. A táncirányító szerepe azonban átalakult az elmúlt évtizedekben. Az aktív tánc hagyományban a férfiak diktálták a táncrendet és kezdték a táncot. A közösség által ismert jó, ügyes táncosok indultak elsőként és a többi táncos őket követte. A 2000-es évektől a nők vették át ezt a szerepet, mert a nőkre gyakorolt munkamigrációs hatás jóval csekélyebb volt. A nők általában otthon maradtak és így a hagyományos életformát tovább követték, mint a családfők, ez látható esetenként még ma is az öltözetben és a revival hagyományos alkalmakon történő részvételen is. A nők aktívabbak a hagyományos modellek követésében akár survival, akár revival jelenségekről legyen szó.⁸

⁵Moldvában a táncrimusokat *ihogtatásnak*, *hujogtatásnak* nevezik.

⁶Hosszúfurulya

⁷Lásd *tindia* tánc, ahol két férfi együtt táncol párt alkotva. Papp Imre és Péterbenze Anikó Magángyűjtemény Megtekinthető: Csángó Ház. 5100 Jászberény, Táncsics Mihály utca 2.

⁸A revival alkalmakon, illetve újratereztett szórakozási formákon a középkorú vagy idősebb férfiak részvétele nem számottevő.

Improvizáció-homogenitás

A moldvai táncanyagban is találunk rituális táncokat, ilyen a lakodalmi szertartások alkalmával előforduló *burkozó fátyoltánc*, mely teljes mértékben improvizatív, szolisztikus és a rituálé dramaturgiájának van alárendelve (Péterbencze 2019, 89–93). Hasonlóképpen improvizatív a *cigányos vagy bakkana*, férfiak által előadott lakodalmi termékenységi rituális tánc. Ezek a táncok azonban kizárólag a lakodalmi ünnepkörben jelennek meg (Péterbencze 2019, 96–97).

A moldvai táncanyagra általában azonban nem jellemző az improvizáció, azaz az individuális táncos önkifejezés, inkább a kollektivitás, dominál, a közösen, egyszerre előadott motívumsorok dinamikája, lüktetése, mely olyan kohéziós energiákat szabadít fel, melyek azután a csoportlényben artikulálódnak. Az együttes, közös táncolás a teljes homogenitás az egy csoporthoz tartozás élményét sugallja, ahol differenciálatlanul jön létre a csoport tagjainak azonos érzelmi állapota. A generációs határok elmosódnak, az érzelmi, értelmi skálák eltolódnak egy nagy közös szórakozás irányába, mely közelít ilyenformán a transzállapothoz.

Táncrigmusok

A *táncrigmusok* egészen különleges szerepet játszanak a moldvai magyar táncéletben. A tánckutatók élő formájában a táncszavakat, táncrigmusokat az erdélyi tánc kultúrából ismerte meg a tánckutató, valószínűleg azért, mert a peremvidékeken a hagyományos életformából adódó táncélet a múlt század 60-as éveiben még virágzott, a hagyományos táncalkalmak még működtek és a gazdag táncélet és tánc tudás egyszerűsödésének folyamata lassabban ment végbe.⁹ A táncrigmusok funkciója azonban eltérő volt az Erdélyben tapasztaltaktól. Míg az általam gyűjtött erdélyi anyagban a táncrigmusok, mint a tánc kísérő jelenségei, tehát, mint hangulati elemek funkcionáltak addig a moldvai anyagban sokkal összetettebb volt a szerepük (1. táblázat).

1930–1980	1980–1990	1990–2000	2000–2019
rítuskísérő	rítuskísérő	rítuskísérő	rítuspótló
önálló rítus-elem	-	-	-
szórakoztató	szórakoztató	szórakoztató	szórakoztató
zenepótló	zenepótló	zenepótló	-
tánc kísérő	tánc kísérő	tánc kísérő	-

1. táblázat: Táncrigmusok funkciói¹⁰(saját szerkesztés)

A legnagyobb különbség talán abból adódik, hogy ebben a közegben a táncrigmusok képesek az önálló funkció betöltésére, mely azt jelenti, hogy például a lakodalom során több rítus hangulati „zenei” háttérét szolgáltatják. A *síratózás*¹¹ környezetében a menyasszony *nyámjai*, rokonai éles hangú ihogtatásba kezdenek, azaz táncrigmusokat kántálnak, mellyel jelzik a rítus küzdő karakterét, hasonlóképpen tesznek a vőlegény rokonai is és kialakul egy óriási hangzavar,

⁹ Az 1980-as években még igen gazdag táncanyagot tudunk gyűjteni az erdélyi táncdialektus számos területén: Kalotaszeg, Mezőség, Székelyföld, Gyimes településein.

¹⁰ Az általam gyűjtött táncrigmusok egy része megtalálható az irodalomjegyzékben szereplő tanulmányban (Péterbencze 1993, 75–77).

¹¹ síratózás: a menyasszonyt síratják és védelmezik leánybarátai egy különleges rítus keretében, mely nem a menyasszonybúcsúztatás szertartása, hanem azt követően jelenik meg a lakodalmi rituáléban.

melyben a harc a két tábor között a menyasszonyért zajlik. Az éles hangú egymásnak felelgetés nem nélkülözi az obszcén szövegeket sem. Itt tehát a táncrigmusoknak konkrét jelentéshordozó szerepük van, magának a rítusnak a kommunikációja a táncrigmusokon keresztül valósul meg. A következőkben a menyasszony kivezetésekor az udvaron várakozók *ihogtatva* köszöntik a menyasszonyt. A *bulgáros vagy bulgareaszka* rituális táncnal háromszor megkerülik az udvaron várakozó szekert s közben szüntelenül *ihogtatnak*. A lakodalmi menet elhaladásakor végig táncrigmusokat kiáltanak. A vőlegény házához történő megérkezéskor ugyancsak hangos *ihogtatásokkal* kerülik meg az udvart. Itt is önálló rítuselemként szerepel az *ihogtatás*, hiszen a „hozd ki mámo székecskét, hadd vegyük le szépecskét” szövegre valóban kihoznak egy kis széket és erre kell fellépnie a menyasszonynak, akit a vőlegény anyja háromszor *megsírít*, megforgat, s csak ezután léphet le a menyasszony a kisszékről, ezzel történik meg a befogadás aktusa. A legújabb lakodalmi gyűjtések során azt tapasztaltam, hogy a táncrigmusok zenepótló szerepet is betöltenek, sőt a korábbi hagyományos lakodalmi rítusok – beavatási szertartások – helyét pótolják ezek a verbális elemek újabban a lakodalmakban. Botezatu Eusebian lakodalmán 2016-ban a felkerpázott menyasszonyt az asszonyok szűnni nem akaró *ihogtatások* közepette vezették be a terembe. Itt már elmaradt a hagyományos *bulgáros vagy bulgareaszka* tánc, elmaradt a *csókos pohár*, a *korona levétel* rítusa és a beavatás-befogadás funkcióját átvették a táncrigmusok. A lakodalom mellett a táncalkalmakon is fontos szerep jutott a táncrigmusoknak. Az 1990-es évek táncfelvételein megfigyeltem, hogy a férfiak erőteljesebben *ihogtattak*, mint a nők, ahogyan haladtunk az időben előre, úgy csökkent a férfitáncosok aránya és ezzel párhuzamosan csökkent a férfiak által diktált táncrigmusok aránya is. A *guzsalyasok*ban szintén érdekesen alakult a táncrigmusok funkciója. Míg a leányok várták a furulyással érkező legényeket, addig énekeltek és *ihogtattak* is. Olykor a táncrigmusokra táncoltak is, tehát zenepótló funkciója itt is megnyilvánult. Különösen jellemző volt ez az asszonyok guzsalyas multságára (Péterbencze 1993, 70–71). A közelmúlt gyűjtései azt bizonyítják, hogy a fiatal leányok már csak elvéve ismerik a táncrigmusokat és főleg az idősebb asszonyok *ihogtatnak*. Az 50-évesnél idősebb korú asszonyok akár egy órán keresztül is tudnak táncrigmusokat kántálni. A kántálást egy asszonyt kezdi és a többiek bekapcsolódnak. Klézsén, Bálint Erzsi, László Kati, Botezatu Viktori és a budai asszonyok¹², Külsőrekecsinben Szarka Meric (Mária, Aurelia) és asszonytársai, Somoskán Benke Paulina és asszonybarátai több órányi táncrigmust ismernek és a hagyományörző programokon, táncházakban egymást és a közönséget is szórakoztatják. További nagyon lényeges eltérés az erdélyi, illetve magyarországi táncanyagtól abban áll, hogy míg ezeken a területeken a táncrigmusok nem élnek önálló szerepet, hanem a tánc és a táncos hangulat elemeihez tartoznak így tökéletesen alkalmazkodnak a tánc ritmusához és tempójához. A moldvai *ihogtatások* esetében viszont nincs mindig ilyen alkalmazkodási kényszer – kivéve természetesen a táncokhoz kapcsolódó táncrigmusokat –, a legtöbb esetben, amikor önálló funkciót tölt be a táncrigmus, a kántálók saját maguk szabják meg a ritmust és a tempót. Természetesen a gyakorlat azt mutatja, hogy ez a tempó és ritmus teljes egészében ismert a számukra, így nem fordulhat elő, hogy az egymás után kántálók egyike más tempót és ritmust diktálna.

Érdekes megfigyelni a táncrigmusok moldvai változatainak ritmikai képletét, ami a következőkkel írható le: *Hozd ki mámo székecskét hadd vegyük le szépecskét, hozd ki mámo lajtortját, hadd vegyük le holerát...* ♪♪♪♪♪ ♪♪♪♪♪

¹² Buda néven nevezik Klézse (Cleja) település alsó, a bákói főúthoz közelebb elhelyezkedő részét. A budai asszonyok gyakran részt vesznek a hagyományörző alkalmakon.

A táncok legfontosabb jellemzői a változások tükrében

A táncok jellemzését az általam gyűjtött anyag feldolgozása alapján végeztem el.¹³ A legnagyobb, tehát időben és számszerűen is a legtöbb adatközlővel készült felvételeken klézsei, somoskai és külsőrekecsini táncosok szerepelnek. Megállapításaim erre a három településre terjednek ki első sorban. Nem ragaszkodtam az elemzés során a helymeghatározáshoz, vagyis, hogy hol, milyen formában táncolják az egyes táncokat, mert úgy tapasztaltam, hogy az elmúlt 30 évben jelentős mértékű keveredés történt táncokban, ezért nem láttam értelmét, hogy következtetéseket vonjak le az alapján, hogy ki melyik településről származik és az egyes adatközlők lakhelyükön úgy táncolják-e a táncokat, ahogyan adatközlőim ezt bemutatták. Az elmúlt évtizedekben igen jelentős mértékű változás érte ezt a területet, rendszeres kapcsolatok jöttek létre a városi és falusi mintákat követők között. A magyarországi táncművészet hatása is sok esetben érezhető volt, előfordult, hogy ők tanították „vissza” a különböző moldvai táborokban a csángó fiataloknak az idő közben átformálódott táncokat.¹⁴ Számításba kell vennünk azt a tény is, hogy az MCSMSZ¹⁵ és az RMPSZ, azaz a Romániai Magyar Pedagógusok Szövetsége által delegált erdélyi, főképpen székelyföldi tanárok is tanítanak csángó táncokat a fiataloknak és gyerekeknek, táncstudásuk alapjait legtöbb esetben a székelyföldi táncművészetben szerezték meg, ami már önmagában egy módosult táncanyagot jelent. Továbbá sokkal több alkalom adódott arra is, hogy a csángók akár magyarországi helyszíneken, akár moldvai településeken együtt táncoljanak magyarországi táncosokkal, illetve más csángó falvak lakóival. Ez a nagyfokú *tánc-migráció* olyan folyamatokat és változásokat idézett elő, melyek hatásait nehezen lehet csak modellálni. Ezeknek a tényezőknek az együttes hatására igen nagyfokú keveredés történt a táncanyagban és erősen érvényesül a motívikai homogenizáció. Az egymástól eltanult motívumsorok, térformák, táncelnevezések változása szinte követhetetlen utat járt be az elmúlt 3 évtizedben. Tovább nehezíti a táncutató munkáját, hogy a médiából jövő új szórakozási formák, táncok, zenék – mint eddig minden korban, csak most felgyorsult formában – hatnak a meglévő táncanyagra, valamint az is gondot okoz, hogy a dallamokat igen jól ismerő és a táncos hagyományba beleszületett zenészek jelentős része ma már nem él, így a kutató számára mankót jelentő zene, a dallamok és maguk a zenészek ismeretanyagára már nemigen támaszkodhatunk.

Szükségét érzem ugyanakkor egy olyan áttekintésnek, amely a bevezetőben említett, a hagyományos paraszti életformában gyökerező táncéletbe beleszületett generáció tánc-anyagának rendszerét mutatja. Ezt a gazdag táncanyagot még ebben a formában nem dolgozta fel a szakirodalom, így a saját gyűjtéseim alapján feladatomban tekintettem a törzanyag megismertetését, amelyhez képest a változásokat elemzem. A vizsgálathoz az 1990–1996 közötti években rögzített felvételeket használtam fel. Itt klézsei, somoskai, külsőrekecsini és bogdánfalvi táncosok szerepelnek a felvételeken, összesen 9 férfi és 15 nő. Fehér Márton külsőrekecsini prímás, Hodorog András és Legedi László István furulyán és kavalon, Benke Gratzky dobon működött közre. A következő egységet az a 2006-os somoskai felvétel szolgáltatta, melyen 2 férfi és 7 nő táncol, és Legedi László István furulyán és kavalon, Mandache Aurel hegedűn és Roman Stefan kobozon kísérte a táncosokat. A harmadik elemzési periódus a 2013–2018 között gyűjtött anyag, ahol a

¹³ Az elemzett táncfelvételek megtalálhatóak a Papp Imre és Péterbencze Anikó Magánygyűjteményben. Csángó Ház 5100. Jászberény, Táncsics Mihály utca 2. Nem építettem be elemzésembe az Egyházasközponton Martin György és munkatársai által gyűjtött anyagot, mert úgy véltem, hogy ez a némafilm bár kétségtelenül sok információt hordoz a táncokra vonatkozóan nincs elegendő élményanyagom ezekhez a képsorokhoz. A gyűjtés jegyzőkönyve sem adott számomra megfelelő támpontokat, így csak a terepmunkám során gyűjtött anyagot dolgoztam fel.

¹⁴ Külsőrekecsinben 1990-óta folyamatosan tartanak táborokat magyarországi táncművészek, és a különböző amatőr felvételek alapján tanítják a csángó gyerekeket táncolni.

¹⁵ Moldvai Csángómagyarok Szövetsége

fent említett *tánc-migráció* egyértelműen tetten érhető, itt már szinte lehetetlen különválasztani a magyarországi táncművészet, visszatartott táncanyagot a csángó falvak táncos törzanyagától.¹⁶ Így erre nem is vállalkozom, nem az eredetvizsgálat a célom, hanem pusztán a folyamatok rendszerezését és a változások diagnosztizálását tekintem feladatomban.

A videofelvételek sokszori áttanulmányozása során a motívumok és motívumsorok változását figyeltem első sorban. Azt tapasztaltam, hogy a 90'-es felvételeken táncoló adatközlők viszonylag gazdag variációs képességgel rendelkeztek, ami azt mutatja, hogy élő táncművészet tudtam rögzíteni. A férfiak nagy társági fokkal és erős dinamikával táncoltak, nem kevésbé az asszonyok, pedig az átlag életkor a táncosok körében 45 év volt.¹⁷ A változások a későbbiekben alapvetően a motívumkészletben figyelhetők meg. A motívumok idővel jelentősen csökkentek számszerűen is, és a figurázó részek helyén többnyire egyetlen motívumsort ismételtnek. Az *öves* tánc esetében ez igen szembeűnő, nemcsak azért, mert a B részben az egyetlen motívumsor, tehát a pihenő feröer lépés dinamikusabb variánsát táncolják és a dobogás is jóval halkabb, egyszerűbb, ezáltal a tánc dinamikája is csökken már a 2006-os somoskai felvételen is. A térformák tekintetében igen nagy változás tapasztalható. A hagyományosnak mondható térformák szinte teljesen eltűntek, tehát a 4-es táncforma a *magyaroska* esetén, a 3-as forma a *tindia* táncban. A térszerkezet is egyszerűsödött, a táncok nagy részét, nemcsak a hora típusú táncokat, hanem szinte valamennyi nem polgári hatású táncot nagy körben táncolják, mára ez a térforma általánossá vált kivéve természetesen azokat a táncokat, melyek szerkezete ezt nem teszi lehetővé, mint például a *ruszászka*, *festeres*... stb. A *tindia* esetében teljesen eltűnik a rózsaszírom térforma, melyet a körív mentén 2-es, 3-as egységek alkottak a 90'-es felvételeken. Ezt a táncot már ritkán táncolják és eltűnik a hátul keresztfogás, csak nagy körben táncolják az újabb felvételeken. Változott a *szerba oficeriaszka* vagy *tiszti szerba* térformája is. Ezt a táncot a korai adatközlők egymással szemben táncolták, úgy, hogy közben a párhuzamos sorok az óramutató járásával ellentétesen haladtak egy körívben a B-rész pihenő lépéseivel, a figurázó haladó lép-lép tititá motívumait pedig előre hátra egyik sor a másikkal szemben táncolja. Ezt a térformát már nem ismerik az újabb felvételeken táncolók. Az is igen szembeűnő, hogy a táncok jelentős részét a férfiak is és a nők is hangos ihogtatással kísérik, ami szintén a hagyományos modell vitalitását mutatja. A táncokhoz az első felvételeken még táncszközöket is használtak, a *magyaroskában* servettel¹⁸ fogódnak össze a táncosok. A *seprűtánc*hoz, sőt a *ruszászkához* - *orosz tánc*hoz is használtak seprűt. A *ruszászka*, illetve orosz tánc esetében is alapvető a változás, hiszen a páros részben a kiforgatás, elengedés, improvizatív módon jelenik meg a 90'-es felvételeken, ez a tánc mára elveszítette improvizatív jellegét és erős balkáni hatás alá került azáltal, hogy nagy körben, párban majd ismét nagy körben táncolják egyetlen tánc típuson belül, tehát a változó térforma érvényesül a legújabb felvételeken. A *kettős-gyedoj* esetében a 2006-os felvételen nincs kiforgatás, de persze ez lehet annak az eredménye is, hogy a somoskaiak már nem alkalmazták ezt a fél-improvizatív táncalakzatot, ugyanakkor érdekes jelenség, hogy a legutóbbi években gyűjtött felvételeken sokan táncolják a B-részt kiforgatással. Itt tehát tanúi lehetünk a táncanyag revitalizációjának, azaz újra-alkotásának, vagy visszatartásának.

¹⁶ Az említett videofelvételek a Papp Imre és Péterbencze Anikó Magánygyűjteményben megtalálhatóak és megtekinthetők. Csángó Ház Jászberény. Táncsics Mihály utca 2.

¹⁷ Azt már nem tudhatjuk meg, hogy ez a generáció vajon huszonevésen milyen intenzitással és mennyi figurával táncolt, hiszen ők is ekkor már 20 éve rendszeres táncalkalmon nem vettek részt, tehát csak korábbi emlékeikre támaszkodva idézték fel táncstudásukat.

¹⁸ Servet: szóttos keszkenő, jegyajándékul is szolgál. A menyasszony nagykeresztapja (vőfély) virágospálcáját is servet díszíti. A négyes (magyaroska), illetve a párostáncok (pl. servetes) esetében a táncban bizonyos funkciót is betölt.

A 90-es felvételeken követik még a hagyományos térformákat. A *magyaroskánál* a 4-es körökben táncolnak és fent-hangsúlyban, külső lábbal indítják a forgást. A fent-hangsúlyt egyetlen körben sem tévesztik el, ami szintén azt mutatja, hogy aktív a táncstudásuk, míg a 2006-os felvételeken már vegyesen, azaz lent-hangsúlyban (belső láb) és fent-hangsúlyban (külső láb) is táncolják. Az ügyesebb táncosoknál megfigyelhető a fent-hangsúly. A 2000-es felvételeken már csak az idősebb korosztály tudja fent-hangsúlyban táncolni a *magyaroskát*, a fiatalok belső lábbal, lent-hangsúlyban táncolják és a térforma elveszítette korábbi négyes jellegét és kis körökben 6-7-10-es, sőt ennél nagyobb körökben is táncolják.¹⁹

A moldvai anyagban érdekes megfigyelni, hogy eltérően más magyarországi táncstílusoktól, ahol a láb mozgása mellett a törzs és a kéz is fontos szerepet játszik, addig itt – a lánctáncok sajátosságainak megfelelően – a törzstartás szinte egyáltalán nem változik, a kéznek általában nincs külön funkciója, mint például más vidékekről ismert páros táncok esetében (szatmári csalogató, nők forgása kalotaszegi, mezősegi, Küküllő-menti, székelyföldi táncokban stb.), hasonlóképpen, mint ahogyan Catherine E. Foley megállapítja a North Kerryben tapasztalt ír sztepptánc kapcsolatban (Foley 2007, 282). Természetesen bizonyos tánc típusoknál van szerepe a kéznek, és nem csak az összefogódzás miatt, tehát a körforma megtartása érdekében, mintegy alárendelt szerepet játszik a kéz, (például *para focului/ tűz lángja, kezes, bulgáros, hora unuri*). Kivételt képez a *ruszászka* páros változata. Az 1990-es évek felvételein a táncos pár improvizatív elemeket épített táncába és a nő kiforgatása is sajátos elem a moldvai táncanyagban. Különleges kiforgatások, elengedés, csalogatás motívumai láthatóak, tehát a kéznek és a törzsnek speciális szerepe van. A tánc ilyen formája szükségessé tesz a férfi-nő kapcsolatot, tehát feltételezhető, hogy a Kárpát-medencei táncréteghez tartozó tánc – melyet jelenlegi formájában váltott szerkezetben, azaz párban és nagy körben táncolnak – eredetileg páros tánc volt.

A táncok szerkezete egyáltalán nem változott, de ez nem is meglepő, hiszen a táncok szorosan alkalmazkodnak a zene szerkezetéhez. A legtöbb tánc típus esetében a zenei szerkezet változása maga után vonja a tánc szerkezet változását is. Itt azonban nincs lényeges változás a zenében, nagyjából a már ismert dallamokra ugyanazokat a táncokat táncolják, csak jóval egyszerűbb formában. Ezt a változást általában a két-osztatú táncoknál figyelhetjük meg, ahol a tánc típus első fele pihenő vagy egyszerű motívumokat például csárdáslépéseket vagy tititá lépéseket vagy ferőer lépéseket tartalmaz, míg a B részben a dallamváltásra figurázó rész következik a táncban, például páros forgás, dobogó, dobogó-dobbantó, elöl keresztelő, hátul keresztelő figurák vagy ezek jobbra-balra történő változatai, vagy a motívumok váltakozása is előfordul, mint például az öves táncban. Az egy-osztatú táncoknál sincs változás a szerkezetben, illetve annyit mindenképpen meg kell jegyeznünk, hogy például a *bulgareaszka* tánc esetében még elevenen él a kapuzás is, amit a későbbi felvételeken már nem látunk.

A táncrend a másik nagyon fontos változó a folyamatban. A 90-es felvételek táncosainak táncrendjében a hagyományos alkalmakon a Kárpát-medencei tánc típusok szerepelnek az első helyen, vagyis elmondásuk szerint az *öves* táncal kezdődött a mulatság, majd a *kezes-édes Gergelem, magyaroska, kettős, orosz tánc, lapos magyaros, tindia, ráca* és ezt követték a polgári hatású páros táncok és a balkáni táncok. Tehát a táncrendben a Kárpát-medencei táncanyag első helyen volt és a táncrendnek körülbelül az egy-harmadát foglalta el a mulatságban. A későbbiekben a balkáni táncok vették át a vezető szerepet, a *hora* és *szërba* típusú nagy körben táncolt táncok és második helyre szorultak vissza a Kárpát-medencei táncok. Megfigyelhető az a folyamat a későbbiekben, hogy a Kárpát-medencei táncok formailag és motívikailag is balkáni hatás alá kerülnek, azaz nagy körben, kézfogással és leegyszerűsített motívumokkal táncolják. Csökkenő tendenciát mutat a tánc közben a táncrigmusok, ihogtatások mennyisége is.

¹⁹ Lásd 2016-os táncfelvételek Klézse-Buda.

Az 1990-es évek felvételein a táncosok improvizatív tudása még megfigyelhető. A nagyrészt kötött formák ellenére a legügyesebb táncosok maximálisan kihasználják a táncos kreativitás lehetőségeit. A moldvai táncok sajátossága, hogy jóval kötöttebb szerkezetűek, mint például más dialektusok, mint a tiszai vagy dunántúli dialektusok, vagy az erdélyi táncanyag, sőt a gyimesi csángók táncanyaga is széles alkotói lehetőséget biztosít elsősorban a férfi táncosok részére. A moldvai csángó anyagban ugyanakkor igen csekély az egyéni változtatás lehetősége, hiszen a többnyire kötött, a zenéhez szorosan alkalmazkodó táncanyagban nem igen tud a táncos a többi táncossal együtt táncolva variálni a motívumokkal, motívumsorokkal. A rituális táncok közül kivétel ez alól a *cigányos vagy bakkana*, ami teljes mértékben improvizációra épül. Jelentős szabadságot, kreativitást enged meg a *gyedoj-kettős* a páros kiforgatásokban, illetve a *ruszászka-orosz tánc*, amely kifejezetten improvizatív elemekből épül fel a korai felvételeken. Az improvizáció mértéke a figurák és a térformák egyszerűsödésével egyenes arányban csökken. A 2006-os felvételeken már nyomát sem találjuk. A legújabb gyűjtéseken szintén eltűnik az improvizáció, a táncosok a több helyről tanult figurákat táncolják, tehát a táncanyagot nem tudják variálni. Elképzelhető azonban, hogy a táncalkalmak bővülésével változhat ez a tendencia.²⁰

A táncok funkciójában történik talán a legfontosabb változás. A rituális táncok teljesen eltűnnek a táncrendből, már a 2006-os felvételeken és a későbbiekben sem találunk például *cigányos vagy bakkana* táncot, nem is beszélve a burkozó fátyoltáncról, amelyet már az 1990-es felvételeken sem láthatunk, csak az emlékezetből történt újra-idézéstől, visszatánulásból sikerült rögzíteni. A táncok szakrális jellege teljesen megszűnt azzal, hogy rituális kapcsolatukat elveszítették, már a lakodalmakban sem került elő sem a *cigányos*, sem a *bulgareaszka*,²¹ a 2016-os lakodalmi felvételeken sem találkoztunk vele. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy egy-egy alkalommal ne fordulna elő, de rituális jellegét már egyértelműen elveszítette. Minthogy a *fülke*²² és így a *virágospálca*²³ feldíszítésének szerepe is elmard a mai lakodalmi szokásokban, hiszen a hagyományos, gazdagon feldíszített pálcát helyettesíti a Bákóban vásárolt hosszú, akár 1 méteres, szalaggal átkötött 2-2 gyertya, így a rítushoz fűződő *virágospálca táncoltató öves* szakrális jellege is megszűnt. A táncok szórakoztató szerepe került előtérbe és elsöpört minden korábbi szakrális funkciót. A szórakoztató jelleg dominanciája egyúttal azt is maga után vonta, hogy az egyes tánc típusokat a nagy többség könnyen megtanulta, átvette hiszen nem igényelnek különösebb táncudást. Az is megfigyelhető ma már, hogy az egyébként ügyes táncosok is csupán egy motívumot táncolnak végig a táncmenetben.²⁴

A táncok tempóját többnyire a 160–200-as tartományba tudjuk elhelyezni. Vannak közöttük egészen gyors tempójúak, mint például az öves tánc, amely 168-as tempójú az 1990-es felvételeken, ami egy friss csárdás tempójának felel meg. Ennél még gyorsabb a *gyedoj-kettős*, ami 190-es tempójú és még ennél is gyorsabb a magyaroska 202-es, illetve a ruszászka 208-as tempóval, ami talán a Galga-menti friss csárdások gyorsaságával hasonlítható össze. Érdekes, hogy pontosan a Kárpát-medencei táncok tempója gyorsabb, mint a balkáni táncoké. A nyugat-európai páros táncok tempója ezeknél jóval lassabb. Ezek a tempók, valamint a nagy körben sok ember együttes mozgása generálja a táncok intenzív légkörét.²⁵

²⁰ Táncélményeim során talákoztam Klézsen olyan táncossal, aki a lakodalom hevében némi csekély improvizációt alkalmazott a tánc során, de ezt az egy adatot nem találtam elegendőnek ahhoz, hogy következtetéseket vonjak le belőle a táncanyag állapotára vonatkozóan. Klézse-János Ház Lakodalom 2016. Lásd Papp Imre és Péterbenzce Anikó Magánygyűjtemény.

²¹ Bulgáros vagy bulgareaszka szintén a lakodalom szokásrendjéhez tartozó rituális tánc. Bővebben Péterbenzce (2018, 93–94).

²² Fülke a menyasszonyos háznál rendezett leánybúcsú, valamint a vőlegénynél tartott leánybúcsú elnevezése.

²³ Virágospálca: a fülkében feldíszített vőfélybot.

²⁴ Lásd egy táncfelvétel 2018. október Klézse-Buda. VideoArchívum. Csángó Ház Jászberény.

²⁵ A tempókat minden esetben a táncok környezetében vizsgáltuk. Amikor a zenész táncosok nélkül játszik tánczenét változhatnak a tempók (Horváth 2018, 84–178; Pávai 2013, 175).

Rendkívül érdekes jelenség továbbá, hogy bár egyszerűsödnek a motívumok, redukálódnak a térformák a nagykör-formákra és főképpen az egyszerű, könnyen elsajátítható táncok kerülnek előtérbe a táncrendben, ezért több generáció – akár az egészen fiataloktól a legidősebb korosztályig – táncol együtt, a fiatalok részaránya a klézsei, somoskai, külsőrekecsini táncházakban 50 % körül mozog.²⁶ Itt tehát a táncok egykori hagyományos funkciója, azaz a párkeresés, párválasztás ismét előtérbe kerül, jóllehet egy új jelenségről van szó, ahol a táncok már nem magából a hagyományból táplálkoznak, hanem külső közvetítéssel magyarországi és erdélyi táncok modellek kerültek át Moldvába. Ennek következtében ezeknek a szervezett, de mégiscsak a hagyományos folyamatba ékel programoknak a hangulata magas érzelmi töltéssel rendelkezik. Amennyiben megfigyeljük a 2016-os Klézse-Buda János házban zajló táncok felvételeit, vagy a 2017-es somoskai táncok, a 2018-as klézsei János házban rendezett táncok felvételeit, akkor hasonló következtetésre juthatunk, pedig táncok és főleg ilyen formában működő táncos mulatság nem volt – ismereteim szerint a településeken az ezt megelőző időszakban (Péterbence 2018a, 196–201). Ez mindenképpen új jelenségként értékelhető és a megfigyelt változások is ennek az új modellnek tulajdoníthatók, bár folyamatos a változás, állandó mozgásban van a táncanyag, ezért csak a konkrét felvételek adatait igyekeztem figyelembe venni, előfordulhat, hogy a jövőben további változásokra derülhet fény.

Következtetések

Az általam megkérdezett legidősebb generáció, az 1920-as '30-as, '40-es években születettek tánc-tudását vesszük kiindulópontnak az elemzésben, akkor azt mondhatjuk, hogy ők a 100%-nak tekintett tudás birtokában voltak, ahogyan haladtunk korban előre, úgy csökkent a táncismeret, ami megmutatkozott a táncmennyiség csökkenésében, tehát egyre kevesebb táncípust ismertek, megmutatkozott a motívumismeretben, egyre kevesebb motívumot ismertek, megmutatkozott a motívumok variálásának mennyiségében, egyszerűsödtek a térformák, keveredtek a fent és lent-hangsúlyok, egyszerűsödött az összefogódzás módja, csökkentek az énekes dallamok, a táncrigmusok és jelentősen visszaesett a táncok dinamikája. Egyben ez azt is jelentette, hogy számszerűen is jelentősen csökkent a táncolni tudók száma, illetve egy-egy tánc típus, jelen esetben a szerba²⁷ típusú táncok dominanciája határozta meg a táncrendet és ezt a tendenciát látjuk ma is. A legutóbbi években azt tapasztalhatjuk a táncalkalmakon, hogy a legjobb táncosok is talán egy vagy maximum két motívummal táncolnak végig egy-egy táncípust.²⁸ A rituális táncok pedig teljes mértékben feledésbe kerültek a 2000-es évekre.

A földművelő, állattartó falusi közösségek életében meghatározó szerepet töltött be a táncélet, a táncos szórakozási alkalmak rendszere. A hagyományos paraszti gazdálkodás által meghatározott életforma természetes velejárója volt Moldvában is a közös szórakozási alkalmak sokasága. A földdek magántulajdonának megszüntetéséig, azaz a romániai kollektivizálásig ezek a társas alkalmak állandó közeget biztosítottak a táncok gyakorlására, színvonalának fenntartására. Az 1960-as évek kollektivizálási folyamatait követően az életforma fokozatosan átalakult, a hagyományos alkalmak: *guzsalyások*, bálók rendszere lassan háttérbe szorult, a férfiak városba mentek dolgozni, megindult a teljes kivetkezés és a nők is lassan kezdték levetni hagyományos viseletüket és városra cserélték

²⁶ Az elmúlt években azt tapasztaltam, hogy kisgyerekekkel együtt is táncolnak a nagykörben, így a nagyszülő, szülő, gyermek korosztály képes együtt táncolni a táncok házaiban.

²⁷ A csángók kedvelt táncja a balkáni eredetű szerba, vagy szerba és változatai. Nagy körben táncolják, egyszerű jobbra haladó motívumokkal. A kör közepén a legjobb táncos párok táncolnak. Táncalkalomtól függetlenül ma is a legnépszerűbb tánc a csángó településeken.

²⁸ Tánc típus elnevezést arra az esetre használom, ahol a dallam és a tánc együtt önálló egységet alkot a felgyűjtött 60- féle tánc rendszerében.

ruhadarabjaikat. Az 1990-es években már a 40-évesnél idősebb nők viseltek csak katrincát (csángó szőtt lepelszoknyát) és a hímezett csángó hosszúingeket pedig már csak ünnepi alkalmak során, családi eseményekre vagy búcsúkra, esetleg hagyományörző programokra öltik magukra. A fehér szőtt *kerpakendők* helyét átvette a széles körben elterjedt kázmér kendő használata. A 90-es években a jó táncos hírében álló csángók még őrizték teljes viseletüket és szívesen öltözték magukra a táncfelvételek kedvéért.

Összességében azt kell kiemelnem, hogy a moldvai táncanyag rendkívül gazdag, sokrétű, benne a Kárpát-medencei, balkáni és a nyugat-európai tánc típusok is megtalálhatóak. Dominálnak azonban a balkáni hora és szerba típusú, nagy körben, egyszerű motívumokkal járt táncok, ezért nem jelent gondot a férfi-nő kapcsolat, hiszen nem válnak szét a férfi és női szerepek. Az utóbbi évtizedben egyszerű motívumaik még tovább egyszerűsödtek és ezáltal alkalmassá váltak arra, hogy a fiatalok könnyen elsajátítsák ezeket a táncokat az új közösségi szórakozási alkalmakon, melynek következtében megteremtődhetnek egy új szubkultúra alapjai a moldvai csángó-magyar lokális közösségekben.²⁹

Irodalomjegyzék

- Foley, C. E. (2007): The creative process within Irish traditional step dance. In: Giurghescu, A. és Köschlová, E. (szerk.): *Dance Structures*. Akadémia Kiadó, Budapest. 277–302.
- Fügedi János (2018): Egyidejű mozdulategyenlenségek, párhuzamos témák, térbeli ellentétek: a néptánc összehasonlító tartalmi elemzése. *Ethnographia*, 129. évf. 1. sz. 69–101.
- Horváth Attila (2018): *Moldvai csángó hangszeres népzene Mandache Aurel játékaiban tükrében*. Magyar Hangszerművészek Céhe, Budapest.
- Martin György és Pesovár Ernő (1960): A magyar néptánc szerkezeti elemzése. In: Dienes Gedeon és Morvay Péter (szerk.): *Táncstudományi Tanulmányok 1959–1960*. Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Bizottsága, Budapest. 211–237.
- Pávai István (1993): *Az erdélyi és a moldvai magyarság népi tánczenéje*. Teleki László Alapítvány, Budapest.
- Pávai István (2013): *Az erdélyi magyar népi tánczene*. Hagyományok Háza, Kriza János Néprajzi Társaság, Budapest.
- Péterbence Anikó (1993): Táncok és táncos szokások a Bákó környéki településeken. In: Péterbence Anikó (szerk.): *Moldovának szűz tájai szünetem*. Csángó Fesztivál Kisebbségi Alapítvány, Jászberény. 68–90.
- Péterbence Anikó (2018a): Az identitás dimenzióinak vizsgálata a Bákó környéki csángó magyarok körében – a moldvai Szályka Rózsa Csángómagyar Hagyományörző Együttes tagjainak identitása. In: Bali János, Bánhidai Csilla, Korzenszky Tamás, Molnár György, Molnár Miklós Béla, Nádasi László, Péti Márton és Ress Boglárka (szerk.): *Annales 2017*. Nemzetstratégiai Kutatóintézet, Budapest. 187–203.
- Péterbence Anikó (2018b): Adatok a Bákó környéki csángó-magyar lakodalom rituális táncainak vizsgálatához. In: Havay Viktória és Veress Dávid (szerk.): *Varietas Delectat. Az ELTE BTK Magyar és Összehasonlító Folklorisztika és Európai Etnológia doktori programok hallgatóinak tanulmánykötete*. ELTE BTK Néprajzi Intézet, Budapest. 81–108.
- Sz. Szentpál Mária (1979): *Táncjelzés. Laban-kinetográfia*. 1–3. Népművelési Propaganda Iroda.
- Szentpál Olga (1961): A magyar néptánc formái elemzése. *Ethnographia*, 22. évf. 1. sz. 3–55.
- ²⁹ Magyarországon már a 2000-es évek óta rendkívül népszerűek a moldvai táncok. Jelenleg Budapesten rendszeresen kéthetente több helyszínen működik moldvai tánc és vidéken is több helyen, például Jászberényben a Csángó Házban havonta tartanak moldvai táncot.

Stílusismeret a néptáncban¹

Ma a néptáncszínpadokon az együttesek repertoárjának túlnyomó többsége úgynevezett autentikus koreográfiákból áll, amelyek a különböző táncanyagokat néprajzilag hiteles módon, vagyis az eredeti táncot, zenét és viseletet alapul véve mutatják be. A hiteles bemutatás egyik nagyon fontos tényezője az egyes táncok stílusának ismerete. Ezzel kapcsolatban azonban nincsenek kidolgozott elemzések, lefektetett szabályok, hanem az oktatók egyéni meglátásaik alapján tanítják egy-egy adott tánc stílusát. Nézzük meg, hogyan lehet a stílusismeretet objektívebb keretek közé terelni, és ezáltal a különböző táncok bemutatását minél hitelesebbé tenni!

A néptánc szakirodalom a „stílus” kifejezést – a népzenei régi és új stílus fogalmát átvéve – csak történeti értelemben, azaz a régi és új stílusú táncok megnevezésére alkalmazza. A gyakorlati táncoktatás ezzel szemben a „stílust” a tánc *előadómódjának* értelmében használja. Az irodalomban elszórtan lehet találni ugyan egy-egy adott tánc előadási módjára vonatkozó megjegyzéseket, leírásokat, de szisztematikus stíuselemzések nem léteznek. Ebben a témában mindössze egyetlen tanulmány született eddig, amely lefektette a „táncstiliztikának” – mint a tánctudomány egyik lehetséges új ágának – az elvi alapjait (Ratkó 2003).

A „stílus” szó eredeti jelentése kifejezésmód, jellegzetes formanyelv – gondoljunk a nagy művészeti korstílusokra, vagy például az öltözködési, munka- vagy beszédstílusra, amelyek egy ember egyéniségének karakteres, csak rá vonatkozó jellemzői lehetnek („a stílus maga az ember”). A táncban is létezik ilyen sajátos formanyelv, amely tánc típusokként, vidékenként, sőt egyénenként is változik. Ha a **táncstílust tágabb értelemben** vesszük, akkor röviden így fogalmazhatnánk meg: az a mód, ahogyan a táncos táncol. Ebbe beleértjük a tánc motívikai-szerkezeti felépítését, zenével való kapcsolatát és az előadómód körébe tartozó stilisztikai-esztétikai vonásait egyaránt. Ebben az esetben a táncfolyamat *egészét* úgy vesszük, mint az adott vidékre, adott táncosra jellemző önkifejezési módot, melynek eszköztárába beletartozik a formanyelv és az előadómód együttese. Formanyelven a tánc megformálásának azokat az elemeit értjük, amelyek jelírással lejegyezhetők (plasztikai-ritmikai-dinamikai vonások, motívumvariálás, szerkesztés stb.), míg az előadómód körébe a tánc milyenségét meghatározó, jelírással nem lejegyezhető stílusjegyeket soroljuk (pl. a táncos habitusa, a mozgás karaktere, esztétikuma stb.). A **táncstílus szűkebb definíciójába** viszont csak az utóbbi stílusjegyek tartoznak, vagyis a táncnak azok a stilisztikai, esztétikai, valamint a táncos egyéniségét kifejező karakterológiai vonásai, amelyek szorosabban meghatározzák a tánc milyenségét. Eszerint a táncstílus nem más, mint a tánc típusra vagy az adott vidékre (falura) jellemző, illetve a táncos személyiségét és pillanatnyi hangulatát kifejező mozgásbeli és hangzó megnyilvánulások, gesztusok, mozdulat- és viselkedésformák együttese. A táncnak ez a minőségi oldala rendszerint csak valamilyen szubjektív értékelést-minősítést kifejező jelzővel írható le (pl. magamutogató vagy visszafogott táncos, elegánsan, játékosan vagy energikusan táncol).

¹ A tanulmány a Hagyományok Háza által meghirdetett „Páva” Népi Előadó-művészeti Minősítőhöz kidolgozott, *A népi előadó-művészeti alkotások minőségének zsűrizési szempontrendszer*e című kiadványban megjelent írás kissé átdolgozott változata (ld. Irodalomjegyzék).

A táncstílusnak elméleti alapon öt kategóriája állítható fel:

1. Történeti stílus

A táncoknak azok a stílusjegyei, amelyek abból fakadnak, hogy a régi vagy az új stílushoz tartoznak. Ezek meghatározása a tudománynak, és nem a gyakorlati táncoktatásnak a feladata.

2. Típus-stílus

Az azonos tánc típushoz tartozó táncok általános stílárius vonásai. (Pl. az ugrós táncoknak – abból következően, hogy egy tánc típusba tartoznak – lehetnek közös stílusjegyeik, függetlenül attól, hogy melyik vidékről származnak.) Ezeknek a stílusjegyeknek a meghatározása szintén tudományos kutatásokat igényel.

3. Etnikai stílus

Egy népcsoportra jellemző sajátos táncolási mód. (Pl. „cigányosan” vagy „románosan” táncol legényest.)

4. Lokális stílus

Egy adott vidékre vagy falura jellemző általános stílusjegyek. (Pl. a rábaközi csárdásnak vannak általános stílusjegyei, de léteznek falvanként eltérő jegyek is.)

5. Egyéni stílus

Egy adott táncosra jellemző, a fizikai adottságától, tánc tudásától, egyéniségétől, hangulatától függő stílusjegyek. Ezek lehetnek állandóak, és lehetnek a pillanatnyi helyzettől – pl. a mulatság hangulatától, a táncos kedvétől, a muzsika minőségétől – függő alkalmi jegyek is.

A legátfogóbb kategória a két nagy *történeti stílus* kategóriája; ezeken belül beszélhetünk az egyes tánc típusokra jellemző, ugyancsak történetileg kialakult stílusokról; e két nagy kategóriának alárendelve jöttek létre a különböző népcsoportokra jellemző *etnikai*, valamint az egyes földrajzi egységekhez köthető *lokális* stílusok; végül a hierarchia alján, mindhárom stílusjegységnek alárendelve helyezkedik el az *egyéni* jellemző stílus.

A **tánc természetes hagyományozódása** a paraszti kultúrában ellesésen, utánzás alapján: egy falusi gyereknek csak a faluja táncait kellett megtanulnia (máshová való táncanyagokat nem), és ehhez nagyon sok mintát látott kicsi korától kezdve a különböző táncalkalmakon. Így az anyanyelv megtanulásához hasonlóan szinte észrevétlenül sajátította el a formanyelvet, másfelől a táncokhoz kapcsolódó illemszabályokat, szokásokat. A gyakori táncalkalmak hagyományos kereteket biztosítottak arra, hogy fizikai adottságai, ügyessége szerint *magára szabja* a mozgásformákat, egyéniségének megfelelően „testhezállóvá” formálja a látott mintákat, s így egy saját táncnyelvet, egyéni stílust alakítson ki – de természetesen csakis a falura (vidékre) jellemző általános stíluson *belül*. Így vált aztán képessé arra, hogy minden egyes táncoláskor újraalkossa a táncot, amely csak rá jellemzően egyedi volt ugyan, de belesimult faluja tánc hagyományába.

Kísérlet a népi játékok morfológiai elemzésére

Voigt Vilmos 80. születésnapjára

A néptánc elsajátításának mai módja a *direkt tanítás*, melynek során a táncosok kevés minta (néhány táncoktató) alapján sok táncanyagot tanulnak. A filmről, adatközlőktől, oktatóktól való tanulás a tánc minél *pontosabb* leutánzását jelenti, ami az egyéni átvétel beszűkülését eredményezi. Így kevés tánc- és stílusvariáns jön létre, már csak a kötött táncfolyamatoknak (koreográfiáknak) köszönhetően is. Míg tehát régen *egy* táncanyag variálása volt jellemző tág keretek között, addig ma *sok* táncanyag variálása zajlik sokkal szűkebb keretek között. A különbség az anyanyelven vagy idegen nyelven való beszédhez hasonlítható: idegen nyelven is meg lehet tanulni, de az nem olyan, mint a kisgyermekkorban „ellessett” anyanyelv.

Mindezekből következik, hogy egy **táncanyag autentikus elsajátítása** nem a pontos utánzást jelenti, hiszen ha lemásoljuk a látott táncos mozgását (legyen az adatközlő vagy oktató), akkor az ő *egyéni* stílusjegyeit vesszük át. A másolás kirívó esetei például, amikor a színpadon jól felismerhetően az oktató(ka)t látjuk megsokszorozva (mintha a táncosok a vezetőik reprodukciói volnának), vagy amikor egy adatközlő nagyon egyéni táncolási módját 12 pár lábán látjuk viszont. Még extrém eset, amikor a filmen látott esetlegességeket, tévesztéseket, „poénokat”, groteszk mozdulatokat is pontosan leutánozzák. A stílushű táncolás nem a másolást jelenti, hanem az adott falu vagy vidék *lokális stílusjegyeinek* hiteles tolmácsolását, amelyen belül természetesen megjelenhetnek a táncosok egyéni stílusjegyei is.

Mivel a **lokális stílusjegyek** mindig az adatközlő táncosok egyéniségén (egyéni stílusán) átszűrve jelennek meg, ezért a tanulás során egy alapos, de egyszerű (nem tudományos) elemzéssel szét kell választanunk a kettőt. Első lépésként az adott falu összes filmanyagát megnézve meg kell határozni *általában* a stílusjegyeket, beleértve a formanyelv és az előadásmód sajátosságait egyaránt. Vagyis meg kell figyelni például a visszatérő motívumokat, a táncszerkesztés szabályait, illetve azokat a jellegzetes mozgáselemeket, amelyek több táncosnál is megjelennek – ezek lesznek a falu egészére jellemző lokális stílusjegyek. Oktatáskor ezekre, és nem az egyéni stílusjegyekre kell a hangsúlyt helyezni, és meg kell hagyni a táncosnak a szabadságát abban, hogy saját egyéniségére szabja a táncot. Minél több mintát lát a táncos (filmek, adatközlők), és minél többször tudja szabadon táncolni az adott anyagot, annál nagyobb az esély arra, hogy ráérez a falu táncstílusára, és bele tud illeszkedni a saját táncával – hasonlóan ahhoz, ahogy a hagyományban is működött. Nagyon lényeges, hogy a lokális és egyéni stílusjegyek egyensúlyban legyenek, és a túlzott egyénieskedés ne nyomja el a falura, vidékre jellemző stílusjegyeket. Az is nagyon fontos, hogy a filmeket minél tárgyilagosabb szemmel nézzük: ne a már megtanult, megszokott sztereotípiákat vetítsük bele, hanem valóban azt lássuk, ami a felvételen van. A tisztánlátásban segíthet egyfelől a mozdulatelemzés, másfelől a stílus fogalmának és kategóriáinak tudatosítása.

Összességében a stíluselemzés egyfelől elősegíti a néprajzilag hiteles, autentikus táncstudást, s ezzel egy alaposabb, elmélyültebb táncismerethez vezet, másfelől pedig a tánc e minőségi-esztétikai oldalának vizsgálatával és a gyakran félreértelmezett stílus-sztereotípiák korrigálásával akár jelentősen kiegészítheti, módosíthatja a táncgyógyományról kialakult képünket.

Irodalomjegyzék

Ratkó Lujza (2003): Mennyiségi és minőségi szempontok a néptáncutatásban. In: Almássy Katalin és Istvánovits Eszter (szerk.): *A nyíregyházi Jósza András Múzeum Évkönyve XLV.* Jósza András Múzeum, Nyíregyháza. 179–190. URL: https://library.hungaricana.hu/hu/view/MEGY_SZSZ_Jame_45/?pg=180&layout=s. Letöltés ideje: 2019. 11.10.

Ratkó Lujza (2019): Stílusismeret. In: Székely Anna (szerk.): *A népi előadó-művészeti alkotások minősítésének zsűrizési szempontrendszere.* Hagyományok Háza, Budapest. 59–62.

A népi játékok egymástól nagyon különböző összetevők: szöveg, dallam, mozgásos játékcselekmény, szabály, játékbeli szerep, térformák, eszközhasználat egyidejű, szinkretikus összekapcsolásával létrejövő folklóralkotások. E komplex jelenségek történeti és összehasonlító vizsgálatának nélkülözhetetlen előfeltétele a játékok morfológiai és szerkezeti jellemzőinek leírása, elemzése. Ennek első lépése azoknak a legkisebb tartalmi és/vagy szerkezeti alkotórészeknek a felismerése és meghatározása a játék egészében, melyek a Néprajzi Lexikon 'motívum' definíciója szerint „a hagyományozás során felismerhetően azonosak maradnak”¹, továbbá a táncmotívumra vonatkozó meghatározás alapján „szerves; ismétlődő, visszatérő jellegű: a tudatban (...) tánckésztségben meglévő, visszaidézhető”² elemei.

Az alábbi vizsgálat elméleti, fogalmi, módszertani keretét a strukturalista kutatás adja, amely – Voigt Vilmos megállapítása szerint „(...) szerkezeteket, struktúrákat vizsgál, (...) a vizsgált tényeket minél megbízhatóbb kritériumok alapján előbb részekre (szerkezeti egységekre) tagolják, majd ezek összekapcsolódási módját vizsgálják” (Voigt 1971, 9).

A nemzetközi játékkutatásban az elmúlt évtizedekben két helyütt is felbukkant *ludema/ludeme* kifejezés (Evseev 1994, 8–9; Parlett) némi pontosítás után alkalmasnak látszik a játékmorféma, játékmotívum megnevezésére. A maastrichti számítógépes projekt a történelmi idők táblás játékeit kutatja. A ludeme kifejezés Parlett meghatározásában a játék konceptuális alkotórésze (*conceptual element of the game*), mely nem csak az egyes játékváltozatok közötti transzmisszióra, hanem egymástól egészen különböző játéktípusokba való beágyazódásra is képes. Evseev a román hagyományos gyermekjátékokat néprajzi-antropológiai szempontból tárgyaló műve a játék szinkretizmusát hangsúlyozza: vagyis a tánc, az ének, a dramatikus önkifejezés, a prózai dialógus skandált formája, a mozgás- és gesztuskincs, mimika, szabályrendszer szöveg, dallam, szereplők, szabály, eszközök, mozdulatfajták, térformák egyidejű jelenlétét.

Mindezeket összegezve folklórisztikai megközelítésben a *ludema* a népi játékok olyan elemi tartalmi és/vagy szerkezeti alkotórésze, amely képes a hagyományozódás útján a különböző játékváltozatokba, játéktípusokba beágyazódni. A ludema tehát a játék szerves, ismétlődő, visszatérő, a tudatban meglévő és újra felidézhető, a hagyományozódás során nagyfokú állandóságot mutató alapegysége. A népi játék szinkretikus jellege miatt a ludemák különböző kommunikációs formában nyilvánulhatnak meg: szó, mozdulat (beleértve a gesztust és a mimikát), zene, tárgy-eszköz; ezeken túlmenően a szerepekben, szabályokban, térformákban stb. megnyilvánuló szimbólumok.

A magyar népi játékok rendszerezési kísérletei hosszú időn át csak részleges eredményt hoztak. Az első jelentős hazai népi játékgyűjtemény anyagát Kiss Áron rendezte kötetbe (1891). Az életkorok szerint tagolt nagyobb egységeken belül vegyesen találjuk a szövegkezdet szerint egymás mellé rendelt és a cselekményük szempontjából egymással rokonítható játékokat, ráadásul a korosztályi határok nem világosak, a rendezési alapelv leginkább a bevezetőben leírtakból derül ki. A szövegek (pontosabban a szövegkezdet) alapján együvé sorolt játékváriánsokkal más korai munkákban, elsősorban a népköltési

¹ URL: <http://mek.niif.hu/02100/02115/html/3-1907.html>

² URL: <http://mek.niif.hu/02100/02115/html/5-371.html>

gyűjteményekben is találkozhattunk, de a játék cselekménye szempontjából a szövegkezdet nem ad egyértelmű eligazítást.

Egy következő jelentős korpusz, a Magyar Népzene Tára első kötete, amely zenei szempontok szerint foglalja rendszerbe anyagát. Ugyanebben a kötetben Kerényi György a résztvevők viszonyaira építő játékrendszer vázol föl, ehhez a játék cselekményét veszi alapul. A lehetséges rendezési elveket gyarapítandó Igaz Mária a térformák szerinti csoportokba sorolja az énekes-mozgásos játékokat. Mindezeket túl Lázár Katalin a hazai játék-rendszerzéseket összegző írásában (2002, 71–81) említi a földrajzi besorolást, vagyis az egyes tájegységeknél megtalálható népi játékváltozatokat, melyekből azonban egyáltalán nem rajzolódik ki a népi játékok tipológiai csoportjai.

A fenti rendszerzések problémája részben a rendszeralkotás következetlenségéből adódóan a koherencia hiánya (pl. Kerényinél, illetve az életkort alapul vevő Kiss Áron-i besorolásnál), más esetekben pedig bizonyos játéktípusok teljesen kimaradnak, így nem alkalmasak a teljes játékkincs tipologizálására. Egyes játéktípusok esetében nem értelmezhető a térforma, mint számos szellemi játéknál, másoknak egyáltalán nincs szövege, dallama, mint a sima fogócskának.

Az MTA ZTI anyagát 1982-ben Lázár Katalin új megközelítésben, az ú.n. *játékmag* alapján sorolta be (a dallammag mintájára). Ebben a komplex szempontrendszerben minden játék helyet kap, a rendszer nyitottságának köszönhetően az új adatok is beilleszthetők. A csoportosításban altípus, típus, típuscsoport és tömb hierarchikusan épül egymásra. Amint Lázár írja, „játékmagnak az tekinthető, amit az adatközlők a játék gyűjtése során a legfontosabbnak tartanak egy-egy játékban, aminek a kedvéért játsszák a játékot” (2002, 81). Meg kell azonban jegyeznünk, hogy a játékok gyűjtésekor nem fordítottak erre külön figyelmet a kutatók, igen kevés idevágó adattal rendelkezünk. Beszélgetésünk során megtudtam, hogy Lázár valójában személyes benyomások alapján határozta meg a típusokat és ezek rendjét, nem az adatközlők által elmondottakból kiindulva. Elsősorban a játékok gyakorlati kipróbálása adott támpontot számára az egyes típusok, altípusok kialakításában. Kétségkívül jó kiindulást jelent ez a módszer a hiányzó adatok pótlására, de szubjektivitása veszélyeket hordoz. A játékmag fogalmának bevezetése ugyancsak hasznos a tipológia kialakítása szempontjából, de szükséges pontos meghatározása és a tudományosság kritériumainak megfelelő következetes elemzés, rendszeralkotás.

Jelen munkámban egyetlen játéktípus³ morfológiai elemzésével kívánok közelebb jutni a játékmag fogalmának pontosabb meghatározásához. A vizsgálathoz olyan játéktípust választottam, amelynek sok variánsa ismert, térben rendkívül elterjedt, az archaikusabb és újabb keletű változatok a játék állandó formáját megőrizve hosszú időn keresztül hagyományozódtak. Közel 100 változatot tekintettem át⁴ különböző kiadványokból, gyűjtés helyére és idejére vonatkozóan széles merítésre törekedtem.

A megvizsgált változatok alapján az adott típus (a játékvariánsok összességének 'általánosított váza') így írható le: egy játékos a körön kívül jár, jelt ad, mire futni kezd a jeladó és a jelzést vevő, kettejük közül az csatlakozhat a körben állókhoz, aki a gyorsabb.

Ebben a meglehetősen összetett játéktípusban sokféle játékmorféma található: mozdulattípusok, térforma, szerepek, szabály, dallam, szöveg, eszközhasználat. Ennek köszönhetően egyszerre több *ludéma* (játékmorféma) játékbeli funkciójának vizsgálatát teszi lehetővé, valamint az alapprobléma továbbgondolását is: vajon egy játék alkotórészei (t.i. a különböző típusú ludémák) milyen szerepet játszanak a játék (típus, játékfajta) létrejöttében?

³ A bemutatott játékok Lázár Katalin értelmezése szerint két típusba tartoznak: körkerülő versenyfutás és kendős játék elnevezéssel. A továbbiakban kifejtem, miért tekintem ezeket egyetlen típusnak.

⁴ A vizsgált játékok forrását a dolgozat végén közlöm.

A játéktípust alkotó ludémák

- egy játékos a körön kívül jár,
- jelt ad
- ezt követően a jeladó és a jelzést fogadó futva megkerüli kívül a kört
- az állhat vissza a körbe, aki a gyorsabb

Egy játékos a körön kívül jár, jelt ad, futni kezd a jeladó és a jelzést vevő. Ki a gyorsabb?	
A) Körkerülő versenyfutás	B) Kendővivő
A résztvevők párosával helyezkednek el a körben	A játékosok egyesével helyezkednek el a körben
Jeladás eszköz nélkül: kézfogás, kéz összecsapása (közvetlen testi jelzés)	Jeladás eszközzel (kendő, ritkában vessző esetleg kukoricacsutka): a körön kívül járó ledobja, kézbe adja az eszközt vagy hátba üti a körben állók valamelyikét
ellentétes irányba futnak	a jeladót kergeti a jelzést fogadó (fogócska)
tartalom, szituáció: alku, adásvétel, vevő és árus	tartalom, szituáció: tűzvitel, farkas, róka, tilalmak (tűzhöz, farkashoz, rókához kötődik) – ne nézz/láss, ne szólj, ne mozdulj meg
	dal (lírai dal, játékdal)

Annak indoklására, hogy miért tekintem egy típusba tartozónak az A és B oszlop játékeit a mesetipológia szemléletmódját vettem alapul. A *Hét holló* elnevezéssel ismert mesetípus egyetlen típuszámon szerepel (ATU 451), holott bizonyos variánsaiban az állattá változott testvérek fiúk, őket a húguk találja és szabadítja meg, női karakterű feladatok, próbatételek teljesítésének köszönhetően (fonni, szőni és inget varrni kell, mindeközben éveken át nem szólhat senkihez). Más variánsokban leánytestvérek változnak madárrá, értük az öccsük indul vándorútra, férfias próbatételek nyomán leli meg nővéreit. A régebbi mesetipológiákban egy típuszám alatt, de A és B vagy * jelzéssel különböztették meg az egy típusba tartozó, de az idézett példához hasonlóan jelentősebb eltéréseket mutató variánsokat. Mivel az ATU 451 szüzséje leírható úgy, hogy az A, B vagy csillaggal jelölt variánsok is azonosíthatóak a segítségével, ugyanezen logikát követve a vizsgált játékváriánsokra is így tekintünk a továbbiakban.

A táblázat további tanulsága szerint bizonyos ludémák kapcsolódása szignifikáns jellegű:

A - ha a játékosok párosával helyezkednek el a körben, dallam nélküli párbeszédre kerül sor, ez a játékbeli szerepek és szituáció szempontjából a vevő és árus közti alkudozás, majd pedig ellentétes irányú futás következik. A körön kívül járó közvetlen testi jelzést ad, nem használ eszközt.

B - a körben egyesével álló résztvevők énekelnek, a dal szövegében gyakori a „*tűzet viszek*” fordulat, más esetekben róka vagy farkas említése, ezekhez tilalmak kapcsolódnak (ne nézz hátra, ne szólj, ne mozdulj meg), a körön kívül járó eszközt használ a jeladáshoz, a jeladó és a jelzést fogadó egy irányba futnak, tulajdonképpen fogócskának.

A és B kontaminációja

A nagy számú variáns vizsgálata során a tipikus változatok mellett előfordult egy-egy olyan játék, amely az A és a B csoport sajátos kontaminációja/vegyülése. Kalocsán az eszközzel körben sétáló

miután a kukoricacsutkát a körben állók valamelyikének a hátratett kezébe helyezi, mindketten ellenkező irányba kezdenek futni (Pécsiné 2002, 71). Az Ipoly-menti páros alkudozósban (Gágyor 1982, 136 - *Hogy a csibe?*) az alkudozást követően egymást kergetik a játékosok, azaz egyirányban futnak. A páros, alkudozós karakterű játék némely változata énekkel kezdődik (*Haj, Görbénye...*) vagy éppenséggel közös, majd pedig felelgetős (párbeszéd) dal, mint a *Hogy a csibe...*, *Beültettem kiskertemet...* (Gágyor 1982, 164) Ezekből a példákban jól látszik, hogy a ludémák fölcserélhetősége nem elképzelhetetlen. A játék struktúrája megengedi és bizonyos közösségek az általánosan elterjedtől eltérő kapcsolódást szentesítettek.

Mindezek nyomán úgy vélem, a táblázatban feltüntetett ludémák és ezek szabályszerű kapcsolódásai tartoznak a játékmaghoz, ezek összessége adja ki a játéktípus állandó tartalmi-szerkezeti vázszerkezetét. A játéktípus megnevezése: *'körkerülő versenyfutás'*.

A továbbiakban vegyük szemügyre azokat a változatokat, amelyek a fenti táblázatban leírtakhoz újabb ludémákat is kapcsolnak anélkül, hogy a játéktípus megváltozna!

Szerep-bővítmenyek

Záptojás: többnyire így nevezik azt a játékost, aki a kör közepére kerül a versenyfutást követően. Általában a kendős változatokban abból lesz záptojás, akit a jeladó (ő kerget) megfog (ez pedig az eredetileg a körben állóból menekülővé váló játékos). Egy változatban a közepén álló a „tűz”, ő a játék kezdetétől a körben áll, megfoghatja a menekülő játékost, ha az megpróbál a körön átvágva rövidíteni az útját (Kiss 1891/2000, 132 - *Csuporkás*). Más esetben közepén az „anya” áll (Kiss 1891/2000, 133 - *A tyúk*). (Dolgozatom végén utalok arra, hogy más játéktípusok hogyan alkotnak rendszert az itt ismertetett anyaggal. Anya szereppel találkozunk a várkörjátékokban, ő áll a kör közepén. E játékok főszereplője, a kérő szintén a körön kívül található, de ő nem fut, hanem sétál és minden dallam végén egyet-egyét maga mellé vesz a körben elhelyezkedők körül, így gyarapítva a láncsort egészen addig, míg a körből mindenki átkerül a láncba.)

Szabály-bővítmenyek

A páros variánsok esetében több helyütt említik, hogy a párok egyik tagja fiatalabb, másikuk idősebb. A kicsi a társa elé guggol, az pedig kötényével letakarja partnerét. A vevő miközben körbejár, a kötényt felemelve szemlélődik, az addig eltakart arcú játékosnak tilos elnevetnie magát. A nevetéstilalom ugyanúgy a „*tabu/tilalom*” típusú szabály-ludémák közé tartozik, mint a megszólalás, a megmozdulás vagy éppen a hátratekintés tilalma. Aki nevet, az lesz a „*férges túró*”, arra nem alkuszik a vevő.

Egyetlen játékleírásban a futás helyett a két egymással versengő játékos tipegve kerüli meg a kört (Kiss 1891/2000, 140 - *Túrósdi*). A futás ilyen jellegű korlátozása az előző, nevetéstiltó variánsokkal való összevetésben kap sajátos értelmet.

A szabály-bővítmenyek magyarázatát Róheim Géza népszokás értelmezései alapján magyarázhatjuk. Tanulmányában a pünkösdi királynéra vonatkozó nevetéstilalmat az ifjúvá avatás rítusaival kapcsolja össze (1990, 308). A felnőttesség, az érettség jele az önuralom, ami megmutatkozik a kis pünkösdi királyné megőrzött komolyságában ugyanúgy, mint a megszólalás, a hátratekintés és a mozdulás tiltásában. A játéktípus tehát összekapcsolható az avató rítusokkal, azok *survival* jellegű lenyomatát hordozza.

A versenyfutást követő, játékvégző bővítmenyek

Egyes bővítmenyek nyomán a játék nem ér véget a versenyfutással. Kizárólag a Vajdaságból kerültek elő csókváltással végződő variánsok (viszonylag nagy számban), ezek dalszövege az „*Elvesztettem zsebkendőmet...*” (Bodor 2008, 486–498). Ezen túlmenően elsősorban az A csoportba tartozó változatok bővíthetnek zálogosdival, szembekötősdivel, egy esetben pedig az „*Eb, aki utoljára kel fel!*” kiáltással. Ezt követően minden guggoló játékosnak gyorsan föl kel pattannia, székenben marad, aki késlekedik. Úgy vélem, az említett mozzanat is kapcsolható az érettség próbatételeihez. A zálogosdi és a szembekötős eredendően a fiatal felnőttek játéka (pl. fonóbeli játéktípus), akárcsak a csókváltás. Függetlenül attól, hogy egy adott időpontban milyen korosztály játsza a felsoroltakat, erős életkori kapcsolódást mutatnak az ifjúkorból a felnőttek világába való átlépés, az érettséggel mint limináris élethelyzettel, amely az avató rítusokkal és azoknak a játékban megjelenő mozzanataival rokonítható.

És hogyan függ össze mindezekkel a tűzvitel kiemelkedően fontos szövegmotívuma? A tűz hasznos, egyszersmind veszedelmes civilizációs vívmány az emberiség történetében. Képzetköre hiedelmekben, szokásokban gazdag az archaikus társadalmakban. Ezek kapcsolatban állhatnak a játékban (is) megjelenő tilalmakkal (ne nézz, ne láss, ne szólj, ne fordulj meg). A házi tűzhelyek paraszra ügyelni kellett, nehogy kialudjon, őrzése pedig elsősorban a nők feladata volt. Ha a házi tűzhely parazsa kihuny, mert gondozója nem volt elég gondos és figyelmes, az az illető éretlenségéről, kompetencia-hiányáról tanúskodott. A más háztól paraszat hozni kényszerülő tűzvívő ekként kapcsolható az érettség, avatás témaköréhez.

A játéktípust bemutató táblázatból látszik, hogy a dallam megléte vagy hiánya (és ebben az esetben prózai párbeszéd) szignifikáns kapcsolatot mutat a játékosok belső viszonyrendszerével (egyesével vagy párosan állnak körbe), a jeladás módjával és ehhez kapcsolódóan az eszközhasználat, valamint azzal, hogy a 2 főszereplő egymást kergeti a kör körül vagy ellentétesen versenyt futnak. A játékok dallamai ehhez képest a játékmagtól távolabb, a külső héjszerkezeten foglalnak helyet. Jellemzőik számbavétele ezzel együtt is szolgál némi tanulsággal.

A vizsgált játéktípus dallamai, különösen a tűzvitelre, rókára és farkasra vonatkozó szövegtartalmak esetében (a játéktípus B csoportjába tartozók), kis ambitusú, gyakorta trichord, ütempáros szerkezetű dalok, vagyis zenei jellemzőik alapján igen archaikusak. Az A csoportban ezzel szemben az újabb keletű dallamok nagyobb számban fordulnak elő (*Elvesztettem zsebkendőmet...*, *Beültettem kiskertemet...*, *Hogy a csibe?*): strófikusak, hangkészletük heptachord, az oktáv hangterjedelem sem ritka, tulajdonképpen ('felnőtt') népdalok, sőt, a műzene, a városias-polgáriás kultúra hatását hordozó, későbbi keletkezésű dallamok.

A fentiek nyomán kijelenthetjük, hogy az alapjáték hosszú időn át variálódik a dallam, a szövegtartalom, a szerepekben és a játékszituációban kifejeződő tematika alapján egyaránt. A tűzzel, (farkassal, rókával) és mindezek nyomán a tilalmakkal, avatórítusokkal összefüggő tematika illetve az említett témákkal szorosabb kapcsolatot mutató zenei jellemzők alapján a B csoport játéka az archaikusabbak, míg a párosan játszott, körkerülő versenyfutás párbeszéd, alkudozós variánsai későbbi eredetűek.

A fenti vizsgálat eredményei azt mutatják, hogy a játékok objektív, a tudományosság kritériumainak megfelelő tipologizálásának első lépése a lényegi tartalmi-szerkezeti rokonságot mutató játékváriánsok felbontása tartalmi, szerkezeti alapegységekre, *ludémákra*, valamint annak vizsgálata, hogy ezek milyen kapcsolódási mintázatot mutatnak. Ehhez meglehetősen nagyszámú

játékvariáns elemzése szükséges. A kötelező ludémák és szabályszerűséget mutató, szignifikáns kapcsolataik együttese adja ki a játékmagot, melynek alapján a játéktípus leírható. Ezt követően célszerű elemzésünk tárgyává tenni a játék külső héjszerkezetén elhelyezkedő (pl. kevesebb variáns esetében megjelenő vagy a leginkább jellemzőektől eltérő) ludémákat is, hogy az egymással rokon játékvariánsok 'naprendszerében' elfoglalt helyüket meghatározzuk és az invariáns jellemzőket értelmezzük.

A fenti vizsgálat folytatásaként a körkerülő versenyfutás változatait érdemes összevetni a szintén sok változatban ismert, térben és időben rendkívül elterjedt várkörjátékkal és a *Kint a bárány... vagy Kecse ment a kiskertbe... és Cickaj, mackaj...* szövegkezdetű, azonos típusba tartozó énekes, kötött térformájú fogócskával. Közös jegyeik közé tartozik a kör és a körön kívül elhelyezkedő játékos, a jeladás. Az eltérésekhez sorolható a várkörjáték esetében a kergetődzés hiánya, az énekes fogócskánál pedig az, hogy a körön belül és kívül, kaput nyitva és csukva lehet kergetőzni.

A tanulmányomban részletesen bemutatott, a továbbiakban más játéktípusok variánsaira is kiterjesztendő vizsgálat eredményeként elvégezhető a játéktípusok objektív, egységes módszertannal, szempontrendszerrel történetileg meghatározása. Már a jelenlegi vizsgálat is azt sejteti, hogy a mostani lineáris és 4 lépcsőben hierarchikusan felépített tipológiai rendszer helyett egy többdimenziós rendszerben lehet majd ábrázolni az egyes típusokat: a tipikus, nagy számú variánssal rendelkező és atipikus kis számú játékokat egyaránt. Ebben a felhőben az egymással rokon játéktípusok sűrűsödéseket képeznek (pl. fogócskák altípusai), a ritkásabb részekben a kevés variánssal rendelkező, vagy pedig a két (több) típus jegyeit egyaránt magukon hordozó játékok helyezkednek el. A következetes morfológiai-tipológiai rendszerezést követően megfontolandó a játéktípusok elnevezésének újragondolása, amelynek kiinduló pontja a játékmag lehetne.

Irodalomjegyzék

- Bodor Anikó (2008): *Vajdasági népdalok IV. Énekes népi gyermekjátékok*. Forum Könyvkiadó – Vajdasági Művelődési Intézet, Zenta.
- Borsai Ilona, Hajdu Gyula és Igaz Mária (1980, szerk.): *Magyar népi gyermekjátékok. Ének-zene szakköri füzetek 2.* 4. kiad. Budapest.
- Dancs Lajos (1982): *Kör, kör, ki játszik?* Városi és Megyei Művelődési Központ, Nyíregyháza.
- Evseev, I. (1994): *Jocurile tradiționale de copii*. (Rádăcini mitico-rituale.) Editura Excelsior, Timișoara.
- Gágyor József (1982): *Megy a gyűrű vándorútra. Gyermekjátékok és mondókák*. I–II. Gondolat-Madách, Budapest-Bratislava.
- Hintalan László (2000): *Aranyalma – játékhagyomány*. Fővárosi Pedagógiai Intézet, Budapest.
- Igaz Mária (1980): *Énekes-táncos gyermekjátékaink szövege, cselekménye, térformája és mozgása*. In: Borsai Ilona, Hajdu Gyula és Igaz Mária (szerk.): *Magyar népi gyermekjátékok. Ének-zene szakköri füzetek 2.* 4. kiad. Budapest. 77–83.
- Kiss Áron (1891/2000): *Magyar gyermekjáték-gyűjtemény*. Holnap Kiadó, Budapest. (reprint)
- Lázár Katalin (2002): *A népi játékok elmélete*. In: Lázár Katalin: *Gyertek, gyertek játszani I*. Eötvös József Könyvkiadó, Budapest. 15–130.
- Lázár Katalin (2008): *Gyertek, gyertek játszani! I-IV*. Eötvös József Könyvkiadó, Budapest. 2002–2008.

- Kerényi György (1951, szerk.): *Magyar Népzene Tára I*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Martin György *táncmotívum* címszó. Magyar Néprajzi Lexikon. URL: <https://www.arcanum.hu/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-magyar-neprajzi-lexikon-71DCC/tty-73D7D/tancmotivum-tancfigura-73DD5>. Letöltés ideje: 2020.01.31.
- Parlett, D.: *Ludeme*. URL: <https://www.whatgamesare.com/ludeme.html> Letöltés ideje: 2020.01.31.
- Pécsiné Ács Sarolta (2002): *Népi gyermekjátékok Kalocsa környékén*. Kalocsai múzeumbarátok Köre, Kalocsa.
- Róheim Géza (1990): *Magyar néphit és népszokások*. Szeged. (reprint)
- Voigt Vilmos (1971): *A népköltészet strukturalista vizsgálatához. Documentatio Ethnographica 2*. MTA Néprajzi Kutató Csoport-Damjanich János Múzeum, Szolnok. 9–150.
- Voigt Vilmos *motívum* címszó. Magyar Néprajzi Lexikon. URL: <https://www.arcanum.hu/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-magyar-neprajzi-lexikon-71DCC/m-732AC/motivum-73495>. Letöltés ideje: 2020.01.31.

A vizsgált játékok forrásai

- Bodor (2008)*
477. old. 414.sz. játék *Hogy a kakas?*
478. old.415. sz. játék *Hogy a kakas?*
479. old. 416 sz. játék *Ne nézz hátra...*
480. old. 417. sz. játék *Tüzet viszek...*
481. old. 418. sz. játék *Ne nézz hátra...*
482. old. 418.j., sz. játék *Megy a róka...*
483. old. 419. sz. játék *Róka, róka*
486. old. 422. sz. játék *Elvesztettem zsebkendőmet*
487. old. 423, sz. játék *Elvesztettem...*
488. old. 424. sz. játék *Elvesztettem...*
489. old. 425. sz. játék *Elvesztettem...*
490. old. 426 sz. játék *Elvesztettem...*
491. old. 427. sz. játék *Elvesztettem...*
492. old. 428. sz. játék *Elvesztettem...*
493. old. 429. sz. játék *Elvesztettem...*
494. old. 429j sz. játék *Elvesztettem...*
495. old. 430. sz. játék *Elvesztettem...*
496. old. 431. sz. játék *Elvesztettem...*
497. old. 431.j., sz. játék *Elvesztettem...*
498. old. 432 sz. játék *Elvesztettem...*

- Borsai-Hajdu-Igaz (1980)*
21. old. 22. sz. játék *Róka, kulló...*
92. old. 3. sz. játék *Hogy a kakas?*

- Dancs (1982)*
21. old. 20. sz. játék *Tüzet viszek*
22. old. 21. sz. játék *Tüzet viszek*
23. old. 22. sz. játék *Megy a róka*

23. old. 23. sz. játék *Hagymás, hagymás*
24. old. 24. sz. játék *Túrós játék*

Gágyor (1982 1. kötet)

136. old. 393. sz. játék *Tüzet vittem ...*
136. old. 394. sz. játék *Hogy a csibe?*
138. old. 396. sz. játék *Ne nézz hátra...*
138. old. 397. sz. játék *Záptojás*
139. old. 398. sz. játék *Ne nézz hátra...*
139. old. 399. sz. játék *Elvesztettem...*
162. old. 437. sz. játék *Hogy a kakas?*
164. old. 440. sz. játék *Beültettem kis kertemet...*

Hintalan (2000)

100. old. 109. sz. játék *Tüzet viszek...*
101. old. 110. sz. játék *Ne nézz hátra...*

Kiss Áron (1891/2000)

128. old. *Hogy a szita?*
130. old. *Szitásdi*
130. old. *Csuprosdi*
131. old. *Bögrésdi*
131. old. *Csuprosdi*
132. old. *Csuporkás*
132. old. *Csuporkázás*
133. old. *Túrós-játék*
133. old. *A tyúk*
133. old. *Hogy a kakas?*
134. old. *Hej, túró, tejfel*
135. old. *Hej túró*
135. old. *Hogy a sajt?*
135. old. *Túrós játék*
136. old. *Túrós (14)*
136. old. *Hogy a túró*
136. old. *Túrós (16)*
137. old. *Túrós (17)*
138. old. *Túrós játék (18)*
138. old. *Báránosdi*
138. old. *Túrós (20)*
139. old. *Nem eladó a túrócska? (21)*
139. old. *Sajt*
140. old. *Túrós*
140. old. *Hogy a túró?*
140. old. *Túrósdi (25)*
141. old. *Tök, tök dinnye*
193. old. *Tüzet viszek*
194. old. 2–6. sz. játékok

195. old. 7–12. sz. játékok
196. old. 13–16. sz. játékok

Lázár I.

184. old. 94. sz. játék *Tüzet viszek...*
184. old. 95. sz. játék *Tüzet viszek...*

Lázár II.

58. old. 58. sz. játék *Túrósdi*
58. old. 59. sz. játék *Ne nézz hátra...*
58. old. 60. n sz. játék *Ne nézz...*
156. old. 64. sz. játék *Túrózás*
157. old. 65. sz. játék *Túrós játék*
243. 56. sz. játék *Tüzes taplót...*
243. old. 57. sz. játék *Tüzet viszek...*
244. old. 58. sz. játék *Tüzet viszek...*

Lázár III.

53. old. 49. sz. játék *Hogy a tyúk?*
54. old. 50. sz. játék *Hogy ez a bábocska?*
153. old. 73. sz. játék *Hogy a túró?*
154. old. 74. sz. játék *Hogy a kakas?*
154. old. 75. sz. játék *Tüzet viszek...*
155. old. 76. sz. játék *Tüzet viszek...*
267. old. 68. sz. játék *Hogy a kakas?*
267. old. 69. sz. játék *Tüzet viszek...*
268. old. 70. sz. játék *Ne nézz hátra*

Lázár IV.

69. old. 82. sz. játék *Hogy a kakas?*
70. old. 83. sz. játék *Ne nézz...*
184. old. 89. sz. játék *Róka, róka...*
185. old. 90. sz. játék *Róka*
289. old. 90. sz. játék *Túrós*
290. old. 91. sz. játék *Tüzet viszek*
370. old. 73. sz. játék *Hagymás*
371. old. 74. sz. játék *Tüzet...*
371. old. 75. sz. játék *Tüzet...*

Pécsiné

68. old. 62. sz. játék *Hogy a túró?*
71. old. 65. sz. játék *Gólya-gólya, gilice*

Néptáncitanítás a korai táncházakban

Halmos Béla a táncházmozgalom első primásaként kulcsfontosságú szerepet töltött be ennek a közösségnek az életében. A táncházmozgalom 25. évfordulóján (1997) ismerte fel, hogy a mozgalom létrejöttével és működésével kapcsolatos dokumentumokat össze kellene gyűjteni, majd rendszerezni. 1999-ben a Magyar Művelődési Intézet munkatársaként hozta létre a Táncház Archívumot, amely 2001-ben integrálódott a budapesti Hagyományok Házába. A Táncház Archívum különböző dokumentum típusokat tartalmaz, mint például az Orális Archívum interjúi, számtalan fotó, szöveges dokumentum, hang- és videofelvétel. A Halmos hagyaték 2014-ben került a Hagyományok Háza tulajdonába és megkezdődött a dokumentumok feldolgozása (Hagyományok Háza, 2014)

A táncházmozgalom hőskorát körbejáró interjúsorozat (ez az *Orális Archívum*) feldolgozása során fokozatosan rajzolódik ki számomra, hogy milyen lépésekkel fejlődött a mozgalom világszinten is elismert módszerré (UNESCO, 2011). Jelen írásomban arra törekszem, hogy az interjúk és a korabeli források segítségével összeálljon egy kép a néptáncitanítás mikéntjéről a korai táncházakban. A *Táncház Híradó* – Vadasi Tibor nevéhez fűződő kiadvány, amelyet a Népművelési Intézet munkatársaként szerkesztett – a kezdetektől dokumentálta a táncházak működését a pontos dátumokkal, ezáltal helyére kerülnek a visszaemlékezések mozzanatai. A *Síppal-dobbal* című kiadvány a Sebő Klub saját újságjaként jelent meg, amely szintén számos pontosítást tesz lehetővé.

A magyarországi táncházmozgalom 1972. május 6-án vette kezdetét azzal a táncházzal, amelyet a HVDSZ Bihari Együttes meghatározó egyéniségei Foltin Jolán, Lelkes Lajos, Stoller Antal kezdeményezésére, további három nagy táncegyüttessel (VDSZ Bartók, Vasas, Építők–Vadrózsa) kiegészülve, valamint a táncfolklorista Martin György szakmai mentorálásával rendeztek meg Budapesten, a Liszt Ferenc téri Írók Boltjában.

Közel egy év után a VDSZ Bartók Együttes, élén Tímár Sándorral, úgy gondolta, hogy a nyilvánosság számára is meg kell nyitni a kapukat, nem szabad szűk szakmai klubként működni. Álláspontjukat egy memorandum formájában is megfogalmazták, amelyet a másik három együttes számára is eljuttattak (Siklós 1977, 16–17). Mivel az álláspontjaik nem találkoztak, ezért a szétválás mellett döntöttek. A VDSZ Bartók Együttes tagjai felvállalták a táncházakban való táncitanításokat a laikusok számára is, ezzel a lépéssel duzzadni kezdett a mozgalom.

A közös tánc és a zenei nyelv megteremtése és ezek terjesztése létfontosságú volt, amely további módszertani lépéseket vont maga után. Különböző problémák merültek fel, amelyek a rendszeresség kialakulásának érdekében megoldásra vártak.

A rendező együtteseknek művészi munkájuk mellett gondoskodniuk kellett a tánc házi alkalmaik ismétlődő időpontjairól és az események helyszínéről.

Különböző együttesek brigádjai különböző módszerekkel tanítottak, ezért a tanítás nem mindig érte el a kívánt színvonalat.

A zenekari utánpótlás teljes ösztönössége labilis helyzetben tartotta a táncosokban stabil táncházakat. „Nyilvánvaló, hogy ebben az időszakban még nagyobb problémát az jelentette és az elterjedési problémát az jelentette, hogy van-e zenekar, aki erre alkalmas (...)” (Gál 1999).

„De akkoriban zenekar probléma volt többnyire. Az volt az akadály, hogy annyi fele nem tudtak osztódni még, amennyire igény hirtelen mutatkozott” (Botos 1999).

A táncházvezető személye is fontos kérdés volt, mert nem ugyanazt kellett megtanulnia egy oktatónak, mint egy táncosnak, hogy jó táncházvezető legyen. „(...) és van-e olyan vezéregényiség, nevezzük Tímárnak, táncházvezető, a későbbiekben már magukból is lett, de voltak-e olyanok, akik ezt úgy adták át” (Gál 1999).

Táncházak két fő típusa alakult ki, az egyik a csak táncos táncház, például a Bartók Együttes FMH¹-beli táncháza. Ehhez elengedhetetlen volt a táncanfolyam, amelyet már 1,5 éve folyamatosan szerveztek, egy tanfolyam 10 délutánból állt.

A másik forma a klubforma volt, ez a Sebő Klubból alakult ki annak idején. Részben zenehallgatással, költők-írók vendégszereplésével, vagy más művészek, népművészek közreműködésével színesítették a programot, az est másik felében tánc volt. Ez a forma terjedt el aztán országszerte.

Bizonyos félelmek fogalmazódtak meg azzal kapcsolatban, hogy ez a mozgalom az intézményesülés hatására esetleg elhal, megmerevedik, hivatal lesz belőle, ezen felül az öntevékeny lelkesedés elvesztésétől is tartottak. Ezzel szemben egyetlen táncház sem bürokratizálódott el, sőt, születtek újak, és kísérletképpen anyagilag is támogattak néhány táncházat (Vadasi 1975, 25–29).

Az intézményesülés fokozatosan valósult meg, így lehetőség volt a szükséges fejlesztések bevezetésére. 1974. augusztusában kísérleti jelleggel tanfolyamot szervezett a Népművelési Intézet olyan táncház vezetők részére, akik az elmúlt évben (1973-as évad) már részt vettek táncház rendezésében. Tapasztalatcsere útján megtanulhattak olyan táncokat, amelyek mások táncházában szerepeltek az 1974-es év folyamán. A vidéki táncházak ügye lendületet vett és ezzel párhuzamosan a meglévő táncházak is sikeresen működtek tovább, mi több új városok is kapcsolódtak a táncházmozgalomhoz. „És akkoriban már lehetett kísérleteket hallani, hogy akár a Nagy Albert Szegeden, vagy a Bodai Jóska Dombóváron próbálkozott ezzel a Tímár Sanyi segítségével és hát többek segítségével. (...) Aztán oly annyira, hogy itt Fehérváron, már akkor egyfajta új szellemben próbáltunk együttest is csinálni, együttest vezetni és épp akkor váltottunk a szimfonikus jellegű zenekarunkról át” (Botos 1999).

A kezdetek után többször megszervezték a táncház-vezetők országos értekezletét, ahol beszámoltak egymásnak a fejlődésről, a szakmai kérdésekről, a további lépésekről.

Mivel a kezdetekben igen kevés zenekar állt rendelkezésre, ezért a zenéhez valló hozzájutást segítette a Kassák Klub magnós szekciója, ahol többek között ritka népzenei felvételek átjatszására is biztosítottak alkalmat. „És tulajdonképpen ott sok fiatal szembesült az élő kultúrával, de viszont még a magnetofon nem volt olyan elterjedt, hogy még mindegyik tudott volna magának magnetofon felvételt és egyebet csinálni, viszont az akadémián már a tánckutató részlegnek a Tinka (Martin György) irányításával és gyűjtése révén rengeteg anyag volt, amit ugye nektek (Halmos Béla és Sebő Ferenc) is szívesen átjatszott. Örült, hogyha volt valaki, akinek átjatszhatta. És a Kassákban ott meg létrehozta egy ilyen átjatszós kis archívumot és ott átjatszást is lehetett. Pillanatok alatt a gyerekek magukévá tehették, tehát otthon is hallgathatták, és akik megfordultak Erdélyben, vagy akik hallottak az erdélyi csodáról, azok a fiatalok aztán boldogan özönlöttek” (Borbély 2000).

1976. augusztusára a tapasztalatok azt bizonyították, hogy csak ott voltak sikeresek ezek a rendezvények, ahol megfelelő táncismerettel és pedagógiai készséggel rendelkező táncosok tanítottak és rendelkeztek saját zenekarral. „Tehát a dolog lényege az, hogy kell hozzáértő, dolgot szerető, ügyet szerető és meggyőző jó pedagógus, vagy minek mondjam. Hát, ha ez nincs, akkor nem tud úgy élni a táncház, ahogy kell. Él az, csak lihegve” (Tímár 2000).

A mozgalom egészséges továbbfejlődése érdekében szükség volt megfelelő táncismerettel, tánc-készséggel, pedagógiai, társadalmi, közművelődési ismeretekkel rendelkező táncházvezetők

¹ Fővárosi Művelődési Ház

és zenészek tanfolyami képzésére, de az alkalmazó szempontjából szükséges volt a táncvezető személyének jogi engedélyezése is, ami az ORI² – vizsga letételének kötelezettségét jelentette. A vizsgabizottság döntésének függvényében lehetett az Előadóművészi Működési Engedély jogos tulajdonosává válni.

A táncházak célja nem egy egységes nemzeti társastánc elterjesztése volt. A táncházak csak ott voltak eredményesek, ahol a divatos és kedvelt táncok (széki, mezőségi) mellé odatették a közvetlen élményből táplálkozó helyi táncokat is.

A táncosok képzése mellett figyelmet kellett fordítani a zenészek képzésére is. A Népművelési Intézet 1973-as zenei tanfolyama óta ilyen jellegű képzésre nem került sor, de a táncmuzikánsok és zenészképzés nem is volt akkor szétválasztható.

1976. októberében a hároméves tanfolyam tematikájának elkészítése és a Kulturális Minisztérium jóváhagyása után a táncvezetőképzés megindult. A zenészek számára is segítő, korrepetáló jellegű továbbképzést szerveztek, mely a táncos tanfolyammal párhuzamosan folyt. A táncos és zenész tematika a gyakorlati (széki, keleti palóc, palatkai, szatmári, méhkeréki, gyimesi, sárközi) tananyagra épült, kiegészítve megfelelő szakmai ismeretekkel. A táncvezető képzés követelménye volt, hogy az alábbi tárgyak mindegyikéből sikeres vizsgát kellett tenni: néprajz, tánc történet, zeneismeret, művelődéspolitikai, szakdidaktikai, neveléstudomány és mozgáselemzés. A tanfolyamra 41 együttesből 132 táncos jelentkezett, a zenészek száma 65 fő volt (Sebő 1977, 3–5).

Az Orális Archívumban rejlő interjúk a táncmozgalom magyarországi hőskorát járják körbe, főként a hazai szereplőkkel. Feltűnő volt azonban, hogy nagyon kevés az erdélyi mozgalom szereplőivel készített interjú, és a két országban külön zajló, de kívülről, utólag egységesnek tűnő mozgalom erdélyi része aluldokumentált, vagy egyáltalán nem ismert Magyarországon.

Nagyra tartom Halmos Béla munkáját, aki a magyarországi táncmozgalom dokumentálásában jelentős szerepet vállalt magára, ugyanakkor az erdélyi táncmozgalom szereplőivel készített interjúk pótlását egy izgalmas kihívásnak találtam. 2015. augusztusa és 2017. áprilisa között 13 személlyel készítettem interjúkat az erdélyi táncmozgalom korai időszakáról.

A magyarországi táncmozgalmat viszont nem lehet megérteni, még kevésbé leírni maradéktalanul az erdélyi mozgalom hőskorának ismerete nélkül, ezért ebben a kérdésben is érdemes megfigyelni az esetleges különbségeket és hasonlóságokat egyaránt. Erdélyben az elterjedés helyett a táncházak újraélesztése a megfelelőbb fogalom, amely a mozgalom kialakulására jellemző. A táncházak létezésének híre ismeretségi szinten is terjedt, az arra fogékony és a néphagyományok iránt érdeklődő fiatalok hamar bekapcsolódtak a heti táncházak körforgásába. „(...) na, most egy ilyen buszon heringekként ott álltunk Szallós Jutkával, ő ment Vistába, én meg Méréba. Ez a vistai papnak volt a lánya. Akkor nem tudom, hogy került kapcsolatba a tánc házzal, de tőle, ő mondta, hogy a Monostor úton ott van tánc ház, az egyik problémájuk az, hogy nincs, ki táncot tanítson. Ő szerintem a kalotaszegire gondolt biztos, hogy nincs, ki tanítson, én meg tőle, és akkor információ csere, mikor van, stb. stb. Jön a következő pénteken, mert az pénteken este volt, csütörtökön volt a Monostor úton, csütörtökön este én már ott voltam a tánc házba” (Tötszegi 2016).

Az elmesélt történetekből kiderült a falusiak közvetlen, nagyszámú jelenléte az erdélyi táncházakban, különösen a kolozsváriiban, és ebből fakadóan megfigyeltem a tánc és zene elsajátításának a direkt módját is. „(...) az első években itt Kolozsváron valójában nem is volt ilyen intézményes táncoktatás, formális táncoktatás, ami teljesen rendben volt, működött a dolog, mert nagy számban bejártak tánc házakba a vidék környező falvakból a fiatalok, székiek, visaiak és aztán később nemsokára Kalotaszegről, elsősorban Méréáról, de Inaktelkéről is, és néhány más faluból is.

.....
² Országos Rendező Iroda

És akkor igazából az első időszakban mi tőlük tanultunk táncolni, tehát én úgy tanultam meg táncolni, hogy odamentünk a széki fiúkhöz, akkor kértük őket, hogy vigyenek el táncolni és akkor első kézből, gyakorlatilag első kézből jött a tánc tudás” (Könczei 2016).

Erdélyben tehát nem a faluból került be a tánc ház, pedig ebben az időszakban Kolozsvár környékén a falvak egy részében még voltak „eredeti” tánc házak, vagy bálok a maguk eredeti funkciójában, úgy, mint Széken, és Vajdakamaráson, Magyarországon, vagy a kalotaszegi Méréban, Vistában is. A korabeli tánc ház szervezők tisztában voltak Kolozsvár helyzeti előnyével és támogatták a falusiak integrálását a kolozsvári tánc ház közösségbe. Kolozsváron alapvetően két csoportot lehetett megkülönböztetni a tánc házakban. Egyrészt a faluban élők, akik bejártak a tánc házba (táncolni és zenélni – ebben a csoportban az ingázók közül is többen voltak, akik bent dolgoztak, vagy tanultak), és a messzebről jött, de a városban ott lakókat (jórészt egyetemistákat). Az egyetemisták jelenléte Kolozsváron, mint Erdély legnagyobb egyetemi centrumában, természetes volt. Magyarországon a székiek, vagy erdélyi hagyományos kultúrát őrzők eleinte csak ritkán, nehézkes utazási feltételek³ mellett tudtak részt venni a tánc házakban. „Tehát rendszeresen ment a csütörtöki tánc ház, akkor már kezdtek bekerülni ebbe máshonnan is fiatalok. Én is, Muszka Gyuri 'Bene', Czutor Árpai Méréból. Ott bejártak még székiek tánc házba. Buzaiak! A buzai egy jó táncos gyerek volt, az több mint valószínű, hogy Zoli bácsi hozta el utána tánc házba, úgy hívták, hogy Bódi Pisti. Zoli bácsival rendszeresen jártunk Visába, Ripa Feri bácsikhoz. A fiatalabbak is, akik jól táncoltak, ezeken a mulatságokon részt vettek és rendszeres tánc házba járók lettek Kolozsváron. Négyen-ötven Visából fiatal fiúk és lányok is. Akkor voltunk mi Méréból, hárman-négyen. Deák Marci barátom Keszüből, Türeből Lengyel Laci. Ezáltal kialakult egy jó kis társaság, akikkel együtt vittük a tánc házat” (Tötszegi 2016).

Azt az összefüggést vizsgálva, hogy az interjúalanyok Kolozsvárra kerülésének ténye mennyiben befolyásolta a tánc házba járást, összevettem a kihelyezéssel és az ott végzett tevékenység megfigyeléseivel. Ennek eredményeképpen arra a megállapításra jutottam, hogy az akkori kihelyezési rendszernek „hála”, a kolozsvári tánc ház szereplők a tánc ház élményét és a közösségekben megszerzett tudást (pl. táncot, zenét) elvitték Erdély teljes területére.

A kolozsvári tánc ház tevékenység erőssége abban is megnyilvánul, hogy nem egy helyen, a kolozsvári magból kikerült tánc ház újraindította a helyi tánc házakat. A kolozsvári tánc ház közege remek lehetőséget kínált arra, hogy több tájegység tánc lépéseit elsajátítsák az odajárók és ezt a tudást a kihelyezések következtében is kamatoztathatták. „(...) én Csíkszeredába kerülve itt előbb újraindítottam feleségemmel, akkor még nem volt feleségem, Rózsikával, az itteni tánc házat, mert mikor ide kerültem 1984-ben, akkor éppen szünetelt a csíkszeredai tánc ház. (...) hamarosan egy évre rá, hogy ide kerültem Rózsikával újra indítottuk a tánc házat Szerdában és hát ez is egy külön élmény, nagyon kellemes élmény az, hogy hát ugye gondolkodtunk, hogy milyen táncot is tanítsunk. Nyilván hogy felcsíki táncot, Szerdában egyébbel nem igazán lehet kezdeni, de hát akkor én még nem ismertem a felcsíki táncot. Táncoltam székit, mezőségit, kalotaszegit és küüllömentiből láttam, bár nem táncoltam még, de volt kapcsolat a küüllömenti meg a nyárádmenti táncokkal, ugyanis nyárádmenti táncokat Kolozsváron a tánc házban tanítottak” (Szalay 2016).

Szék, mint falu, a széki tánc rend és a széki emberek mind hatással voltak a két ország tánc ház mozgalmának indulására, egyformán a széki tánc házat vették modellként. Magyarországon az első tánc házat a fent is említett HVDSZ Bihari Együttes tagjai „tánc ház, úgy, mint Széken” felkiáltással rendezték meg. A széki fiatalok jelentős szerepet játszottak az erdélyi mozgalom indulásában, a városi tánc házak zömében a széki tánc renddel kezdték meg tevékenységüket.

.....
³ Kiutazási lehetőség: útlevél két évente, a határon való embertelen bánásmód és a szeku (vagyis a Securitate, a román kommunista diktatúra titkosszolgálat) esetleges utólagos kérdészködése.

„(...) 1. Széken maradt fenn a mai napig a legépebb formában egy összefüggő táncrend, maga a táncház, mint a fiatalság szórakozóhelye, valamint a hagyományos stílusban játszó zenekar. 2. A táncházba járó városi fiatalok többsége azelőtt sohasem táncolt. Mivel nem különleges képességű egyénekből tevődik össze a táncház közönsége (szemben egy táncsoporttal), kezdetben könnyebb, kötöttebb szerkezetű táncokat kell tanítani. Ilyen például a széki négyes, amelyet két pár körbe fogózva jár. Tempója is mérsékelt, könnyen elsajátítható. (...)” (Pávai 1978).

Már ezt a pár példát körbejárva is jól látszik, hogy a mozgalom a két ország helyzetének sajátosságai révén alakult a hőskorszakban. A magyarországi mozgalom kihasználva a táncegyüttesek egyes tagjainak lelkesedését a táncok elsajátításával és átadásával kapcsolatban alapozta meg a tánctanítás rendszerét, míg az erdélyi mozgalom a városi fiatalok hagyományos kultúra iránti érdeklődésének – és az azt ápoló falusi fiatalokkal való barátságok – révén tudott elterjedni.



1. kép: Táncház az FMH-ban 1978. körül
fotó: Szalay Zoltán, Hagyományok Háza FDK THA



2. kép: Táncház a Liszt Ferenc téren 1972.10.24.
fotó: Szalay Zoltán, Hagyományok Háza FDK THA



3. kép: Kassák Klub táncház, 1970-es évek, Sebő együttesből Halmos Béla, Nagy Albert és Sebő Ferenc, mellettük a Bartók Táncegyüttes 2 táncosa: Békés Ágnes és Mihaleczky Sándor táncolnak. fotó: Szabó József, Hagyományok Háza FDK THA



4. kép: Kassák Klub táncház, 1970-es évek.
fotó: Szabó József, Hagyományok Háza FDK THA

- Halmos Béla (1999): *Interjú Botos Józseffel*. Hagyományok Háza, Folklórdokumentációs Könyvtár és Archívum: Halmos Béla hagyaték, Táncház Archívum, Orális Archívum.
- Halmos Béla (1999): *Interjú Gál Ivánnal*. Hagyományok Háza, Folklórdokumentációs Könyvtár és Archívum: Halmos Béla hagyaték, Táncház Archívum, Orális Archívum.
- Halmos Béla (2000): *Interjú Borbély Jolánnal*. Hagyományok Háza, Folklórdokumentációs Könyvtár és Archívum: Halmos Béla hagyaték, Táncház Archívum, Orális Archívum.
- Halmos Béla (2000): *Interjú Timár Sándorral*. Hagyományok Háza, Folklórdokumentációs Könyvtár és Archívum: Halmos Béla hagyaték, Táncház Archívum, Orális Archívum.
- Szecsődi Barbara (2016): *Interjú Könczei Csillával*. Hagyományok Háza, Folklórdokumentációs Könyvtár és Archívum.
- Szecsődi Barbara (2016): *Interjú Szalay Zoltánnal*. Hagyományok Háza, Folklórdokumentációs Könyvtár és Archívum.
- Szecsődi Barbara (2016): *Interjú Tötszegi András 'Cucussal'*. Hagyományok Háza, Folklórdokumentációs Könyvtár és Archívum.

Irodalomjegyzék

- Könczei Csongor (2017): *A 40 éves kolozsvári táncház sajtókronológiája I. kötet (1977–1990)*. Hagyományok Háza – Kriza János Néprajzi Társaság, Kolozsvár.
- Pávai István (1978): Kell-e eredeti népzene, széki tánc és táncírás? *A Hét*. 1978.20.4. – 1978. május 19. péntek.
- Sebő Ferenc (1977): A Kassák- Klub tábora Abaujszántón. Országos táncház- vezetői és népzene tanfolyam 1976. *Síppal, dobbal*, 1977. 6. sz. 3–5.
- Siklós László (1977): *Táncház*. Zeneműkiadó, Budapest. 16–17.
- Vadasi Tibor (1974, szerk.): *Táncház- híradó*. 1974 5. sz. 1–3.
- Vadasi Tibor (1975, szerk.): *Táncház- híradó*. 1975 8. sz. 25–29.

Online források

HAGYOMÁNYOK HÁZA

2014 Halmos Béla hagyatéka a Hagyományok Házában. *Hagyományok Háza*. URL: <https://hagyomanyokhaza.hu/hu/node/1402>. Letöltés ideje: 2020. 01. 15.

UNESCO

2011 A „táncház” módszer mint szellemi kulturális örökség átörökítésének UNESCO által ismert modellje. *Unesco*. URL: <http://www.unesco.hu/kultura/tanchaz-modszer-mint>. Letöltés ideje: 2020. 01. 15.

Ritmikai kérdések a *noble danse* rekonstrukciójában

1. A kutatás menete

E tanulmány a francia barokk táncrepertoár – korabeli szóhasználatban *noble danse* – két kiválasztott tánc típusának, a menüett és a passepied tételeknek a bemutatása koreográfiai és zenei szempontból.

A kutatás magába foglalja a historikus táncformák zenei és koreográfiai analizését: azaz a zenei paraméterek és a táncok jellemzőinek vizsgálatát. A kutatás azonban kiterjed a zenei kompozíció és a koreográfia – elsősorban a ritmus által – párhuzamba állítható mozzanataira is. Ide tartozik a zenei és tánc hangsúlyok sokrétű viszonya, a zene tempójának hatása a táncütemre, illetve a mozdulatmértőre, a táncban megjelenő ismétlések és a zenei ismétlések közötti eltérések.

Kutatásom tárgyául azokat a tánc típusokat választottam, melyek koreográfiai és zenei szempontból az európai források anyagában először a 16. században jelentek meg, majd a barokk báli és színpadi anyagban továbbéltek, miközben továbbfejlődtek, vagy radikálisan átalakultak és gyakran már csak nevüket tartották meg.

Számos barokk tánc típus vezethető vissza a 16. században először lejegyzett branle-típusokra. Olyan táncelnevezések, mint az allemande, a courante, a passepied vagy éppen a gavotte már a reneszánszban is léteznek. E tánc típusokat reneszánsz kori párostánc-formájukban és csoportos branle-változatukban, valamint barokk báli formájukban is vizsgáltam.

Az általam elemzett barokk koreográfiai példák a Feuillet-táncjelírással rögzített courante-, menüett-, passepied- és gavotte- típusok kora 18. századi válogatott példái. Ezek közül jelen írásomban a menüett és passepied tételekkel kívánok foglalkozni.

A feldolgozott művek közül kiemelkedik Arbeau *Orchésographie* c. traktátusa (1589) és a barokk táncjelírással hátrahagyott báli és színpadi táncgyűjtemények sorozata, elsősorban az 1700 és 1725 közötti időszakból.

2. A *noble danse* és lejegyzése

A csodálat és Európa számos udvara által utánzott francia *noble danse*-stílus XIV. Lajos udvarában született. Az igazi, forradalmi újítás azonban az volt, hogy a korábban írásbeliséggel nem rendelkező tánc tanítás eljutott a lejegyzésig.

A barokk táncjelírást a nagyhírű táncos, zseniális koreográfus, XIV. Lajos táncmestere, Pierre Beauchamps fejlesztette ki a 17. század második felében. Találékony kiadását azonban elmulasztotta. Így meg kellett élnie, hogy 1700-ban Raoul-Auger Feuillet neve alatt jelent meg (1700) egy tankönyv-szerű műben. Beauchamps petíciója a királynál, mi szerint a notáció az ő találékony, eredménytelen maradt (1704). Feuillet kapta meg a privilégiumot a szisztéma kiadásra. Feuillet műve hamarosan ismertté vált Európa országaiban, különböző fordítások révén.¹

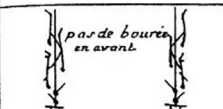

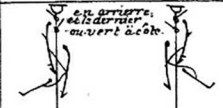
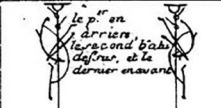
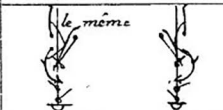
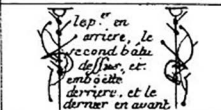




E traktátus megjelenési éve, az 1700-as esztendő vízvonalzó a koreográfiai történetében, mert ettől kezdve rendszeresen jelennek meg táncgyűjtemények (báli, ill. entréé kötetek). A barokk

¹Más rögzítési mód is létezett: a Favier-féle notáció. Vö. Harris-Warrick, R. és Marsh, C. G. (1994): *Musical Theatre at the Court of Louis XIV. Le Mariage de la Grosse Cathos*, Cambridge.

koreográfiák publikálásának legélénkebb időszaka 1700 és 1725 közé tehető,² majd feltűnően csökken a kiadványok száma. A 18. század második felében pedig már ritkaságszámba megy egy-egy Beauchamps-Feuillet notációval rögzített koreográfiai lejegyzés.

Mai ismereteinket a barokk táncról ennek a publikációs hullámnak köszönhetjük, melyhez idővel más kiadók is csatlakoztak. Ha Feuillet nem tökéletesíti és adja ki a barokk táncok lejegyzésére szolgáló jelrendszert, és nem kezdi el rögzíteni és megjelentetni többek között a kor egyik legkiválóbb koreográfusának Guillaume Louis Pécournak koreográfiáit, akkor ez a csodálatos tánc kincs teljesen feledésbe merült volna, mivel nem élte volna túl a divat és a társadalom változásait és nem tudott volna átörökítődni évszázadokon keresztül. A barokk tánc-stílus az a stílus ugyanis, melyből a klasszikus balett ered.

A Beauchamps-Feuillet notáció tökéletesen alkalmas a barokk koreográfiák rögzítésére, a lépések, térformák pontos lejegyzésére. Feuillet a kor lépésanyagát, valamint a lépések különböző variációit rövid magyarázó szövegekkel ellátva táblázatokba foglalta (1. kép). Ez óriási előrelépés volt a reneszánsz elsősorban szöveges lejegyzésmódjához képest.

Table des Pas de Bourée, ou Fleurets.	
	
	
	
	
	

1. kép: Raoul Auger Feuillet: *Chorégraphie*. 63.

²A barokk bál és színpadi táncok repertoárjából több mint 330 különböző koreográfia maradt fenn, közel 600 lejegyzésben. Vö.: Little és Marsh (1992). A Little–Marsh katalógus 24 női- és 50 férfiszólót, 7 női- és 16 férfi-duettet, 33 színpadi táncot női-férfi kettősre és 200 egyéb koreográfiát tartalmaz, főleg páros bál táncokat. A katalógus Beauchamps-Feuillet notációról beszél (vii), megadva a tiszteletet a kitalálónak és a kiadónak is. Francine Lancelot hasonló jellegű, *La Belle Dance* című katalógusában (1996) 539 tánc adatait közli. Ezek közül természetesen több koreográfia két – a népszerűbbek annál több – kiadásban is előfordulnak a regiszterben. Ez a két katalógus a kontratáncokat figyelmen kívül hagyja.

A tánc kiadványok az adott koreográfiához tartozó egyszólamú dallamot is közlik. E dallamok többszólamú feldolgozásai részben megtalálhatóak korabeli színpadi művek partitúráiban vagy zenei gyűjteményekben, de sajnos sok esetben harmonizációt nem találunk, magunknak kell azt elkészítenünk.

A notáció a lépésekhez társuló kézmozdulatokat sem tartalmazza, azok előadásmódját tánc-stilisztikai szabályokból kell megtanulni. A *port des bras*-k alkalmazásának rendjét többek között Pierre Rameau *Le maître à danser* című táncstilisztikai művéből (1725) ismerhetjük meg.³

3. Ritmus és tempó

A lejegyzett koreográfiákban az egyes lépések, lépéselemek ritmusát az adott tánc típusra vonatkozó ritmikai szabályok határozzák meg. A különleges, szabályoktól eltérő esetekben a lejegyzésekben kiegészítő jeleket használnak.

Kétségtelen, hogy a jó tempóválasztás az autentikus interpretáció szempontjából alapvető, ahogy az is, hogy a tempó felső és alsó határa fizikailag behatárolt. Csakhogy maguktól a táncmesterektől származó tempóra vonatkozó adatok sokáig nem voltak ismertek. Jürgen Kroemer közelmúltban (2001) végzett kutatása pótolta ezt a hiányt.

Milyen a jó tempó? A fennmaradt tempó értékek mellett feltétlenül beszélni kell a tempóérzet relativitásáról. Már a barokk kor zenészei is felpanaszolták, hogy a táncosoknak reggel a próbán minden tempó gyors, este az előadáson viszont minden tempó lassú. A zenészek számára komoly feszültséget okoz a tánc tétel megfelelő tempójának eltalálása. Hiszen egy rossz tempó, legyen az túl lassú, vagy éppen túl gyors, az adott koreográfia előadását ellehetetlenítheti. Nem lehet eleget hangsúlyozni a közös próbák fontosságát.

Minden barokk táncmozdulat *plié*-vel indul, ami a mozdulat „felütése”, függetlenül attól, hogy lépő, vagy ugrott elem következik-e (2. kép).



2. kép: A demi Coupé mozdulatai - kiinduló helyzet, plié bal lábon, a jobb láb 4. pozícióba vezetése, testsúly áthelyezés és élvébe emelkedés.

Pierre Rameau: *Le maître à danser*. 71–74.

³Kivételes eset, hogy a *port des bras*-k jelekkel szerepelnek, a *Folie d'Espagne* egy dallamsoránál. Vö. Feuillet (1700): *Chorégraphie*, 102.

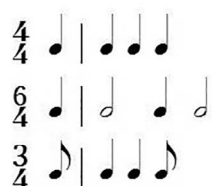
A zenében a különböző tételekben ezzel szemben hol van felütés, hol nincs. Ez azt jelenti, hogy van, amikor a táncos a zenei felütéssel együtt kezd, zenére csinálja az indító plié-jét és van olyan eset is, amikor a táncos plié-je megelőzi a zene megszólalását, azaz a zene avizójával esik egybe.

Az adott ritmikán belül vannak: lépések, ugrott, „légies” lépések és ugrások.

4. Ugyanaz a lépés különböző ritmikai beosztással

Míg a courante, a menüett és a passepied saját, csak rájuk jellemző lépésösszetételeket használnak, addig a barokk lépésanyag egészéről általánosan elmondható, hogy ugyanaz a lépés különböző ritmikai beosztással előadva, más-más metrumú, karakterű tételek alkotóeleme lehet.

Pl. a *pas de bourrée* elemei: plié felütésre, majd három lépés következik élvé-ben. Tehát négy mozdulatelemünk van. A mozdulatelemek ritmikája a zenei tétel típusától függ (3. kép).



3. kép: A pas de bourrée előadásmódjának ritmikája három különböző ütemben

Míndez azt jelenti, hogy a lépést „újra” kell tanulni, ha változik az ütemtípus, mert az az ütemen belül a lépéselemek ritmusát is megváltoztatja.

Ehhez társul az azonos ütemmutatójú, de eltérő tempójú, karakterű zenei tételekből következő (néha óriási) változás. Ez utóbbi, ha újratanulást nem is, de „újra gyakorlást” mindenképpen igényel.

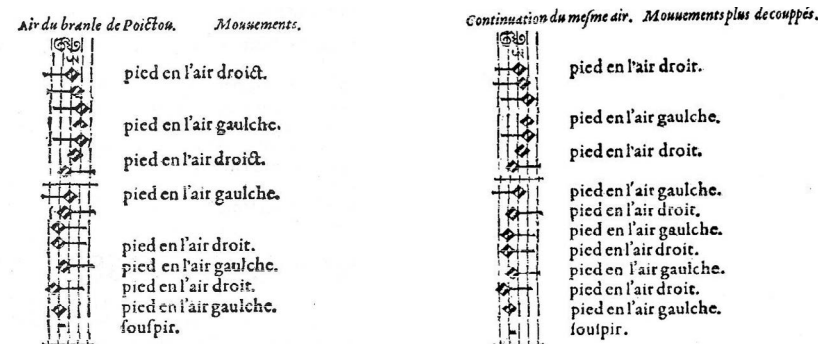
A *noble danse*-repertoár legnagyobb része önálló (egy részes) koreográfia, kisebb részben ún. *forme composite*, azaz többrészes koreográfia. A *forme composite*-nak a zenében a szvit felel meg. Ám a *forme composite*-ok nem követik a zenei szvit hagyományos tételrendjét.

Az ilyen többrészes koreográfia (tánc-szvit) tételei viszonylag rövidek, néha csak egyetlen, pár ütemes zenei sorból állnak, melyek az adott tánc jellegzetességeit mégis tökéletesen magukon viselik.

A tempó és karakterváltásokat hordozó *forme composite*-tételek szünet nélkül, *attacca* követik egymást. Az alkalmazott táncok fajtájáról, sorrendjéről, a részek számáról maga a koreográfus dönt. A *forme composite*-ok gyakran csupán két, három részesek, összterjedelmük egy önálló táncéhoz hasonló.

5. Menüett

A menüett (fr. menuet, ang. minuet, ol. minuetto) barokk táncformája a tanulmányban már említett fénykorban, a 17. század közepén keletkezett a francia udvarban. A szakirodalomban gyakran hivatkoznak arra, hogy a menüett Poitou-ból ered és a *Branle de Poitou*-val hozható összefüggésbe (4. kép). „Többféle branle kapja arról a vidékről a nevét, ahol rendszerint szokás azt táncolni: a poitou-iak járják a branle de Poitou különböző fajtáit, a skótok a branle d’Écosse-t, a bretonok pedig olyan branle-t, melyet Triorynak neveznek, avagy passe-pied-nek. (...) Ezt a branle-t hármas ütemre táncolják, mindig bal kéz felé haladva, sohasem térve ki jobbra (Arbeau 1589/2009, 166–167).”



4. kép: Branle de Poitou. Arbeau: *Orchésographie*. 79^e

Mersenne (1636, 2. kötet: 167) *branle à mener*-nek, azaz vezetett branle-nak nevezi, s említ egy *branle double de Poitou*-t is. A *branle de Poitou* páratlan lüktetésű, balra haladó lánctánc.

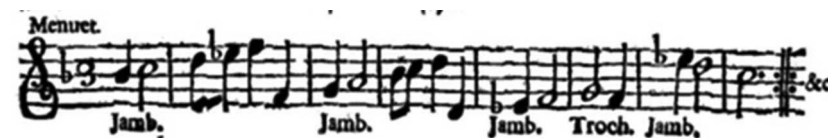
Behr (1703, 56–57) korai traktátusában azt írja, hogy a menüetteket a bennük használatos apró lépésekről nevezték el. Bár ez a magyarázat széles körben elterjedt (*pas menu* = kis lépés), a barokk táncgyakorlat egyáltalán nem támasztja alá.

Thoinot Arbeau dialóguspartnere, Capriol nevű tanítványa a branle de Poitou-ról mondja: „Úgy hallottam, hogy a Poitou-iak piciny mozdulatokkal járják és facipőikkel kellemes zajokat hallatnak (Arbeau 1589/2009, 167).”

Brossard írja a menüettéről 1703-ban: „Minuetto, azaz menüett vagy rendkívül vidám tánc, Poitou-ból származik. Az olaszok mintájára a 3/8-os vagy 6/8-os jelölést kellene használni e tánc mindig nagyon vidám és nagyon gyors mozdulatainak leírására, melyeket azonban a leggyakrabban egy egyszerű 3-sal, vagy 3/4-del jelölnek (Brossard 1703, 60).”

A menüett zenék lejegyzése általában 3/4-es. A menüett lépés ún. összetett lépés, (*pas composé*), két 3/4-es zenei ütemre, 6 ütésre történik.

A menüett és a tánc történetben gyakran emlegetett Branle de Poitou közötti ritmikai kapcsolatot vizsgálva megállapítható, hogy mindkét tánc lüktetése páratlan, a lejegyzésmódjuk hármas ütemű. Lényeges különbség azonban, hogy míg a branle de Poitou dallamai tripódikusak, 9 ütés, vagyis három 3/4-es ütem tartozik össze, addig a menüettben két 3/4-es ütem képez egy lépésegységet. Másrészt a Branle de Poitou-ban megjelenő trocheusokat a korai menüettekben jambusok egészítik ki (5. és 6. kép).



5. kép: Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*. 165.



6. kép: Jellegzetes korai menüett ritmus

6. Báli táncrend és előadásmód

Franciaországban a királyi bálók hagyománya szerint közös táncolással kezdték a bált:

„Őfelsége és a királyné vezetik a branle-t, mely az udvari bálók nyitótánca volt. (...)” Ezután következtek a páros táncok, szóló párok előadásában: „Hajdanán a courante-ot táncolták a branle-okat követően, melyet a boldog emlékű XIV. Lajos táncolt a legkiválóbban a királyi udvarban. (...) Manapság azonban a menüett következik a branle-ok után.

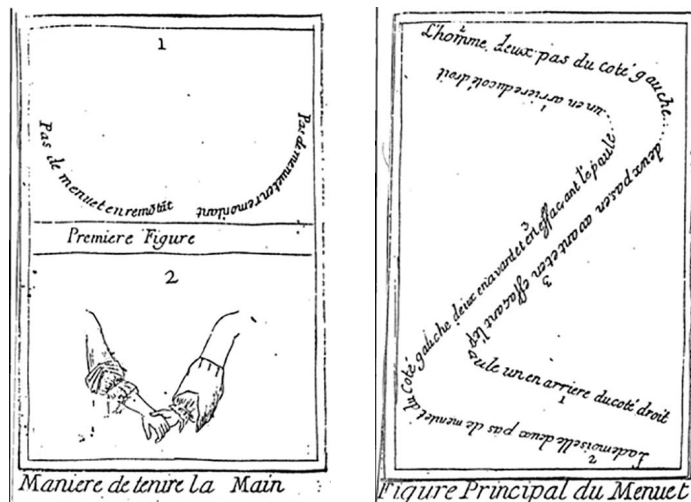
Miután a király eltáncolta az első menüettet, elfoglalja helyét és mindenki leül, hiszen miközben a király táncol, mindenki áll. Ezután a trónörökös táncol, mialatt a király „pihen”. A trónörökös mélyen meghajol előtte, aztán a királyné vagy a főhercegnő elé járul. Mindketten meghajolnak, ahogyan ezt a táncosok a tánc előtt teszik, azután eltáncolják a menüettet. A táncot követően ugyanúgy meghajolnak, mint azt megelőzően. Azután ez a főnemes mélyen meghajol a táncpartnere, azaz a királyné vagy a főhercegnő előtt, hiszen nem kíséri vissza a királyhoz.

Ezt követően a főnemes két-három lépést tesz előre, hogy meghajoljon az előtt a hercegnő vagy nemes hölgy előtt, aki a táncban a soron következő. E meghajlással kéri fel a hölgyet. A herceg vár, amíg a hölgy csatlakozik hozzá, hogy ezután mindketten mélyen meghajoljanak a király előtt (...)

Ezután a táncosok kicsit mélyebbre ereszkednek (...), és meghajolnak egymás felé, ahogyan ezt a tánc előtt általában teszik, és eltáncolják a menüettet. Azután a szokott módon meghajolnak egymás felé, majd a nemes úr hátrálépvé meghajol táncosa, a nemes hölgy előtt, mielőtt magára hagyná őt, s visszamenne a helyére.

A nemes hölgy az előírt ceremóniát követve táncba hív egy másik nemest/herceget, s ez így megy tovább egészen a végéig.

Ha azonban őfelsége, a király kifejezi óhaját, hogy valamely más táncot táncoljanak, ezt a királyi kamara egyik legmagasabb rangú főnemese közli a jelenlévőkkel, ám a meghajlások rendje természetesen nem változik” (Rameau 1725, 51–54).



7. kép: Bal oldalt fent a menüett bevezető oldallépése, jobb oldalt a menüett fő figurája, a térben való mozgás szöveges leírása. Bal oldalt lent a kézfogás módja.

Pierre Rameau: *Le maître à danser*. 84, 87.

Pierre Rameau a tánc standardizált formájáról a következőket írja: „A menüett lett a leggyakrabban táncolt tánc, hiszen egyfelől igen könnyű táncolni, másfelől egyszerűvé vált az az alakzat, melyben a menüettet táncolják. Ez utóbbit Pécour úrnak köszönhetjük, aki azzal, hogy a menüett korábbi S formájú fő alakzatát Z formájúra változtatta, amelyben a Z megformálásához szükséges lépések száma változatlan szabályszerűséget mutat, (...) e tánc ma ismert formájának rendkívüli eleganciát, könnyedséget, bájt kölcsönzött (Rameau 1725, 84).”

7. A Menüett lelassulásának története

A menüett útja Molière-Lully *Úrhatnám polgár* c. balettkomédiájának híres jelenetétől (8. kép), melyben Monsieur Jourdain menüettezni tanul, a klasszikus szimfónia- és szonáta-tételekig vezet.



8. kép: Jean-Baptiste Lully: *Le bourgeois gentilhomme*. II. felvonás 1. jelenet

A már említett Jürgen Kroemer (2001) szerint a korai menüett tempója $\frac{3}{4}$ -es ütemként 75 metronómértéknek felel meg.

A különböző időszakokban keletkezett menüettek mind zeneileg, mind koreográfiaileg jelentős eltéréseket mutatnak.

A menüett-divat közel másfél évszázada alatt szembetűnő változások mentek végbe. A korai menüettek (Lully) felütés nélküliek, gyakori a negyed és félkotta értékek szembeállítás, tempójuk gyors. Ritmikájukban hemiolák előfordulnak. A koreográfia gazdag, többfajta lépésszerkezetet használ, a gyors tempó virtuóz előadásmódot feltételez.

A 18. század első felében (Jean-Philippe Rameau) a tempó kissé lelassul, a dallam éneklőbbé válik. A tánc a színpadon még figuragazdag, de a bálteremben az egyedi koreográfiák mellett fokozatosan teret nyer a menüett egyszerű, kevés lépésfajta használó standardizált formája is.

A klasszikára a zenében megjelenik a felütés és megváltozik a tétel ritmikája. Tovább folytatódik a tánc tempójának lassulása.

Külön érdekesség, hogy a menüett alaplépése túléli a zene változásait, s a lelassult tempóban is használják. A sematizálódott „Z” menüett koreográfiát még Goethe idején is táncolják. Beethoven lesz az, aki a menüett tételt scherzóra cseréli a szimfóniában és ismét a gyors $\frac{3}{4}$ kerül előtérbe. A menüett lelassulásának háttérben egyértelműen a barokk táncstudás megkopása, majd eltűnése áll.

A menüett tempójának lassulását bizonyító 18. századi referenciákat könnyű találni. Rousseu 1768-as zenei lexikonában ezt írja: „A menüett egy táncípus, melyről Brossard abbé állítja, hogy eredetileg Poitou-ból származik. Azt mondja, hogy ez a tánc nagyon vidám és mozdulatai nagyon gyorsak. Ez azonban nem egészen így van. A menüett legfőbb jellemzője a nemes és elegáns egyszerűség, mozdulatai sokkal inkább mérsékelték, mint gyorsak, és elmondható, hogy a menüett a legkevésbé vidám tánc, amelyet báljainkon táncolnak (Rousseu 1768, 279).”

Hannelore Unfried (1994, 31) szerint Bartholomay 1838-ban már 66-os MM-értéket ad meg egy negyedre. Ami azt jelenti, hogy kb. harmadára esett vissza a Lully-korabeli tempó.

8. A passepied

A menüett rokona a passepied, a bretonok által előadott *Triory de Bretagne* nevű branle-lal mutat kapcsolatot, melyről Arbeau azt írja, hogy ezt a táncot passe-pied-nek is nevezik (Arbeau 1589/2009, 166). „Ezt a branle-t már csak elvétve látni a bálokon, ha mégis úgy adódna, hogy ezt táncolja, akkor azt feltétlenül könnyed kettős ütemben tegye, ahogy ezt a tabulatúra is mutatja (Arbeau 1589/2009, 171).”

Brossard (1703, 303) szerint a passepied egy menüett, amelynek mozdulatai nagyon gyorsak és vidámak. A tánc bretagne-i eredetét Taubert (1717, 368) és Behr (1713, 121) is megerősíti. Bonin a passepied-t a menüett testvérének nevezi.

A passepied karaktere Türk szerint vidám, boldog, Mattheson azt írja róla, játékos, pajkos és kevésbé szenvedélyes, mint a gigue. A tánc a 18. század elején a francia udvarban nagy népszerűségnek örvendett.

Tempója igen gyors, egy 3/8-os ütem= 90-es metronómérték mellett.

A menüett és a passepied a hasonlóságok mellett szembetűnő eltéréseket is mutat. A passepied zenei lejegyzésmódja 3/8-os és mindig felütéssel indul (9. kép). Ritmikai felépítését főleg nyolcad és tizenhatod csoportok különböző kombinációi alkotják.

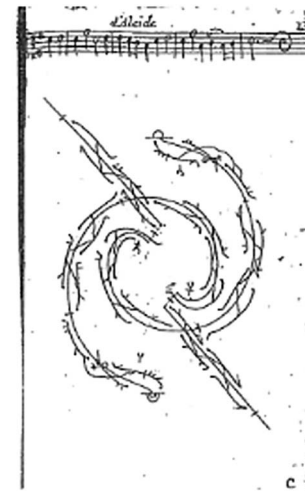


9. kép: A passepied ritmus

A menüetthez képest tempója gyorsabb, dallamfrázisai hosszabbak. A második rész zárlatai előtt gyakran találunk hemiolát, melyet olykor 3/4-es ütemben jegyeznek le. A táncgyűjteményekben a koreográfiák dallamai 3/8-os vagy 6/8-os ütemekben vannak rögzítve.

A passepied táncütemei viszont a menüetthez hasonlóan 6-os egységekből építkeznek. Koreográfiai szempontból a két táncípus lépésszótára azonos, de alapvető a különbség mutatkozik a felhasznált lépések, a lépő és ugrott elemek arányában. A passepied jóval több ugrott lépéselemet tartalmaz, mint a menüett. Ez igen gyors tempójával magyarázható.

A menüett és passepied koreográfiákban alkalmazott térformák is szembe tűnően különböznek. Míg a menüett inkább szimmetrikus alakzatokban használja a teret, ami a barokk korban a szabályos, az ún. *figure régulière* térformának számít, addig a passepied tételekben különösen magas a szabálytalannak számító párhuzamos mozgások, ún. *figure irrégulière*-ek aránya.



10. kép: Figure régulière
Guillaume Louis Pécour:
Menuet d'Alcide. 5. kép



11. kép: Figure irrégulière
Guillaume Louis Pécour:
Le Passepied. 2. kép

9. Ismétlés, zárlat

Az ismétléseket vizsgálva megállapítható, hogy a zenei ismétléseket nem követi ismétlés a koreográfiákban. Amikor az egyes zenei szakaszok megismétlődnek, a koreográfia szinte mindig újat hoz, más lépéseket, más térformákat alkalmaz. A barokk táncok anyagában csak a legritkább esetben csatlakozik koreográfiai ismétlés a zenei ismétléshez.⁴

A koreográfiák egyes szakaszain belül viszont gyakran előfordulnak néhány (pl. 2–4) ütemes ismétlések, egy-egy passzázst (pl. eltérő lábrenddel) megismétlő részek.

Az ilyen jellegű, memorizálást segítő, inkább a báli táncanyagban megjelenő koreográfiai ismétlések alkalmazása azonban semmiféle szabályszerűséget nem követ, előfordulásuk nem kiszámítható. Ezek a belső koreográfiai ismétlések a néző számára nem szembe tűnőek, hiszen egy folyamatos dallamrészre történnek. Míg a zenei ismétlések világos pontot jelentenek a hallgató számára. Így kapcsolódik igényesen zene és koreográfia egymáshoz, folyamatos változatosságot teremtve.

Az egy pár számára készült báli koreográfiák a tánctér végében, előre irányba nézve indulnak, majd kidolgozott térhasználat/térformák után a koreográfia zárásaként, az utolsó ütemekben rendszerint ide is térnek vissza.

A zene utolsó ütemében legtöbbször már csak egy záróhang van (kivéve pl. hangsúlytalan zárlatok), míg a koreográfia utolsó ütemében rendszerint több lépéselem fordul elő. Tehát a táncos az, aki „lelassítja”, lekerekíti a tempót mozdulataival, és felteszi a koronát a zenei zárlatra.

⁴Eltérő jelenségek figyelhetők meg a kontratáncoknál a sematikusabb felépítés miatt, de ott is találhatóak egyedi vonások.

- Arbeau, Thoinot (1589): *Orchésographie et traicte en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances*. Lengres. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54531m/f3.image> Magyar kiadás: *Orchesographia avagy A tánc mestersége*. In: Széll Rita (2009, szerk.) (= Táncmesterek 1.) PRAE.HU, Arbeau Art, Budapest.
- Bartholomay, Paul Bruno (1838): *Die Tanzkunst in Beziehung auf die Lehre und Bildung des wahren Anstandes und des gefälligen Aeußern*. Giessen.
- Beauchamps, Pierre (1704): *The law case against Feuillet and Lorin for infragment on his right sin the dance notation he invented*.
- Behr, Samuel Rudolf (1703): *Anleitung zu einer wohlgegründeten Tanzkunst*. Leipzig.
- Behr, Samuel Rudolf (1713): *L'art de bien danser, Die Kunst wohl zu Tantzen*. Leipzig.
- de Brossard, Sebastien (1703): *Dictionnaire de Musique*. Paris.
- Feuillet, Raoul Auger (1700): *Chorégraphie, ou l'art de décrire la dance, par caractères, figures et signes démonstratifs, avec lesquels on apprend facilement de soy-même toutes sortes de Dances. Ouvrage tres-utile aux Maitres à Dancer & à toutes les personnes qui s'appliquent à la Dance*. Paris. URL: <https://archive.org/details/choregraphicoula00feui/page/n8/mode/2up>
- Harris-Warrick, Rebecca és Marsh G., Carol (1994): *Musical Theatre at the Court of Louis XIV. Le Mariage de la Grosse Cathos*. Cambridge.
- Kroemer, Jürgen (2001): „le cronometre de mons. feuillet” *Barocktanz als Schlüssel zur musikalischen Aufführungspraxis. Das Tempo der französischen Tanzsätze 1623–1768*. Diplomarbeit, Universität für Musik und darstellende Kunst, Wien.
- Lancelot, Francine (1996): *La Belle Dance*. Van Dieren, Paris.
- Little, Meredith Ellis. és Marsh G., Carol (1992): *La danse noble*. Broude Brothers Limited, Williamstown, New York, Nabburg.
- Mersenne, Marin (1636): *Harmonie Univeselle*. Sebastien Cramoisy, Paris. URL: <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/77422/uhoh>
- Rameau, Pierre (1725): *Le maître à danser. Jean Vilette*, Paris. URL: [https://imslp.org/wiki/Le_Ma%C3%A0tre_%C3%A0_danser_\(Rameau%2C_Pierre\)](https://imslp.org/wiki/Le_Ma%C3%A0tre_%C3%A0_danser_(Rameau%2C_Pierre))
- Rousseau, Jean-Jacques (1768): *Dictionnaire de musique*. Paris.
- Taubert, Gottfried (1717): *Rechtschaffener Tanzmeister, oder gründliche Erklärung der Französischen Tanz=Kunst*. In: Petermann, Kurt (szerk.): *Documenta Choreologica*. Studienbibliothek zur Geschichte der Tanzkunst, Leipzig: Zentralantiquariat der DDR, 1976, Bd. XXII, 2.
- Unfried, Hannelore (1994): „Von einer Polizei-Tanzuhr” – *Erlaubte Höchstgeschwindigkeiten für den Biedermeierlichen Gesellschaftstanz? Vom Pasqualatibus*. Musikwissenschaftliche Perspektiven aus Wien.

Circus – Historikus hangszerek Gene Kelly pantomimjében

„Ha volt valaha klasszikus esete annak, hogy egy bohóc akarja eljátszani Hamletet, hát akkor ez az” – méltatlankodik Clive Barnes angol filmkritikus minden pozitív észrevétele mellett alapvetően lesújtó kritikájában Gene Kelly *Invitation to the Dance* című filmjének *Circus*-epizódja fölött.¹ „(...) ő vaudeville- és nem 'komoly' koreográfus, azonkívül sem táncosként, sem koreográfusként nem rendelkezik olyan technikával, amivel elfogadhatóvá tehetné a filmet.”² Amit azonban az epébe mártott tollú ítésként 1977-es írásában maga is elismer, az Kelly táncról és zenéről alkotott különleges látásmódja és ennek átadására tett különleges kísérlete egy dialógus és ének nélküli, csupán a zenére és mozgásra építő, háromrészes film létrehozásával. Három fejezet – három táncos és képi narratíva – három neves zeneszerző világa. Az első rész *commedia dell'arte*-játékából kiinduló *Circus* a pantomim és a balett nyelvén mesél, Jacques Ibert zenéjére. A második, *Ring around the Rosy*-fejezete André Previn jazz-zenéjét és improvizatív játékát olvasztja egybe a modern táncsal. Végül a harmadik történet Rimszkij-Korszakov *Seherzade*-jának parafrázisa: a klasszikus zenei idézetek és a jazz ötvözése William Hanna és Joseph Barbera animációs világával, amelynek Ezeregyéjszaka-univerzumában rajzfilmfigurákkal táncol a főszereplő *Sinbad*.

A háromrészes tabló címe már önmagában is főhajtás. Carl Maria von Weber 1819-ben komponált azonos (*Aufforderung zum Tanz*) című zongoradarabját Hector Berlioz 1841-es szimfonikus hangszerelésében idézi a film nyitóképe. Az *Invitation* 1952-es munkálatait megelőző évben készült *An American in Paris* táncbetétje nemcsak az *Invitation* prelúdiumának tekinthető (Lach 2007, 68), de képi utalásai alapján az is feltételezhető, hogy Kelly ismerte a Berlioz-zenére még 1911-ben összeállított Mikhail Fokine-balettet, amely Théophile Gauthier *La Spectre de la rose* című verse alapján készült a Gyagilev-társulat számára.³ Kelly ugyan egy évvel ezt követően, 1912-ben született Pittsburghben – tehát sem időben, sem helyben nem lehetett jelen a monte-carlói bemutaton –, ám fiatal éveiben több szalon kapcsolódott az orosz balett-hagyományhoz. A gramofon-ügygynök édesapa és a gyermekei tánctanulását forszírozó édesanya harmadik gyermekeként felnövő Eugen Curren Kelly a családi tánciskola tanáraként kezdetben a vaudeville és korai jazz-stílusban volt jártas, ám figyelme az 1930-as években a klasszikus balett felé fordult. Ez utóbbi elsajátításában többek között Berenice Holmes volt mestere, aki a modern táncművelés mellett Adolph Bolm orosz tradícióját vitte tovább. Kelly a társulati előadások szemtanújaként és résztvevőjeként nem véletlenül vált a francia, orosz, valamint a modern balett irányzatok rabjává: ez a közeg ismertethette meg vele a francia balett mellett Sztravinszkij *Petruskáját*, Sosztakovics zenéjét és a fent említett *Rózsa lelke*-balettet is. Szenvedélyesen érdekelte a tánc minden fajtája, saját stílusát hibridnek nevezte, amely egyaránt merít a klasszikus és modern irányzatokból, az ír, spanyol, afrikai és amerikai táncműfajokból is.⁴

¹ „If ever there has been a classic case of the clown who wanted to play Hamlet, this is definitely it.” Barnes (1977, 52) [ford. T. E.]

² uott: „He is a vaudeville choreographer, not a 'serious' choreographer, and neither as a dancer nor as a choreographer does he have the technique to carry off the film.” [ford. T. E.]

³ L'Oiseau de Feu 1911, 6^e Saison de Ballet Russe au Chatelet, Le Spectre de la Rose, La Péri, Sadko, Shéhérazade, Narcisse.

⁴ „I don't have a name for my style of dancing ... It's certainly hybrid ... I've borrowed from the modern dance, from the classical, and certainly from the American folk dance—tap-dancing, jitterbugging ... But I have tried to develop a style which is indigenous to the environment in which I was reared.” Eiss (2013, 256)

Általánosságban elmondható, hogy a szteppet és populáris műfajokat az öröm és túláradás nyelveként használta későbbi rendezéseiben, míg a súlyosabb vagy romantikus érzéseket balett- és modern tánccal fejezte ki. Az eredetileg sportkarrierre készülő Kelly mozgásába atletikus elemek is beépültek. Koreográfiáinak külön színfoltjává vált a tárgyak és hangok-hangzások kreatív használata: hol egy felmosópartvissal (*Thousand Cheer* 1943) keringőzött szerelmesen, hol kitörő örömmel ropta az utcai táncot kukatetővel a lábán (*Always Fair Weather* 1955). A *Summer Stock* pajtabéli szólótáncában a padlónyekergésből és a földre dobott újságpapír súrlódó majd szakadó hangjából született meg észrevétlenül zene és tánc egyvelege. Animációs közegben 1945-ben táncolt először, saját ötlete alapján Jerry egérrel (*Anchors Aweigh* 1945). Nyilvánvalóan gyermekkori élményeire épül a *Singin' in the Rain* (1952) némafilm-hangosfilm átmenetét elmesélő „szatirája”, ahogyan az abban felhangzó *Fit as a Fiddle*-kettőse is, amely a vaudeville-zenék stílusában szemlélteti, hányféleképpen szólaltatható meg a hegedű – fittyet hányva a realitásokra. Az állathangokat kikarikírozó *Heavenly Music*-számában (*Summer Stock* 1948) a tanyasi világ kakas-, liba-, kacsa-, és számáhangjainak vidám idilljét csak a kutyák ugatása harsogja túl. Kelly egészen egyedi világában a kortárs irodalom is helyet kapott: 1959-ben Carl Sundberg költő versmondásához saját táncát társította (*The Gene Kelly Show* 1959). Szerepeinek sorában még két – a *Circus*ban fontos – elem kerül elő: a bohóc és a képzőművészet asszociációi.

A két commedia dell'arte jelenetét keretező *Circus* története egyszerű, szinte banális. A 18. századi itáliai – oroszlanos oszlopával leginkább Velencét idéző – kisvárosi piactér forgatagában komédiások mulattatják a népet. A társulat bohóca (Kelly) mély érzelmeket táplál a balerina iránt, aki azonban a légtornászba szerelmes. Az esetlen termetű, de annál nagyobb szívű bohóc megtörtén látja a szerelmesek boldogságát az előadás után, és a lány ottfejtett köpenyét magányosan átölelve vallja meg szerelmét az éjszakában. A színre visszatérő lány e titkos valóság szemtanújává válik, és az érzelmeiben előtte megszegyenülő bohóc felé megértően közelít. E gyöngéd vigasztalásban párja hűtlenségét látja az ugyancsak visszatérő légtornász: ennek ellenkezőjéről nem tudják meggyőzni, így ő haragosan, a komédiást ellökve rohan el. A zokogó lányt hiába vigasztalja a bohóc, aki végül végzetes lépésre szánja el magát: felmászik a magasba, és riválisa hajmeresztő mutatványával próbálja bebizonyítani bátorságát. A lány későn kiált segítségért: az odafutó mutatványosok már csak tehetetlen szemlélői lehetnek a mélybe zuhanó bohóc tragédiájának. Haldoklásában tett utolsó gesztusa a fölő hajoló szerelmesekhez szól: visszavezeti őket egymáshoz, ő maga pedig a lány köpenyének ölelésében hunyja le szemeit.

Ismerve Kelly klasszikus műveltségét, a *Circus* egyfajta tisztelgés az elődök előtt, legyenek azok komoly vagy komolytalan címkével ellátott táncosok. A clown-koreográfiákban pantomim-elemeket is bőven láthatunk. Ez a commedia dell'arte improvizációra épülő előadásmódjának sajátja, amelynek egyik központi figurája a jellegzetes Pedrolino, ismertebb nevén Pierrot. Hevesi Sándor így ír a karakter születéséről, 1919-ben:

„A mai Pierrot, akit a franciák után magyar lírai költők is elég sűrűn emlegetnek, aki Teophile Gautiernek egy finom kis komédiájában a saját halálát siratja, a holdvilágfaló, szomorú és mégis oly neveltséges szerelmes, aki a Schumann karneváljában boldogtalanul kóvályog a szökellő vidám, párok forgatagában: csak a múlt század első felében született meg Párisban, a Théâtre des Funambules színpadán, amikor a commedia dell'arte már régen elnémult s a szó szoros értelmében, mint némajáték tengődött tovább kisebbrendű színpadokon. Egy romantikus színész teremtette meg, a híres Debureau, aki csak úgy, mint Victor Hugo a groteszket a szentimentálissal párosította s ebből a kontrasztból alakította ki a 19-ik század beteges lelkű Pierrotját, akiben ott ég egy lírai költő minden fájdalma. S mindezt Debureau némán, szó

nélkül tudta megéreztetni. Az eredeti Pierrotk, Arlecchinok, Trivelliok, Scapinok, Capitanok, Pulcinellák, Scaramucciák, Izabellák és Flaminiák dévaj serege Olaszországból röppent ki Franciaországba” (Hevesi 1919, 110–111).

Felmerül a kérdés, hogy Kelly pantomim-balettjében hogyan kerülhetett vissza Itáliába az, ami ekkorra már franciává lett? Konkrét adatok hiányában csupán feltételezéseink lehetnek, éppen ezért kutatásaim eredményeit is hipotézisként osztom meg az Olvasóval. Kelly az *Invitation to the Dance* című filmet Európában forgatta, s bár Párizsban is próbált – Robert Capa fotója épp a Clown-dance ottani próbáját örökítette meg –, a munka jelentős része Londonban zajlott. Mint olvasott, több nyelven (latinul, olaszul, franciául, jiddisül) beszélő és a társművészetek iránt különösen fogékony ember, maga is láthatott, megismerhetett mindkét városban olyan commedia-ábrázolásokat, amelyek 16–18. századi hangszerek is szerepelnek. A forgatással egy időben, 1952-ben jelent meg a londoni National Railway Museum kiadványa, a Shyne-féle *The Children's Paradise*. E kiadvány címe és a címlapján látható tengerparti bábjátékot körbeálló gyerekek hada egyértelműen felidézi Marcel Carné 1945-ös *Les Enfants du Paradis* című filmjének plakátját, melynek főszereplőjét, a már említett Pierrot-színész Debureau-t Jean-Louis Barrault kiváló pantomimművész alakította. E francia film képi és gesztusvilága visszaköszön Kelly *Circus*zában is, de egészen egyéni módon. Itália és Franciaország egyszerre, de rejtett utalásokkal jelenik meg clown-jeleneteiben, mind zenei, mind ikonográfiai szempontból. Míg a francia film inkább Watteau világát idézi, addig Kelly esetében egy a British Museumban őrzött Nicholas Larmessin-féle groteszk kosztümsorozat zenésze (*Habit de Musicien* 1720k.), illetve a párizsi Bibliotheque National-ban található Nicholas Bonnart-ábrázolás (*Habit de Musicien* 1721) juthat eszünkbe. Martin Engelbrecht 18. századi férfi- és nőalakjainak ruháin ugyancsak a foglalkozásoknak megfelelő eszközök jelennek meg. A zenész- és hangszerkészítők illetve feleségeik egyfajta kirakattá válnak és bár hiteles az instrumentumok megjelenítése, a finom barokk ruhákon azok szinte komolytalanokká válnak. Ha e grafikák egyikét, vagy akár valamennyit tekintjük a *Clowns Dance* alapjának, nem először találkoznánk Kelly képzőművészethez szorosan kapcsolódó asszociációs koreográfiájával. Egy évvel korábban, a már említett *An American in Paris* című filmben, Toulouse-Lautrec *Chocolatja* volt Kelly Gershwin-táncbetéjének kiindulópontja. A *Circus* esetében azonban ennél továbblép: hangszerparódiák egész sora jelenik meg képben, gesztusban és zenében. A filmfejezet két részletében látható zenei ikonográfiai vonatkozás. A történetnyitó vásári forgatagban szétnyíló függöny első előadása egyben pantomim: a szép Colombine kísérő Arlecchino- és Pierrot-szerű figurák vetélkedése. Előbbi lantjátékát és udvarlását megirigylve húz álarcot és vesz kezébe lantot a fehér ruhás bohóc. Hangszerének hárfahangja[!] elbűvöli a lányt, de sikere csak rövid látszat: a bosszúszomjas Arlecchino megfosztva álarcától és zenéjétől, megszegyeníti esetlen riválisát, aki – miután végignézi a pár fennhéjázó elvonulását –, összetört szívét papírként tépi szét nevető közönsége előtt.

A történet néhány perccel később kezdődő bohóctánca ennél jóval összetettebb. Az újra szétnyíló függöny előtt mozdulatlanul álló bohócon egy teljes hangszerzenél lóg, amelyet társai egyenként – azokat meg is szólaltatva – szednek le róla. Larmessin eredeti alakjához képest több – a parodisztikusság fokozását szolgáló és egyben Kelly kreativitását is bizonyító – változás figyelhető meg. A 18. századi képhez képest a dob a mellkasra kerül – kiszorítva a spinétet –, az ütők helyét csattogó ollók veszik át. A kifinomultságot és műveltséget szimbolizáló, mitológiai vonatkozású *Le Dieu des eaux*, valamint a *Sarabande* és húros hangszerek zenei lejegyzésére szolgáló tabulatúrás-kottalapok itt bumfordi kottafejékké változnak. Hiába keressük a Larmessin által ábrázolt csörgődobot, a musettet és a viola da gambát, de a fagottot, cinket, serpenget is – talán ez utóbbi kettő lett a tülök és a győzelmesen recsegő busine. Megmarad a tromba marina,

a hegedű és a gitár – igaz, a két vonós hangszer mintha összement volna a mosásban: előbbiből egy seprűmértű tákolmány, utóbbiból inkább pochette-szerű (táncmesterhegedű) minihangszer lett. A gitár kerekdedsége szögletesre változik, feltűnően laza és vastag húrokkal, ahogyan a dob is négyzetesedik – az arab-spanyol ritmushangszereket idézve. A köpeny és balettcipő feltehetően Kelly toldásai a tánc és színház jelzésére. Nem találjuk az eredeti ábrázolásokon az itt megjelenő madárkalitkát sem, pedig az effajta hangutánzó szerkezet, a serinette kedvelt madárhangszere volt a 18. századnak. Az instrumentumok kinézetét Jacques Ibert zenéje még tovább parodizálja – minden megszólal, de abban nincs köszönet: torz hangon. A hangszerek szimbólumrendszerében a chordophonokhoz hagyományosan a szakralitás és a líraiság kapcsolódik, míg a fúvós és ütős hangszerek inkább a profán világot és az ünnepélyességet jelenítik meg. Mindebből a lant tartja meg jelentését a *Circus* első commedia-jelenetében: a szerenád, a szerelmi vallomás jelképe. Igaz, csak Pierrot kezében, igaz csak hárfahangon. A bohóctáncban a gitár és hegedű elhangolva szól, a tromba marina csellóként durmog, a serinette fűlsiketítően sípol, a tutti pedig nyugodt szívvel nevezhető macskazenének. Mi is tartja hát össze ezt a zenebonát? Az egyedüli tisztaságot és őszinte játékoságot hallható hang: a bohóc fej-, kéz- és lábmozgását követő, azaz az ő egész lényét beborító, átható csilingelés, amely egyszerre felfedező és életörömet sugárzó nyitott szívének jelképe. A mellé szegődött komédiások csupán mulatoznak és nem is a legszebb módon: éppen azt nevetik ki, aki észreveszi a kakofóniában a szépséget. Közös örömtáncuk csak egy pillanat, ami után visszaáll a világ normálisnak tekintett rendje: a megmerevedett bohóc nyakába visszaaggatják a hangszereket és gúnyosan kacarászva kilopakodnak a színről. A zenebohóc egyedül marad, de elrejtettségéből kiragogy a játék és szépség: kezeinek könnyed csengésével inti le a zenét.

Bár az *Invitation to the Dance* 1956-ban elnyerte a berlini Aranymedve-díjat és az 1952-es Edinburghi Filmfesztiválon az angol királynő jelenlétében vetítették le, Kelly tisztában volt vele, hogy nem sikerült elérnie célját az alkotással. Dacára a filmben résztvevő neves művészeknek (a *Circus* esetében Igor Youskevitch, Claire Sombert balett táncosok, a Royal Philharmonic Orchestra John Hollingsworth vezetésével és nem utolsósorban Jacques Ibert nagyszerű filmzenéje), „a song and dance man” produkciója nem váltotta be a hozzá fűzött reményeket.

Kóda

Az élet egyik legnagyobb ajándéka: szeretni és szeretve lenni. Az élet egyik legnagyobb gyötrelme, ha ennek szabad megélése, kifejezése lehetetlenné válik. Mi is lehet a kiút, ha az embert saját ösztönétől szíve nem szánja meg azzal, hogy rögtön megszakad és ezzel szenvedéseinek véget vethet? Torzulni, megkeményedni vagy némán továbblépdelni az úton s ontani magunkból a jót, amíg és ahogyan erőnk engedi? Így talán a legnagyobb, kibírhatatlanul érzett fájdalom is beszűrődhet a fény... Hogy ez klisé? Meglehet. Azonban akár a filmbéli bohóc fájdalmára és önfeláldozó szeretetére, akár Kelly erőfeszítéseinek meg nem értettségére tekintünk, végül mindkét történet zárásából erőt adhat a felismerés: kudarcainkból, sebeinkből élet fakadhat.

Irodalomjegyzék

Filmzene, színház

- Adorno, T. W. és Eisler, H. (1973): *Filmzene*. ford. Báti László. Zeneműkiadó, Budapest.
 Barnes, C. (1977): Movies Revisited: 'Invitation to Dance'. *The New York Times*, 1977. július 29. 52.
 Eiss, Harry (2013): *The Mythology of Dance*. Cambridge Scholars Publishing.
 Hevesi Sándor (1919): *Az igazi Shakespeare és egyéb kérdések*. A Táltos kiadása, Budapest.

- Jacques Ibert (Paris: Archives Alphonse Leduc, Editions Musicales, May 2010) – katalógus
Love Liza, The Auction (July 30, 31 & August 1, 2018). – katalógus
 Kenedi János (1978, szerk.): *Film+zene=filmzene?* Zeneműkiadó, Budapest.
 Lach, P. R. (2007): *Dancing Dreams: Performing American Identities in Postwar Hollywood Musicals, 1944–1958*. Dissertation, University of North Carolina at Chapel Hill.
 Nicoll, A. (1976): *The World of Harlequin: A Critical Study of the Commedia dell'Arte* Cambridge University Press, Cambridge.
 Rudlin, J. és Crick, O. (2001): *Commedia dell'Arte: A Handbook for Troupes*. Routledge, London és New York.
 Spörpi, R. (1963): *Die Commedia dell'arte und ihre Figuren*. René Simmer Verleger, Zürich.

Hangszertörténet

- Falletti, F., Meucci, R. és Rossi-Rognoni, G. (2001. szerk.): *La musica e i suoi strumenti: La Collezione Granducale del Conservatorio Cherubini*. Giunti, Musei, Firenze.
 Falletti, F., Meucci, R. és Rossi-Rognoni, G. (2007): *Marvels of Sound and Beauty: Italian Baroque Musical Instruments*. Galleria dell'Accademia, Firenze. 2007. június 12–november 4.
 Gétreau, F. (2014): *Depictions of the Church Serpent in France: Characteristics, Uses, Symbolisms*. 13. URL: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01098629/document> Letöltés ideje: 2019. május 7.
 RIMAB Research Portal of the Schola Cantorum Basiliensis. URL: http://www.rimab.ch/content/bilddokumente/GE/larmessin-nicolas-ii-de-1638-1695-habit-de-musicien/view?set_language=en Letöltés ideje: 2019. május 7.
 Ripa, Cesare (1765): *Iconologia*. Perugia.

Tóthné Pásztor Ágota

Egyesület és tánc kultúra, a balmazújvárosi Katolikus Otthon táncélete

Tánc történeti adatok egy mezővárosi múltú település táncéletének néprajzi kutatásához

A magyar parasztság társadalmát, kultúráját évszázadokon keresztül hagyomány által közvetített, elsősorban organikus jellegű intézmények szervezték. A 18. század végén, a 19. század elején azonban elindult egy olyan folyamat, amelynek hatására megkezdődött a kultúra és a társadalom az addigaknál gyorsabb változása. Ez a folyamat a polgárosulás, amely a parasztság körében igen összetett és differenciált. Hatására egyes területeken teljesen átalakul a tradicionális kultúra, míg máshol csak a kultúra egyes szektorait érinti (lakásbelső, öltözködés, világtép, mentalitás, stb.) (Kósa 1991, 48–84). A polgárosulás folyamatának keretében a 19. század második felétől jelentek meg a parasztság körében a különböző céllal alakuló egyesületek. Ezek az egyletek, körök, kaszinók és más névre hallgató szervezetek új keretet biztosítottak a parasztság életének megszervezéséhez.¹ E korszakban szinte minden népesebb alföldi városban alakult két, de sok helyen három egyesület (Balogh 1965, 554).

Az egyesületek között külön csoportot alkotnak a különféle katolikus szervezetek, katolikus otthonok, körök, ifjúsági szervezetek. Különösen a 19. század végétől, 20. század első harmadától nő meg a számuk, amikor a katolikus egyház a társadalom laicizálódási folyamatát felismerve egyre nagyobb gondot fordít a társadalmi részvételre, a hívek közösségi szervezésére. E folyamat keretében különösen az 1930-as évektől folyamatosan nő a hasonló célú katolikus egyesületek száma, köztük a legsikeresebb a KALOT mozgalom volt (Gergely 1997).

Táncélet a balmazújvárosi egyesületekben

Balmazújváros Debrecen közelségében, a Hortobágy mellékén található település, lakossága a 20. század közepén mintegy 15000 fő. A helyi társadalom jellegzetes szervezetei a 19. század utolsó harmadától megjelenő egyesületek, amelyek a századfordulótól jóformán a teljes lakosság számára biztosítottak lehetőséget a társadalmi nyilvánosságban való részvételre (Pásztor 2015).

Korábbi kutatásom során a mezővárosi múltú település, Balmazújváros egyesületeinek 20. századi táncéletét vizsgáltam (Pásztor 2009). A kutatás forrásbázisát az egyesületi élethez kapcsolódó, az egyesületek engedélyeztetésével kapcsolatos dokumentumok,² a Semsey Andor Múzeumban található egyesületi adattár,³ valamint saját gyűjtéseim adták.⁴ Balmazújvárosban a számos engedéllyel

¹ Az egyesületek megjelenése számos területen jelentős hatást gyakorolt a felbomlóban lévő paraszti kultúrára. Ebből a szempontból kiemelt, a különböző szakirodalmakban rendre tárgyalt folyamat, a paraszti művelődés, paraszti műveltség átalakulása, amelyben összetett szerepet játszottak az egyes, egyesületi formában működő szervezetek, egyletek, körök, kaszinók.

² Egyesületek Nyilvántartó Könyve: HBmL. IV.B. 921.1., HBmL. IV. B. 905/b.

³ A balmazújvárosi Semsey Andor Múzeumban adattárából a Kossuth Kör jegyzőkönyvét és pénztárkönyvét (BUM. 75.59.1., 75.59.3–4.), a Polgári Olvasókör pénztárkönyvét (BUM. 77.39.1.) és a 48-as Kör pénztárkönyvét (BUM.80.76.2.) használtam munkám során.

⁴ Szisztematikusan feldolgoztam az 1905-ben alakult Olvasó Népkör jegyzőkönyvét, amelyet a ma is működő Rákóczi Olvasó Népkör őriz. Számos interjút készítettem régi kortagokkal. Beszélgetőpartnereim szemléletes ábrázolásait, valamint a körí jegyzőkönyvekből vett idézeteket többnyire közvetlenül beépítem a szövegbe. A könnyebb áttekinthetőség kedvéért az idézett szövegeket dőlt betűvel különítem el.

rendelkező egyesület közül a források szerint⁵ elsősorban hét szervezet⁶ tartott rendszeresen⁷ táncalkalmakat. Ezek a 48-as Kör,⁸ az Olvasó Népkör,⁹ a Kossuth Kör,¹⁰ a Kaszinó,¹¹ az Ipartestület¹² a Földmívelő Egylet¹³ és a Katolikus Otthon voltak.

A vizsgált hét balmazújvárosi kör mindegyike, többnyire már megalakulását követően rendezett bálakat. A táncmulatságok szervezése olyannyira hozzátartozott az egyesületek tevékenységéhez, hogy a szervezetek alapszabályai is tartalmazzák adatokat a táncalkalmakról. Az egyes szervezetek gazdálkodása szempontjából ugyanis nagy jelentőséggel bírtak a táncos összejövetelek. A bálók szervezéséből adódó bevétel tehát fontos részét képezte a körök gazdálkodásának.¹⁴ Az első bálók sikere később arra indította a vezetést, hogy több bált szervezzenek. A bálók szervezésének a másik fő szempontja a társas élet élénkítése volt.

Balmazújvárosi Katolikus Otthon jegyzőkönyve (1935–1941)

Az egyesületek tanulmányozásának igen fontos már-már nélkülözhetetlen forrásai (visszaemlékezések, népi, népies próza alkotásai, tudományos, illetve egyéb céllal felvett interjúk mellett) a különböző működésüket kísérő jegyzőkönyvek, alapszabályok, egyéb kapcsolódó írásos dokumentumok, amelyek ha megmaradtak a szervezetek megszűnését követően, többnyire kisebb-nagyobb gyűjteményekben találhatóak.

Jelen dolgozat a Balmazújvárosi Katolikus Otthon táncéletét mutatja be a szervezet jegyzőkönyveire támaszkodva. A Balmazújvárosi Katolikus Otthon jegyzőkönyvei a szervezet megalakulásától kezdve tartalmazzák adalékokat a helyi katolikusok táncéletéről. Szerencsés helyzetben volt a kutató, mivel a szervezet jegyzőkönyveit tartalmazó *A Balmazújvárosi Katolikus Szövetség Jegyzőkönyve* nemrégiben került be a balmazújvárosi Semsey Andor Múzeumba.¹⁵ A kötet 38 jegyzőkönyvet tartalmaz, a Katolikus Otthon megalakulásától elkezdődött nyolc esztendőből, a másodikról kezdve mind a Katolikus Otthon Jegyzőkönyvei.

⁵ Adatközlőkkel készített interjúk alapján.

⁶ A szervezetek többségének a neve megalakulásától kezdve többször is módosult kisebb-nagyobb mértékben, a szövegben a leggyakrabban használt megnevezésüket használom.

⁷ Más szervezetek, társadalmi csoportok is tarthattak bálakat, többnyire a bálók tartására alkalmas színházzal rendelkező egyesületek épületeiben. A nyilvános bálók terjedésekor alkalmas helyszínt jelenthetett még a kocsmá, egy-egy iskola, községvárosa udvara, és bármilyen kerithető, rendezett közösségi tér (Ratkó 1996, 96–98).

⁸ Ismert nevei még: Balmazújvárosi Alsó-utcai Függetlenségi és 48-as Olvasó Egylet, Balmazújvárosi Függetlenségi és 48-as Olvasó Egylet, 48-as Olvasó Népkör, 48-as Olvasókör, 48-as

⁹ Ismert nevei még: Balmazújvárosi Olvasó Népkör, Népkör, Olvasó Népkör, Kiskör, Rákóczi Olvasó Népkör, Rákóczi Kör, Kör.

¹⁰ Balmazújvárosi Kossuth Kör.

¹¹ Ismert nevei: Balmazújvárosi Polgári Olvasókör, Petőfi Népkör.

¹² Balmazújvárosi Ipartestület.

¹³ Földmívelő Munkás Egylet, Egylet.

¹⁴ A termeget odaadhatták a szervezetek bérleti díj fizetése nélkül is. A Kossuth Kör, amelyik jó kapcsolatot ápol a német református énekkarral, a termet díjtalanul átadta dalárdának egy bálra. Balmazújvárosi Kossuth Kör Jegyzőkönyve 1927.

¹⁵ A munkámban a Balmazújvárosi Katolikus Otthon jegyzőkönyvét dolgozom fel. A Semsey Andor Múzeumban található forrás leltári száma: 2009.15.1. A jegyzőkönyvekből vett adatokat, szövegeket év, hónap és nap megjelöléssel idézem, külön már nem jelölöm meg a forrás helyét.

A *Balmazújvárosi Katolikus Szövetség Jegyzőkönyve* tehát a balmazújvárosi katolikusok társadalmának kutatói számára igen értékes forrás, amelyben 1935-től 1942-ig szerepelnek adatok e társadalmi csoport, a balmazújvárosi katolikusok mindennapjaira, ünnepeire, közösségi szokásaikra vonatkozólag.

Balmazújváros lakosság száma a szervezet megalakulásának idején 1930-as népszámlálás adatait alapul véve 14894 fő volt, ebből református 11993, katolikus 2288, izraelita 395, görög katolikus 136, ágostai evangélikus 29, görög keleti 16, egyéb vallású 37 fő volt. A katolikusok számaránya a teljes lakosságon belül 15% volt.¹⁶

A Balmazújvárosi Katolikus Otthont a 15000 fős mezőváros, Balmazújváros katolikusága hozta létre 1935-ben. Ekkor a településen már számos kisebb-nagyobb jelentőségű egyesület, kör, olvasókör, kaszinó működött az egyesületi kultúrát,¹⁷ amelybe a Katolikus Otthon viszonylag később kapcsolódott be.

Az Otthon működését jegyzőkönyveiből tudjuk megismerni, amelyeket a *Balmazújvárosi Katolikus Szövetség Jegyzőkönyve* tartalmaz.¹⁸ A kötetben olvasható első jegyzőkönyv a Katolikus Népszövetség balmazújvárosi szervezetének 1935. évi február hó 6-án a Balmazújvárosi Népszövetségi Otthonban tartott értekezletén készült, amelyen a tagság a Katolikus Otthon megalakításáról döntött. A szervezet az alapszabályt érintő kisebb módosításokat követően egy év múlva kapta meg a hatósági engedélyt működéséhez. Balmazújvárosi Katolikus Otthon alapszabályait a Belügyminiszter 161.172/935 VII. a szám alatt jóváhagyta.¹⁹ Az alapszabály szerint a szervezet célja „a tagok közművelődési és társas szellemének római katolikus és magyar nemzeti irányba való vezetése és általában az otthon összes tagjainak nemes irányú szórakoztatása.”²⁰

A szervezetnek igen magas 140 feletti tagsága volt.²¹ A Katolikus Népszövetség balmazújvárosi szervezetének 1935. évi február hó 6-án a Balmazújvárosi Népszövetségi Otthonban tartott értekezletén ebből 77 fő jelent meg. Közülük 22 fő a Bánlakon, 16 fő a Csegei úton, 4-4 fő a Semsey és Nádudvari utcákon, 3-3-3 fő a Böszörményi soron és a Debreceni és Hortobágyi utcákon, 2 fő a Kadarcos utcán és 1 fő a Kossuth téren laktak. A tagok túlnyomó többsége néhány egymáshoz közel található, a Csegei utcával szomszédos utcákon élt.

A szervezet vezetője Nagy Antal Plébános volt. A szervezet irányítását a következő tisztikar végezte: egyházi elnök, világi elnök, háznagy, jegyző, pénztáros, pénztári ellenőrök, könyvtáros, rendezők, válaszmányi tagok, póttagok.

A tagok közös döntése folytán a Katolikus Otthon engedélyeztetésével párhuzamosan megindult az alkalmas „Otthonszerű helyiség” kialakítása. A Csegei utca 21. szám alatti székház jelentette a szervezet Otthonszerű életének középpontját. Már a megalakulástól kezdve igyekeztek nagy gondot fordítani a székházra, olyannyira, hogy a tagság még hitelt is hajlandó volt felvenni az eredményesség érdekében. Az építkezés részleteiről a jegyzőkönyv pontosan beszámol, úgy a költségvetésről, mint a kezesekről, az építkezés lefolyásáról. A már elkészült épület felavatásáról és

¹⁶ Magyar Statisztikai Közlemények (1932, 162–163).

¹⁷ A balmazújvárosi egyesületi élet a 19. század második felétől a 20. század közepéig terjedő időszakban több mint 30 hosszabb-rövidebb ideig működő szervezet megalakulását jelentette.

¹⁸ A jegyzőkönyvből vett idézeteket dőlt betűvel, idézőjellel emelem ki a főszövegből, s az eredeti fogalmazás szerint közlöm. A jegyzőkönyvek szövegeit többnyire a lánjegyzetekben szerepeltetem, minden esetben utalva a keletkezés dátumára.

¹⁹ 1936. március 8. és március 11.

²⁰ HBmL IV. B. 921. II. 514.

²¹ A Katolikus Otthon pénzügyi összegzésében a bevételek „végösszege 579.54 pengő. A kiadások végösszege 559.39 pengő a számvizsgáló bizottság megállapítása szerint 20.15 pengő a múlt évi egyenleg. Nagy Antal elnök a számadás előterjesztéséhez hozzáfűzi, hogy – mint ahogy a tagok láthatják a múlt évben a beírási díjak címen 145 pengő – tagsági díjak címen viszont csupán 70 pengő folyt be. Az Otthon 145 tagja közül a tagsági díjat csak 70-en fizették be, ez a rossz gazdasági helyzettel magyarázható.” 1935. február 6.

további szükséges munkák megszervezéséről is: pl. illemhely, világítás, épület bővítése, bútorozása. Különösen figyelemre méltó az új technikai eszközök beszerzése: rádió, mozi. Az építkezés sikeres befejezését követően az ünnepélyességet, az együttlét örömeit közös megnyitási ünnepség (bankett és bál) tartásával képzelték.²²

A Katolikus Otthon táncélete

A sikeresen újjáépített és megnyitott székházban megindult a jellegzetes köri élet, amelynek fontos, kiemelkedő eseményei voltak a különböző táncalkalmak, bálók. A jegyzőkönyvek igen sűrűn tárgyalják a különböző táncokkal kapcsolatos feladatokat. Szólnak a rendezésről, a házmesterről, a báli belépőkről, zenészek fogadásáról, a tánciskoláról és a báli időpontokról.

A bálók szervezésében a helyszín kijelölése nem jelentett feladatot, hiszen az állandó székház maga volt a tánchely is. A Katolikus Otthon egy nagyteremből, egy kisteremből állt, ez utóbbi volt az italmérés helyszíne.

Báli engedély - rendezők – házmester – belépők

Táncmulatságok, bálók rendezéséhez hivatalos engedélyt kellett váltani. A báli engedélyek kérvényezése az egyesület jegyzője segítségével történt, utóbb ezt is, mint a többi hasonló egyesületét a település jegyzője intézte.²³

A báli rendezők feladata igen jelentős volt, hiszen a nagy méretű teremben igen nagy számú bálozó is jelen lehetett, ezért a nagy számú érdeklődőt vonzó rendezvényekre 4 fős állandó báli rendezőséget választottak.²⁴ A rendezőség száma 1942-től megnőtt, egy táncrendezőt is választottak. A báli rendezők előbb tisztségükért nem kaptak díjazást.²⁵ Egy évre választották őket.²⁶ Báli rendezőknek gyakran ugyanazokat választották meg, akiket az előző évben, években.²⁷ A fiatalság szerepének növekedését mutatja az is, hogy a zenészek kiválasztásába 1942-ben bevonták őket.

.....
²² „Választmány tagjai a következőképpen határoznak: mivel még az új székház utcai vakolása nincsen készen s az épület még nem teljesen száraz az idegen szónokok meghívásától elállanak s az Otthont a helyben szokásos bankett és bál kapcsán óhajtják megnyitni. A bankett ebédje pörkölt és 1 l borból fog állani – melyre a részvételi díjat 1.- P-ben a báli belépődíjat 0.80 P-ben állapítják meg azok részére akik a közebéden és bálon is részt óhajtanak venni a belépő díjat 1.40 P.-ben állapítja meg a választmány . A szükséges hús olcsóbbá tétele céljából választmány megbízza Radócz István háznagyot, hogy e célból egy fiatal marhát vegyen az Otthon részére.” 1935. november 10.

²³ Pocsai János pénztáros előadja, hogy a táncmulatságok és műkedvelő előadások engedélyeihez a kérvényeket eddig az otthon jegyzője írta s ez 2 pengő megtakarítást jelentett. Többi egyesületek azonban ilyen célú kérvényeket az illetékes jegyzővel iratják meg s neki már több ízben szóvá tették, hogy a Kat. Otthon miért vonja ki magát a többi egyesületek által követett szokás alól. Választmány megadja az engedélyt ahhoz, hogy az előadottak értelmében ezentúl az engedélyek kiváltásához szükséges kérvényeket a pénztáros az illetékes jegyzővel írathassa meg.” 1938. január 23.

²⁴ 1936. január 24., 1937. január 17. „Ugyancsak célszerű lenne a bálók zavartalan lefolyásának biztosítására – a mindenkori rendezőkön kívül még négy báli rendezőt is megválasztani.”

²⁵ 1936. január 24. 1936-tól 1-1 üveg borral jutalmazták a rendezőket, a többi körben működő szokásoknak megfelelően.

²⁶ 1936. január 23.

²⁷ 1937. január 13.

A táncrendezésben a báli rendezőkön kívül jelentős szerepe volt a tánchely „gazdájának” a házmesternek, aki munkáját megfelelő díjazás mellett végezte. A táncmulatságok után a házmester feladata volt a teremtakarítás, esetenkénti díjazást kapott érte. Bevétele a belépődíjakon túl a ruhatárból is származott. A táncmulatságok alatt „minden tekintetben a vezetőség rendelkezésére” kellett állnia.²⁸ Az Otthon termeiben, udvarán a kulturált magatartásért a házmester volt a felelős.²⁹

A bálókba természetesen azok mehettek, akik kifizették a belépő díjat. A belépők fontos tételei voltak a szervezet költségvetésének. A bálók a Katolikus Otthon azon rendezvényei voltak, amelyek rendre pozitív mérleggel zártak.³⁰

A bálókba a fiatal lányok nem mehettek kísérő nélkül. A báli kísérőkkel kapcsolatban több jegyzőkönyv is tartalmaz adalékokat. Általában a kör anyagi helyzetéhez viszonyítva próbálták meg szabályozni a báli kísérők kérdését.

A kísérők számát 1936-ban korlátozták egy főben anyagi okokra hivatkozva, hiszen a báli kísérők belépő díja alacsonyabb volt a rendes belépőnél.³¹ Egy évvel később tovább szabályozták a kísérők kérdését: részükre ingyenessé vált a báli részvétel. Egy újabb év múlva anyagi nehézségek miatt azonban ismét a belépők felét kellett fizetniük a báli kísérőknek. Ezt azonban nem minden vita nélkül sikerült újra bevezetni. 1938-ban vetődik fel először, hogy problémát jelentene, ha a fiatal lányok kísérő nélkül bálóznának.³²

Zenészek

A balmazújvárosi egyesületekben, amelyek már közvetlenül a megalakulásuktól rendeztek táncmulatságokat, a zenei kíséretet egy megfogadott zenekar biztosította. A házi, udvari táncokhoz képest (Király 1998, 110) nagy létszámú bálon, a nagy méretű táncteremben, a tánc megváltozott közegében jelentősége volt annak, hogy a táncot kísérő muzsika milyen hangerővel és milyen összhangban szólal meg.

A paraszti társadalomban a 19. századi mezőgazdasági konjunktúra következtében, a parasztság anyagi fellendülésével párhuzamosan lehetővé vált hivatásos zenészek, zenekarok eltartása a faluközösségekben (Hunyadi 2007, 146). Emellett ez az időszak országosan a parasztbándák (magyar bandák)³³ legnagyobb népszerűségének és elterjedésének a korszaka.³⁴ A századforduló évtizedeitől a II. világháborúig számos alföldi településről származó adat tanúsága szerint az Alföldön a zenei önellátásból úgyszólván szervezen nőtték ki a nagyobb hangszeres parasztegyüttesek (Sárosi 1998, 129). A hangszerek szempontjából ezek lehetnek rezesbándák vagy vonós, cimbalmos együttesek.

.....

²⁸ 1937. január 13.

²⁹ „Bagi Imre vil. elnök szónak teszi, hogy ő a maga részéről a házmester rendfenntartás körül kifejtett munkájával nincs megelégedve. A nyár és az ősz folyamán gyakran előfordult, hogy a nyitva tartott termekben gyermekek hancúroztak – tánciskola alkalmával gyakran dulakodás folyt az udvaron anélkül, hogy házmester rendre intette volna a rendetlenkedőket. Választmány tudomásul véve Bagi Imre szavait, megbízza háznagyot, hogy házmestert a rend fenntartása körüli munkájának pontosabb teljesítésére figyelmeztesse.” 1938. január 23.

³⁰ „borpercentből: 47.72 P., báli bevételekből: 974.80 P., báli és műkedvelő előadásokra: 786.49 P.” 1938. január 9.

³¹ 1936. május 10.

³² „Elnök előadja, hogy az otthon anyagi nehézségekkel küzd – egy előbbi határozat értelmében táncmulatságok alkalmával a kísérők belépődíjat nem fizetnek – javasolja hogy az anyagi helyzetre tekintettel a kísérők részére is belépődíj állapíttassék meg. Ft. Elnök előadja, hogy maga részéről a kísérők ingyenes belépését azért helyezte, mert ezzel el akarta kerülni, hogy a Kat. Otthonban fiatal lányok kísérők nélkül bálózzanak. Jogában áll azonban választmánynak előbbi határozatát visszavonni s a kísérők részére a belépődíjat megállapítani. Kéri azonban, hogy ez minimális legyen, nehogy ez a kísérőket visszariassa és kísérő nélküli lányok is találhassanak a bálózók között.” 1938. április 3.

³³ A paraszzenekar kifejezés a hagyományos szóhasználatban amatőrt vagy mellékfoglalkozásút jelent. A magyar banda elnevezés arra utal, hogy a tagok nem cigányzenészek (Sárosi 1998, 126).

³⁴ „Ekkor annyi volt belőlük, és úgy prosperáltak, hogy a vidéki cigányzenészek már a kenyérüket féltették tőlük.” (Sárosi 1998, 130).”

Mindkét felálláshoz megvoltak a kész minták: a fúvós katonazenekar és a cigányzenekar. Ezek követésének idejét és módját a helyi hagyomány mindenhol döntően befolyásolta (Sárosi 1998, 126).

Hivatásos cigányzenekara Balmazújvároson az Ipartestületnek volt.³⁵ A többi egyesületnek (Pásztor, 2006), így a Katolikus Otthonnak is paraszt-banda muzsikált (Pásztor 2015, 163–167). Az Otthon Vincéékkel (Vince-bandával) volt szerződésben.

Azoknak az egyleteknek, köröknek, kaszinóknak, amelyek gyakran rendeztek bált, a zenei igénye ugyanis megteremthette az állandó zenekar szükségét. A zenészek fogadása nehézségekbe is ütközhetett, hiszen az ünnepkor település szerte tartott bálók zenei szükséglete lefoglalhatta az otthon zenekarát. Így vetődhetett fel, hogy egész évre megfogadjanak egy zenekart. 1937-ben az otthon Vincéékkel volt szóban megállapodva. Ebben az évben azonban felvetődött, hogy írásbeli megegyezést kötnek.³⁶

Az 1940-es évek elején probléma volt a zenekarral, az új generáció már nem volt elégedett a felfogadott zenészekkel, a bálók nem sikerültek.³⁷

A tánciskola

A polgári ízlésnek megfelelő tánciskolák virágkorát a 20. század első felére tehetjük (Kaposi 1991, 106). Míg kezdetben csak Pesten és nagyobb városainkban működtek táncmesterek, addig a 19. század második felében mezővárosainkban és falvainkban is megjelentek (Pesovár 1990, 209). Az ország nagyobb részén az 1900-a évek elején, vagy még általánosabban az első világháború után tűntek fel a táncitanítók.³⁸ Az egyik legkorábbi működési területük Északkelet-Magyarország volt, Szatmárban már az 1870–80-as években megjelentek az első tánciskolák (Pesovár 1960, 316–317).

A két világháború között a polgárosodó falvakban megnőtt a tánciskola szerepe. Vidéken a korai házasságok miatt 14–18 évesek iratkoztak be: a bérmlás vagy konfirmálás idejére esett a nagyleányhoz és nagyleányhoz illő társasélet-ismeretek elsajátítása. Ahogy a konfirmáció, vagy bérmlás az egyházi, úgy a tánciskola egyre inkább a polgári életbe beavató szertartás lett, amely a felnőttek társadalmába vezetett (Kaposi 1970, 169). A nyugat-európai szokásokhoz hasonlóan a tánciskola tehát – főleg városban – a felnőtté avatás szertartás-sorozatába illeszkedett be. A társadalom ezt a szerepet szánta ennek a formának, mely egyúttal a polgárosultságot, a csiszoltságot, az érvényesülés lehetőségéhez szükséges tudnivalók csokrát is jelentette. A tudnivalók átadása – kivéve az erősen hagyományörző vidékeken – a táncmester feladata volt (Kaposi 1991, 111–112).

A két világháború között Balmazújvárosban a fiatalok többsége járt tánciskolába.³⁹ A legkorábbi utalás Veres Péter Számadás című önéletrajzi írásában olvasható, az 1910-es évekről írva az író a tánciskolára is emlékezik (Veres 1998, 38). A következő a Semsey Andor Múzeum archívumában található fénykép, amely az adatok szerint 1921-ben készült udvari fénykép, 38 fő látható rajta.

A táncoktatást vagy a táncmester házában vagy megfelelő nagyságú teremmel rendelkező épületekben lehetett szervezni. Ilyen épületekkel számos egyesület rendelkezett. Így volt ez az Ipartestület, a Kossuth Kör, a Polgári Olvasókör (Kaszinó) és a Katolikus Otthon esetében is (Pásztor 2015, 153–156). A táncitanfolyam, más néven tánciskola szervezése, beengedése az Otthon falai közé, több alkalommal is a jegyzőkönyvek tárgya volt.

.....

³⁵ Sajat gyűjtés

³⁶ „Szabó István indítványozza, hogy a zenészekkel kössön a választmány egész évre szerződést – mert előfordulhat, hogy szerződés hiányában nagyobb ünnepek alkalmával nem kap az otthon vezetősége zenészeket. Radócz István háznagy előadja, Vincéékkel szóbeli megegyezése van de a jövőre vonatkozólag fog velük kötni.” 1937. január 17.

³⁷ A „táncmulatságok sikertelensége – az ifjúság szerint a rossz zenében keresendő – jövőben a zenészek kiválasztását választmány az ifjúságra bízza s az általuk hozott zenészeket fogja felfogadni.” 1942. január 11.

³⁸ A Nyírségben az 1920–30-as években fogadták fel az első táncmestereket (Ratkó 1996, 89).

³⁹ A házaknál tartott táncitanítástól kezdve, a nagytermekben szervezett tánciskoláig lehetett választani (Pásztor 2015, 154).

A források szerint Balmazújvároson több táncoktató is tanított a két világháború közötti években. Az 1930-a években a Polgári Olvasóköri egy tiszacsegei zsidó táncmester, Paszkál Mór tartotta a tánciskolát. A Kossuth Körben (Pásztor 2015, 155) és a Katolikus Otthonban a jegyzőkönyvek szerint Balogh Géza hajdúböszörményi táncmester tanított.⁴⁰

A terem bérbeadásának feltételei később módosultak. A tánctanfolyam népszerűségétől függően szabták meg a bérleti díjat.⁴¹

A terem bérbeadásához kötelezettségek is hozzátartozhattak. Így a terem rendjének helyreállítása is a táncoktató feladata lett: köteles volt „a nagytermet legalább 2 ízben olajoztatni és azt tisztán átadni.”

Tánctanfolyamot ősszel és farsangkor szervezettek. „A tanfolyamot október 15-én tartozik megkezdeni, hogy az az adventi idő elérkezéséig befejeződjék.”

A táncoktatókkal való egyeztetés során rendre felmerült, hogy a táncoktatás ideje ne húzódjon az ún. tiltott időszakokba.⁴² A Jegyzőkönyv szerint 1940 őszén kitolódott a táncoktatóval való egyeztetés, így a tánctanfolyam kezdése is, október végéig.⁴³ Amikor kérdéssé vált, hogy befejezhető-e a táncoktatás az elvárt időpontra és felvetődött, hogy a katolikus fiatalság a többi kör téli tánctanfolyamán vesz részt, akkor, hogy ne ütközzön az egyházi év rendjével a tanfolyam ideje, az otthon vezetősége farsangi tanfolyamot javasolt a táncoktatónak, kedvezményesebb bérleti díjért.

Táncmulatságok

A második világháborúig terjedő időben a balmazújvárosi körök (itt az általam már korábban kiemelt szervezetekre kell gondolnunk – természetesen egyenként) hagyományosan 7–8 bált tartottak. Vajda Mária a húsvéti, pünködsdi, arató, szüreti, berukkolási, karácsonyi és az ún. cselédbált említi (Vajda 1979, 350). Király István helytörténeti kutató szerint is hét bál volt évente: újévkor, március 15-én, húsvétkor, pünkösdkor, az arató végén, szüretkor és karácsonykor (Király 1998).

Táncmulatságok, bállok tekintetében tehát igen mozgalmas volt a balmazújvárosiak táncélete a 20. század első felében. Ha a bállok rendezésére alkalmas színházzal rendelkező hét szervezetre gondolunk, ez nagyjából 50 szervezett táncmulatságot – bált jelent évente.

A Katolikus Otthon táncéletével kapcsolatban a jegyzőkönyvek nem mindig adnak pontos adatokat. Néhány főleg ünnepekhez kapcsolódó bál szervezéséről külön szólnak, de előfordul, hogy a szervezet éves munkájának összefoglalójában térnek rá a táncgyománnyhoz kapcsolódó

⁴⁰ „Ezek után Pocsai János pénztáros Balogh Géza hajdúböszörményi táncoktató levelét terjeszti választmány elé – melyben azt írja, hogy az 1938. évi őszi tánctanfolyam idényére szeretné az Otthon helyiségét kibérelni – terem bérbeadását 50.-pengőt ajánl – más időszakban összehozandó táncpróbák alkalmával pedig napi 2 pengő bért volna hajlandó fizetni. Választmány hajlandó az otthon nagytermét bérbe adni – a szomszéd Polg. Olvasóköri terem bérének a fele összegéért. Egyéb alkalmakkor fizetendő napibér címén pedig a bevétel 20%-át kéri.” 1938. január 16.

⁴¹ „A választmány a következő bérösszegért hajlandó az otthon nagytermét a tánctanfolyam idejére bérbeadni: abban az esetben ha a résztvevők száma az 50-et meg nem haladná a terem bérbeadását 50 pengő, az 50-en felüli létszám esetén a terem bérbeadását 1-1 pengővel emelkedik.” 1940. október 26.

⁴² „Végezetül Ft. Elnök a tánciskola ügyét ismerteti – nem egyeztethető össze – ugymond a Kat. Öntudattal, hogy tiltott időben adventben vagy nagybajtban a Kat. Otthonban táncoktatás folyjék. Választmány már határozatilag állást foglalt ez ellen most közgyűlést is állásfoglalásra hívja fel.” „Közgyűlés választmánnyal egyetértve kimondja, hogy a jövőben az Otthon helyisége csak akkor adható ki tánctanfolyam tartására, ha annak időtartama a tiltott időszakok egyikébe sem esik bele.” 1940. január 6.

⁴³ A tanfolyam tehát később, csak „dec. közepén fejeződik be – így beleesne az adventi tilalmi időszakba. A kat. fiatalság úgy is részt vesz – máshol a téli tánctanfolyamon kéri választmányt nem e volna célszerűbb a kat. fiatalságot ennek dacára az otthonban összegyűjteni és Balog tánctanárnak a termet bérbe adni. A kat. otthon – mint az a múltban már több ízben megállapított – az Egyház törvényeit nem szegheti meg, ezért választmány tiltott időszakra a termet bérbe nem adja. Felkéri azonban Radócz István háznagyot lépjen érintkezésbe Balog tánctanárral, nem – e volna hajlandó a farsang folyamán a kat. ifjúság részére egy tánctanfolyamot rendezni, mikor is választmány tanulóként 1 pengő és zeneestélyek jövedelme utáni 10% díjért hajlandó lenne a termet bérbe adni.” 1940. október 26.

kérdésekre. Kiemelkedő az 1938-as évről adott jegyzői beszámoló. A jegyző éves beszámolójában, január 15-én 8 táncmulatságot említi, amelyből egy színdarab bemutatásához kapcsolódott, egy pedig jótékonyági táncmulatság volt, 6 pedig az év különböző időszakában tartott táncmulatság volt.⁴⁴

A táncmulatságokat és a többi programot többnyire a téli hónapokban rendezték: télen „két-hetenként kis színelőadásokkal tarkított kultúrestéket rendezett az otthon vezetősége, melyek minden esetben látogatottak voltak. Karácsonykor pásztorjáték, február hó folyamán műkedvelő előadás rendeztetett szép sikerrel. Nagyban hozzájárult a hazafias érzelmek fokozásához a március 15-ei ünnepély és közebéd. Öt ízben rendeztetett táncmulatság, melyek közül kiemelkedik a magyar a magyarért akció javára tartott összejövetel.”⁴⁵

Báli időpontok

A bállok olyannyira hozzátartoztak az otthon életéhez, hogy jóformán minden gyűlésen/ülésen szóba jött a szervezésük. A táncalkalmak egy része évente előre tervezett program volt, gyakran nagyobb ünnepekhez és színdarabok bemutatásához kapcsolódott. Ezek közül rendszeresen említik a jegyzőkönyvek a karácsonyi, húsvéti, pünködsdi táncmulatságokat. Az időpont kiválasztásában nagyobb fokú változatosság és körültekintés figyelhető meg, különösen a bankettes bállok és a műkedvelő előadással egybekötött bállok esetében.

A Katolikus Otthon 1940 farsangján különösen nagy gondot fordított a három napos farsangi ünneplésre. A farsangi bevételek közül kiemelhető a „tyúkvacsora” jövedelme, amelyből komoly fejlesztést tudtak megvalósítani. Az otthont ellátták evőeszközökkel és tányérok, borosüvegekkel.⁴⁶

Az otthon életében egy-egy nagyobb fejlesztés, infrastrukturális „beruházások” költségének előteremtésére szerveztek táncalkalmakat. Ilyen volt a rádió beszerzésének érdekében meghirdetett táncalkalom is, amely színelőadással egybekötött bál volt. Tél végén, koravasszal tartották a farsangi bált, de gyakran erre az időszakra esett a színelőadással egybekötött bállok ideje, illetve a valamilyen hasznos cél érdekében szervezett bállok, előadások ideje is.⁴⁷

Jótékonyági célra is rendezhettek bált. Míg a jótékonyági, segélyező egyesületek működésé-

⁴⁴ „Grozits Antal jegyző a továbbiak során az év rövid történetét ismerteti: 1938 telén kéthetenként rendeztetett kis színdarabokkal egybekötött népművelési előadás, március 15-én ünnepély és közebéd, 1938 febr. 7-én műkedvelő előadás és táncmulatság, hét ízben az esztendő különböző szakában táncmulatságok, melyekből kiemelkedik a szeptember hóban a „Magyar a magyarért” akció javára rendezett táncmulatság.” 1939. január 15.

⁴⁵ 1939. január 12.

⁴⁶ „Ősi szokás a farsangi vigadás – ehhez az ősi szokáshoz alkalmazkodik most az otthon vezetősége amikor a farsang három napján lebonyolításra kerülő táncmulatság – színelőadás és az idősebbek részére rendezendő tyúkhus – vacsora időpontját és mikénti rendezését tárgyalja meg.” „Választmány megértve összejövetel célját a következőket határozza el: Farsang vasárnapján rendezi a táncmulatságot a szokásos formák és keretek között, melyek régebbi üléseken állapították meg. A táncmulatság jövedelmét az otthon saját céljaira fordítja. Farsang hétfőjén febr. 5-én kerülne megrendezésre az idősebbek tyúkvacsorája. Előre leszögezzük, hogy mivel ilyen összejövetel most első ízben fog történni a tyúkvacsorát csak 40 jelentkező esetén rendezik meg. A résztvevést a következő feltételekhez szabják: minden pár ember hoz 1 (egy) megkopasztott szigerelt tyúkot... Farsang keddjén (febr.6-án) rendezi az ifj. egyesület színelőadását saját rendezésében saját céljára, mely után a záróra pontos betartásával tánc lesz.” 1940. január 16.

⁴⁷ „Ft. Nagy Antal elnök üdvözölve a megjelenteket ülést az Úr Jézus nevében megnyitja. Előadja, hogy ülést tárgya a rádió alapra rendezendő színelőadás és a farsangi bál időpontjának és az azokon fizetendő jegyárak megállapítása lesz. Választmány a gyűlés tárgyat megértve a rádió alapra rendezett színelőadás időpontját f. évi febr. 6-ában állapítja meg. A színelőadást bál követi és már most megbízza Pocsai János pénztárost az engedély ilyen értelmű megkérésével. A színelőadás és bál belépődíjait: I.h. 60 fill. II. h. 40 fill., III.h. 20 filléren, akik a színelőadáson kívül a bálon is részt óhajtanak venni a fenti belépőjegyekhez még 40 fillért tartoznak fizetni. Akik csak a táncmulatságon óhajtanak részt venni azok részére a belépő jegyet 50 filléren állapítják meg. A farsangi táncmulatság időpontját f.é. febr. 27-én állapítják meg 80 filléres belépődíj mellett. Kísérők régi határozat értelmében belépődíjat nem fizetnek.” 1938. január 23.

nek kizárólagos célja volt a segélyezés ügye, addig a társaskörök, szervezetek egy-egy alkalommal vállalták fel az ilyen jellegű tevékenységet. A segélyezés ügyének szolgálatára, jótékonyaságra, pl. az árvízkárosultak javára⁴⁸ gyakran táncalkalmak szervezésével igyekeztek megteremteni az anyagi alapot.⁴⁹

Lakodalom

Az Otthon a társasélet élénkítése végett támogatta lakodalmi célú bérbeadását a kör helyiségeinek. Egy-egy lakodalom is jelentős táncalkalomnak számított. A lakodalmi célú bérbeadásakor a tagok kedvezményt kaptak.⁵⁰

Összegzés

A Balmazújvárosi Katolikus Otthon olyan egyesületként működött, amelynek működésében jelentős szerepe volt a táncnak. A szervezet táncélete élénk volt. A táncéletet alapvetően a táncmulatságok, bálók, tánc jelentették, de a táncalkalmakat tánctanulás is kiegészítette.

A szervezet sokszínű báli kultúrájának kiemelkedő eseményei a leginkább ünnepkor megrendezett bálók voltak. Emellett hangsúlyos szerepe volt még a színelőadásokat követő táncnak, bálókknak is. Lakodalmakat is tartottak az egyesület épületében.

A szokáskomplexum működési keretét a folyamatos gondoskodó intenzitással működő egyesületi infrastruktúra adta, élén a választmánnyal és az elnökkel. Valójában 6–8 ember folyamatos munkája fektet az évek során folyamatosan megtartott táncalkalmakban.

Különösen érdekes, hogy a táncalkalmakat szervező, biztosító szervezet vezetője, a helyi katolikusok irányítója a pap. A szervezet bemutatott táncalkalmait mindig az egyházi vezető által irányított választmány, illetve közgyűlés szervezte meg. Könnyebbé tette az állandó helyszín és az állandó (évente választott) báli tisztségviselők-báli rendezők, báli zenekar fogadása jelentette.

Az Otthon megnyitása körüli teendők gondos megtervezése is mutatja, hogy a táncalkalom, az egyesületi bál milyen fontos helyen állt katolikus tagsága értékrendjében. A szervezet a mindenkori báli előkészületek gondos betartásával a település katolikuságának fő szórakozását teremtette meg évente több alkalommal.

A folyamatosan jelenlévő egyházi figyelem, irányítás a szervezet társaséletét egy általánosan elfogadott kulturális szint felé mozdította azáltal, hogy számos „20. századi” vívmányt elérhetővé tett a tagok számára. Mindezt úgy tette, hogy a szervezet jeles alkalmi, kiemelkedő eseményei értékrendben szorosán követni igyekeztek az egyházi év rendjét.

⁴⁸ „Ft. Nagy Antal esp. Plébános elnök az ülést az Úr Jézus nevében megnyitja. Előadja hogy az összejövetel tárgya az árvízkárosultak javára rendezett bál lefolyása és jövedelméről szóló beszámolás, valamint az új gyűjtés mikénti lefolytatásáról határozathozatal lesz. Ennek értelmében Radócz István pénztáros jelenti hogy az árvízkárosultak javára rendezett bál nem a legjobb sikerrel zárult s annak tiszta jövedelme csupán 29 pengőt tesz ki: a 29 pengő tiszta jövedelmet már el is juttatta községi elöljáróságához továbbítás végett.” 1940. május hó 2

⁴⁹ „A széthúzás még soha ilyen mértékben nem tűnt elő mint az elmúlt évben. Ez nem végzettszerű jelenség ugyan, de szóvá kell tennie – hogy a jövőre nézve tanulságot vonhassunk le belőle. Egyesek izgatásának az eredménye, hogy az utóbbi időben rosszul sikerültek a táncmulatságok és nem sikerült a szegény gyermekek felruházására rendezett karácsonyi előadás sem.” 1941. január 6.

⁵⁰ „Ferenczi István indítványozza, hogy hozzon a közgyűlés arra határozatot, hogy – a többi közhelyiségekhez hasonlóan – a kat. Otthon helyisége is lakodalmi alkalmakra kiadható legyen. - Ferenczi István indítványát elfogadva közgyűlés erre vonatkozólag a következő határozatot hozza. A Kat. Otthon helyisége – beleértve az olvasószobát is – lakodalmi alkalmakra kiadható. Használati díj tagok részére 10 – tíz – pengő – nemtagoknak 15 – tizenöt pengő ehhez járul a mindenkori teremtarításért 4 pengő.” 1937. január 17.

Irodalomjegyzék

- Balogh István (1965): A paraszti művelődés. In: Szabó István (szerk.): *A parasztság Magyarországon a kapitalizmus korában 1848–1914*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Gergely Jenő (1997): *A katolikus egyház története Magyarországon. 1919–1944*. ELTE BTK Újkori Magyar Történeti Tanszék, Budapest.
- Hunyadi Péter (2007): Cigányzenészek a faluközösségben. (Társadalomtudományi vizsgálatok a Kárpát-medencében.) *Néprajzi Látóhatár*, XVI. évf. 3–4. sz. 131–161.
- Kaposi Edit (1970): Adalékok az európai és a magyar táncmesterség történetéhez. In: Dienes Gedeon és Maác László (szerk.): *Táncstudományi Tanulmányok 1969–1970*. A Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, Budapest.
- Kaposi Edit (1991): A táncmesterség és a 19–20. századi társastánc-kultúra nemzeti vonásai hazánkban és Európában. In: Hofer Tamás (szerk.): *Népi kultúra és nemzettudat. Tanulmánygyűjtemény*. Budapest. 105–120.
- Király István (1998): *Balmazújvárosi Krónika. A második világháborútól a millicentenáriumig*. Balmazújváros, Csokonai Kiadó, Debrecen.
- Kósa László (1991): *Paraszti polgárosulás és a népi kultúra táji megoszlása Magyarországon a kapitalizmus korában (1880–1920)*. (Jelenlévő múlt) Planétás, Budapest.
- Magyar Statisztikai Közlemények (1932): *Az 1930. évi népszámlálás I. rész. Demográfiai adatok községek és külterületi lakotthelyek szerint*. A Magyar Királyi Központi Statisztikai Hivatal, Budapest. 162–163.
- Pásztor Ágota (2006): A Balmazújvárosi Rákóczi Olvasó Nép kör (1905–1949). In: Ujváry Zoltán (szerk.): *Ethnica*, 8. évf. 2. sz. 56–59.
- Pásztor Ágota (2010): Báli kultúra a balmazújvárosi egyesületi életben. *Táncstudományi Közlemények*. 2. évf. 1. sz. 72–83.
- Pásztor Ágota (2015): *Egyesületi kultúra és változása a 20. században egy alföldi nagyhatárú településen*. Semsey Andor Múzeum, Balmazújváros
- Pesovár Ferenc (1960): Táncmesterek a szatmári falvakban. In: Dienes Gedeon és Morvay Péter (szerk.): *Táncstudományi tanulmányok 1959–1960*. A Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Bizottsága, Budapest. 309–332.
- Pesovár Ferenc (1978): *A magyar nép táncélete. Tánctanulás, táncalkalmak, táncrendezés*. Néptáncpedagógusok Kiskönyvtára. Budapest.
- Pesovár Ferenc (1990): Táncélet és táncos szokások. In: Dömötör Tekla (szerk.): *Magyar Néprajz VI. Népzene – Néptánc – Népi Játék*. Akadémiai Kiadó, Budapest. 195–251.
- Ratkó Lujza (1996): *A tánc mint tradíció a nyírségi paraszti kultúrában*. Sóstói Múzeumfalú Baráti Köre, Nyíregyháza – Sóstófürdő.
- Sárosi Bálint (1998): *Hangszerek a magyar néphagyományban*. Jelenlévő múlt. Budapest.
- Vajda Mária (1979): Az ismerkedés és párválasztás szokásai Balmazújvároson. In: Dankó Imre (szerk.): *A debreceni Déri Múzeum Évkönyve 1977*. Debrecen. 347–365.
- Veres Péter (1998): *Számadás*. Püski Kiadó, Budapest.

TÁNCMŰVÉSZET ÉS TUDOMÁNY
A Magyar Táncművészeti Egyetem kiadványsorozata
Sorozatszerkesztő: Bolvári-Takács Gábor
ISSN 2060-7091

A sorozatban megjelent:

I. Hagyomány és újítás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánckutatásban (2009)
Szerkesztette: Németh András, Major Rita, Mizerák Katalin, Tóvay Nagy Péter

II. Én, Maja Pliszeckaja (2009)
Fordította: Pólya Katalin

III. Perspektívák az új évezredben a táncművészetben,
a táncpedagógiában és a tánckutatásban (2011)
Szerkesztette: Bolvári-Takács Gábor, Fügedi János,
Major Rita, Mizerák Katalin, Németh András

IV. A hagyományos tánckultúra metamorfózisa a 20. században (2012)
Szerkesztette: Bolvári-Takács Gábor, Fügedi János, Mizerák Katalin, Németh András

V. Kultúra – érték – változás a táncművészetben,
a táncpedagógiában és a tánckutatásban (2013)
Szerkesztette: Bolvári-Takács Gábor, Fügedi János, Mizerák Katalin, Németh András

VI. Források a magyar színpadi táncművészet történetéhez I. (2013)
Szerkesztette: Tóvay Nagy Péter

VII. Alkotás – Befogadás – Kritika a táncművészetben,
a táncpedagógiában és a tánckutatásban (2014)
Szerkesztette: Bolvári-Takács Gábor, Fügedi János, Mizerák Katalin, Németh András

VIII. Források a magyar színpadi táncművészet történetéhez II. (2014)
Szerkesztette: Tóvay Nagy Péter

IX. Tánc és társadalom (2016)
Szerkesztette: Bolvári-Takács Gábor, Németh András, Perger Gábor

X. Táncművészet és intellektualitás (2018)
Szerkesztette: Bolvári-Takács Gábor, Németh András, Perger Gábor

XI. Források a magyar színpadi táncművészet történetéhez III. (2018)
Szerkesztette: Tóvay Nagy Péter

XII. Tánc és kulturális örökség (2020)
Szerkesztette: Lanszki Anita

