

## A HAGYOMÁNYOS TÁNCKULTÚRA METAMORFÓZISA A 20. SZÁZADBAN

TÁNCMŰVÉSZET ÉS TUDOMÁNY  
A Magyar Táncművészeti Főiskola kiadványsorozata  
IV.

*Sorozatszerkesztő:*  
Bolvári-Takács Gábor

*Konzultatív szerkesztőbizottság:*

Fodor Antal  
Fügedi János  
Gelenczey-Miháltz Alirán  
Lőrinc Katalin  
Macher Szilárd  
Németh András  
Zsámboki Marcell

*A sorozatban megjelent:*

I. Hagyomány és újítás a táncművészetben,  
a táncpedagógiában és a tánckutatásban  
Szerkesztette: Németh András, Major Rita,  
Mizerák Katalin és Tóvay Nagy Péter

II. Én, Maja Pliszeckaja  
Fordította: Pólya Katalin

III. Perspektívák az új évezredben a táncművészetben,  
a táncpedagógiában és a tánckutatásban  
Szerkesztette: Bolvári-Takács Gábor, Fügedi János, Major Rita,  
Mizerák Katalin és Németh András

## A HAGYOMÁNYOS TÁNCKULTÚRA METAMORFÓZISA A 20. SZÁZADBAN

Tudományos szimpózium a Magyar Táncművészeti Főiskolán  
2010. június 11–12.

Magyar Táncművészeti Főiskola  
Budapest, 2012

## TARTALOM

<i>A konferencia programja</i>	7
<i>Antal László: Adalékok a népi játék és néptánc iskolarendszerű oktatásának történetéhez a kezdetektől 1952-ig</i>	11
<i>Bányász-Németh Tilda: Népművelés a népzene eszközeivel. A népművészet és az Éneklő Ifjúság ideológiája</i>	19
<i>Bolvári-Takács Gábor: Politikai és személyi tényezők a táncművészképzésben 1945 után</i>	26
<i>Boreczky Ágnes: A mozdulatművészet, az életreform és az avantgárd</i>	35
<i>Bólya Annamária: A balkán táncmozgalom jelentősége Magyarországon: múltja, jelene és jövője</i>	45
<i>Budainé B. Katalin: Néptánc-pedagógiai történeti áttekintés az 1960-es évektől az 1970-es évek végéig</i>	53
<i>Forgács D. Péter: A tömegmozgalmak sikergörbéje. A kultuszképzés, a deviancia és a normatíva a szving példája alapján</i>	60
<i>Fügedi János: Lábán Rudolf mozdulatkórusai a 20. század elején</i>	67
<i>Kovács Henrik – Megyeri István: Népművelés a néptánc eszközeivel. A népművészet és a Gyöngyösbokréta ideológiája</i>	70
<i>Könczei Csongor: Művészeti szakoktatás, avagy műkedvelő hagyományörzés? Helyzetkép a romániai magyar iskolai néptáncoktatásról</i>	81
<i>Kövágó Zsuzsa: A magyar néptánc-mozgalom a II. világháború befejezésétől a „fordulat évéig”</i>	97
<i>Lelkes Zsófia: A hagyományos közösségi táncok erőltetett szerepváltása 1945 és 1956 között</i>	102
<i>Mizerák Katalin: A belső-ázsiai népek dualista testfelfogásának öröksége a „táncos tudás” átadásában</i>	110
<i>Németh András: Népi kultúra, életreform és nevelés</i>	128

*A kötetet szerkesztették:*  
Bolvári-Takács Gábor  
Fügedi János  
Mizerák Katalin  
Németh András

*Szöveggondozó szerkesztő:*  
Perger Gábor

A címlapfotó Tímár Sándor felvétele, Hévízgyörk, 1955.  
(Tf.114. MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Néptánc Archívum, Budapest)

A kötet összeállítását és megjelenését a K81672 és NK77922 számú  
OTKA-pályázatok támogatták.

A szimpózium az OTKA 68484 számú, *Életreform és reformpedagógia* című  
kutatáshoz kapcsolódott.

© A mű szerzői és szerkesztői, 2012

ISBN 978-963-85144-5-5  
ISSN 2060-7091

Kiadja a Magyar Táncművészeti Főiskola. www.mtf.hu  
1145 Budapest, Columbus u. 87-89. Tel. 273-3430  
Felelős kiadó: Szakály György rektor  
Borító sorozatterv: Berkes Dávid  
Nyomdai előkészítés: Tellingner András  
Nyomdai munkák: Kapitális Kft., Debrecen  
Felelős vezető: Kapusi József

<i>Pethő Villő</i> : „...apró őrtüzek az éjszakában: ...az énekes ifjúság fényjelei...” Ifjúsági zenei mozgalmak a két világháború között	156
<i>Sófalvi Emese</i> : „Új dolgok szerelmese.” A népi kultúra és az életreform elemeinek megjelenése Bartók művészetében	170
<i>Vincze Beatrix</i> : Nép – népművészet – népi génusz és a népnevelés motívumai Szabó Dezső és Németh László munkáiban	181

## A KONFERENCIA PROGRAMJA

2010. június 11. (péntek)

9<sup>20</sup> *A konferencia megnyitása*

Megnyitóbeszédet tart: Dr. Jakabné dr. Zórándi Mária, a Magyar Táncművészeti Főiskola rektora

A TÁNCOS TUDÁS ÁTADÁSÁNAK ÉS ÁTVÉTELÉNEK HAGYOMÁNYOS MODELLEI	
10 <sup>00</sup>	<i>Felföldi László</i> : A hagyományos táncos tudás és transzmissziójának kérdései
10 <sup>30</sup>	<i>Ratkó Lujza</i> : A táncagyományozódás tradicionális és új módozatai a Felső-Tisza-vidéken a 20. században
10 <sup>50</sup>	<i>Dóka Krisztina – Karácsony Zoltán</i> : A hagyományozás komplex modellje a táncfolklórban
11 <sup>10</sup>	<i>Mizerák Katalin</i> : A belső-ázsiai népek dualista testfelfogásának öröksége a „táncos tudás” átadásában
11 <sup>30</sup>	Vita
ÉLETREFORM ÉS MŰVÉSZETPEDAGÓGIA: NÉPTÁNC, NÉPI KULTÚRA ÉS NÉPNEVELÉS	
12 <sup>00</sup>	<i>Németh András</i> : Népi kultúra, életreform és nevelés
12 <sup>30</sup>	<i>Fügedi János</i> : Lábán Rudolf mozdulatkórusai a 20. század elején
12 <sup>50</sup>	<i>Pukánszky Béla</i> : Kodály Zoltán zenepedagógiai munkássága és a népi kultúra kapcsolata
13 <sup>10</sup>	Vita
14 <sup>10</sup>	<i>Pethő Villő</i> : „...apró őrtüzek az éjszakában: ...az énekes ifjúság fényjelei...” Ifjúsági zenei mozgalmak a két világháború között
14 <sup>30</sup>	<i>Bányász-Németh Tilda</i> : Népnevelés a népzene eszközeivel. A népművészet és az Éneklő Ifjúság ideológiája

14 <sup>50</sup>	<i>Sófalvi Emese</i> : „Új dolgok szerelme.” A népi kultúra és az életreform elemeinek megjelenése Bartók művészetében
15 <sup>10</sup>	<i>Kovács Henrik – Megyeri István</i> : Népművelés a néptánc eszközeivel. A népművészet és a Gyöngyösbokréta ideológiája
15 <sup>30</sup>	Vita
16 <sup>10</sup>	<i>Vincze Beatrix</i> : Nép – népművészet – népi génusz és a népművelés motívumai Szabó Dezső és Németh László munkáiban
16 <sup>30</sup>	<i>Boreczky Ágnes</i> : A mozdulatművészet, az életreform és az avantgárd
16 <sup>50</sup>	<i>Fodor Antal</i> : A néptánc hatása a táncművészetre a század első felében
17 <sup>20</sup>	Vita

**2010. június 12. (szombat)**

<b>A TÁNC METAMORFÓZISA: MOZGALMAK ÉS IDEOLÓGIÁK A 20. SZÁZAD MÁSODIK FELÉBEN</b>	
9 <sup>00</sup>	<i>Forgács D. Péter</i> : A tömegmozgalmak sikergörbéje. A kultuszképzés, a deviancia és a normatíva a szving példája alapján
9 <sup>30</sup>	<i>Kövágó Zsuzsa</i> : A magyar néptánc-mozgalom a II. világháború befejezésétől a „fordulat évéig”
9 <sup>50</sup>	<i>Bolvári-Takács Gábor</i> : Politikai és személyi tényezők a táncművészképzésben 1945 után
10 <sup>10</sup>	<i>Lelkes Zsófia</i> : A hagyományos közösségi táncok erőltetett szerepváltása 1945 és 1956 között
10 <sup>30</sup>	Vita
11 <sup>10</sup>	<i>Bernáth László – Séra László</i> : Változás a mozdulatok kifejezésében a huszadik század második felében
11 <sup>30</sup>	<i>Bán András</i> : Az iakiremak Miskolcon

11 <sup>50</sup>	<i>Antal László</i> : Adalékok a népi játék és néptánc iskolarendszerű oktatásának történetéhez a kezdetektől 1952-ig
12 <sup>10</sup>	<i>Varga Sándor</i> : A globalizációs folyamatok hatása egy mezősi falu táncművészetére
12 <sup>30</sup>	Vita
13 <sup>50</sup>	<i>Budainé B. Katalin</i> : Néptánc-pedagógiai, történeti áttekintés az 1960-es évektől az 1970-es évek végéig
14 <sup>10</sup>	<i>Zsámboki Marcell</i> : Az alapfokú művészetoktatás átalakulása napjainkban
14 <sup>30</sup>	<i>Könczei Csongor</i> : Művészeti szakoktatás, avagy műkedvelő hagyományörzés? Helyzetkép a romániai magyar iskolai néptáncoktatásról
14 <sup>50</sup>	<i>Bólya Annamária</i> : A balkán táncmozgalom jelentősége Magyarországon: múltja, jelene és jövője
15 <sup>10</sup>	Vita

15<sup>30</sup> Összegző beszélgetés Felföldi László és Németh András vezetésével

*Szervezők:*

Magyar Táncművészeti Főiskola Néptánc Tanszéke és Pedagógusképző Tanszéke  
MTA Zenetudományi Intézet Néptánc Osztálya  
MTA PB Neveléstörténeti Albizottsága  
ELTE Neveléstudományi Doktori Iskola Pedagógiatörténeti Program

*A rendezvény védnökei:*

Dr. Jakabné dr. Zórándi Mária, a Magyar Táncművészeti Főiskola rektora  
Dr. Fodor Antal, a Magyar Táncművészeti Főiskola Tudományos Tanácsának elnöke

*A szimpózium tudományos programbizottsága:*

Dr. Felföldi László  
Dr. Fügedi János  
Kovács Henrik  
Dr. Mizerák Katalin  
Dr. Németh András

A rendezvény a 68484-es számú, *Életreform és reformpedagógia* című OTKA kutatáshoz kapcsolódott.

## Adalékok a népi játék és néptánc iskolarendszerű oktatásának történetéhez a kezdetektől 1952-ig

A népi játék és néptánc (kezdetben tánc és mondókás játék) oktatása nagyon korán megjelenik a magyar „tanterves iskolai” oktatás keretén belül. A játék és tánc oktatása – Kiss Áron korszakhatárt jelentő, 1891-ben megjelent *Magyar népi játékok gyűjteménye*, valamint az 1894-ben, Kun Lajossal közösen kiadott vezérkönyvét követően – már 1905-ben megjelent az iskolai dokumentumokban (tantervekben és utasításokban), majd változó fontossággal, céltelezéssel meg is maradt. Kutatómunkánk nagy meglepetése volt, hogy Bartók és Kodály Magyarországon nem az ének, hanem a testnevelés oktatás számára volt fontos a népi játék és néptánc beemelése a mindenkori képzési, oktatási-nevelési célok teljesítése érdekében. Kezdetben a játék- és táncanyag idegen eredetű, de az 1920-as évek tanterveiben már a magyar műtáncok és az énekes-mondókás játékok is helyet kaptak a társas gyakorlatok sorában. A játék és néptánc oktatásának, szakemberképzésének viszontagságos folyamatát kísérjük végig 1952-es megszűnéséig.

### A kezdetek

A magyar tánc megjelenése az iskolai életben a 18. századtól követhető nyomon. Ezt bizonyítják a Csíksomlyóról, Eperjessről, Keszthelyről és Szombathelyről szóló korabeli tudósítások (Kaposi és Maác 1958; Pesovár 1983).

A „tanterves iskolai életbe” való bekerülés korszakhatára Kis Áron: *Magyar népi játékok gyűjteménye* (1891) és a kötethez Kun Lajossal közösen 1894-ben kiadott vezérkönyve volt. E munkák célja az volt, hogy a hagyomány talaján szálljanak szembe az országot elárasztó idegen áramlatokkal. Sikere azonban nem volt teljes: az 1896-os millenniumi kiállításon az óvodaügy bemutatójának központi gondolata még a Fröbel-féle foglalkoztatás volt.

### Játék és tánc a tantervekben

Áttekintésünket 1905-től, a testgyakorlás tantervi bevezetésétől megszűnéséig, 1952-ig a népiszkolai, illetve általános iskolai tanterv és utasítások (útmutatások), segédkönyvek, tanmenetek és egyéb dokumentumok elemzése alapján végeztük.

#### *Az első világháború előtt és alatt*

Az 1905-ös tanterv szerint „a testgyakorlásnak most van először juttatva megfelelő óraszám a népiskolákban.” Fontos szerepet tulajdonított az éneklésnek „a ritmus iránt való érzék elsajátítása céljából”.

Az 1912-es népiszkolai tanterv és utasításban a lányok tornájában már fontosak voltak a dallal összekötött mondókás játékok. A testnevelés célja „a gyermek edzettségének, egészségének, ügyességének, fejlesztése, önfegyelmre, engedelmességre, egymás szeretetére, az összetartozásra, az illedelmes magatartásra nevelése” volt.

Ekkor fogalmazódik meg az ún. *magyar testnevelési rendszer* megvalósítása az érvényben lévő német rendszer helyett, amelyben „a gyakorlaton volt a hangsúly, nem az emberen, és gyakorlatokat találtak ki – a szerekhez, de nem az emberekhez” (Szabó 1931). A testnevelők egy része orvostudományi, pedagógiai, pszichológiai és esztétikai értékekkel bíró új tornarendszer bevezetését igényli (Földes, Kun és Kutasi 1989, 327–328; Kmetykó és Misángyi 1929). A figyelem a svéd, dán és finn eredmények felé fordult, amelyek katonai, orvosi, nevelő, gyógy- és *esztétikai* gimnasztikát különböztettek meg.

A kor testnevelésének jelentős metodikai szakembere Kmetykó János a táncot, az éneket és a zenét a testnevelés szükséges kiegészítőjének tartotta, és az iskolai nevelőmunkába történő beillesztését igényelte: „a tánc, az ének és a zene összetartozó dolgok, egyik a másik nélkül alig elképzelhető, [...] mindhárom együttesen igen előnyös a helyes ütemérzék, ritmusérzék fejlesztésére” (Kmetykó 1915, 11). A testnevelés tananyagában a tornagyakorlatok kiegészítőjeként a néptáncokat ajánlotta, melyeknek a főgyakorlatok csoportjában adott helyet, ahol az ugrási, ügyességi és játékgyakorlatokkal felcserélhető. A közölt játékok és táncok jelentős része svéd forrásokból került ki.

Mit értenek a kor testnevelői néptáncon? A segédkönyvekben megjelenő táncnevek (tavaszi tánc, szüretelő, arató) is bizonyítják, hogy kezdetben a játék- és táncanyagot nem a mai, tudományos értelemben vett népi játékok és néptáncok, hanem az idegen eredetű táncok, illetve a magyar műtáncok jelentették. Kmetykó János feltételezhetően tisztában volt a kor kutatási eredményeivel, amikor a testnevelés tananyagába elsősorban a magyar táncokat tartotta beilleszhetőnek: „e táncok összeállítását bízuk azokra, akik a magyar nép lelkét, a magyar nyelv gondolatvilágát kitűnően ismerik. Ebben valóban baj volna az idegen nemzeteket majmolni. Vannak rendkívül szép és becses néptáncaink, kutassunk utánuk; igen értékes anyagot fogunk gyűjteni kellő utánajárással” (Kmetykó 1915, 11). A gondolat azért is tiszteletreméltó, mert az első magyar táncelméleti mű Réthei Prikkel Mariántól csak később, 1924-ben látott napvilágot (Réthei 1924).



Ellenálló erőt nyújt az esés ellen.  
Váltakozott kilépőállás részsút előre, karmozgással összekötve.

1. kép: Dán gimnasztika



2. kép: Táncok egy 1915-ös segédkönyvből

### Az első világháború után

Az 1920-as évek tanterveiben a testnevelés célkitűzéseként a gyermek edzettségének, erejének és ügyességének tervszerű fejlesztése, az önfegyelmre, engedelmességre, önuralomra, önálló elhatározásokra és cselekvésre, egymás szeretetére és összetartásra való nevelés, valamint az egészséges testi életre és illedelmes magatartásra való szoktatás fogalmazódott meg. A tánc (néptánc) pedig a *társas gyakorlatok* sorában kapott helyet. A népiskolai tantervekben az énekes-mondókás játékokat az 1-2. osztály testnevelésének keretében is megtaláljuk. A tantervekhez kiadott segédkönyvekben, játékgyűjteményekben szereplő játékok és táncok továbbra is külföldi átvételek, illetve magyar műtáncok.

A két világháború közötti időszak tananyagtartalmának megértéséhez hívjuk segítségül a kor legjelentősebb magyar történészét, Szekfű Gyulát. A *Harmadik nemzedék és ami utána következik* című munkájának második, kiegészített kiadásában az időszakot *neobarokk* kornak nevezte, amelyben a 20. század első magyar nemzedéke a 19. században megkezdett régi kultúra felelevenítésének, utánzásának megrögzött szokásában nőtt fel. Példaként a *neobarokk építészetet* említi. Szerinte ennek felel meg a társadalom neobarokk szemlélete és viselkedése is. A felső és középrétegben neheztlenség van a két forradalom és annak szókészlete iránt. Ennek egyik megnyilvánulása az idegenkedés a szegényebb rétegekkel szemben. Ha tesznek is valamit, Szekfű szerint az amolyan barokkos, előkelő, sajnálkozó és jótékony módon történik. A nemesség osztálytudata, amely a múlt században még hatást gyakorolt a társadalomra, a 20. század első felében merő hatalmi eszközzé vált. „Az úgynevezett úri társadalom ily módon csak abban különbözött a többi osztálytól, hogy uralkodni akart, és az uralom eszközeit lehetőleg csak olyanok kezére bízta, akik az ő osztálytudatát örökölték, vagy pedig sikerrel magukévá tették” (idézi Borbándi 1983, 47). A magát kereszténynek és nemzetinek valló középosztály városokba húzódott kismemesekből, hivatalnokokból és katonatisztekéből állt, és sok olyan hatalmi eszköz kezelésében működött közre, amellyel a felső és uralkodó osztály az országot kormányozta. Ennek révén nem követte saját érdekeit, hanem részesévé vált a parasztok és munkások feletti uralomnak (Borbándi 1983, 46–53). E réteg szemléletébe nehezen fért bele a paraszti, és a modern kultúra befogadása.

Az 1925-26-os évek – katolikus és állami – tanterveiben és utasításaiiban továbbra is a társas gyakorlatok között találjuk a táncot. A népiskola 1-2. osztályában a *mondókás játékok* is a testnevelés keretében maradtak. 1928-ban, *Klebsberg Kunó* egy tanári segédkönyv előszavában már a korábban ismertetett célokra túlmutató ideákat is megfogalmazott: „A balillák és avantgardisták

megszervezésével példát adtak az olaszok nekünk arra, hogy milyen nagy súlyt kell helyezni a zsenge ifjúság testi nevelésére. [...] Nézetem szerint azonban a leányok testnevelésére is éppoly súlyt kell helyezni, mint a fiúkéra, mert a nemzet szempontjából igazán nem lehet közömbös, vajon életerős, egészséges, vagy elpuhult, és csak a társadalmi összefüggéseknek örvendő, túl modern leányifjúságot nevelünk-e” (Kleblsberg 1928).



3. kép: Olasz balillák

#### *Az 1930-as évek nézeti a táncról*

Az 1930-as években Hóman Bálintnak az „öncélú nemzet” szolgálatába állított pedagógiai célkitűzése – amelyben a reformpedagógia egyes elemei is fellelhetők – tág teret adott a művészeteknek (Pukánszky és Németh 1994). Az egyénben feloldódó nemzet közös élményét adták a művészeti tárgyak is (művészeti nevelés, ének, kórusének és tánc) a testgyakorlásban. Havadi Barnabás szerint az új iskolában „Egy napnak sem volna szabad úgy elmúlnia, hogy a tanulók énekhez, tánchoz, zenéhez ne jussanak” (Havadi 1931, 118). Weszely Ödön szerint a legfőbb testi értékek „az épség, egészség, erő, ügyesség, alkalmazkodó képesség és szépség” fejlesztésének és megőrzésének legfontosabb eszköze a játék és a tánc. Kiemelte a ritmusképességet fejlesztő hatását (Weszely 1932). Kodály Zoltán a nemzeti tornáról szóló felolvasásában a magyar mozdulatot legfejlettebb alakban a néptáncban vélte megtalálni, amelynek helyet kell juttatni a testnevelésben (Kodály 1931).

A korábbi célok kibővülnek a kitartás és a hazafias érzés felébresztésének igényével. A kor szakirodalma ezek mellett a mindennapi mozgást széppé tevő testképzést hangsúlyozta. Az 1936-os népiskolai tanterv és utasítás szerint „a szervezet egységénél fogva a test ápolásán és gyakorlásán kívül kiterjed az egész ember nevelésére.” A nevelés egészében a testnevelés a szellem fejlődését is előmozdítja. Kulcsszavak még: az érzelmi élet, a teremtő képzelet, a *kedélymozgalomban* gyökerező vidámság, az öröm, az esztétikai, erkölcsi érzelmek felélesztése, a bátorság, az önbizalom, a szerénység és a közösség céljainak való alárendelődés. A testnevelés a közösség nevelőiskolája. Az 1936-37-es állami és egyházi tantervek és utasítások a társas és csoportos gyakorlatok közé helyezik a táncot. A tananyagban svéd táncokat és magyar tánc lépéseket (magánforgó, magyar tapsos tánc, csárdás stb.) találunk.

Mindaz, ami a népiskolákban folyt, nem tartott kapcsolatot a kor népművészeti mozgalmival és művészetpedagógia irányzataival. Az oktatás- és kultúrpolitika figyelmét elkerülte Bartók Béla, Kodály Zoltán, Gönyei Sándor, Lajtha László és Volly István munkássága, Paulini Béla

csákvári Faluszínpada (1926), a Gyöngyösbokréta mozgalom (1930), a Regös Cserkészlet (1939), Muharay Elemér Játék-, Tánc és Ballada Együttese és Molnár István 1939-től végzett gyűjtése, együttesi munkája, illetve vitája a magyar mozdulatról és a magyar drámáról (1943).

Helyettük hosszú időre Elekesné Wéber Edit 1935-ben kiadott könyve lett a mértékadó szakirodalom. A *Magyar táncok* címmel kiadott mű összefoglalta azokat a táncokat, amelyek az oktatott tananyagot jelentették. A munkát miniszteri rendelet *vezérkönyvként* engedélyezte elemi, polgári, közép- és felsőkereskedelmi iskolák számára. Oktatási programjában főként népies műtáncok szerepeltek (sortánc, leventetánc, nemzeti négyes, díszpalotás stb.). Saját koreográfiái is sorakoztak a könyvben, melyek kísérőzenéi magyar nóták és népies műdalok voltak. A művet a néptánc akkori gyűjtői és színpadi feldolgozói erőteljesen vitatták, elvetették, harcoltak a „műmagyar” felfogás ellen, és számon kérték a néprajzi hitelességet. Mentségére legyen, hogy Gönyei Sándor és Lajtha László hiteles, tudományos értékű néptánc összefoglalása csak 1937-ben látott napvilágot *A magyarság néprajzában*.

#### *A II. világháború alatt*

1941-ben jelent meg az a nyolc osztályos elemi iskola tanterve és utasítása, amelynek testnevelés tanterve elkészítésében Kerecsi Endre és társai vettek részt. Az egyszerű énekes népi játékok az ének-zene és a testnevelés tananyagában egyaránt szerepeltek. A táncanyagot előkészítő játékos táncokra, magyar tánc lépésekre és magyar táncokra bontották. A gyakorlatok a torna, az atlétika és a játék bázisára épültek, kiegészülve a néptánc elemeivel. A tananyag tartalom a korábbi szellemnek felelt meg. Továbbra is Wéber Edit könyve a vezérfonal. A testnevelés célja „az egészség, edzettség, erő és ügyesség; az engedelmség és önuralom, az önálló elhatározás és cselekvés képessége, egymás szeretete és az összetartás; az egészséges testi élet és illedelmes magatartás megszokása” (Népiskolai Tanterv és Utasítások, 1940).

#### *A II. világháború után*

Az 1946-ban az általános iskola számára kiadott tanterv két fontos változtatást fogalmazott meg: (1) Az ének-zeneoktatásban Kodály Zoltán elvei alapján a népzene át kell a gyereket az egyetemes zenéhez eljuttatni. (2) Kerecsi Endre és társai – folytatva a világháború előtt megkezdetteket – a haladó hagyományokat a kalokagathia szellemében a görög nevelési eszményekig igyekeztek visszavezetni: „A testnevelés nem a régi torna korszerűsített fedőszava, hanem a nevelés egyik tényezője.” Minden olyan törekvés gyűjtőfogalma, amely a kalokagathia szellemében a testi egészséget is az emberibb ember érdekében akarja szolgálni. Ennek „a jó és szép” jegyében fogant törekvésnek a testápolás, az értelmi oktatás és a testgyakorlás az eszköze. A tánc tananyagának összeállítója Szentpál Mária. A tananyag tartalom a néptánc és a népi játék a kor gyűjtésének és tudományos feldolgozásának háttérével. A pedagógusok szakmailag megalapozott szakkönyvekre támaszkodhattak (Földes, Kun és Kurasi 1989, 327–328).

#### *A totalitás évei*

Az 1950-ben megjelent tanterv ének-zene anyagában a Szovjetunió és a népi demokratikus országok népeinek dalkincsét hangsúlyozták ki, a testnevelés feladata pedig „a tanulók előkészítése a szocializmust építő munkára és a haza védelmére; sokoldalúan fejlett, egészséges, edzett, vidám, testkultúrát kedvelő, a közösségi munkában tevékeny, hazáját szerető, harcos szellemű, öntudatos és fegyelmezett ifjúság nevelése.” A tananyag és a követelmények látszólag változatlanok voltak. A torna, az atlétika és a játék mellett a tánc továbbra is szerepet kapott. Összeállítója Szentpál Mária maradt. A tananyag konkrétan megfogalmazott és lebontott volt, de idegen struktúráként élt e rendszerben. Didaktikai kapcsolat nem fedezhető fel az MHK mozgalom által diktált, militarizált



gyakorlatokkal (futás, úszás, kerékpározás, gyakorlókézigránát-dobás, kislabdahajtás, függeszkedés, lapos kúszás stb.). A táncanyag az ének-zene tananyaggal sem törekedett koncentrációra.

1952-ben az OSH gondozásában készült új testnevelési tanterv lépett életbe, amely a versenyszellemet állította előtérbe. Ezzel az intézményes, tanórai táncoktatás hosszú időre befejeződött, s a hetvenes évekig kellett várni az újrakezdésre.

### Játék és tánc a pedagógusképző intézetek programjában

1911-ben az állami elemi iskolai tanító- és tanítónőképzés csak a testgyakorlás tárgyán belül, mindössze népi játékokkal bővítette a képzés tartalmát.

Az 1923-ban megjelent tanterv és utasítás csak arról intézkedett, hogy „a tánc az I–V. osztályban külön erre a célra szervezett tanfolyamokon tanítható.” Az utánzó, énekes, mondókás játékok, táncjátékok mindössze az I. osztály programjában szerepeltek.

Az 1926-ban megjelent tanmenet a testnevelés gyakorlatait és játékeit táncszerű mozdulatokkal, énekes játékokkal és tánclépekkel bővítette. A majdani tanításra vonatkozó módszertani utasításokat egyetlen dokumentumban sem találtuk meg.

A Magyar Testnevelési Főiskola 1925-ben kezdte meg működését. Korábban tornatanító-képzőkben folyt a szakemberképzés. Az ország különböző régióiban zajló képzések programjaiban nincs adat a táncra vonatkozóan. Az 1929-ben jóváhagyott óraterve a nők számára öt, a férfiak számára pedig két féléves néptáncos képzést tervezett. Ez kisebb módosításokkal 1952-ig maradt fenn a gyakorlatban. Elekesné Wéber Edit 1929-től tanított a főiskolán.

Az 1947/48-as tanévben hirdették meg a testnevelési/mozgásművészeti szak első évfolyamát. Az új fakultás célja, hogy „az eddigi – inkább versenyszerű – testnevelés helyett a női test adottságait is figyelembevevő, zeneileg alátámasztott, az általános művészi érzéket növelő és a tömegsportot is tekintetbe vevő mozgásos nevelésnek szolgáljon alapul”. A szak az elképzelések szerint középiskolai testnevelés oktatására is jogosított volna.

A tánc 1946-os, majd 1948-as megjelenése az általános iskolákban, illetve a középiskolákban szakembereket igényelt. E korban is a tűzoltás módszere a kézenfekvő. A Pedagógusok Szabad Szakszervezete 1947 szeptemberében testnevelő tanárok részére szervezett néptáncanfolyamot, hogy a hiányt pótolni tudja. Az ehhez hasonló átképzések a továbbiakban is gyakorlattá váltak. A fő cél a koreográfusképzés, a színpadi táncok tanításának, módszereinek megismertetése volt. A VKM egyetemi főosztályán 1946 szeptemberében dokumentum készült a Testnevelési Főiskola valódi főiskolává szervezéséről, benne többek között női torna és gimnasztika, illetve tánc és ritmika tanszékkel. 1947 májusában már táncpedagógiai szak igénye is megjelent. 1947. szeptember 13-án a kultuszminiszter bejelentette a pénzügyminiszternek: „a leányifjúság testnevelésének korszerűsítése céljából a Testnevelési Főiskolán a testnevelő tanárnők oktatásában a tánc tanítását intenzívebbé óhajtom tenni. Módot kívánok nyújtani a női nemben ösztönösen megnyilvánuló táncos, ritmikus, a zenei elemeket kihangsúlyozó és felhasználó mozgáskultúrai irány főiskolai jellegű tanítására és a megfelelő nevelőgárda kiképzésére. A táncos nevelés a régi irányú női testnevelés mellett a női test harmonikus mozgását hangsúlyozza ki. E célból a Testnevelési Főiskolán táncnevelési szakot óhajtok rendszeresíteni.” A táncszak tanárai többek között Szentpál Olga, P. Berczik Sára, Elekes Istvánné, Szabó Iván, majd Rábai Miklós volt. 1948-ban átszervezték a Testnevelési Főiskolát, új évfolyam már nem indult, és táncnevelői diplomát sem adtak ki. A Testnevelési Főiskolán 1951-ben már valamennyi hallgató testnevelő tanárként végzett (Lenkei 1970).

A táncoktatás megszüntetése előtt egy évvel, az 1951/52-es tanévben tánc főtanszak indult a Színművészeti Főiskolán, amely az 1956/57-es tanévben bocsátotta ki utolsó évfolyamát. Képzésének tartalmát, kimenetét nem az iskolai oktatás határozta meg. Fő célja színpadi táncrendező

és koreográfusok képzése volt. Ezt követően a Népművészeti Intézet, illetve utódai képeztek táncoktatókat (Vadasi 1990, 100–119).

### Összegzés

1. Az első világháború előtt és alatt a játék és tánc oktatása iránti igény a tantervekben és utasításokban nagyon korán megjelent a testgyakorlatok sorában. Ez köszönhető a militáns poroszos tornától való eltávolodási kísérleteknek, magyartitási törekvéseknek.
2. A népiskolai oktatásnak nincs, vagy csak alig kitapinthatóan van kapcsolata néptáncoktatással és a modern művészeti pedagógiákkal. A regös cserkész mozgalom eredményei csak néhány intézményben éreztették hatásukat, de nem voltak nagy befolyással a tantervi programok tananyag-tartalmára. Nem sikerült megvalósítania az ideálisnak tartott programját, hogy a népi kultúrát a maga eredetiségében terjessze (Vitányi 1964). Ebben csak a II. világháborút követően, 1952-ig történt változás.
3. A vizsgált időszakban – a tananyaghoz nincs vagy kevés a tanítás-módszertani szakirodalom. Nincs jól kidolgozott szakemberképzés. A pedagógusképzés tisztázatlan kimeneti szabályozású.
4. Arra a kérdésre, hogy a pedagógiatörténet e szakaszában a dokumentumokban megfogalmazottak, megtervezettek valóban megvalósultak-e, vagy minden csak jámbor szándék maradt, a választ a kor iskolai dokumentumaiban kellene keresnünk. Ez a kutatás egy újabb fejezete lehetne.

### Irodalomjegyzék

- A magyarság néprajza. 1–4. köt.* (1933–1937) Budapest.
- A Magyar Királyi Testnevelési Főiskola oktatási és nevelési terve* (1929). Budapest.
- Borbándi Gyula (1983): *Magyar népi mozgalom*. New York. 46–53.
- Elekesné Wéber Edit (1935): *Magyar táncok*. Budapest.
- Földes Éva, Kun László és Kutassi László (1989): *A magyar testnevelés és sport története*. Sportkiadó, Budapest.
- Havadi Barnabás (1931): *Milyen legyen az iskola?* Budapest.
- Kaposi Edit és Maácz László (1958): *Magyar népi táncok és táncos népszokások*. Bibliotheca, Budapest.
- Kis Áron (1891): *Magyar népi játékok gyűjteménye*. Budapest.
- Klebsberg Kunó (1929): Előszó. In: Jellenz Margit és Brunner Éva (összeáll.): *Gimnasztika elméletben és gyakorlatban 5-16 éves gyermekek számára*. Budapest.
- Kmettykó János (1915): *Az iskolai testnevelés reformja*. M. Kir. Tudományegyetemi Nyomda, Budapest.
- Kmettykó János és Misángyi Ottó (1929): *A nevelő testgyakorlás tanításanyaga korosztályoknak megfelelő csoportosításban. 1–4. köt.* Bichler I. Könyvnyomdája, Budapest.
- Kodály Zoltán (1973.): „...ép testben ép elme lakozzék.” Kodály Zoltán elfelejtett írása a nemzeti tornáról. *Magyar Nemzet*, 1974. április. 8.
- Lenkei Júlia (1970): Volt egyszer egy táncnevelőszak. *Kritika*, 1970. november.
- Lenkei Júlia (1993, összeáll.): *Mozdulatművészet*. Magvető – T-Twins, Budapest.
- Lugossy Emma és Gönyei Sándor (1947, összeáll.): *Magyar népi táncok*. Budapest.
- Molnár István (1947): *A magyar nép táncjai*. Budapest.
- Népiskolai tanterv és Utasítások* (1940). Budapest.

## Népnevelés a népzene eszközeivel

A népművészet és az Éneklő Ifjúság ideológiája

- Pesovár Ernő (1983): Történeti előzmények. In: Kaposi Edit és Pesovár Ernő (szerk.): *Magyar táncművészet*. Corvina Kiadó, Budapest. 9–26.
- Pukánszky Béla és Németh András (1994): *Neveléstörténet*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest. <http://mek.niif.hu/01800/01893/html/11.htm#Heading6>
- Réthei Prikkel Marián (1924): *A magyarság táncai*. Magyar Néprajzi Társaság Könyvtára, Budapest.
- Szabó Károly (1931): Iskolai testnevelés és társadalmi sport. (Rendes tanári székfoglaló értekezés.) *Zempléni Múzsá*, 10. évfolyam. 2. sz.
- Szentpál Mária (1946): *Ritmika*. Budapest.
- Tanterv és utasítás az elemi népiskola számára* (1912). Kiadta a vallás és közoktatásügyi miniszter 1905-ik évi június 16-án 22.02. eln. számú rendeletével. Budapest.
- Tanterv és utasítás az állami elemi iskolai Tanító- és Tanítónőképző Intézetek számára* (1919). Kiadta a vallás és közoktatásügyi m. kir. miniszter 1911 évi június hó 30-án 78.000. sz. a. kelt. rendeletével. Budapest.
- Tanterv és utasítás a katolikus elemi népiskolák számára* (1926). Kiadta a Magyar Püspöki Kar az 1926. évi március 27-én tartott tanácskozmányából. Második kiadás. Szent István Társulat, Budapest.
- Tanmenet a m. kir. állami elemi népiskolai Tanító- és Tanítónőképző Intézetek és azokkal kapcsolatos gyakorló elemi népiskolák számára. II. rész.* (1926) Kiadta a vallás és közoktatásügyi m. kir. miniszternek 1916. évi május hó 20-án kelt 61.800. sz. rendeletével. Budapest.
- Tanterv és útmutatások a nyolcosztályos népiskola számára* (1941). *Részletes útmutatások. V. kötet*. Budapest.
- Tanterv és utasítás* (1950). A vallás és Közoktatásügyi Minisztérium 1220-10/1950 VFM számú rendelete. Budapest.
- Testnevelés Tanterv és útmutatás* (1952). A vallás és Közoktatásügyi Minisztérium 1952. VFM számú rendelete. Budapest.
- Vadasi Tibor (1990): Volt egyszer egy főiskola. *Táncművészeti Dokumentumok*. Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest. 100–119.
- Weszely Ödön (1932): *Pedagógia*. Második, teljesen átdolgozott kiadás. Révai, Pécs.
- Vitányi Iván (1964): *Tanulmányok a magyar táncmozgalom történetéből I–II*. Budapest.

### Előzmények

#### *Szellemi mozgalmak*

A 19. század végén az Egyesült Államokból és Nyugat-Európából kiinduló szellemi mozgalmak Magyarországot is meghódították a századfordulón. A folyamat a nemzeti romantikán túlnőve az ősi népi értékek felfedezésével kezdődött. Ezek a szellemi folyamatok nemzetenként változó karaktert öltöttek, de vezérmotívumaikban erős hasonlóságot mutattak, például mindenhol a meglévő politikai-társadalmi rendszer ellenmozgalmaként jöttek létre, s egyfajta harmadik utat kínáltak a meglévő rendszerrel szemben. Az életreform mozgalmak újításai közé tartozik például az öltözködés, a testkultúra és az étkezés megreformálása (vegetarianizmus). Művészkolóniák jöttek létre, melyeknek célja az volt, hogy az originális magyar motívumvilágból táplálkozva a hagyományos polgári művészetet megszüntessék.

A gödöllői művésztelep volt a magyarországi szecesszió központja. Vezetője Körösfői-Kriesch Aladár és Nagy Sándor volt. Eszmeiségük központjában a kereszténység otthon-, szeretet- és családesezménye állt. Új életmódot vettek fel, és családjukkal kiköltöztek a nagyvárosból. Ez a forradalmi szemléletmód is része volt annak a sok újításnak, amely a megszokott normákkal szállt szembe. Az individuum az előző korokhoz képest előtérbe került, s a család kohéziós ereje, valamint a gyermeknevelés jóval jelentősebb szerephez jutott. Az európai sajtó is egyre többször tudósított az „új felfogású pszichológiai, a gyermekmegfigyelés megjelent szakmunkáiból” (Szabolcs 2002, 40). Az erőteljes urbanizáció és iparosodás hatásainak ellensúlyozásaként a kor művészei, szellemi vezetői a természet felé fordulásban látták önkifejezésük kulcsát.

#### *Kiss Áron, Vikár Béla (1859–1945), Kodály Zoltán és Bartók Béla jelentősége*

Kiss Áron (1845–1908) tevékenysége már az 1870-es évektől figyelemreméltó volt. Ő kezdeményezte elsőként a magyar neveléstörténet forrásainak felkutatását és összegyűjtését.<sup>1</sup> Tevékenységének hatására 1877-ben megalakult a *Paedagogiai Társaság*, mely azt a feladatot tűzte ki célul, hogy évente kiadjon egy olyan jelentést, amelyben a hazai pedagógiai irodalmi műveket bírálja, kiegészítve a német, angol és francia munkák ismertetésével. Továbbá a külföldön megjelenő szakirodalmat magyar nyelven megjelenteti, az eddigi magyar pedagógiai irodalmi műveket rendszerezi, monográfiák írását ösztönzi, és gyűléseket tart, melyeken különböző szakmai témákat vitatnak meg (Kriston 2002, 30). Az elmaradott falusi iskolák képzetlen tanítóinak segítségével nyújtott szerepe is kiemelkedő volt, több pedagógiai művel igyekezett őket munkájukban támogatni.

Kiss Áron életének talán legjelentősebb terve a magyar népi játékok összegyűjtésének gondolata volt, amelyet mint az 1875 óta a budai tanítóképző intézet tanáraként tevékenykedő szakember vetett fel 1883-ban az Országos Képviseleti Tanítógyűlésen. Tervének előzményei az 1870-es évekre nyúlnak vissza. Már ekkor elkezdett foglalkozni a játékkal és a játék ügyé-

<sup>1</sup> <http://iqdepo.hu/dimenzio/12/b401-012.html>

nek előmozdításával. Fontos neveléstörténeti mozzanat volt a játéknak, mint tevékenységnek a definiálása. Így a játék és a torna vonásainak összehasonlítása ekképpen jelent meg írásaiban. A játékot, mint önkéntes, szabad tevékenységet említette. A tornát, ami vezényszóval jár, s olyan, mint az „abszolút állam előiskolája”, egyszerűen „hitvány pótléknak” (Kiss 2000, 525) titulálta, a játék helyettesítésére alkalmatlannak tartotta. „Sokkal becsesebbnek tartjuk a játékot, kivált az első osztályban, mint a tornát. A tanító jól teszi, ha gyermekek közt szokásos játékokból kis gyűjteményt csinál magának s különös tekintettel van a gyermeki hangkörhöz alkalmas dalos játékokra. A nemzeti szokásoknak kell itt is kidomborodni, hiszen magyar gyermeket képezünk” (Kiss 1882).

Az 1883-as tanítógyűlés azzal a határozattal fogadta el Kiss Áron népdal- és népi játék gyűjtési indítványát, hogy a játékoknak és daloknak a magyar nemzeti nevelés szolgálatába kell állniuk, valamint a gyűjtés végrehajtását a haza minden vidékére ki kell terjeszteni. 1885-ben Trefort Ágoston vallás és közoktatásügyi miniszter a gyűjtésről szóló megbízást rendeletben erősítette meg, a munkát meg lehetett kezdeni.

Kiss Áron a játékot és játszást műveltségi alapként, fontos tudás- és kultúraszervező alkotóelemként képzelte el. Egyenesen nemzeti érdekek tartotta a játékok összegyűjtését. Azt vallotta, hogy mivel a nyugatról, elsősorban német nyelvterületről beszivárgó játékok szövegei silány minőségű fordításokban terjedtek el, ezzel elrontják a magyar nyelvérzékét és ritmusérzékét, pedig a zene, mint a gyermek belső gondolatvilágának kivetítési eszköze, az önmegismerés, önkifejezés fontos momentuma. Gondolatainak hangot adott például a *Vasárnapi Újság* című lapban is.

Az 1887 végére befejeződött gyűjtésen óriási és színes összetételű anyag keletkezett: gyermekeknek szóló felnőtt versek, mondókák, gyermekek által formált, alakított rigmusok, mozgásokkal, eszközökkel, táncokkal összekapcsolt énekes, közösségi játékok; a hagyományos jeles napok és naptári ünnepek népszokásai. A rendszerezés és a kiadás előkészítése még néhány évet vett igénybe. Kiss Áron tanítványai (Sztankó Béla, Bartalus István) segítségével hozta létre a kottákat igénylő darabokat. Az addig megjelent játékleírásokat és az újonnan feltárt forrásokat összevetette, a gazdag szövegváltozatokat rendszerezte.

1891-re fejeződött be a munka. Még ebben az évben ki is adták a *Magyar gyermekjáték* című gyűjteményt (Kiss 2000), mellyel Kiss Áron a korai gyermekkor fogékony, flexibilis lelkiállapotát véve alapul, a gyermekben lakozó „homo ludens” eddig fel nem tárt lehetőségeit kívánta életre hívni.

A kortárs magyar zeneszerzők felismerték a magyar népzene és népszokások Kiss Áron által elkezdett kutatási folyamatának a nemzeti öntudatra gyakorolt pozitív hatását. Kodály Zoltán (1882–1967) szerint „a magyar gyermek elveszett paradicsomának emlékét őrzi” (Kodály 1982, 62). Bartók Béla pedig fel is használta Kiss Áron gyűjteményét a *Gyermekeknek* című, zongorára írt kötetéhez.

Vikár Béla (1881–1945) 1896 ősztől kezdte meg népdalgyűjtési munkáját Mezőcsáton. Az urbanizálódó, polgárosodó társadalom ellenpólusaként egyre erősödött a magyar népi kultúra mélyebb megismerésének vágya, s ezzel párhuzamosan nőtt a népdaltanulásra való igény. Vikár Béla a népdalgyűjtéshez az Edison-féle fonográfot használta, és gyorsírással rögzítette a dalokat. A gyűjtőkörutakon keletkezett főljegyzéseket hazatérve azonnal letisztázta, és a mintegy 7000 dalt 1910-ben átadta a *Népköltési Gyűjtemény* szerkesztőjének, Vargha Gyulának, aki sajnálatos módon az egész kéziratot elvesztette (Gergely 2008).

Kodály Zoltán először 1896-ban, az Millenniumi Kiállításon találkozott Vikár Béla nevével, aki a *Fehér László balladája* tucatszámú dallamának gyűjtőjeként volt feltüntetve. 1903-ban felkereste Vikárt, amikor doktori disszertációjának témájául a magyar népdal strófászerkezetének vizsgálatát választotta.

A Kiss Áron-féle gyűjtemény fogadtatása nagyszabású népdalgyűjtési hullámmal eredményezett a századfordulótól kezdve.<sup>2</sup> Népzenekutató zeneszerzőink gyakran írtak saját összeállítású, tanulásra szánt kottáik előszavába magvas, gondolatébresztőnek szánt bevezetéseket. Kodály 1906-ban a magyar társadalmat ostorozta a *20 magyar népdal* című, Bartók Bélával közösen szerkesztett, megharmonizált népdalok kottájának előszavában. „A magyar társadalom túlnyomó része még nem elég magyar, már nem elég naiv és még nem elég művelt arra, hogy ezek a dalok közelebb férközzenek a szívéhez” (Bartók 1948, 28).

Kodály egyéb, kritikának is szánt publikációi jelentek meg különböző szaklapokban, például a *Hivatalos Közlönyben* egy zeneelméleti könyv bírálata 1912-ben (Kodály 1982, 13), illetve a népdal feltámasztásáról a *Pesti Naplóban* 1918-ban. A cikkben említést tett a 19. század második felében a népdallal kapcsolatban elindult folyamatról, mely nem jutott el a teljes megismerésig. Véleménye szerint a közfelfogás tévesen ítélte meg a népzene, népdal szerepét: „nem olvasnivaló vers, másrészt nem zenedarab, hanem a kettő szintéziséből alakult magasabb rendű harmadik” (Kodály 1982, 16).

A századforduló után folytatódott az a folyamat, amely a tanítóképzés fejlesztésével kezdődött. A hatékony oktatási rendszer kiépülése, az intézmények specializációja elősegítette a diákok céltudatosabb pályaválasztását. Fontos szempont volt, hogy a diákok magyar intézményekben tanuljanak, és ne szivárognak külföldre.

### Népnevelés a népzene eszközeivel – a népművészet ideológiája

Ha a népdalokat megpróbáljuk alkotórészeikre bontani, akkor a következő elemeket kapjuk: *zene, szöveg*, valamint sok népdalnál a *tánc*.

*Zeneileg* több hasznos dologgal szembesül a pedagógus a népdaltanítás során: a páros lüktetésű magyar gyermekdalok a legalkalmasabbak a magyar beszéd elsajátítására. A dalok ötfokú – pentaton és pentachord – hangkészlete könnyen énekelhetővé, és más népek dalaitól jól megkülönböztethetővé teszi őket. Számtalan olyan zenei jelenséget tartalmaznak (például ritmushasználat, forma és dallamvezetés), amelyek később, a hétfokú zenélésnél is fontos szerepet kapnak, ezért azok későbbi tudatosítása már kevesebb problémával jár.

A dalok *szövegein* keresztül az anyanyelvet a gyerek, mint a „tudat alatti magyarság talpkövé” (Kodály 1982, 95) különböző fejlődési stádiumokban, törvényszerűségekké átítva érzékelheti. Tartalmi elemeiben gyakran jelennek meg szélsőséges érzelmek, rég elfeledett foglalkozásnevek, szavak, melyeknek tudatosítása, magyarázata a népi hagyományörzést szolgálja.

A szimbólumvilág különösen előkelő helyet foglalt el mind a népdalok szövegeiben, mind a népművészet más területein. A vizualitáshoz, az elektronikus médiához kötődő tömegkultúrában is felfedezhetjük, s az irodalomban, a vallásban és a művészetekben is jelen van. Az egyes szimbólumok megjelenése kultúránként más-más tartalommal bír. A modernitással egy időben pedig új szimbólumok jelennek meg, s keverednek, ötvöződnek a régiekkel.

A leggyakrabban megjelenő szimbólumok Tánczos Vilmos: *Szimbolikus formák a folklórban* (2007) című könyve alapján: az állati (mozgás szerint csoportosítva: káosz, nyüzsgés; rohanó állat, harapó állat és az állat mint erotikus jelkép), a növényi (erdő, fa, virágok, zöld ág és gyümölcsök), a téri (kert, utca, út, ház, csárda) jelképek, valamint az égitestek (nap, hold, csillag) és az anyagok (víz, tűz, só, méz és sár).

Két dal szövegének elemzésén keresztül érzékelhetjük, hogy szinte kimeríthetetlen népdalaink szimbólumvilága. Kodály: *Gyermek- és női karok* (1969) című művéből a *Zöld erdőben* című dal

<sup>2</sup> 1918 ősztől kb. 8000 magyar, 2800 szlovák, 3500 román és 150 egyéb nemzetiségűektől (ruténektől, szerbektől, bolgároktól, cigányoktól) származó dallamot sikerült összegyűjteniük.

szövegében<sup>3</sup> az erdő az egyik legerősebb szimbólum. A magyar népdalokban az erdőnek erotikus tartalma van: az intimitás, a boldogság megtestesítője, élet-, és termékenységi szimbólum. Az erdő a természet szentélye, egyben beavatási színtér és a halál helye is. A tudattalan szimbólumaként is gyakran említik. Az erdővel és a búzával, mint női motívummal gyakran együtt jelenik meg a madár, a ló és az ökör, mint férfi motívum.

A másik példa az egyik leggyakrabban előforduló fűzfamotívum. Dobszay László: *A hangok világa* című tankönyvsorozatának (1969) III/82. népdalának első versszakában<sup>4</sup> találkozunk ezzel a fával, mely a legjellegzetesebb vízparton megjelenő fa szimbólumává vált. Ezt külsődleges tulajdonságai is erősítik: leveleinek ezüstös színe, a lehajló ágak, a sípkészítésre alkalmas odvasság. Az antikvitásban a halál- és holdistennők szent fájaként szerepelt. A magyar népdalokban a leggyakrabban a „szomorú” jelzővel együtt jelenik meg, ezért szinte kivétel nélkül az elválás, a gyász és a halál témájának környezetében találjuk. A temetőkultuszban az embernek növényként való továbbéléséért az örök élet jelképe.

Ha a festmények szimbólumait kutatjuk, ott is találunk a már ismert motívumokból. Nagy Sándor: *Otthon/Tűzhely* című, 1905-ben készült festményéről (1. kép) a következőképpen ír Géczy János: „A kép a művész házaspár Galamb utcai házában szoba-konyháját ábrázolja. A tűzhely mögötti asztalnál ül a festő, asztalán könyvek, s szeretettel nézi asszonyát, aki a tűzhely előtt áll, s egy cserepes rózsatővel bíbelődik. A művészi gonddal részletezett rózsza mögött festőállvány található. Az ablakban felrémlik a külső világ: a lebukó napban a veszprémi várhegy, a püspöki palotával. Több hagyományos jelképet tartalmaz e mű, s mind univerzum-szimbólum. A tűz, a rózsza, a könyv valamennyi európai világkép által fenntartott makrokozmosz-jegy, s együttesük még hangsúlyosabbá teszi ezt. Mivel Veszprém katolikus székhely, székesegyháza és főpapjai a nemzetállam kialakulásában jelentős szerepet kaptak, s a beavatottnak a látvány mindezt megidézte, a katolikum univerzum-elképzelése is implikált. A belső és a külső világ, a mikro- és a makrokozmosz összevetése vajon idegen-e a magyar szecessziós alkotás olvasatától? Biztosan nem az. A kép függőleges tengelyének bal oldalán szokványos maszkulin szimbólumok: a ház melegét adó sparheltben a tűz, a könyvek hagyományaira alapozott, irányadó férfiúi tudás, s a világot beragyogó napfény, jobb oldalon a karitatív feminitás jegyei: szív alakú edényben növény, templom és fény felé induló rózsafa, amelyhez gondoskodóan hajol a népies ruhába öltözött asszony” (Géczy 2004).



1. kép:  
Nagy Sándor:  
*Otthon/Tűzhely* (1905)<sup>5</sup>

<sup>3</sup> „Zöld erdőben, sík mezőben lakik egy madár, / Kék a lába, zöld a szárnya, / Jaj, be gyöngyén jár. / Várj, madár, várj, / Te csak addig várj, / Míg az Isten megengedi, / Tiéd leszek már.”

<sup>4</sup> „Megkötöm lovamat / szomorú fűzfához, / lehajtom fejemet / két mellső lábához.”

<sup>5</sup> [http://www.magyarpedagogia.hu/document/Geczi\\_MP1041.pdf](http://www.magyarpedagogia.hu/document/Geczi_MP1041.pdf)

Hasonló atmoszférát láthatunk Nagy Sándor: *Kertünk* című, 1902-ben készült festményén is (2. kép). A kép népies-idilli helyszínt mutat, ahol a szelíd állatok között kertjét gondozza a tulajdonos. Az asszony rózsák, liliomok s egyéb Mária-attribútumok közt tevékenykedik, miközben pihenő társára pillant.



2. kép:  
Nagy Sándor: *Kertünk* (1902)<sup>6</sup>

A pedagógia mindenkori feladata többek között az, hogy a feledésre ítélt, a magyar népi kultúra legmélyebb rétegeiben gyökerező, egykor egységes egészként működő kódrendszert a feledés elől megmenekítse.

Azt, hogy a magyar népzene és népi kultúra használata a nemzeti identitástudatot is erősíti, ehhez hasonló utalásokban érhetjük utol: „a világ népei ma ahelyett, hogy egy vagy két zeneileg régi kultúrájú nép zenéjét készen átvegyék, a maguk nemzeti karakterét akarják kifejezni” (Kodály 1989, 407). Azok a gyerekek, akik így nevelkednek – még ha nem is lépnek művészi pályára, koncertszerető közönséggé válnak felnőtt korukban. Kodály szerint ez a következmény jótékonyan befolyásolja aztán a különböző zenei intézmények, például az Operaház fenntarthatóságát is.

### Kórusművekké nőtt népdalok – az Éneklő Ifjúság ideológiája

*Az előzmény: identitásválság*

Az I. világháború következtében kettős szerepet kapott a népi kulturális gyökerek felé való fordulás. Egyrészt lehetőség nyílt katonadalok gyűjtésére, s ezzel politikai színezetet kapott az eddig a népdalgyűjtők – nagyrészt szakmai elhivatottságtól és kíváncsiságtól vezérelt – munkája. Másrészt nemzeti összetartó erőként funkcionált, mivel a háború okozta identitásválság az elcsatolt területek felé fordította a társadalom figyelmét. A folyamat támogatásának legkiválóbb eszköze a népdalok feldolgozása, majd színpadon történő megszólaltatásuk volt.

*Zeneszerzői arculatváltás és a kórus szerepe*

Kodály munkásságában egyre jelentősebb a nagy előadói apparátust igénybe vevő művek térhódítása (11 hangszeres, 69 énekes és 4 színpadi műve született az 1920-as és '30-as években). Kodály kis gyermekkarok komponálásával próbálta segíteni a karének terjedését. Kórusművei kettős funkciót láttak el: tartalmukban a falut, formájukban a várost szimbolizálták, és ezt a kettősséget igyekeztek egységbe foglalni. Annak ellenére, hogy „a magyar nem szeret egyesülni” (Kodály 1989, 405), eddig nem látott közösségi zenélési hullám söpört végig a társadalmon, így az 1920-as évekre a kóruskultúra iránt kialakult megállíthatatlan érdeklődés az új eszmeiség

<sup>6</sup> [http://www.bibl.u-szeged.hu/ejszaka\\_2006/bagoly\\_a\\_kepzomuveszetben/31.html](http://www.bibl.u-szeged.hu/ejszaka_2006/bagoly_a_kepzomuveszetben/31.html)

képviselőjének, az értékes magyar népzenenek a társadalom széles rétegeihez történő eljuttatása felé mutatott. A kórusban való éneklés nemcsak közösségformáló, hanem neveléstörténeti jelentőségű is volt. Kodály megjelenéséig nem foglalkozott az oktatáspolitikával azzal, hogy az iskolákban kórusok működjenek, pedig a közös éneklés folyamán a társadalmi szolidaritás gyakorlására is mód adódott, mert a különböző társadalmi osztályoknak együttműködésben kellett munkálkodniuk az énekkari élet fellendítésén. A munkás és polgári kóruszövetség közös munkája „fizikai örömet” okozott Kodály számára.

#### *Az Éneklő Ifjúság ideológiája*

Kodály a századfordulótól kezdve alkalmazta a népdalok beemelését a komolyzenébe, annak ellenére, hogy eleinte nagyon vegyes fogadtatásban részesült mind a közönség, mind tanítványai részéről. Kodály munkásságában megjelenő főbb életreform motívumokról Pukánszky Béla írásában olvashatunk (Pukánszky 2005).

Az 1920-as és '30-as években iskolai gyermekkórusok, tanítóképző intézeti kórusok, munkáskórusok, daloskörök jöttek létre. Kodály a nem iskolai kereteken belül történő kórus szervezésének feltételeként olyan embercsoportot jelölt meg, melynek tagjai egymást megbecsülik, és társadalmilag egyenlőnek tekintik. Úgy gondolta, akkor van értelme a kóruséneklésnek, ha vezetőik igényes kórusműveket választanak repertoárjukba, a magyarság kifejezését helyezik előtérbe, külföldről csak értékes mesterműveket vesznek át, amelyeket lehetőleg eredeti nyelven próbálnak énekelteni. Így azért, hogy előbb a magyarságot ismerik meg, az egyén „nem téved el a világ rengetegében” (Kodály 1982, 47). Azt vallotta, hogy iskolai kórusoknál a gyerekek felkészültségi szintjének megfelelő, „csakis művészi értékű” (Kodály 1982, 41) zenemű választása lehet ideális. Ez az ötlet is merőben ellenkezett az eddigi gyakorlattal, amely az volt, hogy a nyugatról hozzánk érkezett, divatosabb, értéktelegebb, a szélesebb tömegek számára viszont annál inkább érthető műveket énekeltek a kórusokkal.

Meggyőződése szerint a kórusok közül leginkább a vegyes karok létrejöttét kell támogatni. A férfiak és nők együtténeklése az egyenrangúság kifejezése is egyben, ezért ábrázolják „az élet teljességét” (Kodály 1982, 121).

Az 1920-as évek második felétől szerveződő Éneklő Ifjúság mozgalom, majd az első Éneklő Ifjúság<sup>7</sup> hangverseny (1934. április 28.) addig soha nem látott lelkesedéssel várta fel a nem ritkán több száz, vagy akár ezerfős kórusokat. Ez a mozgalom tette lehetővé Bárdos Lajos és Bartók Béla kórusműveinek a tömegekkel való megismertetését is.<sup>8</sup>

1925-től növekvő nemzetközi érdeklődés övezte Kodály zeneszerzői munkásságát. Ellátogatott Lipcsébe, Cambridge-be, Londonba, Leydenbe, New Yorkba, Cincinnatiába, Amszterdamba, Hágába, Rotterdamba, Kölnbe, Zürichbe, Gloucesterbe, Worcesterbe, Herefordba, Milánóba, Berlinbe, Párizsba, Genfbe, Los Angelesbe, Berlinbe, Drezdába, Firenzébe, Bécsbe és Temesvárra (Eősze 2007, 110–187).

<sup>7</sup> Az Éneklő Ifjúság ötlete Bárdos Lajos feleségétől származott.

<sup>8</sup> Először 1929-ben került kiadásra Bárdos Lajos: *101 magyar népdal* című műve, melyet a zeneszerző cserkészfiúknak állított össze, és amely hihetetlen népszerűsége tette szert, 1945-ig hét kiadást ért meg. Bartók: *Gyermek- és női karok* című művét 1936-ban a Magyar Kórus Kiadóvállalat adta ki. A bemutató 1937. április 18-án volt a kecskeméti Katona József Színházban, ahol Bartók és felesége jelenlétében hangzott el a 27 egyenemű kar (Mindszenty 2009).

## Zárszó

A népnevelés az 1940-es évektől iskolai keretek közé, tantervbe építve jelent meg a zenei analfabetizmus felszámolásának szándékával. Ma a zenei kiselőképző és előképző két évében, valamint a szolfézs tárgy első 3 évében a népdalok alkotják a zenetanulás gerincét.

A tanulmány az *Életreform mozgalmak és a reformpedagógia* (K 68484, témavezető: Németh András) című OTKA kutatáshoz kapcsolódik.

## Irodalomjegyzék

- Bárdos Lajos (1929, szerk.): *101 magyar népdal*. Magyar Cserkészszövetség, Budapest.
- Bartók Béla (1936): *Gyermek- és női karok*. Magyar Kórus Kiadóvállalat, Budapest
- Szabolcsi Bence és Szöllösy András (1948, közr.): *Bartók Béla válogatott zenei írásai*. Budapest, Magyar Kórus.
- Bartók Béla és Kodály Zoltán (1906): *Magyar népdalok*.
- Dobszay László (1969): *A hangok világa*. 3. kötet. Editio Musica, Budapest.
- Eősze László (2007): *Kodály Zoltán életének krónikája*. Editio Musica, Budapest.
- Gergely Pál (2008): Vikár Béla gyűjtőútjai nyomán. *Folkszemle*, 2008. május.
- Géczi János (2004): Reform életmód – és szimbóluma: Nagy Sándor világképének és művészetpedagógiájának elemei. *Magyar Pedagógia*, 104. évf. 1. sz. 19–37.
- Kiss Áron (1882): Mit tanítunk az első osztályban? *Néptanítók lapja*, 1882. 30. sz.
- Kiss Áron (2000): *Magyar gyermekjáték-gyűjtemény*. Holnap Kiadó, Budapest.
- Kodály Zoltán (1969): *Gyermek- és női karok*. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest.
- Kodály Zoltán (1982): *Visszatekintés I.* Zeneműkiadó Vállalat, Budapest.
- Kodály Zoltán (1984): *Magyarság a zenében*. Magvető Kiadó, Budapest.
- Kodály Zoltán (1989): *Közélet, vallomások, zeneélet*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest.
- Kriston Vizi József (2002): Kiss Áron és a játék. In: *Tudós tanárok – Tanár tudósok*. Országos Pedagógiai Könyvtár és Múzeum.
- Mindszenty Zsuzsanna (2009): *75 éves az Éneklő Ifjúság*. Előadás Nagykanizsán 2009. április 18-án az Éneklő Ifjúság Szakmai Napokon.
- Pukánszky Béla (2005): Kodály Zoltán zenepedagógiai munkásságának életreform-motívumai. In: Németh András, Mikonya György és Skiera, E. (szerk.): *Életreform és reformpedagógia – Nemzetközi törekvések magyar recepciója*. Gondolat, Budapest. 192–213.
- Szabolcs Éva (2002): A gyermektanulmányi és reformpedagógiai szemléletmód megjelenése a magyar pedagógiai sajtóban 1890–1906. In: *Magyar neveléstörténeti tanulmányok I.* Eötvös József Kiadó, Budapest.
- Tánczos Vilmos (2007): *Szimbolikus formák a folklórbán*, Kairosz Kiadó.
- [http://www.bibl.u-szeged.hu/ejszaka\\_2006/bagoly\\_a\\_kepzomuveszetben/31.html](http://www.bibl.u-szeged.hu/ejszaka_2006/bagoly_a_kepzomuveszetben/31.html)
- <http://www.folkradio.hu/folkszemle/cikk.php?id=19>
- <http://iqdepo.hu/dimenzio/12/b401-012.html>
- [http://www.magyarpedagogia.hu/document/Geczi\\_MP1041.pdf](http://www.magyarpedagogia.hu/document/Geczi_MP1041.pdf)

## Politikai és személyi tényezők a táncművészképzésben 1945 után

### Művészetpolitikai viszonyok a szabadművelődéstől a népművelésig

Magyarországon a II. világháború után fokozatosan átalakult a kulturális élet és az oktatásügy. Az egymást követő kormányok művelődéspolitikájának módosulása, a hangsúlyok eltolódása jól nyomon követhető a szakterületet felügyelő tárcák belső szerkezetének változásaiból és a miniszterek megnyilatkozásaiból.

A vallás- és közoktatásügyi tárcát 1945. november 15-től 1947. március 14-ig vezető Keresztury Dezső miniszter 1946. április 25-én, az Országos Köznevelési Tanács, az Országos Szabadművelődési Tanács, a Magyar Művészeti Tanács, az MTA és a Sport Főtanács tagjai előtt mondta el *A mai magyar művelődéspolitika irányelvei* című programbeszédét, amelyben a szabadművelődés szellemiségét alapul véve ígért fejlődést a kulturális és oktatási szféra egészének. Valamennyi tervnek megvalósítására azonban nem maradt ideje, mert 1947. március 17-én Ortutay Gyula vette át a tárcát, és vezette 1950. február 25-ig.

Ortutay a *Művelődéspolitikánk alapelvei* című nyilatkozatában, 1947. május 17-én, az autonómiák erősítéséről, a demokratikus öngazgatásról, az állam programfinanszírozó szerepéről beszélt. Nevéhez – egyebek mellett – mégis a szovjet pedagógiai és oktatásszervezési példák kritikátlan átvétele, az orosz nyelv kötelező oktatásának bevezetése, az iskolák államosítása és az egyetemek feldarabolása, az MTA politikai átszervezése és a tudományos élet ideológiai szempontú megrendezése, a könyvtárselejtezés és a központi tankönyvkiadás fűződik (Keresztury 1946; Ortutay 1949; Mann 2001; T. Kiss 1993).

A művelődésügy közvetlen politikai irányítás alá vonása a Magyar Dolgozók Pártja (MDP) totális hatalmának megerősödésével párhuzamosan zajlott. Ennek egyik eszköze volt 1949 júniusában a Népművelési Minisztérium létrehozása. A tárcát 1949. június 11-től 1953. július 4-ig vezető Révai József a párt főideológusa volt, így közvetlenül érvényesítette a direktívákat. Mindez a „kulturális forradalom” kategóriájában öltött testet, amely Révai szerint azt jelentette, hogy a népben ki kell fejleszteni a szocialista világnézetet, az alkotó tudományt és művészetet a nép felé kell fordítani, és kulturális decentralizációval elő kell segíteni a falu szocialista átalakulását. Ehhez pedig minden eszközt fel kell használni: az iskolát, az agitációt és a propagandát, a művészetet, az irodalmat és a tömegek kulturális mozgalmának minden formáját (Bolvári-Takács 2002; Révai 1952).

Ilyen politikai körülmények között alakult meg a Magyar Táncszövetség 1949-ben, elnöke Ortutayné Kemény Zsuzsa mozdulatművész (a hivatalban levő miniszter felesége), főtítkára Téry Tibor koreográfus lett. A *Táncoló Nép* című lap első számának címlapján, *A táncmozgalom jövője* című írásában Losonczi Ágnes közzétette a szövetség küldetésnyilatkozatát. A Lenin-idézeteket bőven felvonultató szöveg a táncművelés fejlődését a táncsoportok számának ugrásszerű emelkedésével szemlélteti (1946-ban 110, 1947-ben 250, 1948-ban 400, 1949-ben 2000 csoport). A cikkíró az öt éves terv céljainak megfelelően összefoglalta a hazai táncélet fejlesztését szolgáló teendőket, köztük a táncos képzés intézményesítését és a Táncművészeti Főiskola megalapítását

is. Ugyanebben a számban jelent meg a később a Népművelési Minisztérium táncreferensévé előlépett Dukáné Máté Margit mozdulatművész *A tánc feladatai a nevelésben* című írása, amelyben az ideológiai megalapozásról, a közösségformáló és testedző szerepről szólt. Az év végén ismét ő ragadott tollat, hogy beszámoljon a szovjet úttörő táncszakkörök munkájáról (Dukáné 1949a; 1949b; L. Á. 1949).

A táncművészképzés kérdéseit a lap továbbra is folyamatosan napirenden tartotta. A táncmozgalom népi demokratikus fejlődési állomásait 1950-ben Körtvélyes Géza foglalta össze; ekkor már működött a Színház- és Filmművészeti Főiskola Táncfőtanácsa, létrejött a Táncművészeti Iskola, illetve az abból továbbfejlesztett Állami Balett Intézet. A leningrádi ösztöndíjas Merényi Zsuzsa előadásban számolt be szovjetunióbeli tapasztalatairól, a Vaganova-féle balettmódszertan alkalmazásáról, a pártirányításról és a kollektív szellemről, a néptáncoktatás fontosságáról és a Népi Művészetek Háza működéséről (Körtvélyes 1950; M. P. 1950).

A hivatásos táncművészképzés felügyeletét létrehozásától kezdve a Népművelési Minisztérium látta el, az amatőr táncoktatók képzése és tánciskolák felügyelete azonban 1951. június 5-ig a Belügyminisztériumnál maradt. Ekkor a táncművészzel kapcsolatos valamennyi ügy Révai hatáskörébe került. Ortutay Zsuzsa 1951 szeptemberében, az akkor induló *Táncművészet* című lapban, már ennek tudatában foglalta össze főszerkesztői hitvallását. Az eredmények ismertetése és a szovjet példák magasztalása mellett kifejezte azon meggyőződését, hogy a hazai táncművészet 1945 óta elért eredményei a nép kulturális felemelkedésének egyik zálogát jelentik. A *Táncművészet* 1956-ig ennek szem előtt tartásával szolgálta a művészetpolitikát (Ortutay 1951).

### Személyi tényezők

#### Mozdulatművészet

1. *Országos Mozdulatművészeti Tanítóképző Tanfolyam (1945–49)*. A nyugat-európai és amerikai hatásra a 20. század első évtizedeiben Budapesten megnyílt mozdulatművészeti magániskolák között a három legjelentősebb irányzatot a Bess Mensendieck-féle női torna alapján álló Madzsar Alice (alapítva: 1912), az Isadora Duncan-féle szabadművelődés irányzatot képviselő Dienes Valéria (alapítva: 1914), valamint az Émile Jaques-Dalcroze-féle ritmikus tornát adaptáló Szentpál Olga (alapítva: 1919) iskolái jelenítették meg. A magániskolák által kiadott bizonyítványok felhasználhatóságát azonban ellehetetlenítette a Testnevelési Főiskola 1925. évi létrehozása, mert a belügyminiszter az iskolák működési engedélyét a vezetőik főiskolai végzettségéhez kötötte. Ezért az iskolák 1928-ban, Magyar Mozdulatművészeti Egyesület néven érdekképviseleti szervezet hoztak létre, amelynek sikerült elérnie, hogy a belügyminiszter 1929-ben rendeletet alkosson az 1925-ben felállított Magyar Országos Táncmesterképző Tanfolyam szervezetének kiegészítéséről önálló mozdulatművészeti szak létrehozásával. A kurzus 1932-től Magyar Országos Táncmester- és Mozdulatművészeti Tanfolyam (*sic!*), 1933-tól Tánc- és Mozdulatművészet-tanítóképző Országos Tanfolyam néven működött tovább. 1942-ben az addig hat hónapos képzési időt három évre emelték, Tánc- és Mozdulatművészeti Tanfolyamként. A kurzust 1945-ben Országos Mozdulatművészeti Tanítóképző Tanfolyam néven újjászervezték, továbbra is három éves tantervű képzéssel – ellentétben az 1942 előtti időszakokkal, amikor az állami szerepvállalás csak a vizsgáztatásra és a vizsgafelkészítésre terjedt ki, az oktatás a magániskolákban folyt (Dienes 2005; Merényi 1979).

1945 után az ismét helyzetbe hozott mozdulatművészek komoly szakmai terveket szöttek, Szentpál Olga, Rabinovszky Máriusz és Ortutay Zsuzsa például táncművészeti főiskola felállítását kezdeményezték. A szabadművelődés korszakának ígéretes légköre azonban hamarosan szertefoszlott. A műfajt a felesége érintettsége okán is támogató Ortutay Gyula miniszteri befo-

lyása fokozatosan csökkent, végül leváltották. Az ekkorra már kifejezetten kapitalista csökevénynek minősített mozdulatművészet korábbi sikerei senkit sem érdekeltek, és a belügyminiszter az 1948/49-es tanév végével megszüntette a Tanfolyamot. Az indokolás szerint a tánc- és mozdulatművészet színvonalának emelése, valamint a képzés folyamatosságának érdekében a miniszter az 1949/50. tanévre tánciskola létesítését határozta el. A VKM-ben valóban tervezték az iskola felállítását, de a politikai események 1949-ben már lehetetlenné tették az eredeti terv megvalósítását. Ezt felismerve a Mozdulatművészet Egyesület 1949. április 25-én feloszlatta önmagát (Dienes 2005; Fuchs 1990; 2009; Lenkei 2001).

A mozgalom felszámolása néhány hónap alatt bekövetkezett. A Táncszövetség 1949. szeptember 28-ai aktíváján Szentpál Olga, a művészeti osztály vezetője kifejtette, hogy a szocialista táncművészet fejlődéséhez a szovjet baletteken át vezet az út. Az 1950. július 4-én, a Népművelési Minisztériumban Losonczy Géza államtitkár és Csillag Miklós művészeti főosztályvezető részvételével tartott értekezlet világossá tette a hivatalos álláspontot. A meghívottak közül Lőrinc György arról beszélt, hogy bár a mozdulatművészek között vannak tehetségesek, most a néptánc vagy a balett felé kell fordulniuk. Szentpál Olga pedig teljes önkritikát gyakorolt, amennyiben elfogadta, hogy a haladó táncművészet forrása a néptánc, ehhez a szovjet táncművészet eredményei jelentik az ideológiai alapokat, és a mozdulatművészet lényegében „kapitalista csökevény”. Mindezek epilógusaként a párt hivatalos álláspontját Vitányi Iván összegezte a *Táncoló Nép*, majd a *Táncművészet* című lapban. A mozgásművészetet burzsoá formalizmusnak nevezte, de a benne részt vevő személyeknek komoly szerepet szánt a szocialista táncművészet fejlesztésében. Ez a művészeti ág ezzel évtizedekre eltűnt a magyar táncművészet palettájáról, és egykori művelői más táncműfajokban helyezkedtek el (Fenyves 2005; Szentpál 1949; Vitányi 1950; 1951).

2. *Testnevelési Főiskola (1947–49)*. Az Ortutay Gyula által támogatott mozdulatművészeti lobbihatása nyilvánult meg a Testnevelési Főiskolán 1947-ben indított táncnevelési szak létrejöttében, amelynek deklarált célja az általános iskolai testnevelés bővítése volt. A kezdeményezők, Szentpál Olga és Ortutay Zsuzsa, ennek megoldását a mozdulatművészet testnevelőképzésben való megjelenítésében látták. Szentpál Olgát 1947 végén ki is nevezték tanárnak, ő azonban a Színművészeti Főiskolán betöltött hasonló állása miatt hamarosan lemondott, s helyette 1948 őszén Rábai Miklós került a tanszékre, aki 1950-ig, a vezetésével megalakult Magyar Állami Népi Együttes létrehozásáig maradt státuszban. Tanított még az Operából politikai okokból eltávolított Géczy Éva balettművész, valamint Berczik Sára és Duka Margit. A külső körülmények és a főiskola belső viszonyai folyamatosan változtak, így a szak tanulmányi és szervezeti szabályainak lefektetése végül elmaradt. Nem meglepő tehát, hogy az 1947-ben táncnevelési szakra felvett hallgatók ilyen oklevelet soha nem kaptak. Ők vagy szakot váltottak és testnevelő tanárként szereztek diplomát, vagy abbahagyták tanulmányaikat. A táncnevelési szak utóéletéről annyiban beszélhetünk, amennyiben a művészi torna, illetve a ritmikus gimnasztika később helyet kapott a testnevelőképzésben (Lenkei 2007).

### *Klasszikus balett*

1. *Magyar Állami Operaház balettkiskolája (1937–50)*. Az Operaházban a kezdetektől fogva önálló státuszt biztosítottak az utánpótlás-nevelést végző balett-tanító részére. Az intézmény 1908-tól elemi iskolával bővült, tehát az Operaház gondoskodott az alapfokú oktatásról, állami tanítónő alkalmazásával. A polgári iskolai végzettséget a növendékek csak magántanulóként, az ún. budapesti állami előkészítő tanfolyam keretében szerezhették meg, amelyhez az Opera korrepetáló tanárokat biztosított. Az 1920-as és '30-as évek meghatározó személyiségei Kőszegváry Margit táncitanítónő (1934–45), az elemi népiskolában pedig Klimkó Lászlóné igazgató-tanítónő (1925–34) és Bathó Borbála tanítónő (1925–49) voltak (Bogdány 1970; Évkönyv 1934–35; Lugossy 1977).

A balettképzés számára Nádasi Ferenc 1937-es belépése jelentette a fordulópontot: a nemzetközi rangú pedagógus és koreográfus működése szervezeti és minőségi változásokat eredményezett. Ténylegesen ekkortól beszélhetünk az Operaház Balettkiskolájáról. Márkus László operaházi igazgató néhány évvel később arról írt, hogy Nádasi működésének eredményeként az addigi három magántáncos helyett már 16 fiatal férfitáncosuk van, valamennyi saját nevelés, és klasszikus olyan, hogy a milánói Scala Budapestre költözött az *Igor herceg* bemutatójára (Márkus 1940–1941).

Miben állt a szemlélet- és módszerváltás, s melyek voltak Nádasi Ferenc újításai? Az Operára jellemző korabeli viszonyokra a feleség, Nádasi Marcella így emlékezik: „Az iskola nívója ijesztő volt. [...] Volt a régiek között is, aki tudott volna jobban tanítani, de senki sem vette a fáradságot, és az volt az általános felfogás, hogy nem szabad saját magunknak konkurenciát nevelni” (Nádasi 1979, 44–45). A későbbi balettagazgató, Harangozó Gyula írja: „Amikor bekerültem a színházba, voltak például balettlépések, amelyek csak a primabalerinának voltak fenntartva. A mester azokat nem is tanította másnak. Ha valaki magától ellette vagy kigyakorolta, akkor jó volt, de ezek a primadonnának a »kasszalépései« voltak” (Harangozó 1971, 76). Hamala Irén emlékei szerint a Nádasi előtti képzési metódus abban állt, hogy a növendékek reggeltől estig az Operában voltak, minden próbán minden táncot megtanultak és rengeteget stávizáltak (Erdélyi 1965). Ezzel egybevág Hidas Hedvig leírása: „Amikor az Operaházba kerültem mint balettnövendék, [...] semmiféle oktatási rendszer vagy módszer nem volt. A tehetségesebb növendékek autodidakta módon fejlesztették magukat” (Erdélyi 1966, 9).

Nádasi megerősítette a felvételi vizsgát, és gyökeresen megújította az oktatást. A növendékekkel az első két évben Kőszegvári Margit foglalkozott, Nádasi ezt követően vette át a képzésük irányítását. A növendékek számára a színpadi gyakorlat megszerzése nem okozott gondot, „de nem voltak koncertek, végzős vizsgák [...] s hogy ki lesz ösztöndíjas, később együttesi tag, azt az év végi termi vizsga után bizottság döntötte el. Így csoportos vagy szólófeladatokban nem tudtak önállóan színpadhoz jutni a növendékek.” – emlékezik Kun Zsuzsa (Emléklés 1984, 15). 1939-től kezdve azonban Nádasi magániskolája rendszeresen tartott vizsgakoncerteket, amelyekben a mester lehetőséget adott operai növendékek fellépésére is. Ezekről a sajtó rendszeresen beszámolt, név szerint is kiemelve a legjobb alakításokat (A táncművészet vizsgálja 1949; Körtvélyes 1966; Lugossy 1977; Nádassy 1947).

Nádasi balettmesteri munkássága meghatározó jelentőségűvé vált a hazai balettművészet történetében. Keze alól olyan kiváló táncosok kerültek ki, mint Csinády Dóra, Éhn Éva, Kovács Nóra, Kun Zsuzsa, Lakatos Gabriella, Mák Magda, Pásztor Vera, Patócs Kató, Szarvas Janina, illetve Fülöp Viktor, Gál Andor, Rab István, Tatár György, Tóth László és Vashegyi György. Az sem véletlen, hogy az 1965-ig Kossuth-díjjal kitüntetett balettművészek – a koreográfus Harangozó Gyula kivételével – mind Nádasi-növendékek voltak (Bolvári-Takács 2009a).

A Nádasi-féle operai balettkiskolában az utánpótlás-nevelés a korábbiakhoz nem hasonlítható eredményeket hozott, de komoly hátrányt jelentett a közismereti oktatás minimális szintje, illetve a további létszámbővítés korlátozottsága. Ez különösen az 1940-es évek végétől, a szovjet balettek megjelenése nyomán vált akut problémává és megalapozta az Állami Balett Intézet létrehozását.

2. *Táncművészeti Iskola (1949–50)*. Az első, állami alapítású, és kifejezetten a szocialista táncművészet fejlesztése, valamint a szovjet modell meghonosítása érdekében létesített intézmény a Táncművészeti Iskola volt. Alapításáról a Népművelési Minisztérium Pártkollégiuma 1949. november 8-án foglalt állást. A tárca mind a táncos képzés megalapozáshoz, mind a táncgyűjtések működtetéséhez segítséget kívánt nyújtani, ezért az iskola hét éves képzési idejű, alapfokú táncművészeti, és három éves képzési idejű, középfokú táncoktatóképző tagozatból állt. Révai 1949 decemberében adta ki az alapításról szóló rendeletet, igazgatónak és balettmesternek a Szentpál-

tanítvány Lőrinc Györgyöt nevezték ki, további tanároknak pedig Hidas Hedviget (balett), László Bencsik Sándort (néptánc) és Szentpál Olgát (történelmi társastánc). Az oktatás 1950 januárjában kezdődött el, de csak fél éven át tartott. 1950 nyarán ugyanis a legfelső pártvezetés jóváhagyta az Állami Balett Intézet megalapításának tervét, amely összül – az Operaház Balettiskolája és a Táncművészeti Iskola összevonásával – megnyitotta kapuit. A Táncművészeti Iskolában folyó képzés tehát értékelhetetlenül hamar lezárult, illetve más intézményben élt tovább (Bolvári-Takács 2009b; 2010).

3. *Állami Balett Intézet (1950-től)*. Az Állami Balett Intézet 1950-ben azért jött létre, mert az Operaház balettrepertoárjának átalakulása, elsősorban a szovjet balettek megjelenése olyan balettkart igényelt, amelyet a korábbi módszerekkel sem minőségben, sem elegendő létszámban nem lehetett kiképezni. A megoldás a művészetoktatási modellváltásban rejtett, és ehhez mintául a szovjet metodika szolgált: az Agrippina Vaganova leningrádi balettmester által kidolgozott, és 1934-ben könyv formájában is megjelent balettmódszertan. A táncművészképzés ügyének rendezése olyannyira fontos volt Révai József számára, hogy az intézet alapításának ügyét az MDP legfontosabb szerve, a Politikai Bizottság elé vitte. Révai úgy vélte, hogy a hazai balettművészet az utóbbi időben sokat fejlődött, de az Operaház, amelynek feladata lett volna az utánpótlás nevelését végezni, erre nem bizonyult alkalmasnak. S bár a Táncművészeti Iskola képzési rendje is szovjet mintán alapult, itt szintén nem tudták biztosítani a növendékek számára a zavartalan tanulási feltételeket, nem volt például kollégium. A PB 1950. június 29-ei ülésén a javaslat zöld utat kapott, s ez alapján az intézet 1950 szeptemberében, pártutasítás alapján nyitotta meg kapuit. Az erről szóló jogszabály csak 1951 februárjában jelent meg.

Az Állami Balett Intézet integrálta a Nádasai által képviselt hazai módszertani hagyományokat és a Vaganova-féle szovjet tananyagot. Az új intézmény alapító igazgatója Lőrinc György lett, a klasszikus balett munkaközösség vezetését Nádasai Ferencre bízták. Az Állami Balett Intézet első szakmai tantestületének további tagjai Bartos Irén, Hidas Hedvig, Kiss Ilona, Mák Magda, Roboz Ágnes, Szalay Karola, Szentpál Olga mesternők és Vályi Rózsi táncörténész voltak. Évfolyamvezetői feladatokat Hidas, Lőrinc, Nádasai és Szalay láttak el, zenetanárok: Debreczeni Miklósné, Reinitz Ernőné és Ribári Antal. A szintén Szentpál-tanítvány Merényi Zsuzsa (Lőrinc György felesége) 1955-től vette át az akkor felállított pedagógusképző tanszak vezetését. Az operai balettiskola elemi iskolájának utolsó, 1949-ben alkalmazott tanítója, Balogh Györgyné, az ÁBI Általános Iskolájában kapott státuszt (Bolvári-Takács 2000a; Lugossy 1977).

Az intézeten belül négy munkaközösség létesült, céljuk az egyes tantárgyak tananyagának előkészítése és közös kidolgozása volt. A klasszikus tánc munkaközösség vezetője Nádasai Ferenc, a néptánc és karaktertréning motivikai munkaközösségé Szalay Karola, a történelmi társastánc munkaközösségé Szentpál Olga, a zeneelmélet és zongoratanítás munkaközösségé Debreczeni Miklósné lett. A Művészeti Tanács az osztályvezető balettmesterekből és a munkaközösségek vezetőiből állt, feladata az iskola tanmenetének és művészi életének irányítása volt (Bolvári-Takács 2009c; Duka 1952).

A közép fokú intézményként létrehozott intézet neve és státusza a későbbi években fokozatosan módosult. 1975-től felsőoktatási jellegű intézmény lett, 1983-ban – továbbra is Állami Balett Intézet néven – főiskolává szervezték át, majd 1990-ben a neve is megváltozott. Az immár Magyar Táncművészeti Főiskola 2006 óta BA és MA képzést egyaránt folytat (Bolvári-Takács 2000b).

### *Néptánc*

1. *Színház- és Filmművészeti Főiskola Táncfőtanácsa (1945–58)*. 1945-ben a nagyszabású fejlesztési elképzelésekkel rendelkező Hont Ferenc lett az akkori néven Színház- és Filmművészeti Akadémia igazgatója. A megváltozott képzési igényeket főiskolává történő átszervezéssel, valamint új oktatási egy-

ségek, többek között táncművészeti tanszak létrehozásával kívánta megoldani. Bár az elképzelések jó része papíron maradt, több fontos területen sikerült előrelépnie. Az akadémia 1948. január 1-jével Országos Magyar Színház- és Filmművészeti Főiskolává, majd 1949-ben Színház- és Filmművészeti Főiskolává szervezték át (Bolvári-Takács 2009d; Nánay 2005).

1945-ben megindult a táncrendező szak, amelynek vezetését Szentpál Olga látta el, aki 1924 és 1935 között már tanított a színiakadémián. 1948-tól kapcsolódott be a tanításba Géczy Éva, Lőrinc György, Merényi Zsuzsa, valamint az egykor Dienes Valéria köréhez tartozó néptánc-koreográfus, Molnár István. 1950-ig három, kis létszámú (4-5 fős) évfolyam végzett. A komplex jellegű képzésben gyakorlati feladatok, így néptáncos gyűjtőutak is helyet kaptak, de a hallgatók elégtelen előképzettsége, továbbá a néptáncsoportok számának ugrásszerű növekedése, valamint a szovjet hatás erősödése miatt képzési modellváltás vált szükségessé. A főiskola 1949-es szervezeti szabályzata a táncrendezőket még a színházi rendezői tanszakhoz sorolta, de 1949-től már néptánc-koreográfus-képzés indult, 15 fős osztállyal. Tanított Rábai Miklós, László Bencsik Sándor és Molnár István, s a főiskola 1951-ben, Lőrinc György szerkesztésében, balettmódszertan jegyzetet is kiadott. Az immár táncfőtanács új munkatervét Szentpál Olga 1951-ben még kidolgozta, de a következő évben megvált a főiskolától, és energiáját az ÁBI társastánc munkaközösségére fordította. Merényi Zsuzsa viszont 1952-ben tért haza a Szovjetunióból, ahol szakképesítést szerzett, és vezetésével a szak ismét átalakult, ezúttal néptáncpedagógus-képzéssé, amelynek fő irányai a következők voltak: néptáncoktató, balettképző, táncrendező és kultúrotthoni táncvezető. 1955-ben Merényi is az Állami Balett Intézethez került, ahová – a koreográfusképzés kivételével – fokozatosan áttelődött a táncművészképzés teljes spektruma. A formálisan 1958-ig létező táncfőtanács irányítását a Szentpál-növendék Ligeti Mária vette át. A Színház- és Filmművészeti Főiskolán azonban koreográfus-rendező szak – különösen az 1971. évi, egyetemi jellegű főiskolává történő átszervezés után – később több ízben is indult (Csillag 1964; Juhász 1989; Lőrinc 1951; Merényi 1955; 1979; Nánay 2005; Vadasi 1990).

2. *Állami Balett Intézet esti tagozata (1950–53)*. Az ÁBI létrehozásáról szóló rendelet kimondta, hogy a népi táncsoportok – jórészt 18-20 esztendősek – vezetőinek képzésére az intézetben esti tagozat jön létre. Itt a fő tantárgy, a néptánc mellett a hallgatók balettet tanultak, és politikai-ideológiai képzésben részesültek. A tagozat vezetésére László Bencsik Sándor kapott megbízást, akivel Lőrinc György a Táncművészeti Iskolában is együtt dolgozott. A tagozat további szakmai tanárai Roboz Ágnes, Szalay Karola és Szentpál Olga voltak, a táncörténetet Vitányi Iván, az ideológiai ismereteket Heimer Jenőné tanította. A három éves képzési idő letelével, 1953-ban, tizenötven végeztek. Ekkor a szak megszűnt, összhangban azzal, ahogy a hasonló jellegű képzés a Színház- és Filmművészeti Főiskolán is átalakult (Bolvári-Takács 2000b; 2009d; Fodor 2001).

### **Tanulságok**

Történelmi áttekintésünk tanulságai közül elsőként azt emeljük ki, hogy a táncművészeti (felső)oktatás – a többi művészképző intézményhez képest is – saját fejlődési úton járt. 1945 után érvényesült a művészetpolitika közvetlen befolyása, amelynek eredményeként a „népi” és a „polgári” kulturális örökség ellentmondását a néptánc és a balett „szocialista kultúrává” fejlesztésével, és a mozdulatművészet ellehetetlenítésével oldották fel. A kiváló művészpédagógus-egyéniiségek meghatározó szerepe azonban a politikai célú beavatkozásoktól függetlenül változatlan maradt, s különböző iskolákban és képzési formákban továbbra is magas szintű tevékenységet fejtenek ki.

Az előadás a K81672 számú, *A magyar színházi táncművészet történetének forrásai* című OTKA-kutatás keretében készült.



## Irodalomjegyzék

A táncművészet vizsgálója (1949). Kis Újság, 1949. június 5. In: Kaposi Edit és Kővágó Zsuzsa (szerk.): Sajtóválogatás az 1945–1950 között megjelent cikkekből. *Táncművészeti dokumentumok*, 1985. Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest. 1985. 166.

Bogdány Ferenc (1970): Táncművészet és műveltség. In: Lugossy Emma (szerk.): *Az Állami Balett Intézet húsz éves fennállásának jubileumi évkönyve*. Állami Balett Intézet, Budapest. 18–22.

Bolvári-Takács Gábor (2000a): Az Állami Balett Intézet létrehozásának politikai körülményei. *Kritika*, 31. évf. 8. sz. 26–28.

Bolvári-Takács Gábor (2000b): Az Állami Balett Intézet jogállásának fél évszázados fejlődése. *Jogtudományi Közlöny*, 54. évf. 3. sz. 104–108.

Bolvári-Takács Gábor (2002): Révai József és a Népművelési Minisztérium létrehozása. *Zempléni Múzsza*, 2. évf. 4. sz. 14–26.

Bolvári-Takács Gábor (2009a): Kossuth-díj tánclépésben. A magyar táncművészet kiválóságai. *Táncművészet*, 40. évf. 1. sz. 27–29.

Bolvári-Takács Gábor (2009b): A Táncművészeti Iskola létrehozása 1949-ben. *Táncstudományi Közlemények*, 1. évf. 2. sz. 51–60.

Bolvári-Takács Gábor (2009c): *Adalékok Az Állami Balett Intézet létrehozásának történetéhez*. Kézirat. Készült a Nemzeti Kulturális Alap Táncművészeti Szakmai Kollégiumának alkotói támogatásával.

Bolvári-Takács Gábor (2009d): A művészeti főiskolák politikai újjászervezése 1949-ben. *Valóság*, 52. évf. 4. sz. 83–104.

Bolvári-Takács Gábor (2010): A Táncművészeti Iskola első és egyetlen tanéve. *Parallel*, 18. sz. (Megjelenés alatt.)

Csillag Ilona (1964, szerk.): *A százéves színésziskola. Írások és képek múltból és jelenről a Színház- és Filmművészeti Főiskola centenáriuma*. Magvető Könyvkiadó, Budapest.

Dienes Gedeon (2005): *A mozdulatművészet története*. Orkesztika Alapítvány, Budapest.

Dukáné Máté Margit (1949a): A tánc feladatai a nevelésben. *Táncoló Nép*, 1949. április. 8.

Dukáné Máté Margit (1949b): A szovjet úttörő táncszakkörök munkája a népi tánc terén. *Táncoló Nép*, 1949. november-december. 18–19.

Duka Margit (1952): Munkaközösségek az Állami Balett Intézetben. *Táncművészet*, 2. évf. 4. sz. 108–110.

Emlékkülés (1984): Nádasi Ferenc emlékezete. Emlékkülés a Fészek Művészklubban. In: Maácz László (szerk.): *Táncművészeti dokumentumok*, 1984. Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest. 13–20.

Erdélyi Hajnal (1965): Beszélgetés Hamala Irénnel, operaházi tagságának 30. évfordulója alkalmából. *Táncművészeti Értesítő*, 4. sz. 41–45.

Erdélyi Hajnal (1966): Beszélgetések Nádasi Ferenc balettpedagógiai munkásságáról. *Táncművészeti Értesítő*, 1. sz. 8–19.

Évkönyv (1934–35): *A Magyar Királyi Operaház évkönyve 50 éves fennállása alkalmából*, 51. játékév. Kiadja a Magyar Királyi Operaház Igazgatósága, Budapest.

Fenyves Márk (2005): Dokumentumok tükrében – A magyar mozdulatművészeti iskolák vitái. In: Kővágó Zsuzsa (szerk.): *Táncstudományi Tanulmányok, 2002–2003*. Magyar Táncstudományi Társaság, Budapest. 75–106.

Fodor Antal (2001, összeáll.): *Mozaikok a Magyar Táncművészeti Főiskola első ötven évéről*. Planétás Kiadó, Budapest.

Fuchs Lívia (1990): Egy elfelejtett egyesület dokumentumaiból. In: Péter Márta (szerk.): *Táncművészeti dokumentumok, 1990*. Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest. 67–93.

Fuchs Lívia (2009): A magyar tánc történeti kutatás úttörő személyiségei. II. Rabinovszky Máriausz. *Parallel*, 14. sz. 17–23.

Harangozó Gyula (1971): Mozaikok az operai balett és pályám történetéből. *Táncművészeti Értesítő*, 1. sz. 64–79.

Juhász Mária (1989): Emlékezés a Színművészeti Főiskola táncrendező szakára. In: Péter Márta (szerk.): *Táncművészeti dokumentumok, 1989*. Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest. 63–65.

Keresztury Dezső (1946): A mai magyar művelődéspolitikai irányelvei. In: *Mai magyar művelődéspolitikai. Elvek, tervek, eredmények*. Magyar Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium, Budapest. 7–35.

Körtvélyes Géza (1950): Mit köszönhet a táncmozgalom a Pártnak, a népi demokráciának? *Táncoló Nép*, 1950. augusztus-szeptember. 3–5.

Körtvélyes Géza (1966): Nádasi Ferencről – Nádasi Marcellával. *Táncművészeti Értesítő*, 3. sz. 59–63.

L. Á. [Losonczy Ágnes] (1949): A táncmozgalom jövője. *Táncoló Nép*, 1949. április. 1–2.

Lenkei Júlia (2001): A Mozdulatművészeti Tanítóképzőtől a Balettintézetig. *Kritika*, 32. évf. 2. sz. 28–31.

Lenkei Júlia (2007): Volt egyszer egy táncnevelési szak. In: Gajdó Tamás (szerk.): *Színház és politika. Színház történeti tanulmányok, 1949–1989*. Országos Színház történeti Múzeum és Intézet, Budapest. 19–43.

Lőrinc György (1951): *A klasszikus balett iskolák első három évfolyamának tanjegyzete*. Klavdia Armaszevszkoja, a Moszkvai Nagy Színház művésznőjének útmutatásai nyomán írta Lőrinc György; Szentpál Olga, Hidas Hédi és Szalay Karola közreműködésével. Színművészeti Főiskola jegyzetei. Kézirat gyanánt. Budapest.

Lugossy Emma (1977): Nádasi Ferenc, a balettmester. In: Kaposi Edit és Pesovár Ernő (szerk.): *Táncstudományi Tanulmányok, 1976–77*. Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, Budapest. 82–109.

Mann Miklós (2001): *Magyar oktatáspolitikusok 1848–1998*. Oktatási Minisztérium, Budapest.

Márkus László (1940–1941): Az Operaház mélyen tisztelt bérlőjéhez. In: *A Magyar Királyi Operaház évkönyve, 57. játékév. Melléklet*. Kiadja a Magyar Királyi Operaház Igazgatósága, Budapest.

Merényi Zsuzsa (1955): A táncfőtanszak és a néptáncpedagógus-képzés. *Táncművészet*, 5. évf. 2. sz. 73–76.

L. Merényi Zsuzsa (1979): Szentpál Olga munkássága. In: Dienes Gedeon és Pesovár Ernő (szerk.): *Táncstudományi Tanulmányok, 1978–79*. Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, Budapest. 281–335.

M. P. [Morvay Péter] (1950): Mit láttam a Szovjetunióban? Merényi Zsuzsa előadása. *Táncoló Nép*, 1950. augusztus-szeptember. 9–10.

Nádasi Marcella (1979): Életem és a tánc. In: Maácz László (szerk.): *Táncművészeti dokumentumok, 1979*. Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest. 20–49.

Nádassy Ferenc (1947): Nádassy Ferenc balettstúdiójának évadzáró vizsgálója. In: Kaposi Edit és Kővágó Zsuzsa (szerk.): Sajtóválogatás az 1945–1950 között megjelent cikkekből. *Táncművészeti dokumentumok*, 1985. Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest. 165.

Nánay István (2005): *Tanodától – egyetemig. Az intézményes magyar színház- és filmművészeti képzés száznegyven éve*. Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest.

Ortutay Gyula (1949): Művelődéspolitikánk alapelvei. In: *Művelődés és politika. Tanulmányok, beszédek, jegyzetek*. Hungária Könyvkiadó, Budapest. 58–88.

Ortutay Zsuzsa (1951): A táncművészet feladatai. *Táncművészet*, 1. évf. 1. sz. 2–4.

Révai József (1952): *Kulturális forradalmunk kérdései*. Szikra Könyvkiadó, Budapest.

Szentpál Olga (1949): Aktívaértekezlet a Táncszövetségben 1949. szeptember 28-án. Szentpál Olga beszámolója. *Táncoló Nép*, 1949. november-december. 3–14.

T. Kiss Tamás (1993): *A magyarországi kulturális minisztériumokról (1867–1993)*. Budapest.

Vadasi Tibor (1990): Volt egyszer egy főiskola. In: Péter Márta (szerk.): *Táncművészeti dokumentumok, 1990*. Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest. 100–118.

Vitányi Iván (1950): A mozgásművészetről. *Táncoló Nép*, 1950. október-december. 10–11.

Vitányi Iván (1951): A mozgásművészetről tartott ankét eredményei. *Táncművészet*, 1. évf. 1. sz. 28–30.

### A mozdulatművészet, az életreform és az avantgárd<sup>1</sup>

A 2010-es pécsi *A művészettől az életig – Magyarok a Bauhausban* című kiállításon volt látható Bortnyik Sándor 1924-ben festett *Zöldszámár* című képe (1. kép), mely a maga szürrealitásával és abszurditásával együtt egy ideig Madzsar (Jászi) Alice barátjának, Palasovszky Ödönnek<sup>2</sup> az aktivista színházát fémjelezte,<sup>3</sup> egyben egy 1929-es pantomim címe volt.



1. kép: Bortnyik Sándor: *Zöldszámár* (1924)

Ez utóbbi Picassót idéző mozgatható színpadképét<sup>4</sup> Bortnyik Sándor tervezte (2. kép). Az egyik „táncos” maga Palasovszky, a másik egy Madzsar tanítvány-asszisztens, Kövesházi Ágnes volt, a darabot Kozma József zenéjével a Zeneakadémián mutatták be.<sup>5</sup>

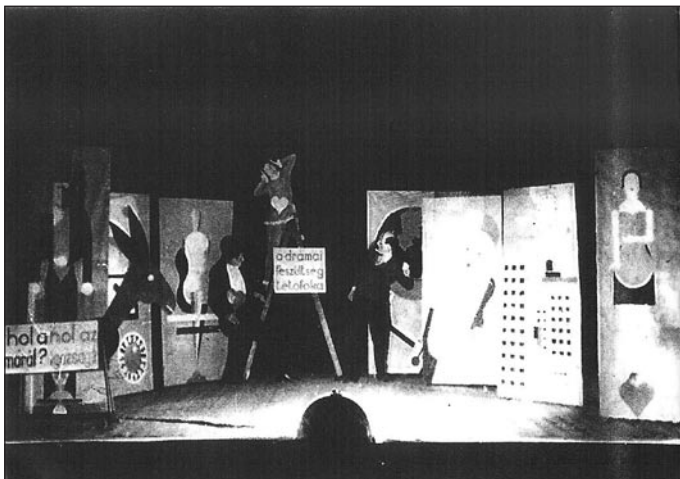
<sup>1</sup> A tanulmányban a mozdulatművészet és mozgásművészet kifejezéseket egyaránt használom. Dienes Valéria megkülönböztette a mozgást és a mozdulatot, így a „mozdulatművészet”-et használta, Madzsar Alice és Szentpál Olga pedig a „mozgásművészet”-et (Dienes 2001).

<sup>2</sup> A Madzsar Józseftől való válása után Palasovszky Ödön lett Jászi Alice második férje.

<sup>3</sup> „Volt akkoriban Bortnyiknak egy sok szeretettel megcsinált képe. Szerelmespár, holdfény, egy kis mai szürkeség, és az emberi lélek mélységéből monumentálisan emelkedett mindenek fölé a zöld számár eget verő, glóriás szobra. Hát ezt a zöld számarat választottuk igazgatónak. Ezt a parádés szerepet Molnár Farkas (a neves Bauhaus építész – B. Á.) alakította a helyzethez méltó fölénnyel és komolysággal. Azóta sem láttam derekabb igazgatót” (Palasovszky 1980, 49).

<sup>4</sup> A kép a MTA Művészettörténeti Kutatóintézetének archívumából, a Palasovszky-hagyatékából való (jelzet: C-I-107/491/1-11.).

<sup>5</sup> Dienes Gedeon és Fenyves Márk szerint az előadás a Zeneakadémián az „Új Színházban”, Jákfalvi Magdolna szerint ugyancsak ott, de a Prizma Színpadon volt. „Ebben az előadásban mozgó kulisszák, gördülő paravánok sokasága választotta ketté a színpad látható és elrejtett felét. [...] A kulisszák konstruktivista paravánokként működtek, a szereplők ezekből a keretektől, saját megfestett másukból léptek elő. A kép életre kelésének mozzanata, a két dimenzió hárommá bővülése egyébként a szürrealista színház nagy találmánya, ráadásul Bortnyik úgy irányította a paravánok mozgását, hogy a horizontális mellett a vertikális tagolást is felfedeztette a nézővel. Ez az előadás a legsikerültebb magyarországi, Bauhaus-stílusú, Oskar Schlemmer és Moholy-Nagy-féle mechanikus balett, hiszen az előadás leginkább az 1924-es weimari Bauhaus színpadkísérleteket követve olyan térdinamikát szerkesztett, melyben a formák és a színek, s a belőlük következő mozgás került elsődleges képpalkotó szerepbe. Bortnyik pantomimjének modellje feltehetően az 1924-es *Meta ou la Pantomime des Lieux* című előadás lehetett. Műfaját, a mechanikus balettet Kurt Schmidt így írta le: A *Mechani-*



2. kép: A Zöldszamár című pantomim színpadképe

2010 tavaszán az egykori erőműből átalakított új Tate Gallery-ben időszaki kiállítást rendeztek *Van Doesburg and the International Avant-garde. Constructing a New World* címmel.<sup>6</sup> A katalógusban négy magyar művész neve szerepel: Huszár Vilmosé, Moholy-Nagy Lászlóé, Kassák Lajosé, illetve Bortnyik Sándoré. Van Doesburg, maga festő-építész, költő, az avantgárd művészet egyik szervező alakja, Huszár Vilmostal a *Stijl* folyóirat alapítója. Doesburg Moholy-Nagyon keresztül került kapcsolatba Kassákkal, Bortnyikkal és a *Ma* több munkatársával. A *Ma* 1921. áprilisi száma I. K. Bonset álnév alatt közölte Doesburg egy versét (X-Images), az 1922. júliusi számot pedig Kassák, a szerkesztő teljesen Doesburg munkáinak szentelte. Az együttműködés jegyében ugyancsak 1922 júliusában a *Stijl*-ben Moholy-Nagy, Kassák és Péri László illusztrációival megjelent Moholy *Produktion-reproduktion* című tanulmánya. Később a kapcsolat a *Stijl* és a magyar konstruktivisták között megszakadt ugyan, mondandóink szempontjából mégis fontosnak tűnik, mert a fent nevezett művészek *összeköttetést teremtve* a nagyobb európai művészi áramlatok és ágak között, közvetlenül vagy közvetve *több szálon is kapcsolódtak Dienes Valéria, Madzsar Alice és Szentpál Olga* egyébként máshonnan induló, és önmagában is autentikus munkásságához.

Ennél azonban még többről volt szó. Lenkei Júlia így fogalmaz: „A magyar mozdulatművészek mozgalmá nemzetközi folyamatokból fakadt, abba ágyazódott bele, azzal volt *egyidejű*. A Delsarte, Duncan-féle szabad tánc, a Mensendieck-féle testgyakorlás és a Dalcroze-ritmika a magyarországi mozdulatművészet egész története során összefonódva egymást inspirálta és fejlesztette. A modern színpadi tánc magyarországi fejlődéséről nem beszélhetünk a zeneoktatás, az iskolai testnevelés és a gyógytorna említése nélkül. E területek folyamatainak változásai ugyanis közös tőről fakadnak és összefüggnek a modern színházi tánc történetével. A *mozdulatművészeti mozgalom*

*kus balett* konstruktív formákat mutatott be táncszerű mozgásban. Nem az emberi testből levezetett formák fokozásán, kiemelésén volt a hangsúly, ellenkezőleg: az emberi testnek erősen háttérbe kellett vonulnia, hogy a tiszta formák színes, tarka játéka érvényesüljön” (Schmidt 1975, 209–210, idézi Jákfalvi 1920). Bortnyiknál három szereplő volt, egy nő, a férje és szeretője, valamint a Zöld Szamár, mint konferanszié. Az emberi psziché jelképe egyszerűsítve a játékosok testén, a jelmezre illesztve jelent meg: a szerelmesekére piros szívet, az öreg férjére pénzeszsákot varrtak. A szamár, az est koordinátora, az összes lehetséges és a bulvárdarabokból jól ismert kliséhelyzetet végigjátszotta a szerelmi háromszöggel, gyilkosságot, a féltékenységet, szöktetést, csalást, s a töredéktörténetek tagolására táblákat helyezett a paravánokra, vagy létrát tolatott be (miként a Bauhausban), s a tetejéről a nézők ezt olvashatták le: A drámai feszültség tetőfoka! vagy Hol a morál? Hol az igazság? [...] Az előadás végét a mennyezetről leereszkedő koporsók és az összedőlő paravánok jelezték, a Zöld Szamár pedig gyászszalagos cilinderral táncra perdült” (Jákfalvi é. n./b).

<sup>6</sup> A téma aktualitását jelzi, hogy a kiállítás iránt igen nagy volt az érdeklődés.

ugyanakkor belesimult az avantgárd nagy hullámába, ennek keretében közvetlen kapcsolatot tartott a képzőművészettel, és létrehozta a komplex színház különböző formáit” (Lenkei é. n.).<sup>7</sup>

A továbbiakban röviden a három nagy mozdulatművészeti iskola – a mozdulat- és táncművészek számára nem ismeretlen – kapcsolatrendszerét vázoló fel. Azt remélem, hogy a sűrű és összefüggő rendszer, a csoportosulások közti személyközi viszonyok (átfedések), illetve az egyes mozgalmak-törekvések egyidejűsége-kölcsönös egymásra hatása 1. finomítja a „megkésetttség”, illetve a nyugati filozófiai iskolák, gondolkodásmód, életstílusok stb. recepciójának az elméleteit, 2. új társadalmi kontextust jelenthetnek a mozgásművészet és az életreform, illetve a reformpedagógiák vizsgálatához, 3. újabb adalékkal szolgálhatnak a zsidó asszimiláció két világháború közti történetéhez.

## Dienes Valéria

Magyarországon Dienes Valériához fűződik az első „moderntánc” tanulmány. Az írás 1915-ben, a *Magyar Iparművészet* 7-8. számában jelent meg *Művészet és testedzés* címmel (Dienes 2001, 124). Az első mozdulatművészeti iskolát is Dienes nyitotta Orkesztikai Iskola néven 1914-ben,<sup>8</sup> az első bemutatót 1917-ben tartották az Urániában. A vizsgaelőadásról Schöpflin Aladár írt egyébként nem túl lelkes beszámolót a *Nyugat* 1917/1. számában.

Dienes Valéria gyakran publikált a *Huszádik Században* és a *Nyugatban*. De a *Nyugathoz* személyes szálak és munkakapcsolatok is fűzték. Távoli rokona, gyermekkorától jó barátja volt Babits Mihály. Babits felesége, Török Sophie ismertetőjét például a következőképp fejezte be: „Angyalok táncához alig lehetne más kíséretet elképzelni angyalok énekénél” (Török 1931). Szintén Török Sophie neve áll a *Nyugatban* annak a Gaál Mózesnek a nekrológia alatt, aki többek közt a 8. kerületi Tisztviselőtelepi Főgimnázium (ma: OPKM) igazgatójaként működött. Iskolájában Babits és Dienes Pál is tanított egy ideig, Dienes Valéria pedig a munkásgimnáziumban adott órákat. Gaál Mózes<sup>9</sup> korán elhunyt fia, ifj. Gaál Mózes írta a *Mese a királykisasszonyról, aki sohasem nevetett* című pantomim történetét. Zenéjét Bartók–Kodály–Dohnányi tanítvány Kósa György szerezte. Még Dienes Valéria első emigrálása előtt, 1919-ben mutatták be Dienes koreográfiájával. Az allegorikus mesejátékban a királykisasszony a lelket, a bohóc az emberiséget jelképezi, de a lelket csak a halálkirályfinak sikerül mosolyra fakasztania.

Az emigráció és a Raymond Duncan kommunájában töltött nehéz évek után, Dienes Valéria először Domokosné meghívására az Új Iskolában tanított orkesztikát, és nagy sikerű, bizánci dallamokkal kísért első misztérium/mozdulatjátékát, a *Hajnalvárást* is az iskola ünnepélyén mutatta be 1924 májusában.<sup>10</sup> Ugyanebben az évben tanítványai biztatására újra megnyitotta saját tanfolyamát.

1919-ig Dienesék baráti köre a *Nyugat* körén túl a Társadalomtudományi Társaságtól (Jászi Oszkár, Szabó Ervin, Pulszky Ágost, Madzsar József, később Jászi Alice férje, stb.) egyfelől a *Huszádik Századig*, illetve a Galilei Körig, másfelől a Gödöllői Művésztelepig, Körösfői-Kriesch Aladárig és Undi Máriáig terjedt. De jó barátságban voltak Lesznai Annával, Jászi első feleségével is. Az emigrációból való hazatérés után Dienes Valéria Prohászka Ottokár püspökkel került nagyon mély spirituális kapcsolatba. Bergson után Prohászka vált számára különlegesen fontos, meghatározó személyllyé. A nyugatosokhoz fűződő szoros kapcsolatai továbbra sem lazultak meg,

<sup>7</sup> Kiemelés: B. Á.

<sup>8</sup> Korábban magánháznaként tanított görögortnát. A nyilvános iskolában Bertalan Vera és Révész Ilona segítettek.

<sup>9</sup> Gaál Mózes (1863–1936): Benedek Elek barátja, ifjúsági író, tanár, majd gimnáziumi igazgató. Szerkesztette a *Tanítók Lapját* és az *En újságomat*. Korszerű pedagógiai nézeteit *A jövő iskolája* című műben fejtette ki.

<sup>10</sup> Van olyan forrás, ahol 1925 szerepel.

és színpadi munkásságán keresztül tartós szellemi-lelki barátság fűzte Bárdos Lajoshoz, aki egyébként ugyancsak Kodály tanítványa volt. Dienes „nem engedett hangszert; a színpadon a mozdulat kórusa volt, az emeleti erkélyen az én kórusom. A két kórus mintegy harapófóga fogta a közönséget. Ezek egy-két felvonásos, részben fél, részben egész estét betöltő darabok voltak; s az ő személyiségével együtt mély, gazdag hatást tettek a közönségre” (idézi Vinczeffly é. n.). Bárdos és Dienes számos művet – esetenként több száz embert mozgató misztériumokat – alkotott közösen: a *Hajnalvárás*, a *Gyermek útját*, a *Szent Imre misztériumot* (ezt a magyarországi Eucharisztikus Kongresszus alkalmával mutatták be), a *Nyolc boldogságot*, a *Rózsák szentjét*, és a *Mária, a megváltás anyját*. Dienes néhány darabjában együttműködött Kerényi Györggyel, Kodály egykori tanítványával, Bartók, illetve Bárdos harmincas évekbeli munkatársával is. Utóbbi Kerényivel és Kertészrel a zenei élet és a kórusmozgalom fellendítésében kitüntetett szerepet játszó *Magyar Kórus* folyóirat és Kiadó alapítója-mozgatója.

### Madzsar (Jászi) Alice

Madzsar Alice fiatalabb korában ugyanabba a szellemi világba, ugyanazokba a társulásokba tartozott, mint Dienes Valéria. Férje, Madzsar József a Galilei Körben tartott előadásokat, a Társadalomtudományi Társaság elnöke, és a Radikális Párt alelnöke volt.

Ugyanakkor Dienes Valéria és Madzsar Alice mozdulatművészeti munkássága eleve más irányú, a húszas évekre pedig már szellemi útjaik is szétartanak. Dienes számára a test és az eszmélet szellemtől átjárt valóság, és a mozdulatban testet öltő eszméletben együtt jelenik meg a szellem és az anyag „tér-idősége vagy idő-térisége” (Dienes, 1977). Jóllehet Madzsar Alice számára is alapvető a test és a lélek kapcsolata, a mozgáson keresztül egy újfajta nőalak és egy modern női szerep megformálására törekszik: ideája a szép és egészséges nő, aki egyszerre élettárs, anya és nő (Madzsar 1926). Dienes történeti, főként bibliai és középkori témákhoz nyúlt, nagy tömegeket felvonultató misztériumokat alkotott, Madzsar Alice pedig Palasovszky kísérletező színházának a koreográfusa volt, ahol a szürrealizmustól, a dadától a konstruktivizmusig, a groteszktól az egzotikusig, vagy – ahogy a *Manifeszturn*ban áll – a munkások számára kidolgozott testművelés-beszédlátvány alkotó együtteség (Palasovszky 1922),<sup>11</sup> a politikai agitációs több száz fős munkáskórusig a legkülönbözőbb témák kerültek színpadra.



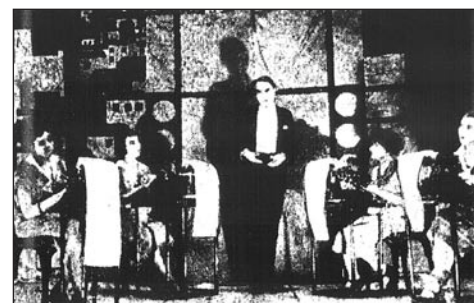
3. kép: A *Manifeszturn* címlapja

<sup>11</sup> Palasovszky Hevesyvel együtt írta a *Manifeszturn*ot, az irodalom is így emlegeti az írást, de az eredeti címlapon csak Palasovszky neve szerepel, ezért így hivatkozom rá.

Az előadásokat a rendőrség rendre betiltotta, Palasovszkynak ezért sem volt állandó színháza. A már említett *Zöldszamár* színház után hol itt, hol ott, például a Belvárosi Színházban, a Fővárosi Operettszínházban, gyakran a Zeneakadémián tartották az előadásokat.

Madzsar Alice már a húszas évek elején foglalkozott színpadi tánccal, így társultak mellé a munkásmozgalommal szimpatizáló olyan avantgárd művészek, mint Palasovszky vagy Bortnyik. Az avantgárd előadások természetesen nem minden előzmény nélkül valók. Hazai előzményként említhető többek közt Mácza János munkássága, vagy az a tény, hogy például 1924-ben a *Ma* magyar, német, francia és olasz nyelven különszámot adott ki az európai színházi formanyelv változásáról.<sup>12</sup> De valószínűleg szerepet játszott az is, hogy a szövegek nagy része már ismert volt, „a nemzetközi avantgárd színpadi szövegek [...] azonnal megjelentek Kassák lapjaiban, legtöbbször Illyés Gyula fordításában. Tzara dadaista színpadi szövegei, Cocteau szürrealista víziói, Goll expresszionista betétszövegei 1916-tól, legtöbbször megírásuk évében ismertek lettek magyarul” (Jákfalvi é. n./a).

Csak felsorolászerűen néhány az előadások közül: *Az Eiffel torony násznépe* (szürrealista komédia, jelmez- és díszlettervező: Bortnyik Sándor), Ivan Goll: *Új Orfeusz*, avagy az „írógép orkeszter”, (melyben Palasovszky frakkban, négy gépirókissasszonynak diktálja saját szerelmi történetét a gépek kopogása kíséretében, Jemnitz Sándor zenéjére<sup>13</sup>), Majakovszkij: *Balra mars!* az Új Föld munkáskórusával, Ernst Toller: *Géprombolókja* (Boromissza Tibor díszlettervével),<sup>14</sup> a Cikk-cakk estek (zeneszerzők: Kadosa Pál, Kozma József, Kovács György és Szelényi István), a Prizma estek, vagy a három részből álló *Korszerű szvit* (Sorsok keresztézése, Félelem, Energiák)<sup>15</sup> és a *Bilincsek* (írta Madzsar Alice, zenészerző Kozma József).



4. kép: Új Orfeusz



5. kép: Géprombolók

<sup>12</sup> „Ebben, a magyar színháztörténet szempontjából igen karakteres, bár ritkán értékelt dokumentumban Marc Chagall és George Grosz díszlettervei illusztrálták Tajrov gondolatait a festői színpadkép kétdimenziós, és a rendezői színpadkép háromdimenziós technikájáról, mindezt Moholy-Nagy filmvéza előzi meg *A nagyváros dinamikája* címmel, s Prampolini retorikailag is futurista remeke követi, mely a futurista dinamikus színpadkép karakterológiáját adta” (Jákfalvi é. n./b).

<sup>13</sup> Jemnitz Sándor Koessler János tanítványa volt, de többek közt Schönbergnél is tanult. Jó barátja volt Adornó, Tóth Aladár és Fischer Annie.

<sup>14</sup> Az előadást a főpróba után a díszlet tűzvesélyességére hivatkozva betiltották.

<sup>15</sup> A Szelényi István zenéjére előadott *Korszerű szvit*, a *félelem drámája* (1933) már nem kerülhetett színre, az első részét játszották Szolnokon, azután az iskola minden nyilvános megmozdulását betiltották, majd magát az iskolát is.

Palasovszky így emlékezett vissza az előadásra: „Madzsar Alice fő koreográfiai műve a *Bilincsek* című, hét részből álló mozgásdráma volt, Kozma zenéjével. 1930-31-ben adtuk elő a Belvárosi Színházban és a Fővárosi Operettszínházban. A főbb szerepeket Róna Magdával (Madzsar Alice táncosa és asszisztense – B. Á.), Kövesházi Ágnessel, Csányi Lászlóval négyen játszottuk. [...] Az előadás egyik sajátossága, hogy a sokféle bálványt, a kérlelhetetlen iramú gépet, a vak és süket falakat mind emberi alakok testesítették meg. Díszlet nem volt, csak fekete függöny. Mindent az emberi test fejezett ki” (idézi Lenkei é. n.).

Jászi Alice kapcsolataihoz visszakanyarodva, közismert, hogy 1922-től mozgásművészeti iskolájának növendékeivel előadásokat rendezett az Újpesti Munkásotthonban, majd a MOSZ-ban, valamint hogy a Munkás Testedzők több hozzá kapcsolódó produkcióban is részt vettek, többek közt az első Cikk-Cakk esten bemutatott *Múmia Osiris előtt* című előadáson, melynek alkotói Hevesy Iván, Kozma József és Kövesházi Ágnes voltak. Részint ez a fajta elköteleződés lett az oka annak, hogy Madzsar Alice-t a rendőrség folyamatosan megfigyelte, és nemcsak az előadásokat, hanem végül az iskoláját is betiltotta. Dienes Valériához hasonlóan, a Madzsar előadásairól szóló kritikák is a *Nyugat*-ban jelentek meg, például Tersánszky Józsi Jenő tollából (*Nyugat*, 1929. I. 825–836.), és az előadások szerzői között alkalmanként Balázs Béla is feltűnik. A Madzsar Alice – Palasovszky párossal dolgozó zeneszerzőket viszont részben más zenei orientáció jellemzi, mint Bárdos Lajost: Kósa, Szélényi és Kadosa Kelen Húgóval és Szabó Ferencsel együtt 1926-ban létrehozta a Modern Magyar Muzsikuskok Szabad Egyesületét.

### Szentpál Olga

Szentpál Olga a Zeneakadémia zongora tanszakán végzett, s ahogy Dienes Valéria, ő sem mozdulatművésznak készült. Mozdulatművészeti iskolája 1919-től működött, 1927-től új, az első táncintézetként épületben, melynek bejáratát Beck Ö. Fülöp és Medgyessy Ferenc egy-egy meztelen nőalakot ábrázoló fríze díszítette. Szentpál Olga a húszas évek közepétől már nem lépett fel, ettől fogva az általa létrehozott Szentpál Táncsoport koreográfusaként működött. Gyakran komponált Bartók zenére (például *Sirató*, *Medvetánc*, *Júlia, szép leány*, *Ének a búzamezőről*, *Mikrokozmosz*), és hasonlóan Palasovszkyhoz, valamint Madzsar Alice-hoz, olyan témákat is fel dolgozott, amelyek a nagyvárosi élet, vagy a gépiesedő világ problémáit érintették (*Nagyvárosi szimfónia*, *Gépember*). Az 1932-ben színre került groteszk táncjáték, a *Baby a bárban* Balázs Béla szövegkönyvére komponálódott (zene: Wilhelm Gross, díszlet Bortnyik Sándor). A történet arról szól, hogy a bár egyik asztalán valaki ott hagyott egy csomagot, benne egy csecsemővel. A Mixer megitatja a gyereket, amitől is az nőni kezd, majd elbűvöli a vendégeket, elcsavarja a Mixer fejét, kifog a férfiakon. A groteszk táncjátékot követően jóval később, már a háború után Szentpál Olgának egy igencsak más hangvételű műve kapcsán dolgozott Balázs Bélával, a *Czinka (Cinka) Pannán* (zeneszerző Kodály Zoltán).

Produkciói közül talán a Belvárosi Színházban játszott, régi magyar zenére írt *Magyar halottas* és a néphiedelemre és népdalra épülő *Mária lányok* a legismertebbek. Ez utóbbi zenéjét saját népzenei gyűjtését felhasználva Volly István szerezte. A stilizált népi motívumokból álló darab szereplői az Élet-lány, a Halál-lány, az Élet-Asszony és a Halál-Asszony. A két lány egy Mária kép előtt meglátja saját jövőjét. A misztériumjátékokhoz is visszanyúló Mária lányokat 1938-ban a Vajda János Társaság szervezésében (többek közt Ascher Oszkár által szavalt versek, Basilides Mária népdalbemutatója és Ortutay Gyula, a szegedi tanyavilág szokásairól szóló előadása kíséretében) Szegeden mutatták be.



6. kép: Buday György fametszete – illusztráció a *Halálba táncoltatott lány* balladájához

A felsorolt nevek is jelzik, hogy Szentpál Olga – bár gyakran ugyanazokkal dolgozott, mint Dienes és Jászi Alice, illetve Palasovszky (Balázs Béla, Bortnyik Sándor,<sup>16</sup> Jemnitz Sándor, Kósa György stb.), és Madzsar Alice-hoz hasonlóan baloldali művészek és értelmiségiek vették körül – mégis részint eltérő beállítottságú csoportokhoz kapcsolódott. Buday, a később világhíres grafikus, az „agrársettlem” alapítója, és mint ilyen, egy ideig tanyakutató,<sup>17</sup> a Szegedi Fialatok Művészeti Kollégiumának művészeti vezetője.<sup>18</sup> A „szegedi fiatalok” közül Szentpál Olga és férje, Rabinovszky Máriusz köréhez tartozott Radnóti Miklós, Hont Ferenc és Ortutay Gyula is. A ma is ismert képzőművészek közül Bortnyik mellett Martyn Ferenc, Hinz Gyula és a zenetörténész Gombosi Ottó, a művészettörténész Gombosi György, Ascher Oszkár és Major Tamás színészek is gyakran megfordultak a fasori (ma: Városligeti Fasor) házban.

### A mozdulatművészeti iskolák közti kapcsolat

A három művész a nyilvánvaló világnézeti különbségek és a mozdulatművészetről vallott ugyan-csak eltérő nézeteik ellenére számos közös produkcióban dolgozott együtt. 1929-ben mindhárom mozdulatművészeti iskola szerepelt a Krisztina körüti Karátsonyi palota kertjében rendezett Mese esten.<sup>19</sup> A koreográfia Bethlen Margit grófnő meséire készült, az előadást filmre vették, és majd

<sup>16</sup> Bortnyik mellett Buday és Farkasházy Miklós grafikai munkái díszítették a Szentpál iskola húszéves évfordulójára kiadott *A mozgásművészet útja* (1935) című kiadványt.

<sup>17</sup> „Az agrársettlem munkája kezdettől fogva kétirányú volt, egyrészt a külső világ tényei, a tanyák és falvak népe felé, másrészt magunk és kollégáink sorai, az új intellektuális fiatalság felé szólt. Az utóbbi talán még fontosabb, hiszen nehezebb. Egy új, az előző generációk életfelfogásával csak történetileg, de nem érzelmileg és érdeklődéssel összefüggő nemzedék soraiban kellett ébresztgetni a szociális felelősségtudás és fajtája érdekében való tetteges orientálódás gondolatát” (Buday 1933).

<sup>18</sup> Buday fametszetei illusztrálták Radnóti *Új hold: versek* című kötetét (1935), valamint az Ortutay Gyula által kiadott *Nyíri és rétközi paraszteséket* (1935).

<sup>19</sup> „A program öt részből állt. *Az elvarázsolt kert* című nyitódarab Adolf Jensen *Lakodalmi indulójára* készült. Közösen adták elő a fellépő iskolák növendékei. Ezután Szentpál Olga tanítványai *Az összeforrat lelkek* című mesét mutatták be az ő koreográfiájával, Dohnányi és Prokofjev zenéjére, Kósa György zongorakíséretével. A következő darab, *A két angyal*, Kozma József zenéjére és dirigálásával került színre a Madzsar-növendékek (köztük már Kövesházi Ágnes és Róna Magda) előadásában, az iskolavezető koreográfiájával. Ugyancsak Kósa György kísérte zongorán Dienes Valéria Bethlen Margit

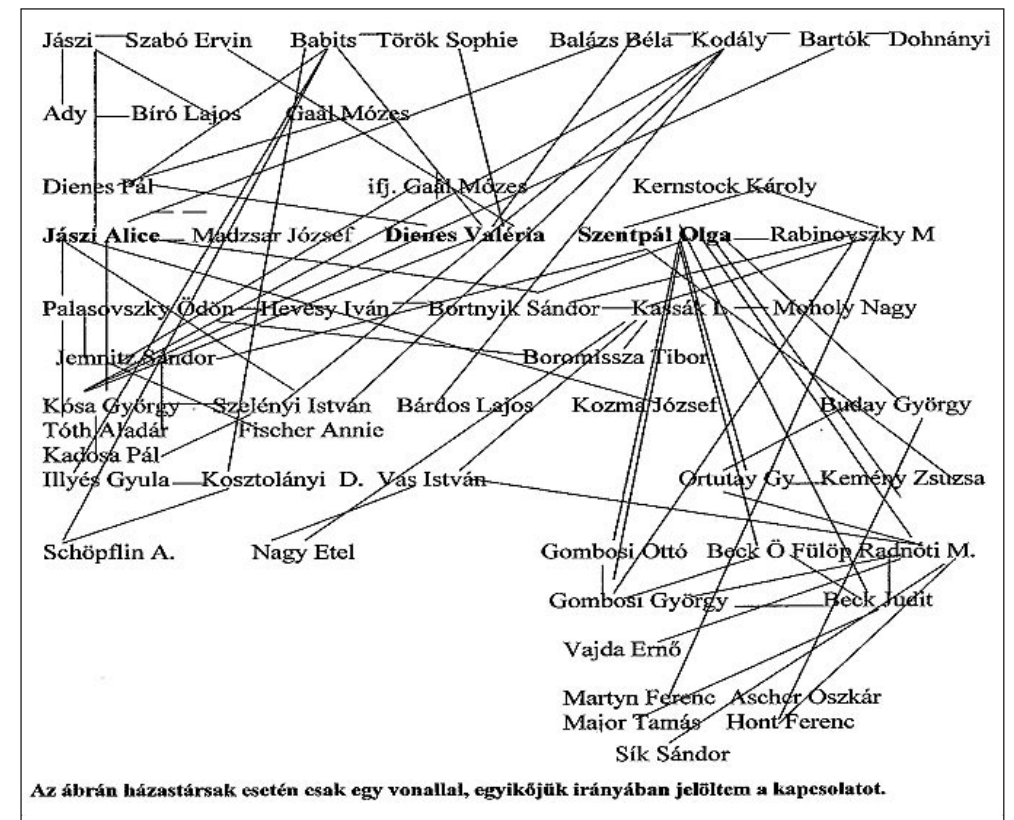
egy évvel később bemutatták az UFA moziban (a film azóta megsemmisült). A mozdulatművészet *elfogadtatása* szempontjából fontos eseményt egy újabb közös előadás követte a Margitszigeten: a Karátsonyi palota előtt tartott előadás legsikeresebb pantomimjainak, majd azt követően a *Csongor és Tünde* című mesejátéknak a bemutatása.

A közös előadásokon túl mindhárman alelnökei voltak a Mozdulatművészet Egyesületnek. A külföldön tanult mozdulatművészek tevékenységét és iskoláik működtetését korlátozó belügyminiszteri rendelet „kivédésére” létrehozott egyesületnek 37 alapítója volt, köztük Hevesy Iván, Jemnitz Sándor és Madzsar József, elnöke gróf Zichy Géza Lipót, akinek lányai Dienes iskolájába jártak. Főtitkárnak Pálffy Györgyöt választották, neki később fontos szerepe lett a tanárképzésben: az állami Táncmesterképző mozdulatművészeti szakának vezetője lett. A mozdulatművészeti iskolák közti tisztességes viszonyról, valamint az egyenlőségen és méltányosságon alapuló gondolkodásmódról tanúskodik a következő Dienes idézet: „Az állami tanfolyam mozdulatművészeti szaktanulmányai számára olyan tanulmányi vezetőt igényelt, aki egyik magániskolához sem tartozik, és valamennyit képviseli. Ez nehéz feladat volt, mert a mozdulatművészek mind iskolavezetők voltak, s ezt a szerepet senki sem vállalhatta, mert mindegyik vezető a saját mozdulatrendszeréhez ragaszkodott. Egyébként sem lett volna méltányos valamelyik iskolát kiemelni a többiek közül azzal, hogy az összes különböző rendszerű tanerő-előkészítés fölött ítélkezést gyakoroljon. A végleges megállapodás az lett, hogy ezt a szerepet egy elméleti ember, Pálffy György vállalta el, aki tájékozott volt a Budapesten működő mozdulatrendszerek munkájában, tág látókörű mozdulatszemelete, alapos történelmi tájékozottsága volt, különösen a klasszikus mozdulatművészet hagyományairól” (Dienes 1995, 110–112).

## Összegzés

A mozdulatművészek és a körük csoportosuló művészek-tudósok által alkotott heterogén társadalmi tér egy olyan társadalmi szegmenst képviselt, melyben a 19-20. század fordulójának legjobb hagyományai és az I. világháború utáni új törekvések egyaránt ötvöződtek, s amelyben a zsidó asszimiláció új útjai nyíltak meg. A mozdulatművészeti iskolák és munkatársaik egy sűrű kapcsolatokkal beszótt (lásd az 1. ábrát) – ma már erősen megosztott – nyitott, változatos és mozgékony szellemi tér által körülvett társadalmi tér alakítói-szereplői. A szellemi világ alapját, a filozófiai-politikai-szociális irányultság hazai forrását a Társadalomtudományi Társaság, a *Húszadik Század* és a Galilei Kör jelentette, a művészi elkötelezettséget és kifejezőmódot a korszak avantgárd absztrak-konstruktivista, expresszionista és szürrealista irányzatait maguk is alakító művészek formálták. Jóllehet ugyanez a szellemi világ főként Bartók és Kodály, illetve tanítványaik zenéjére épült, a klasszikusokkal együtt integrálta a nemzetközi modern kortársi zenét, majd már a harmincas évek vége felé a részint egzotizált népiséget, miközben folytonosan támaszkodva a *Nyugat* által megjelenített orientációra és ízlésre, magába foglalta a húszas-harmincas évek munkásmozgalmainak és a falukutatóknak a törekvéseit is. Ennek az önmagában is figyelemreméltó – a mindent átható istenélményen alapuló misztikus katolicizmust, a polgári radikalizmust, a munkásmozgalommal egybefűződő avantgárdot és a népiséget sem kizáró – szellemi-társadalmi képződménynek különös jelentőséget kölcsönöz az a tény, hogy a kommunista és a népnemzeti ideológiák beszívargása ellenére az együttműködés, a folytonosság és a megújulás morális állítását reprezentálta egy sérült, töredezett, zűrzavaros és egyre kirekesztőbb világban.

*Fehér királyleány* című meséje alapján Schubert *Wanderer-fantáziájából* és egyéb műveiből összeállított kompozícióra készült egyfelvonásosát. Az estet a Beethoven-művekre készült *Mese a szomorú városról* című közös produkció zárta. [...] a nagy nyilvánosság előtt fokozott mértékben nyilvánult meg a zártkörű bemutató sikere, s kijutott a taps a szereplőknek, Szentpál Olga, Madzsar Alice és Dienes Valéria táncművészeti csoportjának is” (Lenkei Júlia é. n.).



A tanulmány az *Életreform mozgalmak és a reformpedagógia* (K 68484, témavezető: Németh András) című OTKA kutatáshoz kapcsolódik.

## Irodalomjegyzék

- A mozgásművészet útja* (1935). Szentpál-iskola, Budapest.
- Buday György (1933): Az agrársettlement mozgalom útja. *Nyugat*, 1933. 1. sz. <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00549/17192.htm>
- Dienes Gedeon (2001): *A mozdulatművészet története*. Orkesztika Alapítvány, Budapest.
- Dienes Valéria (1977): Ráeszmélés a tánra. *Táncművészet*, 1977. 1. sz.
- Dienes Valéria (1995): Orkesztika. Mozdulatrendszer. In: Dienes Gedeon (szerk.): *Orkesztika. Mozdulatrendszer*. Planétás, Budapest.
- Dienes Valéria (1995): Emigráció és migráció (1920–29). In: Dienes Gedeon (szerk.): *Orkesztika. Mozdulatrendszer*. Planétás, Budapest.
- Fabre, G. és Wintgens Hötte, D. (2009, szerk.): *Van Doesburg and the International Avant-Garde. Constructing a New World*. Tate Publishing, London.
- Jákfalvi Magdolna: (é. n./a): *A nézés öröme. Az avantgárd színházi paradigma*. [http://www.phil-inst.hu/recepcio/htm/4/406\\_belso.htm](http://www.phil-inst.hu/recepcio/htm/4/406_belso.htm)

Jákvavli Magdolna (é. n./b): A magyar avantgárd színház története. In: *Magyar Színháztörténet 1920–1949*. <http://tbeck.beckground.hu/szin haz/htm/struktur.htm>

Lenkei Júlia (1993): *Mozdulatművészet*. Magvető – T-Twins, Budapest.

Lenkei Júlia (é. n.): *Mozdulatművészet*. In: *Magyar Színháztörténet 1920–1949*. <http://tbeck.beckground.hu/szin haz/htm/struktur.htm>

Madzsar Józsefné (1926): *A női testkultúra új útjai*. Atheneum, Budapest.

Palasovszky Ödön (1922): *Manifesztum*. Budapest.

Palasovszky Ödön (1980): *Lényegre törő színház*. Szépirodalmi, Budapest.

Pukánszky Béla (é. n.): *Kodály Zoltán zenepedagógiai munkásságának életreform motívumai*. <http://primus.arts.u-szeged.hu>

Schmidt, K. (1975): A mechanikus bal mint Bauhaus munka. In: Mezei Ottó (szerk.): *A Bauhaus*. Budapest.

Szentpál Olga és Rabinovszky Máriusz (1928): *Tánc. A mozgásművészet könyve*. Általános Nyomda, Lap- és Könyvkiadó Rt., Budapest.

Török Sophie (1931): Dienes Valéria: Szent Imre Misztérium. *Nyugat*, 1931. 4. sz. <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00508/15879.htm>

Vinceffy Adrienne (é. n.): *Bárdos Lajos részletes életrajz*. [http://www.bardoslajos.hu/bl\\_eletrajz\\_h.php](http://www.bardoslajos.hu/bl_eletrajz_h.php)

Bólya Annamária

## A balkán táncművészet jelentősége Magyarországon: múltja, jelene és jövője

### A táncművészet kibontakozása

A magyar táncművészet 1972-ben indult el. Szerepe több szempontból is korszakalkotó volt. Az internacionalizmus gondolatkörével szembeni lázadás és a magyar identitástudat erősítése mellett fontos tényező, hogy a táncművészi közösségi, közösséget alkotó és összetartó program, így a néptánc eredeti funkcióját kapja itt vissza.

Az első táncművészek elindulásával a néptánc „divat” lett. A táncművészet nemcsak a szakmai rétegnek szólt, sőt elsősorban nem. Ugyanakkor fontos, hogy a táncművészek képzett, hozzáértő, megfelelő tudású és ízlésű együttesvezetők – például Tímár Sándor – személyisége köré épültek.

Így volt ez a balkán táncművészet is, mely néhány évvel a magyar után, 1975-ben indult el. Elin-dítói Kricskovics Antal, a Fáklya nemzeti táncgyűttes vezetője, és felesége Szilcsanov Mária voltak. A későbbi pécsi balkán táncművészeket Vidákovics Antal hívta életre.

A balkán táncművészet rendkívüli sikerének oka a Magyarországon élő jelentős balkáni kisebbségek érdeklődése mellett, hogy a magyar táncművésztől eltérő természetű táncformákat vonul-tatnak fel. Praktikus ok, hogy a táncművészet programjának anyagát képező délszláv, bolgár, macedón, esetleg görög és román táncok nagyrészt nem páros táncok, tehát nincs jelentősége a nemek arányának.

A táncművészek délszláv, bolgár és macedón anyagainak fő táncformája a kóló (horo, oro), amely nyílt körtánc, általában az óramutató járásával ellentétes irányban halad, a sor elején a kóló ve-zetővel. A tánc rendszerint lassú tempóval kezdődik, majd egyre gyorsul, és a lépések is egyre cifrázódnak. A délszláv, bolgár és macedón kólók (horok, orok) jó része – lépéseiket és zenéjüket tekintve – aszimmetrikus (7/8, délszláv 9/8, 11/8), és néha magas nehézségi fokú.



1. kép: Szerb bocskor (opanci)<sup>1</sup>

<sup>1</sup> <http://www.gracanica-boston.org/images/img/opanci.jpg>

## Meghatározó egyéniségek a táncházak létrejöttében és virágzásában

Előadásomban balkán táncház alatt főként a volt Jugoszlávia népeinek, a bolgároknak és valamelyest a görögöknek a táncincset terjesztő, életben tartó táncházakat értem. A gyűjtések és táncházak kapcsán a főbb személyiségeket, együtteseket emelem ki, valamint főként a Budapest és környéki táncházakra szorítokozom.

A Fővárosi Művelődési Ház-beli nemzeti táncmozgalom elindítója 1975-ben a Fáklya Központi Nemzeti Együttes volt, ami Magyarország nemzeti táncainak táncát olvasztotta egy együttesbe. Az „olvasztótégely” neve: *Kricskovics Antal*, aki a magyarországi délszláv és más nemzeti táncanyagát ismerte, gyűjtötte. Ezeket autentikus formában színpadra állította, majd a balkáni és más népek táncincset beépítve műveibe modern táncszínházi produkciókat hozott létre.

A Fáklya, Kricskovicsné Szilcsanov Mária és Kricskovics Antal, nemcsak délszláv, hanem más – bolgár, román, szlovák és sváb – nemzeti táncokat is tanított a táncházában. A program gerincét azonban – Kricskovics bunyevác származására és Lado-s<sup>2</sup> múltjára tekintettel – délszláv (sokác, bunyevác és szerb) anyag képezte.

Az első alkalmaknak olyan sikere volt, hogy a tömeg miatt az újonnan érkezőknek várnia kellett a belépéssel, amíg helyek szabadultak fel. A megkezdett táncházak évekig működtek nagy sikerrel, eleinte Szilcsanov Mária és Kricskovics Antal, majd egy tanítványuk vezetésével.

Ily módon a délszláv táncmozgalom is együtteshez (és gyűjtőhöz) kapcsolódott, biztosítva volt a táncot tanító élőkkel való kapcsolata, autentikus volta. Kricskovics a Fáklya együttesrel rengeteg művet állított színpadra, közülük a jelentősebbek: *Kilencen voltak, Szkopje 63, Iphigeneia, Elektra, Oreszteia, Pygmalion, Antigone, Dionüosz, Tékozló fiú, Triptichon a háború és békéről, Carmina Burana, Relációk 1,2,3, Orpheusz és Eurüdiké, Ruzsicsalo, Pólusok, Stabat Mater, Jób, Prométheusz, Coriolanus, Párizs almája, Agnus Dei, Makar Csudra, Médea, Eszter imája, Ráckevei ballada, Allegro barbaro, Mise, Bunyevác lakodalom, Sokác lakodalom, Gradistyei lakodalom, Dodole, Gemmák, Napmadarak, Judit és Holofernész, Lucidum Intervallum, Héja-nász az avaron és az Üvöltő Dervisek.*

Kricskovics nemcsak az albán, bolgár, görög, horvát, macedón, szerb és szlovén, hanem a kaukázusi népek és a zsidó folklór anyagával is megismerkedett, ezeket koreográfiáinak alapjává tette. A magas hőfokon izzó munka, az együttes szervezése és fenntartása a Fáklyát és Kricskovicsot lassanként kivonta a táncvezetésből. A jó táncvezetők utánpótlásának érdekében a nyolcvanas évek végén indult a Népművelési Intézetben egy kétéves nemzeti táncvezető-képzés, amelynek azonban sajnos nem lett folytatása.

Emellett Horvátországban, Crkvenicán minden év nyarán tartanak továbbképzést együttesvezetőknek, melyen Horvátországon kívüli együttesek vezetői is részt vehetnek. A képzés elindítója Ivan Ivančan volt, aki nemcsak a horvát, hanem a teljes jugoszláv néptáncincset gyűjtötte és rendszerezte. Azonban, akik e tanfolyamokon végeztek, azok inkább kis falvakban vezetnek szerb vagy horvát együtteseket, táncházakat nem.

A kilencvenes évek nagy változásokat hoztak a balkán táncházak életében is. A Fáklyáról sorra „leváltak” a kisebbségek, majd Jugoszlávia felbomlásával a magyarországi szerbek és horvátok is „szétváltak”. Ma a Szerb-horvát Gimnázium épületében a szerb gimnázium és a táncgyűjtés működik, Kricskovicsék a gyönyörű, új horvát iskolában 300 gyermeket tanítanak kötelező néptáncra az óvodástól az érettségiző korosztályig, és próbáikat is itt tartják.

Így lett a Fáklya immár „csak” horvát táncgyűjtés, de a régi nagy művek is szerepelnek a repertoáron, ezeket Kricskovics Antal nyolcvanadik születésnapján rendezett ünnepi előadáson is láthattuk.

A budapesti balkáni táncházak mellett jelentős a pécsi táncmozgalom, melyet a Fáklya együttes korábbi tagja, a Baranya Táncgyűjtés alapítója, Vidákovics Antal indított el, s adta át Szávai Józsefnek. Vidákovics is gyűjtötte a magyarországi délszláv anyagot. Ő alapította meg a Pécsen jelenleg is működő horvát színházat is.

## A jelen

### *Együttesek, alkalmak*

A mára kialakult helyzetben a Budapesten fellelhető, látogatható balkán táncházak nem táncgyűjtésekhez, hanem zenei együttesekhez kötődnek. A magyarországi délszláv zenét játszó együttesek és táncházak, a teljesség igénye nélkül:

1. A sort Vujicsics Tihamér zeneszerző, népzeneész nevével kell kezdenem, aki albán, macedón, magyar, perzsa, sokác és szerb népzene is gyűjtött. Voltak közös gyűjtőkörútjaik Kricskovics Antallal is. Korai – 46 évesen bekövetkezett – halálát követően alakult meg 1974-ben a róla elnevezett, máig is működő *Vujicsics Együttes*, melynek egyik alapítója és vezetője Eredics Gábor. Neki köszönhető, hogy a Zeneakadémián 2007-ben megkezdhetette működését a Népzenei Tanszak. Eredics Gábor Bartók Béla korai szerb fonográf felvételeit, a század eleji gramofonlemezek és Vujicsics Tihamér gyűjtéseinek népdalanyagát a mai napig kutatja. A Zeneakadémia Nagyteremben 2002 tavaszán rendezett koncertsorozatot, mely e gyűjtések közreadására épült.

2. A *Pravo* – eredetileg békéscsabaiból alakult – kiváló zenekar. Bolgár, macedón és szerb anyagot játszik. Az Angyalföldi Művelődési Házban tart táncházat havi rendszerességgel.

3. A *Söndörgő* együttes a Szentendrén, Budakalászon, Pomázon és Csobánkán élő szerbek hagyományaihoz kapcsolódó délszláv népzenei anyagot játszik, Budakalászon tart táncházat hozzávetőleg havi rendszerességgel.

4. A *Kolo* együttes tököli székhelyén, valamint heti rendszerességgel a Ferencvárosi Művelődési Központban tart táncházat. Főként horvát, szerb és szlovén anyagot játszanak, de a táncház első részében görög és égei-macedón blokk is van. De román és bolgár zenéből sem lehet eladni őket...

5. A *Falkafolk* együttes albán, bolgár, délszláv, görög, macedón, román és török (azerbajdzsán) zenét játszik. Kéthente szervez táncházat az FMH-ban a Cerbul de Aur segítségével.

6. A *TRakija* (neve Trákia és a Rakija-pálinka nevéből született) a Kossuth Klubban hetente tart táncházat délszláv, bolgár, macedón táncokkal és tanítással.

7. A görög együttesek közül a *Sirtost* említtem meg, mely vasárnaponként tart táncházat az Almássy téren, a Fáklya-tag Pászti Péter tanításával.

Nem hagyható ki a délszláv folklórral kapcsolatban a farsang végi mohácsi sokác *busójárás*, melynek programjában délszláv (Söndörgő), sőt magyar (Zúgató) tánc is van. Jó alkalom a találkozásra, táncra a *Táncháztalálkozó*, és a minden évben, most már több helyszínen is megrendezésre kerülő *Balkán Hangja Fesztiválsorozat*, ahol minden évben egy kisebbség vállalja a „házigazda” szerepét. Ezekre azonban csak évi egy alkalommal kerül sor.

<sup>2</sup> Horvát nemzeti néptáncgyűjtés.





2. kép: Busójárás<sup>3</sup>

*Mi szükséges egy hiteles táncához?*

1. *Gyűjtött és rendszerezett folklór anyag.* Ez Kárpát-medencei és anyaországi gyűjtéseknek köszönhetően fellelhető.
2. *Együttes, mely kapcsolatban van az élő folklórral.* A folklórral való élő kapcsolat sajnos az idősebb generációk kihalásával, a fiatalabb generációk beolvadásával egyre gyengül.
3. *Karizmatikus együttesvezetők és jó táncosok.* A Cerbul de Aur román, a Fáklya horvát, az Iliosz görög, a Martenica, a Jantra és a Roszica bolgár, valamint a Tabán szerb együttes különböző okokból nem, vagy csak ritkán tart saját táncházat, heti rendszerességgel ismétlődött pedig egyikük sem.
4. *Jó tanítás.* A körülményekből adódóan a táncházakban a tanítás nem igazán rendszeres, és ha van, akkor is általában a lépések átadására korlátozódik. A balkán táncházak megszervezése mögött így is rengeteg lelkesedés és ingyenmunka van, ami nem könnyíti meg a szervezési és tanítási feladatokat.
5. *Jó zenészek.* A zenei együtteseket az imént említettem, melyek véleményem szerint jól és hitelesen játszanak, virtuóz és lelkes zenészekkel.

<sup>3</sup> <http://www.mohacsibusojaras.hu>



3. kép: Macedón lányok Tresenica viseletben<sup>4</sup>

**A jövő:**

**a kisebbségi néptáncoktatás felkarolása, integrációja a magyar néptáncos képzésbe**

Mi lehetne a megoldás, a rendszerváltással és Jugoszlávia felbomlásával elkülönült nemzetiségek és kisebbségek néptáncoktatásának és táncházainak felfrissítésére, a kisebbségi folklórkincs megőrzésére? Magyarország földrajzi, történelmi, politikai helyzeténél fogva kiemelt helyzetben van Közép-Kelet-Európa folklórkincsének ápolásában, melynek gyűjtése Bartók Bélával kezdődött. Magyarországnak képzési rendszerében fel kell vállalnia, hogy ezen folklórkincs a balkán táncházmozgalommal élő kapcsolatba kerüljön, illetve maradjon.

A megoldás egy szakirányú továbbképzés formájában megszervezett táncházvezető-képzés lehetne. A képzés elindítását a Magyar Táncművészeti Főiskola Koreográfus- és Pedagógusképző Intézetének igazgatója, Zsámboki Marcell is támogatta hozzászólásában. A Magyar Táncművészeti Főiskola képzésében már szerepelnek különböző nemzetiségi és kisebbségi táncok, betekintést nyújtva a hallgatók számára más népek tánckincsébe. Ezek a tanulmányok azonban egy táncház vezetéséhez nem elegendőek.

Legcélravezetőbb lenne azonban – és hátha egyszer megvalósítható lesz – egy kisebbségi és nemzetiségi táncházvezető (BA) szak elindítása, ugyanis az egyébként tehetséges kisebbségi együttesvezetők és délszláv anyagot jól táncoló potenciális jelentkezők nem biztos, hogy megfelelnének a magyar néptánc anyag felvételijén és képzésében.

<sup>4</sup> <http://www.flickr.com/photos/novica/3641006083/in/set-72157605934427700>

Egy ilyen szak oktatásában a már most kisebbségi táncokat tanító tanárok mellett – az Európában egyre bővülő, és az Magyar Táncművészeti Főiskolán is egyre inkább előtérbe kerülő csereprogramok keretében meghívott vendégtanárok is részt vehetnének. A vendégtanárok és anyaországi diákcseraprogramok a magyarországi kisebbségek folklóráját tekintve is fontosak lehetnek, hiszen a legtöbb kisebbségi együttesben nincs az anyaországból származó táncos, de néhány esetben még az adott magyar kisebbséghez tartozó sem sok. Érdekes lenne ez azért is, mert tudomásom szerint az első ilyen típusú képzés lenne a régióban. Az egyébként is Magyarországhoz kapcsolt „táncház” fogalmához még egy szakmai kuriózum társulna.

Nem elhanyagolható tényező az sem, hogy egy ilyen szak elindítása gesztusértékű a magyarországi kisebbségek és anyaországaik felé, s ez a környező magyar kisebbségek helyzetére is pozitív hatással lehetne.

Köszönet Kricskovics Antalnén Szilcsanov Máriának és Kővágó Zsuzsa kolléganőmnek a tanácsokért. A régi balkán táncházokról való ismereteimet Nagy Tímeával, a Martenica táncegyüttes alapítójával való beszélgetéseim árnyalták.



4. kép: Bolgár leány népviseletben<sup>5</sup>

<sup>5</sup> [http://www.omda.bg/engl/ethnography/\\_vti\\_cnf/female\\_costumes\\_en.htm](http://www.omda.bg/engl/ethnography/_vti_cnf/female_costumes_en.htm)

<b>Zenei és táncegyüttesek honlapjai</b>	
Cerbul de Aur táncegyüttes	<a href="http://www.cerbul.hu">www.cerbul.hu</a>
Fáklya Horvát Művészegyüttes	<a href="http://www.faklya.eoldal.hu">www.faklya.eoldal.hu</a>
Falkafolk együttes	<a href="http://www.c3.hu/~nemztanc/falka.html">www.c3.hu/~nemztanc/falka.html</a>
Kolo együttes	<a href="http://www.kolo.hu">www.kolo.hu</a>
Martenica táncegyüttes	<a href="http://www.martenica.hu">www.martenica.hu</a>
Pravo együttes	<a href="http://www.pravo.hu">www.pravo.hu</a>
Sirtos együttes	<a href="http://www.sirtos.hu">www.sirtos.hu</a>
Söndörgő együttes	<a href="http://www.sondorgo.hu">www.sondorgo.hu</a>
TRakija együttes	<a href="http://www.trakija.hu">www.trakija.hu</a>
Vujicsics együttes	<a href="http://www.vujicsics.hu">www.vujicsics.hu</a>
<b>Magyarországi kisebbségekkel kapcsolatos honlapok</b>	
Égei-makedónok magyarországi szövetsége	<a href="http://www.szentendre.hu/index.php?menuId=2482">www.szentendre.hu/index.php?menuId=2482</a>
Magyarországi bolgárok honlapja	<a href="http://www.bolgarok.hu">www.bolgarok.hu</a>
Magyarországi Görögök Országos Önkormányzata	<a href="http://www.ellinismos.hu">www.ellinismos.hu</a>
Magyarországi nemzetiségek	<a href="http://www.nemzetisegek.hu">www.nemzetisegek.hu</a>
Szerb Országos Önkormányzat	<a href="http://www.szerb.hu">www.szerb.hu</a>
Országos Horvát Önkormányzat	<a href="http://www.horvatok.hu">www.horvatok.hu</a>
<b>Rendezvények oldalai</b>	
Mohácsi busójárás	<a href="http://www.mohacsibusojaras.hu">www.mohacsibusojaras.hu</a>
Balkán Hangja rendezvény	<a href="http://www.balkanhangja.hu">www.balkanhangja.hu</a>
Táncháztalálkozó	<a href="http://www.tanchaztalalkozo.hu">www.tanchaztalalkozo.hu</a>

1. táblázat: Zenei és táncegyüttesek, magyarországi kisebbségek és rendezvények weboldalai

## Irodalomjegyzék

- Stjepan, L. (1999, szerk.): *A csend relációi – Relacije tišine. (Kricskovics-emlékkönyv)*. Budapesti Horvát Önkormányzat, Budapest.
- Dékity Márk (2004): *Kricskovics Antal 75 éves*. <http://www.nemzetisegek.hu/repertorium/2005/01/Bar06.pdf>
- Fuchs Livia (2007): *Száz év tánc*. L'Harmattan, Budapest.
- Jakabné Zórándi Mária (2009): *A „Magyar Iskola”*. Doktori disszertáció. [http://www.filmacademy.hu/data/files/350/ZorandiM\\_dolgozat.pdf](http://www.filmacademy.hu/data/files/350/ZorandiM_dolgozat.pdf)
- Lőrinc Katalin (1999): Kricskovics Antal 70 éves. *Táncművészet*, 1999. 2. sz. „Kóló” (1976). FMH, Budapest.
- <http://www.balkanhangja.hu>
- <http://www.bolgarok.hu>
- <http://www.c3.hu/~nemztanc/falka.html>
- <http://www.cerbul.hu>
- <http://www.ellinismos.hu>
- <http://www.faklya.coldal.hu>
- <http://www.horvatok.hu>
- <http://www.kolo.hu>
- <http://www.martenica.hu>
- <http://www.mohacsibusojaras.hu>
- <http://www.nemzetisegek.hu>
- <http://www.pravo.hu>
- <http://www.sirtos.hu>
- <http://www.sondorgo.hu>
- <http://www.szerb.hu>
- <http://www.tanchaztalalkozo.hu>
- <http://www.trakija.hu>
- <http://www.vujicsics.hu>

Budainé Balatoni Katalin

## Néptánc-pedagógiai, történeti áttekintés az 1960-es évektől az 1970-es évek végéig

Ahhoz, hogy megtudjuk mit is jelent az, hogy néptánc-pedagógia, szükséges, hogy megismerjük azokat a színtereket, történeti pontokat, nézeteket és tényezőket, melyek hatást gyakoroltak mai arculatára, eszméire és megjelenésére. Azért ezt a két évtizedet hívtam segítségül ehhez a feladathoz, mert úgy vélem, ezek az évek voltak a legmeghatározóbbak a ma már lassan száz éves múltú mozgalom pedagógiai értelmében. Ezen belül is három témát jelöltem meg a vizsgálat megkezdésekor, melyek az iskolán belüli, illetve az iskolán kívüli szintéren zajlottak, valamint az ezekhez tartozó, belső pedagógiai eszméket mutatják be.

### Néptánc az iskolában

Kodály Zoltán javaslatára már az '50-es években megkezdődött a zenei tagozatú általános iskolák alapítása. 1965-ig több mint ötven ilyen intézmény kezdte meg működését az országban. Ebben az intézményi formában heti egy órában kapott helyet a néptáncoktatás.

A zenei szakemberek által javasolt néptáncoktatás tehát létrejöhett ezekben az iskolákban, azonban a célok és a funkciók tisztázatlanok voltak. Györgyfalvy Katalin és Osskó Endréné viszonylag hamar, már a hatvanas évek legelején elkészítettek az oktatást segítő részletes tanterveket.

A célokat valójában nehéz is lett volna még tisztázni, mivel az egész mozgalom nagyon gyermekcipőben járt, és egy olyan oktatási formát, mely még csak iskolán kívüli, együttesi formában működött, próbáltak meg egy az egyben integrálni egy iskolai rendszerbe. A célokon és funkciókon kívül azonban a tárgyi és személyi feltételek is komoly akadályokat állítottak (Györgyfalvy 1962).

Funkcióját tekintve hamar szembesülni lehetett azzal a nem új keletű problémával, hogy az intézmények leginkább produkcióforrásként tekintenek a táncoló gyerekekre, akiket minden ünnepeken elő lehet venni. Ez nem szolgálta a néptáncoktatás pedagógiai elveit, melyek nem is igazán voltak tisztázottak ebben az időben.

Az első és legfontosabb kérdés, melyet tisztázni kellett, hogy ebben a közegben mit jelent a „népi” kifejezés. Eredeti folklórt vagy táncművészetet? Ez az a kérdés, melyet már az előzményként leírt mozgalmak sem tudtak tisztázni.

Györgyfalvy Katalin a következőképpen fogalmazta meg az ének-zene tagozatos általános iskolákban folyó néptáncoktatás funkcióját: „Anyagában a magyar folklóron, szemléletében a magyar táncművészet legjobb eredményein, módszerében a korszerű művészetpedagógián alapuló táncművészeti oktatás legyen, amely végső soron vázlatos betekintést nyújt az egész táncművészet leglényegesebb összefüggéseibe – az összműveltség részeként, és a speciális iskolatípust figyelembe véve” (Györgyfalvy 1962).

Mit is jelent mindez? A néptánc már rendelkezik tudományos háttérrel, de az oktatás során inkább nem értelmi, hanem érzelmi élményt kell adnia. A cél tehát egy olyan érzelmi élmény közvetítése, mely kapcsán olyan motiváció jön létre, hogy értelmi szinten is tudáséhséget ébreszsen a résztvevőkben.

Az 1970-es években a korszak oktatáspolitikai ideológiájában kulcsfontosságúvá vált a közösségi nevelés mint eszköz. Eszköz a szocialista ember megvalósításához, ezen belül a munkára neveléshez, a világnézet idealizálásához. Ezt a nevelési folyamatot pedig igyekeztek már az óvoda színterén is megvalósítani, melynek elmélyítése, megvalósítása már az iskolák, vagyis a pedagógusok feladata lett. Ezáltal erősödött a nevelői feladat mind az óvodában, mind az iskolákban dolgozók számára.

Ebben az évtizedben is létrejött egy újabb kísérlet a közoktatásba való beillesztésre. Az előző korszakhoz hasonlóan az általános iskolai testnevelésre keretei közé igyekeztek beilleszteni a néptáncoktatást. Valamint az iskolákkal párhuzamosan néhány óvodában is megkezdődött a kísérlet. A program 1974-ben kezdődött Vitányi Iván, az akkori Népművelési Intézet igazgatója, és Kapossi Edit irányításával. A cél az volt, hogy minél szélesebb körben ismertessék meg a gyermekekkel az igényes mozgásművészetet. Ehhez intézményes formát kellett biztosítani. A kísérlet két tanéven keresztül történt, 1975 és 1977 között: 11 általános iskolában, öt gimnáziumban, egy egészségügyi szakiskolában, egy ipari szakmunkásképzőben és egy tanítóképzőben (Keszler 1997). Módszerként egy, a már a pedagógiában alkalmazott vizsgálati típust választottak, melynek lényege, hogy a tanmeneteket előre elkészítették, az órákról naplót vezettek és filmfelvételeket készítettek, majd ezeket összevetve közös elemzést készítettek tapasztalataikról.

Az órákra a testnevelés keretében került sor. Ellentétben a korábbi próbálkozásokkal, itt a produkció nem jelent meg funkcióként. Olyan pedagógusok vehettek részt benne, akik legalább középfokú gyermektánc-oktatói képesítéssel rendelkeztek. A kísérlet egyik jelentős tulajdonsága, hogy igyekezett összhangot teremteni a testnevelési és az énekórák tananyagával is.

1977-ben a kísérlet befejeződött. Részben azért, mert nem volt elegendő anyagi támogatás hozzá, de volt olyan intézmény is, ahol a tanárok nem vállalták a tanítását. Néhány helyen azonban ennek ellenére tovább tudott működni.

Ebben az évtizedben kapott helyet a néptánc a középfokú oktatásban, nem kis sikerrel. Az Állami Balett Intézet 1971-ben meghirdetett 4 éves képzésére 1700, 14 éves fiatal jelentkezett. Közülük az első évben 45-en nyertek felvételt. A végzést követően legtöbben valamelyik hivatásos együttesben helyezkedtek el. A következő évfolyam 1975-ben indult 22 fővel (Zórándi 2001). Ez a képzés a mai napig nagy népszerűségnek örvend, és számos igen kiváló képzettségű táncost delegál mind a magyarországi, mind a külföldi szakmai elit soraiba.

A már említett kísérlet keretei között 4 óvodában kezdődött meg, majd el is vészett a néptáncoktatás. A Kodály-módszer révén már helyet kaptak a népi játékok az óvodákban, de sokszor még csak a dallamvilág, mozgásos kiegészítés nélkül. Azonban hamarosan megjelentek azok a szakirodalmak, sőt tankönyvek, melyek már egységként közölték az énekes népi játékokat.

Annak ellenére, hogy számos szakmai indokkal, érvel, tapasztalattal többszörösen bizonyított a népi játékok pozitív pedagógiai és nevelői hatása, valamiért mégsem került be olyan szervesen az óvodai programokba az anyag, mint amennyire indokolt lenne. Pedig az óvodában, az iskolai programmal ellentétben, még az időtényező sem vethető fel ellenérvnek, nem beszélve arról, hogy anyagi beruházás szempontjából sem lett volna megvalósíthatatlan, ha kellő mértékben és hozzáértéssel elegendő hangsúlyt kap az óvopedagógusok képzésében.

### Néptánc az iskolán kívül

Az iskolaival szemben az iskolán kívüli oktatás elsöprő gyorsasággal fejlődött. Az alábbi adatok ezt kiválóan alátámasztják: 1960-ban a működő tánc csoportok száma az országban 2237, 1961-ben 3598, 1964-ben 2500. Ezen számok értékelésekor azonban figyelembe kell venni azt a tényét,

hogy ezek a feljegyzések a KISZ kulturális szemlékhez készített felkéréseiből származnak. Ezek pedig az állandó csoportok mellett nyilvántartották a KISZ szemlék tiszteletére, tehát alkalmi jelleggel összeállt formációkat is. Azonban nem veszik bele a számításba a gyermekcsoportokat, melyek száma 1964-ben körülbelül 500 volt. Ekkor tehát 40-50 ezer főre becsülhető a mozgalomban résztvevők száma, valamint ehhez adódik hozzá az 500 gyermekegyüttes taglétszáma, ami körülbelül még 12 ezer fő lehetett.

A gyermektáncmozgalom iskolán kívüli fő szinterei az úttörőcsapatok keretein belül működő együttesek voltak. Ez annak köszönhető, hogy a Magyar Úttörők Szövetségének célkitűzéseiben szerepet kapott a művészeti nevelés, melynek egyik eszközeként a néptáncot jelölték meg. Ennek köszönhetően a gyermektáncmozgalom is rohamosan növekedett, bár visszatérő problémaként ismét a megfelelő pedagógusok hiánya jelent meg.

1965-ben átszervezésre került a Népművelési Intézet. A gyermek néptáncmozgalom irányítása önkéntes alapon működött, amihez az úttörőmozgalom segítséget nyújtott. 1966-ban volt az úttörőmozgalom létrehozásának huszadik évfordulója, mely felkeltette az érdeklődést a gyermekegyüttesek iránt. Ebben az évben kezdetét vette egy országos bemutató sorozat. A Táncosok Bemutató Színpadán igen jelentős produkciók kerültek bemutatásra (Keszler 1997).

Miközben a néptáncoktatás intézményesítése több évtizedes fejlődést okozott a szakmának, addig nem kis vigaszt jelenthetünk az iskolán kívüli megjelenésre. Mind a felnőtt, mind a gyermekegyüttesek szép számmal, és igen nagy eredményekkel működnek, és élük világukat. Az állandó jelleggel működő csoportok száma az 1970-es évek közepén valamivel több, mint 1200, 25-30 ezer taggal. Legtöbbjük a 13-25 éves korosztályt képviseli (Kaposi 1983). A nagy számok ellenére még mindig csak a gyermektársadalom kicsiny hányada tud benne részt venni, részben azért is, mert ez állandó anyagi hozzájárulást követel a családtól.

Az viszont örömmre ad okot, hogy sorra születnek a meghirdetett pályázatokra a jobbnál jobb gyermekcoreográfiák, és a fesztiválokon magas színvonalú együttesek mutatkoztak be.

A mozgalom egyik forradalminak is nevezhető történése 1972. május 6-án következett be, amikor is megszervezésre került az első táncház, több budapesti együttes részvételével. Ezt a napot tekintjük a táncmozgalom születésének. És bár a felnőtt korosztály indította el, mégis hamarosan az ifjúság és a gyermekek mozgalmává is vált.

A mozgalom létrejöttének több előzménye van. Formai és tartalmi szempontból legfőbb előzményének az erdélyi Szék településen működő táncos összejövetelek hagyománya tekinthető. A másik, hasonlóan jelentős kapcsolat a beatmozgalom, melynek egy fejlődési fokaként is tekinthetünk a táncmozgalomra. A kezdetben angol nyelven megszólaló dalokat követték a magyar nyelvű szövegek, majd a táncház megjelenésével a magyar szöveg párosult a beatmozgalom egyik hiányosságával, a néptáncban viszont ideálisan megjelenő mozgással. Formai szempontból pedig jól be tudott illeszkedni a korabeli klubélet világába.

Résztvevőit tekintve igen széles körben megtalálhatóak a különböző osztályok. A 14. kerületben működő Sebő-klub tagsági igazolványainak adatai alapján tudható, hogy az átlag életkor 17 és 21 év közöttire tehető, foglalkozásukat tekintve a táncházakon részt vettek szakmunkások, betanított és segédmunkások, középiskolások, főiskolai és egyetemi hallgatók, alkalmazottak, értelmiségiek és katonák is (Siklós 2006).

Maác László 1980-ban már felhívta a figyelmet a mozgalom hosszú távú eredményeire, miszerint a táncházakban résztvevők egész életére hatással lehet az átélt élmény, valamint utánpótlásai is lehetnek az amatőr mozgalomnak (Maác 1980).

Összegezve elmondható, hogy nagyon sokrétű élményt közvetített a mozgalom. Nem véletlenül figyelt fel veszélyeire és előnyeire is a hatalom. De lendületének és erejének köszönhetően ma már több mint harminc éves múltjáról beszélhetünk.

Az iskolán kívüli néptánc másik formája a kor jelentős újdonsága: a külföldieknek szánt kurzusok, mai néven: workshopok. A jelenség kicsit vigaszul szolgál a táncoktatás elfogadtatásával kapcsolatos itthoni hadakozásokra. A Magyarok Világszövetsége számos pedagógust delegált Nyugat-Európába, az Egyesült Államokba és Kanadába, az emigrációs magyarság kultúrájának erősítésére. Másrészt a Nemzetközi Koncert Igazgatóság közvetítésével néhány oktató bekapcsolódott a belgiumi, hollandiai és dániai nemzetközi tanfolyamok munkájába, majd Japánban is megindultak a tánckurzusok. A '70-es évek közepétől egy ellenkező irányú mozgásfolyamat is megfigyelhető. Ahhoz képest, hogy a környező országokban már működött ilyen szolgáltatás, itthon rendkívül bonyodalmas volt az engedélyeztetése. A bürokratikus problémákat követően azonban szépen ívelt felfelé az iparág, és számos kurzus került megrendezésre a külföldi pedagógus és amatőr érdeklődőknek (Maác 1980).

### Pedagógusképzés

Ebben a két évtizedben a felsőfokú pedagógusképzés hiánya nem oldódott meg. Azonban a tanfolyamok virágkorukat élték. A pedagógusok oktatása három szinten, fokozatonként folyt.

Az alapfokú képzés a járásoknál zajlott, járási oktatókörök formájában. Országosan körülbelül 60 ilyen oktatókör működött, évi 4-8 összejövetellel, alkalmanként 6-8 órás foglalkozással, körülbelül 800 résztvevővel. Az alapfokú képzések mellett működtek az úgynevezett középfokú képzések is, nagyjából 650 résztvevővel.

A központi tanfolyamok továbbra is a már említett Táncosztály szervezésében kerültek megrendezésre, az alábbi formákban: 1. Hároméves gyermektánc-tanfolyam: általános iskolai, valamint úttörőházakban és kultúrházakban működő szakkörök vezetői számára. 2. Hároméves levelező tanfolyam: főiskolai jellegű képzés, a kiváló művészi és pedagógiai munkát végző oktatók számára. 3. Vidéki együttesvezetők hároméves tanfolyama: levelező jellegű tanfolyam, mely a tánc mellett más művészeti ágakkal, elsősorban a dramaturgiával ismerteti meg a kurzuson résztvevőket. 4. Stúdió: a működési engedéllyel már rendelkezők továbbképzése. Témái: eredeti néptánc anyag, történelmi társastánc, képzőművészet és zeneesztétika. 5. Középszintű „B” és „C” kategóriájú fővárosi oktatók továbbképzése.

A képzések tehát igen nagy érdeklődésnek örvendtek, de mindenki tudta, hogy ezek nem elégitik ki a pedagógiai elvárásokat. A képzések sem időben, sem a képzés tematikáját illetően nem voltak alkalmasak arra, hogy pótolják a felsőfokú pedagógusképzést.

Annak ellenére, hogy az iskolai, óvodai integrálás kísérletei már igen régóta tartottak, és hogy mindezek állami támogatással jöttek létre, illetve hogy az 1970-es években nagy sikerrel indult el a középfokú képzés a Balett Intézetben, a felsőoktatásba nem sikerül betörnie. Ebből adódóan a '70-es években továbbra is csak olyan forrásanyagokkal lehet találkozni, melyekben szinte sóvárogva várja mindenki, hogy a néptáncoktatás valamilyen formában színre lépessen a felsőoktatásban. Olvashatjuk ezt annak ellenére, hogy időközben több százán szerezték meg a különféle kategóriájú oktatói képesítéseket, és mint szakma létezik, pedig megfelelő képzés nincs hozzá.

### A néptánc pedagógiája

A mozgalom célja ebben az időszakban továbbra is a fejlődés, az elmélyülés, valamint hogy még több gyermekhez és felnőtthez eljusson az általa képviselt művészet. Ehhez azonban továbbra is szükség volt a „rendszerhez” való alkalmazkodáshoz. Így nem egyszer megfogalmazásra került, hogy a mozgalom célja a szocialista nevelés segítése a maga sajátos eszközeivel és módszereivel.

A kiváló oktatáshoz jól képzett, szakmailag megfelelő pedagógusokra volt szükség. A táncpedagógusok nehéz helyzetben voltak, mivel tanárként ugyanazokkal a helyzetekkel, problémákkal találkoztak, azonban nem részesültek olyan pedagógusi képzésben, mely segítséget nyújtana ezek megoldásában. A táncpedagógusok feladata, felelőssége tehát nem kicsi, és nem egyszerű. A nevelőmunka célja a gyermeki érzélemvilág fejlődésének megfelelően bevezetni a gyermekeket a művészet világába. A művészeti nevelés által azonban nemcsak a művészethez lehet közelebb kerülni, hanem egy, az egész emberre ható folyamat jön létre, melynek velejárója a testi, érzelmi, értelmi és erkölcsi nevelés is. Ezek összhangja az, amely egy tudatos világnézet felé vezetheti a gyermekeket.

Néptánc-pedagógiai síkon tovább erősödött az igény, mely már az '50-es években napvilágot látott Kodály Zoltán nyomán: ez pedig a táncos anyanyelvi oktatás megvalósítása. Ez az út segíthet abban, hogy a megismerés által a gyermekek a magyar népzene és néptáncon kívül érdeklődést mutassanak más nemzetek és korok zenéi, illetve táncai iránt. Ehhez azonban szükséges egy biztos alap, melyet a magyar népi játékok és a néptánc tud biztosítani.

A '60-as években tovább erősödik az a nézet, miszerint a népi játék a szórakoztatáson kívül más funkciókkal is rendelkezik. Előtérbe kerül annak a mozgásanalitikus szemléletnek az elődje, mely jelenleg a legmodernebb oktatás-módszertani formaként van jelen a néptáncoktatásban. Ennek során felismerésre került, hogy a népi játékok mozgásvilága felkészíti a gyermekeket a későbbi tanulmányaikban megjelenő táncos mozdulatokra, motívumokra és táncokra. Készségei és képességei folyamatos változások során jutnak el oda, hogy a korosztályának megfelelő szinten művészi teljesítményt nyújtsanak.

A „látszik rajta, hogy táncol” kifejezéssel a mai napig találkozhatunk, így talán biztosra vehető, hogy a fizikai megjelenésre, a testtartásra hatással van a tánc. A tánc azon kívül, hogy erősítette a fizikai állóképességet, ritmusából adódóan megjelent a mindennapi életben a munka, vagy akár a közlekedés területein is. Ehhez kapcsolható a magaviseleti kérdéskör is. Már a népi játékok során találkozhatnak a gyermekek szabályokkal, közösségi normákkal, melyek később tanulmányaikat, és a társadalomba való beilleszkedésüket is segíthetik. Ezen kívül a táncban megjelenő egyszerre mozgás, az esztétikai élményvilág is erre vezet rá. A magaviseletből következik az erkölcsi nevelő hatás, melynek egyik fő eszköze a közösségi élmény, mely mind a játékokkal, mind a táncokkal megvalósítható. Megfelelő pedagógiai vezetéssel, szükség esetén differenciálással segíthetőek azok a tanulók, akiknek segítségre van szüksége a közösségbe való beilleszkedéshez. A tánc és a játék által felszabadultan válhatnak egyenértékűvé, még akkor is, ha szorongásuk miatt ez a mindennapi szituációkban problémát is jelenthet.

Sem a játékok, sem a táncoktatás esztétikai nevelő hatása nem vitatható, mivel művészeti közvetítésről van szó. Ennek legfőbb eszköze az élményközvetítés. Ehhez azonban szükséges, hogy a mindennapi munka során, valamint a koreográfiák közvetítésében is megjelenjenek azok a mozzanatok, melyek e folyamatot segíteni tudják. A mozgáson kívül azonban még megjelenik a viselet is, mely főleg a gyermekeknél komoly motivációs tényező lehet. Az esztétikai nevelés célja kapcsán visszakanyarodhatunk a mozgalomnak ahhoz a funkcionális elvéhez, miszerint értő közönséget kell nevelni a táncot művelőkből.

Az értelmi nevelés célja az asszociatív és kombinatív gondolkodási készség fejlesztése. Ez több pontos is megvalósul. Ilyen lehetőség lehet például a motívumok és neveinek, tájegységének, viseletének összekötése. Megtanulásához rendszeres gyakorlás és újra felidézés szükséges, de a legegyszerűbb mozdulat tudatos tanulása is alapos értelmi munkát követel.

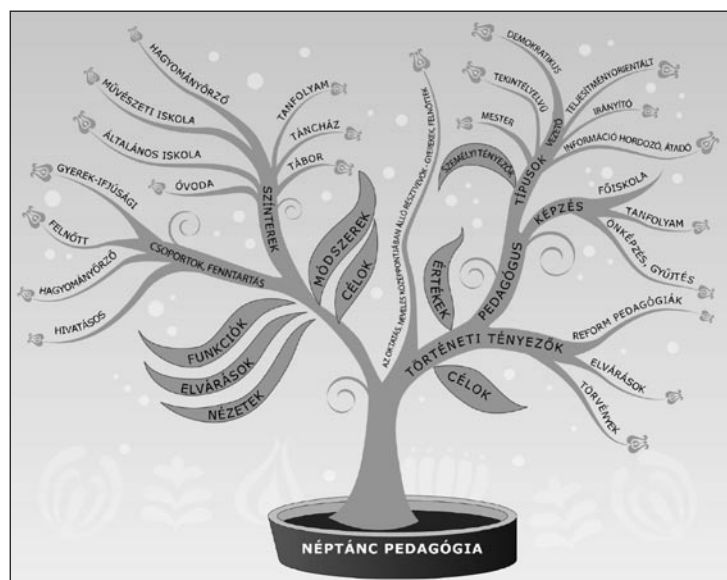
## Összegzés

A leírtak alapján bizonyítást nyert, hogy a néptánc-pedagógia komplex hatással bír a különböző készségek és képességek terén, valamint az elképzelés, miszerint az általa képviselt tudásanyag beilleszthető lenne a közoktatásba, helytálló gondolat és terv. A '60-as évek tehát egy olyan időszak volt, amikor a népművészet, és ezen belül is a táncművészet megvetette a lábát a tudomány talaján, igyekezett kivívni magának azokat a feltételeket, melyek szükségesek a minél mélyebb művészi és pedagógiai önmegvalósításához.

Pedagógiai szempontból az 1970-es évekre vonatkozóan elmondható, hogy az a folyamat megy tovább, mely már az előző évtizedben is hangot kapott. Legfontosabb problémát azonban még mindig a megfelelően képzett pedagógusok hiánya okozta. A gyermekek oldaláról nézve: legtöbbjük örömmel vett részt a foglalkozásokon, mely kiváló érzelmi és közösségi élményt nyújtott számukra (Kaposi 1983). Produkciók tekintetében továbbra is megoszlanak a vélemények és az elvárások. A kérdés, hogy a produkció, vagy a nevelés álljon-e a középpontban.

Az óvodai nevelés szemléletváltozásának köszönhetően az eddigieknél még nagyobb hangsúlyt kapott a gyermekjátékok szerepe mind az óvodás, mind az iskolás korosztály esetében. Az előző évtized néptánc-pedagógiai konzekvenciáit követve, ebben az időszakban is megállja a helyét az a nézet, miszerint a játék és a tánc tanulás számos oktatási-nevelési funkcióval bír. A jó táncoktatás tehát fejleszti az állóképességet, ügyességet, gyorsaságot, zene által a gyermekeket érzelmileg gazdagítja. Ezen kívül a szexuális nevelés terén is segíti a férfi-női kapcsolatok egészséges alakulását. Értelmi szinten pedig túlmutató ismereteket is közvetítenek (Kaposi 1983). Összegezve tehát: a legfőbb cél továbbra is az volt, hogy intézményi keretek közé juthasson a néptáncoktatás, valamint hogy a felsőoktatásban is méltó módon helyet kaphasson.

E két évtized áttekintését követően, és a mai helyzet ismeretének tükrében igyekeztem egy gondolati rendszert felállítani, melynek két legfőbb ágát maga a néptáncmozgalom és az általános pedagógia adja meg. Innen tovább ágazva jönnek létre mindkét fő tényező specifikus adottságai, jellemzői. Mindezek között az oktatási-nevelési folyamatban központi szerepet betöltő résztvevő egyének állnak.



## Irodalomjegyzék

- Falvai Károly (1977): Játék és táncos mozgás az iskolában. *Tánc tudományi Tanulmányok*, 1976–77. Budapest.
- Györgyfalvai Katalin (1983): Az ének-zene tagozatú általános iskolákban folyó néptánc-tanításról. *Táncművészeti Dokumentumok*, 1983. Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest.
- Kaposi Edit (1981): Magyar Táncművészek Szövetsége, közgyűlési jegyzőkönyv. *Táncművészeti Dokumentumok*, 1981. Budapest.
- Kaposi Edit (1983): A tánc helye és szerepe az ifjúság testi nevelésében. *Táncművészeti Dokumentumok*, 1983. Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest.
- Kaposi Edit (é. n.): A testnevelés keretében, az 1974–77 között folytatott táncoktatás-kísérletekről. *Táncművészeti Dokumentumok*, 1983. Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest.
- Keszler Mária (1997): A magyar gyermektáncmozgalom történetéből II. *Tánc tudományi Tanulmányok*, 1996–1997. Magyar Tánc tudományi Társaság, Budapest.
- L. Merényi Zsuzsa (1972): Javaslat tervezet, Főiskolai pedagógus tanszak felállítására az Állami Balettintézetben. *Táncművészeti Értesítő*, 1972–72. Budapest.
- Maácz László (1981): A magyar néptáncmozgalom a 70-es években. *Tánc tudományi Tanulmányok*, 1980–81. Budapest.
- Magyar Táncművészek Szövetségének elnöksége (1965): Néptánc. *Táncművészeti Értesítő*, 1965. Budapest.
- Martin György (1964): A néptánc megismerésének célja és módszere a táncpedagógusok képzésében. *Táncművészeti Értesítő*, 1963–64. Budapest.
- Mészárosné Molnár Anna (1983): A néptánc tanítása a Testnevelési Főiskolán. *Táncművészeti Dokumentumok*, 1983. Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest.
- Népművelési Intézet (1962): *Útmutató a hároméves megyei néptáncpedagógus tanfolyamok és oktatókörök szervezéséhez*. Budapest.
- Osskó Endréné (1960): Megszületőben a magyar gyermektánc-pedagógia. *Néptáncos*, 7. Népművelési Intézet Táncosztálya, Budapest.
- Osskó Endréné (1980): Gondolatok a néptáncoktatók képzéséről. *Táncművészet*, 1980. 4. sz.
- Osskó Endréné és Szigeti Károly (1973): Javaslat az óvodákban tanítandó népi gyermekjátékokra. *Táncművészeti Dokumentumok*, 1983. Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest.
- Siklós László (2006): *Tánc ház*. Timp Kiadó, Budapest.
- Táncművészeti Szövetség munkabizottsága (1979): A táncművészet oktatása Magyarországon. *Táncművészeti Dokumentumok*, 1983. Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest.
- Sz. Szentpál Mária (1964): A gyermek táncra nevelése. In: Sz. Szentpál Mária (szerk.): *Gyermek-táncok*. Tankönyvkiadó, Budapest.
- Volly István (1976): A néptáncmozgalom történetéből. *Táncművészeti Dokumentumok*, 1976, Budapest.
- Zórándi Mária (2001): A néptánc tagozat közel 30 éves múltja. In: *Mozaikok a Magyar Táncművészeti Főiskola első ötven évéből*. Planétás Kiadó, Budapest.

## A tömegmozgalmak sikergörbéje

A kultuszképzés, a deviancia és a normatíva a szving példája alapján

Az a bevett gyakorlat, nevezhetjük divatnak is, hogy a kulturális jelenségeket nemzetközi, globális és univerzális viszonyok tükrében szemléljük. Ezért a tömegmozgalmaknak is leginkább származását, elterjedését és meghonosodását kutatjuk. Ám amennyiben egy tömegmozgalom – mondjuk egy táncmozgalom – szimbolikus jelentését szeretnénk megérteni, akkor érdemes azt is vizsgálni, hogy milyen egyedi tartalmakat hordozott az országhatárokkal körülzárt hatalmi térben. A kulturális jelenség jelentését nemcsak a térségspecifikus kulturális adottságok határozzák meg, hanem az országonként eltérő hatalmi viszonyok is. Ez kézenfekvőnek tűnik, a szakirodalom ettől mégis gyakran eltér. Pedig az állami hatalom döntően befolyásolja a mozgalmak kialakulását, fogadtatását és népszerűségét, érdekes módon még olyan elvileg ártalmatlan dolgok, mint a táncmozgalmak esetében is.

Úgy gondolom, hogy a táncműfajokkal nem köthető tartósan össze egy bizonyos politikai tartalom. A táncok politikumát ugyanis nem az biztosítja, hogy milyen ideológiát hordoznak (eredendően nem hordoznak semmilyen ideológiát, hiszen a táncnak nincs kognitív tartalma), hanem az, hogy milyen ellentétes irányokkal, állami vagy tömegmozgalmi trendekkel szemben érvényesülnek. Csupán érvényesülésük fényében párosulnak hozzájuk utólag az ideológiák (Boltanski és Chiapello 2006). Más kérdés, hogy aztán ezek az ideológiák évekre meghatározzák a tánc népszerűségét és közvetve hatást gyakorolhatnak más táncstílusok sorsára is.

Nem azt vitatom, hogy a táncnak van politikuma: természetesen van. Jobban mondván: kapcsolódik hozzá politikum, ám ez folyamatosan változik. A tánc ideológiai tartalma utólagosan hozzáfűzött leírás, ami gyakran csupán intézményesült fennmaradásának legitimációjára szolgál. Az itt következőkben is látni fogjuk, a tánc ideológiája ciklikusan változó és országonként különböző.

Akármilyen csábítóan egyszerűnek tűnik is a tánc szimbolikus jelentésének vizsgálatakor a politikummal foglalkozni, mégis inkább valami egészen másból, a tánc által hordozott értékekből és normákból kell kiindulni. Niklas Luhmann bizonyította, hogy az értékek hatékonysága a bújtatottság függvénye (Luhmann 2003). Az érték nem cél, hanem burkolt célzás, nem kötelező kényszer, hanem vágy, talány és rejtély. Minél kevésbé kimondott, rögzített a képviselt érték, annál nagyobb a népszerűség esélye. És van-e valami rejtélyesebb a táncnál meg a zenénél? Nemcsak azért, mert nonverbális műfajok, tehát gondolatosságukat nem kell szavakba önteniük, hanem mert – szemben a képzőművészettel – megjelenítésük pillanathoz kötött. Ráadásul a zene- és a táncművészetben különösen fontos szerepet kap a szórakoztató jelleg, ami miatt a gondolatosságukat el is kell titkolniuk, hiszen a szórakoztató műfajok egyik leglényegesebb tulajdonsága, hogy közönségét megbízhatóan megkímélje a tartalomtól, legalábbis látszólag (Bourdieu 1982). Ezért a tánc és a zene mozgalmi különösen alkalmasak voltak tömegek egyesítésére és olyan új értékek elfogadtatására (tehát egy új életstílus kialakítására), amelyek képesek szembeszállni a normákkal. Művelődéstörténetünk során rendszeresen érvényesültek olyan zenei és táncmozgalmi trendek, amelyek a normákat meg tudták ingatni. Devians magatartásnak nevezzük az általánosan elfogadott normákkal és az államilag szabályozott normatívákkal szemben fellépő, az azokat elutasító magatartást.

A modern bürokratikus állam idővel bekebelezi, magáévá teszi az ellenzéki tartalmakat. Ilyenkor a deviancia államilag elfogadott, sőt szorgalmazott viselkedéssé válik, és elveszíti lázadó mivoltát. A népszerűség egy bizonyos határán túl tehát ismét normává válik (Agamben 2002).

Példaként a tánc történet egyik legtragikusabb epizódjára hivatkozom, a szving ausztriai mozgalmára. A szving gyökerei: a New Orleans-jazz és a dixieland az 1920-as években születtek. Közvetlen elődje a már fehér muzsikások által játszott Chicago-jazz volt. Jellegzetessége a legalább 17 fős big band, ahol a faszekcióban két alt-, két tenor- és baritonszaxofon volt, ezek váltottak klarinéttra és fuvalóra, a rézszekcióban négy trombita, négy harsona, a ritmus csoportban zongora, gitár, bőgő és dob szerepelt.<sup>1</sup> Ehhez általában egy énekes kapcsolódott. A big band írásos zenekari hangszerelést, precíz szólámvitelt követelt, improvizációt csak továbbvitt ritmus mellett, kizárólag a dallam variációjára, meghatározott ütemszámokban, a számokon belüli szólókban tett lehetővé, tehát eltért a kötetlenebb New Orleans-jazztól. Fontos tulajdonsága, hogy elődjeivel szemben ez a műfaj kifejezetten tánczene volt.

Az 1920-as és '30-as években szving zenére táncolt táncok alaplépései leginkább nyolc számolásra történtek. Az eredeti alaplépés főbb stílusjegyei – mint a *triplestep* és *step* – megjelennek a későbbi boogie-woogie-ban és a jive-ban, mely táncokat már hatszámolásos alaplépéssel táncolták. A szving páros tánc volt, akrobatikus vonásait már az 1930-as évek elején felvette. Az akrobatikus figurák régen váratlanok voltak, hiszen nem előzték meg bevezető, tempót adó lépések. A figurákban leginkább használt tánclemek a *kick* és a *kick ball change* voltak, a hölgyek twist lépése pedig érzéki tartalmat is sugárzott. A párok testtartása az alaplépésnél eredetileg erősen előredöntött volt, ami megfelelt a korabeli erotikus képzetnek is, hiszen a táncos pár hölgytagja ezáltal a shimmy-hez hasonlóan hangsúlyozta tomporát. A tánc erotikus élményét pedig a hölgy másfajta érintése adta, aminek szabadságát a vadabb táncolási stílus teremtette meg.

Ez a zene, a tánc és a vele együtt hódító divat, tehát az Amerika-rajongó életérzés az 1920-as évek végére közkeletű lett Európában, mert mindez a fiatalok számára a szabadság és a szórakozás, a jólét és a társadalmi igazságosság eszményét jelentette (Willett 1989). Kialakult egy divattal, al-lúrrökkel és táncossal tarkított fiatalos, imponáló magatartás, amely magába foglalta a partnerszerzés és közösségteremtés titkos vágját is (Humer 2003). A zenei stílus egyre átütőbb sikert aratott a táncrendezvényeken és a lokálokban. A népszerűség másik oka, hogy a némafilmek zongorakísérete már a századforduló óta tartalmazott ragtime-ot, charlestont és shimmyt, tehát a szving több jellegzetessége már a zenei köznyelv része volt.

Az Amerika-rajongó életérzés, és az azzal együtt járó eszmény közrejátszott abban, hogy az 1920-as és '30-as évek tömeges kivándorlásának úti célja leginkább Amerika volt. A szving Európában minden táncolható dzsesszes (off-beat ritmusú) zene gyűjtőfogalma lett, ide számították a shimmyt éppúgy, mint a charlestont, vagy akár a bluegrass-t és a ragtime-ot is. Európában változott a zenekarok mérete és összetétele, a formációk gyakran alkalmazkodtak a körülményekhez. Játszottak szvinget más zenekarok is, illetve az európai big bandek repertoárja a „hazai slágereket” is tartalmazta.

Az amerikai tánczene rendkívül gyorsan bekerült az európai komolyzenei irodalomba és a színpadi zenés szórakoztató műfajokba is, például Gustav Mahler: *Első szimfónia*, 1. tétel (1889), Claude Debussy: *Children's Corner* (1906), Paul Hindemith: *Suite* (1921), vagy Kálmán Imre: *A bajadér* (1921). Ez utóbbinak a *Fräulein, bitte wollen Sie Shimmy tanzen* című száma magyar fordításban a *Marica grófnő* (1924) egyik legsikeresebb betéte volt:

Jön-e velem nagysád shimmyt jární?

Bizsereg a talpam, nem tud várni,

<sup>1</sup> A redukált big band (3 trombita, 3 harsona és 4 szaxofon), valamint más, a lehetőségekhez igazodó formációk Amerikában 1942 után terjedtek el, miután a táncrendezvényekre magas adót vetettek ki.

Ha a zenekarban hottentotta tam-tam szól.  
Shimmy ma a táncok fennkölt csúcsa,  
Már a csecsemő is mind ezt nyúzza.  
Krisztkindlire<sup>2</sup> kaptuk eztet mink az ántánttól.  
Erre pali mostan Pest és Danzig,  
Ez lesz a divat bis hundertzwanzig,  
Most kreálta épp egy nigger bölcs a Kongónál!  
Csak a szerecsen nő volt rá büszke,  
De ma lobog érte minden nőcske,  
Shimmy-shimmy-shimmy szívem csücske,  
Shimmy nélkül nincsen bál!

(Dalszöveg: Kulinyi Ernő)

Az idézett betétdal azért is érdekes, mert az „ántánt” hozadékanak titulálja az off-beat ritmusú zenét, konkrétan a shimmyt, tehát az összes akkor létező negatív kliséit ráhúzza. Ez az aktuális zenei diskurzus miatt lehetett, hiszen sikerrel játszottak „amerikás” betétszámú operettek, a bemutatók többsége ilyen volt. Lehárnál, Kálmánnál ennek ellentétét, a konzervatív bécsi stílust értékelte a közönség. A *Marica grófnő* bemutatójának kritikái ezt a tényt emelik ki. Az idézett szám tehát paródia, aminek feltétele a parodizált zenei stílus közkeletű ismerete. A szving tehát egy modern, nyitott életstílus zenei megnyilvánulása volt, amihez Magyarországon a nyugati hatalmak elfogadhatóságának politikuma párosult.

A szving kezdetben Ausztriában és Németországban is politikummentes mozgalom volt. A nemzetiszocializmus idején viszont a Hitler-Jugend egyenruhás, haját rövidre nyíró, katonás mentalitásával szemben a szving imádói hosszú, állig érő hajtincsekkel, harangszárú nadrággal, kockás zakóval, vastagsarkú, orránál fehér, lukacsos díszítésű (úgynevezett budapesti) cipővel, vékony nyakkendővel, esernyővel és kalappal tüntetve mutatták ki civil engedetlenségüket. A lányok pedig térd felett végződő szoknyával és sminkkel tértek el a BDM (Bund Deutsches Mädchen) ideáltípusától (Tantner 2007). Az Amerika-rajongó ruhadivatnak, zenének és táncnak hódoló ifjúságot Németországban szvingeseknek, Ausztriában schlurfoknak, Franciaországban zazouknak, Csehországban pedig potapkiknak nevezték (Tantner 2007).

1936 után a szving ellen kampányt indítottak, „néger-zsidó elfajzott művészetnek”, „bacilusnak”, „a zsidóság politikai harci eszközének” nevezték (Hasenbein 1995). A szving táncrendezvények részvevőit orgiás szexualitással, feslett morállal vádolták (Humer 2003; Tantner 2007). A „nigger-zenét”, tehát az angol nyelvű szvinget betiltották, törölték a rádióadók programjáról, ám ez a népszerűségének nem jelentett akadályt. Az új amerikai számokat heteken belül felvették lemezre német címmel és szöveggel, és nyilvánosan játszották (Priberg 2000). Kialakult egy konspiratív jel- és információs rendszer (Schumann 1997). Így például új számok vagy információk eredetjelzése gyakran a zakógomb tekergetése volt két újjal, ami az akkori világvevő rádiók kezelését imitálta, ez a tiltott BBC csatornát jelentette (Beyer és Ladurner 2007).

A háború alatt a francia zazouk bátorságpróbája a hatágú sárga csillag viselete volt, benne szving felirattal. A cseh potapkik pedig villogó elemlempát szereltek cipőjük sarkába, és elsétáltak az SS-tisztek előtt (Rathgeb 2001). Néhányan az osztrák schlurfok közül a BBC-től vett információk alapján politikai röplapokat terjesztettek (Zwerin 1988; Gerbel, Mejsirik és Siedler 1988; Beyer és Ladurner 2007).

<sup>2</sup> Az 1940-es évektől: „Ajándékba kaptuk eztet mink az antantól.”

Ausztriában az 1940-ben kibocsátott ifjúsági törvény, majd egy 1941-ben kiadott rendőri rendelet „szabályozta” a „szving klikkek” magatartását. A letartóztatott fiatalokat kezdetben hosszabb (egy hónapos) vagy rövidebb (három napos) rendőrségi fogházba, 1942-től ifjúsági koncentrációs táborba (főleg Morningenbe) zárták (Wulf 1989). A 22 év feletti férfiakat a frontra küldték, a lányokat kényszermunkára fogták. A mozgalom egyik állítólagos vezetőjét, egy alsó-ausztriai schlurf-leány anyját lefejezték (Wulf 1989; Beyer és Ladurner 2007). A radikális intézkedések és a Himmler-féle általános tánctilalom konzekvens végrehajtása 1943 áprilisától átmenetileg véget vetett a mozgalomnak. Szving zenekarok ebben az időszakban csak koncentrációs táborokban működtek, például Theresienstadtban a *Ghetto-swingers*, Buchenwaldban a *Rhythmus*, Sachsenhausenban a *Sing-Sing-Boys*. Coco Schumann szving muzsikusa és Auschwitz-túlélő beszámolt arról, hogy ez a zene hogyan mentette meg az életét (Schumann 1997).

1945 után Ausztriában az ismét újjáéledő szving mozgalom különösen az amerikai megszállási övezetben volt sikeres (Kenkmann 1996). De az állami intézmények szemlélete nem sokat változott a háború után, így Josef Holabek bécsi rendőrfőkapitány az 1950-es években több közleményben szorgalmazta az állítólag dekonstruktív, mételyező és aszociális mozgalom felszámolását (Barber-Kersovan és Uhlmann 2002). Immár kifinomultabb rendőri és iskolai intézményes módszerekkel próbáltak ellene fellépni. A szving jelentése az '50-es évek elejére megváltozott, a feléledő függetlenségi törekvések ellentéte lett, a nemzeti érzelműeknek a behódolást jelentette a megszálló amerikai csapatok előtt. Megtűrtségének oka, hogy legalább nem kommunista irányzat volt. Maga a mozgalom is változott: az osztrák fiúk kevésbé tudtak a lányoknak a viselkedésükkel imponálni, mint az originál GI-ok, a mozgalom így párválasztási funkcióját elvesztette. A lányok „amis-szajhának” minősültek, egyre kevesebb osztrák fiatal ember vett részt a táncrendezvényeken. A táncsalóban csak lányok tudtak karriert elérni, bizonyítja ezt Helene von Damm emlékirata, aki később Reagan elnök titkárnője lett (Damm 1987).

Ausztriában az 1950-es évek második felében a rock 'n' roll, a rockabilly, a country, a blues és a gospel elsöprő sikere (Elvis), majd a '60-as évek közepétől a pop és a beat (Beatles) brit inváziója miatt a szving elvesztette ifjúsági és tömegmozgalmi szerepét (Barber-Kersovan és Uhlmann 2002). A dzsessz a '70-es években specializálódott, a free-jazz Ausztriában az intellektuális habitus irányzatává vált, a szving pedig elit táplálkozási kereténév (Jazz-Brunch). Az 1980-as évek közepétől „remake” zenekarok alakultak, ezek közé tartozott az Ausztriában gyakran fellépő angol *Pasadena Roof Orchestra* (Duncan Galloway irányításával), vagy az osztrák *Das Orchester* (András Gillay vezetésével), és sikerrel éltették tovább a zenei köztudatba addigra kitörölhetetlenül beivódott műfajt.

A szving példája szemléletesen mutatja, hogy milyen ártalmatlanul kerülhet a politika sodrásába egy tánc, egy zenei műfaj, továbbá, hogy mennyire alkalmas arra, hogy táptalaja legyen a civil kurázsinnak, és arra is, hogy mennyire könnyű azt az elfogadott normák szempontjából elítélni és megbélyegezni. A szving jó példa arra is, hogy az állam és a vele konformista magatartás milyen cinikusan hatékonyan változtatja meg egy tánc jelentését és népszerűségét. A népszerűség megmutatkozik egyrészt a táncok intézményesülésében (például a táncrendezvények méretében és a rádión lejátszott számok mennyiségében), másrészt a táncmozgalmak résztvevőinek magatartásában (például a deviancia mértékében). Ezeknek két jellegzetes ismérve van: a gazdasági siker és az állami befolyás.

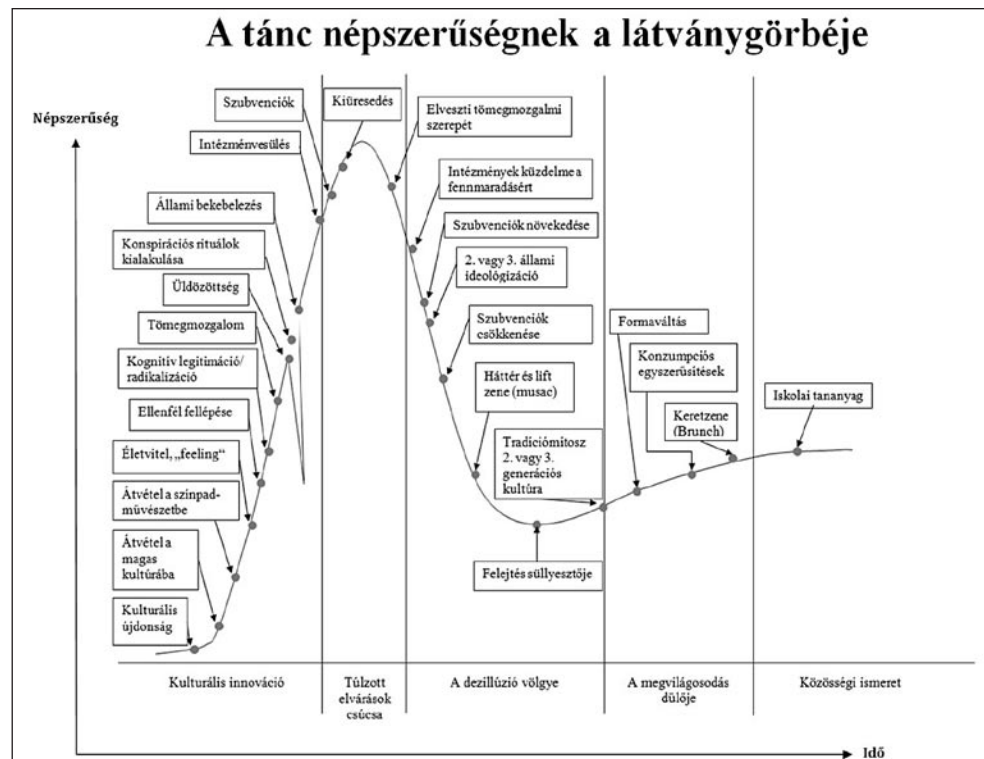
A népszerűség egyrészt olyan szociológiai kategória, amely piaci, marketingstratégiai fázison megy keresztül, másrészt jelentését változtató kultúrtörténeti jelenség is egyben. A kettő között a közgazdaságtan segítségével érdekes összefüggésre bukkanunk. Mintegy tizenöt éve sikerült először a technológiai részvények tipikus útját mérni. Jackie Fenn a részvények értéke és a „figyelem” trendjei közötti összefüggést számította ki (Fenn és Raskino 2008). Felfedezése az volt, hogy minden technikai vívmány hasonló görbét ír le. Bizonyította, hogy a „figyelem” változó állomásait többé-kevésbé minden (technikai) újítás bejárja. A tipikus útvonalat egy görbén



ábrázolta, az egyes ciklusokat új fogalmi rendszerrel látta el (hype cycles). A figyelem kategóriája nem áll távol a szociológiai népszerűség fogalmától.

A Jackie Fenn-féle görbe kezdeti ciklusán a (technológiai) újítás áll, a (gazdasági) siker legmagasabb fázisa a túlzott elvárások csúcsa, aztán a csalódások völgye, majd a megvilágosodás dűlőjén eljutunk a produktivitás fennsíkjára. Az útvonalat számos objektív kritérium, állomás jelzi. Az elmélet ma már minden technikai vívmány kalkulációs alapját, tőzsdei számítások esszenciális prognózisát képezi.

Jackie Fenn kritikusi bizonyították, hogy a ciklusok állami beavatkozások hatására ismétlődhetnek. Ez azonban mit sem változtat azon a tényen, hogy vele művelődéstörténeti folyamatok is megjeleníthetők.



1. ábra: A tánc népszerűségének látványgörbéje

A divattánc népszerűsége hasonló ciklusokon megy keresztül: Az újító fázis kezdetén felbukkan egy új tánc, mint kulturális újdonság, mely érkezik országon belülről vagy kívülről. Ezt beépíti, felhasználja a magas kultúra, majd a szórakoztató művészet (színpad, film). Kialakul egy önálló életérzés (feeling) és egy, a szabadidőt betöltő életvitel. Ezzel együtt megjelennek zárt társadalmi csoportok, amelyekre az jellemző, hogy a csoporthoz tartozás feltételét az új kulturális jelenség, adott esetben a divattánc képezi. Megnyilvánul benne az államilag szorgalmazott és az általánosan elfogadott normáktól eltérő deviáns magatartás.

A kultuszképzés fontos állomása minden életstílusváltásnak és minden tömegmozgalom kialakulásának. A kultuszképzés során a csoporthoz tartozás kötelező érvényű „hogyan”-ja felülírt minden „miért”-et! A kultuszképzés először nem kognitív, hanem érzelmi alapú: nincsenek benne ideológiák, vagy nem feltétlenül kötődnek hozzá. A népszerűség kezdeti stádiumában az új

életforma jelei, jelzései, szimbólum- és formakészlete, valamint cselekvési mintái után igazodott a tömeg, s kizárólag ezáltal különböztette meg magát. Az új életforma féltis faktumai önreflektálóak, magyarázatra nem szorulnak, tehát ilyenkor érzelmi alapon tabuizálódnak, és kiváltsággá válnak. Ezek adott esetben egy zenei stílus vagy tánc kellékeihez, életviteli megnyilvánulásaihoz fűződtek. Az új életforma az attól eltérő, akkor is, ha az a „norma”, sőt a normatíva, stigmatizálja, diszkriminálja, de legalábbis lenézi.

Semmi sem válhat tömegmozgalommá, ami nevén nevezi irányát, vagy célját, ismereteim szerint még a politikai tömegmozgalmak sem. A tömegmozgalom kialakulásának lényege, hogy emóciókkal kösse tagjait az új életstílushoz, amiben az életforma kiváltságos anomáliái válnak irányadó mintává. Olyan mozgalmak, amelyeknek lényege és tárgya az ideológia vagy a politikum volt, csak úgy érthették el a tömegmozgalmi szintet, hogy kialakult velük egy önreflektáló szimbólumrendszer vagy életstílus, valójában minden ideológiától függetlenül (lásd reformmozgalom). Az érzelmi kötődést az odatarozás lehetősége, csoportdinamikai kényszere okozta, nem valamiféle racionális igazságkeresés.

Miután kialakult egy új életstílus, s kikristályosodott az odatarozás formai feltétele, azután erre racionális magyarázatokat kerestek. Ezzel szoros összefüggésben, és csak ez után bukkantak fel az ellenfelek. Az odatarozás kiváltsága és az ellenségkép általában további népszerűséget idéz elő, olyat, amelyik predesztinálja a mozgalmat valamilyen politikai, ideológiai irányzat felé, illetve politikai mozgalmak esetében kialakultak az ideológiák alkalmazási felületei, formái és hatalmi aspirációi.

A következő állomáson tehát a társadalmi csoport ellenfélre lel, az általánosan elfogadott normák képviselői (vallási, faji, etnikai, politikai vagy generációs alapon) szembeszállnak vele, ami miatt radikalizálódik a társadalmi csoport, és kialakul ideológiai, politikai arculata, amelyekkel racionálisan is igazolni tudja önmagát.

Így kialakul a tömegmozgalom, aminek tulajdonságai: 1. az odatarozás feltétele a normától eltérő (deviáns) magatartás; 2. tagjait érzelmi úton köti magához; 3. önálló szimbólumrendszerrel, életformával, „feelinggel” rendelkezik, és 4. amely magát végül kognitívan is igazolni tudja.

A tömegmozgalmat a hatalmi berendezkedés rendszerint nyomban üldözni kezdi, s néha sikerül is ideig-óráig megghiúsítania. Majd az állami struktúra – gyakran hatalmi változások után – bekebelezi és magáévá teszi a deviáns kultúrát. Ekkor intézményesedik a mozgalom, ellenzéki tartalmát elveszti, hivatalossá és általánosan elfogadottá válik. Hordozza – korábbi jelentésétől függetlenül – azokat az eszményeket és normákat, amelyek az időközben megváltozott állami struktúráknak megfelelnek. Kiüresedik és elveszti népszerűségét, zuhan a siker szintje, elérkezik a csalódások völgyébe. Ezen a gyakori állami újraideologizálás és bőkezű szubvenciók sem segítenek huzamosan. S amikor már-már a felejtés martalékává válik, akkor néha képes megújulni, mert a kulturális emlékezet visszaidézi. Tartósan kiegyensúlyozott elfogadottságot kap, megkezdődik tudományos feldolgozása, iskolai oktatása. Az elfogadottság e stádiumában lassan minden szimbolikus jelentését elveszíti, és közösségi ismeretté alakul.

Érdeemes lenne kutatni, hogy létezett-e olyan divattánc, vagy – a 19. századra visszatekintve – olyan nép- és karaktertánc-mozgalom, amelyik ennek a görbének ellentmond. Ismereteim szerint a táncok útját tekintve a különbség abból adódik, hogy a belülről érkező táncok viszonylag korán keresik a legitimációjukat szolgáló magyarázatokat, és eleve adottak az első ellentétes állami vagy tömegmozgalmi trendek. A kívülről érkező divattáncok gyakran egészen addig ideológiáktól mentesek maradhatnak, míg népszerűségük el nem éri a tömegmozgalmi szintet, hiszen a külföldi népszerűség legitimálja átvételüket. Minden táncnál másmilyen a siker és annak időtartama, valamint az elutasítás minősége és az állami beavatkozás hatékonysága, de az útvonal valószínűsíthetően mindig ugyanaz: a valcertől a rock 'n' rollig, a tangótól a hip-hopig, a polkától a magyar néptáncig minden tánc ezt a táncot járja.

Felmerül egyúttal a kérdés, hogy ez a „sikergörbe” minden életstílus mozgalomnál alkalmazható-e? Sőt, azt a kérdést is fel lehet tenni, hogy a politikai, ideológiai tömegmozgalomnál milyen szerepet játszott az életvitelváltás, valójában mennyire volt a politika és az ideológia kezdetben mellékes, mennyire írta felül azt az életstílus reformja?

### Irodalomjegyzék

- Agamben, G. (2002): *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Barber-Kersovan, A. és Uhlmann, G. (2002, szerk.): *Getanzte Freiheit. Swingkultur zwischen NS Diktatur und Nachkriegsdemokratie*. Dölling und Galitz, Hamburg.
- Boltanski, L. és Chiapello, È. (2006): *Der neue Geist des Kapitalismus*. UVK, Konstanz.
- Bourdieu, P. (1982): *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Damm, H. von (1987): *Wirf die Angst weg, Helene*. Neff Verlag, Wien.
- Fenn, J. és Raskino, M. (2008): *Mastering the Hype Cycle. How to Choose the Right Innovation at the Right Time?* Harvard Business Press, Boston, Massachusetts.
- Gerbel, Ch., Meistrick, A. és Siedler, R. (1988): Die „Schlurfs”. Verweigerung und Opposition von Wiener Arbeiter Jugendlichen im „Dritten Reich”. In: Talos, E., Hanisch, E. és Neugebauer, W. (szerk.): *NS Herrschaft in Österreich 1938–1945*. Verlag zu Gesellschaftskritik, Wien.
- Hasenbein, H. (1995): Unerwünscht – toleriert – instrumentalisiert. Jazz und Swing im Nationalsozialismus. *Sozialgeschichte*, 1995. október. 38–52.
- Humer, Ch. (2003): *Verweigerung und Protest im „Dritten Reich”. Jugendliche Oppositionsformen in Deutschland und Österreich*. Diplomarb. Linz.
- Kenkmann, A. (1996): *Wilde Jugend. Lebenswelt großstädtischer Jugendlicher zwischen Weltwirtschaftskrise und Währungsreform*. Klartext-Verlag, Essen.
- Luhmann, N. (2003): *Macht*. Lucius & Lucius, Stuttgart.
- Lücke, M. (2004): *Jazz im Totalitarismus. Eine komparative Analyse des politisch motivierten Umgangs mit dem Jazz während der Zeit des Nationalsozialismus und des Stalinismus*. Lit, Münster.
- Prieberg, F. K. (2000): *Musik im NS-Staat*. Fischer, Frankfurt am Main.
- Rathgeb, K. (2001): *Helden wider Willen. Frankfurter Swing-Jugend – Verfolgung und Idealisierung*. Verlag Westfälisches Dampfboot, Münster.
- Polster, B. (1989, szerk.): *Swing Heil*. Transit, Berlin.
- Schumann, C. (1997): *Der Ghetto-Swinger. Eine Jazzlegende erzählt*. DTV, München.
- Tantner, A. (2007): „Schlurfs” Annäherungen an einen subkulturellen Stil Wiener Arbeiterjugendlicher. Lulu, Morrisville.
- Ueberall, J. (2004): *Swing Kids*. Archiv der Jugendkulturen Verlag, Berlin.
- Willett, R. (1989): *The Americanization of Germany, 1945–1949*. Routledge, London–New York.
- Wulf, J. (1989): *Kultur im Dritten Reich*. Ullstein, Berlin.
- Zwerin, M. (1988): *La tristesse de Saint-Louis, Swing unter den Nazis*. Hannibal, Wien.
- Film:
- Beyer, W. és Ladurner, M. (2007): *Schlurf. Im Swing gegen den Gleichschritt*. ORF/WDR.
- Carter, Th. (1993): *Swing Kids*. USA.

## Lábán Rudolf mozdulatkórusai a 20. század elején

„És kárba veszett minden napunk, a midőn nem táncoltunk egyszer!” – szólott imígyen Zarathustra nevében Nietzsche, kit a 20. század eleji német művészeti mozgalmak egyik szellemi iránymutatójának tekintettek. Mindenkinek táncolnia kellene – vélte Nietzschével egybehangzóan Lábán –, mert mindenki tud táncolni, és ehhez meg kell keresni a közösségi tánc megújított formáját. Lábán minden embert potenciális táncosnak tartott – de nem a bonyolult lépések potenciális előadójaként, hanem mint aki gesztusai és mozdulatai révén kapcsolatba léphet a saját lelkével.<sup>1</sup>

Lábán Rudolf, a 20. századi európai táncművészet megújítója és rendkívüli hatású személyisége, úgy vélte, hogy a társastáncok, különösen az Amerikából importált változataik, nem helyettesíthetik a hagyományos táncos és énekes formákat, mert híján vannak annak a spirituális tartalomnak, amely a közösségi táncok sajátjának tekinthetők. A jövő közösségi művészetét totális művészetként képzelte el, amely táncmű, zenei mű és szavak művészete egyszerre, de amelyet nem művészek adnak elő egy rajtuk kívül álló közönségnek, hanem a mindennapok embere. Az előadások művészeti formájukban, önnön magukban legyenek ünnepek, egyben az emberi lélek szimbólumai, melyeket az ünnepi forma hordoz. E szimbólumok nem történetiek, nem narratívák, hanem az emberi lélek rétegei és törekvései. A „mindenkinek táncolnia kellene” gondolata, valamint a fent leírt Festkultur szellemében Lábán önként vállalt feladatként tekintett arra, hogy az amatőr táncot értékeremtő művészeti formává emelje, és olyan táncokat alkosson, amelyeket bárki, különösebb táncos képzettség vagy speciális tréning nélkül is elő tudjon adni.

A *Táncnak szentelt élet* című önéletrajzi írása szerint az 1910-es évek végén, az 1920-as évek elején különböző társadalmi rétegből származó fiatalok látogatták tanfolyamaikat. Azért jöttek, hogy a mozgás öröme mellett megismerjék a német táncművészet alapelemeit. A számukra összeállított gyakorlatokból lassacskán kisebb, később terjedelmesebb művek alakultak ki. A darabok meglehetősen különböztek a hivatásos táncosok úgynevezett „új táncaitól”, itt egészen más és egyszerűbb mozdulatformák alakultak, mint amit addig táncnak neveztek. „A teret közös lendülettel és ugrással, ünnepélyes, lassú lépésekkel vagy friss járással és futással hódítottuk meg” – írta Lábán. Majd így folytatta: „Hamarosan egyértelmű lett számunkra, hogy a táncaink közben kialakuló utak, a felvett testtartások és az előadott mozdulatformák rendkívüli hordereje abban gyökerezik, hogy jelentésük az emberi lélek mélyéről fakad.” Kissé lejjebb így folytatta: „A világ akkoriban tele volt tétova bizonytalansággal, de a féktelen és korlátlan vidámság utáni vágyakozás kényszerével is. Mindkettőből hiányzott a méltóság és az ártatlan boldogság, a testi funkciók felett érzett egészséges öröm és az a természetes egyensúly, amely pedig az emberi test felépítésének és legegyszerűbb mozdulatainak is magától értődő sajátossága. Ezért első darabjaink alapja az ideális testtartások és az alapvető mozdulatdinamika közös felfedezése és gyakorlása lett” (Lábán 2009, 141). Érdemes a szóhasználatra felfigyelnünk. Korának számos testnevelési és mozdulatművészeti kezdeményezése között Lábáné volt az egyetlen, amely nemcsak a térhasználatot szedte rendbe a szabályos kristályok aranymetszést magában foglaló varázsára alapozva, hanem a

<sup>1</sup> A gondolatot Valerie Preston-Dunlop (1998, 64–65) idézi Lábán Hans Brandenburghoz írott leveléből, de a levelek fellelhetőségére nem utal. Lábán Brandenburghoz írott levelei Dörr (1999) disszertációjában olvashatók.

dinamikus mintákat is. E két rendből alakult ki az Effort és a koreutika rendszere, melyekből az előbbi ma is számos táncosképző intézmény és egyetem tananyaga. Jóllehet, Lábán e rendszereket csak az 1940-es évek végén, illetve az 1960-as években adta közre, mindkettő már készen állt az 1920-as évek elején (Laban és Lawrence 1947; Laban 1966).

Az amatőrök számára készített művekben elsősorban átélésről, és nem bemutatásról volt szó, eleinte nem is akarták előadni a darabokat. Kizárólag azzal foglalkoztak, hogy önmagunkban vagy közösen megtapasztalják a táncban egyesülő szellemi-érzelmi-fizikai erők növekedését. A szó hagyományos értelmében tehát sem művészi, sem társasági táncnak nem nevezhették, de kifejezetten közösségi tánc volt. A kor jellegzetes amatőr művészeti divatjai közé tartoztak az ének- és szavalókórusok. Lábán visszaemlékezése szerint egyik táncosa ismerte fel: „tulajdonképpen mi is kórus, mozdulatkórus vagyunk” (Lábán 2009, 142). Az elnevezés rajtuk maradt.

A mozdulatkórusok amatőr résztvevőitől tehát nem követeltek magas szintű táncos technikai képzettséget – állapítja meg Colin Counsell a *Tánc Utópiába – Modernitás, közösség és a mozdulatkórus* című cikkében –, de annál többet magától a koreográfiától (Counsell 2004, 154). A csoportlétszám néhány főtől akár ezret meghaladóra is rúghatott, az esztétikai siker a csoporttagok hibátlan koordinációján alapult, aprólékosan összehangolt, gyakran egységesített mozdulat-tartalommal. Maguk a művek a csoportformákból összeállított absztrakt alkotások voltak, híján minden történetnek vagy allegorikus tartalomnak. Elvontságukból fakadóan nem nyújtottak dekódolható jelentést, a megfigyelő a koreográfiát nem azonosíthatta valamely reprezentációval. Értelmezése így nem irányulhatott a mozdulatformák jelentésére, hanem csak a formaalkotás tényére, az egyének látványosan kollektív kinetikus egységességére.

A mozdulatkórus alapvető és legfontosabb célja tehát a közös mozgás öröme volt. Érdemes felfigyelnünk Lábán különös véleményére erről az élményről a *Táncnak szentelt életben*: „A »mozgás öröme« megfogalmazás tulajdonképpen nem írja le teljesen az alapgondolatot. A mozdulat ugyanis nagyrészt szellemi élményt nyújt, és mindenekelőtt a közösség utáni vágyat erősíti. Ugyanúgy működik, mint bármely más közösségi művészet, hatása, eredete és céljai alig foghatók szavakba. Aki részt vesz egy mozdulatkórus munkájában, valami hasonlót tesz – és ezért tevékenységét művészetnek kell tekinteni –, mint aki énekkarban énekel vagy szavalókórusban lép fel, városi zenekarban muzsikál, vagy régies néptáncokat táncol” (Lábán 2009, 140–142).

Counsell szerint a mozdulatkórusok az 1920-as és '30-as évek német nemzeti kultúrájának látványos elemei voltak (Counsell 2004, 154). Városi amatőr klubok hálózataként működtek, a klubokat a Lábán-iskolák végzett tanítványai vezették. Tagságuk számos társadalmi réteget képviselt, bár vezetőik az iskolázott középosztályba tartoztak. A tömegkoreográfiák népszerűsége egyre nőtt, melyeket előadhattak kultikus ünnepekként éppen úgy, mint politikai céllal. Carol Kew *A weimari mozdulatkórustól a náci közösségi táncig: Lábán Rudolf Ünnepkultúrájának felemelkedése és bukása* című tanulmányában úgy véli, Lábán meglehetősen szkeptikus volt abban a tekintetében, hogy a mozdulatkórusokat az eredeti, tiszta elképzeléstől eltérően használják fel (Kew 1999, 78). Fentebb már említettem, Lábán a mozdulatkórusban a Festkultur lehetőségét látta, a rituális-szimbolikus ünnepek visszatértét a mindennapi életbe, a kultikus ünnepi tömeg misztikus egyesülését. De nem telt el sok idő – írja önéletrajzi művében – a mozdulatkórusok ideáját elferdítették vagy visszaélték vele, sok helyütt ideológiai, politikai céllal is alakultak mozdulatkórusok (Lábán 2009, 142). Előadásaikban maga a mozgásélmény háttérbe szorult, hogy helyet adjon valamilyen világnézeti vagy más eszme tudatos ábrázolásának. Counsell cikkében példaként a szocialista Martin Gleisner 1931-ben 2000 énekesre, 1000 mozdulatkórus táncosra és 50 zenészre komponált *Vörös Dalát* említi (Counsell 2004, 154) – én pedig nem állom meg, hogy a hazai amatőr néptáncos múlt szomorú párhuzamaként ne emlékeznék a rendszerváltás előtti nagyszabású fellépéseinkre a május 1-ei dísztribün előtt.

A kórusbeszámoló záróakkordja sötét. *Az amatőr tánc kulturális és pedagógiai jelentősége* címmel az 1930-as müncheni tánckongresszuson felolvasott előadásában Lábán így fogalmaz: „Az elmúlt tíz évben több száz mozdulatkórus alakult, példáit külföldön is követik. Sokan egy új európai néptánc első felbukkanásának tekintik. Ugyanezt a tendenciát találjuk Amerikában, tehát az amatőr mozdulatkórusok a fehér faj új néptáncának tekinthetők. [...] Mint minden amatőr táncos tudja, ezen ősi hajtóerő tisztaságát a divatos társastáncoktól való különbözősége láttatja. E társastáncok idegen faji mozdulatok invázióját mutatják, egyben egy ritmusra ráunt generáció létét jelzik.” E kijelentése alapján Kew a már idézett cikkében úgy vélte, azzal, hogy Lábán a mozdulatkórusokat a német „völkisch” ideológia mozdulatörökségén belülre helyezte, még annak ellenére is, hogy azok szellemiségét a politikai és ideológiai alkalmazásoktól távol kívánta tartani, kapcsolati lehetőséget teremtett a mozdulatkórus és a náci fajelmélet között (Kew 1999, 78). A rendszer élt is vele: a náci alatt a mozdulatkórus koncepciót „közösségi táncnak” nevezték el, és a falusi néptánc modern, városi változataként támogatták.

Lábán az 1936-os berlini olimpia előkészületei közben szembesült élesen az elvárt ideológiai tartalom és saját művész-lelkiismerete közötti szakadékkal. Az olimpia megnyitó látványosságaként *Harmatos szellő, új öröm (Vom Tauwind und der neuen Freude)* címmel huszonegy város mozdulatkórus csoportjait tervezte szerepeltetni, a többszörös mű közben négy színész Nietzsche *Im-ígyen szóla Zarathusztra* című könyvéből olvasott fel idézeteket. A főpróbán váratlanul megjelent Hitler, és a kulturális ügyekért felelős miniszter, Göbbels is. Göbbels még aznap este leírta véleményét: „[...] rossz, vezeklő, érzelmes darab. Túlságosan intellektuális. Nem tetszik. [...] semmi köze hozzánk” (Preston-Dunlop 1998, 196). Másnap betiltotta. Hamarosan hasonló sorsra jutott Lábán valamennyi mozdulatkórus iskolája, de koreográfiai és publikációs is. Néhány hónap múlva a mozdulatkórusok megteremtője elhagyta Németországot. A kórusgondolatot munkássága későbbi szakaszában nem folytatta.

A tanulmány az OTKA NK 77922. számú pályázatának támogatásával készült.

## Irodalomjegyzék

- Counsell, C. (2004): Dancing to Utopia: Modernity, Community and the Movement Choir. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 22. köt. 2. sz. 154–167.
- Dörr, E. (1999): *Rudolf von Laban: Leben und Werk des Künstlers (1879–1936)*. Humboldt-Universität zu Berlin.
- Kew, C. (1999): From weimar Movement Choir to Nazi Community Dance: The Rise and Fall of Rudolf Laban's „Festkultur”. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 17. köt. 2. sz. 73–96.
- Laban, R. (1930): Der Laientanz in Kultureller und Pädagogischer Bedeutung. In: Müller, H. és Stöckermann, P. (1993): *...jeder Mensch is ein Tänzer: Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945*. Gießen. 96–99.
- Laban, R. (1966): *Choreutics. Annotated and edited by Lisa Ullmann*. Macdonald & Evans, London.
- Lábán Rudolf (2009): *Táncnak szentelt élet. Visszaemlékezések*. L'Harmattan Kiadó, Budapest.
- Laban, R. és Lawrence, F. C. (1947): *Effort*. Macdonald & Evans, London.
- Preston-Dunlop, V. (1998): *Rudolf Laban – An extraordinary life*. Dance Books, London.

## Népnevelés a néptánc eszközeivel

A népművészet és a Gyöngyösbokréta ideológiája

A 20. század első felének a nép iránti érdeklődése számos formában jelentkezett. A romantikából induló, az irodalomban és a zenében kiteljesedő figyelem valójában beemelte a népművészetet a magasművészetbe. Ennek egyik szép példája a Gyöngyösbokréta mozgalom, és annak kapcsolata a magasművészetet képviselő alkotókkal.

A Gyöngyösbokréta az 1930-as évek hagyományos népi kultúrát bemutató legnagyobb mozgalma volt. A városi lakosság és a külföldi vendégek részére összeállított műsorok teljes egészében az autentikus, érintetlen magyar táncot, éneket és szokásvilágot mutatták be. Alábbiakban a mozgalom népnevelő hatását szeretnénk vázolni. Felkutatjuk a mozgalom indulásának körülményeit, vizsgáljuk a magasművészetre és a tömegkultúrára tett hatásait, végül pedig egy konkrét település, Uszód segítségével mutatjuk be a kapcsolódási pontokat.

### Előzmények

A mozgalom kezdetei egészen a 19. század közepéig nyúlnak vissza. Már az 1848-as polgári forradalomban, a nemzetállam kialakításának vágyában megjelent a „saját ipar” és a „saját áru” mellett a „saját kultúra” fontossága is. A kiegyezést követő időszak békebeli közegében ez a szellemiség egyre nagyobb hangsúlyt kapott. Ennek egyik szép példája az 1885-ös Országos Kiállítás kalotaszegi szobája. A Bánffyhunyon élő Gyarmathy házaspár népművészeti kutatómunkájának gyümölcse. Rudolf trónörökös és a főnemesség más tagjai a kiállítás nyomán kezdenek nagy érdeklődést mutatni a nép művészete iránt. Ezzel elindult a népművészet magasművészeti felhasználásának Európában máshol is tapasztalható folyamata (Gellér, G. Merva és Öriné 2003). A képzőművészet felfedezését gyorsan követte a táncos kultúra megismerésének vágya is. Elsőként 1890-ben székely parasztcsoportok léptek fel az Operaházban (Gombos 2005).

Az Európában egyedülálló, 1896-os budapesti Millenniumi Kiállításon csúcsondott ki a népi kultúra iránti figyelem. Jankó János néprajztudós kezdeményezésére egész falut költöztettek a Városligetbe. A parasztkot itt mutatták be napi munkájukat, lakodalmukat, táncaikat és népszokásaikat (Vitányi 2005). A nemzeti iratlan kultúra létrejötté ez, tanúi lehetünk a népi kultúra elemeinek több szinten való, a nemzeti ideológiával körül ölelve történő megjelenésének. Ezzel párhuzamosan megjelennek a művészethez másként közeledők is. A tiszta, magyar kultúra keresése összekapcsolódik, a szellem purifikációjával.

A képzőművészet terén az egyik leghíresebb életreform közösség a Gödöllői Művésztelép volt Körösfői-Kriesch Aladár és Nagy Sándor vezetésével. Munkásságukra az ősi magyar motívumkincs vizsgálata és felhasználása jellemző. Indulásukkor nagy segítséget kaptak Malonyay Dezsőtől. Olyan művészeket gyűjtött maga köré, akik kiváló rajztudásukkal képesek voltak a népi motívumok hiteles rögzítésére. A nagy népművészeti lexikon mellett a század első évtizedeiben egyéb népszerűsítő kiadványok is megjelentek. Például Undi Mariska viseleteket bemutató levelezőlap-sorozata. Fontos megemlíteni, hogy Malonyay nagyszabású sorozatának kiadója Lippich

Elek, a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium tanácsosa volt.<sup>1</sup> A művészetértő és pártoló Lippich áldásos tevékenysége és befolyása révén nagyban segítette a népi művészet felfedezését és beemelését a kor kultúrpolitikai feladatai közé (Gellér, G. Merva és Öriné 2003).

A háború és a békeszerződés okozta tragédia az 1920-as években magával hozta a magyar sajátosságok még nagyobb felértékelődését. Megtörtént a hagyományos kultúra nacionalizálódása, az elkülöníthető, a többi nemzetekétől megkülönböztető jelek és jellegek megragadása és kifejezésre juttatása.

Számtalan viselet-, tánc- és szokásbemutató szervezetek az egészen kis falvakban és a nagyvárosokban is. Domokos Pál Péter 300 néptáncos leány részvételével Csíksomlyón rendezte meg az „ezer székely lányok” napját. Szentimrei Jenő Erdélyben törekedett a néphagyományok bemutatására (Pálffy 1970).

Egy-egy helyen a helyi néptáncokat is színpadra állították. Fontos eseménynek kiáltották ki, hogy Nagykállóban meglelték a kállai kettős szövegét, és 1923-ban Görömbei Péter lelkész segítségével nagyközönség előtt bemutatták.

Az elcsatolt területek lakosságánál a népi kultúra megismerésének igénye a nemzeti eszme ébrentartásával ötvöződött. Kalotaszegnek és a székelységnek az ősi művészet és tudás hordozójaként való megjelenítése sztereotípiákhoz és homogenizációhoz, a falvakból előkerülő mű- és használati tárgyak, a díszítőművészet – gyakran tudományos vizsgálat nélküli – felmagasztalásához is vezetett. Minden értékes volt, ami a faluról jött.

### Az intézményesülés

Ebben a szellemi közegben jött létre a Gyöngyösbokréta. A nagy társadalmi igény megjelenik születésének minden mozzanatában. A nép alulról jövő vágyát a politikai vezetés anyagi támogatása tette hosszú életűvé. Paulini Béla csákvári születésű újságíró kezdeményezésére szülőfalujának amatőr színjátszó csoportja 1929-ben bemutatta Garay *Háry János*-át. Paulini és Harsányi Zsolt dolgozta át színpadra. Kodály Zoltán az általa gyűjtött népdalokkal egészítette ki. A siker hatására Budapesten a Magyar Színházban is előadták. Kosztolányi Dezső az *Új idők*ben a Kamara Színházban tartott előadás után méltatta erényeit: a tiszta magyar szép beszédet, viselkedésmódot és a természetességet. „Ahogy a primadonna, ez az alacsony, köpcös töltött galamb átöleli párját, valami tatáros mozdulattal s szemléli őt tisztelettel, de szívbeli gyönyörűséggel is [...] abban van valami ázsiai, valami távolian varázsosan napkeleti. [...] Hiába minden ellentét, mely egyben-másban elválasztja különböző osztályainkat, hiába iskola, rang, vagyon, hajlam, életmód, egy lélek mozgatja lehetetnünket és hangszálainkat s mindnyájan, kik itt élünk egy testvér vagyunk ezzel a néppel. [...] túl minden frakkon és politikán egyszer zavartalanul, boldogan magyarnak érezhettem magam” (Kosztolányi 1930, 6). Kosztolányi az általa „parasztjátéknak” nevezett előadások szervezésére buzdította a színházigazgatókat. Javaslatára szerint a vidékről érkező parasztcsoportoknak színházi szakemberek segítsenek a művek bemutatásában.

A közvélemény és a sajtó pozitív visszhangjának hatására Paulini a főváros anyagi támogatásával 1931-ben újtára indította a Gyöngyösbokréta előadásokat.<sup>2</sup> Ezt erősítette fel, hogy a gazdasági világválság után az idegenforgalom szerepe felértékelődött, ehhez kerestek egy színes és olcsón megvalósítható vendégcsalogató programot. A vidékről érkező, hagyományos közegben nevelkedett földművesek mutatták be saját táncaikat, dalaikat. Úgy, ahogyan a mindennapi életükben a táncos alkalmakon, népszokásokban jelennek meg.

<sup>1</sup> Lippich Elek munkásságáról részletesebben lásd Jurecskó (2003).

<sup>2</sup> 1931-ben létezik a Magyar Szivárvány előadás is. A csákvári színjátszók Háryjuk sikerén felbuzdulva mutattak be népszínmű részleteket Paulini Béla irányításával. Hét képből álló műsort láthatott a közönség. Részleteket adtak elő a Háryból, valamint Paulini által írt darabokat is bemutattak.

Paulini Béla az élő népművészettel rendelkező falvak felkutatásában a Néprajzi Múzeum segítségét kérte. Györfly István, az igazgató szellemisége érezhető a mozgalomban. Hazánk első nyilvános rendes néprajz tanáráként a kutatásai mellett nagy gondot fordított a fiatalokat összefogó, tudományos közösséget létrehozó munkájára is (Kenyeres 1969). Ő indította el a Bolyai Kollégium szervezetét, amiből később a nevét felvevő Györfly Kollégium született meg, amely már a Népi Kollégiumok Országos Szövetségének alapító szervezete volt (Hordósy 2008). Györfly munkatársához Gönyey Sándorhoz irányította Paulinit, aki akkor már jelentős terepi tapasztalattal rendelkezett. A felkeresett falvak tanítói, kántorai fogták össze a csoportokat, vezették a felkészülést. A budapesti szereplések előtt Paulini a Városi Színházban alakította a színpadhoz az eredeti néptáncot.

1933 után a csoportok bővülése, a megnövekedett költségek, a szervezés nehézségei miatt szükség volt egy megfelelően koordinálható szervezetre. Paulini kezdeményezésére a Vallás- és Közoktatásügyi, a Belügy- és a Kereskedelemügyi Minisztérium segítségével létrejött a Magyar Bokréta Szövetség. Nem volt teljesen önzetlen ez a támogatás. A támogatók hamar felismerték, hogy a mozgalmon keresztül üzeni lehet országon belülre és külföldre, hogy itt „szociális”, „népi” és „magyar” politika folyik. A *Bokrétaok Lapjában* írta dr. Molnár Imre: „a tagok részei annak az ország bokrétajának, amely egyre hatásosabban kívánja bizonyítani a világ előtt, hogy a fehér fajnak milyen tehetséges, szép, nemes, büszke, ünnepi része a kis magyar nemzet” (Pálfi 1970, 122).

A kor jelentős táncművészeti ágai (társastánc, mozdulatművészet, balett) közül egy sem kapott állami támogatást az 1930-as évek elején. Továbbá meglehetősen szigorú törvényi szabályozás alá vonta a tömegek számára elérhető, mozgáskultúrát biztosító intézményeket. A Gyöngyösbokréta állami támogatása így egészen más értelmet nyert. A hatalom által beemelt művészeti ág természetesen nem volt ideológiamentes: az I. világháborút követő magyarságkeresés folyamatába illeszkedik. A nemzeti kultúrát és egységet kiválóan szimbolizáló mozgalom igen gyorsan, hatékonyan és látványosan jutatta el üzenetét a hazai és a külföldi polgároknak egyaránt. Elmondható tehát, hogy a Gyöngyösbokréta a kor egyetlen államilag támogatott táncos mozgalma volt.

### A magasművészet és a Gyöngyösbokréta

A fentiekben már utaltunk a Gyöngyösbokréta előzményének tekinthető Hány János előadás visszhangjára, amikor Kosztolányi Dezső méltatta erőit. Hozzá hasonlóan más elismert művész is értékelte, merített a mozgalom által bemutatott népművészetből.

A hagyományoshoz, a tiszta forráshoz való visszanyúlás a kor jelentősebb mozgásművészeti képviselőinek is sajátja. A Monte Veritàn sajátos életreform közösséget alapító Lábán Rudolf is táplálkozott a nép mozgáskultúrájából. Önéletrajzi munkájában, a *Táncnak szentelt életben* többször utalt meghatározó, a parasztasszonyok táncával kapcsolatos gyermekkori élményeire: „különös dolog tűnt fel a folyón: uszályok, hatalmas színes rózsával teleszórva. A rózsák halmjai közül ünnepi dal szállt az ég felé, lágy harangzúgás kíséretében. Az óriási rózsák valójában parasztasszonyok széles, színes szoknyái voltak” (Lábán 2009, 33). „Mikor aztán láttam egy esküvőt egy közeli faluban, ahol a parasztasszonyok a templom körül táncoltak a mezőn [...] olyan bájosan néztek ki, biztos voltam benne, hogy angyalok” (Lábán 2009, 34). Mély hatása a *Bolondtűkör* című korszakalkotó munkájának szerepválasztásában is visszaköszön. A mű fontos szereplői, az angyalok, a gonosz ellenlábasi lesznek. A *Budapesti Hírlap* egyik 1930-ban megjelent számában, tehát a Gyöngyösbokréta indulását megelőző évben, a következőt mondta a néptánc és a mozgásművészet kapcsolatáról: „Sok érdekes motívumot találok bennük, amelyeket azonban kevesen értékesítenek a színpadon.” Lábán Rudolf a néptánc elsődleges funkciójának a jellemformálást tartotta (Lenkei 1993, 89).

Nagy Etel, a '30-as évek egyik elismert mozdulatművész-előadója, kifejezetten kereste a magyar néptánc mozgásformáit, motívumait. Számtalanszor megtekintette a Gyöngyösbokréta előadásait, innen merítve ötleteket, mozdulatokat egyes műsoraihoz. A népi kultúra iránti érdeklődése már első műveinek elkészítéskor nagy szerepet kapott. Első táncát Bartók *Gyerekdalok* című művére készítette. Legnagyobb művészi élménye Bartók és Kodály, valamint a magyar népzene volt. Kirándulásai során felkereste a falvakat, megfigyelte a parasztok mozgását (Bálint 1940).

A század eleji népdalgyűjtések és az ihletésükből születő mozdulatművészeti produkciók keresték a néptánc színpadi felhasználásának lehetőségeit. A zenéhez hasonlóan az eredeti forráshoz visszanyúlva, azt a kor társadalmi igényeinek megfelelően magasművészetté alakítva mutatták be. Többek között Riedl Margit *Magyar aratólányok táncát*, vagy Szentpál Olga *Magyar halottasát*, és a *Mária lányokat* kell itt megemlíteni. Utóbbiban a dél-alföldi néptáncok motívumait használta a Volly István által erről a tájegységről gyűjtött és összeállított népdalcsockrára.

A magasművészet gyöngyösbokrétás kapcsolatai is sokrétűek. A teljesség igénye nélkül említtem meg a *Magyar Csupajátékot* (rendező: Milloss Aurél, zeneszerzők: Farkas Ferenc és Veress Sándor, díszlettervezők: Molnár C. Pál, Malász Gitta és Fülöp Zoltán, táncosok: Bordy Bella és Csányi László), Szalay Karola és Harangozó Gyula munkásságát. Utóbbi Aba-Novák Vilmossal járt gyűjtőutakra a falvakba (Kóvágó és Kóvágó 2001).

### A tömegkultúra és a Gyöngyösbokréta

A következőkben a *Budapesti Hírlap*, a *Népszava* és *Az Est* című napilapokban, valamint a *Tolnai Világlapja* című hetilapban 1931 és 1935 között – *Az Est* esetében 1939-ig – megjelent, a Gyöngyösbokrétával foglalkozó cikkek számát, tartalmát elemzem. Látható, hogy a választott lapok beállítottága követi a kor társadalmi rétegződését. A jobb- és baloldali szellemiségűek mellett könnyedebb hangvételű lapokat is vizsgáltam. A táblázatokban „a megjelenési napok száma” az újság azon napjait jelenti, ahol legalább egy cikk megjelent a mozgalomról. A „cikkek száma” az összes előfordulást mutatja. A Gyöngyösbokrétáról több rovatban, valamint a Szent Jobb körmennyel foglalkozó írásokban is említést tettek. Ezért tartom fontosnak kiemelni azokat a cikkeket, amelyben csak a mozgalommal, mint önálló témával foglalkozott a sajtó. Vizsgáltam még a nagyobb, bekeretezett hirdetések és a képek megjelenését is.

#### *Budapesti Hírlap*

A '30-as évek egyik jelentős napilapja a *Budapesti Hírlap* volt. Az általános hírlapszerkezetet megtartva beszámolt a jelentős bel- és külpolitikai eseményekről, rendelkezett kulturális, gazdasági és sport rovattal. Közölt könnyedebb témájú híreket a nagyvilágból, hirdetéseket és reklámokat is.

Az 1. táblázatban tüntetem fel a mozgalommal foglalkozó cikkek tulajdonságait. Láthatjuk, hogy a megjelenési napok száma fokozatosan emelkedett, kétszeresére nőtt öt év alatt. Ezt egy apró törés szakítja meg 1934-ben, ekkor azonban a megjelent cikkek száma nőtt meg számottevően, az önálló cikkek száma majdnem kétszeresére emelkedett. Utóbbiak arányának növekedése is figyelemre méltó. Míg 1931-ben kevesebb, mint a cikkek fele foglalkozott önállóan a Gyöngyösbokrétával, addig 1934-ben és 1935-ben ez az arány 90% körüli volt. Összességében az önálló cikkek száma több mint háromszorosára nőtt öt év alatt.

	Megjelenési napok száma	Cikkek száma	Önálló cikkek száma	Hirdetés
1931	4	7	3	0
1932	5	7	3	0
1933	7	8	5	5
1934	6	10	9	0
1935	8	12	10	0

1. táblázat: A Gyöngyösbokrét a *Budapesti Hírlap*ban 1931 és 1935 között

### Népszava

A kor másik jelentős napilapja szintén már a kezdetektől beszámol a mozgalomról.

A 2. táblázatból jól látható, ahogyan a mozgalommal foglalkozó napok és cikkek száma egyre nagyobb. A *Budapesti Hírlap*hoz hasonlóan itt is 1934-ben tapasztalhatunk egy kis törést. A következő évben a cikkek számában azonban hatalmas növekedést láthatunk. Egyik évről a másikra az olvasók kétszer több cikket olvashattak a Gyöngyösbokrétáról. Ezekben az években még a tartalmi változást is meg kell említeni. A korábbi politikai felhang, a negatív asszociációk – a parasztok nyomorúságos élete, a gazdasági válság és az osztályharc – után a tényszerű tájékoztatás, a pozitív hozzáállás jellemzi az írásokat. Érdekes megfigyelni az önálló cikkek arányának alakulását: három évben is 100%, 1934-ben 90%, és csupán 1932-ben mondható rossznak az arány. Ez azt jelenti, hogy az újság a Gyöngyösbokrétát önálló, a közönséget foglalkoztató témának tartotta, a legfontosabbnak az augusztus 20-ai rendezvények közül. Öt év alatt a megjelenési napok száma közel ötszörösére, a megjelenő cikkek száma több mint nyolcszorosára emelkedett.

	Megjelenési napok száma	Cikkek száma	Önálló cikkek száma	Hirdetés
1931	2	2	2	0
1932	3	5	3	0
1933	5	9	9	2
1934	8	8	7	6
1935	9	17	17	1

2. táblázat: A Gyöngyösbokrét a *Népszavában* 1931 és 1935 között

### Az Est

Az előbbi lapokhoz hasonló rendszerességgel megjelenő folyóirat szintén nagy népszerűségnek örvendett. Hangvétele, arányai a *Budapesti Hírlap*hoz hasonlóak. Ennek megfelelően a Gyöngyösbokrétá megítélése is közelít egymáshoz. Így az előadók hitelességének, természetességének csodálata, a külföldiek nagy számának hangsúlyozása mindkettőben megtalálható. A vidék és a város szeretetteljes kapcsolata, a nemzeti egység dicsérete is fontos motívum. A másik két laptól eltérően itt egy nagyobb intervallumot vizsgáltam.

Összességében a 3. táblázatból azt lehet megállapítani, hogy az érdeklődés egyre fokozódott a mozgalom iránt. Az összes vizsgált paraméter közül csak a képriportok száma csökkent. Minden más a töretlen érdeklődést támasztja alá. Ez a hosszabb vizsgálat megmutatta, hogy a több napilapban is megjelenő érdeklődés nemcsak egy kezdeti fellángolás volt. Az indulás után több évvel még mindig nagyon sokat foglalkoztak a Gyöngyösbokrétával. Az érdeklődés nemhogy csökkent, hanem fokozódott.

	Megjelenési napok száma	Cikkek száma	Önálló cikkek száma	Képriport
1931	4	9	8	2
1932	3	7	5	2
1933	6	14	12	6
1934	6	13	12	2
1935	6	8	6	1
1936	11	19	19	2
1937	10	24	20	1
1938	11	20	18	0
1939	10	20	19	1

3. táblázat: A Gyöngyösbokrétá *Az Est*ben 1931 és 1939 között

Érdemes megemlíteni azokat a cikkeket, amelyek bár nem kapcsolódnak szorosan a Gyöngyösbokrétához, de mindenképpen népi, vidéki témát tartalmaznak. A cikkek rendszeresen tudósítanak a Nyári Egyetem eseményeiről, ahol elmaradhatatlan a magyar tánc és zene megjelenése. Külföldi hírességek, amerikai és európai turisták időzítették magyarországi látogatásaikat az augusztusi nagy ünnepre, melyben nagy része volt a vidéki, különleges életet bemutató mozgalomnak is. Nagy cikkek számoltak be a vidéki életéről. Egy egyoldalas riportot olvashatunk egy falusi harangozóról. A Gyöngyösbokrétán belül is tapasztalhatjuk ezt a személyi kiemelést. Az 1936-os cikk maga nevezi sztárnak a hajdúszoboszlói pástort és fiát. A média ilyen kiemeléseit érdemes kitüntetett figyelemmel kezelni, hiszen a közvélekedést nagyban meghatározhatta.

Címlapon is találkozhatunk a Gyöngyösbokrétával 1937-ben. Kiemelt megjelenését tovább emeli az a tény, hogy a Japán és Kína között dúló háború a jelzett időszakban minden más eseményt száműzött az első oldalról. A legfontosabb helyen megjelenő cikk a falu és a város barátságát tükrözi.

### *Tolnai Világlapja*

A század első felének talán legnépszerűbb képes újsága. A hetilap indulásakor műfajt teremtett Magyarországon. A széles társadalmi rétegeknek szóló könnyedebb, bulvár témák mellett irodalmi írásokat, tudományos cikkeket is közölt. Életvezetéssel kapcsolatos témái miatt a női olvasók között kiváltképp kedvelt volt. A kiadó célja volt, hogy a szegényebb rétegekhez is eljusson, ezért ára meglehetősen alacsony volt (Szunyogh 2006).

Lapban képriportokat találhatunk a Gyöngyösbokrétáról. A szöveges részek a már a többi lapnál is megszokott erényeket emeli ki. A természetesség, a tiszta forrás csodálata az alapmotívum. A mozgalom fontosságát bizonyítja, hogy a képriportokon kívül címlapfotókon is megjelenik a Gyöngyösbokréta. A néphagyományokhoz köthető más témák is rendszeresen szerepelnek a Gyöngyösbokréta előadásait jelentő időszakokban.

A sajtó vizsgálata egyértelműen bebizonyította, hogy a közönséget kiszolgáló médiák kiemelt figyelmet szenteltek a Gyöngyösbokrétának. A jelzett időszakban fokozódó érdeklődés tükröződik a megjelenési napok számában, a cikkek, azon belül is az önálló cikkek számában. Különösen az intézményesülést követő időszak mutatja a nagy feljutást. A mozgalom ekkorra már sokkal többet jelentett a Szent István napi ünnepségsorozat egy eleménél. A megjelenő írások zöme már csak a Gyöngyösbokrétáról szól. Legfontosabb észrevétel azonban a különböző beállítottságú médiumok azonos hozzáállása. Politikai meggyőződéstől függetlenül minden újság a mozgalom természetességét, nemzetnevelő, nemzetegységesítő tulajdonságait emelte ki. Olyan közösségi értéként mutatta be, amely a külföld felé is képes megjeleníteni a magyar nép értékeit. A nagyszámú külföldi csodálata pedig visszahat a belföldi közönség érdeklődésének további fokozódására. *Az Est* hosszabb, egész évtizedet felölelő vizsgálata pedig bizonyította, hogy a kiemelt figyelem nem csupán az első évek fellángolása volt. A Gyöngyösbokréta nem egy gyorsan múló divat, mely a kezdeti nagy sajtóvisszhang után veszít érdekességéből. A számok bizonyítják, hogy *Az Est*-ben az évtized második felében egyre hosszabb időintervallumban egyre több írás foglalkozik a mozgalommal.

### **Az uszódi Gyöngyösbokréta**

Uszód egy 1100 főt számláló község, a Duna bal partján, Kalocsától 9 kilométerre, északkeletre. Azon a jól behatárolható területen fekszik, amit a földrajz- és néprajztudomány Duna-Tisza közzi, vagy Kalocsai-Sárköznek nevez. Ez a terület vallási, nemzeti és néprajzi szempontból is nagyon eltérő képet mutat. E sokszínűség miatt szükséges volt egy új, kisebb táji megnevezést bevezetni Dunaszél néven, amely a Kalocsa és Dunapataj közötti, a Duna bal partjához közel fekvő 5 települést hivatott megkülönböztetni (Foktő, Uszód, Dunaszentbenedek, Géderlak és Ordas) a Kalocsai-Sárköz Dunamente falvaitól. Ezek a táji kontinuitású falvak vallásukban és identitásukban („sárközinek” vallják magukat) különböznek a katolikus Kalocsától és a szállásait lakó „potáktól” (Bárth 1974; 1998). Annak ellenére, hogy viseletükben és folklórujukban felfedezhető a kalocsai hatás, népművészetük – a géderlakiaké kivételével – nem vesztette el sajátos jellegét. A falvak közül Uszód hagyományos kultúrája a legismertebb viselete, gyerekjátékai, népzeneje és a Gyöngyösbokréta mozgalomban játszott szerepe miatt (Lázár 2010; Pálfi 1970).

### **Az uszódi bokréta intézményesülése**

Uszódot a Gyöngyösbokréta mozgalomba egy szerencsés véletlen kapcsolta be. Az uszódiak mezőgazdasági terményeiket az ún. „kofahajóval” szállították fel Budapestre, a piacozás előtti napon. Az árusításra előkészített termények elrendezése után az estét pihenéssel-szórakozással tölthették.

Ifjabb Benedek Sándor (1909–1988), az uszódi bokréta megalapítója, nagyon kedvelte a pesti színházakat és néptáncbemutatókat. Egy ilyen alkalommal a Városi (ma Erkel) Színházban találkozott a Szent István napi bokrétás bemutatóval. Itt ismerkedett meg Paulini Bélával, akit elhívott egy uszódi bálba, hogy megmutassa a falu tánc kultúráját. Paulini segítségével 1934-től az uszódiak is megjelentek a Szent István napi néptáncprogramokon.

### **A magasművészet és az uszódi Gyöngyösbokréta**

Paulini személyes közbenjárására az uszódiaknak nem kellett a kalocsai bokrétához csatlakozniuk, sőt Zsindelyné Tüdős Klára segítségével egy önálló, néptánc- és népviselet-bemutatót tartottak 1936 áprilisában, ahonnan a Magyar Rádió helyszíni közvetítést adott. Paulini bátorította Benedeket a versírásra, aki valószínűleg az ő és baráti köre segítségével jelentethette meg a költeményeit.

Benedek Sándor személyes kapcsolatba került a kor több ismert személyiségével is, akikkel haláláig szoros kapcsolatot ápolt. Ilyen volt Volly István, népzenekutató-zeneszerző, és Márk Ti-vadar, az Operaház jelmeztervezője.

Zsindelyné Tüdős Klára, a Magyar Öltözködési Mozgalom vezetője, többször járt magánemberként is Uszódon, nem csak a gasztronómiai élvezetek miatt, hanem az uszódiak „melegüng” nevű férfi felsőruhája miatt is.

### **A tömegkultúra és az uszódi Gyöngyösbokréta**

A Gyöngyösbokréta hatására kezdődött el a ruhadarab presztízstárggyá válása. Maga a ruhadarab nem változott meg, csak az anyaga. Ezután a lányok bársonyszoknyáiból lettek a legszebb darabok. A lányok viseletében ekkor jelent meg a gyöngyös pruszlik, amit csak a táncban hordtak, és a rózsaszín paplanselyem felsőszoknya, ami szintén ekkor lett általános táncviselet.

Tüdős Klára irányításával budapesti képzőművészek jártak több alkalommal Uszódon, akik nemcsak megörökítették az uszódiak táncát, de vásároltak is a divatossá vált ruhadarabokból.

Az uszódi Gyöngyösbokréta csoport bekapcsolódott a korabeli kulturális életbe. A Bokrétanapokon kívül szerepeltek az országon belül sokfelé, és 1943 tavaszán a második erdélyi körúton is. Ezek nemcsak utazásként voltak jelentősek, de a táncosokkal a népművészetük is eljutott távolabbi tájakra. Ennek anyagi lehetőségeit felfedezve megjelentek a „Pestre csinált” ruhadarabok és a kisebb méretű népművészeti termékek. Később a szintén gyöngyösbokrétás Boldizsár Gáborné irányításával a népi iparművészet és a néptánc sem szűnt meg. Munkája elismeréseként megkapta a Népművészet Mestere-díjat is, Uszód díszpolgára lett, lakóháza pedig népművészeti gyűjteménynek ad otthont.



1. kép: Az uszódi bokréta az 1943-as erdélyi körúton (a kép közepén Paulini Béla áll Benedek Sándor jobbján)



2. kép: Az uszódi gyöngyösbokrétás viselet

### Összefoglalás

A Gyöngyösbokréta mozgalom a 20. század elejének egyik meghatározó, nagy tömegeket érintő közösségi rendezvénye volt. A kor társadalmi folyamatainak kiváló jelzőjeként állítható a nemzeti öntudat egységesítő szellemének egyik alappilléreül. Az 1848-tól nyomon követhető identitáske-

resés egyedülálló módon állami szerepvállalással lett magyar sajátosság. A mozgalom bizonyítható pontokon két oldalról is nagy hatást gyakorolt az országra. Egyrészt a tömegkultúra révén jutott el a mindennapi emberhez és a külföld képviselőihez, másrészt a magasművészetbe integrálódva gazdagította az ország kulturális életét.

Ezt bizonyítja Uszód esete is. A település számára a Gyöngyösbokréta a hagyomány konzerválásán túl a népi iparművészet új útját is megteremtette. Ez utóbbinak megítélése nem egyértelmű, de a nemzeti kultúra részévé tette Uszódot. A bokrétás csoport közösségként is különbözött a hagyományosan kialakuló szervezetektől. Benedek Sándor vezetése alatt eltérő anyagi háttérű fiatalok is a csoport tagjai lehettek. A világháború után a bokrétás csoport megszűnt, de alapját képezte a később megalakult táncegyüttesnek, melynek vezetői is a korábbi bokrétás csoport tagjaiból kerültek ki. A Duna menti kis település kézzel fogható kapcsolata a kor jelentős és elismert művészeivel – Volly Istvánnal, Márk Tivadarral és Zsindelyné Tüdös Klárával – egyértelműen a tömegkultúrán túlmutató felemelkedést bizonyítja.

A városiasodás elleni életreform törekvések visszavágyódása a természethez, a tiszta forráshoz jól tetten érhetőek a hagyományos paraszti kultúrák újrafelfedezésében. Különleges romantikáját az előadók személye adta. Semmi sem hozhatta ugyanis közelebb a városi lakossághoz a csodált, kozmikus egységet is magában hordozó hagyományt az abban született, azt mindennapjaiban használó társadalmi rétegnél. Ezt a motívumot emeli ki leginkább a korabeli média is.

A Gyöngyösbokréta mozgalom tehát egy alapvetően alulról jövő kezdeményezés államilag támogatott formájává nőtte ki magát. A magyarságkeresés vonulatába illeszkedő, közösségformáló mozgalom betöltötte az idegenforgalmi látványosság funkcióját is. Ennél azonban sokkal fontosabb, hogy az életreform mozgalmak gondolatát, szellemiségét rövid idő alatt nagy tömegekhez juttatta el. Így a népnevelés egyik fontos eszközeként tarthatjuk számon.

A tanulmány az *Életreform mozgalmak és a reformpedagógia* (K 68484, témavezető: Németh András) című OTKA kutatáshoz kapcsolódik.

### Irodalomjegyzék

- Bálint György (1940): *Nagy Etel. Egy magyar táncosnő emléke*. Cserépfalvi.
- Bárh János (1974): Migráció és kontinuitás egy Duna melléki táj népesedéstörténetében. *Cumania*, 2. 285–329.
- Bárh János (1998): A Kalocsai Sárköz fogalma. *Cumania*, 15. 211–248.
- Bolvári-Takács Gábor (2009): Rögös úton. Dokumentumok az Állami Balett Intézet első tanévéből. In: Németh András et al. (szerk.): *Hagyomány és újítás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánc kutatásban*. Magyar Táncművészeti Főiskola – Planétás, Budapest.
- Gajdó Tamás (szerk.): *Magyar Színháztörténet 1920–1949*. <http://tbeck.beckground.hu/szin haz/htm/32.htm>
- Gellér Katalin, G. Merva Mária és Öriné Nagy Cecília (2003, szerk.): *A gödöllői művésztelep 1901–1920*. Gödöllői Városi Múzeum.
- Gellér Katalin és Keserű Katalin (1994): *A gödöllői művésztelep*. Cégér Könyvkiadó, Budapest.
- Gombos András (2005): *Hagyományörző mozgalom és együttesek Magyarországon*. <http://www.mu haray.hu/index.php?menu=133>
- Hordósy Rita (2008): Népi Kollégiumok Országos Szövetsége. *Kis Táská*, 2008. március 31. 59–60. sz.



**Művészeti szakoktatás, avagy műkedvelő hagyományörzés?**Helyzetkép a romániai magyar iskolai néptáncoktatásról<sup>2</sup>**Bevezetés**

Az utóbbi évtizedben a romániai közoktatásban igen gyakori jelenség, hogy választható (opcionális) tantárgyként, elsősorban alsó tagozatos osztályokban magyar néptáncot tanítanak. Pontos adatokkal véleményem szerint a megyei tanfelügyelőségek sem rendelkeznek arról, hogy konkrétan hány helyen és milyen formában (például tornaóra helyett vagy külön, esetleg órákon kívüli tevékenységként) zajlik ez az oktatás, mivel sok esetben a „néptáncóra” nincs is hivatalosan feltüntetve az órarendben, nem szerepel az iskolai tanrendben. Egy másik gyakori jelenség – szorosan kapcsolódva az említett iskolai néptáncoktatáshoz –, hogy Erdély-szerte egyre több magyar gyerek- és ifjúsági néptáncsoport alakul. Ez utóbbi folyamatot az teszi érdekessé, hogy olyan rurális környezetben is létrejönnek ilyen szervezett gyerek- és ifjúsági néptáncsoportok,<sup>3</sup> ahol a 20. század folyamán még a közösségi élet fontos része volt a néptáncoktatás.

Természetesen kisebbségi helyzetünkben kiemelten fontos a tradicionális népi kultúránk átörökítése, így például az, hogy iskolás diákjaink megismerhessék a népzenei és néptáncoktatásunkat, hogy elsajátíthassák saját etnikus hagyományainkat. De az is köztudott, hogy mai világunkban minden művészet megfelelő szakképzésen, mindenféle szakképzés pedig intézményesített oktatási rendszeren alapszik. De ameddig Romániában nincs magyar tannyelvű főiskolai táncpedagógiai képzés, addig nem lesz képzett táncpedagógusunk. És ha nincs, mert jelenleg nem rendelkezünk képzett táncpedagógusokkal, akkor kik és mit tanítanak iskoláinkban „néptáncóra” fedőnév alatt, kik és hogyan vezetnek ezeket a műkedvelő gyerek- és ifjúsági néptáncgyűjtéseket?

A jelen tanulmány tehát megpróbálja felvázolni a romániai magyar iskolai néptáncoktatás jelenlegi helyzetét és felmérni a természetes (vagy bizonyos helyeken propagált) igény által kialakult gyakorlatot, lehetőségeket. Magyarán tulajdonképpen egy, a romániai oktatási rendszerben hivatalosan nem létező, a felkért vagy önjelölt táncoktatók, együttesvezetők által esetlegesen és szituációfüggően összeállított „tananyagot” próbál feltérképezni. (Teszi mindezt kritikailag összevetve a Magyarországon már több mint egy évtizede a Nemzeti Alaptantervben szereplő, képzett táncpedagógusok által tartott néptáncórák tananyagával.) Ugyanakkor a tanulmány választ keres arra az alapvető kérdésre is, hogy egyáltalán lehetséges-e, és ha igen, akkor milyen módszerekkel a hagyományos népi kultúra szegmenseit oktatni, azaz konkrétan: lehet-e a „néptáncot” mesterséges környezetben intézményesen tanítani?

<sup>1</sup> A szerző a Nemzeti Kisebbségkutató Intézet (Kolozsvár) munkatársa.

<sup>2</sup> A tanulmány első változata a kolozsvári Nemzeti Kisebbségkutató Intézet *Műhelytanulmányok a romániai kisebbségekről* című sorozatának 2010/32. számában jelent meg (lásd: <http://www.ispmn.gov.ro/node/muveszeti-szakoktatás-avagy-mukedvelo-hagyományörzés-helyzetkép-a-romániai-magyar-iskolai-neptancoktatásról>). A helyzetfeltáró tanulmány megírását és megjelentetését a kolozsvári Eurotrans Alapítvány Oktatási Szaktestülete támogatta egy 2009-ben elnyert pályázat keretében.

<sup>3</sup> Mint például Györgyfalván, Méréban vagy Széken, hogy csak néhány Kolozsvár környéki falvat említsünk.

Jurecskó László (2003): A népies szecesszió elméletének kialakulása. In: Gellér Katalin, G. Merva Mária és Öriné Nagy Cecília (szerk.): *A gödöllői művésztelep 1901–1920*. Gödöllői Városi Múzeum.

Kenyeres Ágnes (1969, szerk.): *Magyar életrajzi lexikon*. Akadémiai Kiadó, Budapest.

Kosztolányi Dezső (1930): Csákváriak. *Új idők*, 36. évf. 6. sz.

Lábadai Károly (2003): A gödöllőiek találkozása a nép művészetével. In: Gellér Katalin, G. Merva Mária és Öriné Nagy Cecília (szerk.): *A gödöllői művésztelep, 1901–1920*. Gödöllői Városi Múzeum.

Lábán Rudolf (2009): *Táncnak szentelt élet*. L'Harmattan, Budapest.

Lázár Katalin (2010): *Uszód játéka*. Uszód.

Lenkei Júlia (1993): *Mozdulatművészet*. Magvető – T-Twins, Budapest.

Merlin Donald (2001): *Gondolkodás eredete*. Osiris, Budapest.

Pálfi Csaba (1970): A Gyöngyösbokréta története. *Táncstudományi Tanulmányok, 1969–70*, 115–161.

Szunyogh Gábor (2006): Tolnai Világlapja. *Nagy Moszkító*, 2006. április 18. <http://www.nagymoszkito.hu/cikk.php?id=99>

Turner, V. (2002): *A rituális folyamat*. Osiris, Budapest.

Vitányi Iván (2005): Népművészet a XXI. században? In: Vitányi Iván: *Kultúraelméleti és művelődésszociológiai írások*. PTE FEEK, Pécs. 378–381.

## A kutatásról: elemzett helyzetkép egy „sikertelen” felmérés értékelt adatai alapján

A felmérés első lépése egy kérdőív szerkesztése volt, amelynek alapján lehetőségessé vált összegyűjteni, majd értelmezni a romániai magyar iskolai néptáncoktatás jelenlegi helyzetére vonatkozó adatokat. A kérdőívet a tanulmány szerzője első körben azon (főleg kolozsvári) ismerőseinek juttatta el, akikről tudomása volt, hogy iskolai néptáncoktatással foglalkoznak, második körben a Romániai Magyar Néptánc Egyesület tagságának, annak központi irodáján keresztül,<sup>4</sup> harmadik körben – Szabó Gábor szaktanfelügyelő segítségével – a Kolozs megyei magyar, és magyar tagozatos iskoláknak, majd végül, de nem utolsó sorban Pásztor Gabriella oktatásügyi államtanácsos közvetítésével a kérdőív – körlevél formájában – eljutott, mondhatni, minden olyan romániai iskolába, ahol magyar tannyelvű osztályok működnek. Így megállapítható, hogy a kutatás alapját jelentő kérdőív szétküldése megteremtette a teljes körű adatfelvétel lehetőségét.

Ennek ellenére arányaiban igen kevés válasz érkezett: a kérdőívek alapján mindössze négy település hat óvodájában<sup>5</sup> és tizenöt település 24 tanintézményében (hét elméleti gimnáziumban, két művészeti iskolában, egy iskolacsoportban, egy szakiskolában, egy speciális iskolában és 13 általános iskolában)<sup>6</sup> zajló néptáncoktatásról, valamint két, közoktatáson kívül szervezett formáról<sup>7</sup> sikerült adatokat nyerni, mindezt 14 személy által kitöltött kérdőív és egy, a kérdőívtől független beszámoló révén. Ez, az informális adatok alapján valószínűsíthető hazai iskolai néptáncoktatás mértékéhez képest – a tanulmány szerzőjének becslése szerint – körülbelül 20-25 százalékát jelentheti a valós helyzetnek. Így akár sikertelenné is tekinthető a felmérés, ugyanakkor – az erdélyi magyar néptáncos közeg, valamint a válaszadók munkásságának ismeretében – kijelenthető, hogy a kis százalék ellenére a beérkezett válaszok feldolgozása kiindulási alapot biztosított az elemzésnek, s hogy az ilyenformán megfogalmazott konklúziók érvényesnek tekinthetők, mivel a kérdőívekből származó adatokat más források is igazolják.<sup>8</sup>

És a válasz hiánya is válasz, hiszen a kérdőív lekérdezésének története már önmagában felvillantotta az elemzett helyzet egyik alapvető ismervét: az intézményesült szakoktatás hiányában a magyar anyanyelvű hazai (nép)táncoktatás egyelőre szinte teljes mértékben a műkedvelő hagyományörzés szférájához tartozik, amelynek mozgatórugói a pusztán lelkesedéstől a jövedelemkiegészítő, vagy akár megélhetést is jelentő (általában informális) gazdasági tevékenységekig terjednek, ezért az érintett személyek nemigen vállalják szakmai és foglalkoztatási szempontok alapján a nyilvános adatközlést. Visszatérve a kitöltött kérdőívek alapján összegezett adatokhoz: a már említett kis arányú válaszadás ellenére körülírhatóvá vált néhány folyamat, tendencia, bizonyos paraméte-

<sup>4</sup> A hazai néptáncélet szakmai ernyőszervezetéként működő Romániai Magyar Néptánc Egyesület (lásd [www.neptanc.ro](http://www.neptanc.ro)) tagságát kizárólag jogi személyekként működő szervezetek alkotják, amelyek hivatásos vagy műkedvelő néptáncgyűttesek fenntartói. A jelenlegi 28 tagszervezet nagy része kétségtelenül a legismertebb erdélyi magyar néptáncgyűttesek képviseli, de ezek száma közelről sem fedi a létező és működő hazai néptáncgyűttesek számát.

<sup>5</sup> Két balánbányai, a Csíkszentdomokosi, két kolozsvári és egy nagyváradói óvoda.

<sup>6</sup> A kolozsvári Báthory István Elméleti Líceum, a Brassai Sámuel Elméleti Líceum és a János Zsigmond Unitárius Kollégium, a nagyenyedi Bethlen Gábor Kollégium, a sepsiszentgyörgyi Mikes Kelemen Elméleti Líceum és a Székely Mikó Kollégium; a bánffyahunyadi Iskolacsoport; a kolozsvári Sigismund Toduță Zeneművészeti Líceum és a nagyváradói Francisc Hubic Művészeti Iskola; a székelyudvarhelyi Eötvös József Szakközépiskola; a kolozsvári Hallásszerűlték 2. számú Intézete; a balánbányai 1. számú Általános Iskola, a Csíkszentdomokosi Általános Iskola, a Csíkszenttamási Általános Iskola, a dési 1. számú Általános Iskola, a Györgyfalvi Általános Iskola, a Homoródszentpáli Általános Iskola, a Keresztvári Általános Iskola, a nagyváradói George Coșbuc és Nicolae Bălcescu általános iskolák, a sepsiszentgyörgyi Várad József Általános Iskola, a szamosújvári 2. számú Általános Iskola, a székelyudvarhelyi Móra Ferenc Általános Iskola, valamint a Tordaszentlászlói Általános Iskola.

<sup>7</sup> A bánffyahunyadi Gyerekklub és a nagyváradói Csillagocska Alapítvány szervezésében zajló néptáncoktatás.

<sup>8</sup> Itt elsősorban az érintett személyek, táncoktatók munkásságának, valamint a tevékenységüket tükröző eredmények (tánc csoportok előadásai, fesztiválok stb.) publikus (média)visszhangjaira gondolok.

rek között értékelhetővé vált a romániai magyar iskolai néptáncoktatás jelenlegi helyzete. De a pontos helyzetelemzés első lépéseként szükségessé vált a romániai közoktatás művészeti képzésre vonatkozó intézményes keretének áttekintése is.

## A romániai közoktatás művészeti képzésre vonatkozó intézményes kerete

A jelenlegi – az amúgy 1990 óta folyamatosan változó – romániai közoktatásban választható (opcionális) tantárgyat – anélkül, hogy a tanrend megnevezné őket – heti 1 és 4 óra között lehet tartani. Ezek száma változó: elemi osztályokban több, majd a felsőbb tagozatoknál, ahogyan nő a kötelező óraszám, egyre kevesebb. Tanításon kívüli iskolai művészeti csoportot pedig a Román Kormány 51/2009-es határozata alapján lehet hivatalosan működtetni.<sup>9</sup> Mindkét oktatási formának a megszervezését az iskolák vezetőségére bízák.<sup>10</sup>

A művészeti képzés a romániai közoktatásban két alapvető rendszerben működik. Az egyiket a művészeti szakiskolák – zeneiskolák, képzőművészeti iskolák és táncművészeti (gyakorlatilag balett-)iskolák –, a másikat az ún. „délutáni” művészeti iskolák alkotják, azaz olyan tanintézmények, ahol csak művészeti oktatással foglalkoznak (1-8. osztály számára), tehát diákjaik rendszeresen különböző iskolák tanulói, s csak a művészeti szakórákat tartja számukra az ilyen típusú intézmény. (Megjegyzendő, hogy a romániai közoktatás művészeti képzésre vonatkozó intézményes keretének részét képezik a különböző Népművészeti Iskolák is,<sup>11</sup> mivel ezek tanrendjét is az Oktatási Minisztérium állítja össze, illetve akkreditálja.)

A táncművészeti képzés helyzetéről sokatmondó a román közoktatási rendszer művészképzésre vonatkozó tanrendje is, ugyanis művészeti oktatás alatt a szaktárca által kiadott tanrendek csak a zeneművészetet és képzőművészetet (nagyobb osztályokban vizuális művészetet) értik, a tánc (táncművészeti tantárgyak) kizárólag a táncszakiskolák (balettiskolák) tanrendjében szerepel (lásd: *„filierea vocațională – profil artistic specializarea coregrafie”*, azaz választott művészeti vonal, táncművész szakirány).

<sup>9</sup> A Román Kormány 51/2009-es határozata a szerző fordításában: „11. cikkely: (1) Az iskolaközi versenyeken részt vevő iskolai *sportsapátok és/vagy művészeti csoportok* létrehozására és felkészítésére – az adott tanintézmény anyagi és humán erőforrásaitól függően – a napi órarenden kívül heti 2-2 órát irányoznak elő egy-egy sport és/vagy művészeti csoport számára. Ezek az órák hozzátartoznak a tanár oktatási normájához és jegyzik a naplóban. [...] (3) Egy adott *iskola sportegyesületeinek, sportsapatainak és/vagy művészeti csoportjainak* számát, valamint alapításuk kritériumait az adott tanintézmény Igazgatótanácsának jóváhagyása dönti el, a szaktanárok javaslatai alapján.”

<sup>10</sup> A Román Kormány 3638/2001-es, az iskolák hatáskörébe tartozó I–VIII. osztályokra vonatkozó tantervek rendjét előíró határozata a szerző fordításában: „5. cikkely: *Az iskolák hatáskörébe tartozó tantervek rendje I–VIII. osztály számára.* A kötelező közoktatás szintjén a kerettanterv tartalmaz egy, minden diák számára érvényes közös csomagot – ez a *közös alaptanterv*, amely tartalmazza minimális óraszámban a kerettanterv valamennyi tantárgyát. A közös alaptanterv órái keretében az iskolai tanterv kerül átvételre, a csillaggal jelölt (\*) tételek kivételével. A kerettantervben minden diszciplína számára meghatározott, a minimálisan előírt órák száma feletti (amennyiben létezik) órák az adott órarend keretén belül átirányíthatók bizonyos ismereteket *bővítő* vagy *tudáselmélyítő* célzattal. Ezek, a *választható* órákkal közösen alkotják az *iskolák hatáskörébe tartozó tantervek rendjét*. Ha egy tantárgy esetében az órabővítés mellett döntenek, akkor az iskolai tantervet teljes egészében átveszik, beleértve a csillaggal jelölt (\*) tételeket is. Az iskolák a tudáselmélyítő órákat azon diákok *diákcsoportok* számára javasolják, akiknek az *előző tanévben* nem sikerült elsajátítaniuk az iskolai tanterv minimális követelményeit, és ezért hiánypótlásra van szükségük. Az elmélyítést célzó választás esetében egy vagy több órát kell szentelni az érintett diszciplína óraszámából, a közös alaptantervben foglaltak átvétele érdekében. A kerettantervben meghatározott heti óraszám fedezése érdekében az iskolai kínálat *választható, bővítő* vagy bizonyos esetekben *tudáselmélyítő* órákat kell, hogy tartalmazzon. Az osztályok órarendjei kötelező módon kell tartalmazzanak legalább egy, előzetes konzultáció során meghatározott választható órát. *A választhatóság, a bővítés és a tudáselmélyítés* egyforma jelentőséggel bírnak mind az elemi, mind a középiskolai oktatásban, azzal a megjegyzéssel, hogy azoknál a diszciplínáknál, amelyek nem rendelkeznek meghatározott órással, nem engedélyezhető a tudáselmélyítő vagy bővítő órák tartása.”

<sup>11</sup> A megnevezés (‘Școala Populară de Arte’) nem a hagyományos népi kultúrára, hanem az iskolák széleskörű közösségi jellegére vonatkozik.

## Az oktatók szakmai felkészültségéről

A válaszadók közül *csak egy személy rendelkezik szakképzéssel,<sup>12</sup> a többiek szakképzetlen táncpedagógusok.* Viszont többségük (két személy kivételével) részt vett különböző – elsősorban a Romániai Magyar Néptánc Egyesület által szervezett<sup>13</sup> – táncoktatói tanfolyamon.<sup>14</sup> Ugyanakkor *valamennyi oktató táncolt vagy aktívan táncol* (általában műkedvelő, de néhány esetben hivatásos) néptáncgyűttesben, nagy részük tulajdonképpen ezekben az együttesekben tanult meg táncolni. Korosztály szempontjából megállapítható, hogy beszélhetünk egy „rég motoros” tánc házas, azaz a hagyományos néptánc kultúrával még 1990 előtt megismerkedő, valamint egy fiatalabb, már kizárólag néptáncgyűttesekben és az említett táncképző kurzusokon kinevelődött oktatónemzedékről. Az előbbi csoport átlagosan 15, az utóbbi átlagosan 5 éve tanít. Valamennyi válaszadó *csak néptáncot oktat*, ami egyrészt táncos szocializációjukból természetes, másrészt – néhányuk kivételével<sup>15</sup> – más táncművészeti műfajt vagy technikákat nem is ismernek.

Egy részük az adott iskolákban hivatalosan, azaz bizonyos tanrend szerint alkalmazott vagy óradó tanerőként oktat választható tantárgyként,<sup>16</sup> vagy más opcionális tantárgy keretében<sup>17</sup> oktat néptáncot, de egyelőre inkább jellemző a „megegyezés” szerinti néptánc tanítás.<sup>18</sup>

A válaszadások alapján megállapítható, hogy *a romániai magyar iskolai néptáncoktatás hangsúlyosan a kisiskolások és középiskolások korosztályát érinti, s kevésbé a felső tagozatosokat.* A szóban forgó oktatók közül egy kizárólag óvodában tanít, s rajta kívül még hárman jelezték, hogy tanítanak óvodásokat is. Az említett személyen kívül valamennyien oktatnak elemi és középiskolai osztályokban (ketten csak elemi osztályokban), felső tagozatos diákoknak pedig csak öten tartanak néptánc órákat. Ugyanakkor érdekes – és valószínűleg ez összefügg a „megegyezés” szerinti oktatással, hiszen hivatalosan egy adott tantárgy oktatása egy szaktanár munkája szokott lenni –, hogy szinte fele-fele arányban tanítanak egyedül és/vagy párban. Azt csak néhány esetben pontosították, hogy ki a „pár”, aki viszont megnevezte, az vagy a táncoló házastársára, vagy a néptáncgyűttesbeli kollegájára utalt. Szintén jellemző, hogy (négy oktató kivételével) iskolán kívüli formában (például tánc csoport, tánc ház, nyári tánc tábor stb.) is oktatnak néptáncot.

<sup>12</sup> A budapesti Magyar Táncművészeti Főiskola táncpedagógus szakának néptánc szakirányán diplomázott.

<sup>13</sup> A Romániai Magyar Néptánc Egyesület 2005-ben szervezett először, három helyszínen (Csíkszereda, Sepsiszentgyörgy és Szamosújvár) egy középfokú néptáncoktatói tanfolyamot. Mivel az említett tanfolyam kiértékelésének eredménye azt mutatta, hogy Erdélyben a néptáncoktatással foglalkozó vagy foglalkozni akaró pedagógusok tánc tudása nagyon kezdő szinten van, 2006-tól ezt a tanfolyamot alapfokú szinten szervezik. Így sikerült 2006/2007-ben hat helyszínen (Kolozsvár, Marosvásárhely, Nagyvárad, Sepsiszentgyörgy, Szamosújvár és Székelykeresztúr), 2008/2009-ben két helyszínen (Nagyvárad és Sepsiszentgyörgy), 2009/2010-ben pedig három helyszínen (Nagyvárad, Sarmaság és Székelyudvarhely) alapfokú néptáncoktatói tanfolyamokat, 2007-ben pedig szintén három helyszínen (Kolozsvár, Nagyvárad és Székelyudvarhely) egy, a műkedvelő néptáncgyűttesek vezetőinek szóló tanfolyamot szervezni. Valamennyi képzési forma – a tagadhatatlan hasznosságuk ellenére – anyagi, valamint akkreditációs problémák miatt akadózik. Szintén képzéspótló szándékkal a Néptánc Egyesület 2007-ben elindította Sepsiszentgyörgyön a koreográfusképző tanfolyam programját, amelyeket ez idáig hat alkalommal sikerült megszervezni.

<sup>14</sup> Említették még a kolozsvári Zurboló Táncgyűttes által két alkalommal, 1997-ben és 2004-ben szervezett torockói Erdélyi Néptáncoktatói Tábor, a Kallós Zoltán Alapítvány által 1999 óta folyamatosan, az utóbbi években a budapesti Hagyományok Házával közösen szervezett játszóház-vezetői tanfolyamot, és néhányan részt vettek különböző magyarországi (például az Állami Népi Együttes, a Magyar Művelődési Intézet vagy a Hagyományok Háza által szervezett) részképzésekben. Csak egy válaszadó vett részt egy jászvásári román táncoktatói kurzuson.

<sup>15</sup> Néhányan tanultak társastáncot is, kettőjüknek pedig (az egyikük hivatásos táncos, a másikuk a szakképzett táncpedagógus) volt lehetőségük elsajátítani klasszikus mütánc és kortárs tánc technikákat is.

<sup>16</sup> „Egy művészeti iskolában tanítok alkalmazott szakpedagógusként.”; „A néptáncórák választott tantárgyként vannak feltüntetve a tantervben és osztályozni kell.”

<sup>17</sup> „Hivatalosan tanítom a népi kultúra óra keretében, egy hozzávetőleges tanrend szerint.”

<sup>18</sup> „Megegyezés alapján tanítok.”; „Ezen kívül megegyezés szerint is tanítok.”; „Órákon kívüli tevékenységként tanítom a néptáncot.” stb.

## Az iskolákban zajló néptáncoktatásról

A válaszadókat foglalkoztató tanintézmények egy részében már a kilencvenes évek első felétől kisebb-nagyobb megszakításokkal zajlik néptáncoktatás, szélesebb körben azonban csak az utóbbi években kezdett elterjedni. *Az oktatási folyamat jellemzője a tanórákon kívüli tevékenység,* csupán öt esetben tanítanak – választható tantárgyként – a hivatalos tanrend szerint. (Az öt eseten belül is egy testnevelési/tornaóra helyett, egy pedig a „népi kultúra” óra<sup>19</sup> keretében történik.) *Az iskolai néptáncórák átlagos száma a heti egy alkalom* (néhány helyen jelezték a heti két órát), s azért inkább „alkalom” mivel a tanórákon kívüli tevékenység nem egyenértékű egy tanórányi idővel, ezért általában két órát tart egy ilyen néptáncóra.

A romániai magyar iskolákban zajló néptáncoktatást az adott tanintézmények vezetői tesztelték, a tantestület tagjai és/vagy maguk a szülők igénylik. Mivel nem létezik egy, a magyar néptáncoktatásra vonatkozó országos átfogó program, tanrend, *kizárólag helyi kezdeményezésekkel számolhatunk.* És talán ezért sincs ezekben az iskolákban folytonossága a néptáncoktatásnak: a válaszadók közül csak hárman neveztek meg olyan oktatókat, akik előttük az adott iskolában tanítottak. A helyi, sőt esetenként egyedi kezdeményezéseket és megegyezéseket támasztja alá az a tény is, hogy a szóban forgó tanintézményekben a válaszadó tánc tanárokon kívül más táncoktatónincs, hacsak a kisegítőként említett, „párként” megjelölt házastársat vagy néptáncgyűttesbeli kollegát nem számítjuk annak.

*A néptáncoktatást támogató tanintézmények szinte általános elvárása – mintegy az oktatási folyamat eredményeként – a gyerekek színpadi szerepeltetése.* Megállapítható, hogy azokban az iskolákban, ahol néptáncoktatás folyik, ott vagy néptánc csoport is alakul – amelynek vezetője általában maga a néptánc tanár –, vagy magának az oktatott osztálynak készül különböző iskolai ünnepekre (például évzáróra, iskolanapra, karácsonyi előadásra stb.) műsor, koreográfia.<sup>20</sup> Különböző valójában azért kiemelten fontos a színpadi szerepeltetés, mivel – s ezt a jelen felmérés is kimutatta – a romániai magyar közoktatási rendszerben a néptáncoktatás mellett az egyetlen hangsúlyosan megjelenő más táncművészeti műfaj a „modern tánc” (társastánc, sporttánc stb.),<sup>21</sup> amely azonban kevésbé hordozza a nemzeti kisebbségi létből fakadóan a néptáncban felértékelődő sajátos etnikus kultúra jegyeit.

*A romániai magyar iskolai néptáncoktatás esetlegességét a technikai feltételek hiányosságai is mutatják.* „Nincsenek feltételeink, csak amit mi teremtünk” – jellemezte igen plasztikusan a helyzetet az egyik pedagógus. Általános gyakorlat – az adekvát tancerem hiányában –, hogy a néptáncórákat az osztályteremben tartják, néhány esetben a tornateremben, vagy az adott településen a néptáncoktatást támogató civil szervezet székhelyén.<sup>22</sup> A táncoktatáshoz oly szükséges hangtechnikát sem biztosítja minden esetben az iskola,<sup>23</sup> néhány pozitív példa kivételével.<sup>24</sup> Itt is a már említett „támogató” civil szervezetek székházai vannak előnyben.<sup>25</sup>

Az oktatók szakképzetlensége, a helyi kezdeményezés kizárólagossága és az oktatási folyamat esetlegessége ellenére, valamint az érintettek erdélyi néptáncos (tánc ház, néptáncgyűttesek) szociali-

<sup>19</sup> Szintén választható tantárgy.

<sup>20</sup> Gyakori eset, hogy az iskolai néptáncoktatás hatására egy-egy diák néptáncgyűttesben kezd el táncolni, vagy pontosan fordítva: néptáncgyűttes tagjaként ezt az opcionális tantárgyat választja.

<sup>21</sup> Klasszikus balettórát a felmérésben csak két tanintézményben jelezték, ezek közül az egyik a nagyváradai Francisc Hubic Művészeti Iskola.

<sup>22</sup> Például Szamosújváron: „A néptáncoktatás a Tékában zajlik, mert az iskolában nem adott semmiféle technikai feltétel.”

<sup>23</sup> „A hangtechnikát magam viszem” vagy „sehol nincs hangfelszerelés, mindenüvé a sajátomat cipelem.”

<sup>24</sup> „Az iskola minden gépezete a rendelkezésemre áll: vetítő, zenelejátszó stb.”

<sup>25</sup> Például a nagyváradai Csillagocska Alapítványnál: „külön terem, hangtechnika és zenekar adott.”

zációja révén valamennyien *igen erőteljes néptánc-pedagógusi elhivatottsággal rendelkeznek*. Belátják saját szakmai és a közoktatási rendszerünk hiányosságait,<sup>26</sup> átértik a feladatot, egyúttal a gyerekek (és szülők) igényeit,<sup>27</sup> ugyanakkor többen közülük ideológiai kérdésként (hivatásként) is látják munkásságukat.<sup>28</sup>

### Az oktatott néptánc mint „tantárgy”

Minden oktatási folyamat egyik leglényesebb részét maga a „tananyag” alkotja. A kérdőívek feldolgozása alapján megállapítható, hogy – néhány esettől eltekintve<sup>29</sup> – *a romániai magyar iskolai néptáncoktatás nem előre megírt, megszerkesztett tanterv alapján zajlik*, és ez a tényállás megerősíti az oktatás esetlegességét. Természetesen az adott pedagógusok munkásságában fellelhető a tudatosság, az tanórák előre való megtervezése, de ezek skálája igen széles: az éves tervtől<sup>30</sup> a tudatosan megszerkesztett tanórákon keresztül<sup>31</sup> az adott helyzethez – például korosztályhoz, tudásszinthez stb. – való igazodáson át,<sup>32</sup> egészen a „mikor mi jön össze”-ig<sup>33</sup> tart. Az előre tervezésnek, vagyis a szerkesztett tantervek és éves programok összeállításának két alapvető forrását neveztek meg: a magyarországi mintát, valamint azon táncoktató kurzusokat, amelyek résztvevői voltak.<sup>34</sup>

A néptáncórák időtartama, ezek időbeosztása is helyzet-, korosztály- és oktatófüggő. Az időtartam általában igazodik az adott iskolai órarendhez (45-60 perc között), bizonyos esetekben hosszabb, főleg amikor tanórákon kívüli tevékenységként zajlik, vagy amikor összevonnak két tanórát. Szinte általános a bemelegítés alkalmazása (benn ritmusgyakorlatok, motívumgyakorlatok),<sup>35</sup> és szintén általános az óvodákban és elemi osztályokban folyó oktatásban a népi játékok alkalmazása.<sup>36</sup>

<sup>26</sup> „Sajnos a romániai iskolákra nem jellemző, hogy választott tantárgyként éljenek a lehetőséggel és néptáncot oktassanak. Nemcsak a néptáncoktatás kevés és hiányos, hanem az oktatók is kevesen vannak, és nincs meg a megfelelő szakmai tudásuk az oktatáshoz.”; „Szervezettebb keretek közé kell terelni, és biztosítani a szakképzett tanerőt hozzá.”

<sup>27</sup> „Céлом, hogy a táncolás meg a játékok örömét mutassam meg a nézőknek, és hogy a tanítványaim ne csak egy betanult táncossal legyenek gazdagabbak, hanem (az elsajátított tánctechnika mellett) egy olyan használható táncstudásra tegyenek szert, ami alapján adott esetben továbbfejleszthetik magukat, vagy még jobb esetben, újabb közösségeket tudnak létrehozni/tanítani.”; „Nagyon fontosnak tartom, hogy a diák az évek során ne unja meg a táncot.”; „Fontos, mert a gyerek ritmusérzéke és mozgása fejlődik.”; „Igénylik a gyermekek, a szülők, a tanerő. Ki mit lát benne, kit mi motivál. A gyerekek nagy része várja és kedveli a néptáncórákat, a szülőknek tetszik, ha „szerepelni” látja csemetéjét egy-egy évszázó alkalmával és a sulit vezetőségének is egy plusz, amivel változatosabbá és vonzóbbá teheti a saját iskoláját. Számomra pedig egy ideális »munka«, mert nagyon szeretem.”

<sup>28</sup> „Minden magyar gyermeket tanítani kellene néptáncra ovitól negyedik osztályig.”; „Nagyon fontosnak tartom elsősorban, hogy a mai fiatalok/gyermekek megismerkedhessenek egy más életérzéssel, gondolkodásmóddal, életritmussal.”; „A gyerekek lehetőséget kapnak arra, hogy jobb irányba terelődjenek, lesz tartásuk, értékelné fogják a hagyományt.”

<sup>29</sup> Például az egyetlen szakképzett oktató magyarországi minta alapján előre megtervezett éves szakmai program alapján tanít a nagyváradi Francisc Hubic Művészeti Iskolában. Rajta kívül még ötven jeleztek, hogy „saját tapasztalat után” szerkesztett tanterv alapján tanítanak.

<sup>30</sup> „Egész tanévre meghatározott tanterv szerint.”

<sup>31</sup> „Megszerkesztett, kidolgozott tanórák.”; „Tudom, mit akarok tanítani az órán.”

<sup>32</sup> „Tanterv szerint, de nem lehet követni a tantervet főleg a kicsiknél. A fontos a részecél teljesítése, az megközelítési útvonal változik. Kisgyerekeknel nem lehet előre kikalkulálni.”; „A különböző vidékek táncainak tanításakor az oktatott anyag felépítése terve szerint valószínű meg, de az oktatás tempója mindig csoportfüggő.”; „Egy alapvető koncepció minden esetben létezik, vagyis az oktatott anyag mindig összhangban van a tanuló nemi és életkori sajátosságaival.”

<sup>33</sup> „Nincs tantervem. Elég sok mentől függ az aznapi tevékenység.”

<sup>34</sup> „A magyarországi mintát áttanulmányoztam, de a tantervet a saját belátásom szerint, sokévi tapasztalat alapján állítom össze.”; „A minta a magyarországi művészeti iskolákban alkalmazott tanterv, de az a helyi körülményekhez van igazítva, úgy tananyag, mint óraszerkezet tekintetében.”; „Azon táncoktató tanfolyamok alapján állították össze a tantervet, amelyeken résztvevők voltak.”

<sup>35</sup> „Kilencven perc, bemelegítő, ritmusgyakorlatok, motívumfűzések, ezeknek szabad táncban való alkalmazása, esetleg koreográfia-gyakorlás, esetenként videó, DVD anyag tanulmányozása.”

zása.<sup>36</sup> Sokan tanítanak – amolyan levezetesként – népdalokat, és van, aki a hagyományos népi táncoktató tágabb közeget (például népszokások, népviseletek, népi hangszerek stb.) is megismerteti diákjaival.<sup>37</sup>

*Az oktatási anyagként kiválasztott táncanyag – erdélyi sajátosságként – igencsak régiófüggő*: általános (főleg a vidéki iskolákban) a helyi táncdialektusra való alapozás,<sup>38</sup> ugyanakkor alkalmazzák a magyarországi (nép)táncpedagógia oktatási elveit és módszereit alapvetően meghatározó korosztályok szerinti fokozatosság elvét, de szinte kizárólag erdélyi táncanyagok mentén,<sup>39</sup> de mindez elsősorban az oktató táncstudásától függ.<sup>40</sup> A népi gyerekjátékok időtartama egy-egy táncórán belül változó, az óvodákban alkalmazott kétharmados arány idővel, az egyre nagyobb nemzedékeknel fokozatosan csökken.<sup>41</sup>

A minőségi néptáncoktatás elengedhetetlen kelléke a minőségi (és eleve oktatáshoz szerkesztett) tánczenei kíséret biztosítása. Általános gyakorlat a „beszerzett” hangzóanyag használata,<sup>42</sup> amelynek terjesztése főleg informális hálózatokon történik.<sup>43</sup> A tánczenei kíséret, a felvételek minősége szempontjából eléggé nagy eltérések tapasztalhatók a válaszadó pedagógusok között: van, akinek lehetősége van akár a zenekari kíséretre is,<sup>44</sup> van, aki néptáncoktatáshoz szerkesztett zenei anyagokat tud használni,<sup>45</sup> s van, aki az önmaga által összeválogott zenei anyagokat használja.<sup>46</sup>

<sup>36</sup> „Általában ráhangolódásként népi, inkább ritmikus játékokkal kezdek, majd táncmotívumok és fűzések következnek. Óra vége felé énektanulás vagy ismétlés, ha marad idő, egy-két játékkal levezetem.”

<sup>37</sup> „Van mozgás és hangbemelegítő játék, ritmusgyakorlat, népdaloktatás, persze táncoktatás, népi gyermekjátékok; viseletekről, népi hangszerekről, népi mesterségről, tájegységekről való tanítás (persze nem mindegyik egy órán belül, hanem felosztva).” A felmérésben használt kérdőív részletesen rákérdezett a táncoktatók konkrét gyakorlati tudására is, felkérve őket, hogy röviden ismertessék, mit értenek például a bemelegítő, ritmusgyakorlat, külön énektanulás, tánctechnikai ismeretek tevékenységek alatt, s a felsorolt tevékenységek közül melyeket alkalmazzák. A válaszok alapján kijelenthető, hogy a felsorolt fogalmakkal szinte valamennyien tisztában vannak, s legtöbbben használják is ezeket a tevékenységeket. (Az más kérdés, hogy milyen szinten – ennek megállapítására egy kitöltött kérdőív értékelése nem elegendő.)

<sup>38</sup> „Mindenképpen helybeli anyagot (ahol van, akár archív felvétellel is) vagy az adott vidékhez közel esőt.” Vagy például Balánbányán, Csíkszentdomokoson és Csíkszenttamáson: „Igen, elsősorban felcsíki, aztán megjelennek a moldvai ritmusok és Gyimesből a héjszák, kettősök, aprók, majd távolabbi vidékek táncai is következhetnek.” Nagenyeden: „Magyarlapádi táncokkal kezdünk, mert az a környék tánc.” Vagy Bánffyhadon: „A kicsikkel kalotaszegi táncokat tanulunk...” stb.

<sup>39</sup> „Óvodásoknak és első osztályosoknak elsősorban népi játékok, énekek, mondókák, ritkább esetben táncos motívumok.”; „Kezdetben mindenhol egyszerűbb (például moldvai) táncokkal kezdtem az oktatást.”; „Elsősorban erdélyi táncokat. Kicsiknek nagyon sok játék, majd a saját tájegység táncait, amennyiben ez adott. A nagyobb tánctechnikát igénylő táncok nyilván később következnek.”

<sup>40</sup> „Igyekeztem a hozzájuk legközelebb álló és az én tudásomat nem meghaladó táncanyagot kiválasztani. Udvarhelyszéki táncot tanítok.”

<sup>41</sup> „Óvodában a tanítás 2/3-a népi játék és ez az arány nagyobb gyermekeknel csökken, majd 6-7 osztályos korosztállal már csak ritkán játszunk.”; „1-4 osztályban csak gyermekjátékok, nagyobb korosztálynál hangulatkeltésnek nagyon jó módszer.”; „Korosztályonként változik. A kicsiknél nagyon sok játék, nagyobb korosztálynál kevesebb a játék, de ott is jelen van.”

<sup>42</sup> „Beszerzett felvételekről folyik az oktatás.”

<sup>43</sup> A „beszerzés” a jelenlegi technikai körülmények között (s itt elsősorban az internethálózatra gondolok) senkinek sem okoz különösebb gondot. Vagy publikált (és vásárolt), vagy letöltött („lopott” és másolt) hangzóanyagokat használnak.

<sup>44</sup> „Minden előadás élőzenei kíséretre történik, és előtte a próbák is, ezen kívül előre gyártott zenei anyagokat használunk.” Amúgy sokkal gyakoribb az előadásokra, nagyobb alkalmakra fogadott zenekar jelenléte („élőzenei kíséretre nagyon ritkán, előadásokra készülve van lehetőség”).

<sup>45</sup> „Oktatásra gyártott zenére folyik a tanítás.”; „Oktatáshoz felvétellel szól a zene, a művészeti iskolában általában a magyarországi kereskedelemben kapható kiadott oktatózenét használom, a sárréti anyaghoz, ilyen nem lévén, a hangzóanyagot a Nagyvárad Táncgyűttes zenekara készítette számomra.”

<sup>46</sup> „Sokszor a zenészekkel felvetetem az anyagot, amire táncolunk (tempó és zenei sorrend miatt), máskor »összevágom« a megfelelőnek talált anyagot.”

*A romániai magyar iskolai néptáncoktatás* – a felsorolt esetlegességek és hiányosságok ellenére – *elméleti szinten viszonylag kielégítőnek mondható*: a válaszadó pedagógusok közül csak négyen nem tudtak a magyar néptáncoktatás és táncpedagógia szakirodalmából műveket megemlíteni, a többiek viszont átlagosan öt-tíz címet soroltak fel,<sup>47</sup> illetve csak ketten nem hallgattak, nézetnek archív felvételeket, gyűjtéseket a gyerekekkel, diákokkal.

### A kutatás eredményeinek összegzése

A röviden felvázolt „sikertelen”, viszont adataiban iránymutató kutatás eredményei azt mutatják, hogy a romániai magyar iskolai néptáncoktatás jelenleg esetleges, helyzetfüggő, és – az intézményesült szakoktatás hiányában – egyelőre szinte teljes mértékben a műkedvelő hagyományörzés szférájához tartozik. Ezért a romániai magyar közoktatási rendszer elsődrendű vonatkozó feladata az *anyanyelvű táncművészeti oktatás megszervezése*, amihez elsősorban egy korszerű és minőségi táncművészeti oktatóprogram tervezetének kidolgozása szükségeltetik. De mielőtt egy ilyen jellegű javaslatot megfogalmaznánk, több szempontból is tanulságos a magyarországi iskolai néptáncoktatás intézményesülésének folyamatát áttekinteni, a hasonló párhuzamokat felfedezni.

### Kitekintő – röviden a magyarországi iskolai néptáncoktatás helyzetéről

„A néptánc oktatása a hazai táncpedagógiában, annak szakmai tartalma és intézményes formája közel 50 éves múltra tekint vissza.” – írja Zórándi Mária, majd így folytatja: „Ebben elsődlegesen nagy szerepe volt a Művelődési Intézetnek majd későbbi nevén Népművelési Intézetnek, ahol több évtizeden keresztül rendszeresen működtek a különböző kategóriájú táncoktató tanfolyamok, melyek elsősorban az amatőr mozgalom vezetőinek és táncosainak biztosítottak folyamatos továbbképzéseket. Ezek a tanfolyamok abban az időben nemcsak tökéletesen kielégítették a szakma elvárásait, de nagyban elő is segítették az ifjabb generációk fokozatos szemléletváltását, az úgynevezett autentikus táncok iránti érdeklődést, valamint ezek tanításával kapcsolatos módszertani kérdések felvetését” (Zórándi 2010, 255). Azaz a magyarországi néptáncoktatás intézményesülése eleve a Martin György nevével fémjelzett, világszerte elismert 20. századi néptáncoktatás eredményeire és útmutatásaira alapult, ugyanakkor az „autentikus táncok” oktatását felerősítette az 1972-ben induló magyarországi revival jellegű városi táncházak hatása is.<sup>48</sup>

A műkedvelőknek szóló képzésekkel párhuzamosan több évtizedes múltra tekint vissza Magyarországon a hivatásos néptáncoktatás is: a Magyar Táncművészeti Főiskola jelenlegi Néptánc Tanszéke 1971-ben középfokú néptánc tagozatként indult, az akkor még Állami Balett Intézet keretében, s 1998-ban főiskolai rangot kapott. Ugyancsak ezen a főiskolán 1955 óta zajlik négyévente induló táncpedagógus képzés, többek között néptánc szakirányon. Ezekben a képzésekben is kimutatható a már említett néptáncoktatás hatása: „Az eredeti néptáncok, táncrendek tájégségként történő megismerése az 1980-as évektől kezdődően a hazai néptánc szakirányú táncpedagógus képzést is megreformálta. Fokozatosan átalakult a metodika, elindult a kutatási eredmények módszertani oktatásba történő integrálása, melynek következtében az elméleti és gyakorlati képzés tartalma és minősége is hatalmas változásokon ment keresztül. A néptáncmozgalom elterjedése következtében az évtizedek óta működő és bevált tanfolyami rendszer mellett az 1980-as évek végére a Magyar

<sup>47</sup> Itt valószínűsíthető az elvégzett képzések hatása.

<sup>48</sup> Maga Martin György így vallott erről: „Az elől a társadalmi igény elől viszont, ami a hetvenes években bekövetkezett, nem lehetett elzárkózni. Az ember úgy érezte, hogy egy fiatal nemzedék alaposan meg akarja ismerni a néphagyomány értékeit és azt ki kellett szolgálni. [...] Ez a közvetlen kapcsolat tulajdonképpen a hetvenes években létrejött a tudományos kutatás és népművészeti mozgalom között, és szinte egyik napról a másikra lehet tapasztalni a kutatási eredmények visszaáramlását a gyakorlatba” (Szász 2008, 151).

Táncművészeti Főiskolán – egykori nevén Állami Balett Intézetben is annyira megnőtt a képzés iránti érdeklődés, hogy már csak kihelyezett képzések beindításával tudta kielégíteni az igényeket. A képzés iránti keresletet tovább növelte a Nemzeti Alaptanterv megszületése, melyben a tánc, mint a „Művészetek” műveltségi terület egyik választható ága, bekerült az alapoktatásba. Ennek következő, robbanásszerű igénynövekedésére az 1990-es évek elejére került sor, amikor is megnyílt a lehetőség a néptánc alapfokú művészetoktatásba történő beépülésére, mely intézményi forma olyan országos hálózattá fejlődött, és olyan közkedvelté vált, hogy napjainkban több mint százezer fiatal számára biztosítja tanórai keretek között a néptánc hagyományainkkal való megismerkedést. Miközben a néptánc tanszak országosan közkedvelté vált, és hatalmas bázist alakított ki az alapfokú művészeti nevelésben, a középfokú végzettséget adó iskolák száma is megnőtt, s közel 10 éve, hogy akkreditálásra került a felsőfokú képzettséget nyújtó néptáncművészek képzése is. Ezek a speciálisan magyar vívmányként említhető képzési formák Európában ma is egyedülállóak, és több országban igen nagy érdeklődésre tartanak számot” – értékelte sikertörténetként a magyarországi intézményesült néptáncoktatást a Magyar Táncművészeti Főiskola rektoraként Zórándi Mária (2010, 256–257).

„Magyarországon az elmúlt ötven év során, a rendszerváltás előtt és sok vonatkozásban napjainkban is, a táncművészet az iskolai művészeti nevelés egyik méltatlanul mellőzött területe. Hosszú évtizedeken át egyik ágazata sem szerepelt az általános iskolai nevelés törzsanyagában, tanítása esetleges módon, rendszerint tanórán kívül, öntevékeny, lelkes amatőr pedagógusok munkája révén valósult meg. A Nemzeti Alaptanterv első változata hozott némi változást, hiszen a hon- és népművészet az első közös követelményként fogalmazódott meg, és a tánc és a dráma tanítására – az iskola döntésétől függően – adódott némi lehetőség a helyi tantervben. A lehetőség azonban kevésbé vált széles körben valóssá, egyrészt a szakképzett pedagógusok hiánya miatt a hagyományismeret, a játék és a tánc területén...” – közelíti viszont kritikusan az intézményesülés folyamatát Kraiciné Szokoly Mária (Kraiciné 2008, 46), s az általa felvázolt kezdetek igencsak hasonlítanak a jelenlegi erdélyi helyzetre: „Az amatőr néptáncmozgalomnak felbecsülhetetlen jelentősége van – a táncos műhelymunkán, a táncszínházi előadások megvalósításán túl – az általános iskolákra kisu-gárzó utánpótlás-nevelés révén. Bár a pedagógusképző felsőoktatásban – a Magyar Táncművészeti Főiskolán kívül – nem intézményesült a táncszakos pedagógusok alap- és továbbképzése, mégis sok érdeklődő, öntevékeny, egykori táncos pedagógus tanított, tanít táncot országszerte tanórán és tanórán kívül, közülük egyre többen kimagasló eredménnyel” (Kraiciné 2008, 46).<sup>49</sup> Vagy: „Az elmúlt évtizedekben a táncot tanító pedagógusok alap- és továbbképzése az állami felsőoktatásban megoldatlan volt, akkreditált táncszak egyetlen pedagógusképző felsőoktatási intézményben sem volt, csupán néhány tanító-, óvodapedagógus- és tanárképző főiskola folytatott fakultatív vagy alacsony óraszámú képzést az általánosan kötelező testneveléshez, vagy a testnevelés, az ének-zene, illetve a közművelődés szakkollégiumi képzéshez kapcsolódva” (Kraiciné 2008, 50).

Igaz, csak a kezdetek hasonlóak, hiszen az 1990-es években a Nemzeti Alaptanterv részévé váló iskolai néptáncoktatás<sup>50</sup> a hivatásos (nép)táncpedagógusképzés helyzetére is hatott: „A magyar

<sup>49</sup> Kraiciné Szokoly Mária szintén hangsúlyozza a néptáncoktatás magyarországi intézményesülésének folyamatában a Művelődési Intézet szerepét: „A néptánc iskolai bevezetésében, a pedagógusok iskolarendszeren kívüli képzésében, támogatásában kiemelkedő szerepe van a Magyar Művelődési Intézet Néptáncosok Szakmai Háza mintegy két évtizedes munkájának. Ez a kis létszámú műhely az MTA Zenetudományi Intézet Néptáncoktatási Osztályának szakmai támogatásával, eredeti 1500 órányi hangzó, 2000 órányi videofelvétellel, leírt táncfolyamatokkal, viseletdiákkal, módszertani kiadványokkal (népzenei füzetek, oktatási segédanyagok, koreográfiák, néptáncokzlések mutatója, videoarchívum) látja el az egész magyar – határon inneni és túli – gyermek, ifjúsági és felnőtt néptáncoktatást és –mozgalmat. Ez az intézmény volt az első, amely a *Játék és tánc az óvodában* és a *Játék és tánc az iskolában* című, 1980-ban kidolgozott tanterveivel lehetővé tette a népi játék és tánc elméletileg és módszertanilag megalapozott iskolai tanítását” (Kraiciné 2008, 46).

<sup>50</sup> A magyarországi táncpedagógia helyzetéről a bevezetendő Nemzeti Alaptanterv viszonylatában lásd Tóthpál József (1998) összefoglaló tanulmányát.

néphagyományok oktatása iránti megnőtt társadalmi igényt, az iskolatípusok és az oktatási programok gazdagodását tapasztalva, több pedagógusképző intézmény indított gyermektánc tanítására képesítő szakirányú továbbképzési szakot” (Kraiciné 2008, 51).<sup>51</sup> Persze mindezt a már működő Magyar Táncművészeti Főiskolán zajló táncpedagógusképzés mellett. Ezért az iskolai néptáncoktatás magyarországi kezdetének és erdélyi jelenének hasonlóságai nem változtatnak azon tényálláson, hogy ott jelenleg a néptáncoktatás a Nemzeti Alaptanterv része, s így – egy 2009-es adat alapján – 338 néptánc tanszak működik magyar művészeti alapiskolákban, mintegy 120 ezer gyermekkel,<sup>52</sup> míg nálunk – mint ahogyan már többször említettem – szinte teljes mértékben a műkedvelő hagyományörzés szférájához tartozik.

### **Az erdélyi magyar táncművészet alapja: az anyanyelvű táncművészeti oktatás megszervezése<sup>53</sup>**

Alapvető követelmény tehát a szakoktatás bevezetése, alapfokon és főiskolán egyaránt. Az utóbbi években történt ugyan néhány kísérlet az anyanyelvű táncművészeti szakoktatás különböző fokozatú bevezetésére,<sup>54</sup> csak hogy valamennyi próbálkozás eleve kudarcra ítéltetett, amíg nem teljesül a következő feltétel: olyan szakmailag adekvát, minőségi erdélyi magyar táncművészeti oktatást kell szervezni, amelyet akkreditál a romániai oktatási rendszer. Hogy ez pontosan mit jelent? Azt, hogy egy olyan oktatási program szükségeltetik, amelyik egyrészt a jelenleg hangsúlyosan néptáncos erdélyi táncművészeti helyzetre épül, másrészt kompatibilis a román táncművészeti képzéssel. És itt kezdődnek a problémák! *Mert egyáltalán lehetséges-e például a „néptáncot” tanítani?*

### **Lehet-e tantárgy a néptánc?**

A jelenlegi, Magyarországon intézményesült, Erdélyben lassan teret hódító magyar (nép)táncpedagógia oktatási elveit és módszereit alapvetően meghatározza, hogy a néptáncot etnikumunk táncos anyanyelvének tekinti, ezért megpróbálja a néptánc természetes közegében való hagyományozódását mesterségesen újra és újra megteremtteni.<sup>55</sup> Általánosan jellemző – mintának tekintve a tradicionális gyerektánc-alkalmakat („aprók tánca”, gyerektáncházak stb.) –, hogy a táncos nevelést a népi gyerekjátékok és „egyszerűbb” táncok tanításával kezdik, erre épülnek később a

<sup>51</sup> Kraiciné Szokoly Mária felsorol néhány példát is: „Így elsőként 1995-ben az ELTE Tanító- és Óvóképző Főiskolai Kar jogelődje, a Budapesti Tanítóképző Főiskola alapította meg a gyermektáncoktató tanító szakirányú továbbképzési szakot (szakindítási engedély száma: 13/1997. [II. 18.] MKM rendelete), ezt követte a szombathelyi Berzsenyi Dániel Tanárképző főiskola tánc- és drámapedagógus szakja, illetve a szarvasi Körös Főiskola Brunsvik Teréz Óvóképző Intézete óvodapedagógusok számára elkészített programja” (Kraiciné 2008, 51).

<sup>52</sup> Lásd Varga (2009). Varga a Közoktatási Információs Rendszer 2009. 07. 12-i adataira hivatkozik.

<sup>53</sup> Könczei (2009, 15–17).

<sup>54</sup> Az erdélyi magyar táncművészetben áttörést hozhatott volna a 2009 őszén, a marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Színházművészeti Karán beinduló magyar anyanyelvű mozgásművészeti szakirány, ha az eredetileg meghirdetett tanrendet az egyetem vezetősége 2010-ben nem változtatta volna meg: az erdélyi táncművészeti realitásoknak megfelelően az eredeti tanrendben főtárgyként szereplő etnokoreológiát először melléktárgynak minősítették, majd egy év után teljesen felfüggesztették. Erről lásd részletesen Könczei (2010).

<sup>55</sup> Kraiciné Szokoly Mária szerint „A magyar néptánc ugyanúgy anyanyelv, mint a népmese; művészeti anyanyelv, mint a népdal vagy a tárgyi népművészet; ősi művészeti ág, amelyben a szöveg, a ritmus, a dallam, a mozdulat és a cselekmény együttesen jelenik meg” (Kraiciné 2008, 47). Zórándi Mária pedig egyenesen a táncpedagógus-képzés szemléletváltását látja abban, hogy „a korábban megszokott, jobbára koreográfiai szemléletű oktatás helyett tehát az 1980-as évektől kezdődően elsősorban a táncnyelvek minél pontosabb megismerése került előtérbe. [...] kialakítottuk a magyar néptánc oktatásának egy olyan módszertani megközelítést, mely a mozgásanalitikus szemlélet jegyében bontja le az adott tánc mozgásvilágát, amit a szerkezeti elemzés során feltárt törvényszerűségek figyelembe vételével egyfajta újraalkotás követ” (Zórándi 2010, 257).

nehezebb táncok (de vajon tradicionális közegben mi számított egyszerűnek, s mi bonyolultabbnak?), s a cél a teljes magyar nyelvterület tánc kultúrájának valamilyen szintű ismerete. Ugyanakkor arra törekednek, hogy a (nép)táncoló gyerekek és fiatalok számára nemcsak kizárólag néptáncot, hanem annak tágabb kulturális közegét (népdal, népzene, szokások, viselet stb.) is közvetítsék, így akár megteremtve az etnikus hagyományainkat tudatosan átörökítő „néptáncos életformát”. Sőt, többen pont ezen tudás átadásának mikéntjében látják a jelenlegi magyar néptáncoktatás legfőbb hiányosságait.<sup>56</sup> Ez, a sok esetben már komoly anyagtudást és szakmai felkészültséget igénylő szemlélet azonban – talán egy rosszul értelmezett kultúrafelfogás miatt – figyelmen kívül hagyja a néphagyomány funkcionalitását. Mert, ha a néptáncot, mint folklórműfajt, vagy a tradicionális táncalkalmakat kiemeljük környezetükből, akkor elvesznek eredeti funkciói, s ezeket a nem organikus, hanem merevített, mesterségesen felélesztett, intézményesen tanított változatokat már nem lehet élő hagyományként tálalni (különben eleve ellentmondást feltételez a folklórnak, mint ellenkultúrának beemelése a hivatalos kultúra oktatási rendszerébe!).

„Tehát mit kell akkor továbbadnunk?” – teszi fel a kérdést Antal László is, aki a következőképpen foglalta össze a néptánc „tantárgyat”: „Egy megszűnt tradicionális társadalom alkotásait, az alkotókról (az adatközlők táncszeretetről, táncos magatartásáról) szóló tudást, a tánc hagyomány születésének, teremtésének körülményeit, az átadás módját: ahogy Bartók fogalmazta; a hagyomány szellemét, az ebben a szellemben készült feldolgozásokat, műalkotásokat, koreográfiákat, születésük körülményeit, továbbá az alkotóikról, koreográfusokról nyújtott ismereteket stb. keresve, kihasználva mindezek pedagógiai, emberformáló, közösségteremtő lehetőségeit. Nézetem szerint tehát a néptánc névvel összefoglalt tantárgy, komplex tárgy, tanszak potenciális tananyag tartalmát a hagyományos kultúra; a táncfolklór, a magyar folklór más ágazatainak (gyermekjáték kutatás, a népzene kutatás), a magyar és egyetemes tánc történet, a színpadi táncművészet, a mozdulatanalízis és kinetográfia felhalmozott eredményei jelentik. Fogalmazhatunk úgy is, hogy alapvető tartalmát a néptánc hagyomány, a történeti hagyomány, valamint néptáncból sarjadó színpadi táncművészet hagyománya jelenti. De segítségül kell hívni a zenetudomány, az irodalomtudomány, a történelemtudomány, a művészettörténet tudásanyagát. Szüksége van a pedagógia, a neveléstudomány, a pszichológia, a szociálpszichológia, a szemantika, a kommunikációelmélet tapasztalati segítségére is. Fejlesztésének rendezőelvét pedig a folklórkutatás elemzési szempontjai (tartalmi-funkcionális, zenei, illetve formai vonások) jelenthetik” (Antal 2005, 17–18).

De akkor lehet-e a néptáncot intézményesen tanítani? Lehet, de nem, mint „néptáncot”, hanem *mint egy, az etnikus és regionális kultúránk szempontjából fontos, a hagyományban már nem (vagy nem úgy) élő, 19. századi paraszti tánc kultúrát, mint a magyar táncművészet forráskincsét*. Igaz, hogy ez a felfogás egy, a ritmikai és technikai alapok elsajátítását kihangsúlyozó, és nem a „körítés” által meghatározott táncpedagógiát feltételez, amelynek feladata nem egy (általában hamis)

<sup>56</sup> Varga Sándort idézve: „Általános gyakorlat az, hogy az oktatók a néptáncot szinte kizárólag formai elemekre, mozdulatsorokra és tánc technikára koncentrálnak tanítják. Ennek során az intézményesített oktatás hazánkban leginkább elfogadott formájára, a frontális tanításra támaszkodnak. A közösségbe való belenövekedés szociális és kulturális folyamatára, a táncnak az emberi kommunikációban, önkifejezésben játszott szerepére kevés figyelmet fordítanak. Ezzel a problémával szorosan összefügg az a tény, hogy a tudományos eredményeket kevés gyakorlati szakember ismeri pontosan és naprakészen, a kutatók pedig nem tartják fontosnak az eredményeik gyakorlati használhatóságáról szóló diskurzust. E tekintetben a gyakorlat és az elmélet mára eltávolodott egymástól” (Varga 2009). Vagy, ahogyan Lévai Péter írja: „A közoktatás illetve az alapfokú művészetoktatás szintjein megjelenő igények és azok »kiszolgálása« nem engedi felszínre kerülni a megértés, a strukturális újraalkotás, vagyis az archaikus tánc eredeti miértjét és mikéntjét” (Lévai 2009, 26). Erdélyi vonatkozásban Fügedi János fogalmaz meg egy erős és érdekes gondolatot: „A feladat nyilván az, hogy miként lehet ezt a kultúrát megőrizni úgy, hogy az ne forduljon giccsbe, azaz úgy tartsa meg eredetiségét, hitelességét, hogy autentikus létfeltételei szükségszerűen szűnnek, avagy szűntek meg. A válasz egyszerű, a megoldás szinte lehetetlen: az erdélyi néptánc és népzene szellemét kell megőrizni” (Fügedi 2009, 18).

„néptáncos életforma” álhagyományozódása, hanem egyszerűen képzett táncosok nevelése volna, magyarul *az iskolai néptáncoktatást az anyanyelvű (össz)táncművészeti képzés részeként szükséges meghatározni.*

### A táncos anyanyelvről<sup>57</sup>

És visszatérve a „táncos anyanyelv” kérdésére: nemcsak (nép)táncos berkekben, hanem a közéletben, alkalomadtán tudományos (hangsúlyosan tánc- és zenefolklorista) közegekben is gyakori a táncos anyanyelvre való hivatkozás, mintegy párhuzamba állítva ezt a „zenei anyanyelv”, sőt akár a beszélt anyanyelv fogalmi kereteivel. Egyrészt sokan általa magyarázzák a táncos tradíció folytonosságát,<sup>58</sup> másrészt még többen a „táncos anyanyelvre” való nevelésben látják a tudatos hagyományörzés célját és értelmét. De lehet-e egyáltalán anyanyelvi szinten táncolni? Lehet, ha a „táncos anyanyelvet” a beszélt anyanyelvhez hasonlóan a szocializáció során informálisan, imitáció útján sajátítjuk el. Ez történt az elmúlt évszázadok során: a néphagyományban élők folyamatosan anyanyelvi szinten ismerték és használták saját tánc kultúrájukat, természetesen el- és befogadva az újító divathullámokat, mint – verbális analógiákkal élve – az idegen- és jövevény-, vagy akár kölcsönszavakat.<sup>59</sup> De lehet-e tudatosan, azaz „mesterségesen” (például a hagyomány felbomlása után) anyanyelvi szinten táncolni? Lehet, ha ezt az anyanyelvet már nem tekintjük a hagyományos tánc kultúra anyanyelvével egyenértékűnek. Mert amikor formálisan, intézményesített formában, az idegennyelv-tanulás módszereivel sajátítjuk el a tánc elemeit, motívumait, „tudjuk”, pontosabban tudatosítjuk velünk, hogy mi a „helyes” és mi a „hibás”, mi a törvényszerű és mi a deviáns, vagy amikor például nincs már „saját”, lokális tánc kultúránk, hanem célul tűzik a teljes kárpát-medencei tánc kincs ismeretét, a Dunántúltól Moldváig, akkor tulajdonképpen már (legjobb esetben is) egy anyanyelvi szintű idegennyelvtudásról beszélhetünk, avagy Könczei Csilla szavaival summázva: „az általunk *beszélt/használt táncos anyanyelvet*, illetve *anyanyelveket* többé nem azonosíthatjuk az *autentikus néptáncokkal*. A saját magunk által táncolt tánc így tudatosan választott nyelv lesz, de még pontosabban általunk kreált nyelv, amelyiknek a belső szabályszerűségeit egyáltalán nem kell tudatosítanunk, mivel *saját magunkat táncoljuk*” (Könczei 1995, 164).

Ezért hát minden (nép)táncost, legyen az tánc házas, műkedvelő, vagy akár hivatásos táncművész, egy „önmagát táncoló” tudatos táncosnak kell tekintenünk. Azaz ezek a (nép)táncosok különböző szinteken ismernek és használnak egy tudatosan elsajátított, (etnikus) hagyományainkhoz sok szállal kötődő, de mindennapi életünk től idegen táncnyelvet. (Az más kérdés, hogy néptáncosaink többsége – elsősorban a hivatalos úzus hatására – a mai napig arról van meggyőződve vagy meggyőzve, hogy ők voltaképpen a hagyományos népi tánc kultúrát „beszéli” anyanyelvi szinten.) De mi is ez az „anyanyelvként” közismert, etnikus kultúránk szempontjából kiemelt fontossággal bíró idegen nyelv? Hagyományörzők „tánc kincse”? Tánc házak, tánc multságok kommunikációs közege? Koreográfiák, tánc színházak forrásanyaga? És lehet-e egyáltalán a néptáncot formálisan, intézményesen tanítani, s ha lehet, akkor hogyan? És ez a tudatos táncolás hogyan érvényesül a további alkotó folyamatokban, mit és hogyan beszélnek a tánc előadások, a koreográfiák? Hiszen a végeredmény ugyanis mindig egyedi, azaz önmagát táncoló...

És hogy milyen táncnyelvet beszélnének vagy beszélnek ezek a képzett táncosok? Ez elsősorban a képzés minőségétől és tartalmától függ, mert másképpen képzett, és így másképpen táncol a

tánc házas, a műkedvelő vagy a hivatásos táncművész, pedig egy „nyelvet” tanulnak, illetve beszélnek. Mert más a szórákosra, más a (nép)tánc előadásra, és főleg más a tánc színházra használatos táncnyelv. Sőt, ezeken a szinteken belül is összetett a kép, hogy csak az „autentikus” néptáncra épülő tánc színházi nyelv problematikáját említsük: vannak, akik a hagyományos néptánc motívumkincsére (és tánczenéjére) alapozva próbálnak történeteket elmondani (ez jellemző például erdélyi hivatásos együtteseinkre), s vannak, akik a „bartóki” utat járják, azaz a néptáncotól ihletődve kialakítanak egy sajátos, kortárs táncnyelvet (lásd például a Közép-Európai Táncszínházat). És természetesen találkozhatunk a kettő közötti hibrid, különböző tánc elemekből összekompilált kísérletekkel is, amelyek többsége azonban általában sem táncesztétikailag, sem táncstiliztikailag nem értékelhető, értelmezhető.

Végeredményben minden táncosban – szinttől függetlenül – tudatosulnia kellene, hogy egy adott (esetünkben a hagyományos néptáncból eredő) táncnyelv adekvát használata kizárólag a különböző mozgáskultúrák, művészetek mezsgyéjén lehetséges. Mert másképp a formálisan oktatott és művelt néptánc amolyan „fából vaskarika” marad...

### A romániai magyar táncpedagógus-képzés megszervezésének körülményeiről

Összegezve: a néptáncoként közismert hagyományos történeti tánc kultúránkat a képzés, az oktatás szintjén ki kell hámozni a (főleg nemzeti) szimbolikus tartalmakkal terhelt szférából, és táncművészeti, mozgásművészeti tantárgyként kell kezelni. De lehetséges-e ilyen igények szerint a néptáncot akkreditált tantárgyként tanítani a mai Romániában? Nehezen, mivel a román (nép)táncművészeti oktatás, s eleve a néptáncra vonatkozó hivatalos koncepció szinte teljes mértékben inkompatibilis a magyar igényekkel. Gyakori élmény, hogy román kollegákkal ugyanarról a táncjelenségről beszélgetünk, és mégsem: párhuzamos, olykor akár ellentétes fogalomrendszerben észleljük a dolgokat. Ahhoz, hogy megértsük ezt a helyzetet, szükségesnek tartom röviden összevetni, megvizsgálni a magyar és román etnokoreológia, táncfolklor viszonyát, valamint a magyar és román színpadi (nép)táncművészet helyzetét.

A Martin György nevével fémjelzett 20. századi magyar néptánc kutatás a magyar néprajztudomány egyik legeredményesebb és világszerte elismert tudományága, amely a néptáncok elemzésében a magyar folklorisztikai és népzene kutató iskola eredményeit együttesen érvényesíti, s alapjában strukturalista és összehasonlító módszereket alkalmazva a magyar (és kelet-európai) tánc kincs történeti stílusrétegeinek és főbb dialektusainak átfogó körvonalazását eredményezte. Ezért is a magyar etnokoreológia egy adott tánc kultúra etnicitását a közösségi gyakorlathoz, a használatához köti, és nem magához a tánc kincshez. A szintén strukturalista, hangsúlyosan morfológiai elemzési módszereket alkalmazó román táncfolklorisztika viszont a néptáncok etnikus jellegét egy-egy adott tánc kultúrában gyakran tényként kezeli, így például egy adott tánc vagy akár tánc típus elemzésénél a történetiség helyett a hangsúlyt a nemzeti karakterekre helyezik.<sup>60</sup>

Ugyanez a sajátosság jellemzi a román néptáncoktatást, valamint a színpadi néptáncművészetet. A román nemzeti alaptanterv a táncművészeti oktatásban négy tantárgyat különböztet meg, ezen belül a néptánc a következőképpen szerepel: *Coregrafie: Dans românesc. Dans de caracter*, azaz

<sup>57</sup> Könczei (2006, 16–18).

<sup>58</sup> Tényleg, ha már a hagyomány „apáról fiúra” száll, akkor miért ne beszélhetnénk „táncos anyanyelvről”?

<sup>59</sup> Itt megjegyzem, hogy a jelen írásnak nem célja behatóan értekezni a táncról, mint nyelvi közegről – például, hogy a nyelvi törvényszerűségeket mennyire lehet a tánc szabályrendszerére alkalmazni –, mindezen kérdésekről, s az táncos anyanyelv problematikájáról lásd részletesen Könczei Csilla: *Táncos anyanyelv? című tanulmányát.*

<sup>60</sup> De a formai-műfaji kategóriák meghatározásán belül is eltérések tapasztalhatók. Martin György írja: „A két tánc kultúra összevetésénél abból indulunk ki, hogy a közép-kelet-európai magyar tánc kultúra a jellegzetes újkor eleji szabad, individuális tánc műfajok hordozója. A román viszont közép-kelet-európai és a balkáni tánc dialektus mezsgyéjén egyrészt középkori, másrészt pedig újkor tánc formák hordozója, amelyben az átmenet, a műfajváltás esetei is rendkívül jelentős helyet foglalnak el. A fentiek értelmében a magyar lényegében egy történeti periódusnak, a román viszont két történelmi fázisnak megfelelő tánc műfajokat ölel magába egy nemzeti tánc kultúrán belül. A magyar és a román tánc kultúra szerkezeti különbségei és részleges egyezései akkor a legszembetűnőbbek, ha a román és a magyar tánc kutatás eddigi osztályozási eredményeit figyelembe véve egymás mellé helyezjük a formai-műfaji kategóriákat” (Martin 1977, 24).

Táncművészet: Román Tánc. Karaktertánc.<sup>61</sup> A tanrend szerint a román tánc egyenlő a néptáncal („természetszerűleg” a román néptáncal), a karaktertánc alatt pedig az „európai népek stilizált néptáncait” értik (külön kiemelve például a lengyel mazurka, a magyar csárdás és az olasz tarantella lépéseit). Így az oktatás a tánclépések etnikus voltát emeli ki, ami nonszensz: egy adott táncművészetben a mozdulatelemek nem lehetnek etnikusak (mert például nem létezik magyar, román, német stb. páros forgás, csak páros forgás...). De talán nem is ez a legszembetűnőbb különbség a magyar és a román néptáncoktatás és néptáncművészet között, hanem az alkalmazott táncművészet és táncstílus. Ugyanis míg a magyar néptáncoktatást és színpadi néptáncművészet táncművészetét az elmúlt évtizedekben többnyire a revival jellegű városi táncoktatás, kevésbé a kortárs táncművészetek igencsak megváltoztatták, azaz a hagyományos népi táncművészet jellegű táncművészet vált általánossá, addig a román színpadi néptáncművészet a mai napig őrzi a volt szocialista országokra jellemző stilizált, balett-technikát alkalmazó néptáncolási módot, közismertebben a „mojszejev” stílust.<sup>62</sup> És sajnos Romániában jelenleg ennek a virtuóz, látványos stilizált néptáncbalettnak egy sokkal kopottabb, gyakran giccsbeforduló változata él, hasonlóan a szintén stilizált színpadi népzeneleléshez, s mindezt országos közízlésnek propagál jelenleg is számos médiacsatorna.<sup>63</sup>

Jogos kérdés: ilyen kulturális, táncművészeti közegben hogyan lehet a romániai magyar (nép)táncoktatást intézményesíteni? Hogyan lehet egyszerre megfelelni az elvi és minőségi kritériumoknak, illetve a hatályban levő hivatalos román oktatási tanrendnek? Véleményem szerint – paradox módon – csak úgy, hogy egyrészt kiemeljük ugyan a néptáncművészetet a folklór, a hagyományörzés köréből, és az ösztáncművészeti képzést tekintjük célnak, másrészt viszont pontosan a néptánc identitásmegőrző fontosságát hangsúlyozzuk az erdélyi magyar közösség kulturális életében. Összegezve: mivel a magyar és román (nép)táncművészeti képzés egyelőre inkompatibilis, és valószínűleg még egy ideig mind a tudományos, mind a művészeti koncepciók lényeges eltéréseket fognak mutatni (nem tartom az erdélyi magyarok feladatának a román (nép)táncművészet megreformálását), olyan képzési formákat kell javasolnunk és létrehozunk, amelyek hivatalos indoklása kétirányú: nekünk fontos és sajtóságot kulturális örökségünk a tradicionális-történeti táncinckünk, jogunk van ezt állami támogatással minden szinten anyanyelvünkön tanulni, ugyanakkor mi tulajdonképpen „egyetemes” táncművészeket és táncpedagógusokat szeretnénk nevelni, azaz nem – legalábbis nem a román úzus szerinti – „néptáncosokat”.

Minden szakoktatás alapfeltétele, hogy megfelelő, képzett szakemberek műveljék. Az elmúlt években a romániai magyar táncművészetre vonatkozó oktatási programok akkreditációs törekvéseit pontosan ez az ördögi kör tette lehetetlenné: csak olyan szakképzést akkreditálnak, ahol szakképzett oktatók tanítanak, viszont ameddig nincs szakoktatás, addig nem rendelkezhetünk szakképzett oktatókkal sem. Ezért nélkülözhetetlen az anyanyelvű főiskolai szintű szakoktatás bevezetése ezen a téren is. Például, ha a 2009 őszén, a marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Színházművészeti Karán beinduló magyar tannyelvű mozgásművészeti szakirány felvállalta volna a táncpedagógus-képzést is<sup>64</sup> (vagy más, hasonló intézmény születne), valószínűsíthetően egy idő

után Erdélyben megjelenhetnének a képzett (nép)táncpedagógusok. Ezért a hároméves főiskolai alapképzés fontos eleme kellene, hogy legyen a pedagógiai modul, mely ugyan nem lehet kötelező, viszont elvégzése táncpedagógusi diplomát is jelentene az amúgy természetszerűen rövid élettartamú színpadi tánc- és mozgásművészeknek. Az volna igazán előrelépés, ha ez külön szakirányként is választható volna (például távoktatási rendszerben) azok számára, akik kizárólag táncpedagógiával szeretnének foglalkozni az elemi és középiskolai oktatásban,<sup>65</sup> vagy a „majd egyszer” létesülendő erdélyi művészeti szakiskolákban.

## Irodalomjegyzék

- Antal László (2005): A (nép)táncművészeti nevelés egy lehetséges modellje. In: Kővágó Zsuzsa (szerk.): *Táncstudományi Tanulmányok, 2002–2003*. 15–29.
- Fügedi János (2009): Hozzászólás Könczei Csongor: Javaslat a romániai magyar intézményesített felsőfokú táncművészeti oktatás bevezetésére című dolgozatához. In: Könczei Csongor (szerk.): *Az erdélyi magyar táncművészet és táncstudomány az ezredfordulón*. NKI – Kriterion, Kolozsvár. 67–70.
- Könczei Csilla (1995): Táncos anyanyelv? In: Zakariás Erzsébet (szerk.): *Krizsa János Néprajzi Társaság Évkönyve 3*. Kolozsvár. 161–164.
- Könczei Csongor (2006): Táncos (ellen)pontok III. *Művelődés*, 59. évf. 10. sz. 16–18.
- Könczei Csongor (2009): Javaslat a romániai magyar intézményesített felsőfokú táncművészeti oktatás bevezetésére. In: Könczei Csongor (szerk.): *Az erdélyi magyar táncművészet és táncstudomány az ezredfordulón*. NKI – Kriterion, Kolozsvár. 51–66.
- Könczei Csongor (2010): Rossz hogy nincs. (Ada)LÉK az anyanyelvű szakoktatáson 2. *Transindex*, 2010. december 13. <http://reply.transindex.ro/?cikk=207>
- Kraiciné Szokoly Mária (2008): Tánc az iskolában. *SZÍN*. A Magyar Művelődési Intézet és Képzőművészeti Lektorátus folyóirata, 2008 augusztus. 46–52.
- Lévai Péter (2009): Paradigmaváltás lehetőségei a (nép)táncpedagógia oktatásában. In: *Táncstudományi Közlemények*, 1. évf. 1. sz. 25–29.
- Martin György (1977): Magyar és román táncfolklór viszonya az európai összefüggések tükrében. In: *Síppal dobbal. A Sebő Együttes tájékoztatója*. 6. sz. 24–32.
- Szász János (2008): Beszélgetés Martin Györggyel az új folklórhullám és néptáncmozgalom előzményeiről. In: Sebő Ferenc (szerk.): *A táncművészet. Válogatás a korai évekből, 1968–1992*. Timp Kiadó, Budapest. 142–153.

<sup>61</sup> A másik három tantárgy: klasszikus tánc, kortárs tánc és együttes, illetve szóló repertoár. Részletesen lásd: <http://www.edu.ro/index.php/articles/6816>.

<sup>62</sup> Igor Mojszejev (1906–2007) világhírű táncos, koreográfus, együttesvezető, aki 1937-ben megalapította a „Mojszejev” együttest, mely rövid időn belül a színpadi néptánc szóvjét, majd valamennyi volt szocialista ország modelljévé vált.

<sup>63</sup> Talán ez is magyarázza, hogy a kortárs román táncművészet (például a Bukaresti Nemzeti Táncközpont – CNDB), és egyáltalán a mai román elitkultúra szinte teljesen elzárkózik a román néptáncművészettől.

<sup>64</sup> Erre, a jelenlegi állapotok alapján valószínűleg egyelőre nem fog sor kerülni: a marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Színházművészeti Karán működő magyar tannyelvű mozgásművészeti szakirányon 2010-ben felfüggesztették magát a néptáncoktatást is, nemhogy táncpedagógus-, pontosabban néptáncpedagógus-képzést szorgalmazzanak.

<sup>65</sup> Fügedi János szerint külön hangsúlyt kellene fektetni a gyermektánc-pedagógus képzésre: „Aki valaha gyerekeket tanított népi játékokra, néptáncra és népdalokra, minden külön pszichológiai kísérleti bizonyíték nélkül is tudja, hogy a gyermeki lélek a 3 éves kortól mintegy a 10 éves korig mennyire azonosul a folklór ezen műfajaival (és természetszerűleg vehetjük fel e sorba a népmesét is). E lelki rokonságra építve lehetne a gyermekben kialakítani egy kulturális kötődést és alapot, amelytől később persze hajlamai és tehetsége szerint eltérhet, de arról tudva és értően térhet el, illetve egy másik életkorban oda – ismét csak hajlamai szerint – tudatosan térhet vissza. Tehát javaslatom szerint érdemes lenne megfontolni egy olyan óvodapedagógusi, illetve alsó tagozatos tanítói képzési szerkezet kialakítását, ahol a népi játék, a néptánc és népi ének kap kiemelt szerepet. Munkaerő-piaci szempontból ez legalább egy, de inkább két nagyságrenddel nagyobb lehetőséget biztosítana a hallgatók számára a hivatásos táncos pályához képest” (Fügedi 2009, 19). Nagy vonalakban egyetértve Fügedi felvetésével, szükséges megjegyezni, hogy ebben az esetben is érvényesnek találok a folklórműfajok „tantárgyként” való funkcionálásának lehetetlenségét: mesterséges közegben a népmese sem népmese már...



## A magyar néptáncmozgalom a II. világháború befejezésétől a „fordulat évéig”

Varga Sándor (2009): Gondolatok a tánctanulás hagyományos és intézményesített formáiról. *Folkszemle*. [http://www.folkradio.hu/folkszemle/varga\\_tanctanulas](http://www.folkradio.hu/folkszemle/varga_tanctanulas)

Tóthpál József (1998): A magyar táncpedagógia helyzete. A Nemzeti Alaptanterv megvalósításának feltételei. *Iskolakultúra*, 1998. 8. sz. 29–40.

Zórándi Mária (2010): A néptánc kutatás eredményeinek megjelenése az oktatás különböző területein. In: Felföldi László és Müller Anita (szerk.): *Hagyomány és korszerűség a néptánc kutatásban. Pesovár Ernő emlékezete*. MTA–ZTI, Budapest. 251–262.

Az 1945 és 1948 közötti éveket a politikatörténetben „koalíciós korszaknak”, a művelődéstörténetben „szabadművelődési korszaknak” nevezzük. E periódusban a közgondolkodásban egyre erősebben érzékelhető volt a népi írók munkásságának, a falukutató mozgalomnak, valamint a Kodály Zoltán, Molnár Antal és Ádám Jenő nevével fémjelzett „legyen a zene mindenkié” program hatása.

A világháború szörnyűségeinek elmúltával azok a fiatalok, akik még a háború előtt a formálódó és a mozgalom csírát jelentő csoportosulásokban ismerkedtek meg a magyar néptáncsal, érettebbek lettek. Többen közülük, mint bizonyos mértékig „hályogkovács” csoportvezetők jelentek meg a szerveződő néptáncos közéletben. Körtvélyes Géza: *Bekötőút* című dolgozata szemléletesen írja le ezt az utat (Körtvélyes 1985, 19–28).

Oktatómunkám során szomorúan tapasztalom, hogy – a korabeli dokumentumok ismeretének hiányában – a tánc történeti tények mára némiképp eltorzulva rögzültek a hallgatók tudatában, s a mozgalom korai szakaszának sokszínűsége, a nagy öregek és a derékhad munkássága jó, ha a „felejtető” jelzővel illetetik.

Éppen ezért döntöttem úgy, hogy jelen előadásomban nem az alkotói, szervezői csoportok bemutatását, munkásságuk értékelését választom témául, hanem ezen időszaknak a mozgalom szempontjából fontos eseményeiről ismertetek egy kronológiai összeállítást azért, hogy eligazodjunk e rövid, ám annál izgalmasabb történelmi periódus politikai, ideológiai, útvesztőiben. Az összeállítás részben saját kutatásaimból, részben a nemrégiben elhunyt Dr. Kaposi Edit etnográfus-tánc történetésnek, a korszak mozgalmának tevékeny résztvevőjének, és így tanújának válogatásából készült.<sup>1</sup> Ahol indokolt, rövid megjegyzéssel egészítettem ki az esemény körülményeit, illetve fontosságát.

1945	
Január 7.	A MADISZ (Magyar Demokratikus Ifjúsági Szövetség) alakuló ülése, Szeged.
Március 15.	A Muharay Együttes fellelhető tagjai a Nemzeti Parasztpárt által rendezett ünnepségen műsort adnak. <i>Megjegyzés:</i> Az együttes soha nem viselte hivatalosan az együttesvezető nevét, azt a csoportosulást nevezte így az akkori „szakma”, akik az SDG, illetve a Levente Központi Művészegyüttesben a Muharay Elemér vezette tömörüléshez tartoztak.

<sup>1</sup> Kaposi Edit emlékezése, 1998. 05. 10. (Hangfelvétel, készítette: Kővágó Zsuzsa.) Szabó Iván emlékezése, 1983. 09.

Március 18.	A Győrffy-kollégisták néptáncot mutattak be Vorosilov fogadásán. <i>Megjegyzés:</i> Kaposi Edit közlése szerint e bemutatót a marsall külön kérte, mert a korábban egy, az operaházi művészek által bemutatott „magyar táncot” túlságosan stilizáltak ítélt, és valódi folklórt szeretett volna látni. <sup>2</sup>
Április 23.	A Vörös Hadsereg Frontszínházának előadása az Operaházban.
Bizonytalan dátummal	Megalakult a Munkás Kultúrszövetség (MASZOSZ) Táncszakosztálya Szentpál Olga vezetésével. A szövetség akadémiján Rabinovszky Máriusz tartott előadást <i>Az új táncművészetért</i> címmel (Kővágó és Kővágó 2001, 125–127).
Május 26.	Népművészeti matiné Debrecenben. Kaposi Edit és Szolnoky Lajos néptáncokat mutattak be.
Június 12.	Ifjúsági nap és Magyar Est Debrecenben. <i>Megjegyzés:</i> Kaposi Edit és Szolnoky Lajos néptáncot tanított a dohánygyári fiataloknak. A gyári fiataloknak néptáncanfolyam indult.
Augusztus 14-19.	Az Ukrán Állami Ének- és Táncegyüttes fellépése a Városi Színházban. Vezető: Lidia Csernyisova.
Szeptember 1.	A Színművészeti Főiskolán az új igazgató, Hont Ferenc bevezette a táncoktatást és megalakult a Tánc Főtanács Szentpál Olga és Ortutayné (Kemény) Zsuzsa vezetésével.
<b>1946</b>	
Január 22-26.	A Szovjet Állami Néptánc Együttes Igor Mojszejev vezetésével az Operaházban és a Városi Színházban tartott előadásokat.
Február 25.	A Madách Színházban bemutatták a <i>Lúdas Matyit</i> . Rendező: Bálint György, zeneszerző: Ránky György, koreográfus: Kemény Zsuzsa. <i>Megjegyzés:</i> A darab bemutatását 1943-ban a kormányzat, nem engedélyezte „fölbirtokosellenes” hangvétele miatt (Ortutay 2009).
Március 3.	Megalakul a Magyar Ifjúság Országos Tanácsa (MIOT).
Március 4.	A Népi Ének-, Tánc- és Játékegyüttes bemutatkozó előadása a Nemzeti Színházban. Vezető: Muharay Elemér, koreográfus: Szabó Iván.
Május 12.	A veszprémi Piarista Gimnázium regös cserkészeinek „Balladaest”-je. Vezető: Molnár István.
Május 16.	Balladaest (veszprémi Piarista Gimnázium). A műsorban: Sinka: <i>Anyám balladát táncol, Kardtánc, Székely verbunk</i> stb.

<sup>2</sup> Kaposi Edit emlékezése. Szabó Iván emlékezése, 1983.09.

Május 15.	Kovács Éva és Szöllősy Ágnes előadóestje. A műsorban néptánc-koreográfia is szerepeltek.
Július 4.	Rajk László belügyminiszteri rendelettel feloszlatta a Magyar Cserkész Szövetséget és a KALOT-ot. <i>Megjegyzés:</i> Az elkövetkező két hétben még további mintegy 1500 társadalmi egyesületet szüntettek meg.
Július 16.	Megalakult a Népi Kollégiumok Országos Szövetsége (NÉKOSZ). Elnöke: Gyenes Antal, főtitkára: Szabó Gergely lett.
Szeptember 8-9.	A Kisgazdapárt „Parasztnapok”-at szervezett Budapesten. Ennek keretében a legjobb gyöngyösbokrétások léptek fel. <i>Megjegyzés:</i> Ez a fellépés volt a mozgalom utolsó hivatalos színrelépése.
	Megalakult a Csokonai Együttes. Koreográfus: Molnár István, zenei vezető: Balla Péter. <i>Megjegyzés:</i> Egykori táncosok visszaemlékezései szerint egy évvel korábban, novemberben kezdték el a szervezést. <sup>3</sup>
Szeptember	A Párizs melletti Moissonban rendezett cserkésztalálkozón önálló cserkészegyüttes vett részt. A békéscsabai Batsányi Együttesből és a veszprémi Piarista Gimnáziumból választott táncosok Rábai Miklós és Szabó Iván vezetésével léptek fel. <i>Megjegyzés:</i> A csoport táncosai közül igen sokan lettek később professzionális táncosok, koreográfusok és együttesvezetők. A csoport előadásait megtekintette M. Marceau és J. L. Barrault. A fiatalok részesei lehetnek színházi előadásaiknak, próbáiknak. <sup>4</sup> A moissoni vendégszereplés érdekessége, hogy alig pár hónappal korábban Magyarországon feloszlatták a cserkészmozgalmat.
Október	A MADISZ II. Kongresszusán több frissen alakult MADISZ csoport mellett fellépett a Népi Ének-, Tánc- és Játékegyüttes.
<b>1947</b>	
Januártól	Augusztusig működött a Tánc- és Kórusművészeti Kollégium.
Január elejétől	Zákonyi Ferenc megszervezi a Siófoki Népfőiskolát, ahol Molnár István kidolgozza a „hagyományművelés” programját.
Január 17-25.	Operaházi bemutatója után egy hétig a Városi Színházban lépett fel az Alexandrov Együttes.
Január 18.	A Nemzeti Színházban bemutatkozott a Csokonai Együttes.

<sup>3</sup> Pesovár Ernő emlékezése, 1998. 05. 11. (Hangfelvétel, készítette: Kővágó Zsuzsa.)

<sup>4</sup> Borbély Jolán emlékezése 1998. 06. 02. Simai Zsuzsa emlékezése 1998. 08. 28.

Április 29.	A Munkás Kultúrszövetség I. Országos Kultúrversenyének eredményhirdetése. Első helyezett a Ruggyantaárugyár csoportja. Vezetője: Falvy Károly, koreográfus: Molnár István.
Április 29.	Megalakult a Magyar Tánc Munkaközösség. Elnöke: Ortutay Zsuzsa.
Július 5-6.	A Séd völgyében a veszprémi Piarista Gimnázium csoportja bemutatta Molnár István: <i>Som Emőke</i> című balladafeldolgozását.
Augusztus	Prágában megrendezték az I. Világifjúsági Találkozót (VIT). <i>Megjegyzés:</i> Az első héten a Muharay és Szabó vezette Népi Ének-, Tánc- és Játékegyüttes, valamint a Szentpál Csoport összevont kollektívája, a második héten Pesovár Ernő vezetésével a Ruggyantaárugyár együttese Molnár István műveivel lépett fel. A magyar táncos delegációhoz csatlakozott Lugossy Emma, aki tánclejegyzéseket készített a fesztiválon.
Szeptember	A Néptudományi Intézet és a Magyar Tánc Munkaközösség összefogásával megindult a tudományos táncgyűjtés (gyűjtőcsoportonként néprajzos, zenész, filmes és táncíró tagokkal).
Október 13.	A debreceni Piarista Gimnáziumban néptáncanfolyam indult. <i>Megjegyzés:</i> Molnár István tanítványai, Bacsa Erzsébet és Béres András vezették a tanfolyamot.
Október 24.	Debrecenben 60 pár tartott bemutatót a néptáncanfolyamon elsajátított ismeretekből.
Február	Megalakult a Magyar Táncszövetség. Elnöke: Ortutay Zsuzsa, főtitkára: Téry Tibor, 1948 decemberétől: Pór Anna (Pikler Ferencné).
Március	Megalakult a Magyar Egyetemisták és Főiskolások Egyeséges Szövetsége (MEFESZ). 1950 júniusáig működött.
Március 15.	A NÉKOSZ Együttes ünnepi díszelőadása a Városi Színházban.
Március 22.	A Magyar Ifjúság Népi Szövetségének (MINSZ) megalakulása. 1950. június 16-ig működött.
Április 11-12.	Gyulán megrendezték a '48-as Centenárius Kultúrversenyen részt vett táncscsoportok és szolisták országos döntőjét. A nagy csoportok versenyében: I. a békéscsabai Batsányi Együttes, koreográfus: Rábai Miklós; II. a budapesti Ruggyantaárugyár Együttese, koreográfus: Molnár István. A kis létszámú csoportok közül: I. a budapesti Vasas Tánckar, vezetője: Pór Anna; II. az újpesti Cérnagyár csoportja, vezetője: Jaszlics Lászlóné. <i>Megjegyzés:</i> A gyulai verseny zsűritagjai voltak: Szentpál Olga, Berczik Sára, Duka Antalné, Szalay Karola, Kaposi Edit, Merényi Zsuzsa, Volly István, Szabó Iván, Vitányi Iván, Szendrő Ferenc, Pálffy Csaba, Krizsán Sándor, Benedek Árpád és Hantos János. <sup>5</sup>
Július	A NÉKOSZ Táncgyüttes finnországi körutat tett.

<sup>5</sup> Az 1948. évi Gyulai Országos Néptáncverseny dokumentumai – Kaposi Edit Kóvágó Zsuzsának átadott dokumentumaiból facsimile. Közreadva: Kóvágó és Kóvágó (2001, 15).

Szeptember	A NÉKOSZ Táncgyüttes Lengyelországban vendégszerepelt.
Szeptembertől	1950 júniusáig a Testnevelési Főiskola Tánc Főtanszakának vezetője Rábai Miklós.
Október	Megalakult a MEFESZ Táncgyüttes, vezetője és koreográfusa: Rábai Miklós.

1. táblázat: A néptáncmozgalommal kapcsolatos események kronológiája 1945 és 1947 között

### Irodalomjegyzék

- Körtvélyes Géza (1985): Bekötő út. *Táncművészeti Dokumentumok, 1985.* Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest. 19–28.
- Kóvágó Sarolta és Kóvágó Zsuzsa (2001): *A magyar amatőr néptáncmozgalom története I.* Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest.
- Ortutay Gyula (2009): *Napló I. 1938–1954.* Alexandra, Budapest.

## A hagyományos közösségi táncok erőltetett szerepváltása 1945 és 1956 között

Színház mint közösségi szituáció

Miközben a színház kivonult a négy fal közül az utcára, a színháztudomány a „mi is a színház?” alapvető kérdésével birkózott. A korábbi épület-, illetve drámaközpontú felfogás az utca- vagy rituális színházak népszerűvé és ismertté válása mellett tarthatatlan volt. A különböző irányokból közelítő színházelméletek – például Richard Schechner performance elmélete, vagy Eugenio Barba antropológiai megközelítése – újra és újra arra törekedtek, hogy megragadják a formák sokaságában a színház lényegét. Abban mindenki egyetértett, hogy a színház alapvető három eleme a színész (játész, A), a néző (befogadó, S), valamint maga a színházi cselekmény (testfelmutatás, X), azaz – Erika Fischer-Lichte megfogalmazásában (Bentley nyomán) – a színház az, ahol „A” egy adott térben, valamilyen módon egy „X” szerepet játszik, miközben „S” nézi (Balkányi 2008, 240; Kotte 2005, 123–24). Ez a megfogalmazás lehetővé tette a szövegalapú színházi előadások mellett a 20. század új, illetve újra felfedezett színházi műfajainak vizsgálatát.

A magyar színházi struktúra kutatásánál is ezzel az alapvető definícióval kell, hogy dolgozzunk, ha a prózai és zenés műfajok egyenrangú vizsgálatára törekszünk, valamint a professzionális, illetve a mesterségesen félprofesszionális szinten tartott, ún. „amatőr” vagy „alternatív” színházi formákat végre egy közös mezőbe terelve kívánjuk a színházi struktúrát bemutatni. A kutató így szakíthat a szigorúan intézménycentrikus színháztörténet-írással, és a struktúra általános erőviszonyaira és sajátosságaira koncentrálhat.

Jelen dolgozat a színházat kollektív, a társadalmi nyilvánosság részét képező eseményként értelmezi, hiszen alapvető feltétele néző és játész közössége, egyidejű jelenléte. Először a színházat mint intézményrendszert meghatározó politikai közeg felől közelíték a táncelőadáshoz, majd a perspektívát megfordítva, a struktúrát az ún. „öntevékeny” csoportok szemszögéből értelmezve azt vizsgálom, hogyan jött létre „népi tánc” a színpadon.

Tudatosan kerültem a megmerítkezést a különböző táncfogalmak tengerében, hiszen engem elsősorban a színházban megjelenő tánc érdekel. Az alábbiakban „közösségi táncnak” az egy régióhoz köthető táncművészetet nevezem, „népi táncnak” a színpadra került, de a közösségi táncból kiinduló, koreografált táncot. Utóbbi kifejezést tudatosan használom: főként mert a II. világháborút követő korszakban terjedt el, másrészt mert a kortárs szóhasználatban a „népi” jelző felhangja magában hordozza a „népies” jelentést is, azaz valami néphez köthetőt, adott esetben a folklórra való reflektálás és interpretálás tényét is. Mindeközben a „népi muzsika” szókapcsolat nem elhanyagolható hatására óhatatlanul felidéződik a „népi zenekar” díszesen hímmzett mellénye, és az azt kísérő népi tánc olykor túlzóan dekoratív, „bájos” emléke is, ám ezekről itt most nem lesz szó.

### Színház és hatalom

Az 1945 és 1955 közötti időszakban egy olyan totalitárius politikai rendszerben szerveződik újra a magyar színházi struktúra, amely sztálini példát követve a lakosság atomizálására törekszik. Az

erőltetett nehéziparral nemcsak a mezőgazdaság szerepének csökkentése a cél, hanem a falusi munkaerő urbanizálása is. A politikai indokokból megindult ki- és áttelepítések a közösségek szétzilálásához vezettek, miközben a propagandaanyagok mind egy új, főként a városi ipari lakosságra építő, idealizált közösség megteremtését sugallták (Arendt 1992; Romsics 1998; Závada 2006).

A város a hagyományos közösségekkel szemben az elszigetelt, gyengébb kohéziójú, kisebb csoportok otthona. Ebben az új, atomizált városi közösségben fontos szerep jutott a színháznak mint támogatott és ellenőrzött, felülről irányított közösségi térnek.

Míg a megelőző korszakban a színházi vállalkozások gazdasági vagy személyes érdekek mentén szerveződtek, addig az 1945 utáni szovjet mintára felépített színházi struktúrában mindez felsőbb érdek alá rendelődik, a társulatokat immáron távolból, felülről, a minisztériumi hivatalnokok jelölik ki és rendelik hozzá az adott (az előző korszakból megörökölt) infrastruktúrához.

A hierarchia kialakítása és rögzítése a pártirányítás jogosultsága, végrehajtói elsősorban a minisztériumok, másodsorban a színházi intézmények. Ebben a struktúrában a vezető szerep a prózai irodalmi színháznak jut, hiszen a szövegkönyv könnyen ellenőrizhető (Balkányi 2008). A zenés színház szerepe másodlagos, noha például az operett műfaja a közönség köreiből töretlen sikernek örvend, s bizonyíthatóan 1950-től politikai támogatást is élvez (Heltai 2005). Az Operaház balettagyűjtését leszámítva, a tánc kvázi a szórakoztató, zenei művek kiszolgálójaként, esztrádműsor színesítő elemeként, gyári kultúrmunka, avagy felvonulási produkcióként (lásd néptánc) funkcionál, hiszen vidéken a háromtagozatú színházakat egy időre felfüggesztik. Debrecenben 1952-ben, Szegeden 1954-től, Pécsen 1959-től adhatnak (részben újra) operaelőadásokat, vidéki szerződési lehetőség balettdáncosoknak pedig csak az 1956-os forradalom után adódik Szegeden (1958-tól), később Pécsen, Eck Imre legendás együttesében (1960-tól).<sup>1</sup>

A követendő szovjet színházi modell a klasszikus műfajokat részesítette előnyben mind az irodalmi, mind a zenés színházon belül (Saro 2009). A balett kiemelkedő szerepe egyrészt Sztálinnak a cári fényűzéshez való vonzódásával magyarázható, másrészt a színpadra állított, kidolgozott, ideális táncos test a különböző osztályharcos témák remek hordozófelületének bizonyult (például a *Párizs lángjai* vagy *Bahcsiszeráji szökőkút*; Stabl 2000). Harmadrészt a szovjet birodalom fontos valuta-bevételi forrása volt, s a mojszejevi néptáncsal karöltve hozzájárult, hogy a hidegháborús években a nyugati országok közönsége a Szovjetunióval valamilyen pozitív, látványos élményt kapcsoljon össze (Shay 2002).

A szórakoztatáson belül a szovjet kulturális politika szerint a balett az internacionálé testet öltött műfaja volt, míg a néptánc a regionális sajátosságokat, mint egyfajta mutatványos érdekességet állította színpadra. A szovjet ideológiára jellemző módon a balettszínpad is mutatott karaktertánc formájában csemegéket a nemzeti táncokból, míg a néptáncszínpadok is kötelesek voltak az internacionalizmus megjelenítésére.

Igor Mojszejev volt az a koreográfus, aki sikerrel egyesítette a politikai ideológiát és a színházi gyakorlatot. A helyi sajátosságokra épülő táncokhoz olyan univerzális koreográfiai sémát talált, melyet a világon mindenhol megértett a közönség. A magyar vagy akár a keletnémet állami népi együttesek előszeretettel kölcsönöztek a szovjet együttesek repertoárjából, s ezeket a koreográfiákat gyakran a baráti szocialista országok „ajándékaként” tűntették fel. Az NDK népi együttesének programjában vietnámi legyezős tánc, valamint a csárdás mellett különösen népszerű mongol lovas tánc, míg a magyar népi együttesek repertoárjában többek közt Mojszejev ukrán *Gopakja*, Kozenkov *Katonatánca*, valamint tatár lovas tánc szerepelt.

Hasonlóan a gazdaság különböző szegmenseiben létrehozott nagyüzemekhez, a kulturális intézményeket is egyfajta nagyvállalatokként alakították ki (Lobanova 1998; Verdery 2002). Gon-

<sup>1</sup> Mindhárom vidéki színházban az operettjátás töretlen lendülettel folyt, Szegeden 1950-ben a 15 bemutatóból 8 operett volt (Gyémánt 2008, 63).

dolunk itt az újonnan létrehozott MÁV, illetve a Néphadsereg több tagozatú művészegyüttesre, de az Állami Népi Együttes sem kivétel nagyszámú énekkarával, zenekarával, tánckarával és a kiszolgáló apparátussal, mely a konkrét színpadi kiszolgáló személyzettől a tudományos munkatársan át a könyvtár kezelőjéig terjedt. Gyári termeléshez hasonlóan az együttesek szívesen közöltek számadatokat. Az Állami Népi Együttes 1956-ban több nyelven megjelentett, gazdag kivitelezésű könyvének tanulsága szerint az együttes alapítása óta ötszáz előadást, 70000 kilométert és 2 millió nézőt tudhatott maga mögött (Varjas 1956, 7).

A szocialista nagyüzemek termelését a társadalomtudományok terén szokás a taylori mechanizmus segítségével bemutatni, mely szerint a futószalag mellett tulajdonképpen emberi testű robotokat dolgoztatnak (vö. Düding 1988; Conze 1999; Rehberg 1999; Reichert 2003).<sup>2</sup>

Ha vetünk egy pillantást a Mojszejev Együttes '50-es évekbeli fotóira, feltűnő a mozdulatok fegyelmezett egysége, a táncosok egyformasága. Meglehet, hogy ez nem a diktatórikus államszervezet sajátossága, hanem más termelési korszakokban is tetten érhető (lásd akár a mai Riverdance, vagy korábban showgirlök produkcióit). A paraszti társadalom közösségi táncai tehát a színpadon szabályos, gyári pontosságú sorokba és párokba rendeződnek, a színpadi teret a gépi látványvilág geometrikusságához hasonlóan emberi testek alkotta átlókra és ívekre bontja. A körformát – például a karikázók esetében – a színpad szabályaira hivatkozva nem tűrheti ez az esztétika, kizárólag ha a fizikai törvényekkel dacolva, a lánysereg kifelé fordul, és a mechanikai kerekecskékhez hasonló pörgő szoknya gyönyörre változtatja a zártlancú táncot. Ezzel szemben például a karikázó eredeti közegében zárt kört alkot, a táncosok ott egymás felé fordulnak, együtt vannak, a tánc során elvileg bárki kezdhet új dallamot, új lépéssort, nem a színházi térből figyelő koreográfus határozza meg azok sorrendjét és látványát.



1. kép: „Mák” – tánc a közép-szlovákiai Rejdovából, Csehszlovák Állami Népi Együttes (Rey é. n.)

<sup>2</sup> Ungváry Zrínyi Ildikó az instrumentálizált politikai, felvonulási és színházi testhasználatot járja körbe, és bizonyítja a román színház esetében politikum és színház összefüggését (Ungváry Zrínyi 2006).



2. kép: A Rákosi Művek Kovácsológyárának csoportja ukrán kolhozpolkát ad elő (1952)<sup>3</sup>

A modell követése elől a hivatásos, kizárólag budapesti székhelyű táncgyüttesek sem térhettek ki, s ez a korszak fotóiban is tükröződik. A hivatásos együttesek által bemutatott koreográfia, azaz rögzített tánc, több régió helyi sajátosságainak általánosításával igyekezik a magyar nemzeti karaktert színpadra állítani. Például, ha verbunkot mutat be, akkor a keleti szélektől a nyugatig minden verbunkos típusból beemel elemeket.

A geometriai rendezés egyrészt praktikus okokra vezethető vissza: a szokványos színpad négy-szögletes, az eredeti közegéből átvett táncokat valahogyan erre színpadra kell állítani, mely óhatatlanul változtatásokkal jár. Többek közt valahol és valahogyan be kell jönnie az együttesnek a színpad négy-szögébe, s ezt többnyire átlók és tengelyek mentén oldják meg.

Az egyszerre lépő, sorokba és félkörökbe rendezett társulat látványa az egyedivel szemben az egészet, az általánost hangsúlyozza, ugyanakkor segíti a színpadi mű széleskörű, gyors nemzetközi

befogadását, hiszen ezek a színpadi alakzatok éppúgy ismertek a francia, mint az angolszász vagy akár orosz közönség (egyszerűbb) köreiből. A rendezettség ráadásul a harmonikusság illúzióját kelti. Ez a részben mojszejevi modellt követő koreográfusi gyakorlat, illetve annak végterméke, a koreográfia, a néző számára egyben azt is sugallja, hogy az egyes „testvéri szocialista” országok közötti kulturális szakadék könnyen áthidalható, mivel mindegyik tánc szinte olyan, mint a „mienk”. Ha a Szovjetunió szerepét, mint birodalmi, megszálló politikai erő értelmezem, akkor tehát a szovjet birodalom szempontjából a színpadra állított, magyar nemzeti sajátosságként értelmezett tánc olyan regionális érdekességnek tűnik, mely egyszerre szovjet és magyar.



3. kép: Béres: Hortobágyi pásztortáncok (1955)<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Táncművészet, 2. évf. 5. sz.

<sup>4</sup> Táncművészet, 5. évf. 7. sz. VIT-re induló Debreceni Népi Együttes Hortobágyi pásztortánca.



4. kép: Rábai: Üveges tánc (1956)<sup>5</sup>

Ennél a pontnál azonban ki kell térnünk a magyar előadások sajátosságra, másságára. Akár a Néphadsereg, akár az Állami Népi Együttes fotótárában keresgélve elő-elő bukkannak kicsit „összszveissza” fotók, ahol a geometrikus rend nem ennyire egyértelmű, nem beszélve a kor számtalan amatőr előadásáról készült képről. Ez fakadhat részben az improvizáló hagyományos táncolási módból, mégis kézenfekvőbb magyarázat az 1945-öt megelőző korszak magaskultúrájának, valamint színházi szereplőinek intenzív érdeklődése a vidék iránt, s annak széleskörű recepciója.

Érdemes felidézni az amatőrök egyik legsikeresebb koreográfiáját, Béres András *Hortobágyi pásztortáncát*, melyet 1953 körül készített a Hajdú-Bihari Megyei Tanács Népi Együttesében. Béres az együttes történetét áttekintő cikkében hangsúlyozta, hogy a debreceni kórust, zenekart és tánckart egyesítő népi együttes alakítását a városba látogató Pjatnyickij (a szovjet Pjatnyickij együttes vezetője) kezdeményezte 1950 tavaszán (Béres 1990, 4.). Noha koreográfiájában Béres is glédába állítja a hortobágyi csikósok és gulyások hadát, mégis megőrzi a pásztortársadalmon belüli rétegződés elvét, és ennek a koreográfiában mind ruházatban, mind mozgásban teret enged, a vonalas bevonulásokat előbb utóbb korré alakítja, a tánc alapvető karakterén nem változtat. Az egyes pásztortáncokat sikerül úgy színpadra állítania, hogy például a botolók, azaz „párbajok”, noha érzékelhetően nem improvizációk, mégis megőrzik eredeti feszültségüket, nem tűnnek beállítottoknak. S nem Béres az egyetlen, aki – talán nem is tudatosan – szembe megy a hivatalos szovjet mintával. Rábai Miklós, az Állami Népi Együttes vezetője és meghatározó koreográfusa, maga is a bartóki út elkötelezettje volt (vö. Jakabné 2009).

Most fordítsuk meg az utat, s a szélesebb társadalmi bázis felől közelítsünk a szervezeti „felépítmény” felé. Miközben a parasztság hagyományos kulturális tereit 1946 és 1949 között módszeresen felszámolták – gondolok itt a dalegyletek belügyminisztérium feloszlására, falusi kultúrházak közösségből állami kezelésbe való vételére stb. (Andrássy 1991; White 1990) –, a lakosságot városiasodásra kényszerítették; a többnyire városi közegben üzemi, szakszervezeti, iskolai és más politikai szervezetek keretén belül gomba módra szaporodtak a népi tánc csoportok.

A Munkás Kultúr Szövetség által szervezett kulturális vetélkedőn a SZOT statisztikái alapján 1947-ben 81 tánc csoport szerepelt, 1952-ben a regisztrált, átlagosan 11-17 fős kultúrcsoportok száma 10 670-re ugrott (Kolozsvári 1982). A SZOT statisztikájából nem derül ki pontosan, hogy mennyi volt a népi tánc csoportok száma. 1958-as statisztikában a tánc csoportok aránya 21,4% (lásd Erdész 1960, 170). Ezek gyökerei a megelőző korszak laikus kulturális mozgalmában, tevés-

<sup>5</sup> New York Public Library, az Állami Népi Együttes 1956-os turnéja.

kenységeiben, szervezeteiben keresendőek. Számos esetben a korábbi struktúrából átvett együtteseket egyszerűen új szervezeti keretekbe kényszerítették (NÉKOSZ, egykori KALOT), olykor csak átkeresztelték, vezetőjük azonban több esetben változatlan maradt (például a békéscsabai Balassi Együttes esetében). Újak is alakultak szép számmal a régiék mellett – ezt se vitassuk el a korszaktól.

A „felépítmény” középső szintjén a többnyire budapesti székhelyű szakszervezeti központi együttesek, illetve a megyeszékhelyeken található nagyobb megyei csoportok helyezkedtek el, csúcsát a professzionális együttesek képezték, melyek néptánc képzés híján utánpótlásukat ebből az ún. „amatőr” világból nyerték. Az amatőr mozgalom összefogására szovjet mintára létrehozták a Népművészeti (később Népművelési) Intézetet, melynek célja szocialista töltetű új népművészeti alkotások létrejöttének elősegítése; illetve többfordulós országos kultúrversenyeket rendezése volt.<sup>6</sup>

A hagyományos tánc tehát színpadra kerülésével intézményes keretek közé kényszerült, és immáron népi táncként értelmeződött.

### Színpadi népi tánc

Míg parasztságunk szabad kapacitással rendelkező hányada (vö. Závada 2006) a beszolgáltatási rendszer közepette az új szocialista népi alkotásokon ügyködik, kultúrájuk az intézményesült színpadi népi tánc kialakításával párhuzamosan múzealitássá válik. A színházi tér tulajdonképpen a hagyományos táncos szokásokat bemutató, illetve egyben azokat őrző és felmutató múzeumi térré lesz. Tánc tere átalakul, a közvetlen, ismert (azaz bejárt) helyett egy többnyire ismeretlen közegbe kerül (például üzemi kultúrház színpada, a mezőben hamarjában elkerített színpadi tér). A táncalkalmak is némileg átalakulnak: a színpadi tánc ugyanis gyakran politikai eseményhez kötődik, s nem személyes alkalmakhoz, ideje jelentősen lerövidül.

A tájegységi viseletek színházi jelmezzé lesznek, hiszen nem viseljük, hanem a tervező, de még inkább a legyártó határozza meg azok minőségét és milyenségét. Következésképpen ezek a jelmezek nélkülözik viselőjük személyiségi jegyeit, esetleges színpadi tarkaságuk ellenére is uniformisként hatnak. Viselőik – leszámítva a bokrétás csoportokból alakult falusi együtteseket – városi fiatalok, akik a „népnek” mutatják be azokat a táncokat, amelyeket a parasztság jelentős hányada saját vagy külső akarat hatására feladni kénytelen. A szerepek akár némileg fel is cserélődhetnek: most a városit nézi adott esetben a falusi.<sup>7</sup>

A színház speciális terében a táncmulatság eredetileg változtatható szerepei ugyanakkor rögzülnek, a néző immáron az elsötétített magányból nézi a táncos mutatványt, a színpadon látott lakodalomban vagy egyéb imitált, hurráoptimista táncmulatságban többé nem vehet részt cselekvő szereplőként, csak idegszállai neuronjaival mulat együtt a színpadon levőkkel. Ezzel szemben a tánc hagyományos közösségi terében cserélgethette szerepeit: mind a táncos, mind a nézői térbe viszonylag szabadon járhatott ki és be.

Az új politikai rendszer színpadán megélt közösségi kultúrából átélte színpadi alkotássá lesz a tánc. A közösség táncos konvencióinak szabályozó ereje helyett az adott színpadi konvenciók diktálta szabályok, valamint a kultúrpolitika által előírt, ideológiai töltetű minta érvényesül, melynek következtében a tánc mulatság helyett jelentéstartalom hordozójává lesz. A helyi közösség tevőleges összetartása helyett immáron egy absztraktabb – akár gyári, akár „népi” – közösségi ho-

<sup>6</sup> Az első ilyen jellegű fesztivál főszervezője is Mojszejev volt, 1936-ban. A szovjet népművészeti fesztiválok áttekintését vö. Lobanova (1998) és Souritz (1998).

<sup>7</sup> A vidéki elvándorlás Romány adatai alapján 1955-ben városba 73191 főt, községbe 146 229 főt tett ki, a csúcs év 1957 volt 124.000 illetve 218.000 fő feletti elvándorlással (Romány 1998).

vatartozás üzenetét fogalmazza meg a koreografált tánc, mely olykor konkrét politikai tartalmat is kénytelen közvetíteni.

A táncok közösségi feladása és színpadra állítása kevésbé zaklatott társadalmi közegben is megtörténik, ami egyúttal az eredeti táncszituáció megváltozásához vezet. A szerepek rögzítése mellett az adott színházi és társadalmi konvenciók szerint jelöli ki, milyen esztétikai átalakításnak veti alá a táncokat, mit hangsúlyoz azokból, például a jelmezek vagy tánclépések dekorativitását, zenei lendületességüket vagy parlando jellegű szomorúságukat.

Valószínűleg a közösségből kilépés és a magaskultúra felé tett első lépések, a színpad felé tartó rögzös út mindenhol ideológiák erőterében történik. Az általam tárgyalt korszakban a közösségi táncok funkcióváltása azonban fentről meghatározott, nem teljes egészében spontán társadalmi folyamat, hanem politikai döntés eredménye. A struktúra kettős megközelítésével azt próbáltam megmutatni, hogy a diktatórikus közeg a kulturális struktúrában is meghatározó, a hierarchikus színházi felépítés nagymértékben befolyásolja, hogy mi kerül a színpadra, milyen színpadi esztétikum érvényesül és milyen mennyiségben. Mindeközben a megelőző korszakokból átörökölt konvenciókat elsöpörni nem tudja, azok továbbra is meghatározóak maradnak.

## Irodalomjegyzék

- Andrássy Mária (1991): *A közösségi művelődés színterei*. Vita Kiadó és Nyomda Kft., Budapest.
- Arendt, H. (1992): *A totalitarizmus gyökerei*. Európa, Budapest.
- Balkányi Magdolna (2008): Politika – színházi struktúra – esztétika. In: Széplaki Gerda (szerk.): *A zsarnokság szépsége. Tanulmányok a totalitarizmus művészetéről*. Kalligram, Pozsony.
- Béres András (1990): Visszaemlékezés a Debreceni Népi Együttes negyven éves történetére. In: *Hajdú-Bihar Megyei Levéltár Évkönyve*, 18. évf. 199–214.
- Conze, S. (1999): Arbeitskörper im Stalinismus. Von Holden, Simulanten und Produktionsdeserteuren. In: Conze, S. (szerk.): *Körper, Macht, Geschichte – Geschichte, Macht, Körper: Körpergeschichte als Sozialgeschichte*. Verl. für Regionalgeschichte, Bielefeld.
- Düding, D. (1988): Einleitung. Politische Öffentlichkeit – politisches Fest – politische Kultur. In: Düding, D. (szerk.): *Öffentliche Festkultur*. Rowohlt, Hamburg. 10–24.
- Erdész Tiborné (1960): *Magyarország művelődési viszonyai: 1945–1958*. Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest.
- Fischer-Lichte, E. (1988): Das System des theatralischen Zeichhens. In: Fischer-Lichte, E.: *Semiotik des Theaters. Bd. 1*. Narr, Tübingen. 7–25.
- Fischer-Lichte, E. (1990): Zum kulturellen Transfer theatralischer Konventionen. In: Schultze, B. (szerk.): *Literatur und Theater. Traditionen und Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*. Narr, Tübingen. 35–62.
- Heltai Gyöngyi (2005): Operett barátság. Az interetnikus reprezentáció elvei és gyakorlata a szocialista operettben. *Regio*, 16. évf. 1. sz. 71–96.
- Isareva, M. I. (1998): Moiseyev Igor. In: *International Encyclopedia of Dance. 4*. Oxford University Press, New York. 443–446.
- Dr. Jakabné Zórándi Mária (2009): *A „Magyar Iskola”*. Doktori disszertáció. Színház- és Film-művészeti Egyetem.
- Kolozsvári Ernő (1982): *Szemelvények a szakszervezetek agitációs, propaganda- és kulturális tevékenységéből: 1948–1980*. Népszava Lap- és Könyvkiadó, Budapest.
- Kotte, A. (2005): *Theaterwissenschaft*. Böhlau, Köln–Weimar–Wien.

Lobanova, M. (1998): Russland. III. Von der Oktoberrevolution bis zur Gegenwart. In: Finscher, L. (szerk.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. 8*. Bärenreiter Metzler, Kassel, Basel. 718–742.

Rehberg, K.-S. (1999): Bildinszenierungen als 'institutionelle Performanz': Begriffliche und theoretische Vorklärungen – Das Beispiel der Präsentation von Kunstwerken in und aus der DDR. In: Fischer-Lichte, E. (szerk.): *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*. Metzler, Stuttgart–Weimar. 177–197.

Reichert, R. (2003): Choreografie der Arbeit. Svetlyj Put' und der sowjetische Musikfilm unter Stalin. In: Pollach, A.-R. és Isabella-Widmann, T. (szerk.): *Singen und Tanzen im Film*. Paul Zsolnay, Wien. 140–156.

Rey, J. (é. n.): *The World of Dance. Folk Dance and Ballet in Czechoslovakia*. Spring Books, London.

Romány Pál (1998): Az Agrárpolitikai Tézisektől a Nemzeti Agrárprogramig. 1957–1997. In: Gunst Péter (szerk.): *A magyar agrártársadalom a jobbágyság felszabadításától napjainkig*. Napvilág, Budapest. 347–437.

Romsics Ignác (2007, szerk.): *Magyarország története*. Akadémiai, Budapest.

Saro, A. (2009): The Interaction of Theatre and Society: The Example of Estonia. In: van Maanen, H., Kotte, A. és Saro, A. (szerk.): *Global changes – local stages: how theatre functions in smaller european countries*. Rodopi, Amsterdam–New York. 41–62.

Shay, A. (2002): *Choreographic Politics. State Folk Dance Companies, Representation and Power*. Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut.

Soria, G. (1955): *Le Ballet Moisséiev*. Cercle d'Art, Paris.

Souritz, E. (1998): Russia / Folk Dance Ensembles. In: *International Encyclopedia of Dance. 5*. Oxford University Press, New York. 473–74.

Stabel, R. (2000): Die große Geste – Der sozialistische Realismus im Ballett. Zur Einführung des sozialistischen Realismus im Ballett der Sowjetunion und zu deren Auswirkungen auf die DDR-Tanzgeschichte. In: Jeschke, C. és Bayerdörfer, H.-P. (szerk.): *Bewegung im Blick. Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung*. Vorwerk, Berlin. 213–224.

Stefány Judit (1987): „...öltözetek fehérbe”. Felülről szervezett népi kultúra. *História*, 1987. 5-6. sz. 44–46.

Ungvári Zrinyi Ildikó (2006): Szertartás és intézmény. A színház előredől. *Symbolon*, 7. évf. 11. sz. 37–47.

Valuch Tibor (2005): *Magyarország társadalomtörténete a XX. század második felében*. Osiris, Budapest.

Varga Zsuzsanna (2007): The Impact of 1956 on the Relationship between the Kádár Regime and the Peasantry, 1956–1966. *Hungarian Studies Review*, 34. évf. 1-2. sz. 155–176.

Varjasi Rezső és Horváth Vince (1956): *Magyar rapszódia – A Magyar Állami Népi Együttes*. Corvina, Budapest.

Verdery, K. (2002): Theorizing Socialism: A Prologue to the 'Transition'. In: Vincent, J. (szerk.): *The Anthropology of Politics. A Reader in Ethnography, Theory and Critique*. Blackwell, Oxford. 366–386.

White, A. (1990): *De-Stalinization and the house of culture: declining state control over leisure in the USSR, Poland and Hungary, 1953–89*. Routledge, London–New York.

Závada Pál (2006): *Kulákpré: család- és falutörténeti szociográfia. Tótkomlós: 1945–1956*. Magvető, Budapest.

## A belső-ázsiai népek dualista testfelfogásának öröksége a „táncos tudás” átadásában

### A testfelfogás a mozgásemeltek rendszere

A Belső-Ázsiával foglalkozó lingvisztikai és etnográfiai kutatások már évtizedekkel ezelőtt bebizonyították, hogy a mongol nyelv gazdag szókincscsel rendelkezik a test- és a térkategóriákat illetően. A mongolok testfelfogását Gaëlle Lacaze<sup>1</sup> francia néprajzkutató határozta meg a legpontosabban 20. század utolsó évtizedében, aki Marcell Mauss<sup>2</sup> testtechnikákról<sup>3</sup> szóló hipotéziséből indult ki. Marcell Mauss szerint a cél-eszköz jellegű testi megnyilvánulások orientációjáért a „test technikái” a felelősek, amelyekkel a társadalmi elvárásoknak megfelelően megtanulható és tipizálható az ülés, a járás, az étkezés, a pihenés és a fizikai munka. A testtechnikák a test (mint eszköz vagy szerszám) segítségével célravezető cselekvési mintákat hoznak létre. A test technikái a közösségekben létrejövő interperszonális kommunikáció, a személyközi interakciók során sajátíthatók el. A testhasználat kultúrából kölcsönzött mintái az adott személy társadalmi hovatartozását tükrözik. A gyakorlatok, ahogy már Foucault is hangsúlyozta, „a kultúra gyárának részei”. Ezekkel „befektetnek a testbe, megjelölik, trenírozzák, megkínózzák, ráveszik bizonyos feladatok elvégzésére, szertartások végrehajtására és bizonyos jelek kibocsátására” (Foucault 1978, 25; idézi Foster 1998).

### A történelmi háttér

Belső-Ázsia területét egzakt módon, földrajzi eszközökkel lehetetlen kijelölni, akárcsak Európa és Ázsia esetében. Sokkal ajánlatosabb, ha egy térben és időben változó határokkal rendelkező kulturális és civilizációs egységként közelítünk hozzá. Déli határai mentén nagy civilizációk (Irán, India, Hátsó-India) vetették meg a lábukat. Északon a tundra övi halászó és vadászó népek, valamint tajga menti nomád törzsek (Oroszország alattvalói) éltek. Belső-Ázsia legnagyobb kiterjedését az Arany Horda (Dzsingisz kán utódai) idején érte el, amikor kiterjesztette hatalmát a kínai és az iráni népekre. Egy évszázadnyi virágzás után (a 13-14. századtól) a történelmi Belső-Ázsia területe a letelepült kultúrák közelében egyre jobban összezsugorodott. A környező nagyhatalmak nyomása ellenére a mongolok igyekeztek megőrizni az identitásukat, de nem zárkóztak el az idegen politikai, vallási

<sup>1</sup> Gaëlle Lacaze a Marc Bloch Egyetem Néprajzi Tanszékének előadója Strassburgban. Diplomamunkáját a mongol nyelv és civilizáció témájában írta. A Párizsi Egyetemen megvédett disszertációja a mongol népek testfelfogásának elemzését vállalta fel.

<sup>2</sup> Marcel Mauss (1872–1950) francia etnológus a szociológia és az antropológia határainak kutatója. Különös figyelmet szentelt a mágia, az áldozati ajándékok funkciójának és szerepének. 1935-ben jelent meg a legjelentősebb testtechnikákról szóló tanulmánya *Les techniques du corps* címmel a *Journal de Psychologie* 1935/32. számában. (Előadásai jelentős hatást gyakoroltak Claude Lévi-Strauss etnológiai és antropológiai munkásságára.)

<sup>3</sup> „[...] egész fegyverező tudományok alakultak ki a test formálására, alakítására, átalakítására, lényegileg megalkotására. E tudományok közé tartozik valamennyi sport és fizikai kultúra módszere; azok a szabályrendszerek, melyek meghatározzák a pozitívumot, az illemt, a viselkedést, a magatartást, mindazt, amit kétes címkével non-verbális kommunikációnak neveznek; hogy hogyan kell viselkedni a munkahelyen és az ima terében; hogyan kell mozogni az előadóművészetekben; az állás, fekvés, ülés, evés, járás formái és sablonjai, s mindazok a gyakorlatok, melyek segítségével ki tudjuk alakítani azt, amit Marcel Mauss »testtechnikák«-nak nevezett el” (Foster 1998).

és kulturális modellek adaptálásától sem (Lacaze 2006). A mongol törzsek utódai többnyire a mai Mongóliában, Észak-Szibériában (Oroszország) és Észak-Kínában élnek. Világlátásukat a tradicionális nomád pásztor életmód, valamint a sámánisztikus hiedelemrendszer határozza meg, amely jól megfér a 18. századtól integrált északi buddhizmus (lámaizmus) gondolatrendszerével.

### A természetes és mesterséges környezet mozgás- és térszabályozása

A belső-ázsiai mongol népek többsége nomád pásztorokból tartja el magát. Természetük általában nyugodt, higgadt, nem jellemzőek az erőszakos, expanzív gesztusok. Mongóliában a magaslati levegő is befolyásolja a testtartást, a mozgás- és a térszabályozást. A mozgással összefüggő társadalmi szokások tekintetében léteznek passzív: mozdulatlanságot előidéző cselekvési formák, mint az alvás és az ülés, valamint aktív: mozgással kapcsolatos tevékenységek, mint a járás, a lovaglás és a tánc (Lacaze 2001, 200). A cselekvéstípusok folyamatosan változnak az egyén testi fejlődésével párhuzamosan. A tér felosztásának szabályszerűsége egyben a mozgástevékenységek megjelenési formáját és határait is kijelöli. A térérzékelés kiindulópontja a koncentrikusság (Wasilewski 1976, 345-360). A tér alapvető megjelenési és megnyilvánulási formái az emberi testben nyernek először értelmet. A mongolok a teret az emberi tulajdonságokhoz hasonlóan képzelik el. Ehhez mérten mindenki sajátos „mozgáslenyomattal” rendelkezik.

A mongol népek számára a jurta mozdulatlansága (az aktív pihenés) biztosítja az egyensúlyt, míg a jurtán kívüli (aktív) mozgásfolyamatok a létfeltételeket. A dualista testfelfogás szerint az alapvető cselekvési formák csak szabályszerűen történhetnek meg. A *testhelyzet* mellett a *mozdulatoknak* is fontos szerepük van a mongolok életében.

A különböző funkciók cselekvéssorai nem felcserélhetőek. A hagyományos mongol szálláson (a jurtában) az alvás, de a szeretkezés<sup>4</sup> is csak meghatározott testhelyzetekben valósulhat meg.<sup>5</sup> Az általánosan elfogadott ülési formák jelzik a társadalmi, nemi és kor szerinti különbségeket, ennek megfelelően eltérő üléstípusok alakultak ki. Megsértésük nem csupán modortalanság, hanem megbocsáthatatlan viselkedési vétség még ma is. A szabad ég alatt nem szívesen ülnek le, helyette guggolással, az úgynevezett: „menve üléssel” (javgan suudal) jelzik környezetük számára, hogy készen állnak a mozgásra.



1. kép: Csak a zárt térben (a pásztor szálláson) kivitelezhető üléstípusok<sup>6</sup>

<sup>4</sup> A mongol hagyományok értelmében a szeretkezés is csak hason, illetve háton fekvő „szabályos”. A szexuális aktust az alsó végtagokkal, az állati eredetű, nem szocializált testrészekkel azonosítják. Közvetlenül a tűz melletti fekvő helyzetben kivitelezett pihenés, de a testi örömök gyakorlása sem megengedett, mert a lélek elhagyhatja a testet (Lacaze 2001, 204).

<sup>5</sup> A mongolok mindig oldalt, párnán nyugvó fejjel, a tűznek háttal, arccal a fal felé fordulva fekszenek. Az asztal is a „szocializált cselekvések” színtere. Kizárólag evésre, vendégek fogadására és a szórakozásra fenntartott hely. Semmiféle ezzel ellentétes tevékenységre nem használható (például nyújtózni csak ébredéskor az ágyban szabad, asztalnál sohasem).

<sup>6</sup> <http://foxstudio.files.wordpress.com/2011/01/stamps-life-in-ger.jpg>



## A test, a testhasználati minták és a testtechnikák

### A testfogalom

Marcel Mauss szerint a „tökéletes személyiséggé” váláshoz három (biológiai, pszichológiai és szociológiai) szempontnak kell megfelelnünk (Mauss 2004, 425–444).

Roberta Hamayon úgy vélte, hogy a belső-ázsiai sámánizmusban az egyén kiteljesedéséhez szintén ennek a három tényezőnek kell együttműködnie. A lélek teljességet, harmóniát kölcsönöz a test számára. A létezését pedig két stádium határozza meg: a lélek újjászületése és megtestesülése, amikor megtelik életerővel a fizikai létezésben (Lacaze 2006; vö. Hamayon 1990, 551–552).

### A testhasználati minták és a testtechnikák

„Az emberi test egyszerre eszköz és társadalmi termék; a test nemcsak a hatékony cselekvés elsődleges eszköze, de habitusának magától értetődőségét az ember csak tanult testhasználati minták – Marcell Mauss szavaival: »test technikák« (Mauss 2000) – alapján képes kiformálni” (Felföldi 2009).

A mongol népek életében alkalmazott testtechnikák a vitalitás szempontjából különböztetik meg a „testbe zárt lelket”. Az eltérő testtechnikák hatalmas energiákat mozgathatnak meg. Kialakulásuk függ az adott személy lelki érettségétől, az aktuális létstádium következményeitől is. A két legfontosabb egymás kiegyenlítésére hivatott, velünk született szubsztanciánk: a test és a lélek (az életerő). Ha az erőt és az életet egy képzeletbeli koordináta-rendszerben vázolnánk fel, akkor a koordináta-rendszer jelképezné magát a teljességet (univerzumot), s a két tengely az életet és az erőt. A tengelyek a kollektív és individuális mozgásmintákat szimbolizálják, és arról is informálnak, hogy milyen mintákkal rendelkezhet egy személy, és milyennel egy csoport, illetve milyen tabuk alakultak ki a nemek és korosztályok testhasználati és mozgásmintáinak összekeveredése ellen.

## A dualista szerkezetű testfelosztás

Gaëlle Lacaze a jurtabeli mozgások vizsgálatakor egy dualista szerkezetre lett figyelmes a hát, illetve az arc, az alsó és a felső testrégiót illetően (Lacaze 2001, 203–204). A dualitás az emberi lélek kettősségére utal (az emberi lélekrészre és az állati lélekrészre). A test alsóbb régióhoz köthető, indulatokkal fűszerezett (az „állati énünkkel” rokonítható) „testhasználati és mozgásminták” (például: az ugrálás és a vad táncok) felszabadítják a lelket, miközben szimbolikus személyiséget is kölcsönöznek neki (Lacaze 2001, 203–204; vö. Hamayon 1990, 320).

Az állati lélekrész szabályozása (idomítása) érdekében kell betartani a mozgásmintákat, mert segítségükkel féken lehet tartani az állati ösztönöket. A mongolok szerint a test részeit gyakorlatokkal kell edzeni a földi és a túlvilági élet elviseléséhez. A mozgáselemek főleg az ember humanizált részét (a felsőtestet) fejlesztik, de erősítik az ösztönökért felelős részt (az alsó testet) is. Az előbbi és az utóbbi funkcionális, „jellembeli” megkülönböztetésére a legérdekesebb példa a véletlenül egymásra taposó vagy összeütköző emberek rituális cselekvési mintája: egymás alkarjának megérintése, majd a mozdulat kézfogással történő, indulat nélküli, nyugodt lezárása.

A dualitás mértéke a testtájék irányainak megfelelően is módosulhat. A test jobb oldala a társas kapcsolatok megerősítésére hivatott, míg a test bal oldala inkább a szimbolikus jellegű találkozásokat alkalmával (a természeti vagy szellemi erővel való kapcsolattartásban) szerepel.<sup>7</sup> A test elülső fele a szocializált személy és az individualizált lélek kifejezője. A test hátsó része nem kapcsolódik a lélekhez, inkább a testiség megjelenítésének záloga.

<sup>7</sup> A kevésbé szocializált mozdulatok a nomád életmóddal és a rideg állattartással állíthatók párhuzamba. Az emberi mikrokozmoszban a test jobb és bal oldala a természetes és a mesterséges környezetnek, illetve a nemeknek és a társadalmi tagozódásnak is tükrösképe egyben.

A legfontosabb mongol testgyakorlatok a gyaloglás (járás, futás, a lovaglás). Az alkalmazott testtechnikák inkább öröklöttek, mintsem tanultak. A lovaglás bizonyos értelemben hasonló a sámánrituáléhoz: itt is a test bal fele a hangsúlyosabb. Érdekes jelenség, hogy ma sincsenek a futással és az ugrással kapcsolatos sportágakban kiemelkedő mongol versenyzők. A láb közreműködését igénylő játékokban alulmaradnak, míg a kézzel érinthető labdajátékokat és a kézmozdulattal irányított hagyományos népi szellemi és ügyességi játékokat („ujjak játéka”, „kavicsos játék”, íjászat és bokacsont játék) *ma is* szívesen gyakorolják (Mizerák 2005). S visszaköszön mindez a tradicionális mongol birkózás táncleépésszerű, szertartásos, valamint a néptánc transzcendenciát idéző, kis motorikus, vagy éppen elnagyolt mozgásokkal kísért szimbolikus mozdulataiban is.

## A mozgás imitáció tabui

A legegyszerűbb mindennapi mozgásminták követését szintén szigorú szabályok határozzák meg. A pásztorszállásokon felállított jurta az ülés és az evés társadalmilag elfogadott színhelye. Nyújtózkodni és aludni a látogatók jelenlétében nem lehet, egészen addig, míg azok ülve vendégeskednek a jurtában. A fent említett magaslati levegő, illetve a földrajzi adottságok, nem pedig az itt élő népek lustasága az oka, hogy szinte soha nem futnak vagy rohannak.<sup>8</sup> A futás általában a gyermekeket, nem pedig a felnőtteket jellemző mozgásforma.<sup>9</sup>

Nem illendő az emóciók, a túlzott harag kimutatása, ahogy az érzések felkorbácsolásával járó művészetek gyakorlása sem. A sámán extatikus tánca mindig tabu volt a hétköznapi emberek számára. A nemek sem utánozhatták egymás mozgásmintáit. Rossz jelnek számít, ha valaki gyermekkorban egy öregember járását imitálja.<sup>10</sup> A gyaloglásnak, a járásnak, a futásnak számos fajtája létezik nemtől, kortól függően. A járásváltozatokhoz különböző távok köthetők. A járásmintákhoz eltérő magatartási attitűdök kapcsolódnak (például: az akaraterő, a jó testtartás). A „női gyaloglás” kis távra való, míg a férfiakat egyszerűen csak „messze járók”-nak csúfolják. A dualista szerkezetű testfelosztás sajátosságai a tanult és az ösztönös táncmozgás kialakulásában szimbolikus is megmutatkoznak (ld. részletesebben a mongol néptáncról szóló alfejezetben).

## A dualizmus megjelenése a táncban

A mongolok táncszokásaiban megjelenik a test dualizmusából eredő meghatározottság, amely a test alsó és felső részének megkülönböztetésén alapul, akárcsak a népi ügyességi játékok esetében.<sup>11</sup>

### A táncos mozgásformák három szintje

Az első kettő szint a totemisztikus és a szakrális alapú mozgáselemek imitálását jelenti. Főleg az evenki, a burját és a jakut mongolok kedvelik. Gyakorlása közben az egész test, vagy csak deréktól lefelé, az alsó végtagok mozognak. A harmadik szint – a szakralitás megőrzése mellett – szocializációs funkciókat is ellát, így egy magasabb rendű mozgásrendszert feltételez, amely a gazdag mongol néptánc hagyományban nyer értelmet.

1. *A totemisztikus eredetű táncok.* A vadász- és termékenység táncok az ősök nonverbális kommunikációs jelrendszerének titkos üzeneteit tartalmazták. A belső-ázsiai vadászok főleg szarvast,

<sup>8</sup> Gyaloglási sebességük a hagyomány szerint nem haladhatja meg a lovak haladási sebességét.

<sup>9</sup> A futóverseny kifejezetten a gyermekek számára engedélyezett technika.

<sup>10</sup> A rossz szellemek elriasztására a gyermek az első pár cipőjére két karikát varrnak.

<sup>11</sup> A mongolok az állati lélekrész dominanciája miatt nem kedvelik túlzottan a „lábbal gyakorolt versenyjátékokat”, annál jobban rajonganak azonban a „kezes” játékok, a kézzel játszható mozgásos tevékenységek iránt.

illetve domesztikált patás állatokat imitáltak, s a közösség előtt bemutatott extatikus táncuk improvizatív jellegű volt. Hagyománya még ma is tovább él a sámán szertartásokban, illetve a mongol néptáncokban: az egyéni, illetve a csoportos női és férfítáncokban (ld. részletesebben a mongol néptáncokról szóló alfejezetben).

2. *A szakrális eredetű táncok.* A belső-ázsiai misztériumjátékok eredete a tibeti lámaizmus gyökereihez vezethető vissza. Tibetben az ősidőktől kezdve az év bizonyos ünnepnapjain tartottak rituális jellegű varázsceremoniákat maszkos táncokkal. A táncjátékok a korai termékenységi, illetve varázsrituálék örökségéből születtek.

A maszkos misztériumjátékok bemutatására az újév, a tavaszi ünnepek és a napforduló alkalmából került sor.<sup>12</sup> A bon vallásban,<sup>13</sup> vagyis a lámaizmust<sup>14</sup> megelőző pogány hiedelemrendszerben az újévi ember- és állatáldozattal kérték a démonok jóindulatát, ugyanakkor a jó erők nevében – a közelgő tavaszt megszemélyesítve – újévi táncokkal győzedelmeskedtek a gonoszság: a hosszú tibeti tél és az ártalmas szellemek felett. Az egyik legkorábbi tibeti misztériumjáték a „vörös tigris tánca”, a másik a „fehér démonok tánca” (Chodron 1990, 2). A tibeti irodalmi és a történelmi alkotások feldolgozásából született szövegkönyvek jellemzője a statikus ábrázolás, valamint a jóság és a gonoszság nyíltszíni bemutatása.

A szakrális tánc hagyományban a sámántánc ellentétpárja a *cam* tánc, a lámaizmus misztériumjátéka, amelyet többnyire a holdújév, a tavaszi ünnepek vagy a napforduló alkalmából elevenítettek fel. Egy 19. századi urgai tudós, Agvansedub, maszkról szóló írásából tudjuk, hogy a cam egy Indiából származó tibeti szakrális tánc volt, melyet az európai utazók az „ördög táncának” neveztek el a félelmetes díszletek és a jelmezek, valamint a mozgás katartikus jellege miatt. A szellemerőket imitáló mozgáselemek idővel kiegészültek a lámaizmus (északi vagy tibeti buddhizmus) szent alakjaival és mitológikus szereplőivel. A hagyomány szerint a cam tánc ezer évvel ezelőtt jutott el Tibetbe, amikor Padmaszambhava, a bölcs szerzetes látványos győzelmet aratott a bon vallás démonain, és bevezette a buddhizmust „a világ tetején”.<sup>15</sup> Ebből az időből származtak a cam első emlékei, melyek többnyire két eseményt jelenítettek meg: a háború istenét kísérőjével (fegyverhordozójával), illetve az áldozati rituálét.

<sup>12</sup> [http://www.face-music.ch/tsam/tsammask\\_en.html](http://www.face-music.ch/tsam/tsammask_en.html)

<sup>13</sup> A bon vallás: a buddhizmus térhódítása előtt Tibetben a népvallás mellett a bon (vagy bön: „megidézés, recitálás”) vallás uralkodott. Sámánisztikus, a természettel nagyon szoros kapcsolatot fenntartó hitről és gyakorlatról van szó. A bon tan letkezése a hagyomány szerint, a következő: még a Buddha-Dharma megjelenése előtt, a Hatalmas (tib. sPyan-ras-gzigs), a bon formájában jelentkezett, hogy a lényeket az ellenséges démonokkal szemben megvédelmezze. Az ős-tibeti szellem-vallás neve „szent vallás” (tib. lha-yi-chos-lugs), a bon vallás neve pedig, „svastika-bon vallás” (tib. gyun-drun-bon) volt. Az ős-tibeti vallás papjait sGrun-nak és lDeu-nak nevezték, a bon papjait, illetve követőit gsen-bo és gsen-rab nevekkkel illették. Nagy hiba volna, a bon gondolkodást babonának degradálni, s praktikáit ügyes mutatóanyagoknak tekinteni. Ne feledjük, hogy a későbbiekben a bon és a buddhizmus egyes elemei igencsak kölcsönhatásba léptek egymással, együtt alakítva ki a sajátos tibeti buddhizmust. Például a démonok fejedelme, Pehár, a buddhizmusban tanvédő istenné válik. Ellenpéldaként, a női energiaprincípium (Sakti) bekerül a *bonba*. Továbbá, ne feledjük, hogy a bon a mai napig létezik (Chodron 1990, 2).

<sup>14</sup> A lámaizmus az északi-buddhizmus egy változata, amely a Kr. u. 7. században.

<sup>15</sup> Megalapította a tibeti Szamje kolostort Kr. u. 779-ben.



2. kép: A Holdújév (1938–1939) alkalmával Lhaszában, a Potala Palota udvarán megrendezésre került misztériumjáték<sup>16</sup>

A régi misztériumjátékokat az újév vagy a napforduló idején tartották meg. A maszkos szent táncaival kísért félelmetes táncokat minden alkalommal másképpen mutatták be. Az eredeti cam előadások szereplői kerültek a szóbeli megnyilatkozást, helyette pantomimszerű mozgáselemekkel kommunikáltak. A megelevenített maszkok mögé bújt előadók csendesen mormolták az *ördögűző varázsszöveget* (Fontein és Vrieze 1999, 3). A tibeti misztériumjátékok átmeneti időszakában bevezették a párbeszédet. Az istenek és démonok felvonultatása mellett antropologikus történeteket meséltek el, melyek bemutatták a létezés mulandóságát,<sup>17</sup> illetve bizonyították a fény győzelmét a sötétség felett.<sup>18</sup> A koreográfia emlékeztetett a természet körforgására, a lélekvándorlásra és az újjászületésre.

A 14. század végi tibeti egyházszakadás Congkhapa, a tudós vallási reformátor nevéhez fűződik, aki a boszorkányságot támogató vörös sapkás szerzetesi rend ellen lépett fel.<sup>19</sup> A régi bon vallást nem pusztították el, az ősi misztériumjátékokat adaptálták az újabb vallási rituálék közé. Congkhapa *Tánckönyvének* „szövegkönyvei” és „forgatókönyvei” a vörös renddel történő békekötésről, valamint a táncjátékok egységesítésének igényéről tanúskodtak.<sup>20</sup> Az 5. dalai láma uralkodása alatt, a 17. században a camot kivették a vallási rituálék közül, és önálló drámai formává minősítették.

A tibeti színdarabok dalokból, dialógusokból, táncból, akrobatikából és némajátékból integrált új formája színpompás viselettel párosult. A zenei kíséretet ütőhangszerek, dob, cintányér és egy kórus szolgáltatta. A festett arcmaszkok egyszerűbbek, az álarcok karakteresebbek lettek. Shannanból, Xigazeből és Lhaszából terjedt el Szecsuan tartományban, Batangban, Litangban, valamint Garzeban, a szomszédos Indiában és Nepálban, majd a lámaizmussal együtt megjelent a belső-ázsiai mongol népek között is.

#### *A misztériumjátékok elterjedése a belső-ázsiai mongolok körében*

A mongolok a cam táncot a 18. század végétől az 1930-as évekig gyakorolták. A dél-bajkái mongolok (burjátok) a lámaista tanokkal együtt adaptálták a misztériumjátékokat.<sup>21</sup> A cam különleges tudást és koncentrációt igényelt, mert apró és nagy mozgások egyaránt visszaköszöttek

<sup>16</sup> Berger Bruno: Lhasa, Kriegs-, Teufels- und Lamatanze anlässlich des heranrückenden Neujahrsfestes im Hofe des Potala. File: Bundesarchiv Bild 135-BB-111-02, Tibetexpedition, Neujahrsfest im Potala.jpg 1938–1939.

<sup>17</sup> A létezés csak egy lépés a lélek számára, amely szabadságot nyújt az anyag béklyójából.

<sup>18</sup> A vallás megreformálása után a tánc már a lámaizmus diadalát és győzelmét szimbolizálta a bon-vallás pogány rituáléi felett. A bon a 7. században megjelent sámánisztikus jegyeket hordozó ősvallás volt.

<sup>19</sup> Congkhapa alapította meg a Tugend szektát (sárga sapkások rendje), és bevezették a sárga színű szerzetesi öltözetet, és átvették a cam misztériumjátékot is. [http://www.face-music.ch/tsam/tsammask\\_en.html](http://www.face-music.ch/tsam/tsammask_en.html)

<sup>20</sup> Congkhapa az egység meghirdetése mellett megtiltotta az egykori varázsló Padmaszambhava, „varázsceremoniáinak” (a tantrizmus örökségének) felidézését.

<sup>21</sup> [http://www.face-music.ch/tsam/tsammask\\_en.html](http://www.face-music.ch/tsam/tsammask_en.html)

a koreográfiákban. A cam táncban nem lehetett szabadon improvizálni, egyfelől a kanonizált buddhista szentszövegek, másfelől pedig a 19. századtól bevezetett tánckönyvek előírásai miatt.

Mongóliában a cam tovább gazdagodott a boszorkányság elemeivel és a nomádok pogány tradícióival (sámánizmus). A folyamatosan fejlődő misztériumjáték beépült a helyi, sárga buddhizmus szertartásai közé. A látványos táncdrámákat, pompás jelmezbe öltözött szerzetesek vitték színre. A szereplők viselkedésükkel a túlvilági démonokat, illetve a szent állatokat utánozták. Változatos ruhákban, festett, félelmetes maszkokban<sup>22</sup> mutatták be a szakrális táncot és zenével kísért, dinamikus előadásait.

A mongol cam táncot a kommunista egyházellenes politika miatt 1937-től évtizedekig betiltották, és kolostorok többségét lerombolták. A lámák egy részét megölték, az életben hagyott szerzeteseket a világi szférába száműzték (Fontein és Vrieze 1999, 38).

Szinte csoda számba megy, hogy a cam szertartás elemeit mégis sikerült rekonstruálni és újra feleleveníteni Mongólia demokratizálódása után. Az 1990-es évek közepétől, a mongol rendszerváltás óta Ulánbátor (a mai mongol főváros) nagy kolostoraiban a cam a nagy egyházi ünnepeken ismét része a buddhista rituálénak, de a táncjátékok a korhű jelmezek és koreográfiák ellenére veszítettek szakrális jelentőségükből.<sup>23</sup>

### *A cam rituáléja és ikonográfiája*

Számos forrás alapján rekonstruálták a mongol cam rituálét.<sup>24</sup> A tánc ikonográfiájának és koreográfiájának elsődleges forrásai azon tibeti és mongol kézikönyvek, melyekben a misztériumjáték részleteit is lejegyezték.<sup>25</sup> Ezekből tudjuk, hogy az egykori mongol főváros, Urga délnyugati ré-

<sup>22</sup> Az V. dalai láma, Navang Lobszang Gyaco (1617–1682) is megemlékezett a cam elkészítéséről. (A tánc négy oroszlan-figurával is gazdagodott, amelyek az akkori helytartó ajándékai voltak.)

<sup>23</sup> Napjainkban inkább „turistacsalogató” idegenforgalmi látványosságként emlegetik a közönség előtt bemutatott misztériumjátékokat, nem pedig komoly vallási tartalmú egyházi ünnepként.

<sup>24</sup> Zanabadzar (1635–1724), a mongol egyházi festészet és szobrászat legkiemelkedőbb alkotójának nevéhez fűzhető mindez, aki magasan kortársai fölé emelkedett művészi tehetségével. Amellett, hogy a lámaista egyház egyik legfőbb vezetője volt, szobrászként és festőként is tehetségesnek bizonyult. A többi kortárs alkotó neve többnyire nem maradt fenn, pedig a maszkokat méretük és művészi kifejezőerejük egyedivé tette. Stílusuk és a figurák hitelessége példa nélküli a buddhista országokban (Cybikov 1991, 201).

<sup>25</sup> Az egyik ilyen tibeti szöveget René de Nebesky-Wojkowitz fordította le angolra 1976-ban (Nebesky-Wojkowitz, R. de [1976]: *Tibetan Religious Dances: Text and Translation of the „Chams-yig”*. The Hauge, Paris; vö. Fontein és Vrieze 1999, 38).

Ahhoz, hogy pontos benyomást szerezzünk a cam ünnep jellegéről és a táncrendjéről, autentikus beszámolóra kell támaszkodnunk, mint például Alekszej M. Pozdnyejev és a francia F. Labbé leírásaira a cam Bajkálon túli és a mongol változatáról (Pozdnyejev, A. M. [1887]: *Skizzen aus dem Klosterleben in des Mongolei*. St. Petresburg; vö. Fontein és Vrieze 1999, 40).

A 20. század végén a német W. K. Hermann és F. O. Lessing Urgában személyesen is részt vettek egy cam ünnepen. Egy japán buddhizmuskutató, Hashimoto Kōhō, valamint egy svéd felfedező, Sven Hedin és dán társa, Heming Haslund Christensen szintén megtekinthettek egy olyan misztériumjátékot, melyet Belső-Mongólia kolostoraiban adtak elő az 1930-as években (Hashimoto, K. [1942]: *Mōko no Ramakyo. [The Lamaism of Mongolia.]* Bukkyō Kōronsha, Tokio; vö. Fontein és Vrieze 1999, 40).

A lámaista művészet nagy csodálója, báró Esper Esperovics Uchtomszki elkísérte a koronaherceget, a későbbi II. Miklós cárt a Bajkálon túli útjára. A cam tánc rögzítésére kérte fel a Nercsinszki-ből való A. Kuznetsov fényképészt, aki az Azagaar kolostorban a későbbi cárt tiszteletére rögzítette a cam előadást. Ez volt az első alkalom, hogy a camot nem a szokásos alkalmakkor mutatták be, ráadásul egy olyan személynek, aki nem tartozott a lámaista hierarchiához. A hagyományos urgai cam ünnep ikonográfiáját az 1893 és 1903 között készült, a szentpétervári Nagy Péter Régészeti és Etnológiai Múzeumban található színes kép jellemzi a legszemléletesebben. A kép felső részének közepén a VIII. Dzsebcundamba kutugtu, a bogdogegen (a lámaista egyház első számú vezetője) 1893-ban épült urgai szerzetesi palotája látható. Az épület-től balra felállított jurta öltözőként szolgált a cam ünnep résztvevői számára. Innen nyílt az úgynevezett cam-tér, melynek bejárati folyosóját függönyök választották el. A palota előtti sátrakban a főméltóságok foglaltak helyet. Középen maga a bogdogegen állt. A sátor előtt balra a láma szent széke magasodott, akinek a szerepe a „szél lecsendesítése” volt.

szén elterülő pusztaság adott helyet a cam-térnek<sup>26</sup> 18. századtól. Egy ünnepi sátorban őrizték az áldozati rituálé két elemét: a zort és a lingkát (a tésztából és vajból készült, színes, piramisszerűen egymásra rakott áldozati ajándékot koponyával a tetején).<sup>27</sup> A misztériumjáték a két, koponyamaszkot viselő figura (Citipati) előadásával kezdődött.

Ruházatuk a halált szimbolizálta. Megkülönböztetésül csontvázat festettek, vagy csontdarabokat erősítettek a jelmezükre. A kegytárgyak számára kijelölt sátrat ördögi tánc és a folyamatos mantrázás (imamormolás) közepette átváltoztatták a halál birodalmává, ahol kialszik az emberből az újjászületés vágya, s ez elvezet egy magasabb szintű tudáshoz. A szereplők mágikus szövegeikkel és a rituális cselekvést szimbolizáló töreikkel minden gonoszságot elűztek. Ezután a démoni maszkokat viselő figurák színes kavalkádja vonult fel a cam-téren. Az egyik legismertebb 20. századi tibetológus, Rolf Alfred Stein<sup>28</sup> jegyezte le, hogy a szakrális tánc nemcsak a gonosz erőket űzték el, hanem a lelkeket is megszabadították a démonok fogságából. A cam szertartás vége felé a szarvas maszkot viselő láma felaprította a lingkát. Stein szerint mégsem ez jelentette a cam szertartás csúcspontját (Fontein és Vrieze 1999, 42–43). Itt csupán megszabadultak a már kiüresedett létformájuktól. A zor és a lingka köré rajzolt hét koncentrikus kör három szélesebb sávot eredményezett, melyet maszkos táncosok foglaltak el. A táncosok által használt három kör közül a legbelső a szertartások vezetőjének, a táncmesternek tartották fenn, a második a többi maszkos táncos is igénybe vehette. A cam-négyzetbe (cam-térbe) csak északról, meghatározott sorrendben léphettek be a szereplők, akiket fúvós és ütőhangszereken játszó kisebb zenekar kísért. A négyzet déli részén hosszú zászlórudakra a leghatalmasabb istenek egyikét (Vajrapani) ábrázoló óriási zászlót (thangka) vontak fel.

A harmadik körben csak a fekete kalaposok (šanag) táncolhattak.<sup>29</sup> A szertartásmester által irányított 22 táncos előadásának végén a šanag táncosok a téren belül maradtak, és a külső kör alacsony padjain foglaltak helyet. A cam ünnepély apoteózisa a zor és a feldarabolt lingka elégetése volt (Fontein és Vrieze 1999, 42–43).

<sup>26</sup> A cam-tér terve Forman és Rinčen szerint: 1. A zor és a lingka a sátorban, 2. a táncmester köre, 3. a maszkban táncoló köre, 4. a šanag táncosok köre, 5. a „győzelmet arató viharos szél” helye, 6. a bogdogegen sátra, 7. hely arra, hogy a lámák elmondják imaszövegeiket, 8. a zenekar helye, 9. a legmagasabb egyházi méltóságok (lámák) és a nagytiszteletű vendégeik helye, 10. Vajrapani szobrának oltára, 11. Vajrapani zászlója, 12. a nézőközönség helye (Fontein és Vrieze 1999, 42).

<sup>27</sup> A szertartás elején egy babát is helyeztek mellé.

<sup>28</sup> Alfred Stein (1911–1999) lengyel származású, de Franciaországba települt sinológus és tibetológus, a kínai és a tibeti történelem, valamint a szakrális hagyományok szerelmese és kutatója volt.

<sup>29</sup> A táncszertű mozgáselemei a lámaizmust követő valamennyi országban részei a cam rituáléjának. A fekete kalaposok a tibeti népi vallás, a buddhizmus előtti bon vallás legkorábbi formáját idézték fel. A táncosok neve a széles karimájú fejfedőjükből származott, amelynek aranyozott tetejét tűzvörös ékkövekkel díszítették. A tánc érdekessége, hogy a szereplők nem viseltek maszkot. Fejdíszük és jelmezük a bon vallás egykori papjainak öltözékét utánozta.



3. kép: A cam térben felvonuló Zamindí – az oltalmazó istennő (a vallás védelmezője)<sup>30</sup>

### A mongol cam játékok típusai

A pantomimelemekkel kiegészített maszkos misztériumjáték a mongol buddhisták (a lámaizmus) követői számára az egyik legünnepélyesebb alkalomnak számított. A tibeti eredetű cam szó „tánc” jelentéssel megmaradt a mongol szóhasználatban mind a mai napig.

1. A Geszer-camot Észak-Mongólia nyugati részén (a mai Mongólia) kolostoraiban: a szent Kutugtu Ulaguksan és a dalai Csojncsor-van herceg birtokán álló templomokban mutatták be.<sup>31</sup> Ezek a kolostorok adtak helyet a misztikai fakultásoknak. A Geszer-camot Mongólia keleti tartományában (ajmak) Sansaraidorj fejedelem kolostorában a mai Csojbalszan városban mutatták be először a „háború istenének” és az „ég fiának” nevezett Geszernek, aki a mandzsu császári család, valamint a harcosok és a nyáj védelmezője is volt egy személyben. A Geszer táncok alatt a mandzsuk uralma idején (1644–1911) kialakult gyors lépésanyagú táncokat értették. Geszer harcosait játszó fiatal szerzetesek gazdagon díszített selyem öltözetben pantomimszerű táncot lejtettek, miközben régies vérteteket, páncélöltözeteket, nehéz maszkokat és ékszereket viseltek. A táncosok látványos kézmozdulatok, gesztusok és tánclelépek segítségével ábrázolták a démonok feletti győzelmet. A beöltözött szerzetesek tánc közben varázsigéket, ördögűző ráolvasásokat mondogat-

<sup>30</sup> [http://www.tibetan-museum-society.org/java/images/ganna/\\_DSF5088.jpg](http://www.tibetan-museum-society.org/java/images/ganna/_DSF5088.jpg)

<sup>31</sup> Egy mikrofilm készült arról a tibeti nyelvű, nyomtatott könyvről, melynek segítségével fogalmat alkothatunk a Geszer-camról. A kópia a Magyar és a Cseh Tudományos Akadémia Keleti Intézetében is megtalálható. A mongolok számára Geszer-Csojngor / Geser Tsochoingor (Geszer tanuló kör) néven ismerik. A tibeti és mongol szerzők 94 értekezését tartalmazza a Geszer-kultuszról és a Geszer-táncról. [http://www.face-music.ch/tsam/tsammask\\_en.html](http://www.face-music.ch/tsam/tsammask_en.html) „A Geszeriáda egyes szüzséciklusait misztériumként is eljátszották Tibetben és a mongol népek között. Elterjedt az a hiedelem, hogy a hős szelleme vagy a hős maga részt vesz a hősköltemény előadásában, s az énekeshez különleges kapcsolat fűzi. A kultikus gyakorlatban Geszer (hasonlóan a sámánizmus szellemeihez) oltalmazó istenségként szerepel a harcosok pártfogójaként, a csordák és a vadászszerencse őrzőjeként, a démonok legyőzőjeként” (Hoppál 1988, 512).

tak. A misztériumjáték kis megszakításokkal néhány óráig tartott. A 19. században Ilagukszan Arthasziddivadsara kutugtu<sup>32</sup> nem egy művet írt a témáról a Geszer kolostori tanuló kör számára.<sup>33</sup> Részletesen jellemezte a maszkokat, a ruhákat, a táncosok tulajdonságait, a mozgásokat, a taglejtéseket, az imákat és a varázsfórmulákat.

2. A *dzsagar (jagar) cam*: a „vaspalota tánca”, amelyet többnyire *Erlík-cam*ként ismertek.<sup>34</sup> Erlík kán (más néven Nomun kán) a túlvilág bikafejű pusztító démona volt. Megfékezni csak Jamandag, a túlvilág bírja tudta vaspalotájában. Erlík kán cam tánc közben szerzetesek vonultak fel 21 szent képében 108 különböző jelmezben. A cam tánc előadói eljátszották az ősi rituális táncokat és végigvonultak a túlvilági lények és hősök életének színhelyein. Az előadás fénypontján egy hosszú ősz szakállú, jóságos öregember, az életet védelmező isten: a Fehér Öreg és Kashin kán vonult fel nyolc fia kíséretében. A maszkokba öltözött táncosok mozdulataikkal, gesztusaikkal átadták az Örökkévaló üzenetét: a Jó győzelmét a Gonosz és az Élet győzelmét a Halál felett. A Dzsagar (Jagar) camról Agvangsedub, egy Mongóliában jól ismert 19. századi buddhista szerző számolt be először.

3. *Beszélő cam* vagy *Milarepa-cam*. A tibeti remete költőnek, Milarepának köszönheti nevét. Mongóliában beszélő camként vált ismertté. Egy kézírásos formában megmaradt szöveggönyv is tanúskodott róla, melynek címe: *A mennydörgés oltalmazója*. Témája egy vadászejelenre épült. Egy remete lába előtt talált rá a vadász az üldözött szarvasra. A szerzetes óva intette a vadászt a felesleges „gyilkosságtól”. A vadász eleinte dühösen fenyegetőzött, de a remete szeretetteljes érvelése meggyőzte arról, hogy az élőlények elpusztítása bűn.<sup>35</sup> A vadászt meghatották a remete szavai, bocsánatot kért, és a szerzetes szolgálatába lépett. A „beszélő cam” viszonylag szűk körben terjedt el. Csak a legügyesebb előadó, a legválasztékosabban beszélő és a legjobb magaviseletű szerzetes táncolhatott ebben a misztériumjátékban, de kizárólag maszk nélkül. Az egyik közülük Milarepa szerzetest alakította, a másik Gombordordzsit, a vadászt. A táncjátékokkal az sikertelenül elmúlt évet kívánták elűzni, és a következő esztendőben még több szerencsét akartak elérni. A természetkegyesség kultuszából eredő szertartást mindig tavasszal, napéjegyenlőség alkalmával mutatták be félelmetes ördögűző maszkokban. A misztériumjáték tibeti motívumokból született, és politikai felhangokkal is rendelkezett. A mandzsu uralom alatt nem minden mongol kolostor engedhette meg magának a társadalomkritikai párbeszédet. Ha valamelyik mégis megtette, azzal a létezését tette kockára, mert a mongol buddhista egyház egzisztenciálisan a mandzsu uralkodók támogatásától függött. A lámaizmus felvétele előtt a ceremónia végén ember- és állataldozatot is bemutattak, az állat- és emberöléssel kapcsolatos buddhista tilalmak bevezetése után viszont kizárólag növényi alapanyagokból, illetve jakvajból készítettek áldozati ételeket. Siva szarvast ágas-bogas agancssal ábrázolták. Fontos szerepet játszott benne a Garuda madár (mongolul Xangard).

Az eredetileg szakrális gyökerű, de napjainkra már világivá nemesedett mongol népi versenytáncok: a „férfiak hármastáncán” (naadam) is állandó vendég ez a mitológiai szereplő. A tradicionális mongol nemzeti birkózás (böh) győzelmi tánca a lámaizmusból ismert Garuda madár táncával azonosítható. A Garuda eredetileg a buddhista mitológiában a rossz elpusztítására hivatott madárkirály volt. Mozgása, szárnycsapásai visszaköszönnek a birkózóversenyek győzteseinek örömtáncában. A mongolok ma is hisznek abban, hogy a verseny előtt és után előadott Garuda tánc mágiikus energiát kölcsönöz a birkózóknak. A mongolok ma is hisznek abban, hogy a csodatévő Garuda szárnycsapásainak imitálása az isteni madár természetfeletti erejét plántálja át a

<sup>32</sup> A lámaista egyház egyik vezetője.

<sup>33</sup> A Geszer-cam alatt Ilagukszan Arthasziddivadsara kizárólag a Geszer-kultuszról szóló táncokat értette.

<sup>34</sup> Erlík kán, a törvényesen trónra emelt király a halálsten (Coiजू).

<sup>35</sup> Majd a párbeszéd kibővült. Szó esett még a „cselekedetek viszonzásának törvényéről”, és arról, mi vezethet az engeszteléshez. A vadász mesélt a remetének gaztetteiről. Szégyenkezve idézte fel azokat az eseményeket, melyek megtörténtek vele a múltban, majd a vezeklésről érdeklődött a remetétől. [http://www.face-music.ch/tsam/tsammask\\_en.html](http://www.face-music.ch/tsam/tsammask_en.html)

versenyzőkbe. A halotti kultusz humanizálódásával a Garuda táncban az ölési szándékot imitáló mozgáselemek átalakultak egyfajta katartikus, felszabadult örömtáncá.



4. kép: A férfiak hármas játékán győzedelmeskedő birkózók Garuda tánc<sup>36</sup>

### „A szenttől a profán tánc tudás” felé vezető út

A mongol népek ősei a hosszú évszázadok alatt jutottak el a dramatizált, képszerű, generációról generációra áthagyományozott előadásmódtól a szakrális és világi tánc tudás adaptálásáig. A nomád pásztorok szokásai és hiedelmei erősen befolyásolták a mongol néptánc formanyelvét. A mandzsu uralom éve alatt a néptáncok és a palotatáncok a rituális és szakrális elemek beépítésével sajátos módon formálódtak. A palotatáncok tánc elemei a mongol néptáncból, illetve a mandzsu és a kínai szakrális táncörökségből származtak. A palota hölgyeinek ló jelmezű tánca máig az egyik legkedveltebb koreográfiája a Kínában élő mongol nemzetiségi együttesek repertoárjának. A humorban is bővelkedő, jó hangulatú, vidám, dinamikus koreográfiát különleges fejdíszekben és lovakat utánozó jelmezekben mutatják be.

#### A mongol népek néptáncjai

A mozgásos kommunikáció csatornáit a gesztusok, a testtartás, a proxémika (térközszabályozás), a kinezika<sup>37</sup> tekintetében a mongol néptánc világa egyediségről árulkodik. A testrészek (kar, kéz, láb) közvetlenül kommunikálnak. Úgy tűnik, mintha minden mozgás tudatos lenne, az ösztönösségnek kevés szerep jut. A kar és kézmozdulatok kifinomultsága az indiai és a tibeti szakrális táncokat idézi, s ezzel légiességet kölcsönöz mind a férfi, mind a női táncoknak. A női és a férfítáncokat jellemző lábmunka, és a hatalmas ügyességet, hajlékonyságot és rugalmasságot megkövetelő ugrások finomak és könnyedek, mégis tükröt tartanak a mongolok dualista testfelfogásnak.

A gesztusokban gyakran visszaköszönnek a mongol pásztorélet szimbólumai: a női és a férfimunkák, a természethez és az állatokhoz fűződő mindennapi tevékenységek. A táncos koreográfiákban előforduló térformák szinte mindegyikére találhatunk példát a mongol népi tánc kultúrában. Valószínűleg, hogy kezdetben a szigorú szabályokat követő, közösségi, zártabb térformák domináltak inkább, majd egyre népszerűbbek lettek a lánc-, és füzérformák, párosban, illetve szóloban. Az általunk is jól ismert hagyományos térformák többsége feltűnik az archív gyűjtésekben, a színpadra állított koreográfiákban is. A mágiával, a szellemerőkkkel, a varázslással rokonítható

<sup>36</sup> [http://3.bp.blogspot.com/\\_T-DYyRYFTk0/TF-ipYecioI/AAAAAAAAAEQ/mPrOHBfSBcs/s1600/mongol9.jpg](http://3.bp.blogspot.com/_T-DYyRYFTk0/TF-ipYecioI/AAAAAAAAAEQ/mPrOHBfSBcs/s1600/mongol9.jpg)

<sup>37</sup> Az emberi mozgásos megnyilvánulásokkal foglalkozó tudományág.

körforma szakrális tartalma a sámánisztikus hiedelemvilágból származik. A körforma egymásrautaltságot, egyformaságot jelképez.

A proxemikai törvényszerűségek<sup>38</sup> sajátos módon alakulnak a mongol néptáncokban. Az E. T. Hall által meghatározott intim, személyes, társasági, társadalmi és nyilvános szféra<sup>39</sup> határai eltolódnak. A táncos mozgásformákban – függetlenül attól, hogy szóló, duó, trió vagy csoportos, női vagy férfítáncokról beszélünk – az érintés egyfajta távolságtartással párosul. A mongol körtáncok a magyar néptánc hagyományból az összekapaszkodás és a kézfogás nélküli körverbunkok, az ugrós táncok és a női körtáncok, karikázók világát idézik.

A teljesség igénye nélkül az alábbiakban szeretnék kiemelni néhány néptáncot Belső-Ázsia mongolok lakta vidékeiről. Bár valamennyi táncot a mongolok családjába tartozó népek gyakorolják, mégis fontos különbségek figyelhetők meg közöttük. Lényeges, hogy az adott táncot hol gyakorolják: Kína, Oroszország (autonóm tartományaiban vagy nemzetiségi lakta megyében) vagy Belső-Ázsia történelmi öröksének számító Mongólia területén. A legnagyobb eltérés a táncörökség gyakorlásának és megőrzésének céljában fogalmazódik meg. Oroszország és Kína (többnyire Belső-Mongólia és Mandzsúria) területén a népi együttesek megalakulásának és a tánc gyakorlásának hátterében az utóbbi évtizedekben sokkal inkább a nemzetiségeket csak színleg reprezentáló politika, Mongóliában pedig a nemzettudat hangsúlyozása áll.

1. *Testtánc (bilgee)*. Az úgynevezett testtánc a legmarkánsabban járul hozzá a mongol néptánc örökségéhez. A bilgee évszázadokon keresztül a legnépszerűbb mongol néptánc típus volt. Témái a nomád pásztorélet pillanatait elevenítik fel, például a fejtést,<sup>40</sup> a vajköpülést, a nemez készítést, a vadászatot stb. Különösen a nyugatmongolok kedvelték hagyományos népi hangszerek<sup>41</sup> kíséretében. A bielgee gyakorlása valaha meglehetősen korlátozott térben, leginkább a jurta közepén elhelyezett tűzhely előtt folyt, és közben a táncosok szinte alig emelték fel a lábukat. Elsősorban testük felső részét használva, hajladozva mutattak be ritmikus, táncos mozgáselemeket. Minimális mozgásokkal fejezték ki a személyazonosságukat, társadalmi helyzetüket, törzsi és az etnikai hovatartozásukat, a másik nem iránti vonzalmukat. Az *elkhendeg* (az ünnepélyes tánc) a bielgee (testtánc) első része. A táncos lassan mozgatja a karját, finoman húzza fel a vállát, miközben kecsesen int a kezével. Eredetileg a bielgee egy egyszerű mozgás-improvizációból alakult leíró, pantomimszerű táncná.

<sup>38</sup> A térhasználat kutatásának ötletét a proxémika értelmében E. T. Hall antropológus vetette fel az 1960-as években. Hall az ember intim, személyes, szociális és nyilvános térhasználatát kutatta különböző környezetekben, elsősorban a kulturális mintákra és kultúrák közötti különbségekre figyelve.

<sup>39</sup> Hall a nyugati világot vizsgálva négy zónát feltételezett. 1. A legközelebbi, az intim szféra, amely 0-45 centiméterig terjed. Csupán a hozzá érzelmileg közelállóknak szabad érzelmileg az intim zónába behatolni. Ide tartoznak a szülők, a házastárs és a közeli barátok. Létezik egy belső zóna is, amely legfeljebb 15 centiméterre terjed a testtől és csupán fizikai érintkezés során érhető el. 2. A 45 centimétertől 1,5 méterig terjed a személyes szféra. Ide sorolhatók az ismerősök és rokonok. Ekkora távolságra állunk másoktól hivatalos és társas összejöveteleken. 3. 1,5-3 méterig található az úgynevezett társasági/társadalmi szféra. Ide sorolhatók az ember munkatársai, és a hétköznapokban hozzánk közel nem álló, de a szituáció miatt szféránkba kerülő embereket. 4. Az utolsó a nyilvános szféra, mely 3 méterrel kifelé terjed: mindenki más ide tartozik. Ez a megfelelő távolság, ha nagy létszámú csoporthoz intézzük szavainkat.

<sup>40</sup> Például a belső-ázsiai jina tánc (tehenfejű tánc).

<sup>41</sup> A legjelentősebb mongol hangszerek: a morin húr (morin huur) „lófejű hegedű” és a jocsin (yochin), egy xilofonszerű hangszer.



5. kép: Festmény egy hölgyek által bemutatott 20. századi *bilgee* táncról<sup>42</sup>

Csak jóval később szabályozták, s azóta a jelenetek sorrendje pontosan meghatározott. A táncosok – a magyar lánc- és füzértáncokhoz hasonlóan – laza érintéssel összefogódnak, és így alkotnak láncot. Az összekapcsolódás alapvetően meghatározza a lánc táncok formai vonásait: motívum-készletük egyszerű és csekély, szerkezetük kötött. A láncformából adódó egyöntetűség kényszere az egyéni táncalkotást, a rögtönzést korlátozza.<sup>43</sup> Bemutatása népszerű a hagyományos mongol pásztorünnepeken, holdújévkor (*cagaan saar*) és a „férfiak hármasságján” (*naadam*).<sup>44</sup>

A *dzsoroo mori* (lovas tánc) – a *bielgee* (testtánc) második része – egy hirtelen változó karaktertánc. A ló a mongol pásztorépek egyik legjobb barátja. A lovak szinte emberi intuíciókkal rendelkeznek, gazdájukat hűségesen támogatják a háborúban. A lovas táncokat a pusztán mutatják be. A pásztorok nem egyszerűen imitálják a ló megjelenését, hanem kiegészítik ezt a lovak karakterisztikus jegyeivel is. Erős kar- és vállizolációval, valamint dinamikus mozgással jelenítik meg a hősi és bátor lovakat, amelyek bőrébe bújnak.

A táncos egész testével kihívást fejez ki, ahogy lépéseivel és mozdulataival a ló vágóját utánozza. A lovas táncok közül a *shonon khar* és a *dzsamal khar* a legközkedveltebb a nyugatmongolok: döbötök, a bajadok, a torgutok, a hotonok és a zahcsinok körében. Minden nemzetiség egyéni módon táncolja. A bajadok szinte mozdulatlan alsótesttel és félig hajlított lábakkal járnak. A zahcsinok mélyen előrehajolnak tánc közben. Művészi teljesítmény minden mozdulatuk, mert úgy tűnik, mintha lábemeléssel nélkül mutatnák be a tánc lépéseket.

<sup>42</sup> [http://2.bp.blogspot.com/-2D6hSoHND3E/Tivjp9VJxnl/AAAAAAAAAQ/XqmEiLB4GBI/s1600/bayart\\_od\\_ih\\_hatad.jpg.jpg](http://2.bp.blogspot.com/-2D6hSoHND3E/Tivjp9VJxnl/AAAAAAAAAQ/XqmEiLB4GBI/s1600/bayart_od_ih_hatad.jpg.jpg)

<sup>43</sup> Lásd „lánc tánc, füzértánc” szócikk a Magyar Néprajzi Lexikonban: <http://mek.niif.hu/02100/02115/html/3-1172.html>.

<sup>44</sup> A táncok bemutatása ma már a tradicionális mongol jurttal mellett a politikai vezetők vagy egyházi méltóságok székelyén, esetleg a kisebb kolostorvárosokban is megtörténik.



6. kép: Egy női karaktertánc, a *dzsoroo mori*<sup>45</sup>

A nőkről szóló népi táncoknak számtalan típusa létezett Belső-Mongóliában. A leghíresebb a *cai hong* tánc (szivárvány tánc), a *zhongwan* tánc (tál tánc), az *Andai* tánc, valamint a *kuaizi* tánc (botos tánc). Ezek közül az egyik legérdekesebb az Andai tánc.<sup>46</sup>

2. *Andai tánc*. Főszereplője Andai, egy hétköznapi lány, akinek az életét egy súlyos betegség fenyegette. Az édesapja kocsit küldetett orvosért. Hiába fáradozott, egyetlen orvos sem tudta meggyógyítani a búskomorságba esett lányát. Apja nem adta fel, azonnal egy másik orvost hívatott. Sajnos, a kocsi a hosszú úton tönkrement, így senki nem tudott gyógyírt találni a lány „betegségére”. A megtört szívű apa keservesen sírt, de a környékbeli pásztorok meghallották a szomorú hangját. Elindultak, hogy megnyugtassák az elkeseredett öreget. Megérkezésük után azonnal körbevették az apát illetve a lányát, és énekeltek, táncoltak nekik. Andai hangtalanul végighallgatta a pásztorok vidám énekét. A testét átjárta a fiatalok táncának energiája, és csodálcsozájára „meggyógyult tőle”. Az Andai tánc Belső-Mongóliában nem egyszerű tánc, hanem rituális és misztikus jelentéssel bír. Kialakulásának háttere a helyi szokásokra vezethető vissza. Gyakran előfordult, hogy a lányokat családjuk egy nem kívánt házasságba akarta belekényszeríteni. A kiszemelt lányok ellenállni nem tudtak, viszont többnyire azonnal elvesztették az életkedvüket. A család ilyenkor felkérte a helyi sámánt, hogy járja el a búskomor lány előtt az úgynevezett Andai táncot. A siker érdekében énekeseket is hívtak, általában ismerős fiatal férfiakat és nőket, akik nem használtak semmilyen hangszert, és nem énekeltek kötött szövegű dalokat sem a tánchoz.

A sámán által irányított improvizációval elkészített koreográfia szerint (gyorsuló tánc lépésekkel) vették körbe a búskomorságba esett leányt. Az egyre élénkebb ritmus vad táncba vezetett. A szomorú lány a résztvevők táncának és szeretetének erejétől egyre jobban érezte magát, és végül elfogadta a sorsát.

3. *Pálcika tánc* (*chagan lindar*). Kína Silin-gol megyéjében (Belső-Mongólia) kialakult egy *chagan lindar* elnevezésű eszközös tánc.<sup>47</sup> Főleg fiatal férfiak és nők gyakorolták összel, telihold

<sup>45</sup> <http://www.bangkokcompanies.com/Dance/mongoliandance2.jpg>

<sup>46</sup> [http://www.chinaculture.org/focus/2007-08/23/content\\_342057.htm](http://www.chinaculture.org/focus/2007-08/23/content_342057.htm).

<sup>47</sup> Eredete nem tisztázott. Valószínűleg egy botos táncból alakulhatott ki. A mai, főleg a Kína területén élő mongol nemzetiségek körében ismert változatában már nem botot használnak, hanem a kínai étkezési kultúrából ismert evőpálcikákat.

idején. Először a részt vevő fiatal férfiakat és a nőket külön csoportokba osztották. A lányok közül választották ki a „menyasszony” szereplőt. A „menyasszony” pálcikát tartott a kezében, majd teljes erővel eldobta azt a pusztán. A körülötte lévő fiatal férfiaknak meg kellett keresni az elhajított pálcikát. Amikor az egyik fiatalember megtalálta, a többi azonnal körbevette, hogy megszerezze a zsákmányt. A nyertes lett a „vőlegény”, aki jutalmul táncolhatott a „menyasszonnyal”. A többi ifjú illetve leány is csatlakozott hozzájuk, s együtt énekeltek és táncoltak késő estig. Ez a játékos elemekkel színesített páros tánc a nőtlen férfiaknak és a pártában lévő lányoknak lehetőséget nyújtott a szerencsés pártaláláshoz.



7. kép: A chagan lindar tánc pálcikát elhajító „menyasszony” szereplője<sup>48</sup>



4. Csésze tánc. A csésze tánc a nyugatmongolok leglátványosabb néptáncainak egyike. A táncos fejére helyezett teli csésze egyensúlyozása a nézőközönséget mindig lenyűgözte. A formai elemek és az egyensúlyozó testrészek (térd, fej, hát, kezek) kiválasztása a táncos képességeinek figyelembe vételével történt. A dörbötök, a zahcsinok és torgutok a fejükkel, a hátukkal és a kezükkel is, míg a bajatok a térdükkel egyensúlyozzák a csészét.

8. kép: A fejen egyensúlyozott csésze tánc bemutatása Belső-Mongóliában (Kínában)<sup>49</sup>

<sup>48</sup> <http://www.asiavtour.com/upload/section/20070727085035.jpg>

<sup>49</sup> <http://www.google.com/imgres?hl=hu&client=gmail&rls=gm&biw=855&bih=430&tbm=isch&tbid=FlbT1xBYDwj0M:&imgrefurl=http://www.tripmunks.net/author/sugar/page/21/&docid=YaxK6KSEgWUPpM&imgurl=http://www.tripmunks.net/wp-content/uploads/2010/06/11mong2-200x300.jpg&w=200&h=300&ei=G5QzT-aOubT4QT-8Nj2AQ&zoom=1&ciact=rc&dur=359&sig=113006333549948253153&page=1&tbid=119&tbid=79&start=0&ndsp=11&ved=1t:429,r:3,s:0&tx=41&ty=45>

A férfi táncosok szétvetett lábakkal járják a virtuóz táncot. A váll közelébe felhúzott, szétterpesztett lábak miatt a csésze táncot évszázadokig tiltották a nők számára. A testhasználatot szabályozó íratlan etikai szabályok szóltak ellene, mert az alkalmazott lépések és mozdulatok az alsótest alant az ösztöneit hívták életre. Titokban azonban előszeretettel táncolták a mongol nők is a hagyományos ünnepekkor. Ma már csak az idősebb, vidéki mongolok tudják felidézni az elemeit. Ma szülőbő, de előfordul, hogy csoportos táncként gyakorolják a mindkét nem képviselői.

Az akrobatikus, ügyességi elemek miatt többnyire fiatalabb táncosok vállalkoznak a bemutatására az erő- és a koordinációs gyakorlatok nehézsége miatt. A belső-ázsiai mongol nemzetiségi táncgyűttesek – mint például a 2011-ben Magyarországon, a Művészetek Palotájában is vendégszerelt Belső Mongóliai Ének- és Táncszínház – a hagyományörzés mellett repertoárjukat a látványos akrobatikus elemekkel gazdagítják, és a hagyományos evőcsészék helyett hatalmas agyagtálakkal vagy edényekkel készítik el a koreográfiát. A tánc eredeti üzenete a mongol étkezési kultúra gazdagságának, a mongol asszonyok kecsességének, büszkeségének, szenvedélyének és vendégszeretetének bemutatása. Az új koreográfia viszont a tánctechnikai tudást felülíró akrobatikus képességek bemutatására koncentrál. Az autentikus koreográfiák modernizálása a kínai kormányzat kultúrpolitikájának reprezentációs elvárásairól árulkodik.

5. A vajköpülő tánc (tage). Az egyik legkorábbi belső-mongóliai tánc, mely tage (énekel kísért vajköpülő tánc) néven ismert. A pásztorok hétköznapi munkáját mutatja be. A legkeményebb férfi táncok egyike Belső-Mongóliában, melyet teljes erővel kellett járni. A híres férfi táncosok lovat, kardot és sólymot is megjelenítenek benne. A tánc minden mozgáseleme az erőről, a férfiaságról, valamint a munkához való hozzáállásról mesél a közönségnek. Ebben a nagy erejű, látványos táncban a sólyom és a ló a két legfontosabb szereplő.<sup>50</sup>

#### *Az autentikusság eltűnése – a mongol néptánc popularizációja*

Az autentikus mongol néptánc kultúra 20-21. századi popularizációjának hátterében számos ok fedezhető fel. Az urbanizáció hatása az életmód megváltozásával eltávolítja a városi mongolokat a hagyományos pásztorokodás hagyományaitól. Az autentikus néptáncgyűttesek kis száma sem segíti igazán a mongol a tradicionális néptánc örökség megőrzését, és az sem, hogy a városokban a régi táncszokások helyébe a médiák által propagált, a fiatalok körében népszerű, modern nyugati táncirányzatok léptek. Az sem mellékes, hogy a népi együttesek repertoárja az autentikusság megőrzését csak részlegesen tudja felvállalni, egyrészt a tudatos örökségmegőrző program hiányában, másrészt a piaci szempontok nyomása miatt.<sup>51</sup>

A táncörökség ápolása, a gazdag néphagyomány fennmaradásának kérdése nemcsak „kulturális értékmegőrzési feladat”, hanem a mongol népek testi és mentális állapotának egyik biztosítéka is lehetne. Felmerések bizonyítják, hogy a több évezredes hagyományrendszert néhány évtized alatt váltotta fel az egészségtelen városi mozgásszegény életmód. Az átalakult étkezési szokások miatt elterjedt ér- és mozgásrendszeri, valamint az elhízásból fakadó egyéb „civilizációs betegségek” is valódi veszélyforrást jelentenek a gyorsan urbanizálódó, létszámában azonban erősen fogyatkozó mongol lakosság számára. A népi kultúrában gyökerező, tradicionális mozgáselemekre épülő tevékenységek: a néptánc és a népi sportok népszerűsítése, valamint a hozzájuk kapcsolódó

<sup>50</sup> Dzsingisz kán a sólyomban a háború istenének szellemét vélte felismerni, amely győzelmet biztosít számára az elkövetkezendő csatái során. A nép körében a sólyom még ma is a győzelem szimbóluma. Birkózók a férfiak hármas játékán utánozzák a sólyom ugrását, hogy megmutassák a közönségnek az önbizalmukat és az erejüket. Egyes területeken a fehér sólyom ugrásának imitációját ritka betegségek gyógyítására is használják a népi gyógyászatban.

<sup>51</sup> Nem a néptáncörökség ápolása az elsődleges szempont, sokkal inkább a show elemek kihangsúlyozása és a díszes néptáncruhák felvonultatása.

hagyományok ápolása jelentősen hozzájárulhatna a mongolok fizikai és a mentális állapotának javításához.<sup>52</sup>

Mongólián kívül a mai Kína és Oroszország mongol nemzetiségűek által lakott városaiban vagy autonóm területein (Mandzsúria, Burjátia, Kirgizisztán, Kazahsztán, Türkmenisztán stb.) sem jobb a helyzet.

A népi kultúra és a szakrális hagyományok ápolása egyelőre a helyi politika szolgálatában áll, emiatt megmarad reprezentációs, hagyományápoló tevékenységként, nélkülözve az adatközlők és a kinegráfiaiban jártas szakemberek rendszerező munkáját.

Csak remélni lehet, hogy újra felfedezik és kiaknázzák a szakemberek a mongolok lakta vidékek zenei és tánc-hagyományának gazdag kincsestárát, felgyűjtve a torokénekléssel és a lófejes hegedűn lejátszott népdalokat, melyeket egyelőre orosz, török és közép-kelet-európai tudósok próbálnak aranyrögönként összegyűjteni és megőrizni az utókornak.

## Irodalomjegyzék

- Chodron, Th. (1990): *Working with Anger*. Amitabha Buddhist Centre, Singapore. [http://users1.ml.mindenkilapja.hu/users/elodharma/uploads/\\_a\\_buddhista\\_tibeti\\_tanokba.html](http://users1.ml.mindenkilapja.hu/users/elodharma/uploads/_a_buddhista_tibeti_tanokba.html)
- Cybikov G. C. (1991): *O centralnom Tibete, Mongolii i burjatii*. Sibirskoje Otdelenie, Novosibirsk Nauka.
- Felföldi Barnabás (2009): Társadalomelméleti közelítések a sztárdiskurzus megértéséhez. *Média-kutató*, 2009 őszi. [http://www.mediakutato.hu/cikk/2009\\_03\\_01\\_madonna\\_anorexia](http://www.mediakutato.hu/cikk/2009_03_01_madonna_anorexia)
- Fontein, J. és Vrieze, J. (1999): *The Dancing Demons of Mongolia*. V+K Publishing – Inmerc, Nieuwe Kerk Projects, Amsterdam.
- Forman, W. és Rincen, B. (1967): *Lamaistische Tanzmasken. (Der Erlik-Tsam in der Mongolei.)* Koehler & Amelang Verlag, Leipzig.
- Foster, S. L. (1998): Táncoló testek. A különféle tánctechnikák testképéről. *Ellenfény*, 1998/5. szám. <http://www.ellenfeny.hu/archivum/1998/5/tancolo-testek>
- Foucault, M. (1978): *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Pantheon, New York.
- Hamayon, R. (1990): *La Chasse à l'âme. Esquisse d'une théorie du chama-nisme sibérien*. Société d'ethnologie, Nanterre.
- Hoppál Mihály (1988, szerk.): *Mitológiai Enciklopédia*. Gondolat Kiadó, Budapest.
- Lacaze, G. (2001): Movements as a mirror for the categories of person: The Mongolian body oriented conceptions of space. In: *International Symposium on „Dialogue among Civilizations: Interaction between Nomadic and Other Cultures of Central Asia”*. International Institute for the Study of Nomadic Civilizations UNESCO, Ulaanbaatar. 200-208.
- Lacaze, G. (2006): La notion de »technique du corps« appliquée à l'étude des Mongols. *Le Portique*, 2006. 17. sz. <http://leportique.revues.org/index842.html>
- Gelle Zsóka (1996): A csham tánc. *Tibeti Híradó*, 1996. 22. sz.
- Heinz, L. (1962): *Lamaistische Maske. Der der Schreckensgötter*. Erich Röth Verlag, Kassel.
- Heissig, W. (1980): *The religions of Mongolia*. University of California Press, Berkeley.
- Heissig, W. (1989): Der Tsam Tanz und seine Masken. In: Heissig, W. és Müller, C. C. (szerk.): *Die Mongolen*. Pinguin Verlag, Innsbruck–Frankfurt. 240–244.

<sup>52</sup> A tradicionális, természetes mozgásformák prevenció és a rekreációs szintre emelése megközelíthetné a kínaiak tai-chi gyakorlási szokásaiból fakadó előnyeiket, melyek ifjú és idős korban egyaránt hasznosak, mind a városi, mind a vidéki lakosság számára.

- Hoffman, S. J. (1992): *Sport and Religion*. Human Kinetics Publisher Ltd., Windsor.
- Kabzinska-Stawarz, I. (1991): *Games of Mongolian Sheperds*. Institute of The History of Material Culture, Polish Academy of Sciences, Warsaw.
- Ligeti Lajos (1962): *A Mongolok Titkos Története*. Gondolat Kiadó, Budapest.
- Mauss, M. (2004<sup>2</sup>): *Szociológia és antropológia*. Osiris Kiadó, Budapest.
- Mizerák Katalin (1998): A belső-ázsiai nomádok tradicionális versenyzétékai. *Kalokagathia*, 36. évf. 1. sz. 84.
- Mizerák Katalin (2005): *A belső-ázsiai mongol népek sporttörténete a kultikus gyökerektől a 20. századi olimpiai versenysport mozgalomig*. Semmelweis Egyetem Nevelés- és Sporttudományi Doktori Iskola. [http://phd.sote.hu/mwp/phd\\_live/vedes/export/mizerakkatalin.d.pdf](http://phd.sote.hu/mwp/phd_live/vedes/export/mizerakkatalin.d.pdf)
- Wasilewski, J. (1976): Space in Nomadic Cultures – A Spatial Analysis of the Mongol Yurts. In: Heissig, W. (szerk.): *Altaica Collecta. Berichte und Vorträge der VII. Permanent International Altaistic Conference 3-8. Juni 1974, Bonn*. Wiesbaden.



## Népi kultúra, életreform és nevelés

Tanulmányunk a nép szerepével, a népi kultúrával, illetve a népművészet szerepével kapcsolatos társadalmi diskurzusok során kikristályosodó vélemények főbb sajátosságait tekinti át a felvilágosodástól a 20. század első harmadáig. Ennek során kiemelt hangsúllyal vizsgáljuk majd a 19. század utolsó szakaszában kibontakozó, a nemzetközi szakirodalomban *életreform* összefoglaló elnevezéssel tárgyalt törekvések főbb külföldi és hazai irányzatait, az ennek kapcsán kiteljesedő új nevelésfelfogás, illetve művészetpedagógia népi kultúrához is köthető jellegzetes jegyeit, továbbá a néppel és a népi kultúrával, illetve a táncsal kapcsolatos diskurzusok megjelenési formáit.

Vizsgálódásunk kiinduló téziseit Peter Burke a kora újkori Európa népi kultúráját elemző munkájára alapozzuk. Ennek bevezetőjében a szerző a népi kultúra változásainak hosszabb távú folyamatait elemezve megállapítja, hogy annak 1500 és 1800 között bekövetkező, az írásbeliség fokozatos elterjedésén alapuló gyökeres átalakulásban döntő szerepe volt az azt megalapozó könyvnyomtatásnak, amely a szóbeliségen alapuló hagyományos kultúrát úgy alakította át, hogy paradox módon annak számos elemét meg is őrizte az utókor számára. A hagyományos orális kultúra modernizációt megelőző, egyik generációtól a másikra szinte változatlan formában áthagyományozott világát ekkor még nem bontották meg a technika vívmányai, a vasúti közlekedés, a kötelező katonai szolgálat, abban még nincs szerepe a mindenkire kiterjedő kötelező oktatásnak, az ezzel együtt járó írni és olvasni tudásnak. Nem jellemzi még a nemzetállami nacionalizmus, sem a modern ipari termelés nyomán megteremtődő osztályöntudat, ebben a világban még nem létezett a fejlődésbe, a tudományba vetett hit sem. Ebben az európai újkor századaiban gyökeresen átalakuló kultúra világában még nincsenek jelen a modern kor alapvető médiumai, ennek ellenére a könyvnyomtatás mégis szinte egy emberöltő alatt egységesítette a nemzeti nyelveket (Burke 1992, 13).

Habermas szerint az újkorban kiteljesedő racionális életvilág létrejöttének hátterében nem csupán célirányos átalakulások állnak, hanem azokhoz számos egyéb nem racionális tényező is hozzájárult: a reflektív kapcsolat olyan tradíciókkal, amelyek elvesztették természet adta jellegüket, olyan cselekvési normák és értékek általánossá válása, amelyek az egyre táguló kommunikációs színtereken a kommunikációs cselekvést felszabadítják a szigorú előírások alól, olyan szocializációs minták, amelyek absztrakt énonozosság kialakítására törekednek, elősegítve a felnövekvő egyének individualizációját. A kibontakozó modernizáció számos, egymást erősítő folyamat együttesére vonatkozik: tőkeképződés és pénzforrások mozgósítása, termelőerők fejlődése és munkatermelékenység növekedése, központi politikai hatalmak kialakulása és nemzeti identitások megjelenése, polgári részvételi és szabadságjogok, urbánus életformák, az iskolai képzés általánossá válása, értékek és normák szekularizációja és pluralizmusa (Habermas 1998, 7–8).

Miként Max Weber megállapítja, ez a „varázslat alóli feloldódás” lesz a modern Európa kialakulásának alapvető jellemzője (Entzauberungsprozess), amely a széthulló vallásos világképektől elvezet egyfajta profán kultúra kialakulásához. Ebben a modern tapasztalati tudományok, az autonóm művészetek, továbbá morál- és jogelméletek kialakulásával olyan új kulturális értékszférák jönnek létre, amelyek lehetővé teszik az elméleti, esztétikai, illetve morális-gyakorlati problémák mindenkor belső törvényszerűségeire alapozódó tanulási folyamatok kibontakozását. Ezeket a

folyamatokat két, funkcionálisan egymáshoz kapcsolódó új társadalmi struktúra – a kapitalista üzemi és a bürokratikus államapparátus – differenciálódása határozza meg. A két szféra, a gazdasági és államigazgatási tevékenység intézményesülése során a kulturális és társadalmi racionalizálódás folyamatai lebontják a hagyományos módon differenciálódó életformákat, gyökeresen átrendezik az emberi kapcsolatokat, ami által létrejön majd egy modern életvilág.

Ezekre a hosszabb távú folyamatokra alapozódik majd a 19. században mindinkább felgyorsuló modernizáció, amelyben mind erőteljesen érvényesül az élet minden területére kiterjedő iparosodás, továbbá a piaci folyamatok mindent átható szerepének megerősödése, és ezzel párhuzamosan a hagyományos életformák gyökeres átalakulása. A modern nemzetállamok kialakulásával megnőtt a központi állami hatalom, az egyes országok kormányzatai egyre inkább jogállami elvek, pontosan rögzített törvények és szabályok alapján működnek. Az ennek részeként kialakuló állami bürokrácia igényei alapozzák meg a korszak további jellemzőjét, a modern értelmiségi hivatások és szakmák kialakulását eredményező professzionalizáció, illetve szakmasodás folyamatait. A modern államok közigazgatási rendszerei jelentős mértékben felgyorsítják az ezzel együtt járó racionalizáció folyamatait; szabályozzák az időmérést, a helyesírást, a mindenkire kiterjedő állami közoktatási rendszerek létrehozásával felszámolják az írástudatlanságot, állami felügyelet alá helyezik a vasúti közlekedést, a postai és távíró, majd telefonszolgáltatásokat, és azokat az országos közigazgatás alapvető kommunikációs formájává teszik. A műveltség, a szakképzettség, és maga a tudomány is az államirányítás fontos segédeszközévé válik. Az írásos és képi kommunikáció új formái, a levél, könyv, újság és folyóirat soha nem látott formában gyorsította fel az információk áramlását (vö. Lutz 2000, 12–15).

Az egyre szélesebb körben érvényesülő gyökeres gazdasági, társadalmi és politikai változások robbanásszerű demográfiai, urbanizációs átalakulásokat is eredményeztek. A kontinens lakossága az 1750 körüli 266 millióról 1900-ra mintegy 400 millióra növekedett. Eddig soha nem látott, elsősorban a vidék és városok közötti népességmozgás vette kezdetét, amely a korabeli lakosság mintegy 70%-át érintette. A nagyarányú urbanizációs változások egyik következménye lesz Európa későrendi társadalmainak, illetve azok hagyományos kultúráinak gyökeres átalakulása, hagyományos közösségeinek, illetve életformáinak fokozatos megszűnése. Ennek a mély strukturális változásnak a nemzetállami, illetve nemzeti identitásokat megalapozó ideológiai motívumaként jelenik majd meg, és válik a korszak modernizációs mozgalmainak alapvető retorikai elemé a nép, illetve népiség, amely a hagyományos népi kultúrát folklorizálva magát a népfogalmat is megszabadítja a negatív jelentéstartalmaitól, és azt az új nemzeti elitkultúra részévé, a nemzeti irodalom éltető forrásává teszi (Klaniczay 1990, 95). Peter Burke korábban idézett munkájában felhívja a figyelmet arra a paradox jelenségre is, hogy a „köznép” értelemben vett „nép” fogalma a 18. század végén, a 19. század elején éppen akkor került be az európai értelmiség érdeklődésének homlokterébe, amikor a modernizáció következtében a hagyományos népi kultúra már eltűnően volt. A művelt európai elit körében a 18. század második felében bontakozik majd ki a nép megváltozott szerepével kapcsolatos új retorika, ami a 19. század utolsó harmadában éppen a vizsgálatunk tárgyát képező életreform mozgalmak hatására erősödik meg újra.

### A népfogalom új értelmezési keretei

A népfogalom metamorfózisának főbb irányait jól érzékelteti Siegert német népfogalom 18-19. századi változásaira irányuló elemző munkája (Siegert 2007). Ennek kiinduló tézise szerint a 18. századi, az abszolutizmus viszonyait tükröző szóhasználatban a „nép” mellett a „közember” és a „pór” kifejezés is használatos. A „nép” hagyományos megközelítésben az egymással szemben álló erők egyik pólusán a hatalmi elitet megtestesítő „uralkodó”, a másikon az annak szolgálatában

álló „nép” különböző csoportjai álltak. Az alattvalók összességét jelentette, akik felett uralkodói hatalom közvetlen, vagy a nemességnek, illetve a klérusnak átszarmaztatott valamilyen formájában érvényesült. Ez követi a „nép” hagyományos középkori, illetve az abszolutisztikus viszonyokat tükröző formáit, amelyekben az például, mint hadinép, illetve valamely állam népeként jelent meg. A „nép”, ebben a „közember” értelemben a 18. század végén is nagyjából azt jelentette, mint a korábbi századokban. Az olyan személyek összességét, akik nem tartoztak sem a nemesség, sem a papság, sem pedig a korai értelmiségi, literátus csoportokhoz, vagyis azokhoz, akik anyagi helyzetük, vagy egyéb kiváltságaik révén elkülönültek az adott korban élő emberek nagy tömegéből. A nép körébe tartoztak a falusi emberek, a parasztok, a napszámosok, az egyszerű kézművesek, továbbá családjaik, valamint a városokban szolgáló cselédek, végül az államirányítás és a hadsereg alacsonyabb rangú tisztviselői. A „pór”, illetve paraszt kifejezés már olyan erőteljes negatív jelentéstartalmakat is hordoz, mint műveletlen, bárdolatlan, és aszociális viselkedésmóddal is társul. Ez a fogalom a francia forradalom időszakában politikai színezetűvé válik, például akkor, amikor „sansculott”, mint „pór”, a társadalmi renddel szembe forduló csöcselék szinonimájaként jelenik meg. Ezek a „pór” fogalomhoz fűződő negatív tartalmak majd csak lassan, a 19. század elejére szűnnek meg. Jól jelzi ezt, hogy Herder *Volkslieder* című munkájának előszavában még erőteljesen tiltakozik a „pór”, illetve a „nép” azonos értelemben történő használata ellen (Siegert 2007, 37).

Siegert szerint a felvilágosodás korában kialakuló, illetve továbbélő semleges „közember”, illetve a negatív jelentéstartalmakat hordozó „pór” fogalom alapozza meg a „nép” fogalom új jelentéstartalmait. A korszak, mint a „pedagógia évszázada”, ezt a fogalmat egyre inkább kiterjesztve a művelődés, műveltségi állapotra, azt az iskolai tudás szintjének rendezőelvévé formálja majd. Ebből kiindulva ebben az időszakban a „nép” alatt egyre inkább a népességnek azokat a csoportjait értették, akik nem rendelkeznek magasabb, iskolában megszerzhető műveltséggel. Ebben a megközelítésben a különböző iskolázottsági szintekhez eltérő műveltségi színvonal, illetve mentalitás is társul. A 19. század közepének egyik német gondolkodója, Berthold Auerbach, a felvilágosodás szellemében a „nép” körébe sorolja azokat az embereket, akik élet- és világfelfogása kizárólag saját tapasztalataikra épül, és azokat csak életük gyakorlatias igényei és szükségletei, közvetlen érdekeik befolyásolják. Ezzel szemben állnak a felvilágosult szellemiségű, művelt emberek, akiknek világfelfogása nem csupán saját tapasztalataira épül, hanem tudományosan iskolázott állásfoglalásainak kialakulásában fontos szerepe van az olyan földrajzilag és időben is távoli, fontos személyeknek, akik biztosítják szellemi horizontjának tágasságát. Az ebből megformált, a műveltséget középpontba állító társadalommodell, amelynek egyik pólusán áll a műveltségre szoruló, annak bizonyos elemeit elsajátító „nép”, illetve az annak legszélső pontján elhelyezkedő, a műveltség elsajátítására alkalmatlan, képezhetetlen „pór”, míg a másik oldalon a korábbi kritériumoknak megfelelő művelt emberek állnak. Érdekes, hogy a fenti megközelítésmód radikális képviselői már nem biztosítanak a nemeseknek sem kiemelt helyet, megfelelő műveltség hiányában ők is a nép kategóriájába sorolódnak.

#### *A népi kultúra felfedezése a felvilágosodás és a romantika korában*

A fenti retorikai elemek változásaiban jelentős szerepe van annak, hogy a művelt európai elit körében a 18. század második felében Rousseau nyomán tűnik majd fel a nép megváltozott szerepével kapcsolatos szemléletváltás, amelynek jegyében a felvilágosodás korának művelt értelmiségi szereplői egyre nagyobb rokonszenvvel és tisztelettel fordulnak a romlatlan, tiszta, ősi formákat megjelenítő „nép” felé. Ez a „népkultusz” a felvilágosodás alapvető, a civilizált európai, illetve romlatlan-boldog „vadember” ellentétpárt tematizáló antropológiai diskurzusához nyúlik vissza. Jól jelzi ezt a 18. századi irodalmi művek nagy előszeretettel alkalmazott alapmotívuma, hogy távoli tájak

lakóit bízzák meg Európa bíráló szemmel történő beutazására. Így születik meg a felvilágosodás egyik gyakran használt népszerű kultúrakritikai toposza, a távoli földrészén élő ember Európáról alkotott kritikai képe. Ezek közé tartozik például Swift kitalált távol-keleti népekkel találkozó *Gullivere*, Voltaire nyíltszívű elfogulatlan huron harcosa, Diderot déltengeri szigetek lakóinak szabad szerelmi életére vonatkozó leírásai. Az ezekben a munkákban megjelenő „vadember” olyan sajátos viszonyítási pont is egyben, amely előtt az európai embernek meg kell jelennie, és felelnie kell tetteiért. A felvilágosodás korában a romlatlan-boldog vadember narratíva szereplői eszményképként, mesés alakként, „nemes vadként” jelennek meg, az ekkor kibontakozó polgári színház és balett világában is. Úgy tűnik, mintha az európai felvilágosult társadalmi elit tagjainak mintegy titkolt vagy bevallott vágya lett volna, hogy kiteljesedjenek a nemes vadember figurájában.

A szabad vadember motívum korabeli szerepéről Bitterli így ír: „egyedül ő tehetette azt, amit szeretett, anélkül, hogy felügyelet alatt érezte volna magát; a merkantilizmus korában ő volt az egyetlen ember, aki nem függött attól, hogy mások mit termelnek neki, mert saját maga ki tudta elégíteni igényeit; megmaradt egyszerű és tiszta erkölcsűnek, és a kereskedelem, a luxus, az udvari társaság rafinált cselszövényei nem rontják meg; ő nem kérdezte szüntelenül, mint a felvilágosodás korának filozófusai, hogyan lehet az ember boldog – ő az volt” (Bitterli 1982, 303).

A természeti léte, mint az európai ember elveszített paradicsomi állapotát Jean-Jacques Rousseau 1754-ben írt *Discours sur l'inégalité parmi les hommes* (Értekezés az emberek közötti egyenlőtlenségről) című munkája már direkt társadalomkritikaként jeleníti meg. Rousseau értekezése a történelmi tér kereteit kitérítve olyan természeti állapot fikciójából indult ki, amelyben az emberek természetes szükségleteiket maradéktalanul kielégítve romlatlan boldog együttélésben éltek. Ebben az ősi állapotban tudomást se véve a jóról és a rosszról, a teremtéssel és a természettel zavartalan összhangban töltötték elégedett és gondtalan életüket.

Rousseau munkájában elemzett történelmi fejlődés lényegében az ember lealjasulásának folyamata, mely felismerés az európai civilizáció negatív hatásaival kapcsolatos pesszimizmusának megalapozója is egyben. Az emberiség a természettel kialakított naiv összhangtól mind nagyobb mértékben eltávolodva, fokozatosan ébred rá helyzetének tragikus mivoltára. A szabadság, amelyet ősi állapotában az ember a gyermek játékos gondatlanságával élvezett, az ellenállás jogává változik, amely intellektuális felismerésből kiindulva megalapozza a létező dolgokkal szembeni lázadást. Az természetesen nehezen feltételezhető, hogy az egyéni belátás és döntés megállítja az emberiség romlását, azonban megmarad a vigasztaló bizonyosság, hogy a civilizációban élő emberben is megvan a halvány emlékezés az ősi állapotra, a boldogságra, amelynek segítségével meg tudjuk érteni az archaikus embert, a gyermekkor utáni nosztalgiában és a nevelésben (vö. Bitterli 1982, 304).

Az ősi, romlatlan állapotot Rousseau a nevelés segítségével kívánja újra megtalálni. Az *Emil, vagy a nevelésről* című nevelési regényében arról ír, hogy a gyermek születésekor még magában hordozza ezt az ősi jóságot. Miként azt könyvének első oldalán megfogalmazza: „Minden jó, amidőn kilép a dolgok alkotójának kezéből” (Rousseau 1957, 11). Az 1762-ben megjelenő munka, amely egy idealizált mintagyermek nevelését mutatja be születésétől felnőtté válásáig, jelentős mértékben befolyásolja a kor pedagógiai gondolkodását. Az ember, akinek emberi tartalmainak kibontakoztatása a nevelés alapvető feladata, boldogságra született – valjha később –, ami léte természetes állapotában gyökerezik. Ezt az ősi állapotot megrontották a társadalom által létrehozott felesleges dolgok, a közvélemény, a divat, a szokások terhei, a társadalom intézményeinek kényszerítő ereje. A nevelés feladata az ember felkészítése a létének leginkább megfelelő természetes életre. Ez úgy érhető el, ha alkalmazkodik a növendék természetének lelki komponenseihez, azok kibontakozása során érvényesülő törvényszerűségeihez. Káros tehát a felnőtt minden olyan beavatkozása, amely a gyermeket eltávolítja ettől a természetes fejlődési folyamattól.

Rousseau gondolatai nemcsak a kor nevelésfelfogását, hanem a korabeli felvilágosult elit népről alkotott új ideálképét is jelentős mértékben befolyásolják. Megalapozzák azokat a kor művelt felvilágosítóit tömörítő mozgalmakat, amelyek egyre nagyobb rokonszenvvel fordulnak a nép felé. Ezek központi motívuma lesz a romantikus elvágyódás abba a világba, amit a naiv, műveletlen, ugyanakkor természetes emberek, a nép világa jelent. A német gondolkodók közül Herder lesz az, aki jelentős mértékben befolyásolta a korabeli népről, illetve a népiről vallott nézeteket, kiterjeszti annak érvényességét a nyelvre és a költészetre is. Koselleck a „nép-fogalom” német geneziséét vizsgálva megállapítja, hogy a romantika nyelv- és költészetfelfogása segítségével konstruálódik meg az összhangot sugárzó nép- és nemzetfogalom, amelyben – mint spirituális közösségben – szoros összhangban állnak egymással a közös, a külső megjelenés és a belső értékek elemei. Miként megállapítja, a német nyelvben a „nép” sokkal erőteljesebb érzelmi töltettel átitatott, mint az idegen, latin eredetű „nemzet” (Nation) kifejezés. A felvilágosodás korában a nemzetfogalom középpontjában leginkább annak kulturális vetülete áll, míg a 19. században egyre erőteljesebb lesz annak politikai töltete (Koselleck 1992).

Burke korábban már idézett munkája szerint a népi kultúra felfedezésének egyik fontos motíváló tényezője annak vonzó, rejtélyes, idegen jellege, a 18. század végi értelmiségiek egy része számára a nép a „rejtélyes Őket jelentette” (Burke 1992, 23). A nép a természetesség, az egyszerűség, az írástudatlanság, az ösztönösség és irracionális hordozója, éltetője a hagyomány és a vidék termőföldje, tagjai még nem egyéniségek, az egyes ember feloldódik a közösségi létben. Míg a 18. század végén elsősorban a néphez, mint egzotikumhoz vonzódtak, a 19. század elejére sajátos népkultusz alakult ki, amelynek keretében az értelmiségiek azonosultak a néppel, és megpróbálták utánozni annak életformáját.

Ennek hátterében a Rousseau korábban említett kultúrakritikájának, *esztétikai, intellektuális és politikai* téren is érvényesülő elemei állnak. Az *esztétikai hatás* a civilizáció, illetve magántulajdon versus ösközösségi egyenlőség szembenállásának logikája alapján megalkotott kritikája nyomán a „művészi” (annak kifinomult formájában) válik pejoratív jelzővé, míg a művészietlen (vad) dicsérővé. Ez leginkább a klasszicista művészetfelfogással a primitivizmus jegyében szembeforduló törekvésekben követhető nyomon. A népi kultúra felfedezése ebben a vonatkozásban a kulturális primitivizmus mozgalmának eszmei megalapozója lesz, mintegy egyenlőségjellet téve a távoli, egzotikus és a népi közé. A kritika további fontos *intellektuális téren* érvényesülő eleme a felvilágosodás racionalizmusával való szembefordulás. A népi mozgalom a Voltaire által képviselt racionalitás-felfogással szembeni reakció is egyben, amely szembehelyezkedik annak elitizmusával, hagyományellenességével, északpontúságával. Jól példázza ezt, hogy például a Grimm testvérek többre becsülték a hagyományt az ésnél, a természeti alkotásokat a tudatosan megtervezett dolgoknál, a nép ösztönös megnyilvánulásait az értelmiségiek okfejtéseinél. Az ész elleni lázadást jelzi továbbá a népi vallás iránti új keletű tisztelet, továbbá a vonzódás a természetfeletti erőkről szóló népmesék iránt (vö. Burke 1992, 23–25).

A népi kultúra iránti vonzódás *politikai eleme* a 19. századi nemzeti önmeghatározás, felszabadítás nemzeti mozgalmainak törekvéseire vezethető vissza, amelyek során az idegen megszállás alatt álló társadalmak szervezett kísérleteket tettek arra, hogy feltámasszák hagyományos kultúrájukat. Leginkább az ekkor gyűjteni kezdett népdalok szolgáltak arra, hogy felélesszék az összetartozás érzetét a hagyományos nemzeti intézményeket nélkülöző, szétszórtan élő lakosságban. Ez Spanyolország esetében például a Franciaországgal való szembefordulás fontos eszköze volt. Ez a motívum jelen van a népi kultúra német felfedezőinél is. Így például *A fiú csodakürtje* című népi énekgyűjteményt a porosz államférfi, von Stein, a francia megszállók elleni harc egyik eszközének tartotta. A Svédországban megjelenő népi énekeskönyvet az 1811-ben alapított Gót társaság az ősi svéd erény feltámasztásának célzatával jelentette meg. Hasonló finn kezdeményezésekből fa-

kadt a *Kalevala* is, de ilyen jellegű törekvések az 1821-es törökellenes görög felkelés, és az orosz megszállás elleni 1830-as lengyel forradalom kapcsán is megfigyelhetők. Tomaseo, az első jelentős olasz népdalgyűjtő, az osztrák uralommal szembeszálló nemzeti mozgalom jelentős képviselője. A belga Willemset, a flamand és holland népdalok kiadója, a flamand nacionalista mozgalom egyik vezére. Walter Scottnak a skót határvidék énekköltészetét bemutató kötetének hátterében az a törekvés állt, hogy ezzel megmutassa a skót jellem sajátos vonásait. A német gondolkodók közül kiemelkedőek például Herder és a Grimm testvérek ilyen jellegű törekvései. Hasonló motívumok határozták meg a török elnyomás alól felszabaduló, majd a Habsburg Birodalom befolyása alá kerülő szerb nép vonatkozásában Karadzsc népdalgyűjtéseit, de hasonló törekvések a többi szláv népnél, a cseheknél, a szlovénoknál és a szlovákoknál is megfigyelhetők. A 19. század első felében széleskörű értelmiségi mozgalmak bontakoztak ki a népmesék, a népzene, a népi ünnepek és hiedelmek összegyűjtése kapcsán is (vö. Burke 1991, 23–29). Ez az érdeklődés – miként erre Burke maga is utal – német földön jelenik meg a legerőteljesebben (Burke 1991, 17–19), melynek hevülete összekapcsolódik a megmentés, felemelés erőteljes pedagógiai felhangokat is hordozó retorikájával.

A népfogalom, illetve a néphez való közeledés a 19. század elején leginkább a felvilágosodás gondolatvilágával, annak racionalizmusával, illetve fejlődéskultuszával szembeforduló európai romantika alapvető életérzésében, a jelen viszonyaitól való menekülés sajátos formáját jelentő elvágyódásban teljesedik majd ki. A romantikus elvágyódás legmélyebb szintje transzcendens mélységek felé mutat, mintegy szakrális motívumként a kozmikus, a végtelen felé irányul. A romantikus menekülés, illetve elvágyódás konkrétan is megragadható formáinak főbb irányai; befelé az emberi lélek rejtelméi felé, továbbá a múlt különböző régióiba vezetnek. Az egyik irány – Rousseau nyomán – a természethez való visszatérés lesz, illetve a korábban is jelzett intenzív odafordulás a természethez, felfedezve annak szépségeit. A jelenből való elvágyódás másik iránya a történelmi múlt felé vezet, amely a régi korokat, különösen a középkort, illetve a nemzeti hagyomány különböző rekvizitumait jeleníti meg olyan letűnt álomvilágként, amikor az élet színeesebb, csodákban gazdagabb volt még. A harmadik visszafelé vezető irány lesz az, ami közvetlenül a néphez vezet. A romantika interpretációjában a nép az a közösség, amelyben még organikus módon összekapcsolódik a természet és történelmi múlt; hagyományaiban őrzi a múltat, egyszerű életformájában őrzi a természetet.

A 19. század második felében tovább fokozódó tőkés termelés kísérő jelenségei, az egyre nagyobb arányú modernizációs változások, a nagyvárosi életforma, az új szakmák megjelenése, az állami alkalmazottak számának emelkedése tovább differenciálja a társadalom szerkezetét, és egyre gyökeresebben rendezi át az egyes emberek és társadalmi csoportok életmódját, magánéletét. A századforduló előtt számos, a korszakváltás új életformaelemeit előrevetítő változás következett be, amelyek hátterében olyan új modernizációs elemek állnak, mint például a termelés növekedése, a robbanásszerű technikai fejlődés nyomán egyre erőteljesebben jelentkező piacgazdaság által felerősített fogyasztói magatartás és az egyéni cselekvés lehetőségeinek hangsúlyozása.

Az ipari termelés velejárójaként megjelenő reklám felélesztette az egyén fogyasztói vágyát, a korszerű tömegközlekedési eszközök, a vasút, a kerékpár és az autó könnyebbé tették mozgását, ezáltal megkönnyítették az ember számára a különböző árucikkek megszerzését, a telefon és a postai képeslapok személyesebbé tették a kommunikációját, a divat szerepének növekedése megváltoztatta, és egyre jobban hangsúlyozta az egyén külső megjelenésének fontosságát, a fénykép pedig lehetővé tette számára önmagáról készített képének sokszorosítását. Az időbeli korlátok, a tér illetve távolság kényszerei alól egyre jobban felszabaduló európai ember mindinkább azt érezte, hogy különösebb megkötöttség nélkül képes a saját törekvései által meghatározott útra lépni. A megjelenő új esztétikai és filozófiai elvárások középpontjába egyre inkább az autonóm ember,

az önmagát alakítani, és saját boldogulását is befolyásolni képes individuum került: az autonóm ember, aki önmagáról is gondoskodik; ápolja testét, ismeri annak idegrendszeri, fiziológiai működését. Lelki életének titkai, viselkedésének rejtett mozgatórugói is egyre inkább kifürkészhetővé válnak számára. Természetessé válik nemisége, amely az utódnemzés kötelességből egyre inkább a házásélet, a heteroszexuális kapcsolat természetes megélésének elfogadott formáját jelenti (vö. Ariès és Duby 1992, 122–124).

### A népi kultúrával kapcsolatos diskurzusok magyar recepciója a 19. század első felében

A nép felé való odafordulás hazai megnyilvánulásai megfigyelhetők már a 18. század végén, amikor a felvilágosodás szellemében megjelennek a korabeli irodalmi lapokban a „köznépi dalok” gyűjtésére buzdító első felhívások. Például Csokonai is felfigyelt a népdalok sajtószerű esztétikai értékeire, és azokat nemcsak gyűjtötte, hanem fel is használta költészetében. A népköltészeti gyűjtés megindulása a 19. század közepére esett, az első jelentős gyűjtemény Erdélyi János *Népdalok és mondák* című munkája már a nemzeti romantika jegyeit hordozza. A népi kultúra szerepének a reformkorban bekövetkező hazai felértékelődése szintén a romantika nyomán kiteljesedő nemzeti gondolat térhódításával függ össze, a nép felé fordulás a 19. század első évtizedeiben Európa különböző régióiban a nemzeti önállósodási törekvések fontos konstrukciós eleme. Az európai nemzetállamok kialakulásának ehhez a szakaszához köthető a korai magyar nacionalizmus kibontakozása, amely kezdetben a Habsburg udvarral szembe forduló nemesi és patrióta ellenállás számára nyújt majd ideológiai „muníciót”. Ez lesz majd az alap, amely a későbbiekben a magyar nemzeti közösségi tudat megformálójaként előkészíti a nép befogadását is ebbe a közösségbe. Ennek során alakul ki majd a népet és a nemességet egyaránt magába foglaló kulturális nemzet eszméje, továbbá a nyelvi határokon túlmutató, minden a magyar állam területén élő személyt magába foglaló politikai nemzetfogalom.

Az önálló nemzetté válásban gátolt magyar társadalom nacionalizmusában – annak nemesi, majd liberális formájába egyaránt – a nemzeti célok elérésének fontos tettekre serkentő tényezőjeként jelenik meg a politikai-jogi, illetve nyelvi-kulturális közösségtudat elemei között a történetiség, ami viszonyítási pont is egyben a kisszerű jelen, és az azzal szembesített tragikus, illetve dicső múlt között. A magyar nacionalizmus programjának legfőbb színtere a nemzeti kultúra, a nemzeti nyelv és az önálló nemzeti irodalom lesz. Ez egyben eszköz is arra, hogy a magyar nemzet elfoglalja méltó helyét az európai nemzetek sorában. Ebben a nemzeti önállósodási folyamatban nagy hatással volt a kor gondolkodóira Rousseau abszolutizmus ellenes népfenség eszméje. A másik nagy hatású gondolkodó, a német Herder nem csupán a nemzethalált vizionáló látomásával, hanem a nemzeti kultúra fontosságát, illetve nemzeti nyelvet a nemzeti lét tartóoszlopaként hangsúlyozó tanításával is jelentős mértékben befolyásolta a korabeli reform-elit retorikáját (vö. Dobszai 2003, 156–157; Tarján 2005, 111).

A reformkorban kibontakozó romantika, a nacionalizmus és liberalizmus egymással kölcsönhatásban nyit majd utat az 1840-es években a népiesség kibontakozásának. Ennek számos tényezője között fontos szerephez jut a népi kultúra iránti romantikus érdeklődés, a népet felemelni kívánó liberális társadalompolitika, továbbá a népből érkező honorációr értelmiségiek – elsősorban Erdélyi, Petőfi és Arany – által megalkotott, a népiességre épülő új művészeti és politikai programja. Az ennek nyomán bontakozik ki a korábbi, a nép által megőrzött ősi, idegen hatásoktól nem érintett, „tiszta” magyar hagyományokat, a népi formakincs bizonyos elemeit a nemesség vidékies életmódjának és patriarchális társadalomszemléletének igazolására, felhasználására törekvő konzervatív nemesi irányzattal szemben álló népnemzeti irányzat. Az új népi mozgalom, túllépve ezen a szemléleten, a társadalmi átalakulás, a nép nemzetbe történő felemelésének programjává

válk, melynek folyamatában a nép maga is aktív szerepet játszik. Miként ezt az irányzat egyik ideológusa, Erdélyi József megfogalmazza: „Minden egyes nép költő, s el van híva bizonyos magában rejlő erőknek kifejtésére, hogy nevedjék a szellem országa” (Erdélyi 1846, 141). Ez megnyilvánul a magaskultúrát is megtermékenyítő egyszerűbb hangban, a közérthető, dalszerű formában, a népelet témáinak és problémáinak megjelenítésében (vö. Dobszai 2003, 158; Milbacher 2007, 226–229).

A magyar népi hagyományok iránti érdeklődés nem csupán az irodalomban és a művészetekben jelenik meg, hanem a mindennapi élet során is. A nép felé fordulás teremtette meg a romantika korában a magyaros ruhák divatját és a népi környezetben születő tánc, a csárdás népszerűségét a nemesi elit körében. A magyar nemesség egy része az osztrák abszolutisztikus törekvésekkel való szembefordulásának kifejezéseiként tüntetőleg magyar ruhákat kezdett viselni. Az úri körökben divat lett a magyar nemzeti eledelként számon tartott gulyás fogyasztása. Ezek a divatelemek – a ruha, az étel és a tánc – nem közvetlenül a népi kultúrából származó elemek, nem a hagyományos népi folklór világából származtak. A magyar ruhának nevezett viselet például az egykori nemesi öltözék egyszerűsített formája volt, mely ruhát a reformkor időszakában minden magyar öntudattal rendelkező hazafi és honleány viselte.

### A népi kultúra funkcióváltása a 19. század második felében

A 19. század során jelentős mértékben átalakult a népet leginkább reprezentáló parasztság világa is. A napóleoni háborúk korában megnövekedett a kenyérgabona iránti kereslet, ami fellendítette a parasztagazságokat, és emelte az életszínvonalukat is. A változások hatottak a népi alkotások társadalmi megítélésére. Az 1848-as jobbágyfelszabadítást követően a parasztság megváltozott helyzete nyomán felgyorsultak a már korábban elkezdődött átalakulási folyamatok. A népi kultúra archaikus formái az ország elzártabb nyelvi és kulturális peremvidékein néhány évtizedig még zárványszerűen fennmaradnak, a modernizáció által erőteljesebben érintett régiók paraszti rétegeiben pedig a néprajz által „új stílus”-nak nevezett irányzat terjed el. Ennek jellemzője, hogy az ekkor még viszonylag autonóm módon működő népi kultúra már tömegesen vesz fel a piaci-városi világból érkező, az emberi kapcsolatok, a folklór, a zene, a tánc és a díszítőművészetek terén jelentkező különböző impulzusokat, amelyeket még képes többé-kevésbé önálló paraszti kultúrává formálni. A „rég stílus” dalai szorosán kötődtek a rítusokhoz, a szokásokhoz. Azok jellemzője volt az extatikus átélés, míg az egyre jobban elterjedő új stílus feloldotta a művel való szigorú azonosulást, és lazított az előadásmód kötöttségein. A jobbágyi függés megszűnésével a parasztlakosok saját földjükön gazdálkodó önálló polgárrá válhattak. A továbbra is megmaradó nagybirtokok szomszédságában lévő parasztfalvak azonban nem tudták gazdaságukat fejleszteni, ezért vagyontalannak gyakran új stílusú tárgyakba fektették. A parasztság értékrendjében követendő példaként nem a szorgalmas polgár, hanem az előkelő földesúr, a vagyonos arisztokrata vagy a dzsentri kerül. A népzeneben és a néptáncban is elődlegessé vált a szórakoztatás. Az új stílusú mulató nóták jellemzője lesz az érzelgősség, a gyakori tempóváltás, a részegséget mímelő jókedv, a duhajkodás. A parasztság körében is kezd elterjedni az urizálás, a cigányzenés mulatozás. A régi stílusú, szertartásszerű népszokások szórakoztató ünnepekké alakultak át (vö. Tarján 2005, 112).

A korszakváltás a paraszti élet tárgyi világában is megfigyelhető. A hagyományos paraszti kultúrában a tárgyi világot is szigorú rend jellemezte, ahol az egyes tárgyaknak pontosan meghatározott helyük és szerepük volt, még készítésüket is rituális hiedelmek kísérték. A tárgyak formai megoldásaiban több száz éves hagyományok őrződtek meg, díszítésüket is szigorú szabályok befolyásolták. Az új stílus ezt az ősi állapotot is átformálta, a tárgyak iránti megnövekedett keresletet már nem lehetett a hagyományos módon, csupán önellátással kielégíteni. A 19. században a paraszti háztartásokban egyre jobban elszaporodtak az iparosok, mesteremberek által készített

eszközök. Ezzel jár együtt a továbbélő népies díszítő elemek túlbujánzása, illetve a népi kultúra alkotásainak piaci áruvá válása, ami összefügg az ebben az időben jelentkező, a népi kultúra, mint egzotikum iránti új keletű érdeklődéssel (vö. Dobszai 2003, 462; Tarján 2005, 66–67).

A 19. század második felében, különösen a kiegyezés után, a magyar társadalomban is mind erőteljesebben érvényesülő polgárosodás és felgyorsuló iparosodás, valamint a piaci viszonyok uralomra jutása, és az azokat követő mind erőteljesebb urbanizáció következtében szintén jelentős mértékben átalakult a különböző csoportok életmódja, ízlése, és ezzel együtt a népi kultúra szerepe, illetve annak megítélése. A század második felében a magyar szellemi élet arculatát továbbra is meghatározó nemzeti liberalizmus ideológiájának eszmei alapja a nemzeti fejlődést a történelem keretének és céljának tekintő, a nemzeti állam kialakulásának főbb korszakainak, továbbá azok dicső történeti eseményeinek bemutatására törekvő historizmus marad. Maga a továbbélő népnemzeti irányzat – mint az irodalmi historizmus sajátos formája – alapozza meg az ekkor kibontakozó nemzeti irodalom kánonját, amelynek korábbi – Petőfi és Arany életműve által reprezentált – demokratikus tartalmi mind jobban összekapcsolódnak az egykori liberális nemesi reformnemzedék által művelt nemzeti romantikus irodalommal. Ennek szellemében a kiegyezés után az irányzat teoretikusai eszményítő, erkölcsnemesítő, hazafias műveket vártak el a korszak költőitől, regény- és színműíróitól, képzőművészeitől. Ebben a szellemben jelennek meg – a kibontakozó városi tömegkultúra részeként – a jobb közönségnek játszott operett és népszínmű előadások, az 1840-es évektől a festészetben is mind erőteljesebben jelentkező népi életképek. Ezek a motívumok megfigyelhetőek már id. Markó Károly, Barabás Miklós és Lotz Károly festészetében – a magyarság, a magyar haza szimbólumaként a pusztá, a gémeskút néhány alakos népi életképekkel történő ábrázolásaiban, gyakran allegorikus tartalmakkal is párosulva, például Barabás Miklós: *A menyasszony érkezése*, id. Jankó János: *Csokonai a lakodalomban* (1859), *A népdal születése* (1860). A magyar nép ábrázolása, művészetének, viseletének, hagyományainak megjelenítése megfigyelhető a 19. század második felében is, például Orlai Petrich Soma: *Falusi iskola* (1860), Mészöly Géza: *Faluvége* (1875), Mednyánszky László: *Itatás* (1888), Csók István: *Szénagyűjtés, Úrvacsora* (1890).

A magyaros jellegre való törekvés a szabadságharc leverését követő időben az önkényuralommal szembeni fellépést is kifejezte. Jól példázta ezt a Feszl Frigyes által az 1860-as éveken épített Vigadó épülete, amely az új magyar stílus előfutára is egyben. A korszak képzőművészeti alkotásainak kedvelt népi témáiban megjelenő egzotikus témák, a pusztában száguldó lovas, a szilaj pásztor, a csikós a nyughatatlan magyar néplélek megtestesítőjeként a magyar szabadságérzés szimbolikus kifejezője is egyben. A kiegyezést követő időszakban a korszak művészetelmélete már tudatos programmá tette a népi formakincs feldolgozását, amelynek nyomán az egész országban megindult a népi motívumok gyűjtése. A nemzeti építészet megteremtéséhez már Feszl Frigyes is fontosnak tartotta a népi motívumok felhasználását, de hasonló motívumok feltűnnek Lechner Ödön épületeinél is, például kecskeméti lovassági kaszárnya, Földtani Intézet, Iparművészeti Múzeum (vö. Dobszai 2003, 463–464; Farkas 2006, 34; Öríné 2004, 24; Gerle 2006, 23–24; Tarján 2005, 112).

Már a század második felében megjelenő első monografikus tájleíró, népismereti munkák (Kubinyi Vahot, Hunfalvy, Orbán Balázs) is nagy figyelmet szentelnek a parasztság tárgyi kultúrájának. Ezekben a művekben jelennek meg az első részletes néprajzi leírások, a nép tárgyi világát, népviseletét bemutató gazdag illusztrációs anyag kíséretében. 1872-ben létrejön az első magyar néprajzi gyűjtemény, a Nemzeti Múzeum Néprajzi Tára, megindulnak az első nagyobb szabású néprajzi gyűjtések, elsőként Herman Ottó a halászat és a pásztorélet hagyományait tárja fel részletesen. 1889-ben megalakult a Magyar Néprajzi Társaság és megindult folyóirata az *Ethnographia*.

A piacosodás folyamatai megfigyelhetőek a század utolsó negyedében Európa-szerte megjelenő úgynevezett néprajzi és gyarmati kiállítások divatjában is. Ennek úttörő kezdeményezői voltak a Carl Hagenbeck által rendezett népszemlék. Ezek olyan, 1874-től állatkertekben és pannotikumokban megrendezett látványosságok voltak, amelyek más kultúrák embereit – a maguk mindennapi tevékenységével, táncaival, dalaival, ceremóniáival, rituáléival együtt – európai perspektívából mutatták be. A csúcspontot az 1884-ben Európa számos országában megforduló szingaléz, majd az 1885. évi Ceylon kiállítások jelentették, melyekhez hasonló kiállításokkal Hagenbeck 1874 és 1931 között járta Európa országait. Ennek mintájára hasonló kiállításokat a világhiállítások keretében is rendeztek. Mivel ezek a rendezvények egészen az 1920-as évekig nagyon népszerűek voltak, hamarosan más vállalkozók is megpróbálkoztak azzal, hogy hasznot húzzanak a megmutatkozó igények kielégítéséből (vö. Fischer-Lichte 2009, 217–218).

A magyar népi építészet, illetve a népművészet egzotikus világának különböző motívumai jelennek meg az 1873-as bécsi világhiállítás magyar csárdájában, továbbá az ott felépített nádtetős tornácos parasztházban. Ezt követte Jankó Jánosnak az 1883-as, majd 1896-os budapesti kiállításokon felépített és berendezett magyar faluja, amely koncentráltan mutatta be valamennyi Kárpát-medencei tájegység és etnikum sajátosságait. Az egész történelmi Magyarországot reprezentáló szabadtéri kiállítás keretében 25 parasztházat építettek fel. Az ezt követő években újabb lendületet vett a népművészet iránti érdeklődés. Gróh István, az Iparművészeti Iskola vezetője, fontosnak tartotta, hogy az intézmény hallgatói megismerkedjenek a magyar népies díszítőformákkal, ehhez elsősorban a kalotaszegi, torockói, mezőkövesdi és sárközi díszítőelemeket javasolta.

Huszka József 1885-ben *A magyar népi stíl* címmel tette közzé népművészeti mintagyűjteményét, amit a műiparosoknak, ipari és polgári iskoláknak, tanító- és tanítónőképzőknek, valamint különböző középiskoláknak szánt. Már ebben a munkában szorgalmazta a magyar népi kézműipar megteremtését. Ezt a törekvést igyekezett Gyarmathy Zsigmondné is megvalósítani, aki Kalotaszeg népi kultúrájának alkotásait gyűjtötte, és a felsőbb körökkel kialakított kapcsolatai révén ezt összekapcsolja a népművészeti árutermeléssel (vö. Tarján 2005, 113–114).

Gyarmathyné Hory Etelka az egyik nevezetes kalotaszegi falu, Magyargerőmonostor református papjának a lánya volt, az első magyar író, aki a falusi életet ábrázolta. Az 1885. évi országos kiállításra őt kérték fel a kalotaszegi szoba berendezésére, aminek olyan nagy sikere lett, hogy hosszú időre megalapozta Kalotaszeg hírnevét. Az ott bemutatott varrottas megnyerte Rudolf trónörökös tetszését, aki megvásárolta azt. Ezzel, mintegy divatot teremtett, ugyanis őt utánozva számos arisztokrata hölgy, majd gazdag polgári származású nő rendelte meg Gyarmathynénál a kalotaszegi kelengyékert és öltözékeket. Ez is befolyásolta azt, hogy ezt követően a népi kultúra iránti érdeklődés a polgárság és az arisztokrácia egyre szélesebb rétegeiben jelent meg. Szinte mindenki gyűjteni kezdte a népi tárgyakat, a vagyonosabbak „magyaros ebédőt” rendeztek be.

Erzsébet királynő magyar parasztbútorokat rendelt, és különböző magyar vidékek hímezeivel díszítette ausztriai vadászkastélyát. Az 1871. évi királyi látogatás idején József főherceg és felesége a belga királynővel együtt ottani népviseletbe öltözött, amit egy székesfehérvári fényképésszel meg is örökítettek. Izabella királynő két kislányát kalotaszegi népviseletbe öltöztetve fényképeztette le. Gyarmathyné jól jövedelmező üzleti vállalkozása hamarosan számos európai országra kiterjedt. A jelentősebb nyugat-európai és hazai divatlapokban számos kalotaszegi hímezésről szóló írás és képes beszámoló jelenik meg, a kilencvenes években számos európai nagyvárosban működnek megbízottjai, akik újabb megrendeléseket gyűjtenek (vö. Tarján 2005, 112–115; Gerle 2006, 25; Farkas 2006, 45; Kósa 2003, 390).

Ezt követően kormányprogrammá vált a paraszti háziipar támogatása, részben a falusi lakosság kereseti viszonyainak javítására, részben pedig a nemzetállami ideológiát alátámasztó „nemzeti ipar” fejlesztésének ideológiáját megalapozó retorikaként. A parasztszék és falusi iparosok művészi

fejlődésének megsegítésére államilag támogatott tanfolyamokat, bemutatókat szerveztek. Ezzel gyakran szinte teljesen megváltoztatták egy-egy település hagyományos népművészetét, azonban az így készített tárgyak közelebb álltak a kor közönségéhez, így könnyebben el tudták adni az így megalkotott tárgyakat. Az ország népművészeti szempontból jelentős tájegységeit rendszeresen felkereső kereskedők mind intenzívebb munkára ösztönözték az ott élő mesterembereket (Kósa 2003, 388).

Fischer-Lichte a népképzések kapcsán a népi, illetve az idegen kultúra egzotikus elemeit hangsúlyozó szemléletmódnak a századforduló táján bekövetkező jelentésmódosulására is felhívja a figyelmet. Úgy véli, hogy ezek a 19. század végi kiállítások kapcsolatba hozhatók az ekkor kibontakozó életreformmal, egyfajta „új testkultúra” kialakulásával, amelyben a népi, illetve archaikus kultúrák iránt, mint az ősi eredetiséget megtestesítő „tisza forrás iránti” felfokozott érdeklődéssel (vö. Fischer-Lichte 2009, 222).

### Az életreform mozgalmak kibontakozása – vissza a természethez

A 19. század végére Európa nyugati régiójában és az Egyesült Államokban egyre dinamikusabban kiteljesedő modern ipari társadalom – az azzal járó robbanásszerű tudományos és technikai fejlődés, és az annak nyomán bekövetkező életmódbeli változások – nem csupán a haladás és a töretlen fejlődés biztos tudatát erősítették meg, hanem ezzel párhuzamosan megteremtették a korszak művészeti és szellemi-filozófiai áramlataiban is megfogalmazódó – és a különböző politikai-társadalmi mozgalmak révén széles körben kibontakozó – kritikáját is. A robbanásszerű iparosodás eredményeként megjelenő új életforma gyökértelessé tette a nagyvárosi embert. Egyre jobban eltávolította a természettől, szétrombolta hagyományos kapcsolatait, kötődéseit. A technika fejlődése, a termelés fokozódása, az életszínvonal állandó emelkedése sem tudta ellensúlyozni az atomizálódás, a lelki elszegényedés érzését. Az ipari munka differenciálódása, mechanikussá válása, a racionális értelem túlhangsúlyozása, az egyoldalúan célirányos gondolkodás és cselekvés komolyan veszélyeztette az egyén biológiai, lelki-szellemi létének egységét. Akadályozta individuális erőinek fejlődését, a személyes életforma megteremtésére irányuló törekvéseit. Sajátos paradoxon, hogy a gyors iparosodás nyomán jelentkező magas fokú szervezethez, a tömegtermelés gépiessége egyre jobban veszélyeztetni látszott az emberi élet természetességét, az egyén épphogy megtalált eredetiségét és alkotóképességét.

Az ebben az időben megjelenő új életforma keresésére irányuló romantikus ihletésű utópiák közös alapmotívuma lesz majd az emberiség aranykorához, a természethez, a természetes életkörülményekhez való visszatérés vágya, továbbá az ember belső világának feltárására, és az abban zajló történések kifejezésére irányuló törekvés. Ez manifesztálódott az élethez és a világhoz való irracionális viszonyulásban, az emberi, továbbá a férfi-nő kapcsolatok természetességének, az élmények eredetiségének, illetve közvetlenségének keresésében, a bensőségesség, önálló egyéniséggé válás iránti vágyban, illetve az életmegnyilvánulások természetes módon történő kifejezésének igényében. Az ennek nyomán a különböző reformmozgalmak legfontosabb retorikai eleme a megmentés, illetve a gyógyítás motívuma lesz majd.

Jól jelzik ezt azok a munkák, amelyek arról szólnak, hogy milyen módjai lennének az emberi világ meggyógyításának, miként lehet begyógyítani a modern civilizáció sebeit az emberi lélekben és a természetben. Ennek útját abban látták, hogy a technikai civilizáció, és ennek részeként minden egyes ember maga is átesik a gyógyulás, illetve tisztulás folyamatán. Ennek egyik viszonylag korai, jellegzetes példája az amerikai író, Henry F. Thoreau által írt *Walden, or life in the Wood* (Walden, avagy élet az erdőben) című 1854-ben, Bostonban megjelent könyv. Ez a saját korában széles körben ható, emblematikus munka esszéisztikus napló formájában összegzi a

szülő erdei életének tapasztalatait, és összegzi azokat a civilizációkritikai gondolatokat, amelyek abban az időben születtek, amikor Thoreau a korszak amerikai civilizációs változásaival szembeni tiltakozásként két évet egy maga által épített erdei faházban töltött el a Massachusetts államban található Walden tó partján (Thoreau 1854). Ezt az erőteljes civilizációkritikai szemléletet követi majd néhány évtizeddel később Edward Bellamy 1888-ban megjelenő *Looking backwards*, majd 1889-ben Edward Carpenter emblematikus alkotása, a *Civilisation its Cause and Cure* (Civilizáció: annak okai és gyógyulása) című munkája, amely művek mintegy összegezték a korszak reformmozgalmainak a természetes életmóddal kapcsolatos közös hitvallását. Ezek az úgynevezett életreform mozgalmak olyan, a kapitalizmuson, illetve a szocializmuson túlmutató társadalom vízióját fogalmazták meg, amelyek egy harmadik utat mutatnak a korszak nyugati civilizációja számára. Reményeik szerint ez a harmadik út vezet el egy olyan társadalomhoz, amelyben mindenki a másik ember testvérvé, barátjává válik majd. Ez lesz az a kvázi-vallásos motívumra épülő „harmadik út”, amelynek ekkor kibontakozó új „Evangéliuma” számos, a korban széles körben terjedő, divatos eszméjét ötvözte magába.

Carpenter munkájának már a címe is a megmentésre, illetve a gyógyításra utal. Nagy hatású könyvében arra keresi a választ, hogy miként lehetséges az emberi világ, illetve a modern nyugati civilizáció által az emberek lelkében és a természetben okozott sebek begyógyítása. Miként megfogalmazza, a nyugati civilizáció megújulása gyógyulás, illetve megtisztulás is egyben. Az iparosodás, illetve az urbanizáció számos szociális és mentális feszültséget okozott, amelyek ebben az időben, mint a 19. századi modern társadalmak alapvető problémái jelentek meg. Elsősorban ezek sajátos, utópisztikus megoldására vállalkoztak a 19. század második felében megjelenő termelő kommunák és települési közösségek. Frederik van Eeden az 1898-ban Utrechtnél (Hollandia) alapított „Walden” nevű termelési kommunájának elnevezése a korábban említett amerikai Henry Thoreau hatására utal. Az Egyesült Államokban a 19. század második felében több mint 600 különböző, többnyire vallási alapon létrejött kommuna létezett, amelyekben, mintegy 100 ezer ember élt (Skiera 2004).

### Életreform mozgalmak és a testhasználat – visszatérés a „természetes mozgáshoz”

A nyugati civilizációt meggyengítő kóros állapot gyógyulása az életreformerek szerint az egyes emberek életének megváltoztatásával érhető el. Miként azt a reformmozgalmak közös eleme – az önreform, a saját életének megreformálására törekvő individuális igyekezet – is jelzi, ezek a reformtörekvések olyan, az emberi testnek a hagyományos kényszerektől való megszabadulásának szükségességét hangsúlyozó testkultúra fontosságát nyomatékosítják, amely kényszerek okozói: egyrészt a korszak hazug szemérmessége, másrészt az iparosodás, és az ezzel együtt járó nagyfokú városiasodás életkörülményei. Ennek jegyében hirdették meg azt az egyes emberek életét megváltoztató, átfogó, egyéni indíttatású reformot, amely kiterjedt a táplálkozás, a higiénia, az öltözködés, a szabadidő, a lakáskultúra, a férfi- és női szerep, a két nem megváltozott társadalmi kapcsolatának elemeire, annak szexuális, illetve erotikus vonatkozásaira. Ennek jegyében a vegetáriánus étkezést, valamint a dohányzástól és az alkoholtól való tartózkodást éppúgy a saját testükhöz fűződő megváltozott viszony előfeltételének tekintették, mint a természetes testápolást – a fürdést, zuhanyzást, masszázst, gimnasztikát és sportot –, valamint a mozgást nem korlátozó természetes ruházatot. Szakítottak a hagyományos ruhadarabokkal, a fűzővel, a nyakkendővel, a keménygallérral, a szűk lábbelivel, és minden, a természetes mozgást akadályozó ruhadarabbal.

Így aztán a testet deformáló, a természetes mozgást akadályozó ruhadaraboktól megszabadított test új mozgásba lendülhetett. Ennek kipróbálására a mozgalmak követői elhagyva a város szürke falait, hosszú túrákra indulhattak, bejárhatták a városok környékét, a szabadban különböző sporttevékenységeket űzhettek. A ruháktól teljesen megszabadulni igyekvő, a szabad test, a „lég-

fürdő” és a friss levegő kultuszát hirdető nudista mozgalmak komolyan vették a szabad levegőn való mozgás jelszavát. A szabad testmozgás céljait megvalósítani igyekvő különböző turisztikai és sportmozgalmak számos torna-, sport- és játékkeremmel, illetve sportlétesítménnyel rendelkeztek, amelyekben azok követői megvalósíthatták a „természetes módon ápol”, a levegőn és a fényben mozgó test, mindkét nemre egyaránt érvényes ideálját (vö. Fischer-Lichte 2009, 222; Németh 2011, 33).

Ezek a reformtörekvések szoros kapcsolatban állnak a századforduló után kibontakozó különböző táncmozgalmakkal. A nemzetközi, elsősorban német szakirodalom az életreform által befolyásolt táncművészeti irányzatok elnevezésére az „önkifejező tánc” (Ausdrucktanz) elnevezést használja. Az önkifejező tánc a test természetes megnyilvánulásait hangsúlyozza, ami egyben utal arra is, hogy ez az irányzat ellentétben áll a klasszikus balett fegyelmezett, „virtuóz” mozgásvilágával és annak művészideáljával. A táncmozgalom jelentős személyiségei, például Isadora Duncan és Mary Wigman egyben a korszak új nőideáljának megtestesítői, akik gyökeresen szakítva a korábbi korok hagyományaival, a 19. századi ruhaviselettel és nőies viselkedéssel, a női test felszabadítására is törekednek. Ezek a táncosnők, illetve az általuk közvetített új női életforma elemeinek fontos szerep jut majd a korszak életreform ihletette olyan női mozgalmában, mint a ruházat reformja, vagy a későbbi testkultúra mozgalmak, amelyek hatása megjelenik az új táncművészeti irányzatok mozgásvilágában is. Ezek a táncosok gyakran egyben a korszak női emancipációs mozgalmainak élharcosai is voltak (Brandstetter 1998, 452). A szabad tánc amerikai megalapozói (például Loie Fuller, Isadora Duncan és Ruth St. Denis) a századfordulót követően honosítják meg annak alapelveit. Felfogásuk szerint a tánc mozdulatsora, a mozgás a táncos belső világának természetes kifejeződése, ezt segíti a női test természetes formáit felerősítő ruhaviselet (lásd részletesen Németh 2011, 33–36).

A különböző életreform törekvések által ápol új mozgáskultúrát széles körben terjesztették és népszerűsítették a századforduló után Európa-szerte megalakuló gimnasztikai iskolák. Ezek közül a legismertebb a neves, genfi származású mozgás-, illetve zenepedagógus Émil Jacques-Dalcroze által 1910-ben, a Drezda közelében található Hellerauban alapított, az általa kidolgozott ritmikus gimnasztika oktatására szolgáló intézmény volt. Ez hamarosan a korszak új német tánc- és színházi törekvések egyik központjává válik. Isadora Duncan táncosi munkája mellett (ennek részletes bemutatását ld. Lever 2003) fontosnak tartotta táncpedagógiai elveinek gyakorlati megvalósítását is. Ezért már 1904-ben, Berlinben nővére, Elisabeth vezetésével koedukált tánciskolát alapított. A bentlakásos intézetben 17 éves korig tanulhattak a növendékek. Az intézet később Darmstadt-Marienhöhe egy szecessziós villájában folytatta működését. Az iskola tánc csoportjának folyamatos vendégszereplései az új táncművészet és az új esztétikai testformálás eredményeinek népszerűsítésére is szolgáltak (Müller 2001, 329–331; Brandstetter 1998, 453).

A táncnak – a zenétől és színpadi képtől független – testi önkifejezést középpontba helyező, önálló műfajként történő megteremtésében jelentős szerepet játszott a magyar származású Rudolf von Laban (Lábán Rudolf), aki 1910-ben Münchenben alapította első iskoláját. Ennek holdudvarához hamarosan nemzetközi hírnű művészek csatlakoztak. 1913-tól Laban a svájci Ascona melletti Monte Verità életreform kommuna tagjaként folytatja tevékenységét (Böhme 2001, 473–475). Laban kolóniájának tagjai az általa kialakított új, misztikán és extázison alapuló mozdulatvilág kidolgozásán fáradoztak (erről ld. részletesen Németh 2011, 35–36). Módszerének lényegét *A táncosok világa* című könyvében így foglalja össze: „A tánc teljes kultúra, teljes társadalom, tiszta tudás [...] az álmovilágot tárja fel. Az emberi lény itt éri el a tudatosság mélyebb szintjét, mert a tánc ritmusa és formái a tudat és lélek ritmusát és formáit tükrözik. A mozdulat jelentést hordoz, de nem lerajzol, és nem leír. A valódi tánc nem mindennapi életünkről, hanem az őserőkről szól” (idézi Fügedi 2009, 9). Elvetette a tánc erős zenei kötődését, ami az önálló tánc

fejlődésének akadály. Ezért arra törekedett, hogy a táncot kiszabadítsa a zene zsarnoki uralma alól. A zene két alapvető összetevője közül a tánc szempontjából a ritmus a legfontosabb. Az általa létrehozott táncos csoport tagjai leginkább a szabadban táncoltak, alkalmanként az éjszakai holdfényben mezítláb, hogy érezzék a földet, gyakran ruha nélkül, hogy érezzék bőrükön a levegő mozgását (Fügedi 2009, 10).

A korszak életreform alapokon nyugvó táncmozgalmainak mindegyik képviselője újfajta ritmikai tudatosság kialakítására törekedett. Dalcroze számára ez például a gyakorlatban azt jelentette, hogy növendékei képesek legyenek a különböző időintervallumok eltérő sorozatait összekapcsolni az erő és sebesség különböző árnyalatainak mozgásban történő megjelenítésével. Ez a képesség csak úgy alakítható ki, ha megtanulnak a ritmusnak megfelelően mozogni, és ha képesek több különböző ritmust egyidejűleg érzékelni. Ahhoz, hogy a növendékekben kialakuljanak a különféle egyidejű ritmusok érzékelésének képességei, elengedhetetlen, hogy egyes végtagjaikkal olyan mozgásokat végezzenek, amelyek eltérő időközökön alapulnak (Jacques-Dalcroze 1922, 55).

Ezek az új mozgásminták abban is forradalmasították az európai táncos mozgásformákat, hogy tudatosan újfajta poliritmikát követtek. Ezek a század első évtizedeiben még viszonylag szűk körben terjedtek csak el, majd a húszas években válnak az új társasági táncokkal – például a különböző egymás mellett futó ritmusokon alapuló shimmyvel és charlestonnal – együtt széles körben népszerűvé (Fischer-Lichte 2009, 223).

#### *Az életreform mozgalmak és a nép – visszatérés a „tiszta forráshoz”*

Fischer-Lichte szerint a fenti mozgalmak által megfogalmazott és terjesztett új testideál kialakításában jelentős szerepet játszottak a korábban bemutatott különböző népkiallítások, amelyek által az megtapasztalhatóvá vált. Ezen keresztül megtapasztalhatóvá váltak a mozgás újfajta formái és mintái is. Ezek egyben valami természetes eredetiséget, követendő ősi forrást is jelentettek: „Az idegenek, akiknek a kolonializmus szellemében primitíveknek, alsóbbrendűeknek és civilizálandóknak kellett volna látszaniuk, ilyenformán – legalábbis az életreform mozgalom kezdete óta – olyan embereknek bizonyultak, akik már rég megtestesítették az új ideálokat, azaz abban az értelemben messze felülmúlták az európaiakat, és jóval előttük jártak. A néprajzi kiállítások tehát végső soron nem annyira az európaiak fölényét bizonyították, hanem sokkal inkább segítségükre voltak saját hiányosságaik megfogalmazásában, mivel láthatóvá tették számukra azt, ami belőlük hiányzott” (Fischer-Lichte 2009, 223).

*1. Angol források – a preraffaelita törekvések.* Hasonló a funkciója a romantika által megteremtett elvágódás motívumnak is, amely az európai kritikai elitet már a 19. század elején a „nép”, a kapitalista viszonyok által még meg nem rontott közösségi társadalmak romlatlan világa felé fordította. Ez a motívum erősödik majd fel a néprajzi kiállítások sajátos típusaként a népi kultúra alkotásai felé való odafordulásban is. Ennek iránya azonban nem a nemzetállami nemzeteszmé elitkultúrájának kánonképződéséhez járul majd hozzá, hanem „tiszta forrásként”, a népi kultúrában még fellelhető természetes rend maradványaként, amihez az életreform jegyében kell majd visszatérni. Ennek motívumai jól nyomon követhetők már az életreform mozgalom korai angolszász irányzataiban, különösen a Nagy-Britanniában kibontakozó preraffaelita festőközösség, és az azzal szoros kapcsolatban álló Arts and Crafts társadalmi és művészeti reformmozgalom retorikájában is. Az első preraffaelita „testvériséget” az angol Királyi Akadémia fiatal festőnövendékei hozták létre. A kortárs akadémiai festészettel szembefordulva magát a természetet tekintették mesterüknek, a középkori és a kora reneszánsz művészet szellemiségét, annak mesterkéletlen őszinteségét, gazdag gondolatosságát kívánták követni, ezért választották a preraffaelita nevet. A művészközösség egyik alapítója, Dante Gabriel Rossetti elhagyva a londoni művészeti akadémiát, és a fiatal, tehetséges festő, Ford Madox Brown személyében mestert választott magának. Tőle

hallott először a nazarénusokról, a német preraffaelitákról, akikkel Brown Rómában kapcsolatban állt. Az egymástól való tanulás érdekében közös műhelyt béreltek, és *The Gern* (A csíra) címmel közös művészeti lapot alapítanak. Az éles támadások következtében a közösség 1854-ben feloszlott. Rossetti tanítványjaiból bontakozik ki a preraffaeliták második nemzedéke: William Morris, Edward Burne-Jones, Artur Hughes, Val Princep, Spencer Stanhope és a költő Swinburne (Péteri 2003, 27–28).

A később Arts and Crafts néven világszerte ismertté váló, Morris által vezetett mozgalomra jelentős hatást gyakoroltak John Ruskin angol műkritikus és író utópista és keresztényszocialista eszméket hangsúlyozó művei, amelyekben kortársait a múlt értékeinek megőrzésére buzdította. Szemléletében konzervatív és romantikus vonások keveredtek, munkáiban (pl. *Vélcse kövei, Szézámok és liliumok*) a vallás és szépség szellemében történő nevelés elvét hirdette. A szép kultusza által kívánta megreformálni a társadalmat, és az embert visszavezetni Istenhez. Az eredetiség jegyében hangsúlyozta a középkori kézművesség visszaállítását, és támogatta művészi ipari műhelyek szervezését. Társadalmi reformkísérletei során Sheffield gyárvárosában múzeumot alapított, földműves szövetkezetet szervezett, egészségesebb munkáslakásokat építtetett, a gyári nagyipari termelés helyett a kézi munka szépségeit hangsúlyozta (vö. Bozóki és Sükösd 2007, 100).

Morris a középkori művészet erkölcsi magasabbrendűségét hirdető angol építész, Pugin, valamint John Ruskin, a kortárs kapitalista társadalom kapzsiságát és haszonlesését elítélő gondolatai nyomán fogalmazza meg azt az alapelvet, hogy a művészetnek egyformán szépnek és hasznosnak kell lennie. Művészetideálja – szintén Ruskin nyomán – viszi tovább a középkori kézművesség tisztaságát és egyszerű szépségét hangsúlyozó, esztétikai inspirációkért és erkölcsi útmutatásért a középkorhoz forduló preraffaelita festők első generációja, és vezetője, Dante Gabriel Rossetti törekvéseit. A mozgalom szellemében készült el barátja, Webb által tervezett lakóháza, a kenti Bexley Heath-ben épített Red House (Vörös Ház, 1859). A vörös téglából készült épület a korabeli magánházépítés megújítására irányuló mozgalom egyik kiindulópontja. A baráti együttműködésből hamarosan sikeres kézműipari dekorációs vállalkozás jött létre. Az új cég nem a korabeli nagyipari módszerek, hanem a középkori céhek gyakorlatát vette alapul, amelyben a mesterek nemcsak megtervezték, hanem el is készítették műveiket. Céljuk olyan elfogadható árú iparművészeti tárgyak (kárpitok, bútorok, festett üveg, bútorszövet, csempe és tapéta) létrehozása, amelyek nemcsak a tehetősek, hanem szélesebb rétegek számára biztosítottak művészileg is igényes belsőépítészeti alkotásokat. A mozgalom legfőbb újítása abban az ideológiában rejlett, amely visszanyúlt a középkori építészet, kárpitok és kézzel festett kódexek, házbelső és bútorzat rusztikus világához. Tárgyaik motívumait gyakran merítették például az Artúr-legendakörből, és a középkori angol költő, Chaucer költészetéből (Dempsey 2002, 19).

Az Arts and Crafts vezéralakja a formatervező, költő, festő és szociális reformer William Morris (életútját és munkásságát ld. részletesen: Poulson 1989), akinek utópikus regénye, a *News from Nowhere*, a múlt eltűnt világából, a „seholsincsországról” szóló tudósításként – mintegy modellként szolgálva – nagy hatással volt a kor életreformereire is. Ruskin nyomán hangsúlyozta, hogy az élet teljességének és az emberi boldogságnak alapvető feltétele a művészi környezet, a művészi tevékenység. A középkor idealizált világa, ahol a kézműves maga készítette eszközeit, ruháit és bútorait, munkájában a célszerűség és a szépség egymással szoros kapcsolatban álló, elválaszthatatlan elemek voltak. Ezt az elérhetetlen eszményt Morris 1871-es látogatása során Izland szigetén vélte felfedezni. Izland társadalmá és gazdasága – az ország földrajzi elszigeteltsége, természeti adottságai, a norvég és dán gyarmatosítás következtében – jelentős mértékben eltért az európaiótól. A szigeten az emberek a feudalizmus előtti állapotban, kisebb közösségekben éltek. Morris csodálta az izlandiak összetartását, közösségi életét, de tudta azt is, hogy ezt az állapotot az ipari fejlődés és a civilizációs változások visszafordíthatatlanul átalakítják majd. Csatlakozva az angol szocialista

mozgalomhoz, az angol munkásság felemeléséért, a kultúra demokratizálásáért folytatott harc aktív szereplőjévé vált. 1890-ben írja meg utópisztikus regényét, a *News from Nowhere* (Hírek Seholországból) címmel, amiben izlandi tapasztalatai alapján álmódott meg egy olyan világot, ahol a nemes közösségi élet anyagi jóléttel és biztonsággal párosul (vö. Péteri 2003, 28–29).

Morris országában nincsenek törvények, börtönök, nincs pénz és politika; a köz jóléte és boldogulása minden ember közös érdeke. Az egyetlen dolog, ami ebben a tökéletes világban ellenségeskedéshez vezet, az a nő és férfi viszonya, a szerelem és a szexuális vágy. Ezért Morris országában nem létezik a házasság sem, mivel szerinte két ember kapcsolatát külső kötelékkel nem szabad, és nem is lehet befolyásolni. Országának éltető ereje az alkotómunka öröme. A teljes élethez hozzátartozik a fizikai edzettség és a szellemi munka. Hősei úsznak, eveznek, de a testedzés áhított formája az útépítés és az aratás is. Házaik a természeti környezet által körülvett, kertvárosi környezetben épített egyforma, egyszerű, de igényes épületek, amelyek belsejét falfaragások és freskók díszítik. Ruháik természetes anyagból készülnek, egyszerűek, kényelmesek, biztosítják a test szabad mozgását. Azokat hímzés díszíti, és mives csat fogja össze. Morris országában fontos szerephez jut a természet szeretete, a természettel összhangban álló élet, a természet szépsége: tisztasága erőt adó, éltető forrás. A táplálkozás is természetes, sok gyümölcscsel és friss, ropogós kenyérral. Az étkezés része a közösségi életnek, amelyben természetes a közvetlenség és a vendégszeretet. Az országban élő nők szabadok, önállóak és kezdeményezők. Morris országában nincsenek iskolák, a gyermekeket a felnőtt közösség neveli, és elsősorban az élet gyakorlati dolgaira felkészítve a szerszámok és könyvek önálló használatára buzdítják őket; a kor viszonyaihoz képest, akárcsak a nők, feltűnően szabad és önálló életet élnek (vö. Péteri 2003, 30).

Morris utópisztikus gondolatai mellett az Arts and Crafts mozgalom gyakorlatias törekvései is jelentős mértékben hatottak a kor gondolkodóira és alkotóművészeire. Hatása megjelenik például a korabeli építészet új törekvéseiben is. Ennek jellegzetes jegyei az épület funkcióiból történő kiindulás, a helyi tradicionális építészeti stílusra és anyaghasználatra való fokozottabb odafigyelés, továbbá az épületnek a környező tájba történő szerves beilleszkedésére, a historizáló stílusoktól való megszabadulásra irányuló törekvés. A mozgalom erőteljesen hatott a századforduló után elterjedő brit kertvárosi mozgalomra (Garden City Movement), majd az ennek nyomán a kontinens egészére kiterjedő kertvárosépítő mozgalomra is. Az ennek elméleti alapjait kidolgozó Ebenezer Howard 1902-ben jelentette meg az olyan kisvárosok építését célként megfogalmazó *Garden Cities of Tomorrow* (A holnap kertvárosai) című könyvét, amelyek képesek lesznek feltartóztatni a nagyvárosok terjeszkedését és túlnépesedését (vö. Dempsey 2002, 19–20).

Miként Thoreau, Carpenter és Morris művei is jelzik, az életreform képviselői kortársaiktól eltérő módon közelítenek a természethez. Számukra ez a menekülés útja, ősi forrás, a paradicsom, ahova minden ember vágyakozik. Ez a természetfelfogás erőteljesen kritizálja a modern tudomány természetképét, azt a személytelen, idegen, barátságtalan mesterséges világot, amelybe a technika egyre mélyebben belehatolva, annak természetes ökológiai környezetet átalakítva, olyan mesterséges és urbanizált világot teremt, amely egyre embertelenebb. A reformerek szerint a természet ezzel szemben maga a gyógyító romlatlanság, az ősi, örök-egészség metaforája. Ebből adódóan a természethez, az egészséggel is kapcsolatba hozható számos további fogalom is társult (például természetes gyógymódok, természetes étrend, természetvédelem, természetes életvitel, természetes ruházat). A már Rousseau által is hangoztatott: „vissza a természetbe” jelszó az életreformerek körében is nagyon népszerű, ami ebben a megközelítésben nem csupán az ember és természet kapcsolatának új formáját, hanem az ember természetes tulajdonságaira való odafigyelés igényét is jelentette. Az életreform retorikájának szuggesztív képei között ott található az életre leselkedő egyre nagyobb veszélyekről szóló apokaliptikus látomások, továbbá a természeti környezet megmentésének vágya is. (A fentieket vö. Skiera 2003, 77–80.)



2. *A közép- és kelet-európai népies törekvések további eszmei forrásai.* Az erőteljes kultúrákritikai alaphang előzményei a század első felében a romantika törekvései mellett Schopenhauer filozófiájában jelennek meg a legmarkánsabban. Gondolatai a század utolsó évtizedeiben kibontakozó kultúrákritika részeként elsősorban Nietzsche életművében nyernek majd új aktualitást. Friedrich Nietzsche (1844–1900) korai, 1870–76 közötti munkásságának alapvető jellemzője a kor német kultúrájának – ezen belül iskolarendszerének – kíméletlen kritikája, de a nagy gondolkodó egész filozófiájának is talán legalapvetőbb eleme a korabeli európai kultúra hagyományos értékeinek tagadása. Legjelentősebb kultúrákritikai munkáit *Unzeitgemäße Betrachtungen* (Korszerűtlen elmélkedések) provokáló címmel gyűjtötte össze. Ezek háttérben az állt, hogy az 1870-es évek immár egységes Németországában Nietzsche úgy érezte, hogy a Franciaország elleni győztes háború, Bismarck birodalomszervezési sikerei, a „Gründerjahre” gazdasági eufóriája, a sovíniszta önelégültség nagy veszélyeket hordoz magában a német nép jövője szempontjából. Véleménye szerint a veszélyeztetett egy erőteljes, széleskörű kritikai hang segítségével váltható ki leginkább. Ennek jegyében indít támadást a korabeli összes alapvető – de szerinte talmi – érték ellen. Az *Elméltetések* záró tanulmánya, a *Történelem haszna és kára* a szerinte elavult dolgokat kutató német szellemtudomány fölött gúnyolódik. A legerőteljesebb támadást a korszak történelemtudománya ellen intézi, amely csupán arra képes, hogy kortársaiba a hamis birodalmi öntudat káros magvait elültesse, és sovíniszta pátozával manipuláljon. Részletesen felsorolja a kor „történelem betegségének” kártétéményeit, és arra keres választ: mi lehet a gyógyulás útja (vö. Scheibe 1969, 5–7; Skiera 2003, 53–55).

Ezzel összefüggésben fogalmazódik meg az a kritikai gondolat, amely hangsúlyozza, hogy a kor emberére jellemző új erkölcs új értékeket keresve fogalmazható meg. Ennek kialakítása egy teljesen új generációra vár, erre a jövő alakítója: az ifjúság lesz képes. Meggyőződéssel vallja, hogy az új ember igazi első generációja majd ezután fog felnőveleskedni – azaz neveli fel majd önmagát –, mely generáció képes lesz egy új, valóban emberhez méltó jövő megteremtésére. Miként ezt az *Imígyen szóla Zarathustrában* megfogalmazza: „Gyermekeitek földjét szeressétek: ez a szeretet legyen új nemességek – fölfedezetlen föld a messze tengeren: vitorlátok azt fürkészsze, fürkészsze egyre! Gyermekeitekben tegyétek jóvá, hogy atyátok gyermekei vagytok: Így váltsatok meg minden múltat! Ezt az új törvénytáblát állítom fölédtek!” (Nietzsche 1972, 274–275).

Az életreform mozgalmak nép felé fordulásának ideológiai megalapozásában Nietzsche mellett a századforduló különböző, gyakran anarchista színezetű agrárszocialista mozgalmak, vallási törekvései is szerepet játszottak. Ezek kapcsán elsősorban Lev Tolsztoj, és a jelentős magyar gyökerekkel rendelkező Schmitt Jenő Henrik hatása a legszámtalvebb. Lev Tolsztoj, a neves orosz író, az 1850-es évek végén Nyugat-Európában tett tanulmányútját követően, 1859 és 1862 között birtokán, Jasznaja Poljanában, az önmagát fenntartani tudó paraszti közösség ideálja alapján falusi iskolát alapított a környékbeli parasztek gyermekei számára. Ebben az iskolában Tolsztoj minden vonatkozásban elutasította az erőszakot. Iskolájában nem volt osztályozás, nem volt kötelező házi feladat, és nem volt kötelező a bejárás. Világnézetében az 1880-as években további gyökeres fordulat is bekövetkezett, egyre intenzívebben kezdett foglalkozni a vallási kérdésekkel. Orosz nyelvre fordította az Evangéliumokat. Írásaiban egyre erőteljesebben hangoztatta, hogy ezek tanításai alapján valósítható meg az Isten országa a Földön. Vallási munkáiban hangsúlyozta a felebaráti szeretet fontosságát, kiemelve azt, hogy a gonosszal szemben sem szabad erőszakosnak lenni. Szakítani igyekezett addigi arisztokrata életformájával, és látványosan megpróbált kilépni abból: egyszerű parasztként kezdett öltözködni és paraszti munkát végezni.

Schmitt Jenő Henrik német származású, magyar kötődésű, Bács megyében, majd az Igazságügyi Minisztériumban hivatalnokoskodó autodidakta filozófus. Műveinek többsége német nyelven jelent meg. Egyetemi tanulmányait állami ösztöndíjasként a pesti egyetemen, majd a

filozófia doktoraként Berlinben folytatta, ahol megismerkedett a német szociáldemokratákkal, radikálisokkal és anarchistákkal. 1896-ban lemondott miniszteriumi állásáról, és 1897-től *Állam nélkül* és *Ohne Staat* címen indított anarchista lapjában tette közzé eszméit. Ezekben az években szoros kapcsolatba került a Várkonyi István vezette agrárszocialista mozgalommal. A bácskai parasztek körében több előadást tart, illetve a budapesti értelmiség körében népszerűsíti tanait. 1899-ben kiadja Tolsztoj *Die Christliche Lehrer*, és a Nietzsche filozófiáját népszerűsítő *Nietzsche an der Grenzscheide zweier Weltalter* című írásait. Az ezt követő években Berlinben rendezte be az életét, de gyakran megfordul Budapesten is. 1904 és 1906 között jelenik meg filozófiai főműve, a *Gnósis*. Az ideális anarchista filozófus az öntudatra ébredő parasztságot az őskeresztények önszerveződő mozgalmához hasonlítja. Vallásról való felfogására erőteljesen hatottak a nazarénus szekta tanításai. A nazarénusok a társadalmi változásokat az erőszakos állam tagadásában látták. Filozófiájában a nazarénus szekta erőszak nélküli életeszményét társította a szociáldemokrácia alapvető elgondolásaival, és a társadalom újraszervezését kezdetben alulról jövő, belső mozgalomként, az agrárszocialisták mozgalmának keretében vélte megvalósulni (vö. Szoboszlai-Kiss 2010, 476–477).

Munkásságának gnosztikus alapokon nyugvó korszakát az 1892-ben Krisztusról írt könyve nyitotta meg, amelyben a vallások és filozófiák közös lényegét, általános igazságát hirdette. Az ember lényege szellemi volta, mely isteni eredetű, örök, végtelen és megismerhető. Isten nem rendkívüli lény, nem emberfeletti parancsoló hatalom, hanem a mindenki-ben benne rejlő, megismerhető lehetőség. Krisztus az ember eme univerzális lényének megismerője. Hinni benne a vele való egytlényegűséget, az ember isteni voltának megismerését jelenti. A vallás nem külső abszolútumba vetett hit, hanem erről szóló belső tudás. Ez a kereszténység és a filozófia lényege. A filozófia nem iskolai tudományosság, hanem önismereti, életvezetési alapok nyújtása. Ez a tudás vallása, amit religiónak nevez (Bozóki és Sükösd 2007, 85). 1894-ben Berlinben megalapította a *Die Religion des Geistes* című folyóiratot, amelynek Lev Tolsztoj is munkatársa lett. Termékeny kapcsolatukat a kölcsönös megbecsülés jellemezte. Felfogásukban számos közös vonás található. Közös volt Krisztus felé fordulásuk, az erőszak nélküiség hangsúlyozása, és a közös végcél az evilági, uralom nélküli társadalom. További közös vonás, hogy mindketten a parasztságban találták meg eszméik éltető talaját (Bozóki és Sükösd 2007, 87).

Nietzsche kultúrákritikájának másik, a népi, illetve faji vonatkozásait hangsúlyozó recepció irányja leginkább Lagarde és Langbehn műveiben jelenik majd meg. Az azokban kikristályosodó szemléletben nyer majd erőteljes népies színezetet, lesz a 20. század első felében jelentkező sajátos német gyökerű népies (völkisch) irányzatok egyik eszmei, ideológiai megalapozója. Ezek a törekvések a természethez való visszatérés romantikus retorikáját összekapcsolják a természeti létet romlatlan formájában még megőrző, a germán faj történeti gyökereihez visszavezető, illetve megtettesítő és megőrző népi kultúrával. A nép lesz az éltető közeg, és követendő példa, amely mintegy irányt mutat a kapitalizmuson, illetve a szocializmuson túlmutató harmadik utat kereső gondolkodók számára.

A „népies” Nietzsche-követő Paul de Lagarde 1878 és 1881 között kiadott *Deutsche Schriften* (Német írások) című alkotásában a német nemzeteszme, a nemzeti vallást hangsúlyozó ősgermán kultusz „völkisch” irracionális motívumai mellett megjelennek a konzervatív forradalom víziói is. A korszak másik Nietzsche „utánérzése” Julius Langbehn 1890-ben megjelent *Rembrandt als Erzieher* (Rembrandt mint nevelő) című munkája, amely a század első évtizedeiben az életreform népies irányzatai mellett, a német ifjúsági mozgalom és a művészetpedagógia egyik eszmei megalapozója lesz majd. A szerző Rembrandt személyében, az emberben és zseniális művészen a német kultúra előképét látja. A korszak kultúráját bíráló, patetikus alaphangú kiáltvány a materializmussal, az intellektualizmussal, a kor művészi, erkölcsi hanyatlásával feleselő szöveg, a

becsület, az igazság, a szépség ősi értékei, az egyéniséget kifejező művészet mellett foglal állást. Azt hangsúlyozza, hogy az igazi művészet felismeri a természet misztériumát, nyitott a vidéki életre és a hazára, ezen keresztül az egyszerű népre. A művészet fontos népnevelő, emberformáló eszköz, képes arra, hogy az esztétikai hatás eszközeivel megváltoztassa az életet (Scheibe 1969, 6). Langbehn hatását jól érzékelteti, hogy a könyv a századforduló egyik legnépszerűbb irodalmi alkotásaként rövid idő alatt 40 kiadást ért meg. Részben ebből fakadó hatásának köszönhető a századfordulóra az európai életreform közép-európai irányzatait erőteljesen befolyásoló sajátos, „völkisch” orientációjú „Nietzsche-kultusz” kibontakozása.

Lagarde és Langbehn hatása erőteljesen érvényesült a századforduló táján kiteljesedő német ifjúsági mozgalom törekvéseiben, amelynek gyökerei a 19. század utolsó évtizedéig nyúltak vissza. Ekkor kezdődött a Berlin-Steiglitzben működő gimnázium diákjainak gyalogtúra-mozgalma, amelynek eredményeként 1901-ben megalakult az első „Wandervogel” (vándormadár) egyesület. A mozgalom a nagyvárosi civilizáció természetből elidegenítő, lélekölő hatása elleni tiltakozásként indult, de háttérben a felnőttek civilizációjával ellentétes, önálló ifjúsági kultúra megteremtésének igénye is megfogalmazódott. A századforduló után sorra alakuló ifjúsági túraszervezetek egy sajátos, öntörvényű világot, egy gyökeresen új érték- és normarendszert alakítottak ki. Ennek elemei közé tartoztak a felelevenített középkori diákszokások, a régi német dalkincs, a szokatlan, meghökkenítő ruházat, a nagy, romantikus utazások, az éjszakázás omladozó romok között vagy parasztszérűben. Mindez homlokegyenest ellenkezett azzal, ami a polgári értelemben vett „kiránduláshoz” vagy „sétához” tartozott (Németh 1996, 26). Az ifjúsági mozgalom sajátos módon közvetítette a korszak közép-európai életreform törekvések különböző elemeit, és jelentős mértékben hozzájárult a német népi kultúra újrafelfedezéséhez is. Ilyen sajátos életreform motívum volt a túrázó fiatal egyszerű, természetközeli életmódja, lemondása a civilizáció nyújtotta kényelemtől, és az új, szokatlan ruhadívat, amely képviselőjét egyaránt elválasztotta a gyermektől és a felnőttől is, valamint a népdal, népzene, néptánc, a régi színjátékok felelevenítése.

A népi kultúrához való közeledés, illetve Langbehn hatása nyomon követhető a német népi életképfestészet, illetve a részben az azok hagyományait felvállaló, ebben az időben alapított német művésztelepeken (például Worspode, Dachau, Murnau, Würth am Rhein) élő művészek munkáiban és életfelfogásában is. A népi élet mindennapi eseményeit, a falusi tájat ábrázoló alkotók hangsúlyozták azt az alkotó erőt is, amit ez a környezet jelent számukra. A szemléletüket meghatározó Langbehn könyv szellemiségét a korszak művelt középosztályának körében rendkívül népszerű művészeti folyóirata, a *Kunstwart* vitte tovább. A folyóirat Langbehn nyomán, az általa megfogalmazott gondolatokat népszerűsítve, a kor nyugtalan világának ellensúlyozására Dürer korához, a régi német mesterekhez visszatérve, miként a kor más irányzatai is, megkísérelte megragadni az időtlenség érzését. Ehhez azonban nem a francia impresszionizmus útját követte. Nem az elröppenő élmények megragadására, hanem az ember saját természetének lényegéhez igyekezett visszatérni, amit a saját nemzeti hagyományokhoz, a népművészethez való visszatérés által igyekeztek megvalósítani. A népi életmódhoz való visszatérés egyben a természetes élethez való visszatérést is jelentette. Ez a nemzeti és általános érvényű kultúridentitás összeegyeztetésére irányuló törekvés olyan sajátos, az életreform gondolatvilágát idéző ösztönző alkotás megteremtésére tesz kísérletet, amely a hétköznapi élet és a művészet összekapcsolása útján megvalósuló, mindenki által elfogadott Gesamtkunstwerk, ösztönző művészeti alkotás is egyben. A felfogás mélyebb társadalomlélektani gyökereit vizsgálva megállapítható, hogy ez a népművészet-felfogás, amely az idealizált népi világban egy tisztább, szent világ meglétét véli felfedezni, szublimált formában tükrözi mindazok identitásváltását és kiútkeresését is, akik mind kiábrándultan fordulnak szembe a kapitalizmus profitorientált világával. Céljuk egy tisztább világ, a nemzeti közösség megtalálása. Ez a kiútkeresés azonban veszélyforrás is egyben, ami leginkább akkor jelentkezik

majd, amikor a nemzeti örökséggel való nosztalgikus, idealisztikus azonosulás összekapcsolódik a szociáldarwinizmus társadalomelméletének merev, leegyszerűsítő sematizmusával (vö. Kemper 2000, 301).

### Az életreform magyar recepciója és hatása a népfelfogás alakulására

A fentiekben körvonalazott hatások jól nyomon követhetők a századforduló után a hazai, nép-, illetve népművészet-felfogás változásaiban is. Miként azt Gellért Katalin megállapítja, a népművészetet a századforduló Magyarországon nem csupán a nemzeti tradíció őrzőjének, hanem egy töretlen őserő kifejeződésének, sajátos formanyelvet teremtő művészetnek is tartották. Ebben a megközelítésben a népművészet szerepe kettős. Egyrészt a romantika és historizmus hatására elkezdődő folyamatok betetőzéseként, a művészet más stíluskorszakaihoz hasonlóan önálló történetiséget elnyerve bekerült a múzeumokba. Másrészt a paraszti világ és annak művészete történeti és időbeli jellegét elveszítve egyben az ekkor kialakuló új esztétikai szemlélet éltető elemévé válik majd (vö. Gellér 2006, 13).

#### *A gödöllői művésztelep és a népművészet*

A századforduló után Magyarországon is megjelenő életreform hatására mind erőteljesebben fogalmazódnak meg azok a népművészet folytathatóságára vonatkozó elképzelések, amelyek szerint a nép művészete az új – a magasművészet mércéjével mérhető – magyar ösztönző művészet legfontosabb megalapozója. Ez a szemlélet legerőteljesebben a magyar „Monte Verità”, a gödöllői művésztelep alkotói körében jelenik meg. A Budapest közeli kisvárosba, Gödöllőre „kivonuló” művészek által alapított művésztelep és életreform kommuna 1901-ben jött létre az angol preraffaelisták nyomán Európa-szerte kialakuló művésztelepek, illetve életreform közösségek mintájára. A gödöllőiek, miként a többi, ebben az időben megszülető európai művészközösség, a munka, az élet és a művészet valamikori egységét kívánták újratemetni.

A csoport vezérégyéniségei: Nagy Sándor (1869–1950), Körösfői-Kriesch Aladár (1863–1920), Toroczka Wigand Ede (1870–1945), akikhez számos további művész is csatlakozott. A csoport a természetes, egészséges élet reforméletmódját a társadalmi egyenlőség eszméivel párosította. A művésztelep alkotóit nem stílusuk, hanem művészet- és életfelfogásuk kapcsolta össze. Ennek jellemzői a különböző életreform közösségek életmódjának követése, például az öltözködés, étkezés, közösségi, férfi-nő kapcsolatok, a női (ld. Nagy 2003) és férfi társadalmi szerepfelmérés, a gyermeknevelés terén (a gödöllőiek nevelésfelfogásáról ld. részletesen Révész 2003; a gödöllői művésztelep életmód- és mentalitáselemeiről ld. részletesen Szabó 2003). Ehhez kapcsolódnak a valláshoz való viszonyulás új formáinak kísérletei, a szakralitás és transzcendencia új formáinak keresése, az individuális alapokon nyugvó szubjektivitás előtérbe helyezése, a misztikus életérzés, és a társadalmi feladatvállalás felfokozott igénye (ld. erről Gellér 2003). Az életreform közösségre Schmitt eszméi mellett jelentős mértékben hatottak a korai angol életreform mozgalom jelentős irányzatai és személyiségei: John Ruskin, és a demokratikus művészet koncepcióját megfogalmazó William Morris, a kortárs Walter Crane; továbbá Lev Tolsztoj, Julius Hart – akinek berlini kommunájában egy ideig Schmitt Jenő is élt –, és más német népies esztétikai és művészeti törekvések (például Langbehn és Fidus), valamint skandináv, leginkább finn és svéd képzőművészkörökben megjelenő, szintén a vidéki életet népszerűsítő életreform törekvések képzőművészeti képviselői (például Gallen és Liipola), továbbá a különböző, szintén életreform ihletettséggű kvázi-vallásos törekvései, a teozófia, antropológia mellett, és bizonyára azok hatására a buddhizmus tanai is (ld. erről részletesen Gellér 2003). Tolsztoj hatását jól jelzi, hogy Körösfői-Kriesch a gödöllői telep megalapítása előtt, 1885 és 1889 között a nyarakat a Boér család diódi házában

töltötte, ahol ebben az időben egy tolsztojánus közösség tevékenykedett. Nagy Sándor Tolsztoj iránti tiszteletét jól jelzi, hogy 1902-ben Jasznaja Poljanában meglátogatta az agg író (Bozóki és Sükösd 1994, 90).

A természetes, tiszta népi ideálvilágot kezdetben Erdélyben fedezték fel. Az első intenzív Erdély-kapcsolatokat a művésztelép vezetője, Körösfői-Kriesch Aladár alapozza meg, aki már az 1890-es években több nyarat töltött Tövisen és Diódon a Boér családnál (erről ld. részletesen Murádin 2003). Ott érintette meg először az erdélyi táj és a népművészet szépsége, amelyhez élete későbbi szakaszaiban is mindig újra visszatért. Erdélyen belül Kalotaszeg mintegy a népművészet újrafelfedezésének vallásos kultuszhelyévé vált. Ez többeknél olyan külsőségekben is megjelent, mint a névváltoztatás. Kriesch Aladárt Körösfő, Toroczkai Wiegand Edét pedig Torockó szépsége készítette új előnév felvételére.

A népművészet, illetve Erdély hatása valamilyen formában minden gödöllői művésznél megfigyelhető. Ruskin és Morris, illetve Tolsztoj és Schmitt nyomán művészetfelfogásuk közös eleme volt a munka, az élet és a művészet egységének megteremtésére irányuló törekvés, amelyben a környezet, és az élet mindennapi tárgyainak megszépítésének, illetve az azzal összhangban álló új életforma organikus példája a népművészet és a népélet volt. A művésztelép tagjai arra törekedtek, hogy a népművészet élettel, illetve a művészettel azonos, őseredetinek tartott motívumait megjelenítsék saját alkotásaikban, illetve a falusi emberek között élve megtapasztalják és kövessék az egyszerű emberek természetközeli, természetes életformáját. Kósa Ferenc szerint a fiatal gödöllői művészek kalotaszegi érdeklődésének elmélyüléséhez döntő hatású volt a Morris köréhez tartozó neves angol preraffaelita festő, Walter Crane 1901-es magyarországi útja, akit Gyarmathyné angol megbízottja, egyben a festő titkára, a Londonban élő Rozsnyay Kálmán hívott meg Magyarországra. Crane Kalotaszegen is megfordult, Gyarmathyné házában vendégeskedve elragadtatva nyilatkozott a megismert népviseletről, és egy rajzszorozatot is készített a látottakról. Rozsnyainak valószínűleg szerepe volt abban is, hogy a kalotaszegi népviseletet megismerte az öreg Ruskin, és sok más nemzetközileg elismert művész, például Kipling, Oscar Wilde, Sarah Bernhardt és Zola is elismerően nyilatkozott a magyar népművészetéről. Ezt követően Körösfői-Kriesch, Edvi Illés Aladár és Koronghy Lippich Elek, a gödöllői művészek céljainak legfőbb eszmei és anyagi támogatója, többször is kirándultak Kalotaszegre. A Kalotaszeg-kultusz nyitányának tekinthető a Magyar Iparművészet című folyóirat egyik tematikus száma, amelyet teljes egészében Körösfői-Kriesch és Lippich Kalotaszeggel kapcsolatos cikkei és rajzai töltöttek ki (Kósa 2003, 392–393; K. Lippich 1903 és Kriesch 1903). A telep másik meghatározó személyisége, Nagy Sándor világ- és művészetfelfogása közel állt Körösfői-Kriesch Aladárnak a mindennapi élet és a művészet összekapcsolására irányuló törekvéseivel. Számára nemcsak a tárgyi népművészet, hanem a népköltészet is ihlető forrást jelentett. Jól érzékeltetik ezt a marosvásárhelyi Kultúrpalota számára készített népballadai tematikájú üvegablakai, Júlia szép leány, Kádár Kata, Budai Ilona, Szép Salamon Klára drámai világának ábrázolásai (vö. Lábadi 2006, 113).

A gödöllőiek nem csupán gyűjtötték a népi kultúra még fellelhető tárgyi emlékeit, hanem szisztematikusan törekedtek azok rendszerezésére is. Ez Körösfői mellett erőteljesen érvényesült Undi Mariska munkásságában, akinek a népművészet iránti rajongása gyermekkorában kezdődött. A század első éveiben a Néprajzi Múzeum felkérésére néprajzi tárgyakat rajzolt, illetve gyűjtött majd későbbi erdélyi útjai során közvetlen kapcsolatot alakított ki modelljeivel, szállásadóival, hosszú időt töltve a falusi emberek körében, élve azok életének hétköznapijait és ünnepeit. Ennek a szisztematikusan együttműködésen, szívélyes emberi-baráti kapcsolatokon nyugvó alkotó- és gyűjtőmunkának az eredményeit számos, magyarázatokkal ellátott, a népélet ünnepi eseményeit bemutató fotóalbum, rajz, több száz darabból álló népi textilgyűjtemény őrizte meg (vö. Nagy 2004, 10–11).

Zichy István parasztsághoz fűződő viszonyát szintén a közvetlenség és az alkalmazkodóképesség jellemezte. Ő is hosszú időt töltött Körösfőn, kalotaszegi viseletet öltött magára, megtanulta a táj-szólást, templomba, táncba járt, együtt dolgozott a falusiakkal. Medgyaszay István Juhász Árpáddal Kalotaszeg mellett – jobbára gyalogszerrel – bejárta Erdély más tájegységeit is. Útjairól naplót is vezetett. Egy-egy faluba érkezve felkereste a település vezetőit (tanító, tiszteletes, jegyző), majd szállást keresett. Minden településen felkereste a helyi ácsmestereket, tőlük tudakolta a házépítés fortélyait, és feljegyezte a népi építészet helyi szókincsét is. Bekapcsolódott szállásadói életébe, például elkísérte a gazda lányát a fonóba, ahol a nótázást hallgatva csujogatásokat és különböző népnyelvi kifejezéseket jegyzett le.

Toroczkai Wiegand Ede művészetének fő ihlető forrása a Székelyföld volt, ahova nem csupán gyűjteni járt, hanem 1907-től hét éven át ott is élt. Építési tehetségét számos erdélyi épület, falusi népházak, gazdasági és középületek, nyaralók őrzik. 1910-ben megbízzák a marosvásárhelyi népművészeti múzeum tervezésével. Számos írása tükrözi Erdély hatását: a *Cserényös házak* alapos, forrásértékű néprajzi leírás a székely viseletről, tárgyi kultúráról, az ottani szokásokról, szólásmondásokról. *Öreg csillagok* című munkájának lapjain a csillagokhoz kapcsolódó hiedelmek, a népi hitvilág, a népi természetismeret elevenedik meg. Székelyföld mellett sok időt töltött Torockón, és számos kalotaszegi faluban is megfordult (vö. Nagy 2004, 12–13).

Az erdélyi népművészet elemei mellett a gödöllőiek előszeretettel használták a mezőkövesdi népviselet formavilágát is. Számos művészeti alkotásuk: grafikák, festmények, faliszőnyegek, játékok őrzik a matyó viseletek motívumait. A matyó nép művészete legintenzívebben Juhász Árpádra hatott, aki 1911-ben fél évig lakott családjával Mezőkövesden. Mellette gyakran megfordult a Matyóföldön Undi Mariska, Körösfői-Kriesch Aladár, Nagy Sándor és Mihály Jenő is.

Nagy Sándor népművészeti elemeket gyűjtő és feldolgozó tevékenysége elsősorban Dunántúl tájaihoz, főként Göcsejhez kötődik. Művészetére a népi fafaragó művészet volt legnagyobb hatással, alkotásain gyakran feltűnnek a göcseji tornácoszlopok, házoromzatok, faragott székek aprólékos díszítőmotívumai. Undi Mariska jó ismerője volt a Dunántúl jellegzetes népművészeti központjainak (például Kapuvár, Sárköz, Csököly, Ormánság) is. Jelentős még Juhász Árpád és Medgyaszay István Dunántúlon végzett gyűjtőmunkája is (vö. Nagy 2004, 14–15).

Ezekhez a kezdeményezésekhez kapcsolódik majd Malonyay Dezső nagyszabású vállalkozása, *A magyar nép művészete* című könyvsorozat, amely mintegy összekovácsolja ezeket a szerteágazó törekvéseket. Ennek első kötete az általuk oly nagyra értékelt Kalotaszeg művészetét mutatta be. Malonyay könyvsorozatában a gödöllőiek közül Edvi Illés Aladár, Körösfői, Undi Mariska, Juhász Árpád, Medgyaszay István, Zichy István és Nagy Sándor vett részt. Malonyay és a gödöllőiek találkozásában szerepet játszott Körösfői-Kriesch, illetve a gödöllői kolónia számos tagjának szoros barátsága a vállalkozás kezdeményezőjével. Ezt erősítette továbbá az is, hogy a kezdeményezés közel állt a művészközösség korábban már bemutatott életeszményéhez, és azt remélték, hogy a népi ábrázolások formavilága által is gazdagodik majd művészetük (vö. Lábadi 2006, 112; a Malonyai munkáról ld. továbbá részletesen Kósa 2003).

A kalotaszegi kötet szerkezete egyszerű: a táj bemutatása, viselet, templom, ház, temető. A centrális részt mindig a házról szóló fejezet alkotta. Ettől a tagolástól csak a harmadik kötet tért majd el, amelyben a preraffaelita felfogás hatására megjelent a teljes környezeti kultúra. Ezt a kötődést a *Magyar Iparművészetben* megjelenő kritikai méltatás is észrevételezi: „Most azután megjelenik egy könyv. Hogy mi a tartalma? Minden, mert maga az élet. Az az élet, amelyet Ruskin álmodott végig a pízai temető árkádjai alatt sétálva, amelyért a fanatikus Morris élete végéig küzdött. Az az élet, amely ideálja a kultúra minden harcosának. Csupa szín, vonalak finom játéka, harmónia és lélek. Csodálatos mesevilág, amely eldugott völgyhajlásokban, csörgedező patakok, kicsiny folyók partján, emberi hajlékokban oltárát emeli a nemzeti szépnek [...] kincset érő föld Kalotaszeg. Évszázadokon keresz-

tül organikusan fejlődő művészet fészke, nekem olyasmi, mint a magyar nép lelkiismerete. Váddal teli lelkiismeret, amely arról beszél, hogy hosszú időn által alig akadt magyar ember, aki megértette, aki megérezte. Tapogatózva, dadogva gyötrődünk s lábunk alatt aranyból volt a fövény. Emlékezem arra, hogy Walter Crane ujjongva élt ezen a vidéken néhány boldog órát” (Margitay 1907).

A gödöllőiek népművészet felfogása az ihlető, Ruskin középkori ideálvárosát és Morris „seholsincsországát” az erdélyi faluközösség rusztikusabb színeivel váltotta fel, és ezáltal azt jellegzetesen közép-európaivá, illetve magyarrá tette. A gödöllői művésztelep szecessziós stílusa – a kortárs észak- és kelet-európai művésztelepekhez hasonlóan – összefonódik a nemzeti tartalmú művészettel. A művészetek szintézisében, a kézművesség eszményítése, a műfajok egyenrangúságának gondolatán belül fontosnak tartották a népművészet és a „grand art” határainak eltörlését. A felfogásuk szerint a népművészet a művészet ősforrása, amely „éltető talaját, elevenítő kútforrását képezi minden leendő magyar művészetnek” (Gellér és Keserű 1994, 24.). Így vált számukra Kalotaszeg, néprajzi gyűjtésük fő területe „ruskini szigetté”, ahol az élet és a művészet még nem vált szét, a népművészet az őt körülvevő élettel azonos. A gödöllőiek Ruskin és Morris nyomán nem csupán a különböző művészeti formák, hanem a művészet és élet egyenjogúsítására, az „élet művészetének” megteremtésére törekedtek. Ennek szimbólumvilágát műveikben leginkább a művész-próféta-tanító hármas egysége jeleníti meg” (vö. Gellér és Keserű 1994, 25.).

#### *Az életreform és a népi kultúra elemeinek megjelenése a kor építőművészeti, népzenei és néptáncgyűjtő törekvéseiben*

A gödöllői művészteleppel közvetlen kapcsolatban álló építészek, Medgyaszay és Thoroczkay Wigand mellett a fiatal Kós Károly lesz az, akire leginkább hatottak az angol preraphaelita mozgalom eszméi, amellyel már műgyetemai éveiben megismerkedett. Kós a magyar nemzeti architektúra megújítását keresve jutott el azokhoz az új angol művészeti elképzelésekhez, amelyek nemcsak építészeti szemléletét befolyásolták, de hatással voltak kibontakozó könyvművészetének kialakulására és társadalomszemléletére is. Ezek a hatások kezdetben az erdélyi műemlékek tanulmányozásában és Kós népművészet felé fordulásában követhetők nyomon. Miként egyik írásában megfogalmazta „Megjegyeztem magamnak az osztrák Oldrich és a belga Van de Velde nevét, és megismerkedtem Ruskinnal és Morrisszal” (idézi Sas 2010, 21). Kósra az angol Ruskin és Morris mellett nagy hatással voltak Ashbee és Crane törekvései is. A fiatal építészhallgató egész életére azonosult Ruskin törekvéseivel, és a stílust és formát a népnél kereste, a népművészet forrását pedig a középkor művészetében találta meg. Morris munkásságának az a törekvése ragadta meg leginkább, amely a kor emberének olyan házat kívánt építeni, amely külső és belső felépítésében egyaránt alkalmazkodott a helyi hagyományokhoz. A másik fontos alapelve Ashbee munkássága kapcsán így fogalmazza meg: „Az embernek, a családnak építi a házat, nem másnak; épületei nem kirakati tárgyak. Mindig a belsőt tervezi, amelyhez a külső úgy simul, mint a dió beléhez a védő héj. [...] Az anyagot mindenkifelett szereti és becsüli: sosem hazudik tehát: ami fa, azt fának mutatja, ami vakolat, az nem utánoz követ” (idézi Sas 2010, 23).

Első nagyobb erdélyi tanulmányútja során készíti el *Erdélyország építészete* című vázlatkönyvét, amelynek egyik tanulmánya Segesvár és Torockó, a másik pedig Székelyföld és Kalotaszeg építészetét és néprajzát mutatja be. Rajzos munkáinak középpontjában Kalotaszeg állt. Kós nem csak díszes viseletüket, nemzedékek által létrehozott építészeti formáikat csodálta meg, hanem észrevette a falusi közösségeket működtető évszázados rendet is: „A kalotaszegi nagyon értelmes, művelt nép, itt minden faluban régóta van iskola. S a kolozsvári középiskolába is be-beadták az apák gyermekeiket. Az iskola hozzáért az életükhöz. [...] Ők őrizték a falu rendjét, erkölcsét, a közös javakat. Vigyáztak legelőre, erdőre. Papnak, jegyzőnek csak úgy volt maradása köztük, ha ezt az igényüket, a maguk dolgainak intézéséhez való jogukat respektálta” (Sas 2010, 29).

1910 őszen született meg sztánai nyaralóhelye, a Varjúvár, amelynek épületén erőteljesen érződik Morris lakóháza, a Red House hatása. A klasszikus angol házat megalkotó építészekhez hasonlóan az épületet természetes környezetbe, árnyas facsoportok közé helyezte, elrejtve azt a kíváncsi tekintetektől és kifejezve a természet iránti tiszteletét.

Hasonló elképzeléseket tükröz Hermann Antal néprajzkutatónak a közeli Jegenye fürdőhelyen építtetett háza, aki ott háziyomdát is berendezett. A székely népi és történeti építészet elemeinek felhasználásával az angol Craft and Draft irányzat legkövetkezetesebb hazai követőjeként alkotja meg első jelentősebb munkáit. Ezek közé tartozik például a Jánszky Bélával közösen tervezett Zebegényi templom (1908–1909), az Állatkert (1909–1910), a városmajori elemi iskola (1910–1911), az óbudai református parókia (1908–1909), a sepsiszentgyörgyi múzeum (1911–1912) és a kolozsvári „kakasos” templom (1912–1913) épülete. Az 1912-ben elfogadott, az angol kertvárosi mozgalom, Morris és körének hatását tükröző Wekerle-telepi munkás- és tisztviselőtelep terve szintén az erdélyi történeti és népi építészet elemeinek felhasználásával készült.

Az életreform törekvésekkel szintén kapcsolatba hozható az a népi kultúra felé fordulás, amely a 20. század elejének Kodály Zoltán és Bartók Béla nevéhez kapcsolódó magyar zenei törekvésekben érhető nyomon. Azt az elemi erőt, amit művészetére a népművészet jelentett élete alkonyán, 1944-ben megjelenő egyik írásában Bartók Béla az alábbiakban érzékelteti: „Mi megérezte a parasztszene hatalmas művészi erejét, annak legérintetlenebb formáiban azt az erőt, amellyel útnak lehet indítani és ki lehet fejleszteni egy olyan zenei stílust, amelyet még legapróbb elemeiben is áthat ennek a tiszta forrásnak éltető ereje” (Bartók 1989, idézi Büky 2006, 128). Kodály nép felé fordulásának életreform gyökereit Pukánszky Béla és Pethő Villő munkái elemzik részletesen (Pukánszky 2005b; Pethő 2008; 2011).

A két szerző más indíttatásból kezdett a népzenevel foglalkozni: Bartók mint inspirációt kereső művész, Kodály számára pedig a gyűjtés a későbbi *A magyar népdal strófászerkezete* című doktori disszertációjának témáját jelentette. Első gyűjtőútjukra 1906-ban került sor, Bartók Vésztő környékén, majd Erdélyben, Kodály pedig a Felvidéken található Zobor vidéken folytatta a gyűjtőmunkát. Bartók gyűjtéseit 1918-ban fejezi be, majd tudományosan feldolgozza és publikálja az összegyűjtött anyagot.

Ebben az időben mindkettőjük életformájában és gondolkodásmódjában megjelenik az életreform törekvések hatása. Erre utal a gödöllői művésztelep tagjaival ápolott kapcsolatuk, ebben valószínűleg Kodály közvetítő szerepe érvényesült. Vannak adatok Kodály és a gödöllőiek egyik vezetője, Nagy Sándor eszmei kapcsolatára, de 1905-től kezdődően Bartók gondolkodásában és életvitelében is kimutathatóak azok a külsőségek, amelyek a gödöllői művésztelep lakóit is jellemezték. Ebben az időben írt leveleiben is megjelennek a kapitalizmust, a városi kultúrát tagadó, romantikus felhangok: „Városi emberszag! Gyűlölt dolog! Kedves parasztjaim között kellemes órákat töltök” (idézi Büky 2006, 134).

Miként Büky Virág megállapítja, ebben az időben életmódjában számos, az életreform hatására utaló további elem is megjelenik. *A Kossuth szimfónia* komponálása idején viselt magyaros ruháját Tolsztoj-ínggel és szandállal cseréli fel. Úri társaságba csak azért is nyári ingben, gallér és kézelő nélkül, kopott cipőben érkezik. *A Kékszakállú* 1911-es elutasítása után a városból kivonulva kiköltözik Rákoshegyre. Ehhez járul a gödöllőiekre is jellemző egészséges étkezés, a reggeli torna és séta, amely elválaszthatatlan Bartók mindennapjaitól, miként a waidbergi életreform szanatóriumból hozott labdajáték, valamint a rendszeres napfürdőzés és a vegetáriánus étrend (vö. Büky 2006, 135).

A korszak életreform gyökerű népi kultúra iránti érdeklődésének középpontjában, különösen a gödöllőiek esetében, leginkább a népi kultúra tárgyi vonatkozásai álltak. A népi táncok iránti érdeklődésre utaló leírásokkal így csak ritkábban, például Zichy István naplójában találkozunk.

Ebben a kalotaszegi táncrend néhány elemének leírása jelenik meg. A körösfői nép között élő művész részletesen leírja a falu közösségi táncrituáléjának jellegzetes vonásait. Bemutatja a tánc helyének kijelölését, a cigány fogadását, a tánchoz való gyülekezés rendjét. A táncalkalmak ismétlődő három fő mozzanatról így ír: „Az első mozzanat igen méltóságteljes ritmikus lépés volt. Ennél a táncos térdeit felváltva magasra emelte, másik lábán jól felemelkedett, miközben hüvelyk- és középujjával folyton „füttyögetett” (csettintett). Ezalatt hívta be a gazda a táncba a többi legényeket. [...] Mire a legénység mind benn volt a „karikóban” a cigány a frissebb ritmusú „figurát” játszott. Ezt mindenki többé-kevésbé egyénien járta. Ez egyrészt hihetetlen gyors bokázással, másrészt ugrásokkal, közben a csizmaszár ütemes csapkodásával, füttyögetéssel és kurjongatással ment mindaddig, amíg mindannyian valósággal lázba jöttünk. Akkor a zene egyszerre csak csendesedni kezdett, és a tánc átment harmadik mozzanatába, ami inkább csak kórséta volt, miközben a zenét a táncosok tapssal kísérték” (Zichy 2003, 145).

Szintén a kalotaszegi táncok ebben az időben még élő hagyományairól tudósít a Kós Károly által 1914-ben Sztánán megrendezett Protestáns bál táncleírása, amely az építész sógorának visszaemlékezéseiben található: „Pár ütem után berobog tizenkét kalotaszegi legény. Finom, hófehér vászonból készült, berakott, rojtos, bő gatyában, sarkantyús pengés csizmában, varrottas kék bujkában és fejükön kalotaszegi módra varrott szalagos fehér szalmakalappal. Leeresztett aranygombos derékszíjjal és rajta a lelógó híres kalotaszegi színes, bojtos farmatringgal. Nyakukon az arany pillangós, varrott, rojtos nyakkendővel. Rögtön körbeálltak és egy pillanat alatt elkezdték táncolni a legényest” (idézi Sas 2010, 62).

## Zárszó

A forradalmakkal lezárul a népi kultúra törekvéseit középpontba állító, erőteljes pedagógiai relevanciával is rendelkező hazai életreform fejlődésének első izgalmas szakasza. A húszas évektől kezdődően a korábbi időszak társadalom- és emberformáló hevületét felváltották a szintetizáló, megőrző, a változatlant, az abszolútumot kereső törekvések. Ezzel párhuzamosan megváltozik majd a népi kultúra, a népművészet szerepe is. A társadalmi témák is mindinkább nemzeti és faji szempontokat erőteljesen hangsúlyozó népies síkra terelődtek. A vizsgálódás tárgyát egyre inkább a nemzeti sajátosságok, a magyar lelkiség vizsgálata adta.

A harmincas években ismét tág kontextusban megfogalmazódó szociális téma sem elméleti síkon, hanem a gyakorlat szintjén, a szociográfiában, falukutatásban és a népi mozgalomban jelentkezik. A hazai életreform mozgalom hangvételében domináns új, retorikai elemeit ebben az időben egyre inkább Németh László harmadik utas utópiája („Kert-Magyarország”, családias falanszter, a szellemi elit új nemessége és a minőségiszocializmus) és Szabó Dezső faji alapokon nyugvó nemzeti radikalizmusa (új magyar honfoglalás) uralja. Ebben az időben teljesedik ki Kodály Zoltán népzeneben gyökerező zenepedagógiája, a gyöngyösbokréta és a regös cserkészlet mozgalma. Karácsony Sándor népszerű pedagógiai műveiben pedig arról tesz hitet, hogy létezik egy sajátos magyar észjárás, a „csudálatos”, és az ennek megfelelő magyar világnézet. Műveiben sajátos formában ötvöződnék majd a népi mozgalom retorikájával rokon életreform törekvések, a különböző reformpedagógiai és lélektani koncepciók a protestantizmus újjászületését szorgalmazó elképzelésekkel. Miután azonban a két világháború közötti időszak megváltozott népfelfogásának elmélyült elemzése túlmutat jelen tanulmányunk terjedelmén, annak bemutatása egy további elemző munka feladata lesz majd.

A tanulmány az *Életreform mozgalmak és a reformpedagógia* (K 68484, témavezető: Németh András) című OTKA kutatáshoz kapcsolódik.

## Irodalomjegyzék

- Ariès, Ph. és Duby, G. (1992, szerk.): *Geschichte des privaten Lebens. Bde. 1–4*. Frankfurt am Main.
- Bitterli, U. (1982): „*Vadak*” és „*civilizáltak*”. Gondolat Kiadó, Budapest.
- Bozóki András és Sükösd Miklós (2007): *Anarcho-demokraták. Az anarchizmus elmélete és magyarországi története*. Gondolat Kiadó, Budapest.
- Böhme, G. (2001): Monte Verità. In: Buchholz Kai et al. (szerk.): *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben. Band 1*. Häusser Verlag, Darmstadt. 473–476.
- Brandstetter, G. (1998): Ausdrucksanz. In: Krebs, D. és Reuleche, J. (szerk.): *Handbuch der deutschen Reformbewegungen. 1880–1933*. Peter Hammer Verlag, Wuppertal. 451–464.
- Burke, P. (1991): *A népi kultúra a kora újkori Európában*. Századvég Kiadó – Hajnal István Kör, Budapest.
- Büky Virág (2006): Népzene gyűjtés vagy népzene tudomány. Népzene kutatás a 20. század eleji Magyarországon. In: Öriné Nagy Cecília (szerk.): *A népművészet a 19–20. század fordulójának művészetében és a gödöllői művésztelepen*. Gödöllői Múzeum, Gödöllő. 128–135.
- Dempsey, A. (2003): *A modern művészet története*. Képzőművészeti Kiadó, Budapest.
- Dobszay Tamás (2003): Magyarország kulturális élete a dualizmus idején. In: Gergely András (szerk.): *Magyarország története a 19. században*. Osiris Kiadó, Budapest. 459–489.
- Erdélyi János (1846): A magyar népdalok. In: Erdélyi János (1991): *Nyelvészeti, népköltészeti, népzenei írások*. Akadémiai Kiadó, Budapest. 109–171.
- Farkas Zsuzsa (2006): A népi életkép tradíciója a magyar festészetben. In: Öriné Nagy Cecília (szerk.): *A népművészet a 19–20. század fordulójának művészetében és a gödöllői művésztelepen*. Gödöllői Múzeum, Gödöllő. 32–48.
- Fischer-Lichte, E. (2009): A Másik teste – a Másik tekintete. Exhibicionizmus, látnivágyás és voyeurizmus a 19. és 20. század fordulóján. In: Csúri Károly et al. (szerk.): *Határátlépések. Kulturális terek reprezentációi*. Gondolat Kiadó, Budapest. 216–240.
- Fügedi János (2009): Lábán Rudolf – az új tánc útjainak látnoka. In: Lábán Rudolf: *Táncnak szentelt élet*. L'Harmattan, Budapest. 7–22.
- Geller Katalin (2003): Újtás és tradícióvállalás. In: Geller Katalin (szerk.): *A Gödöllői Művésztelep. 1901–1920*. Gödöllői Városi Múzeum, Gödöllő. 5–26.
- Geller Katalin (2006): A népművészet esztétikai szemlélete közép-európai viszonylatban. In: Öriné Nagy Cecília (szerk.): *A népművészet a 19–20. század fordulójának művészetében és a gödöllői művésztelepen*. Gödöllői Múzeum, Gödöllő. 9–22.
- Geller Katalin és Keserű Katalin (1994): *A gödöllői művésztelep*. Cégér, Budapest.
- Gerle János (2006): Gondolatok az építészet és a népművészet kapcsolatának történetéről. In: Öriné Nagy Cecília (szerk.): *A népművészet a 19–20. század fordulójának művészetében és a gödöllői művésztelepen*. Gödöllői Múzeum, Gödöllő. 23–31.
- Habermas, J. (1998): *Filozófiai diskurzus a modernségről*. Helikon Kiadó, Budapest.
- Jacques-Dalcroze, É. (1922): *Rhythmus, Musik und Erziehung*. Schwabe Verlag, Basel.
- Kemper, A. (2000): Heimatkunst, Bauertum, Scholle, Blut und Boden. In: Buchholz Kai et al. (szerk.): *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben. Band 1*. Häusser Verlag, Darmstadt. 299–301.
- Klaniczay Gábor (1990): *A civilizáció peremén*. Magvető Kiadó, Budapest.
- K. Lippich Elek (1903): Beszélgetés a művészetről és Kalotaszeg. *Magyar Iparművészet*, 6. évf. 6. sz. 245–250.
- Kósa László (2003): *Nemesek, polgárok, parasztok*. Osiris Kiadó, Budapest.

Koselleck, R. et al. (1992): Volk, Nation, Nationalismus, Mase. In: Brunner, O. et al. (szerk.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Band 7*. Stuttgart. 141–431.

Krabbe, W. (2001): Die Lebesreformbewegung. In: Buchholz Kai et al. (szerk.): *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben. Band 1*. Häusser Verlag, Darmstadt. 25–30.

Krebs, D. és Reuleche, J. (szerk., 1998): *Handbuch der deutschen Reformbewegungen. 1880–1933*. Peter Hammer Verlag, Wuppertal.

Kriesch Aladár (1903): Mit jelent hát a Kalotaszegi művészet. *Magyar Iparművészet*, 6. évf. 6. sz. 250–284.

Lábadai Károly (2006): A népművészet – gyűjtés és ihlet forrása. In: Öriné Nagy Cecília (szerk.): *A népművészet a 19–20. század fordulójának művészetében és a gödöllői művésztelepen*. Gödöllői Múzeum, Gödöllő. 111–116.

Lever, M. (2003): *Isadora Duncan. Egy élet regénye*. Európa Kiadó, Budapest.

Lutz, R. (2000): *Recht und Ordnung. Herrschaft durch Verwaltung im 19. Jahrhundert*. Frankfurt am Main.

Margitay Ernő (1907): A magyar nép művészete. *Magyar Iparművészet*, 10. évf. 4. sz. 218–219.

Muradin Jenő (2003): A diódi telepről. In: Gellér Katalin (szerk.): *A Gödöllői Művésztelep. 1901–1920*. Gödöllői Városi Múzeum, Gödöllő. 32–37.

Müller, H. (2001): Tanz der Natur. Lebensreform und Tanz. In: Buchholz Kai et al. (szerk.): *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben. Band 1*. Häusser Verlag, Darmstadt. 329–334.

Nagy Beáta (2003): „Az otthon művészetének művelése” női szerepek a gödöllői művésztelepen. In: Gellér Katalin (szerk.): *A Gödöllői Művésztelep. 1901–1920*. Gödöllői Városi Múzeum, Gödöllő. 51–58.

Nagy Veronika (2004): A nép művészetének keresése. In: Lábadai Károly (szerk.): *„csak néztem és gyönyörködtem”. Népművészet a gödöllői művésztelepen*. Gödöllői Városi Múzeum, Gödöllő.

Németh András (1996): *A reformpedagógia múltja és jelene*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest.

Németh András (2011): A reformpedagógia és az életreform mozgalmak kapcsolata. In: Bolvári-Takács Gábor et al. (szerk.): *Perspektívák az új évezredben a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánckutatásban*. Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest. 29–39.

Nietzsche, F. (1972): *Válogatott írásai*. Gondolat Kiadó, Budapest.

Pethő Villő (2009): Az életreform és a zenei mozgalmak. *Iskolakultúra*, 19. évf. 1-2. sz. 3–19.

Pethő Villő (2011): *Kodály Zoltán és követői zenepedagógiájának életreform elemei. PhD értekezés tézisei*. Szegedi Tudományegyetem, Neveléstudományi Doktori Iskola, Szeged.

Poulson, Ch. (1989): *William Morris*. Chartwell Books, New Jersey.

Pukánszky Béla (2005a): Kodály Zoltán zenepedagógiai munkásságának életreform motívumai. In: Németh András, Mikonya György és Skiera, E. (szerk.): *Életreform és reformpedagógia: nemzetközi törekvések magyar pedagógiai recepciója*. Gondolat Kiadó, Budapest. 192–213.

Pukánszky Béla (2005b): Kodály Zoltán zenepedagógiája és az életreform. *Iskolakultúra*, 15. évf. 2. sz. 26–37.

Révész Emese (2003): Művészeti nevelés a gödöllői művésztelep mestereinek elméletében és gyakorlatában. In: Gellér Katalin (szerk.): *A Gödöllői Művésztelep. 1901–1920*. Gödöllői Városi Múzeum, Gödöllő. 161–171.

Rousseau, J.-J. (1957): *Emil, vagy a nevelésről*. Tankönyvkiadó, Budapest.

Sas Péter (2010): *Kós Károly Képeskönyv*. Pallas-Akadémia Könyvkiadó, Csikszereada.

Scheibe, W. (1969): *Die reformpädagogische Bewegung*. Beltz Verlag, Weinheim–Basel.

Siegert, R. (2007): Der Volksbegriff in der deutschen Spätaufklärung. In: Schmitt, H., Horlacher, R. és Tröhler, D. (szerk.): *Pädagogische Volksaufklärung im 18. Jahrhundert im europäischen Kontext: Rochow und Pestalozzi im Vergleich*. Haupt Verlag, Bern, Stuttgart, Wien. 32–57.

Skiera, E. (2004): Az életreform mozgalmak és a reformpedagógia kapcsolata. In: Németh András, Mikonya György és Skiera, E. (szerk.): *Életreform és reformpedagógia: nemzetközi törekvések magyar pedagógiai recepciója*. Gondolat Kiadó, Budapest. 12–23.

Skiera, E. (2003): *Reformpädagogik in Geschichte und Gegenwart*. Oldenbourg Verlag, München.

Szabó Krisztina Anna (2003): „Az egész élet szigete” életmód és mentalitás a gödöllői művésztelepen. In: Gellér Katalin (szerk.): *A Gödöllői Művésztelep. 1901–1920*. Gödöllői Városi Múzeum, Gödöllő. 41–50.

Szoboszlai-Kiss Katalin (2010): Az erőszak nélküli társadalom eszméje. Az anarchista Schmitt Jenő Henrik társadalomfilozófiai eszméi és hatásuk. In: Garaczi Imre és Szilágyi István (szerk.): *A tudomány, a kultúra és a nemzet helye a Kárpát-medencében*. Veszprémi Humán Tudományokért Alapítvány, Veszprém. 471–483.

Thoreau, H. F. (1854): *Walden, or life in the woods*. Boston.

Wolbert, K. (2001): Die Lebensreform. Anträge zur Debatte. In: Buchholz Kai et al. (szerk.): *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben. Band 1*. Häusser Verlag, Darmstadt. 13–24.

Zichy István (2003): Napló. In: Gellér Katalin (szerk.): *A Gödöllői Művésztelep. 1901–1920*. Gödöllői Városi Múzeum, Gödöllő. 144–148.

## „...apró őrtüzek az éjszakában: ...az énekes ifjúság fényjelei...”

Ifjúsági zenei mozgalmak a két világháború között

Az egymáshoz laza szállal kapcsolódó életreform mozgalmak a mindennapi élet gyökeres megváltoztatásának igényével jelentek meg a 19-20. század fordulóján. Egyrészt választ kerestek a gazdasági változások által generált társadalmi problémákra, másrészt egy új, demokratikus és emberközpontú világot akartak megteremteni. A sokszínű eszmei, filozófiai háttérrel rendelkező mozgalmakat, melyek az emberi élet valamennyi területét lefedték, több közös motívum köti össze. A reformtörekvésekben megjelent egyfajta megtisztulási vágy, „a visszatérés valami ősihez, a tiszta forráshoz” vágya. A modern, ám mind jobban elembertelenedő városi élet ellentételezéseként megnőtt az érdeklődés a természet és a természethez közeli életformák iránt. A nagyvárosban élő ember magányának és társtalanságának feloldásaként megjelent a régi, ősi közösségi létformákhoz való visszatérés igénye. Ezeknek a közösségeknek az önmeghatározását, saját gyökereikhez való visszatalálását segítette a nemzeti kulturális értékekhez, a „tiszta forráshoz” való visszanyúlás. A létrejövő új közösségek egyúttal pedig elindítói, illetve folytatói lettek több társadalmi csoport – nők, munkások és fiatalok – emancipálódási törekvéseinek is.

Jelentősen megváltozott a kor emberének önmagáról alkotott képe. Megjelent a „fogyasztó” embertípus, az önmagát és sorsát alakítani képes individuum, aki egyre inkább igyekezett idegrendszeri és fiziológiai működéseit, a lelki történéseit és a történések mögött rejlő ok-okozati összefüggéseket megismerni. Megváltozott a felnőtt férfi és nő saját magáról alkotott képe, és ezzel összefüggésben a családról és a gyermekről alkotott kép is. A gyermek- és felnőttkor közé eső ifjúkor jelentősége megnőtt. Ennek pszichológiai törvényszerűségeit, szükségleteit és feladatait tudatosították a megjelenő ifjúsági csoportok és mozgalmak, amelyek egyúttal egy új kultúrát, saját érték- és normarendszeren alapuló szubkultúrát is teremtettek. Ezt a szubkultúrát a „felnőttek világától” eltérő életmód, kapcsolati rendszerek, fogyasztási – azon belül is kulturális fogyasztási – szokások és művészeti törekvések jellemezték. A csoportokra jellemző művészeti törekvéseken belül sajátos zenei világ, zenei törekvések is megjelentek.

Tanulmányunkban bemutatjuk, milyen zenei törekvések jelentek meg a két világháború között a magyar Éneklő Ifjúság mozgalomban és a magyar cserkészszövetségben, valamint a német Wandervogel mozgalomban és annak sajátos zenei világát átvevő német ifjúsági zenei mozgalomban. Célunk, hogy rámutassunk a bemutatott mozgalmak közös pontjaira.

### A magyar kórusmozgalom megújulásának kezdetei

„Mint apró őrtüzek az éjszakában: úgy gyúlnak ki egyre-másra az énekes ifjúság fényjelei, amelyekből mégis csak szebb jövő dereng felénk” – írta Kodály az Éneklő Ifjúság mozgalomról egy feljegyzésében 1937 májusában (Kodály 1989, 377). Az Éneklő Ifjúság mozgalom kibontakozása az 1930-as években nagy szerepet játszott a magyar kórusmozgalom megújulásában. Az 1934-ben megrendezett első Éneklő Ifjúság hangverseny előzményei az 1920-as évekre vezethetők vissza. Az 1920-as évek elején egy új előadói csoport jelent meg a koncertszínpadon: a gyermekkar. Erre először a *Psalmus Hungaricus* Zeneakadémián 1924 decemberében megrendezett előadásán került sor. A Zeneakadémia orgonáját javították, ezért kellett a női kar szólamait egy gyermekkórusral is megerősíteni. A *Psalmus Hungaricus* Kodálynak nemcsak Magyarországon, de világszerte

ismertséget és elismerést hozott, ugyanakkor egy új, addig kiaknázatlan előadói apparátusra, a gyermekkarra irányította a figyelmet.

A gyermekek aratta sikeren felbuzdulva 1925 februárjában Kodály két újabb művet komponált egy fiúkórus, a Borus Endre karnagy vezette Wesselényi utcai polgári fiúiskola énekara számára. A fiúkórus Kodály 1925. április 2-án rendezett zeneakadémiai népdalestjén nagy sikerrel mutatta be a *Villőt* és a *Túrót eszik a cigányt*. „A Villő és a Túrót eszik a cigány bemutatóján nemcsak mi éreztük meg a magyar jövő új zenei távlatait” – nyilatkozott később a kórus karnagya, Borus Endre (Eősze 1956, 80). A *Zene* című lapban lelkes kritika jelent meg a hangversenyéről: „Kitűnő ötlet volt Kodálytól a még teljesen kihasználatlan gyermekkar szerepeltetése; a közönség alig tudott betelni a frissen csengő hangok újszerű szépségével” (Eősze 1956, 80). A magyar zene és a magyar kórusirodalom számára új távlatokat jelentettek a népdalokon, népi szövegeken alapuló művek.

1925 és 1929 között Borus Endre kiváló kórusa Kodály több szerzői estjén is szerepelt, az ebben az időszakban keletkezett első gyermekkari műveket ők mutatták be (Szabó 1984). Kodály így nyilatkozott 1926-ban a *Világ* című lapban: „egyik célom az, [...] hogy munkálkodjam a magyar énekstílus kialakításán. [...] A másik kérdés, hogy ezeknél a hangversenyeknél foglalkoztat a gyermekkórusok problémája. A gyermekeknek azt kell adni, ami közel áll hozzájuk, ami nem lépi át az ő gondolat- és érzésvilágukat” (Eősze 1956, 85). A gyermekkórus a felnőtt előadók között is megállta a helyét: 1928 márciusában egy szimfonikus zenekari esten a Székesfővárosi Zenekar mellett léptek fel, májusban pedig Budapest három legjobb felnőtt kórusával – a Palestrina Kórusral, a Székesfővárosi Énekkarral és a Budai Dalárdával – együtt álltak színpadra.

Az 1929. április 14-én megrendezett *Kodály Zoltán Gyermekkar-esten* hét pesti iskola, közel 700 gyerek énekelt Kodály legújabb műveit. A *Pester Lloyd* egy új nemzeti zenekultúra megjelenését üdvözölte: „Aki ezeket a gyermekeket [...] énekelni hallotta, megleshetette, hogyan keletkezik a nemzeti zenekultúra” (Eősze 2007, 133). A sikeres hangverseny műsorát később április 28-án és május 9-én *Éneklő Ifjúság* (sic!) címmel, még több résztvevővel ismételték meg (Eősze 2007, 134). Kodály gyermekkórusait 1927 és 1934 között a fővárosban és vidéken is többször szólaltatták meg iskolás gyermekekből szervezett énekkarok. Az először 1925-ben bemutatott *Villőt* például 1926-ban Szegeden, 1927-ben Győrött és Pécsen, 1929-ben pedig Kecskeméten adták elő (Mohayné 1986, 171). Az 1929. áprilisi budapesti hangverseny mintájára Kodály volt tanítványai – Kerényi György Győrött, Vásárhelyi Zoltán Kecskeméten – hasonló esteket szerveztek. Kodály vidéken tevékenykedő volt tanítványainak köszönhetően a kórusművek híre gyorsan elterjedt az országban (Maróti 2005).

Az 1920-as évek elején a gyermekkarok a felnőtt kórusok mellett egyenrangú partnerként jelentek meg a koncertszínpadon. Kodály és Bartók nemcsak összegyűjteni és rendszerezni kívánta a magyar népzenei kincset, de meg is akarták ismertetni a nagyközönséggel. Az 1925-től Kodály szerzői estjein bemutatott gyermekkari műveknek köszönhetően a népdalok új közvetítőkön, a gyermekeken keresztül jutottak el a nagyközönséghez. A korabeli gyermekkórusokra írt német zenei hatásokat tükröző művekkel szemben újdonságot jelentett, hogy az új gyermekkari művek szövege és dallama többnyire a magyar népzene, népi gyermekjátékokra épült. Kodály ezeken a régi népi gyerekjátékokon keresztül akarta a gyermekeket a zenéhez közel vinni. „Ez igen egyszerűen, természetesen adva volt, miután azokat a dalokat írtam gyermekkarra, amelyeket falun is csak gyerekek szoktak előadni. Van ugyanis egy egészen külön gyerektradíció” (Kodály 2007b, 19).

A gyermekjátékok őrizték meg a néphagyomány legrégebbi elemeit, a gyermekkarokra írt új művekben való megjelenésük egyúttal az ősi magyar népi kultúrához való visszatérést jelenti. Ez párhuzamba állítható az életreform mozgalmak azon törekvésével, mely szintén a népi forrásokhoz, a népi kultúrához való visszatérést célozták. Kodály a magyar fiatalságot a magyar népdalokon keresztül akarta elvezetni más népek zenéjéhez és a zeneirodalom értékes műveire (Kodály

2007a). A gyermekkarokra írt művekkel egy új műfaj, a nemzeti műzene teljesedett ki. „Kodály zeneszerzői érdeme a magyar népdal dallamához, hangrendjéhez, ritmikájához, szerkezetéhez és nyelvéhez illeszkedő, s a nyugati mesterek legnagyobbjait (Palestrina, Bach stb.) is mintául vevő önálló vokális polifónia megteremtése” (Szalay 2004, 126–127). Azok a hangversenyek, melyeken több iskola kórusa lépett fel, és szólaltatta meg Kodály műveit, az első Éneklő Ifjúság hangversenyek közvetlen előzményének tekinthetők, megalapozói egyúttal a későbbi Éneklő Ifjúság mozgalomnak is.

### Az első Éneklő Ifjúság hangversenyektől a zenei mozgalommá válásig

Az új magyar énekstílus elterjedését akadályozta, hogy a kórusok nehezen jutottak az új stílusban megírt kórusművekhez. A kórusok kottaellátásának megoldására Kodály volt tanítványai – Bárdos Lajos, Kertész Gyula, Kerényi György és Ádám Jenő – 1930 végén megalapították a Magyar Kórus Lap- és Zeneműkiadót, 1931 februárjában pedig a hasonló nevű, *Magyar Kórus* hangjegyes egyházzenei folyóiratot. A lap vállalta a tanárok szakmai eligazítását és tájékoztatását, valamint rendszeresen olcsó kottákkal látta el az előfizetőket. A kiadott művek között a népdalihletésű magyar kompozíciók mellett a 16. századi polifónia nagy mesterművei is megtalálhatóak voltak. A Magyar Kórus Kiadó hamarosan egy másik, egy csak iskolai ének- és zenepedagógiai kérdésekkel foglalkozó lapot is útjára indított. Az *Énekszó* hangjegyes ének- és zenepedagógiai folyóirat célja a magyar ének- és zeneoktatás ügyének előrelendítése, az iskolai énektanítás anyagának megújítása volt. Ehhez a folyóirathoz is tartozott kottamelléklet, amelyben reneszánsz, barokk, klasszikus, romantikus és kortárs magyar kórusművek mellett népdalok, kánonok és hangszeres művek is megjelentek.

A kiadó közel 2000 művet adott ki működése alatt. Segítségével iskolák, énekkarok százai, zeneiskolák és hangszeres együttesek új, értékes zenei anyaghoz juthattak, Kodály, Bartók és tanítványaik műveit pedig a legkisebb faluban is megismerték. Bárdos így emlékezett vissza a kiadó alapítására: „A ’30-as évek elején a híres zenekiadók nem akartak olyan műveket kiadni, melyeket a mi generációnk írt az iskolák vagy kórusok számára. Ezért alapítottuk meg a saját zenei kiadónkat. Néhány év alatt olyan sok művet gyűjtöttünk – a régebbi szerzőktől a legmodernebbekig, mint Kodály vagy Bartók –, hogy eldöntöttük, koncerteket szervezünk Budapesten és vidéken egyaránt” (Gách é. n.). Kodály az angol kóruskultúrával való megismerkedés után arra buzdította tanítványait, hogy hozzák közel a klasszikus zenét a tömegekhez, melynek egyedüli útja a kar-énekvés. Bárdos és társai tehát eldöntötték, hogy a kiadott művekből hangversenyt fognak szervezni. Ekkor még nem tudhatták, hogy az 1934. április 28-án, a Zeneakadémián megrendezett Éneklő Ifjúság koncerttel egy új ifjúsági zenei mozgalom, az Éneklő Ifjúságot indítják útjára.

Az első ifjúsági hangversenyek sikerének híre gyorsan terjedt, sokhelyütt a hasonló hangversenyek már-már tömegdemonstrációvá nőttek ki magukat: 1934 decemberében 1200 gyermek vett részt a második Éneklő Ifjúság hangversenyen, 1935. május 12-én 800 gyermek énekelt a szegedi Városi Színházban (Erdős 2005, 7). Bárdosék szigorú feltételekhez kötötték a hasonló hangversenyek rendezését. Csak azokat a hangversenyeket lehetett Éneklő Ifjúságnak nevezni, amelyeken több mint négy kórus vett részt, lehetőleg minél több iskolatípusból. A hangversenyek műsorát az *Énekszó* folyóirathoz kellett eljuttatni, ezen a kiadó által közreadott művek szerepelhettek, a kéziratban lévő új műveket pedig Kodály vezetésével egy bizottság bírálta el. Fontos volt, hogy lehetőség szerint olyan helyszínen rendezzék a hangversenyt, ahol egyszerre több kórus is jelen lehetett egy időben, hogy egymást hallgathassák. Az első zeneakadémiai hangversenyen különleges élményt jelentett a „világtájéneklés”: az énekesek a pódiumon, a két oldalarkélyen és hátul, a második emelet erkélyén foglaltak helyet, így a minden irányból érkező hangokat a közönség egy

időben hallgathatta. A műsorokban közös kánonok és záró összkari mű is szerepelt. A hangversenyek bevételét az *Énekszó* szerkesztőségének küldték, a szervezők cserébe pedig a *Magyar Kórus* új kiadványait kapták.

Az *Énekszó* beszámolóit és a személyes koncertélmények hatására vidéki városokban is egyre több Éneklő Ifjúság hangverseny került megrendezésre, a már említett szigorú feltételek mellett. A mozgalom jeles eseményének számítottak a margitszigeti szabadtéri színpadon megrendezett koncertek, melyekre az *Énekszó* szerkesztőségéhez benyújtott jelentkezés után választották ki a kórusokat. Az Éneklő Ifjúság egyre nagyobb közönséghez jutott el, a nyilvános hangversenyeken túl a rádióadásokon keresztül. 1936 októberében a B. Sztojanovits Adrienne vezette Szilágyi Erzsébet Leánylíceum kórusa sikeresen szerepelt a Nemzetközi Rádió Unió *Világadás* című műsorában. 1938 januárjától pedig havonta 25 perces rádióadásban más-más énekkar mutathatta meg tudását.

1941 szeptemberében jelent meg az *Éneklő Ifjúság* folyóirat, mely arra törekedett, hogy az éneklő, zenélő ifjúság „közös társas életének szebbítője, gazdagítója legyen”. Az első számban Kodály köszöntőjét olvashatjuk: „A zenei műveltséget nem pénzen mérik. [...] Tanuljátok hát a kottát, még mielőtt hangszerhez nyúltok, és akkor is, ha nincs szándékotok vagy módotok hangszerrel játszani. Olyan Isten ajándékához szerzitek meg vele a kulcsot, amit semmi más nem pótol, s ami az élet értékét megsokszorozza. [...] Az ifjúságon áll, hogy [...] életét s az egész nemzet jövőndő életét szebbé, gazdagabbá tegye” (Kodály 2007a, 117–118).

Az Éneklő Ifjúság hangversenyekből elinduló mozgalom egyik nagy érdeme, hogy egy új kóruskultúrát, a gyermek- és ifjúsági kórusok kultúráját teremtette meg. Maróti az első hangversenyek előzményének tekinti az 1923–24-ben megrendezett első középiskolai dalosversenyeket. Az első szervezett iskolai rendezvények azonban célkitűzéseiben és tartalmi vonatkozásaiban is messze álltak a későbbi Éneklő Ifjúság hangversenyektől (Maróti, 1994, 94). Úgy gondoljuk, hogy fontos momentum, hogy az ifjúsági kórusok önálló rendezvényeken egymás előtt léptek fel, az Éneklő Ifjúság előfutárának mégis leginkább azok a hangversenyek tekinthetők, amelyeken Kodály műveit több iskolai kórus szólaltatta meg.

Az Éneklő Ifjúságot a korabeli magyar kórusmozgalmaktól nemcsak az különböztette meg, hogy nem rendeztek kórusversenyeket. A különbséget elsősorban a művek kiválasztása és az előadás színvonala jelentette. A felnőtt kórusmozgalom dalárdái a német Liedertafel<sup>1</sup> hagyományait követték az 1920-as években. A mozgalom polgári és munkás énekkarai előadásának színvonalát nagymértékben meghatározta az énekesek és a karvezetők szakmai felkészültsége, illetve inkább zenei iskolázatlansága. A kórusok zenei képzetlensége pedig nagymértékben befolyásolta, hogy milyen műveket tűztek műsorukra. Mindkét dalos tábor legkedveltebb műsorszámait népies műdalok vagy nóták voltak. A klasszikus szerzők, illetve Kodály és Bartók férfikarra írt műveinek nagy többségét az 1930-as évekig nem tűzték műsorra, mert nem tudták előadni, illetve a Liedertafel hagyományain felnőtt énekesek és karnagyok nehezen vagy egyáltalán nem fogadták el az új, modern műveket és a bartóki, kodályi zenei törekvéseket (Maróti 2005).

A gyermekkarok ezzel szemben első sikereiket Kodály műveinek bemutatásával aratták. Az Éneklő Ifjúság hangversenyek műsorán csak a Kodály által is ajánlott, a Magyar Kórus kiadásában megjelenő művek szerepelhettek: értékes reneszánsz, barokk, klasszikus, romantikus kompozíciók, valamint Kodály, Bartók és más kortárs szerzők kórusművei. A gyermekkarok műsorában fontos helyet foglaltak el a magyar népdalok és a népdalihletésű kórusművek, melyek csak az 1930-as évek vége felé jelentek meg a felnőtt kórusok repertoárjában.

<sup>1</sup> Az 1867-ben alakult Országos Magyar Daláregyesület vezetői a nemzetté válás folyamatát szerették volna a férfikarok szereplésén keresztül segíteni, ehhez vették alapul a Liedertafel hagyományait. Az egyszerű harmóniakban gondolkodó, érzelgő, deklamáló stílus egészen a 20. század első feléig egyeduralgoló volt a magyar férfikarok körében, a kórusok és általában énekelt művek színvonalát egyaránt meghatározva (Maróti 2000).



A felnőtt dalárdák és az első Kodály műveket előadó gyermekkarok között markáns különbséget jelentett a zenei iskolázottságuk. A férfikarok énekeseinek és karnagyainak zenei képzetlenségét mind a polgári, mind a munkás egyesület próbálta kottaolvasó tanfolyamokkal és kezdő karvezetők részére szervezett továbbképzésekkel orvosolni. 1926-ban a munkás kórusok lapjában azonban már megjelent olyan vélemény, amely az énekkoktatás kötelező bevezetése mellett tört lándzsát, mondván, a dalosokat nem a kottaolvasó tanfolyamokon, hanem az iskolában kell a kottaolvasásra megtanítani. Ugyancsak 1926-ban, a polgári kórus egyesületben és lapjuk, a *Magyar Dal* oldalain is többször esett szó az iskolai énekkoktatás hiányáról és hibáiról. A szövetségen belül kezdődő vita során még a relatív szolmizáció, mint a kottaolvasás tanítását megkönnyítő módszer alkalmazása is szóba került. A szövetségtől először kérték szakemberek, hogy kezdeményezzék a kultuskormányzatnál az énekkoktatás kötelezővé tételét. Az újító kezdeményezések azonban nem kaptak komoly támogatást, a mozgalmak nem álltak egyértelműen és egyöntetűen az énektanítás megújítása mellé (Maróti 1994, 123–134).

Kodály 1929-ben a *Zenei Szemlében* *Gyermekkarok* című írásában fejtette ki először zenei nevelési és művelődéspolitikai koncepcióját. Ennek fő pontjai: az énekkoktatás szerepének növelése az iskolában, ehhez kapcsolódóan pedig a tananyag megújítása és a szaktanárképzés reformja. 1929-ben indultak az első énektanárképző tanfolyamok a Zeneakadémián: egyéves elemi énekszaktanító tanfolyam, a kezdetben 3, később 4 éves középiskolai tanárképző, és az erre épülő tanítóképző-intézeti ének- és zenetanárképző. A tanszék vezetője Harmat Artúr volt, az ő munkáját 1937-ben az egykori Kodály-tanítvány, Ádám Jenő vette át.

„A hivatalos iskolai tanterv keveset törődik a zenével [...] a zene nálunk hivatalos rendeletek nélkül jobban megtalálta az utat az iskolába, az ifjúság lelkéhez” – írta Tóth Aladár zenekritikus a *Pesti Napló*-ban 1934-ben (idézi Eörsze 2007, 161). Valóban, a hivatalos tantervekben az énekórák nem szerepeltek megfelelő súllyal. A középiskolák közül a gimnáziumokban például csak az első két évben szerepelt a tantárgy az órarendekben. A többi iskolatípusban is úgymond melléktárgy volt az ének, melyet alacsony óraszámokban nem szakképzett tanárok tanítottak, a kórusokat képzett karvezetők híján sok helyütt kántortanítók vezették.

Az elavult tanítási módszerek nem segítették a zenei írás-olvasás elsajátítását, a tankönyvekben tandalok és hazafias szövegű népies műdalok szerepeltek. A Kodály és Bartók gyűjtésének köszönhetően feltárt magyar népdalok nem kerülhettek be az énekkönyvekbe (Szabó 1984). Ezért is játszhatott meghatározó szerepet a magyar ének- és zenepedagógiában az *Énekszó* folyóirat, mely a gyakorlati énektanítás problémáival, lehetséges módszereivel is foglalkozott. Óraleírásokkal, elismert magyar énektanárok óráiról készített beszámolókkal segítette az énekkönyvtudósokat. Az olvasók külföldi szakemberek munkájába, más országok zenei nevelési gyakorlatába, zenei életébe is betekintést nyerhettek. A folyóirat a kezdő karvezetőket is ellátta szakmai tanácsokkal, ajánlással segítette a megfelelő műsor kiválasztását, tudósított a kórusversenyekről és a legújabb művekről is. Az *Énekszó* a kedvezőtlen oktatáspolitikai lépések mellett és ellenére szerepet játszott a hazai ének- és zenepedagógia megújulásában. Az Éneklő Ifjúság hangversenyek szervezésével, a karvezetőknek nyújtott szakmai segítséggel egy „új magyar énekkönyv”, új magyar kórusradíció megjelenését segítette.

### Zenei törekvések a magyar cserkészmozgalomban

Az első magyar cserkészcsapatot dr. Szilassy Aladár kezdeményezésére a Budapesti Református Ifjúsági Egyesület alapította 1910-ben. Két évvel később, 1912 decemberében megalakult a nemzeti újjászületést is előmozdítani kívánó Magyar Cserkészszövetség. A 1930-as években már 40 ezer tagot számlált a mozgalom. A cserkészek számára is készültek daloskönyvek. Különösen nagy

népszerűségnek örvendett Kodály *Gyermekkarok* című írásával egy időben, 1929-ben megjelent *101 magyar népdal* című kis füzet, melyet a Kodály-tanítvány Bárdos Lajos Karácsony Sándor és Mathia Károly közreműködésével állított össze a magyar cserkészek részére.

A daloskönyv előszavát Kodály írta: „A cserkész-daloskönyvek kiadásáról kiadásra jobban keresik a magyar hangot. Hogy most a cserkészszövetség egy tisztára népi magyar dalgyűjtemény kiadására határozta el magát, nem egy szempontból jelent új zászlóbontást és új ideálokért való küzdelmet. [...] A magyar nép nemes dallamainak terjesztésével a zenei közízlést emeljük. [...] A tiszta zenei levegőben felnőtt gyermek egészséges marad lelkileg is. [...] Ha házat akarunk építeni, hogy ne ártson neki „szakadó eső, árvíz és fúvó szél”, kösziklára kell raknunk, nem homokra. A mi kösziklánk más nem lehet, mint az ősi magyar dal” (Bárdos 1929, 1–2). A kötetben szereplő népdalokat Bartók Béla, Kodály Zoltán, Kodály Zoltánné, Lajtha László, Mathia Károly, Molnár Antal és Vikár Béla gyűjtötték.

Az 1930-as évek második felétől kezdődően indult el az Éneklő Ifjúságtól és Kodály, valamint Bartók népdalgyűjtő útjaitól független, de nagy tömegeket mozgató kezdeményezés, a regös cserkészlet. Bár több ország cserkészeinek programjában szerepelt a kulturális értékek megőrzése, ez a cserkészleten belül egyedülálló mozgalom volt, melyet gróf Teleki Pál is támogatott. „Ha mi nem tartjuk meg a magunk mivoltát, a magunk lelkiségét, a nemzetnek a maga mivoltáról vallott felfogását, amely itt ezen a helyen a világnak, ebben az időben és térbeli tájban az egyedüli lehető, földrajzilag és népileg adott, abban ez esetben megszűnik a nemzet Európának egyik nemzete, alkotó eleme lenni” (Sík 2002, 139–140).

A regös cserkészmozgalom a népi mozgalmak ifjúsági ága, fiatalokhoz szóló üzenete. Elsősorban a népművészet, a népi kulturális értékek megismertetését szolgálta. Céljai közé tartozott, hogy a zömmel városi és kisvárosi gyerekek megismerjék a falu életét, a népdalokat, népi táncokat, játékokat és népszokásokat. A portyázásnak vagy kiszállásnak nevezték, mikor a népi kultúra iránt érdeklődő fiatalok egy-egy faluban vagy vidéken töltöttek hosszabb-rövidebb időt. Itt népdalokat és népmeséket gyűjtöttek, jegyezték le, beszélgettek a falusiakkal, táncokat, népszokásokat tanultak tőlük, szöttek mintáit rajzolták. A „gyűjtött” anyagot megtanulták és a népdalokból, dramatizált népballedákból, néptáncokból, népmesékből összeállított, művészi igényű műsort adtak elő a falusi iskola udvarán vagy az iskola falai között a falu lakóinak. A regös cserkészek feladatai közé tartozott a népművészet megismerésén és a gyűjtésen kívül, hogy népszerűsítsék és terjesszék a népdalokat, néptáncokat, népszokásokat nemcsak a cserkészleten belül, hanem a magyar társadalomban is (Tüskés 1994, 101). Ezek a gyűjtések gazdagították a magyar cserkészlet dalkultúráját, és jelentős eredményeket hoztak a néprajz területén.

A Kodály és munkatársai által gyűjtött népdalokat is tartalmazó, Bárdos Lajos szerkesztésében megjelentetett füzet nagyobb népszerűségnek örvendett, mint az 1906-ban kiadott *Magyar népdalok* című kötet. Ezek a füzeteken keresztül egyre többen ismerhették meg a magyar népzenei kincsét.

A magyar ifjúsági kórusmozgalom és a magyar cserkészek regös csoportjai között a magyar népzene, a magyar népdal az összekötő kapocs, mely mindkét csoport esetében a magyar nemzethez való tartozást szimbolizálta. Amíg azonban cserkészek maguk gyűjtötték is a népdalokat, népmeséket, népszokásokat, addig az Éneklő Ifjúságban résztvevők leginkább Kodály, Bartók és munkatársaik gyűjtésén, művein keresztül kerültek kapcsolatba a magyar népzenei kincsel.

### A Wandervogel mozgalom

A Wandervogel ifjúsági mozgalom a németországi ifjúsági kultúra megteremtője volt. A „Wandervogel” szó németül költöző madarat jelent, de ezt a terminust használták a csavargókra

is. A mozgalom elindítója egy Berlin elővárosában, Steglitzben alakult tanulócsoport, melynek vezetője Hermann Hoffmann Fölkersamb berlini egyetemista volt. A csoport tagjai 1895-től kezdődően rendszeresen túráztak felnőtt felügyelet nélkül, de szülői és iskolavezetői engedéllyel. A kezdeményezésből létrejövő Wandervogel Egyesületet 1901-ben jegyezték be, kiegészítésként a „diákutazásokért felelős bizottság” (Ausschuss für Schülerfahrten) kifejezés állt a hivatalos iratokban. Az egyesület vezetését az alapító tagok közül később Karl Fischer vette át, akinek irányítása alatt az ifjúsági mozgalom eszméi nemcsak Németországban, hanem Ausztriában és Svájcban is elterjedtek. A Wandervogel csapatok mellett több hasonló ifjúsági szervezet, csoport is alakult, de a német ifjúsági kultúrára a „Vándormadarak” voltak a legnagyobb hatással.

A túrázás a fiatalok számára nemcsak egy élményekkel teli közösségi esemény volt, hanem szimbólummá is vált. A vándorlás a középkori diákok, iparossegédek és zsoldos katonák életéhez tartozott, így egyúttal ezt a tradíciót is felelevenítették a 20. századi „vándor” fiatalok. A Wandervogelhez tartozó ifjak természetközeli életmódot követtek, a különböző nemű ifjúság kapcsolattartásának természetességét hirdették, új, addig szokatlan ruházatot: nadrágot, pamut-harisnyát, nyakkendőt és pelert viseltek, nem fogyasztottak cigarettát és alkoholt. Az egyesület orientációs bázisát Friedrich Nietzsche (1844–1900) és August Julius Langbehn (1851–1907) gondolatvilága jelentette, hatással volt a mozgalomra Hugo Höppener-Fidus (1868–1948) és Stefan George (1868–1933).

A szövetségben a lányszervezetek is helyet kaptak: a Bund der Wanderschwestern (1905) és a Deutschen Mädchen-wanderbund (1914) megjelenésével az első, csak női tagokból álló csoportok léptek be az addig kizárólag férfiakból álló mozgalomba. Az egyesületek, mint fedőszervezetek alá több száz kisebb csoport tartozott, melyek mind saját szimbólumokkal, tradíciókkal, ideológiával és dalokkal rendelkeztek.

A gimnázium elvégzése után a Wandervogel-tagok többsége különböző egyetemeken folytatta tanulmányait. Jellemzően nem csatlakoztak sem más tradicionális testületekhez, sem egyetemi, főiskolai tanulói közösségekhez, hanem olyan új egyesületeket hoztak létre, amelyek a Wandervogel ifjúsági mozgalom ideáljait, életstílusát vitték tovább. Ezek a csoportok is részt vettek az 1913-ban, a Hoher Meißneren megrendezett legendás első találkozáson (*Erste Freideutschen Jugendtages*, 1913. 10. 11–12).

Tizennégy ifjúsági, életreform jellegű csoport egy laza szerkezetű és meglehetősen rövidéletű fedőszervezetet (Freideutsche Jugend) hozott létre, mely a fiatalok képviseletét vállalta magára. A „Meißner-formula” (Meißner-Formel) jelentőségét nem egy konkrét program, hanem a fiatalság autonómia iránti igényének kinyilatkoztatása adta, valamint hogy a fiatalok egyéni életreform törekvésein keresztül felsejlett egy jobb, tartalmasabb élet utópiája (Plake 1991; Mogge 1998).

Az I. világháború megtizedelte a mozgalomban résztvevő férfi vezetőket. A háború után újjá alakuló Wandervogel csoportok mellett megjelentek olyan élet- és munkaközösségek is, amelyek különböző politikai és szociális kérdéseket vitattak meg, és részt vettek különböző munkaközösségek, hivatásos önszolgálati szervezetek projektjeiben. Megjelentek zionista, szocialista-kommunista csoportok is. A nemzetiszocialista hatalomátvétel után több Wandervogel-csapat csatlakozott a Hitler-Jugendhez, Mogge szerint azonban a nemzetiszocializmus nem tudta az ifjúságot teljesen hatása alá vonni (Mogge 1998).

A Wandervogel életideál az 1901-ben történt egyesületi bejegyzést követően rendkívül gyorsan terjedt el Németországban és a német ajkú területeken, Ausztriában és Svájcban. Jakob Müller szerint 1925-ig 500 ezer ember tartozott wandervogelként ifjúsági mozgalomhoz, és legalább még ennyi volt azok száma, akik a mozgalommal valamilyen módon kapcsolatba kerültek (idézi Mogge 1998). A működésük nyomán megszülető, meglehetősen differenciált szubkultúra a német kulturális életre is maradandó hatást gyakorolt.

## A Wandervogel mozgalom zenei törekvései

A Wandervogel egyesülethez tartozó fiatalok kezdetben leginkább diák-, tornaegyleti és katonadalokat énekeltek. Esztétikai vagy ideológiai szempontok nem játszottak különösebb szerepet ezek kiválasztásakor, az általuk énekelt dalok túrázáshoz és a tábortűz mellé egyaránt megfeleltek. Az ifjúsági mozgalom felnőtté válásával jelentek meg az első daloskönyvek. Különösen kedvelt lett a *Des Wandervogels Liederbuch* (Vándormadarak énekeskönyve 1905, Wandervogel Kiadó) és a *Zupfgeigenhansl*.

A *Zupfgeigenhansl* Max Pohlnek, a steglitzzi gimnázium zenetanárának baráti támogatásával, Hans Breuer (1883–1918) kiadásában jelent meg 1909-ben. Breuer a steglitzzi Wandervogel Egyesület tagjaként már 1904-től gyűjtött népdalokat a túrák alkalmával. A daloskönyv nemcsak ezeket a dalokat tartalmazta, hanem több más, veretes népdalgyűjteményből származót is.<sup>2</sup> A rendkívüli népszerűsége miatt tett könyv végleges formáját a 10. kiadással érte el. 1914-ben a népdalokhoz gitár-, 1916-ban pedig zongorakíséretet is megjelentettek. A későbbi kiadásokban kb. 260 dal szerepelt, ezeket 16 témába osztották, például balladák, katonadalok, búcsú, fonóban, tánc, parasztnál stb. A könyv az ifjúsági mozgalom első számú dalos kiadványaként 1927-ig több mint 800 ezer példányban jelent meg (Glück 1999).

Nemcsak a német, de az osztrák és svájci ifjúsági csoportok is önálló daloskönyveket adtak ki. A svájci Wandervogel csoportok dalait a *Fahrtenlieder* (Vándorénekek) című könyvben adták ki 1912-ben, az osztrák népdalokat pedig – Josef Pommer, az osztrák népdal egyik előharcosának munkájára támaszkodva – az *Unsere Lieder* (Dalaink) című daloskönyvben adták közre (Jöde 1954). A *Zupfgeigenhansl* és a hasonló kiadványok jelentőségét az adta, hogy a megjelenő dalok az írott sajtónál, kiáltványoknál sokkal erőteljesebben közvetítették az ifjúság eszméit és ideáljait, melyek egyrészt a könyvek előszavában, másrészt a dalok kiválasztásában is nyomon követhetőek voltak. Ezenkívül pedig a daloskönyveken keresztül az ifjúság eszméi az egész német nyelvterületen elterjedtek.

A *Zupfgeigenhansl* egymást követő kiadásai nyomán látható az is, hogy az ifjúsági mozgalom fejlődésével párhuzamosan új zenei értékek felé fordult. Hans Breuer a könyv első kiadásának előszavában hívta fel a fiatalok figyelmét a régi német népdalok szépségére. „Még él a régi német népdal, még beköltözik frissen és életörömmel életünkbe, amit apáink szerettek, amiről álmodtak, és ami által szenvedéseiket is dalba foglalták. [...] Ez egy nagy és csodálatos örökség, de az örökösök már nem tudnak semmit és nem tudják, mit birtokolnak. [...] Meg kell őrizni ezt a nemes örökséget”<sup>3</sup> (idézi Kolland 1998, 380). Breuer felhívása valóságos gyűjtési áradatot indított el, ami a Vándormadarak helyi csoportjainak dalos lapjaiban volt követhető. Arra vonatkozóan, hogy milyen dalok kerülhetnek a gyűjteménybe, nem voltak különösebb szabályok. Breuer számára a német népdalok a Wandervogel-életérzés, a mozgalom által megteremtett „természetes ember” ideáljának kifejezői voltak, a „németiség tökéletesítését” szolgálták. Hogy milyen fontos szerepet játszott a *Zupfgeigenhansl* a Wandervogelek életében, mennyiben szimbolizálta a német hont, azt mi sem mutatja jobban, mint hogy az I. világháborúban harcoló egykori csoporttagok a harctérre is magukkal vitték. A „Zupf” egyszerre szimbolizálta a német szülőföldet, a Wandervogel-ideálokat, egy jobb, teljesebb élet ideálját.

<sup>2</sup> Herder: *Stimmen der Völker in Liedern*, Brentano és von Arnim: *Des Knaben Wunderhorn*, Erk és Böhme: *Deutschen Liederhort*.

<sup>3</sup> „Noch lebt das alte Volkslied, noch wandelt frisch und lebensfroh in unserer Mitte, was unsere Väter geliebt, geträumt und gelitten. [...] Das Erbe ist groß und herrlich, aber die Erben können nichts mehr und wissen nicht, was sie besitzen. [...] Hier gilt's, ein edles Gut zu bewahren.” Breuer előszava a *Zupfgeigenhansl* első kiadásához (1909).

<sup>4</sup> <http://www.archiv-der-jugendmusikbewegung.de/artikel.htm>

## A német ifjúsági zenei mozgalom

Az ifjúsági mozgalom nemcsak a népdalok, hanem a néptánc és népi színjátékok gyűjtését is fontosnak tartotta, ezeket az ideálokat aztán a német ifjúsági zenei mozgalom vitte tovább. A Wandervogel-csoportokon belül megjelenő zenei kezdeményezések tulajdonképpen előkészítettek egy új ifjúsági zenei mozgalom elindulását, amely 1918-ban meg is történt. A mozgalom születése szempontjából meghatározó Fritz Jöde *Musikalische Jugendkultur* (Zenei ifjúsági kultúra) című könyve, mely egy új zenei kultúra programirata, a zenei ellenkultúra kiindulópontja lett. Jöde 1918-ban átvette az 1917-ben Rudolf Möller által alapított *Laute* (Lant) című folyóirat szerkesztését. A lap eredetileg a házi zenélést és a német zene ápolását tűzte ki célul. Jöde szerkesztői munkája nyomán a folyóirat egyértelműen az ifjúsági mozgalom zenei lapjává vált, mely a zenét az ifjúság szellemiségén keresztül akarta megújítani. A lap neve 1922-től *Musikantengilde* (Zenészcéh) lett (Jöde 1954).

A mozgalomban két nagyobb csoport játszott meghatározó szerepet, az egyik Jöde vezetésével a Musikantengilde, a másik Walther Hensel irányításával a Finkensteiner Bund (Finkensteini Szövetség) volt. A két csoport egyesülése a vezetők különböző személyisége és eltérő munkastílusa miatt nem jött létre, bár céljuk közös volt: szembenállás az uralkodó zenekultúrával és a közösség, a közös zenei tevékenység fontosságának hangsúlyozása. A tevékenységük szempontjából meghatározó időszak 1920 és 1930 közé tehető, ezután a mozgalom vezető alakjai kivonultak a nyilvános zenei életből, olyannyira, hogy a mozgalom erejét veszítette, mivel sokak számára a nemzetiszocialista zenei élet jelentette a megvalósulást.

A Jöde vezette zenészcéh tagjai zenészek és zenepedagógusok – különösen népiskolai tanárok – voltak. Az új zenei kultúra megteremtését kis csoportok életre hívásával képzelték el, amelyek az új zenei kultúra bázisaiként megszüntették a mindennapi ember és a zene közti szakadékot. Ezek a „lantcsoportok” 1919-ben Neudeutsche Musikergilde (Újnémet Zenészcéh) néven egyesültek.

A német ifjúsági zenei mozgalom Jöde által vezetett Zenészcéhébe tartozó ének- és zenepedagógusok a muzsikáló ifjúság nevelését, egy új, az addigiaktól merőben különböző zenei gyakorlat, egyfajta zenei életforma kialakítását tekintették feladatuknak. Az új életforma egy zenei közösség megteremtését, és a tömegek aktív zenélésbe való bevonását is jelentette. Az új zenepedagógiai törekvések középpontjában is a közösségi érzés felébresztése és az aktív zenélésre való nevelés állt. Fontosnak tartották, hogy a gyermekek örömeiket leljék az együtt éneklésben és az iskolában is olyan dalokat énekeljenek, amelyek életkori sajátosságaiknak leginkább megfelelnek. Ezek a dalok leginkább a Wandervogel ifjúsági mozgalomból megismert népdalok voltak, melyek az iskolai énekkoktatás tananyagába is bekerültek (Kolland 1998).

A közösségek építése nemcsak az iskolákban folyt, hanem azokon kívül is. Új zenei közösséget teremtett és tömegeket vont be az aktív zenélésbe a Fritz Jöde által vezetett Offene Singstunde (nyilvános énekóra). Az énekórák célja népdalkultusz népszerűsítése, a népdalok terjesztése volt. Jöde szerint ez nemcsak felkeltette az érdeklődést a népzene-kultúra iránt, hanem egyúttal remek lehetőséget nyújtott az együttzenélésre, éneklésre. Az énekórák közönsége nem alkotott állandó csoportot, hanem egy minden alkalommal újraszerveződő közösséget jelentett. Az összejöveteleken általában egy előénekes vagy kisebb kórus mutatta be a népdalokat, melyek szövegét és dallamát a résztvevők előre megkapták. Ezután a résztvevők megtanulták a dalokat, melyekről Jöde előadást is tartott, ismertetve az eredetüket, elterjedtségüket. Az énekesekhez hangszerek és kisebb együttesek is csatlakozhattak (Jöde 1936). Jöde nemcsak Németországban, hanem Európában több helyütt is tartott ilyen énekórákat, köztük Magyarországon is, 1938-ban.

Az, hogy az ifjúsági zenei mozgalom zenei nevelési elképzeléseire iskolák épülhettek, és a zenepedagógiai törekvések a mai napig megtalálhatóak a tantervekben, azzal indokolható, hogy az al-

ternatív pedagógiai törekvések megegyeztek a korabeli oktatáspolitikai elképzelésekkel. A porosz kultuszminisztérium széles embertömegek képzését akarta biztosítani. A húszas években zenepedagógiai intézmények rendszerét alkották meg, melyben az ifjúsági zenei mozgalomban résztvevő zenepedagógusok aktívan tevékenykedtek. Az újonnan alapított zeneiskolák (Volksmusikschule), tanár- és továbbképző intézmények kezdték meg működésüket: például Hermann Reichenberg „új” zeneiskolája Charlottenburgban (1925–33), az 1927-ben indult zeneotthon az Odera menti Frankfurtban, amely zenetanárképzéssel foglalkozott, vagy a Diesterweg Zenetanári Főiskola és Nevelőintézet.

Míg a Musikantengilde főleg a zenepedagógiára volt hatással, a Finkensteini Szövetség mely Walther Hensel vezetésével (született Julius Janicek, 1885–1956) működött, a német közösségi zenélés mozgalmának életben tartására vállalkozott. A régi német népdalok gyűjtése és éneklése a német nép szétszakíttottságát volt hivatott feledtetni. Alig volt zenész azok közt, akik Walther Henselhez és feleségéhez, Olga Hensel-Pokorny-hoz (1884–1977) csatlakoztak, inkább egyetemisták, szabadfoglalkozású értelmiségiek, papok, kispolgárok, kézművesek és földművesek voltak. A közösségi élet és közösségi zenélés alkalmainak megteremtésére vállalkoztak az énekelhetők megszervezésével. 1923-ban Finkensteinben (Csehország) rendezték meg az első ilyen alkalmat, melynek célja az ősnémet kultúra újrafelfedezése volt. Innen indult ki a finkensteini énekmozgalom, és kapta nevét a Finkensteini Szövetség is. A kezdeményezés elhivatott követőkre talált, az első alkalmat évente harminc éneklő hét megrendezése követte, alkalmanként száz résztvevővel, sőt a résztvevők közül sokan otthonukban hoztak létre énekközösségeket, amelyet a Finkensteini Szövetség is támogatott. Az új „közösségek” feladata az állandó növekedésen túl az új német népközösség megteremtése volt. Walther és Olga Hensel később iskolát is alapítottak, 1934 szeptemberében Stuttgartban nyitotta meg kapuit a Finkensteiner Schule für Lied und Volk (Dal és Nép Finkensteini Iskolája).

A régi népdalok kutatása mellett az ifjúsági zenei mozgalomnak köszönhetően megnövekedett az érdeklődés az addig szinte ismeretlen régi zene iránt is. A zenei mozgalom nélkül nem valószínű volt volna meg a régi zene, a középkorból, a reneszánsz és a barokk korból származó zene reneszánsza, mely különösen a finkensteini csoportban talált széles bázist. Előtérbe került a 16. századi polifon kórusmuzsika. A régi zene újra felfedezése magával hozta a régi hangszerek utáni felfokozott érdeklődést is. Az I. világháború után kialakuló furulya- és orgonamozgalom más reneszánsz és barokk hangszereket is visszahozott a köztudatba: előkerült a csembaló, a clavichord és a gamba. A zenészek és hangszerkészítők által gyűjtött történelmi hangszereket meg is szólaltatták, egyúttal ezek a hangszerek szolgálták az újonnan épített hangszerek mintájául is.

Peter Harlan (1898–1966) híres hangszerkészítő is a legegyszerűbb hangszerekhez nyúlt vissza. Műhelyéből kezdetben főleg a Wandervogel mozgalomban rendkívül elterjedt, Breuer *Zupfengeigenhansl* hához való gitárok kerültek ki. A figyelem később a régi hangszerek, furulyák, lantok és hegedűk felé fordult. A barokk blockflöte mintájára új német rendszerű furulyát készített. A középkori történelmi fiedel mintájára népi hegedűhöz hasonló húros hangszert épített, mely egyszerű formájával a zeneszerető, ám nem zenész közönség számára is megfelelő alternatívaként szolgált.<sup>4</sup> A hangszerkészítők által utánépített hangszerek legtöbbször megfeleltek a reformideáloknak, de semmi közülük sem volt historikus elődeikhez, akár csak az orgonák esetében, ahol nem műemlékvédelmi aspektusok, sokkal inkább az életreform ötletei jelentették a kiindulópontot egy-egy orgona megépítésekor, felújításakor.

Az ifjúsági mozgalom különösen támogatta a közösségi zenélés régi-új formáit: a fásasztó, a koncertlátogatót passzív befogadásra kényszerítő estek helyett az otthoni házi muzsikálásban való aktív részvételt szorgalmazták. A művészet intimizálása, a koncertteremből a családi házba vitele megjelent a korabeli építészetben: a polgárházakban zeneszobákat alakítottak ki, amelyek nagyon

gyakran a családi élet központjává váltak. Ez a változás az énekmozgalomban is bekövetkezett, az egyesület helyett zenészcéhbe tömörült együttesek nyilvános – de nem koncertszerű – előadásokon léptek fel, éneklő utazásokat szerveztek saját maguk számára. Megváltozott a kórusok felállása is: az énekesek körbe álltak, a külvilágnak hátat fordítva, a kórusvezető pedig csupán testmozgásával és kifejezőmódjával irányította a csoportot (Fontaine 2001).

Az Új Zene képviselői, a húszas évek zeneszerző generációja – Paul Hindemith, Kurt Weill, Ernst Krenek és Hans Eisler – is kapcsolatot keresett a zenecéhekkel. Céljuk egyfajta társadalmi bázis szerzése volt, hogy zenéjük minél szélesebb tömegekhez jusson el. Ez okból fordultak a filmzene, az új kórusmuzsika és a rádió felé. Az ifjúsági zenei mozgalomnak is szüksége lett volna új zeneművekre együtteseik számára. Az, hogy végül is nem találták meg az egymáshoz vezető utat, annak volt köszönhető, hogy a mozgalom zenekulturális elképzelései túlzottan kötődtek a megelőző korok zenéjéhez, és ezzel éles ellentétben állt az Új Zene képviselőinek kíváncsisága és kísérletező kedve (Kolland 1998).

Az ifjúsági zenei mozgalom szempontjából meghatározó 1920-tól 1930-ig tartó időszakot követően a népközösség idealizálása, a nemzetiszocialista ideológiák hatása egyre többször jelent meg saját folyóirataikban. A háború után a népdaléneklés, amely a mozgalom alapját adta, eltűnt a mindennapokból.

### Közös pontok a magyar és német ifjúsági zenei mozgalmak között

A német ifjúsági zenei mozgalom törekvései egy ifjúsági mozgalom, a Wandervogel zenei világából nőnek ki. Az Éneklő Ifjúság ezzel szemben egy önálló ifjúsági zenei mozgalomként definiálható. A kapcsolódás a magyar cserkészek és az Éneklő Ifjúság között korántsem olyan szoros, mint a német ifjúsági mozgalmak esetében.

Az ifjúsági csoportokat összefogó közös zenei tevékenység szinte valamennyi esetben az együtt vagy kórusban való éneklés. A Wandervogelek és a regös cserkészek a kirándulások, túrázások, táborozások alkalmával énekeltek a táborút mellett. A német ifjúsági mozgalom által szervezett „énekelhetek”, „nyilvános énekórák” szintén a dalos közösség összefogását célozták, de ezek az alkalmak egyben egy új német népközösség megteremtését is jelentették. Új közösség jött létre az Éneklő Ifjúság koncertjein is. A zeneszerető közönségnek immár nem kellett a zeneműveket passzívan befogadnia, hanem önmaga és környezete szórakoztatására aktívan együtt muzsikálhatott.

Változott a kórusok felállása is: a német kórusok sokszor kört alkotva álltak fel, a kórusvezető pedig szintén a körben állva kis kézmozdulatokkal irányított. Bárdos írásából pontosan ismerjük az első Éneklő Ifjúság koncerteken alkalmazott, a templomi zene gyakorlatából átvett „kórusos” elhelyezkedést. Ugyancsak az intimitást teremtették meg azzal, hogy a fellépő együttesek egymás közönsége is voltak, a szervezők szándéka szerint az előadók így tanulhattak egymás hibáiból és erényeiből (Bárdos 1969, 334).

Az, ami az összes bemutatott ifjúsági és ifjúsági zenei mozgalmat összeköti nem más, mint a nemzeti zenei hagyományok megőrzésére és ápolására való törekvés. A Wandervogel mozgalomban és a regös cserkészek esetében a népdalok éneklésén túl konkrétan a népzenei kincs és a népi hagyományok gyűjtéséről is szó van. A német ifjúsági zenei mozgalmat vezető Fritz Jöde „nyilvános énekóráin” népdalokat tanított az érdeklődőknek. Kodály és tanítványai pedig nemcsak a magyar népdalkincs gyűjtését, lejegyzését és rendszerezését végezték el, hanem műveikben is a magyar népzene értékeit őrizték és terjesztették. A népdalkincs ápolása egyúttal a nemzethez tartozás érzését, a nemzeti identitást is erősítette. Az I. világháborúban a Wandervogelek által gyűjtött népdalokat is tartalmazó *Zupfengeigenhansl* énekeskönyv a német katonák számára a haza egy darabját jelentette (Kolland 1998). A német népdal a világháború után a megtépzott

német nemzeti öntudat fejlesztésére is szolgált. Kodály szerint magyarságtudatunk kiteljesítéséhez a magyar népzenei kincs vezet (Kodály 2007a, 94–95).

A közösségek összefogásában fontos szerepet játszottak saját kiadványaik: folyóiratok és daloskönyvek. A Wandervogel mozgalom már említett daloskönyve, a *Zupfengeigenhansl* számos kiadást ért meg csakúgy, mint a *101 magyar népdal*. A német ifjúsági mozgalom meghatározó médiuma volt a *Musikantengilde* (Zenészcéh) folyóirat. Az első Éneklő Ifjúság hangversenyek megrendezését a *Magyar Kórus* egyházzenei lap és az *Énekszó* hangjegyes ének- és zenepedagógiai lap segítette.

A német ifjúsági zenei mozgalomba és az Éneklő Ifjúság köreihez tartozó ének- és zenepedagógusok alternatív pedagógiai törekvései is formálták az iskolai ének- és zenetanítást. Németországban a zenei mozgalomhoz kapcsolódó alternatív pedagógiai törekvések szerencsésen találkoztak a porosz kultuszminisztérium törekvéseivel, mely támogatta az iskolai zenei nevelés megújítását. A minisztérium egységes zenei nevelési rendszer felépítését kezdte meg az óvodától a középiskolákon át az egyetemi, akadémiai szintig. Az 1920-as években pedig zenepedagógiai intézmények, zeneiskolák, tanár- és továbbképző intézetek elindulását segítette. Az iskolai nevelésben az ének- és zeneoktatás kellő súllyal szerepelt.

Magyarországon a két világháború között az ének az iskolai nevelés egyik legelhanyagoltabb tárgya volt, alacsony óraszámban, sokszor nem szakképzett pedagógusok oktatták. 1929-től indult énektanárképzés a Zeneakadémián, melynek keretében karvezetést is tanítottak. Az énekoktatás meghatározó fóruma a Magyar Énekoktatók Országos Szövetségének hivatalos lapja, az *Énekszó* lett. Az énekorák óraszámának emelését és a tananyag hivatalos megújítását nem sikerült elérniük egészen az 1940-es évek közepéig, de a szövetség által szervezett tanfolyamok, illetve a folyóiratban megjelenő információk segítségével az érdeklődő ének- és zenepedagógusok az új elképzeléseket be tudták építeni óráikba. A folyóirat nemcsak a zenetanítás új útjairól, az iskolai énektanítás új módszereiről írt, de óravázlatokkal, külföldi tapasztalatokról szóló beszámolókkal és kottákkal segítette az énektanárokat és kórusvezetőket, így vitte előbbre a magyar énektanítás ügyét (Pethő 2009).

### Konkrét kapcsolat a magyar és német zenepedagógusok között

A német ifjúsági zenei mozgalom és az Éneklő Ifjúság mozgalom köré csoportosuló ének- és zenepedagógusok között konkrét kapcsolat is létrejött. A német mozgalom meghatározó pedagógusegyénisége, Fritz Jöde 1938. január 9-15. között a Magyar Énekoktatók Országos Egyesülete meghívásának eleget téve tanfolyamot tartott az érdeklődő pedagógusok számára. Az *Énekszó* alapítói közül Ádám Jenő és Kerényi György az 1930-as évek elején találkozott Jödével, Berlinben óráit is meglátogatták. Magyarországi előadásaira Kodály is ellátogatott (Gábor 1982). A tanfolyamon elhangzottakról az *Énekszó* külön Jöde-számban jelentetett meg összefoglalót, hogy minél több pedagógushoz juthassanak el Jöde gondolatai és az iskolai énektanításban alkalmazott új módszerei.

Az *Énekszó*ban a tanfolyamot megelőzően is valóságos „Jöde-kultusz”-nak lehetünk tanúi. Többször hivatkoztak Jöde énektanításban alkalmazott módszereire, ismertetőt közöltek műveiről: *Das schaffende Kind in der Musik* (Az alkotó gyermek a zenében, 1928) és *Musik und Erziehung* (Zene és nevelés, 1932) című könyvről. Ezekből a pedagógiai művekből a lap többször is közölt hosszabb-rövidebb fordításokat. A 1936-ban a folyóiratban megjelenő *Népdal és zenekultúra* című írását Jöde az *Énekszó* számára készítette. Az említett cikkeket, írásokat áttekintve úgy látjuk, hogy az *Énekszó* szerkesztői és munkatársai követendőnek tartották Jöde énektanításban alkalmazott módszereit.

Az *Énekszó* rendszeresen beszámolt külföldi zenei eseményekről, más országok zenei életéről és énekkoktatásáról, valamint meghatározó pedagógusok munkájáról. Eddigi vizsgálataink során arra jutottunk, hogy az *Énekszó* első tíz évfolyamában a legtöbb hír, beszámoló a német zenei élethez és zenepedagógiához kapcsolódott. A lapban folyamatosan tudósítottak a német kulturális és zenepedagógiával kapcsolatos eseményekről. Több esetben követendő példaként állították ezeket az eseményeket a magyar zenepedagógusok elé.

Az *Éneklő Ifjúság* zenei lapban 1944 januárjában jelentettek meg írásokat más országok ifjúsági zenei mozgalmairól. Az írás szerzője is kiemelte a német ifjúsági mozgalom eredményeit: „A legjelentősebbnek látszik – idő és tér távlatából – a német ifjúság zenei élete.

Tízegynéhány éve jártunk köztük s alaposan megismertük sokféle intézményüket” (*Éneklő Ifjúság*, 3. évf. 5. sz. 51). Kiemelte, hogy a német középiskolákban 8 éven keresztül kötelező az énekkoktatás. Írt az órákon alkalmazott módszerekről és párhuzamot vont a magyar és német törekvések között: „Amit nekünk az »Éneklő Ifjúság«-hangverseny, azt jelentette a németeknek az Offene Singstunde, a Nyílt, azaz Nyilvános Énekóra, a sokaság közös, társas éneke. Ezeket az Énekórákat nagy, sok száz férőhelyes termekben rendezték s bemehetett mindenki, aki pár pfennigért megvette az arra az énekórára kiadott »Singstunde«-lapot. Ezen a négyoldalas kiadványon 6-7 népdal vagy kánon volt kinyomtatva. Addig ismeretlen dallamok, amelyeket Fritz Jöde, a nyilvános énekórák mozgalmának apostola kutatott fel. Meg kell gondolnunk, hogy Németországban egyáltalán nem olyan elképzelhetetlen, hogy felnőtt emberek nyilvánosan, együtt énekeljenek, mint nálunk” (*Éneklő Ifjúság*, uo. 52).

## Összegzés

A vizsgált zenei ifjúsági mozgalmakkal induló új törekvések célja az általános zenekultúra színvonalának emelése volt. Az újra felfedezett népdal, népzene fontos szerepet játszott a nemzettudat megteremtésében, hatott a kóruskultúrára. A reformpedagógia és az ifjúsági zenei mozgalmak között kifejezetten szoros kapcsolat mutatható ki, a mozgalmak tevékenysége nyomán átformálódott a zenei nevelés.

A kutatás eredményei arra engednek következtetni, hogy az Éneklő Ifjúságon keresztül egy ifjúsági zenei mozgalom indult el, melynek életreform elemei: egy sajátos ifjúsági zenei kultúra megteremtése, a közös zenei tevékenységbe, a kórusban való éneklésbe széles rétegek bevonása, a nemzeti népzenei forrásokhoz, a magyar népdalhoz való visszanyúlás, a magyar népzenei kincs felfedezése, ápolása és megőrzése. A mozgalmat elindító gyermekkori hangversenyek a korabeli felnőtt dalárdakultúrával szemben egyfajta ellenkultúrát képviseltek. Az Éneklő Ifjúság mozgalomhoz kapcsolódó új zenepedagógiai törekvések az *Énekszó* folyóiraton keresztül jutottak el a magyar zenepedagógusokhoz, hosszú távon ezek az elképzelések a nagy hatással voltak a magyar ének- és zeneoktatásra is.

A tanulmány az *Életreform mozgalmak és a reformpedagógia* (K 68484, témavezető: Németh András) című OTKA kutatáshoz kapcsolódik.

## Irodalomjegyzék

- Bárdos Lajos (1929, szerk.): *101 magyar népdal*. Magyar Cserkészszövetség.
- Bárdos Lajos (1969): *Harminc írás a zene elméletének és gyakorlatának különböző kérdéseiről. 1929–1969*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Eösz László (1956): *Kodály Zoltán élete és munkássága*. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest.
- Eösz László (2007): *Kodály Zoltán életének krónikája*. Editio Musica, Budapest.
- Erdős János (2005): *Hetven éves a szegedi Éneklő Ifjúság*. Szeged Város Kórusgyesülete, Szeged.
- Fontaine, J. (2001): „...ja, die rechte Musik muss veredeln.” Zu Beziehungen zwischen Lebensreform und Musik. In: Buchholz, K. (szerk.): *Die Lebensreform. 2 Bände. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. Haeusser-Media, Darmstadt*. 335–342.
- Gábor Lilla (1982): Kodály pedagógiájának nyomában. In: Erdeiné Szeles Ida (szerk.): *Kodály Szemináriumok. Válogatás a nyári tanfolyamokon elhangzott előadásokból. Kecskemét 1970–1980*. Tankönyvkiadó, Budapest. 68–77.
- Gách, M. (é. n.): *When the Teacher Likes His Students and His Subject...* [http://bardoslajos.org/bl\\_cikkek\\_when.php](http://bardoslajos.org/bl_cikkek_when.php)
- Glück, A. (1999): Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht. Der „Zupfgeigenhansl“, das Liederbuch der Jugendbewegung. *Wiener Zeitung*, 1999. április 2.
- Jöde, F. (1936): Népdal és zenekultúra. *Énekszó*, 3. évf. 6. sz. 293–294.
- Jöde, F. (1954): *Vom Wesen und Werden der Jugendmusik*. Verlag Junge Musik – Schott Music International GmbH & Co., Mainz.
- Kodály Zoltán (1989): *Közélet, vallomások, zeneélet*. Szépirodalmi Kiadó, Budapest.
- Kodály Zoltán (2007a): *Visszatekintés*. 1. köt. Argumentum Kiadó, Budapest.
- Kodály Zoltán (2007b): *Visszatekintés*. 3. köt. Argumentum Kiadó, Budapest.
- Kolland, D. (1998): Jugendmusikbewegung. In: Kerbs, D. és Reulecke, J. (szerk.): *Handbuch der deutschen Reformbewegungen, 1880–1933*. Peter Hammer Verlag, Wuppertal. 379–394.
- Maróti Gyula (1994): „Fölszállott a páva...” – *A magyar énekkari kultúra megújulásának története 1920–1945*. Kodály Intézet, Kecskemét.
- Maróti Gyula (2000): *Kóruskultúránk és Európa*. Athenaeum, Budapest.
- Maróti Gyula (2005): *Magyar kórusélet a Kárpát-medencében*. A Magyar Nyelv és Kultúra Nemzetközi Társasága Anyanyelvi Konferencia, Budapest.
- Mogge, W. (1998): Jugendbewegung. In: Kerbs, D. és Jürgen Reulecke, J. (szerk.): *Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880–1933*. Peter Hammer Verlag, Wuppertal. 181–195.
- Mohayné Katanics Mária (1986): *Válogatás Kodály kórusműveiből. Elemzések*. Tankönyvkiadó, Budapest.
- Pethő Villő (2009): Az életreform és a zenei mozgalmak. *Iskolakultúra*, 2009. 1-2. sz. 3–19.
- Plake, K. (1991): Wandervogel und Jugendkultur. In: *Reformpädagogik – Wissenssoziologie eines Paradigmenwechsels*. Münster.
- Sík Sándor (2002): *A cserkészlet: 90 éves a Magyar Cserkészszövetség*. Sík Sándor, Teleki Pál, Arató László és más cserkészvezetők írásai. Márton Áron Kiadó, Budapest.
- Szabó Helga (1984): *Éneklő Ifjúság 1925–1944*. Múzsák Közművelődési Kiadó, Budapest.
- Szalay Olga (2004): *Kodály, a népzene kutató és tudományos műhelye*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Tüskés Tibor (1994): Haj, regő, rajta. *Hitel*, 1994. 7-8. sz. 94–101. <http://www.archiv-der-jugendmusikbewegung.de>

## „Új dolgok szerelmese”

A népi kultúra és az életreform elemeinek megjelenése Bartók művészetében

„Mint mindenben, ebben is igazi novarum rerum cupidus volt.” A pálya- és munkatárs Kodály nevezte Bartókot „új dolgok szerelmese” (Szabolcsi és Bartha 1955, 278), egyedi módon értelmezve a „rerum novarum cupidi” latin kifejezést.<sup>1</sup> Kodály jól ismerte barátját, tudta, mekkora kíváncsisággal fordult új dolgok, szerkezetek felé, és hogy művészi érzékenysége mellett a természetudós elmélyülésével tanulmányozta a rovarvilág, a paraszti kultúra vagy a népdalok felépítését.

Az uralkodó népzenei alapélmény szinte megkerülhetetlen szegmense a Bartók-kutatásnak, míg az alcímben előbbi mellé sorolt életreform elemek idézése kevésbé vizsgált területet képez. Nem önkényesen került egymás mellé e két – látszólag talán különböző – kategória. Az újabb, interdiszciplináris tanulmányok tükrében ugyanis (Németh, Mikonya és Skiera 2005) a múlt század fordulóján kialakuló gondolkodásbeli, életmódot alakító, és nem utolsó sorban művészeti reformok Közép- és Kelet-Európában sajátos módon ötvöződtek. A különböző spirituális megújulási programok, az alkotó individualitás, ember és természet újraértelmezett, ősi kapcsolata és az újfajta testkultúra jegyében formált új létszemlélet követői az organikus népi közösségekben vélték felfedezni példaképeiket (Németh 2011, 37).

E helyütt nem vállalkozhatunk az életreform mozgalom általános törekvéseinek, széleskörű hatásának bemutatására (lásd erről bővebben Skiera 2005, 27–29), csupán annak Bartók életében és művészetében megragadható párhuzamainak vizsgálatára. Büky Virág (2006, 134) meglátása szerint ugyanis „1905-től kezdve gondolkodásában és életvitelében egyaránt szinte tételesen kimutathatók mindazok a külsőségekben is megnyilvánuló sajátosságok, amelyek a gödöllői művésztelép lakóit is jellemezték”. Határozott állásfoglalását e tanulmány a kutatás jelenlegi állapotában még nem tudja alátámasztani.<sup>2</sup> Azonban kísérletet tesz arra, hogy rámutasson, és új megvilágításba helyezze a bartóki életműben több mint egy évtizedig összefonódó, egymást kiegészítő, egymással kölcsönhatásban levő két irányzat, a népi kultúra felfedezésére irányuló törekvés és az életreform mozgalom különböző elemeit, illetve azok beépülését Bartók (zenei) eszmerendszerébe.

Bartók élete és művei ugyanis kölcsönhatásukban szoros egységet alkotnak, és együttesen szemlélendők. Mint minden alkotóművésznél, a zeneszerzői orientáció és beállítottság változása nála is az egész ember világképének kibontakozását tükrözi. A konkrétumok, élethelyzetek szintjén ez sokszor nehezen fogható meg, hiszen a legmélyebb tartalmi mozgatórugók is csak a munka technikai folyamata közben, a kifejező eszközök gyakorlati használatának tapasztalataiban válnak érzékelhetőkké és kristályosodnak ki (vö. Ujfalussy 1976, 70–71). Bartók ezt egyszerűbbnek látta: „Nem tudok másképpen művészeti termékeket elképzelni, mint alkotója határtalan lelkesedésének, elkeseredésének, bánatának, dühének, bosszúságának, torzító gúnyjának, szarkazmusának megnyilvánulását. Azelőtt nem hittem, míg magamon nem tapasztaltam, hogy *valakinek a művei tulajdonképpen életrajznál pontosabban jelölik meg életének nevezetes eseményeit*. Persze csak igazi és igaz művészről beszélünk” (kiemelés: S. E.; idézi Tallián 1981, 105).

Az igazi és igaz művész, a sokakat foglalkoztató ún. „bartóki modell” megismerése tehát magában foglalja Bartók alkotói területeinek tanulmányozását: a koncertező művészt, a (népzene)tudóst,

<sup>1</sup> A „rerum novarum cupidi” forradalmárt is jelent.

<sup>2</sup> Kodály és a gödöllői művésztelép kapcsolatát vizsgálva hasonló következtetésre jutott Pethó (2011, 72) is.

folkloristáét és a zeneszerzőét is. Azonban ezek mellett nem hagyható ki a személyes és a társadalmi háttér, az intellektuális hatások és a zenei milió vizsgálata sem (vö. Kodály 1963, 594).

Bartók Béla (1881–1945) sugárzó, szuggesztív személyiségének ereje, tartása már kortársai (családtagjai, barátai, munkatársai, de a „kisemberek”) számára is nyilvánvaló volt.<sup>3</sup> Az utókorok nehezebb a zseni toposzokba merevült arcából valódi egyéniségét rekonstruálni, annál is inkább, mert Bartók nem tartozott a feltárulkozó, kifelé élő alkotók közé. A megközelíthetetlen, közlésképtelen, még személyes levelezésében is csak ritkán megnyíló művész képét erősíti, hogy – családi levélváltásait kivéve – nem volt „jó levélíró”. Amint azt László (1974, 5) is megállapítja, az embertárs (emberiség) előtti megnyilatkozás lehetősége helyett főleg a közlés célszerű módját, az olykor elkerülhetetlen kötelességet látta csak a levelezésben – ezért is ritka, ám annál jelentősebb az így megfogalmazott hitvallás. Bartók meg nem alkuvó, markáns egyénisége, mely magas fokú művészetében nyilvánult meg a legkonkrétabban, a kortársak visszaemlékezései, fotók, és nem utolsó sorban zenetudományi tárgyú cikkei révén is körvonalazódni látszik. E tanulmány nem véletlenül épül a zeneszerző-népzeneudós saját szövegeire, hiszen levélbeli vagy egyéb írásbeli vallomásai „a magyar eszmetörténet kihagyhatatlan fejezeteit” képezik (vö. Gróh 2008, 6).

A továbbiakban Bartók eszmerendszerének, beállítottságának alakulását a zeneakadémiai évek-től egyéni stílusának kikristályosodásáig vizsgáljuk fel. Ezzel párhuzamosan, alfejezetekbe sorolva jelezzük a népi kultúrával való találkozás és az életreform mozgalom hatásának különféle manifesztációit.

### Kitáguló és átrendező világgép

Bartók pályáivének egyes szakaszaiban más és más értékek kerültek előtérbe, de mindig az organikus, a természetes fejlődés elvét követve, kapcsolódva a (zenei) múlt hagyományaihoz, de előremutató módon. Indulásakor, alkotói pályájának kezdetén a német zenei hagyományok mellett a magyar nemzeti romantika öröksége, bizonyos történeti tudat töltött be meghatározó szerepet.

A századforduló magyar kulturális-politikai környezetének hatása alól Bartók sem vonhatta ki magát, életében ez az időszak a saját emberi és nemzeti identitásának keresése. A gyermekkorban erősen apolitikus, antimilitarista nevelésben részesülő zeneakadémiai hallgató leveleiben a Habsburg-ellenes kijelentések, „magyarító” szándékú családi rendelkezések, és az arisztokrácia életmódját gúnyoló vagy polgárpukkasztó csínyek leírása mellett egyre radikálisabban fogalmazott.

A fiatal művész „ultra-hyper-neo-impresszio-szecesszionista, a *Holnap* zenésze” (ifj. Bartók 1981, 101), természetesen „kedves anarkista” (Dille 1968, 52), és – dacára a hithű katolikus nevelésnek – az új spirituális hatásokra reagálva „istentelen (aki becsületesebb, mint az istenesek nagy része)” (Demény 1951, 77). A sokat idézett, Geyer Stefinek 1907-ben írt vallomás: „Ha én keresztet vetnék, azt mondanám »a Természetnek, a Művészetnek, a Tudománynak nevében«” (László 1974, 61) túlmutat a korszak szellemi-ideológiai törekvésein, és a művész egész alkotói pályáján érvényes szentenciává lett.

A századelő magyar kulturális mozgalmait vizsgálva megállapítható, hogy Bartók tevékenyen részt vett kora szellemi életének megnyilvánulásaiban, érzékenyen reagált az új tendenciákra, de – és ez életének későbbi szakaszaiban is így volt – saját szűrőjén engedte át őket. Személyisége, akárcsak Ady Endréé, már életében, alkotókorszakának kezdetén emblematikussá, szimbolikussá vált a különböző progresszív művészi csoportok körében (és hozzátelhetjük, mindvégig ellenkezést keltett a „hivatalos”, uralkodó zenei közegben). Bartók kapcsolata az előbbi művészeti körökkel

<sup>3</sup> Átható tekintetéről minden ismerőse megemlékezett. E helyütt Albert Steffen svájci író és költőt (aki Rudolf Steiner halála után az Antropozófia Társaság elnöke volt) idézzük, szerinte Bartók volt a legátszemléltetőbb ember, akivel valaha is találkozott (Papp 1992, 2).

feltételezi a haladó szellemi áramlatokkal való megismerkedését. Ez elsősorban a *Nyugat* című folyóiratot, és annak holdudvarában közreműködő alkotókat jelentette (többek között Ady Endre, Balázs Béla, Berény Róbert, Rippl-Rónai József, Lengyel Menyhért, Móricz Zsigmond, Reinitz Béla említendő). „A Világ, a Nyugat és a MA emberei” közé számította magát a zeneszerző, aki 1908-tól előfizetője is volt a *Nyugat*nak, és élete során hét ízben is közreműködött a folyóirat rendezvényein (erről bővebben lásd Bodnár 1963, 347–354).

Térjünk azonban vissza a századforduló, itt is az ún. nemzeti kultúrpresszimizmus központi kérdésköréhez, a tragikus magány, vagy a minden és mindenki felett való közönyös lebegés szemléletéhez. A schopenhaueri és nietzschei negatív, individualista filozófiával Bartók is szerette volna magát azonosítani, és ennek zenei megfelelőjén, a Wagner-Strauss-Reger úton örökölt kifejezőmódon indult el a szárnyait próbálgató komponista. Bartók 1923-as *Önéletrajzában* (Szöllősy 1967, 27–28) említi, hogy 1902-ben Strauss *Also sprach Zarathustra* című műve mozdította ki alkotói válságából. Majd a francia zenei ethosz, ezen belül Debussy impresszionista, friss technikai-hangzásbeli hatásokkal építkező műveinek megismerése révén bekerültek Bartók egyre táguló (zenei) horizontjába az új irányzatok, ami természetszerűleg a magyar zene(akadémiai) uralkodó konvenciók elvetését eredményezte.

Stílusának visszafordíthatatlan átalakulását a paraszttzenével való találkozás jelentette.<sup>4</sup> Ujfalussy (1967, 70) szerint a népzene felfedezése a magyar zeneművészet legforradalmibb, legegységesebb jellegű megújulásához vezetett. A Wagner-Strauss-Reger-i kifejezőmód és a paraszttzene ellentéteiből kovácsolódó dualisztikus világkép újjáteremtése Bartóknál a lebontás és építés dialektikus kettős elvén alapult: a múlt kritikai lebontása, illetve egy új világkép és értékrendszer felépítése egységben valósult meg.

Bartók színesedő világrajzjában a modernizációs igény az egyetemesség, az európai horizont mellett a népi kultúrával való találkozásában a nemzeti célokhoz való ragaszkodást is erősítette. A 19. század végére, mint már e tanulmány elején utaltunk rá, Magyarországon új áramlat indult el, mely a haza megismerésére irányuló törekvéseket az életreform hatására a népiesség jegyében is egybefoglalta. A progresszív körökben gyorsan terjedő mozgalom művészeinek (Toroczkai-Wigand Ede, Körösfői-Kriesch Aladár, Kós Károly stb.) alkotásaiban, közleményeiben a nép művészete mint a modern magyar össznépi művészet elsőrendű megalapozója szerepel (lásd Németh 2012). Bartók erről az irányzatról így vall 1918-as *Önéletrajzában* (Szöllősy 1967, 28): „Volt még egy másik körülmény, amely döntő befolyást gyakorolt fejlődésemre: akkoriban éledt Magyarországon az az ismert nemzeti áramlat, amely a művészet területére is átcsapott. Arról volt szó, hogy a zenében is valami sajátosan magyart kell teremteni. *Ez az áramlat engem is elérte, s figyelmemet a népzene tanulmányára irányította*” (kiemelés: S. E.). Bartók ez utolsó mondata a művészetében merően új, addig ismeretlen távlatokat nyitó találkozás szűkszavú megfogalmazása. Majd a folytatás: „A mi dolgunk az volt, hogy megérezzük ennek a mindaddig ismeretlen zenének a szellemét és e szavakban nehezen kifejezhető szellemet tegyük zenénk alapjává” (Szöllősy 1967, 130–131). A népzenehez fűződő egyre erősebb kötelék Bartók teljes világnézetének és értékrendszerének újabb tisztázását eredményezte.

### „Új Weltanschauung”

Bartók 1905 őszén ismerkedett meg Kodály Zoltánnal, barátságukat 1906-tól immár a szoros szakmai együttműködés is jellemezte. Mondhatni, együtt, egyszerre, egymást ösztönözve fedezték fel és csodálkoztak rá a magyar népi kultúra, és szűkebben a népzene gazdag tárházára. Érdemes

<sup>4</sup> Kodály az I. vonósnyégyes zenei anyagában Bartók 1907/8-as magánéleti krízisének fordulópontjaként is egy székelyföldi dallam idézését jelöli meg, a népdal szerepét találóan így méltatva: „retour à la vie” (visszatérés az életbe).

megfigyelni, hogy Bartók, aki máskor olyannyira lakonikusan, tárgyilagosan és szentimentalizmus nélkül fogalmazott, a népi kultúrával való ismerkedéséről, és általában a népzeneről később is mindvégig lelkesen, mintegy eleven, intenzív élmények hatása alatt vallott. „A mi esetünk, modern magyaroké más. Mi megérettük a paraszttzene hatalmas művészi erejét, annak legérintetlenebb formáiban – azt az erőt, amellyel útnak lehet indítani és ki lehet fejleszteni egy olyan zenei stílust, amelyet még legapróbb elemeiben is áthat ennek a tiszta forrásnak az éltető ereje. Teljesen új zenei perspektíva volt ez, mondhatnám – vagy, hogy a német szakkifejezést használjam, új »Weltanschauung«. A kelet-európai szűkebb értelemben vett paraszttzene iránti hódolatunk *szinte új zenei-vallásos hit* volt (kiemelés tőlem: S. E.). Úgy éreztük, hogy ez a paraszttzene a maga érintetlen alkotásaiban oly felülmúlhatatlan fokát mutatja a zenei tökéletességnek és a szépségnek, amelyet a klasszikusok nagy művein kívül sehol sem találhatunk. Rajongásunk egyébként nem korlátozódott a paraszttzenére. Felölelte a paraszti költészetet, a paraszti díszítőművészetet – egyszóval kiterjedt a teljes, a városi művészet által meg nem rontott paraszti életre” (Szöllősy 1967, 185). A fiatal népzene gyűjtő lakásának teljes bútorzatát egy körösfői asztalos készítette. Édesanyjának a Kodály Zoltánnal és Gruberné Sándor Emmával közös kalotaszegi, 1907-es „tanulmányi útról”<sup>5</sup> már így írhatott: „Micsoda öröm: véges végig minden kapufán szekrényem rózsái Hunyadtól-Körösfőig” (Demény 1951, 92). Fia, ifj. Bartók Béla szerint a népi hangszerek mellett hímzéseket, berendezési tárgyakat is gyűjtött (Bónis 1981, 69).

A paraszti kultúra ígéretében, a népdalgyűjtő bánáti, máramarosi, gyergyói stb. utak híradásaiban Bartók leveleiben egyre gyakoribb az antikapitalista, antiurbánus elem. Egyik 1911-es levelében humorosan ugyan, de eszményi közösségről számol be: „Konyikletnek pl. sose volt se iskolája, se papja, egy ember se tud se írni, se olvasni. Mintaközség!” (Lampert 1976, 50).

### Más életforma

„*Kedves parasztjaim között...*”

„Akkor lehet csak igazán intenzív a paraszttzene hatása valakire, ha az illető a paraszttzenét ott, a helyszínen, a paraszttokkal közösségben átélhette [...] nem elegendő, ha csak múzeumokban elraktározott paraszttzenével foglalkozunk. Mert lényeges az, hogy a paraszttzenének szavakkal le sem írható belső karakterét vigyük át a műzenénkbe, hogy átömlésszük belé a paraszti muzsikálás levegőjét” (Lampert 1976, 188–189). A terepi munkát, a falvak népével való fizikai kapcsolatot Bartók és Kodály egyaránt a népzene kutatás elengedhetetlen részének tartotta. Népdalgyűjtő útjairól Bartók nemcsak szakmai elégedettséggel térhetett haza, hanem természeti, emberi és kulturális-szakrális élményekkel is gazdagabban. Az elszigetelt települések gyalogos, sokszor kalandos megközelítésével a fizikai akadályok leküzdése mellett – melyekről édesanyjának szűkszavúan csak ennyit ír egy 1915. augusztusi besztekerbányai levelében: „Persze ezek a kirándulások nagy gyaloglással járnak, át a hegyeken.” – a paraszti életforma külsőségeinek és tartalmi mélységeinek megértéséhez, és nem utolsó sorban a paraszti gondolkodásmód elfogadásához is eljutott a népzene gyűjtő.<sup>6</sup> A művész pedig még tovább haladt a népi világ értékeinek felfedezésében és népszerűsítésében: „Eddig többször használtam a két jelzőt: paraszti és primitív. Nehogy félreértsenek, én ezt a két jelzőt egyáltalán nem lekicsinylő értelemben használom. Sőt éppen ellenkezőleg: mind a kettővel valami *salaktól mentes, ősi, ideális egyszerűségre* akarok rámutatni” (kiemelés: S. E.; Szöllősy 1967, 139). Évtizedekkel az ekkor írt lelkes, humoros beszámoló, vagy szűkszavú, csak a feljegyzett népdalok mennyiségére és milyenségére vonatkozó leírások után így vall Bar-

<sup>5</sup> Nem véletlenül vezetett a Kodály-házaspár és Bartók útja a Kalotaszegre. A gödöllői művésztelep lakói és a magyar életreform eszméivel rokonszenvezők számára valóságos „ruskini sziget” volt ez a terület (vö. Németh 2005, 79).

<sup>6</sup> Amint azt Pukánszky (2005, 197) is megjegyzi, a népdalgyűjtés Kodály számára sem munka, hanem életforma lett.

tók: „Életem legboldogabb napjai azok voltak, melyeket falvakban, parasztek között töltöttem” (Szöllősy 1967, 130).

### *Licht und Luft*

„Azt hiszem, tudom mi lesz hasznára B.[élá]nak. Egész meg kell változni az életmódjának, be kell őt vezetni a fény és nap és levegő gyönyörűségeinek országába...” (Legány 1982, 44). Kodály kapcsolata a magyar életreform mozgalommal (lásd erről részletesen: Pukánszky 2005 és Pethő 2011), a két fiatal zeneszerző és népzene kutató szakmai és emberi szolidaritása, a közös érdeklődési kör, munka és cél természetessé tette, hogy Bartók is megismerkedjen ezzel a haladó irányzattal. Kodály volt a közvetítő, de barátjának bizonyára nem esett nehezére elfogadni az életreform program eszmei és gyakorlati krédóját. Tehette ezt azért, mert egyrészt habitusa, neveltetése, érzékenysége már korábban nyitottá tette a természet, majd népdalgyűjtő útjai során a természetes (paraszti) életforma felé, másrészt mert – barátja ítéletében bízva – kíváncsisága is ösztönözte.

Kodály 1908 nyarán részletesen írt barátjának egy Drezda melletti szanatóriumból, ottani tapasztalatairól: „Nem tudom, ott kaplak-e még, de mégis átkiáltok egyet, tekintve, hogy a dolgom elég jól folyik. Egy hete vagyok itt (Dresden, Weisser Hirsch, Dr. Lahmann) és sokkal jobban vagyok mindenképp. Az itteni élet formájában sok van, ami az én életideámhoz kellene, ami hiányzik (tenger, nagy természet) elszenvedem avval a tudattal, hogy majd lesz abból is. Az emberek rondák és sokak, de nem kell velük törődnöm. Mikor köztük járok, illetve átmegyek, akkor csodálkozva nézik előbb a fejem, aztán a lábam, egyiken szandál van csak, ti. a másikon annyi sincs. Mit csinálunk itt? Fürdünk (uszoda nincs) vízben, levegőben, napon, tornázunk, közbe nagyokat eszünk (az ember étvágya megduplázódik), és nyakig merülünk a gyümölcsbe és főzelékbe, ha néha eszembe jut, hogy zeneakadémia van a világon, mint valami fura álom, úgy siklik tovább ez a vízió. – Tornázás közben rájön az ember, hogy sejtelve sincs saját magáról és elkezd érdeklődni anatómia, izmok stb. iránt. Szóval ennyire elfelejteni saját magamat még sohase tudtam. És ha egy pár hétig sikerül így tartani magam, biztosan óriási haszna lesz. Nem is beszélek a faházról; majdnem olyan, mintha a szabadban hálna az ember. És ami fő, kezdek tájékozódni a világon, ti. egy csomó ilyen hely van még, lehet, hogy jobb is. Ezentúl a nyaraimat, ahogy csak lehet, meztelenül töltöm. Egész újjászületik az ember ettől. A legokosabb, amit tehetnél ez: hagyd a fenébe az utaztatást (mindig felöltözve: horreur!), siess ide, itt a legjobb alkalom elkezdni a levegőfürdést, mert művészet az, óvatosan kell kezdeni. Öltöszandált, dobd el a kalapod, és vetkezz le! Kezdjünk új életet ezen a korhadt földön. Otthon is terjeszteni kell a meztelenség igéjét. Nagy dolog lesz még ebből! és sok gyönyörűség. A „betegség” belátható időn belül kipusztul. Csak olyan marad, amit vis maior okoz” (lásd Dille 1964, 15).

Bartók ugyanez évben, 1908 nyarán még csak ismerkedik az életreform mozgalom újfajta testkultúrájával, így számol be a francia útvjáról, „Itt fürödtem először tengerben, itt sétáltam először – meztelán és itt láttam először – délibábot” (kiemelés: S. E; Demény 1951, 83). Fia, ifj. Bartók Béla visszaemlékezése szerint apja később nagy híve lett az ún. „nap- és levegőkúra mozgalomnak” (Szabolcsi és Bartha 1955, 284). Azonban – akárcsak Kodály esetében – Bartóknál sem találjuk nyomát a gödöllői művésztelep vezetőivel való konkrét kapcsolatfelvételnak. Ahogy Pethő Villó (2011, 71) is leszögezi, esetükben inkább együttgondolkodásról, kölcsönös szimpatizálásról, mint tényleges együttműködésről lehetett szó.

Tény, hogy Kodály lelkes beszámolóinak hatására 1911 augusztusában maga is eldöntötte, hogy a Kodály-házaspárral és Balázs Bélával együtt, elmegyek oda, ahol az emberek egy szál ingben járnak és húst nem esznek, vagyis *Kurhaus Waidberg bei Zürich*” (ifj. Bartók és Gomboczné 1981, 214). Balázs naplójába, mint Papp Lajos (1992, 3) idézi, ezeket a sorokat írta: „Annál jobban megszerettem Bartók Bélát. A legmeghatóbb és legsodálatosabb ember. Levetközött ő is mezte-

lenre. Vékony, finom kis teste, még ha a labda után szaladgált is, olyan volt, mintha talárban, oltár előtt mozgott volna. A bőrét le lehetne húzni, de akaratlan méltóságát nem. A zseni, legiskolásabb fogalmazásban. [...] Közben a *Kékszakállú* hangszerelésén dolgozott napi 6-8 órát.” Kodály későbbi beszámolója is egybecseng a Balázs-féle naplói idézettel: napfürdőzés közben, fekete szemüveggel, teljesen levetközve írta a *Kékszakállú* füre terített partitúráját (Bónis 1989, 479).

A következő év augusztusában, válaszként Kodály újabb invitálására, Bartók az alábbi levélben számol be szanatóriumi élményeiről. „[...] Nahát tudod, még ha honoráriumot fizetnének nekem, még akkor se mennék *lucskos* Waidbergbe! Hiába, én sovány vagyok, nekem több külső melegre van szükségem, mint olyan húsos embereknek, mint amilyenek ti vagytok! Aztán meg, hogy egész álló nap muszáj legyen táncolni, ugrálni, csak hogy valamennyire türethető legyen az élet – nem, erre nem vállalkoznék. A tavalyi nagyszerű nyár elfelejtette velem egykori fogadalmamat, hogy ti. nyaralni csak messzire délre megyek. Norvégia bezzeg eszembe juttatta – soha, még egyetlen nyáron sem süttöt rám kevesebb nap, mint az idén. [...] Egy haszna talán volt az idei kirándulásnak, mert hízőkúrára kényszerített (ami nem volt azt hiszem káromra). [...] Persze az ilyen életmód homlokegyenest ellenkezője Waidbergnek! Aztán a koszt is – jóformán húsbá fulladtunk. [...] Kopenhágában kiszálltunk és vettünk egy kofferre való cipőt, szandált. Sajnálatlat láttuk, hogy barna szandált már nem gyártanak, sőt a „házi” szandál is kiveszett, nincs többé. Vajon mért?! [...] Jöjjetek előbb haza! hiszen Waidbergben most fűtenek, olyan ott a hideg. Nem jó az semmire se” (Dille 1964, 16–17).

A fenti levélrészlet tanúsága szerint, bár a szanatóriumba nem vágyott vissza, az életreform mozgalom ideológiája és több eleme is szervesen beépült Bartók, és rajta keresztül kis családja mindennapi életébe, gondolkodásába. Lelkesen hordta a szandált és a Tolsztoj-inget, vegetáriánus étrenden és alkohol fogyasztása nélkül élt, és igyekezett ebbe a szűkebb családját, fiatal feleségét, majd kisfiát is bevonni. A Ziegler Mártának címzett 1911-es levelében egyéves fiáról írva Bartók egy zárójel erejéig hozzát teszi, „Ne adj rá ruhát.” Egy későbbi svájci kirándulás előtt, mivel a német ifjúsági gyalogtúra-mozgalom hatására többször is túrázott a svájci Alpokban, így rendelkezik: „előgyakorlatként sokat másztasd a gyereket a bánya lejtőin” (ifj. Bartók és Gomboczné 1981, 209). Ifj. Bartók Béla mondhatni az életreform elvei szerint nevelkedett.<sup>7</sup> Emlékezésében így vall: „A század elején a legkülönbélebb apostolai támadtak az egészséges életmódnak. Kodály az elsők között igyekezett jónak látszó javaslataikat megvalósítani. [...] Kodályék akkoriban vegetáriánus életmódot folytattak, lehetőleg nyers koszton, aludtfejen és salátán éltek és másokat is igyekeztek erre rábeszélni. [...] így én, Kodály hatására húsevés nélkül nőttem fel. A nap- és levegőkúra azonban mindnyájunknak bevált, és Kodály megmutatta a modern testedzés módszereit is” (Bónis 1982, 23–28).

Ezt támasztja alá Ziegler Márta visszaemlékezése is: „Reggelenként tornázott Müller *Mein Systemje* szerint, és amikor csak lehetett, napfürdőzött. A reggeli torna és a séták mellett testmozgásnak egy labdajátékot játszott velem, s később a fiunkkal; a waidbergi *Licht und Luft* szanatóriumból, ahol 1911 nyarán pár hetet töltött, hozta ezt a játékot [...]. A Waidbergben megkezdett és otthon folytatott »természetes életmód« természetesen magával hozta a vegetáriánus étrendet is, mely mellett évekig kitarított” (Dille 1970, 175–176).

<sup>7</sup> Bartók második fia, Péter pedig valóságos reformpedagógiai elvek alapján tanult később zongorázni (ének-és technikai gyakorlatok mellett csakis a *Mikrokozmosz* muzsikán nőtt fel).





1. kép: Bartók otthonában (1921)

### Szecesszió: Rákoskeresztúr

A népzene gyűjtés terepi tapasztalatai, a sürgető felismerés, hogy a korábban természetes elzárttsággal védett területek eróziója feltartóztathatatlan és mentése halaszthatatlan, Bartóknál a magyar életreform mozgalom állásfoglalásával is örvözdött: „Ami engem illet, csak annyit mondhatok, hogy az az idő, amit ilyen munkával [ti. népzene gyűjtéssel – S. E.] töltöttem, életem legszebb része; és ezt nem adnám oda semmi másért sem. Legszebb, a szó legnemesebb értelmében, mert egy még egységes, de már eltűnő társadalmi berendezkedés művészi megnyilatkozásainak lehettem így közvetlen szemlélője. Szép a fülnek, szép a szemnek! [...] Ezek felejthetetlen élmények; fájdalmasan felejthetetlenek, mert tudjuk, hogy a falunak ez az állapota pusztulásra van ítélve... Nagy üresség marad utána: *félreismert városi kultúra és alkultúra hulladékainak gyűjtőhelye számára*” (kiemelés: S. E.; idézi Gróh 2008, 11–12).

A fővárosi élet zajától és (zenei) kellemetlenségeitől, a folytonos polgári kötelezettségektől megcsömörlött Bartók érthető módon természetközbe, egyszerű, csendes, vidéki életmód után vágyott. Rákoskeresztúron 1911-től bérelt otthonának körülményei falusiasnak mondhatók, folyóvíz a házban nem volt, az udvar majorsággként szolgált. A városi élettől elvonulva, kezdetben még elszigeteltségében is foglalkozott az Új Magyar Zeneegyesület szervezésével, emellett koncertfellépéseket is vállalt. Kultúraformáló programja, az UMZE kudarca azonban ráébresztette, hogy a közízlés megváltoztatását nem feltétlenül a hangversenyteremben kell kezdeni. *A kékszakállú herceg vára* című operája bemutatójának folyamatos halasztása, az ekörül kialakult harc eredménytelensége is hozzájárult ahhoz, hogy Bartók 1912-ben évekre visszavonult minden nyilvános szerepléstől. Az 1910-es években, zeneszerzői pályájának talán legküzdelmesebb időszakában önkéntes száműzetésének lett színhelye Rákoskeresztúr, ahol a rousseau-i magányban felesége visszaemlékezése szerint „kint mindig a legnagyobb nyugalom volt”.

Természetes az érzékeny, megbántott művész menekülése, majd zsembefordulása az őt elfogadni képtelen, „még nem elég magyar, már nem elég naiv és még nem elég művelt” társadalommal. Érthető, hogy mivel kevesekkel érintkezett, ez az időszak egyfajta belső emigrációhoz is vezetett. Zeneakadémiai munkája miatt hetenként két napot töltött Budapesten, és a Kodály-házaspár kilátogatott ugyan Rákoskeresztúrra vasárnaponként, de Bartók társtalanságáról, sértettségéről többek között Frederick Deliushoz, Zágón Géza Vilmoshoz írt levele is vall.

A népzene gyűjtés élénk tapasztalatai és a természetes életmód mellett Delius és Kodály friss hatása is érvényesült ebben az időszakban Bartók programszerű természet- és zsánerábrázolásában, ami a művek címeiben is megvalósult, pl. *Két kép (Virágzás, A falu tánca)*. Emellett a korszak új felfedezése, az ősiség jegyében született az 1911-es *Allegro barbaro*, mintegy fricskázva az őt „vadembernek” tituláló francia kritikákat. Ebben a jelképes, rövid remekműben Tallián Tibor (1981, 86) szerint Bartók mintegy 1910 körüli avantgarde évei legfőbb céljának játékos-komoly összefoglalását írta meg.

Az I. világháború Bartók számára keskeny kényszerpályát jelentett: nem koncertezett, visszavonult a magyar közönségtől, a külföldi publikumtól a határok választották el, nemzetközi kulturális tájékozódása nehézkes lett. Egy időre szinte teljesen felhagyott a komponálással is, csak

népzenei tárgyú (terepi) munkáját folytatta. Maga is elismerte, hogy erőt vett rajta a háborús pszichózis, „a háború okozta deprimáltság és nembánomság”. Ezzel párhuzamosan nyilvánvalóvá vált számára, hogy az átalakuló politikai helyzet miatt többet nem gyűjthet, s hogy a változó világ, a történelem sodrában immár feltartóztathatatlanul elkezdődött „a paraszttzene nagy és tragikus alkonya” is. *„Amire oly nagy szükségem volna, mint másnak a friss levegőre: népzenei tanulmányaim folytatására falun, attól kilátástalanul el vagyok zárva”* – írta később, 1921 májusában belényesi román barátjának, Busitia Jánosnak (kiemelés: S. E.; László 1974, 110). Művésztársaihoz hasonlóan Bartók Béla is felismerte, hogy a háború után már nem folytatni, hanem újrakezdeni kell az alkotómunkát. Egyetlen (külföldi) kivételtől eltekintve hazájában soha többé nem gyűjtött népzenei. Művészetében egy új, a korábbihoz népzene gyűjtéseinek osztályozása, publikálása révén ugyan szervesen kapcsolódó, de más feladatokkal teljes korszak vette kezdetét.

### Zenei reneszánsz

A zárószó előtt azonban időzzünk még el kissé Bartók műhelyében, ahol 1906-tól egyre fontosabb helyet foglalt el a népzene. A folklór formateremtő lehetőségeiről így ír a zeneszerző: „[...] ez a paraszttzene formailag a lehető legtökéletesebb és legváltozatosabb. Kifejező ereje bámulatosan nagy, emellett teljesen *mentes minden érzékösségtől, minden fölösleges cikornyától; néha a primitív-ségig egyszerű, de sohasem együgyű*. El sem képzelhetünk alkalmasabb kiindulópontot egy zenei reneszánszhoz; nem is lehet nagyszerűbb tanítómestere<sup>8</sup> egy zeneszerzőnek, mint a paraszttzenének ez a fajtája” (kiemelés: S. E.; idézi Lampert 1976, 188–189). A népi kultúra éltető forrásánál megújuló zenei nyelve az 1910-es évek három színpadi alkotásában is nyomon követhető. A gondolkodásmódját tükröző témaválasztások újszerűsége, az igényes szövegeknyvek az eszmei mondanivalót is szolgálták. Felismerhető, hogy színpadi művei révén Bartókot az életreform mozgalom egyik legfontosabb retorikai eleme, a megmentés motívuma is foglalkoztatta, szövegeknyveit, szüzséit révén több ízben is új (zenei) dimenzióba emelve azt.

*A kékszakállú herceg vára* című misztérium librettója Balázs Béla munkája, a századforduló századvég korának izgalmas-aktuális kérdését, a férfi-nő kapcsolatot majdnem a lélekelemzés szintjén boncolgatja. Bartók 1911-ben komponált Balázs ősi nyolcasokban írt soraira balladai ihletésű zenei szövetet, melynek alapja, az évszázados ötfokú rendszer a legfrissebb formai, dallami, harmóniai és technikai invenciókkal egészült ki. *A kékszakállúban* a lehetséges megváltás, a feltétel nélküli szerelem üdvözítő hatalma végül illúzióvá foszlik (Bartók ifjú feleségének ajánlotta a kész művet...).

Bartók második színpadi műve, a *Fából faragott királyfi* című táncjáték 1914 és 1917 között keletkezett, ugyancsak Balázs szövegeknyvére. A mesének, mely egyben népies koloritú programkíséret, a nemek harca mellett már az ember és a természet konfliktusa is tárgya. *A Fából faragott királyfi*ban diadalmaskodik az egyént felszabadító, megváltó természet. A szabadság-ösztönvilág-terület/nép összekapcsolódó pólusairól így vall a zeneszerző: *„A népzene tehát a természet tüneménye*. Mai formái olyan környékek öntudatlan alkotásainak eredményei, melyek minden kulturális befolyástól mentesek. Ez az alkotás ugyanazzal a szerves szabadsággal fejlődött, mint a természet egyéb élő szervezetei: a virágok, állatok stb. [...] a paraszttzene naiv és öntudatlan” (kiemelés: S. E.; idézi Tallián 1981, 108). A bartóki gondolat, a természet és a nép egysége, Tóth Aladár megfogalmazásában így szól: „Bartóknak a nép az örök szabadságot jelenti, az utat az elfogulatlan, ősi ösztönök világába. A nép itt küszöbe a természetnek” (idézi Szabolcsi 1963, 37).

<sup>8</sup> A népzene pedagógiai szerepét igen korán fölfedezte, példa erre népzene gyűjtéseinek egyik első gyümölcse, az 1908/9-es *Gyermekeknek* sorozat címválasztása is. Később újabb magasrendű pedagógiai kompozíciókkal járult hozzá a hangszeres és énekes zenetanításhoz a *44 hegedűduó*, az *Egyneműkarok* és a *Mikrokozmosz* sorozat révén.

Természet és ember egysége fedezhető fel a Lengyel Menyhért szövegére 1918 és 1919 között komponált, *A csodálatos mandarin* című pantomimben is. Itt a természeti, ösztönös ember és a civilizáció feszül egymásnak egy világváros dübörgésének „pokoli muzsikája” közepette, de tulajdonképpen jelképes drámája ez minden őseréjű szenvedélynek.<sup>9</sup>

## Élet és művészet egysége

Bartók minden (a kortársak számára még) újszerűnek és meglepőnek tűnő zenei, nyelvi és ideológiai „eszközét” egyetlen tartalmi-eszmei élménynek a megformálására használta. Kompozíciós műhelyében megvalósult a parasztzene metamorfózisa: zenei anyanyelvű tudott válni. A zeneszerző egyre magasabb fokú tudatossággal, igényességgel, teljességre való törekvéssel és szakmai alázattal fordult választott feladata felé: „A népi zenének csak akkor van művészi jelentősége, ha nagy formáló tehetség kezén tud a magasabb műzenébe áthatolni és arra hatni” (Szöllősy 1967, 147). Az utókor számára nem kétséges, hogy Bartók ilyen formátumú nagy tehetség volt. És tovább folytatva az előbbi gondolatot: „Csak aki saját nemzete lelkébe, legrejtettebb titkaiba mélyed, csak az alkothat olyan muzsikát, amelyben kifejezésre juthat a népzene. Ha elég tehetséggel rendelkezik, műveiben ezt *teljességre* tudja vinni” (idézi Gróh 2008, 55). A népzében azonban – Gróh Gáspár (2008, 18) megállapítása szerint – Bartók nemcsak kulturális értéket látott, „hanem átérzte, hogy mindennek – ahogy az archaikus kultúrákban ez természetes – szakrális jelentése is van. [...] megőrizte és szolgálta ezt a szentséget”.

A tanulmány kezdetén már utaltunk Bartók személyiségének és a kortárs művészeti körökkel, az életreform mozgalommal szimpatizáló alkotókkal való kapcsolatára. Az „élet művészetének”, művész-próféta-tanító hármasságának megtestesítőjeként ugyanis a nélkül lett apostola egy új (zenei) irányzatnak, hogy bármiféle ideológiát szőtt volna köré (vö. Németh 2005, 80). A „bartóki modell”, ez az egyaránt szakmai és emberi mérce, melyben az általános emberszeretet kérésekelhetetlen igazságossággal ötvöződik, már a pályatársak számára is nyilvánvaló volt. Serly Tibor amerikai emigrációja alatt ismerte meg az idős művészt, visszaemlékezésében ilyen kijelentésre ragadtatja magát: „ha életében megfelelt volna a vallás által előírt követelményeknek, idővel szentté avatják” (Bónis 1981, 78).

A folyamatosan gyarapodó Bartók-kutatás a zseni életének és munkásságának egyre szélesebb körű és aprólékosabb feltárását eredményezi. A későbbi nemzedékek kíváncsisággal fordulnak a génusz mindennapi életkörülményei, családi kapcsolatai, személyes tárgyai felé. A források tanúsága szerint Bartók vonzódott az életreform mozgalom haladó irányzatához, életében ezt (a címben idézett új dolgok iránti kíváncsisága mellett) a korszellem időszakos megnyilvánulásának tekinthetjük, de tagadhatatlan, hogy a reformtörekvések beépültek mindennapi életébe. Azonban találkozása, majd kapcsolata a népzennel, és ennek a köteléknek az állandósága, az ún. népzenei alapélmény a legerősebb központi tényezőnek bizonyult Bartók életében és művészetében. Gróh Gáspár (2008, 7) szerint az így kialakult új világkép és életszemlélet „átszűrődve a lényének oly fontos részét képező moralitáson, egész életét meghatározó erkölcsi imperatívusszá vált”. Előbb számvetésre készítette, majd jellegzetes zeneszerzői alkatának kikovácsolódásához vezetett, ahhoz az arculathoz, amelyet azután ő maga is mindvégig sajátjának ismert el (vö. Ujfaluassy 1967, 70–71).

A magánéletét szemérmesen rejtő ember és a mindenségnek kitárulkozó művész egyazon lény volt. A Bartók-analízis során az utókor kutatóinak és olvasóinak szembesülniük kell a tény-

<sup>9</sup> A sort folytathatnánk akár az 1930-as *Cantata profanaval* is, melynek szövege Bartók „fordításában” (átalakításában) még a román eredetnél is természetközelibb, eszményibb világot mutat (vö. László 2006, 102–107).

nyel, hogy Bartók Béla „életének igazi története, legfőbb értelme és igazsága kottafejekben rejlik” (Bónis 1980, 282).

A tanulmány az *Életreform mozgalmak és a reformpedagógia* (K 68484, témavezető: Németh András) című OTKA kutatáshoz kapcsolódik.

## Irodalomjegyzék

- Bodnár György (1963): Bartók et le mouvement „Nyugat”. In: Kodály Zoltán (szerk.): *Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*. Akadémiai Kiadó, Budapest. 347–354.
- Bónis Ferenc (1980, szerk.): *Bartók Béla élete képekben és dokumentumokban*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Bónis Ferenc (1981, szerk.): *Így láttuk Bartókot*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Bónis Ferenc (1982, szerk.): *Így láttuk Kodályt*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Bónis Ferenc (1989, szerk.): *Kodály Zoltán. Visszatekintés III. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Büky Virág (2006): Népzene gyűjtés vagy népzene tudomány. Népzene kutatás a 20. század eleji Magyarországon. In: *A népművészet a 19–20. század fordulójának művészetében és a gödöllői művésztelepen*. Gödöllő. 132–137.
- Demény János (1955, szerk.): *Bartók Béla levelei*. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest.
- Dille, D. (1964, szerk.): *Documenta Bartókiana*, 1. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Dille, D. (1968, szerk.): *Documenta Bartókiana* 3. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Dille, D. (1970, szerk.): *Documenta Bartókiana* 4. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Gróh Gáspár (2008, szerk.): *Bartók Béla. Írások a népzenéről*. Kortárs Kiadó, Budapest.
- Ifj. Bartók Béla (1981): *Apám életének krónikája*. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest.
- Ifj. Bartók Béla (1982): *Bartók Béla műhelyében*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest.
- Ifj. Bartók Béla és Gombocz né Konkoly Adrienne (1981, közr.): *Bartók Béla családi levelei*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Lampert Vera (1976): *Bartók Béla*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- László Ferenc (1974, vál.): *99 Bartók-levelel*. Kriterion Könyvkiadó, Budapest.
- László Ferenc (2006): Bartók és a szarvasok. In: *Bartók markában*. Polis Könyvkiadó, Kolozsvár. 102–107.
- Legány Dezső (1982, szerk.): *Kodály Zoltán levelei*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Németh András (2005): Az életreform és annak magyar pedagógiai recepciója: életreform és művelődési reform. In: Németh András, Mikonya György és Skiera, E. (szerk.): *Életreform és reformpedagógia – nemzetközi törekvések magyar pedagógiai recepciója*. Gondolat Kiadó, Budapest. 69–98.
- Németh András (2011): A reformpedagógia és az életreform mozgalmak kapcsolata. In: Bolvári-Takács Gábor et al. (szerk.): *Perspektívák az új évezredben a táncművészetben, a táncpedagógiában és a táncutatásban*. Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest. 29–39.
- Németh András (2012): Népi kultúra, életreform és nevelés. In: Fügedi János, Mizerák Katalin és Németh András (szerk.): *A hagyományos táncművészet metamorfózisa a 20. században*. Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest.
- Papp Lajos (1992): Bartók Béla Kelet és Nyugat között. *Országépítő*, 1992/3–4. sz. 78. [http://www.orszagepito.hu/szamok/92-3-4/92-3-4\\_Papp.pdf](http://www.orszagepito.hu/szamok/92-3-4/92-3-4_Papp.pdf)

- Pethő Villő (2011): *Kodály Zoltán és követői zenepedagógiájának életreform elemei. PhD értekezés tézisei*. Szegedi Tudományegyetem, Neveléstudományi Doktori Iskola, Szeged.
- Pukánszky Béla (2005): Kodály Zoltán zenepedagógiai munkásságának életreform motívumai. In: Németh András, Mikonya György és Skiera, E. (szerk.): *Életreform és reformpedagógia – nemzetközi törekvések magyar pedagógiai recepciója*. Gondolat Kiadó, Budapest. 192–213.
- Skiera, E. (2005): Az életreform mozgalmak és a reformpedagógia kapcsolata. In: Németh András, Mikonya György és Skiera, E. (szerk.): *Életreform és reformpedagógia – nemzetközi törekvések magyar pedagógiai recepciója*. Gondolat Kiadó, Budapest. 22–47.
- Szabolcsi Bence (1963): *A válaszüti és egyéb tanulmányok*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Szabolcsi Bence és Bartha Dénes (1955, szerk.): *Zenatudományi Tanulmányok III. Liszt Ferenc és Bartók Béla emlékére*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Szóllósy András (1967, közr.): *Bartók Béla Összegyűjtött Írásai I.* Zeneműkiadó Vállalat, Budapest.
- Tallián Tibor (1981): *Bartók Béla*. Gondolat Kiadó, Budapest.
- Ujfalussy József (1976): *Bartók Béla*, Gondolat Kiadó, Budapest.
- Weissmann, V. J. (1963): On Some Problems of Bartók Research. In: Kodály Zoltán (szerk.): *Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, Akadémiai Kiadó, Budapest. 494–498.

## Nép – népművészet – népi génusz és a népnevelés motívumai Szabó Dezső és Németh László munkáiban

### Félelmek és remények a 20. század kezdetén

A kerek dátum száz évvel korábban is arra készítette az európai polgárságot és értelmiséget, hogy mérleget készítsen: értékelje a múltat, és terveket készítsen a jövőre. A többség pesszimiztán gondolt a következő időkre, kétellyel illette a változásokat. Bár sokakat csodálattal töltött el az ipari és technikai fejlődés, mások inkább a veszteségeket látták az ilyen nagy léptékű haladásban. A művelődés és a műveltség újraértelmezése megkerülhetetlenné vált.

A kor legnagyobb kihívásai: az iparosodás, a városiasodás, a szekularizáció, a szórakoztató ipar és a tömegkultúra társadalomátalakító hatása az értékek pluralizálódását hozta magával. A sokféleség az értékviszáltság elmélyülését hozta magával, sőt kiváltotta a civilizációban való kételkedést is. A kor érzékeny kritikusi új fenyegetettséget vizionáltak. Ennek az érzésnek adott hangot Ludwig Klages, aki 1913-ban rendkívül drasztikus ítélettel illette saját korát: „Ahol a haladást képviselő ember a vele dicsekvő hatalom birtokosa lesz, mindenütt a halált és a halál borzalmát hozza magával” (Krebs és Reulecke 1998, 10).

A haladás irányát szkeptikusan szemlélők, a kritikai gondolkodók a magánélet, az életmód megreformálásának változatos programjával jelentkeztek a századfordulótól. Az élet minőségének megnevesítését, az individuum emancipációját, a lét minőségi feltételeinek emelését tűzték ki célul. A kibontakozó életreform mozgalom képviselői abban hittek, hogy a társadalom, az ő értelmezésükben a nemzet, a nép, a közösség, a faj győztese lehet az újító mozgalomnak. Az újítók szándékukat tekintve három nagy csoportra oszthatók. A konzervatívok beérték volna a régi jobb világ rendjének a visszaállításával. A forradalmi irányzat radikális változásokat követelt, egy új kezdet megvalósítását remélte. Eközben a reformerek egy csoportja a két szélsőség között a „harmadik út” lehetőségét fogalmazta meg, mint az ideális állapotot.

A világot megjavítani szándékozók általában nem sikerült mélyre ható, valóságos reformokat megvalósítani, de kritikájukkal hozzájárultak a társadalmi vitákhoz, amelyekben maguknak tudhattak egyfajta morális fölényt. A hivatalos politika eltúrte, olykor meghallotta, néha csitította a reformmozgalom indukálta szociális érzékenységet.

A válaszok keresésében az európai reformpedagógia és az életreform mozgalom a modern kritikájából kiindulva adott választ korának jelenségeire. Megfogalmazta az egyén és a közösség harmóniájának igényét, a testvériség gondolatát. Az új ember és közösség a természetes élet megteremtésével képes az ember és a természet egységét visszaállítani. Középpontba állította a heroikus hőst, a felszabadítót, a génuszt, a művészt, aki képes megtalálni a kiutat. Az érzelmek felszabadítását, az ösztönök lázadását, az akarat igenlését hirderve bízik az új világ, a paradicsom megteremtésében. Az ártatlan gyermekben látja a Messiást, aki romlatlanságával képes az új erkölcsiség képviselésére. Az új vallásosság és az új iskola lehetnek az áhított harmónia megvalósításának eszközei.

Az életreform mozgalom újra felfedezi a népet, a völkisch gondolat romantikus népiértelmezése révén a népben az originalitás hordozóját látja. A nép a faji tisztaság, a romlatlan ősi erő, a nemzetmegmentő, a társadalmi és az önmegújulás eszköze.

A magára hagyott individuum a társadalom bajaira gyógymódot az életmódjának átalakításával, a tiszta forrás megelégsével remélhet. A megoldást a természetbe menekülés adhatja. A lélek ápolása, a spiritualizmus új formájának gyakorlása segít a természethez vezető utat megtalálni.

Az érdeklődés középpontjába kerül a gyógyulás, a gyógyítás motívuma, az egészség, a megtisztulás és a test rehabilitálása. A gyógyulás elérésnek számos formája kerül népszerűsítésre: a természetes táplálkozás, az egészséges étkezés, a vegetarizmus, a természetes ruha- és cipőviselet, vagy éppen a nudizmus, a tisztaság, a testi higiénia, a kúrák és a mozgás (Krabbe 1974.).

### Filozófiai gyökerek keresése

A reformpedagógia és az életreform mozgalom sok ponton érintkezik az európai filozófiával. Kritikája visszanyúl a Nietzsche által megfogalmazott kultúrkritikáig, aki sarkalatos állításával – miszerint „Isten meghalt” – rádöbben a szekularizáció következményére: a keresztény értékrend elveszítette jelentőségét, új értékek megalkotására van szükség.

A *reformgondolkodók* visszatérnek Rousseau-hoz, aki a civilizáció által megrontott világból a „Vissza a természetbe!” jelszóval alapozta meg az új nevelést.

A *pozitivizmus* a valóság tényeinek vizsgálata alapján az objektív, általános, egyetemes összefüggések és igazságok feltárával remélte elérni az egzakt tudományosságot. Ezzel ellentétben a *szellemtörténet* az intuíciókra, érzelmekre építve kívánta a korszellemet megkonstruálni. W. Dilthey „az általános érvényű tudományos pedagógia” kidolgozásán fáradozott. Szerinte a pedagógia feladata a személyiség formálása, a Bildung (művelődés, műveltség, művelés). A nevelés kultúrateremtő, a társadalom újjászületését eredményezi. A nevelés a közösségi létből fakad, a nemzeti szellem alkotására képes, így összefügg a nemzet szükségleteivel: a nemzettel együtt fejlődik vagy pusztul.

A két irányzat párviadala hosszan meghatározta a tudományos értelmezéseket, így a *neveléstudomány* álláspontját is.

Herbert Spencer (1821–1903) a szociáldarwinizmus képviselője volt, aki az individuum sokoldalú kibontakoztatását kívánta elérni. Szükségesnek tartotta az új erkölcs megteremtését, mert csak így lehetséges a legjobb megmentése (Survival of the fittest). Spencer pozitív értéknek tekintette, azokat az ismereteket és készségeket, amelyekkel az egyén saját létét tartja fenn, amelyek közvetve a faj fennmaradását szolgálják, amelyek a fajfenntartásra, a családalapításra, a fiatal nemzedék nevelésére irányulnak, amelyek a társadalmi rend fenntartására vonatkoznak, és amelyek az érzelmi élet körébe tartoznak. Spencer műve, az *Értelmi, erkölcsi és testi nevelés* (1854–1859) bestseller lett, amit 20 nyelvre fordítottak le.

A 20. század első felének nagyhatású művei közül Oswald Spengler: *A Nyugat alkonya* (1918) és Ortega y Gasset: *Tömegek lázadása* (1930) című munkája gyakoroltak nagy hatást a filozófiai mélységeket kereső értelmiségre. Különösen kedveltek lettek a szerzők a nemzeti fejlődésükben problémákkal küzdő népeknél, így Magyarországon is.

Spengler (1880–1936) szerint az ész a felelős az emberi élet kiüresedéséért. A technikai civilizáció tönkreteszi a kultúrát, a világváros a véget jelenti, a nyugati kultúra kimerült. Spengler a *Nyugat alkonyával* elveti a haladást, a civilizációt életellenesnek tartja, a keletkezés, virágzás, elhalás körforgásával az európai kultúrkör végét jósolja.

Ortega (1883–1955) úgy véli, hogy „Európa erkölcs nélkül maradt”, mert a tömegember vette át az uralmat, amely „semmilyen erkölcsnek nem akarja alávetni magát”. A fogyasztói társadalom a tömeg átlagemberi létformája, a tömegember a világ foglya, akit a közvélemény diktatúrája irányít.

A tudományok területén az eltömegesedés a középszerűséget és a kicsérélhetőséget jelenti. A nyelvi univerzumban a vulgáris beszéd uralkodik. Az eltömegesedés az új barbarizációt hozza

magával, amely az értelmiségre egyre inkább jellemzővé válik. A tömegek „hiperdemokráciája” jövőkép nélküli. A lényegi tudást, az alkotó értékeket nem ismerő társadalmaknak Ortega egy új, a nemzetállamokon túltekintő, az értékes elitre építő közös Európát szorgalmaz, amely gondolat különösen nagy hatással volt Németh Lászlóra (Csejtei 1996, 74–83).

### Nemzeti önvizsgálat: a nép, nemzet, faj értelmezése Magyarországon a reformgondolatok jegyében

Az 1918-19-es radikális forradalmi kísérletek, majd a trianoni sokk után a nemzet megmentésének gondolata kiemelkedő jelentőségre tett szert a Horthy-korszakban. A megkészt és felemás kelet-európai modernizáció sajátos kérdéseket vetett fel, olyan fogalmak értelmezését tette aktuálissá, mint a faj, a nép és a nemzet.

A nyugat-európai társadalmakhoz hasonlóan a magyar szellemi életében is megjelent a kapitalizmus bírálata, a polgári társadalom értékviszályából következő erőteljes kétely és elutasítás, éppúgy, mint a kommunizmustól való félelem.

Felsejlett a harmadik utas modell lehetősége, jelen volt a faji alapon kibontakozó nemzeti radikalizmus misztikus parasztvédő alternatívája. A világgazdasági válság felerősítette a szociális érzékenységet, a felelősségtudatot, Hitler hatalomra jutása után pedig a növekvő félelmet.

A 20. századi magyar polgárosodás egyik legizgalmasabb kérdése: a középosztály problematikája. A korszak felvetette és vitatta azokat a lehetséges alternatívákat, amelyekkel a modernizáció elérhető. Az igazi kérdést Szekfű szerint az jelentette, hogy milyen szociális és szellemi összetételű középosztály vezesse a társadalmi reformokat, illetve honnan kell feltölteni a régi, „neobarokk” középosztályt (Szöke 1994b, 35).

Az organikus fejlődés hívei szerint, a polgárosodás idegen a magyar pszichétől, annak eszméje a liberalizmus, a zsidóság ideológiája. A progresszív oldal a magyar polgárosodást megakadályozó dzsentri közömbösséget tette felelőssé a modernizáció elmaradásáért.

A magyar fejlődés egyik gyakran felmerülő kérdése volt, hogy hogyan lehet összeegyeztetni a modernizációt a tradicionalizmussal. Trianon után felvetődött a kérdés, hogy ki a felelős a történetekért, ki vezetheti tovább a magyarságot?

A kérdés új megfogalmazása történt meg arra koncentrálva, hogy honnan kell feltölteni, megújítani a neobarokk magyar középosztályt, hogy új értékteremtő legyen. A kérdésre Szekfű Gyula: *Mi a magyar?* című kötete hívta fel a figyelmet, mely a világháború kitérésének évében, 1939-ben jelent meg (Szöke 1994b, 35).

A harmincas évek válsága rávilágított arra, hogy a középosztály nem képes megújulni és a reformokat végrehajtani. A nemzet fogalmának értelmezésében és kiterjesztésében a népi írók mozgalma hozott jelentős fordulatot. A modernizációs törekvéseket gátolták a feudális maradványok. A polgárosodás perifériájára kerülő rétegek úgy kívánták megőrizni társadalmi befolyásukat, hogy a nemesi eredetű mágnás réteghez próbáltak asszimilálódni. Így született meg az „úri” középosztály sajátos konglomerátuma. A századfordulóra a polgárosodás kihívására adott válaszok is megszülettek. Az organikus fejlődés hívei szerint a polgárosodás idegen a magyar pszichétől, annak eszméje a liberalizmus, amely a zsidóság ideológiája.

A két világháború közötti magyar szellemi élet gyújtópontja Szabó Dezső 1918-ban megírt regénye, *Az elsodort falu* volt, mely mintegy előrevetítette a magyarság „pusztulását”. A „nemzet-ébresztő” mű nagy hatást fejtett ki az írónemzedékre, többek között Németh Lászlóra.

A népi írók mozgalma sokszínű, világnézetiileg erősen megosztott csoportosulása komoly erővel vett részt ebben a vitában. A népi írók a vidék Magyarországa felé fordultak, szembehelyezkedtek a városi kultúrával, a *Nyugattal*, mint folyóirattal, és a nyugati fejlődéssel. Témájuk a szegény

sorsú néprétegek, főként a parasztság életének bemutatása volt. Jellemző műfajuk a szociográfia, amely lehetővé tette, hogy az aktuális szociális problémákra tereljék a közélet figyelmét.

A népi írók útkijelölésében fontos szerepet kapott Németh László. A mozgalom centruma neki köszönhető az olyan terminológiai meghatározásokat, mint „a minőség forradalma”, vagy „a harmadik út”.

Juhász Gyula szerint Németh a magyarság helyét, szerepét tágabb dimenziókban, az európaiság szemszögéből kezdte értelmezni. Nem érzékelve még a háborús veszélyt, három problémán dolgozott. Ezek a faji szemlélet, a minőségszocializmus és a harmadik út összeegyeztethetősége a kelet-európaisággal. A *Debreceeni káté*ban (1933) összefoglalta, hogy a magyarság kis népek között él, barna, fekete és piros népek veszik körül, a magyarságnak egy esélye van: „Határainkat befolyásunkban kell kitágítanunk: ez az igazi revízió” (Németh 1989, 834–835).

A több táborban történő válaszadást erősen meghatározta a faji gondolat. Az 1932-ben hatalomra került Gömbös-kormány erősítette a faji alapon történő megoldásis kísérleteket. Németh László 1932-ben szakított a *Nyugattal*, megindította a *Tanút*, amelyben vázolta a harmadik Magyarország megteremtésének alternatíváját.

1933-ban jelent meg Illyés Gyula: *Pusztulás* című műve, amely a baranyai egykézés problémájának bemutatásával felrázta az értelmiséget. A népi írók tábora a Gömbös-kormánnyal történő személyes találkozás kapcsán kísérletet tett a közös nemzeti reformplatform kialakítására. A remények azonban hamar szertefoszlottak, a nemzeti újjászületés megvalósítása sem együtt, sem külön-külön nem sikerült.

A zsidótörvények életbe lépése jelezte, hogy a csendes antiszemitizmus véget ért. Arra készítették fel a szellemi életet, hogy újragondolja és újraértelmezze az asszimilációs vitát. Németh László a *Kisebbségben* (1934) című művében a zsidósággal kapcsolatban sok tekintetben Szabó Dezsőhöz hasonlóan nyilatkozik, bár kritizálja is őt. Szabó érdeméért kiemeli, hogy a német veszélyt nagyobbak vélik a zsidóságnál, mivel a mögött nem áll egy százmillió népfelgyűrt hadsereggel. Ezzel kiszakította a magyar radikalizmust a zsidókérdés bűvköréből. Bár ez korántsem volt elégséges Szabó Dezső harcos antiszemitizmusával szemben.

Németh László a zsidókérdésben elvetette a faji antiszemitizmust, kizárólag erkölcsi kategóriaként értelmezi azt. Németh tovább árnyalta a „mély-magyar” és „híg-magyar” megkülönböztetéssel válaszát, kapcsolódva Székely Elemző bírálatához, elhatárolódva az erősödő fajvédőktől, ám jelentős támadási felületet hagyva ezzel magán, amely megítélésére a mai napig hatással van.

A harmadik út megfogalmazásával Németh kísérletet tett mind a jobboldaltól, mind a baloldaltól való eltávolodásra, elszigetelődésre. Úgy vélte, hogy a bolsevizmus és a fasizmus közé szorult Kelet-Európának a huszadik századi szocializmus lehet az irányadó, amelyet Németh kiegészít a minőség gondolatával. A magyar minőségszocializmus a többi nép számára is példa kell, hogy legyen, mert a Kert-Magyarországa és a közép-európai gondolat szerinte szoros összefüggést mutat.

A körvonalazódó harmadik utasság megszólal a nemzeti radikálisok szemléletében is: Bajcsy-Zsilinszky Endre radikális, szociális reformokra épülő széleskörű földreformot, paraszti érdekvédelmet követelt. A koncepció hívei Szabó Dezső szellemi befolyása alatt álltak, kiegészülve az olasz fasizmus korporatív rendszerével.

A Szabó Dezső által körvonalazott program beépült a radikálisok követelése közé: a radikális földreform (földosztás, hitel, telepítés, szövetkezeti rendszer) állt az első helyen. Fontos elem Szabó programjában a közoktatás átszervezése ( ingyenes tanítás, ösztöndíjak, a tananyag és a módszerek átalakítása a magyar lelkiélet igényei szerint, a magyar nyelv és irodalom súlyának növelése). Új népképviseleti rendszer (politikai pártok nélkül) kialakítása és a külpolitikában konföderáció (közös szolidaritás, hadseregreform a magyar öntudat, kultúra szolgálatában) szükséges (Gombos

1990, 8–12). Szabó Dezső harmadik útja a romantikus, misztikus paraszti-kispolgári rendre épülő állam kiépítésnek illúziója.

A húszas évek alaphangját Szabó Dezső műve, *Az elsodort falu* adta meg, melynek hatása átívelt a harmincas évekre. Szabó népszerűsége csökkent, a harmincas évek végére háttérbe szorult, ám mindvégig érezte hatását. Gombos Zoltán úgy véli, hogy Szabó Dezső minden fontos reformgondolatot felvetett, amelyeket Németh László továbbvitt, és kiegészített a minőség gondolatával (Gombos 1990, 6). Németh Lászlónak megadott, hogy a fiatalabb jogán, de végig küzdje a népi-es-urbánus vitát, sőt annak szellemi hagyatékát átörökítse az 1945 utáni Magyarországra.

### A falu, mint a magyar faj bölcsője Szabó Dezső parasztmítoszában

Szabó Dezső (1879–1945) kisnemesi származású tisztviselő család gyermekeként született Kolozsváron, és ott érettségizett a Református Kollégiumban. A budapesti egyetemen, magyar-francia szakon szerzett tanári diplomát. Kiemelkedő tehetsége révén bekerült az Eötvös Kollégiumba, ahol baráti viszonyba került Kodály Zoltánnal, Horváth Jánossal és Székely Gyulával.

Különösen érdekelte a finnugor nyelvészet, néhány nyelvtankönyvet is szerkesztett. Világlátására nagy hatással volt, hogy Párizsban kapott ösztöndíjat. Hazatérése után tanított Székesfehérváron, Nagyváradon, Székelyudvarhelyen, Sümegen, Ungváron és Lőcsén. Legnagyobb hatású műve, *Az elsodort falu* 1919-ben jelent meg.

Életének állomásait, munkahelyeit botrányok övezték. A *Nyugat*, majd a *Huszedik Század* körébe tartozott. Ezután Bajcsy-Zsilinszky Endrével szerkesztette az *Előőrs* című lapot, amelyben fájvédő cikkeket írt. Az antiszemitizmuson és a németellenességen túl Szabó Dezső ellensége volt a katolicizmusnak is. A harmincas években egyre inkább háttérbe szorult, a főváros ostroma idején magányosan és betegesen írta életrajzi regényét.

Antiszemitizmusa és ellentmondásos politikai szerepvállalása miatt ma is megosztó személyiség, nehéz elhelyezni, szétválasztani irodalmi, politikai és pedagógiai tevékenységét, megítélni jelentőségét.

Mind a népiesek, mind a fájvédő mozgalom Szabó Dezsőben találta meg szellemi atyját. Szabó érdeme, hogy szinte elsőként hívta fel a figyelmet a parasztságra. A falut tekintette a magyar faj bölcsőjének, az erkölcs, a jó melegágyának a romlott várossal szemben (Berend 1983, 178).

*Az elsodort falu* megjelenésekor Fülep Lajos méltatta és bírálta a *Nyugaton*: „Szabó Dezső az igazságot szereti. Amit annak tart, megmondja, ha bőrébe kerül is.” Szabó „apokaliptikus víziója” akár abszurdnak is tekinthető (Fülep 1919).

Az Erdélyben és Budapesten játszódó mű célja a „magyarfaló” viszonyok bemutatása, amelynek hatása a Trianon utáni útkeresések között talált igazán visszhangra. A műben megszólalt az I. világháború utáni csalódottság, a kiábrándultság és a kapitalizmus kritikája. Az egész mű lelke Ady kiáltásának a megisméltése. Műfaját tekintve „nem regény, hanem krónika, leírás és erkölcsi elmélkedés, „milieu-rajz” A regény stílusát naturalisztikus-romantikus mismásként azonosítja Fülep. Végig a túlfeszítettség és túlfűtöttség jellemzi az ábrázolást, míg a cselekmény is csak öszszetákol (Fülep 1919).

Szabó romantikus parasztmitológiája szociális lázadás. A falut a magyar faji tulajdonságok rezervátumaként mutatja be (Berend 1983, 179). Az expresszív képekkel tarkított, a realizmus határán túlmutató mű erősen naturalisztikus ábrázolásával tekinthető helyzetjelentésnek, de akár felkiáltásnak is. Szabót is a polgárosodás kérdése izgatja, magánéletében és írói tevékenységében is bolyong, vitázik és vizionál.

A történelmi eposzok freskószerű ábrázolásában a falun túl kibontakozik az ország „regénye”. Az öt fejezetből álló mű a nemzet elvérzéséhez vezető utat, a háború poklának borzalmaikat és a

közélgő összeomlást ábrázolja. A regénycselekmény Erdélyben a havasok alján egy kis székely faluban, a nagyvárosban, Budapesten és a harctéren bontakozik ki. Szabó megidézi a regényben az ősi, nyugalmas, harmonikus falusi idillt, amelyet elsodor a történelem vihara. Ez kifejezésre jut ez a fejezetcímekben: Szabó beszél az örök, a világtalan, az otthonmaradt, a megölt és végül az elsodort faluról.

Szabó Dezső szerint a parasztság fajfenntartó és nemzetfenntartó erő, az értelmiségnek pedig egyesülnie kell a magyar paraszttal. Az író a székelységhez fordul, amely kettős identitású: nemes (kiváltságos, elkülönült rend) és paraszt, olyan típus, amely képes integrálni a magyarságot. A parasztmitológia mögött erős szociális kötődés, valóságos társadalomkritika és antiszemitizmus húzódik meg. Szabó elutasította a 19. századi liberalizmust, a rohamosan kibontakozó kapitalizmust, a romlott nagyvárost, a *Nyugat* által képviselt eszméket és a demokráciát.

Böjthe János, az úri birtokos testesíti meg a Szabó által kijelölt lehetséges utat: a falu ősi rendjének helyreállítása a megmentés. A városi élettől megcsömörlött, művelt, és szülei által „jobb sorsa”, hivatalnok pályára szánt fiatal ember szembeszállva a korábbi gyakorlattal, visszatér falujába. Megtapasztalva a háború borzalmait földművesként kíván élni, és egy egyszerű parasztlánnyal, Barabás Máriával köt házasságot.

Böjthe választása Barabás Máriára esik, a romlatlan egyszerű, cselédlányra, aki a parasztság ősi erejét szimbolizálja: „A parasztra építem be magam, mint egy bevehetetlen várba. Mert a parasztnak van a magyarság, az egyetlen menedék, az egyetlen jövő. Az arisztokrácia és a középosztály akár jobb létre szenderülhetne. Akkor kezdenénk alulról.” – mondja Böjthe a regényben (Szabó 1919, II. 255).

Böjthe erkölcsi kötelességének érzi, hogy segítse embertársait, törődjön földijeivel, harcoljon a hazájáért és szeretteiért a fronton, hogy visszatérve, megpillantva gyermekét visszazökkenjen a falusi életbe. Éles szavakkal bírálja a háborúért felelősöket, komor színekkel ábrázolja a háború pusztításait: „a haza ott fekszik [...] Európa lövészárkaiban” (Szabó 1919, II. 218).

Szabó szerint csak a faj tisztaságának fenntartásával lehet megóvni földijeit a romlástól. A „magyar okos, komoly, munkabíró, [...] emberesebb fajtája nincs Európának” (Szabó 1919, I. 229). A nagyváros megrontja az erkölcsöt, megbontja az organikus fejlődést. Szabó számos példán keresztül adja az olvasó tudtára, hogy a város megront. A részeges pap, Farcády személyes bukása jelzi, hogy már a falusi értelmiség is romlott. Lánya, Judit elvág a faluból, a városi élet vonzza: „Nekem a világ kell, a nagyvilág!” – kiáltja Judit, aki bukott nőként végzi, sőt látja, hogy lánytestvéreire is hasonló sors vár.

Az író a bajok okát a félresiklott sorsú földijének, az Ady-maszkot viselő Farkas Miklósnak adja a szájába: „A szocializmust, humanitarianizmust, kozmopolitizmust és más izmust idegen feltörő fajok tették faltörő kosukká Magyarországon, minden még meglévő magyar egységet is széttördele kalapácsokká” (Szabó II. 210).

Farcády Judit és Farkas Miklós bukása a tradicionális, életképtelen nemesség halálraítelt sorsát vetíti elé. Judit a züllés, a prostitúció áldozata lesz, az író Farkas örülten végzi. A szomorú hangvételi regény visszatérő motívuma a halál, amely nemcsak a konkrét szereplők, családok, generációk, hanem a nemzet halálát is jelzi.

Sajátos és érdekes Szabó gyermekábrázolása. Az „ártatlan” gyermek sem kap esélyt a jövőre. Kivételek alól Böjthe János újszülött gyermeke. János és Mária megszülető gyermeke a magyarság megmentője. János „az erős, a legyőzhetetlen, a falu gerince és izma”. „Milyen jó, hogy van gyermek, és milyen jó, hogy van bárány!” (Szabó 1919, II. 231).

A szenvedő, lecsúszó, talajvesztett, felhígult magyar kevés lehetőséget kap, hogy vezekeljen, életben maradjon. Szabó Dezső szerint a tiszta erkölcs a hit, az ima, a zsoltár éneklése, az írás, a költészet, a szorgos munka, az önfeláldozás, az önzetlen segítség a földinek és a törődés a földivel.

Böjthe a büntől megtisztító ősmagyar erő, élet és egészség megtestestítője. A székely paraszt az ősi szűzföld része, a falu ereje és ruhája a lélek kifejezője. A romantikus antikapitalizmus és a kálvinista predesztináció jegyében végzett közös munka a nép gyógyulása (Kemény 1927).

Szabó Dezső nagyhatású regénye mögött nemcsak az irodalmi babérokra törő író kell látnunk, hanem a pedagógust, Ady-rajongót, a felelős értelmiségit, a csalódott állampolgárt és a szenvedélyes kritikust, aki magyarázatot keres a magyarság útvesztésének okára.

Szabó regénye egyfajta vallomásként, a lelkiismeret hangján szólal meg, felráz és tudatosít, vitára ösztökél. Kiábrándulva a forradalmakból, kijelöl egy sajátos harmadik utat, amely a modernizmus ellenzerét a tradicionális falusi közösség helyreállításában látja.

Szabó Dezső megoldása sok azonosságot mutat az 1920-as évektől kibontakozó életreform mozgalommal. A civilizáció káros hatásai elől keres menetsvát, a kiábrándult városi ember számára a lehetséges új léttér a hagyományörző falu, az összetartozó kis közösség lehet. A „Vissza a természetbe!” rousseau-i gondolata kap új értelmezést. A tiszta forrás, az új Messiás képe jelenik meg az antropológiai mélységekbe hatoló szociografikus mű nyomán.

Szabó pesszimista hangvétele a figyelmeztetés jele, a magát feleslegesnek érző író jelzése a nemzetnek. A romantikus, völkisch elemeket magában rejtő, választékos líraisággal megírt regény megérdemli az újraolvasást, az újragondolást. A romlatlan falu idillikus képe megelőlegezi a később induló Németh Lászlót, és orientálja is egyben őt a falu felé.

### Németh László minőségeszméje: a lélek forradalma

A Nagybányán született Németh László (1901–1975) orvos, író, pedagógus és műfordító volt, aki páratlanul maradandó életművet hagyott maga után, sokrétű tevékenysége miatt nehezen beskatulyázható.

1905-től családjával Budapesten élő Németh tanulmányait a fővárosban végezte, 1919-ben magyar-francia szakos bölcsészhallgató lett, de egy évvel később átiratkozott az orvosi karra. Egy ideig fogorvosként, majd iskolaorvosként tevékenykedett. A Medvei utcai iskolában végzett orvosi munkája komoly kérdéseket vetett fel benne az ifjúság testi, lelki és szellemi nevelésével kapcsolatban. 1931-ben kiegészítő érettségét tett görög nyelvből, hogy görög nyelvet tanulhasson.

Írói pályafutása 1925-ben indult, amikor a *Nyugat* novellapályázatán parasztörténetével első díjat nyert. 1927-től a *Napkelet* munkatársa lett, 1928-ban Olaszországba és Franciaországba utazott. Érzékeny emberként került a konfliktusokba, szívesebben írt egyedül, és amikor 1932-ben megromlott a kapcsolata a *Nyugattal*, megindította a *Tanút*. 1935-től átvette a Magyar Rádióban az irodalmi osztály irányítását.

Szépíróként is sikereket könyvelhetett el. 1938-ban mutatták be a *Villámfényben* című darabját. Regényeivel ugyancsak sikert aratott, számos nyelvre lefordították őket. Németh Baumgarten (1930) és Kossuth-díjas (1957), ünneplott író lett, aki az 1945 utáni Magyarország irodalmi életébe is be tudott illeszkedni. A II. világháború éveiben is folyamatosan írta cikkeit a *Kelet Népe*, a *Híd* és a *Magyar Csillag* című lapokban. 1940-ben felajánlotta házáat egy létesítendő népfőiskola céljaira.

Széleskörű műveltségére alapozott eszmevilágát jelentősen befolyásolták Spengler, Ortega és Dilthey gondolatai (Csejtej 1996, 74–83). A szocializmus és a kapitalizmus közötti harmadik úttal kereste a társadalom újjászervezésének lehetőségét. Kapitalizmusellenessége főként egyfajta romantikus antikapitalizmus volt, utópikus gazdasági-szellemi közösségek szervezésével, a parasztságból származó értelmiség vezető erejével vélte leküzdeni a magyar sorskérdés zsákutcáját. Németh szerint művelt paraszti társadalomra van szükség, amely hozzáértő gondoskodással egyetlen jövedelmező kertté képes varázsolni Magyarországot. A parasztdemokrácia ábrándját egyrészt

Szabó Dezsőtől kölcsönözte, másrészt – Rousseau híveként – Németh bízott a nevelés erejében.

Németh László a gyökeres változás és a maradandó alkotás reményében fogalmazta meg az új emberi minőség igényét, az új nemesség kialakításának szükségességét, melyben az elkötelezettség és a felelősség az új európai út megtalálását szolgálja. Németh a gyógyulás és gyógyítás erejében bízva az erkölcsi megtisztulás reményében lázas munkával fejtette ki harmadik utas koncepcióját (Monostori 2010, 93–99).

Németh László a húszas években úgy látta, hogy az ország egy új reformkor felé halad. A klebelsbergi kultúrpolitikában bízva remélte, hogy a szellemében emelkedett paraszti osztály egy új polgárságot termelhet ki magából, mely szabadon áramlik majd a középosztály felé (*Új Élet*, 1927. 4. sz. 114). Kettős feladat állt a magyarság előtt: meg kellett teremteni a középosztályt, és a lelkiismeretére ébredt Európának meg kellett teremtenie az integer Magyarországot.

A harmincas évek elején, a *Tanúban* Németh azt az elitet kereste (húsz embert), mely képes lenne a magyarság megmentésére, azonban a reformok sikertelenségére, a hőn vágyott magyar középosztály és a szellemi vezető réteg hiányára kellett rádöbbsennie. A konzervatív *Magyar Szemle* Németh Lászlóban a „poszton felejtett őrszemet” látta (Szóke 1994, 113). Lesz-e reform? – hangzik folyamatosan a kérdés, és Németh folyamatosan napirenden tartotta ezt.

Miután a harmincas évek közepén nem sikerült a középosztály és a népiesek szövetsége, sem a frontáttörés, a Gömbös Gyulával való együttműködés kiszolgáltatta és eszközzé tette a népieseket, világossá vált: új politika kell. Németh szerint Európának nem volt olyan politikai iránya, mely mellé a kor értékeiért és lehetőségeiért szorongó ember odaállhatna. Sem a szocializmus, amely elvágta kapcsolatát a kor friss eszméivel, sem a fasizmus, amely a humanizmus sírásója, nem alkalmasak az irányadásra. A *Magyarság és Európa* (1935) című tanulmányában három gondolatra hívta fel a figyelmet: 1. *A telepítés*, azaz a felosztott nagybirtokokon új birtokosságot kell létrehozni a föld szegényeiből. 2. *Közép-európai gondolata* a kis népek államszövetségének létrehozása a szovjet, német és olasz nagyhatalmak szorításában, amely egyesülést kulturálisan kell előkészíteni. 3. *A humanista gondolat* (az új humanizmus): az antik tanulmányokat fel kell újítani.

A telepítés: új földön új társadalmat szervez, amelyben a szövetkezet az igazi birtokos, de a teleptelket sem összevonni, sem széttörni nem lehet. A kivonulás a régi társadalomból a kiemelkedést hozza magával, a telep olyan lesz, mint sziget a szellemben. A települők gazdasági kiképzésére a legalkalmasabb a katonaság ideje. A gazdasági kiképzés egyben megteremti a csoportkultúra intézményeit: a dalárdát, vitaköröket, műkedvelő társaságokat. Az eredmény egy új Telepes-Magyarország, amely a beteg országban egy ép Szigetországot teremt (Németh 1935/1989, 322–25). A nagy szövetkezet iskolákat állít fel, orvosokat hív be, iparosokat tart el, termelő és fogyasztó is, mintaállam az államban, mint a Hansa.

Közép-Európa a néptől azt várja, hogy megteremtse Közép-Európát szellemben és tudományban, új evangéliumot hozzon, mely a „kulturális és erkölcsi érdekkapcsolatokat erkölcsikké teszi”. A magyarság szétszórt, Közép-Európa természetes véredénye, melyben új vívmányként nem a birodalom, hanem az Új Európa eszméje jelentheti az összekötőkapcsot (Németh 1935/1989, 329).

A *Nemzeti radikalizmus* (1934) című írásában kifejtette, hogy az igazi mozgalom az országé. Nemzeti, de nemzetközi is, az egész néphez szól. Önkormányzatok alkotják a szerves életet, a görög polisz közösségteremtő piacaira van szükség. A mezőgazdaság kertészetté emelésével, minőségi iparral, telepítéssel, állami hitellel lehet a gazdaság reformját megoldani. A politikai mozgalomhoz politikai ismertek kellenek: ezt a Politikai Tudóstársaság terve segítené elő. Továbbá szükséges a közép-európai együttműködés.

1940-ban tanulmányait összegyűjtve *A minőség forradalma* című kötetben publikálta. Írásai a folyamatos reflexió jegyében keresték a választ a magyarság lehetséges jövőjére, miközben az utkeresők egész sora kísérelt meg reformalternatívát adni. Németh László a jövőre fókuszált.

A Kert-Magyarország gondolata nemcsak a mezőgazdaság fejlesztését jelentette, hanem a lélek művelését, a szunnyadó erkölcsi értékek feléledését. Nemcsak a kert művelését, a gazdaság fejlesztését, hanem a lélek felemelését is elérhetőnek vélte a sokoldalú műveltség kialakításával. Gondolatainak mélyében mindig ott rejtőzött a Szabó Dezső által már 1919-ben közzétett tétel, miszerint csak a parasztság alkalmas az új értékkepző szerepre, mert a város romlott. Ellentétben Szabóval, pályája során Németh László többször is megpróbált alternatívát, kiutat mutatni, mégpedig nagyon is gyakorlatias reformkonceptiókkal, még akkor is, ha elképzelései utópisztikusak és töredékeiben valósíthatók csak meg. Németh mindig optimistán, praktikusán, komplexen tervez, még akkor is, ha magánemberként kétségekkel küzdő urbanus, aki családjával gyakran költözve kereste az igazi környezetet a fővárosban.

Németh László programjára jelentős hatással volt Herbert Spencer ideálja a tökéletes életre való fölkészítésről. Spencer szerint a nevelés feladata, hogy az egyént fölkészítse a természeti és társadalmi környezethez való legtökéletesebb alkalmazkodásra.

A *minőség forradalmában* az új politika tartalmi elemeit a következőkben jelölte ki: 1. Tervgazdálkodás kell, mert a termelést szabályozni kell. 2. A magántulajdon helyébe a munkabizomány lép (a birtokos felelős a közösségnek). 3. A bürokratizmus megfékezéséhez szükséges az állami központosítás lazítása. 4. Az új politika mellérendelő lesz. 5. A kertészet, a minőségi földművelés és minőségi ipar (az alkotó munka) felszabadítják az ember nembeliségét. 6. A minőségi élet (a kertek) elősegítik a lélek önmagára találását (Németh 1940, 5–10).

A magyarság kis nép, fenn kell maradnia, ám a magyar elit nem alkalmas a vezetésre. A parasztság befolyását kell növelni, csak a maradék népi erő segíthet, különben feldarabolják a nemzetet, hívta fel a figyelmet a szokottnál is élesebben Németh László. Elhatárolta magát a nemzeti radikálisoktól (Bajcsy-Zsilinszky Endre, Féja Géza), hibásnak tartotta heroizmusukat.

Németh a szekfűi ellentmondások közül a legsürgetőbbnek a *földkérdés megoldását* tartotta, mégpedig a föld „elkertesítésével”. Nem elegendő önmagában a földosztás, a telepítés, hanem minőségi földművelés kell. A katonai szolgálat és a mezőgazdasági népnevelés sajátos ötvözetével lehet hatékonyan növelni a fogyasztást. Egy új, művészeibb életforma reményében írja, hogy ízlésünk már az étvágyban régen kertparti lett. A minőségi termelés egyben a szellemi élet egészére visszahat, és vonzóvá válik (Németh 1940, 60).

A második ellentmondás: a *zsidóság* kapcsán Németh László úgy véli, a zsidóság csak akkor támogatja a mi szocializmusunkat, ha mi a fellegvár földadása fejében visszaadjuk nekik mozgásuk teljes szabadságát a nemzeti élet minden területén. Lelki békét kötünk a zsidósággal. A harmadik antinómia: *az elszakított magyarság* kérdéséről Németh azt mondta, a magyarság feladata az idegen kézbe került testvérek életben tartása. A magyarságnak európai problémákat kell magára vállalnia vagy alulmarad. Nincs gravitációs göc a jelenben sem Magyarországon (1940).

A negyedik probléma a *nemzedéki kérdés*. Németh kételkedik, de amellett voksol, hogy a jó ügy szolgálatába állítható huszonéveseknek bizalom kell. Az ötödik pont a *felekezeti kérdés*, amely kapcsán Németh László úgy véli, nagy utat tett meg a kereszténység mind az egyházon belül, mind kívül, nem tagadható ki az örökségből. Németh László szerint más kérdések is felvethetők lennének, de a legfontosabb, hogy európai magyar út kell.

A húsz év körüli fiataloknak háromféle képzésre van szüksége: katonai (testi), gyakorlati (munka) és szellemi képzésre. A szoroson vett katonai képzés megtanít a fegyverforgatásra, fegyvelemre, pontosságra és tisztaságra. A munkás zászlóaljokban, földekre, műhelyekbe és közmunkákra kerülő fiatalok elsajátítják a munkavégzés és a termelés fortélyait. Versenyekkel fejleszthetik a társas életet, hogy amikor visszamennek a szülőfalujába, visszakívánják azokat a helyi művelődési köröket, amelyeket a hadsereg szervezne számukra. Németh László a munkahadsereg (munkaiskola) és az önképzőkör sajátos keverékével kívánt megoldást adni (Németh 1940, 133–135).

A telepítés csak akkor lehet sikeres, ha a földművelés színvonalát megemelik, ha a tömegtermelésről áttérnek kert-termelésre. A telepéseket a munkáshadseregben mutatott kiválóság alapján lehet kiválogatni. A munkahadsereg alkalmasnak tűnt arra, hogy a munkanélküli értelmiséget – különösen a mérnököket és gazdaszokat – felszívja. A település új értelmiséget hozna magával, az érettségizett fiatalokat terelhetné a „belső gyarmatok” felé. A hadsereg szorosabb kapcsolatba kerülhet a vidékkel, humanizálná a kaszárnyák embertelen mivoltát. Németh látva a magyar agrárviszonyok elégtelen voltát, felhívja a figyelmet, hogy a hadseregből kikerülőeknek képzettnnek kell lenni, e nélkül nem ér semmit a föld.

Németh az értelmes fiatalok felkutatását, agytrösztté szervezését és közéleti szereplését javasolta (Németh 1940, 146). Németh szerint a reformokat nem lehet tovább halogatni. Ha nem történnek meg, a magyarság elveszett. „Elsőnek hagyom el a magyar közéletet, s hallgatásommal adok igazat azoknak, akik mint valami hulláktól fertőzött talajt akarják lehordani az egész magyar középosztályt, s növénytelen csikorgó salakkal, de biztos alappal tölteni fel helyét” (Németh 1940, 147).

## Összegzés

A magyar reformpedagógia és életreform mozgalom alternatívái érintkezési pontokat mutatnak a magyarság kiútkeresésével. Tartalmukban vagy motívumaikban magukon viselik a nevelés területére kiható reformok igényét, részben vagy egészben a korábbi hagyományos neveléstől, életviteltől eltérő koncepciót képviselnek.

A gyakorlatban működő reformiskolák szellemisége és az életmód mozgalom képviselőinek alternatív életvitele mellett az egész közéletet, így a hivatalos oktatáspolitikát is áthatotta a reform gondolata. Kölcsönösen hatottak egymásra, miközben önnön kifejezési módjukban erősen a nemzethez való kötődés vagy annak ellensúlyozása jelent meg.

A művészetekben és a tudományokban tért hódító antropológiai szemlélet elvezetett a törzsi, a primitív, az ősi felfedezéséhez, a parasztság, mint a tiszta forrás megtalálásához. Ez az antropológiai fordulat nemcsak a nép felfedezését, bemutatását jelentette, hanem egy értékelméleti, filozófiai és etikai alapot is képzett az új értékrend számára.

Az organikus fejlődés reményében kereste és találta meg Szabó és Németh is a harmadik utat.

Németh és Szabó is abból a romantikus föltevésből indult ki, hogy minden nemzet számára adott a lehetőség önálló, eredeti kultúra létrehozására. Ahhoz, hogy-e lehetőség megvalósuljon, szerves fejlődésre van szükség: tehát az értelmiség csak a népből kiemelkedve teremthet olyan irodalmat, kultúrát, amely egyszerre korszerű és nemzeti is.

A parasztság erejét többek között abban látták, hogy tevékenységében ez a társadalmi réteg az, amely nem szakadt (még) el az alkotó termelőmunkától, amelynek fenntartása képes az ember nembeliségének megőrzésére és az elidegenedés leküzdésére. Mindketten figyelmen kívül hagyták a paraszti létben rejlő irracionális elemeket, a földhöz kötöttséget és a megújulás lehetőségének korlátozott voltát. A paraszti életforma monotóniája, szigorú, emberfeletti erőket kívánó, ám a természet erőinek oly kiszolgáltatott munkája bezárja és konzerválja ezt a réteget. Az önfenntartás, az önellátás képessége hosszú időn keresztül biztosította a parasztság önreprodukcióját, de a modernizmus, az iparosodás megkérdőjelezték a vidék szerepét.

A paraszti, a népi, a szegény, azaz a társadalom marginális rétegeinek felemelése ellentmondásos, megosztó folyamat. Ám az ősi, tiszta forrás, a misztikus erő tetten érése erős érzelmi töltetet kiváltó, a faji, a nemzeti gondolatot erősítő motívumnak tűnt. A reformok fényében a nép a nemzettel azonosul, a nemzet lelkének tükrö a népművészet, az igazi alkotás hordozója lesz. A nép gyermeke, az áratlan gyermek, a géniusz, a tehetség a műveltség hordozója lehet. A jövő zá-

loga a népnevelés: a munkaiskola, a népi kollégium. Az új minőség záloga: a harmadik út, amely megvalósítja az egyén és közösség új harmóniáját. A falu, mint kommuna, telep, sziget képviseli az idilli állapot reményét, a megmentés illúzióját.

A tanulmány az *Életreform mozgalmak és a reformpedagógia* (K 68484, témavezető: Németh András) című OTKA kutatáshoz kapcsolódik.

## Irodalomjegyzék

- Berend T. Iván (1983): *Válságos évtizedek. Közép- és Kelet-Európa a két világháború között*. Gondolat, Budapest. Bertényi Iván és Gyapay Gábor (1993): *Magyarország rövid története*. Maecenas Kiadó, Budapest. Csejtei Dezső (1996): Nyílvessző és kör. Ortega és Spengler hatása Németh László gondolkodására. *Tiszatáj*, 1996. 3. sz. 74–83.
- Fülep Lajos (1919): Szabó Dezső regénye. *Nyugat*, 1919. 16–17. sz. Glatz Ferenc (1989): Előszó. In: Szekfű Gyula (1989): *Három nemzedék, és ami utána következik*. Maecenas, Debrecen.
- Gombos Gyula (1990): *A harmadik út*. Püski Kiadó, Budapest.
- Jóboru Magda (1972): *A köznevelés a Horthy-korszakban*. Kossuth Tankönyvkiadó, Budapest. Kemény Gábor (1927): Szabó Dezső és a magyar sorsprobléma. *Korunk*, 1927. szeptember. <http://www.korunk.org/?q=node/8&ev=1927&honap=9>
- Krabbe, W. (1994): *Gesellschaftsreform durch Lebensreform*. W&R, Göttingen.
- Krebs, D. és Reulecke, J. (1998, szerk.): *Handbuch der deutschen Reformbewegungen, 1880–1933*. Peter Hammler Verlag, Wuppertal.
- Laczkó Miklós (1976): A politikai ideológia irányzatai. Sajtó, közoktatás, társadalomtudomány és művészet az ellenforradalmi korszakban. In: Ránki György (főszerk.): *Magyarország története*. Akadémiai Kiadó, Budapest. 811–911. Laczkó Miklós (1988): *Korszellem és tudomány, 1910–1945*. Gondolat, Budapest. Márkus László (1976): A politikai ideológia kérdései a 20-as években. In: Ránki György (főszerk.): *Magyarország története*. Akadémiai Kiadó, Budapest. 571–596.
- Mészáros István, Németh András és Pukánszky Béla (2001): *Bevezetés a pedagógiai és az iskoláztatás történetébe*. Osiris Kiadó, Budapest.
- Németh András (1996): *A reformpedagógia múltja és jelene*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest.
- Németh András (2002, szerk.): *Reformpedagógia-történeti tanulmányok*. Osiris Kiadó, Budapest.
- Németh András (2004): Fejezetek a magyar egyetemi neveléstudomány és reformpedagógia ambivalens kapcsolatából. In: Németh András (szerk.): *A szellemtudományi pedagógia magyar recepciója*. Gondolat Kiadó, Budapest. Németh András (2005): Reformpedagógia és életreform. *Iskolakultúra*, 15. évf. 2. sz. 3–4. Németh András és Pukánszky Béla (2004): *A pedagógia problémáitörténete*. Gondolat Kiadó, Budapest. Németh András és Skiera, E. (1999): *A reformpedagógia és az iskola reformja*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest.
- Németh András, Skiera, E. és Mikonya György (2006, szerk.): *Reformpedagógik und Lebensreform in Mitteleuropa – Ursprünge, Ausprägung und Richtungen, ländspäzifische Entwicklungstendenzen*. Gondolat, Budapest.
- Németh László (1940): *A minőség forradalma*. Magyar Élet Mozgalom kiadása, Budapest.
- Németh László (1935/1989): *Sorskérdések*. Magvető Kiadó, Budapest.
- Németh Regina (2010): A művészeti nevelés jelentősége a magyar életreform-törekvésekben. *Iskolakultúra*, 2010. 3. sz. 47–58.



- Monostori Imre (2010): A Németh László-i gondolkodás érvényességéről. *Hitel*, 2010. 4. sz. 93–99.
- Oelkers, J. (1983/1992): *Antipädagogik: Herausforderung und Kritik*. Agentur Petersen, Westermann, Braunschweig.
- Oelkers, J. (1992): *Reformpädagogik – eine kritische Dogmengeschichte*. Beltz Verlag, Weinheim-München.
- Prohászka Lajos (1937/1996): *Az oktatás elmélete*. Országos Középiskolai Tanáregyesület, Budapest.
- Pukánszky Béla és Németh András (1999): *Neveléstudományok története*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest.
- Romsics Ignác (1999): *Magyarország története a XX. században*. Osiris Kiadó, Budapest.
- Skiera, E. (2004): Az életreform mozgalmak és a reformpedagógia. *Iskolakultúra*, 2004. 4. sz. 32–43.
- Skiera, E. (2006): Über den Zusammenhang von Lebensreform und Reformpädagogik. In: Németh, A., Skiera E. és Mikonya, Gy. (2006, szerk.): *Reformpädagogik und Lebensreform in Mitteleuropa – Ursprünge, Ausprägung und Richtungen, länderspezifische Entwicklungstendenzen*. Gondolat, Budapest.
- Szabó Dezső (1919): *Az elsodort falu*. Táltos Kiadó, Budapest.
- Szekfü Gyula (1989): *Három nemzedék, és ami utána következik*. Maecenas, Debrecen.
- Szöke Domonkos (1994a): *Modernizáció és/vagy népiség? Kérdések a 30-as évekből*. Ethnica, Debrecen.
- Szöke Domonkos (1994b): *Nemzet, középosztály, reform*. Csokonai Kiadó, Debrecen.
- Szöke Domonkos (2002): *Szellemi és ideológiai elemzések és elmélkedések a két világháború közötti Magyarország történelmének*. Ethnica, Debrecen.