



TÁNC TUDOMÁNYI KÖZLEMÉNYEK



2009/1.

A Magyar Táncművészeti Főiskola folyóirata I. évfolyam 1. szám



Beköszöntő

A Magyar Táncművészeti Főiskolának évek óta a stratégiai céljai között szerepel egy a táncstudomány művelése terén alkotó szellemi-kutató műhely létrehozása, a táncstudományok akadémiai elismerésének kivívása és mindezekeken keresztül az egyetemi rang elérése. A Táncstudományi Közlemények megszületése ezeknek a törekvéseknek a része.

Nomen est omen. A periodika egyik alapvető célja tehát az, hogy a Magyar Táncművészeti Főiskola oktatói és hallgatói számára publikálási lehetőséget biztosítson. A fentiekből következik, hogy a folyóirat elsősorban tanulmányok, forrásközlések, forrásfeldolgozások, bibliográfiák megjelentetését tartja elsődleges feladatának. A folyóirat publikációs körét talán a táncstudomány kifejezéssel lehetne a legjobban meghatározni, amelyet a lehető legszélesebb értelmezésben használunk. Táncstudomány alatt tehát nemcsak a tánchoz szorosan kötődő diszciplínákat (tánc történet, tánckritika, táncelemzés, esztétika, módszertani kutatások, koreográfia stb.) értjük, hanem a tánc minden ágazatához kapcsolható más tudományágakat (anatómia, antropológia, eszmetörténet, filozófiai, irodalomtudomány, művelődéstörténet, művészettörténet, művészetpedagógia, művészetpszichológia, néprajz, pedagógia, pszichológia, színháztörténet, történeti antropológia, zeneelmélet, zenetörténet stb.) is.

Egy adott tudományterület működésében azonban a tudományos publikációk megjelenése mellett fontos szerepet kap a tudományos élet egyes mozzanatainak megjelenítése is. Ezért a Táncstudományi Közlemények fontosnak tartja a táncsal kapcsolatos konferenciákról, kötetbemutatókról, az intézmény oktatóinak, hallgatóinak tanulmányútjairól szóló beszámolók közzétételét is.

Kétségtelen tény azonban, hogy a (színpadi) tánc tudományterületének intézményesülése még jócskán vár magára. S hogy ebben a folyamatban be tudja-e majd a szerepét tölteni ez a tervek szerint évente mindössze két alkalommal megjelenő folyóirat? Ezt majd a jövő dönti el. S mit is kívánhatnánk e lapnak, mielőtt útjára bocsátanánk? Talán Terpszikhoré is elnézi nekünk, ha ezúttal nem a táncsal szorosan kapcsolódó jelmondat bölcsességét, hanem egy irodalmi szállóigét adunk útravalóul: Sors bona, nihil aliud. Csak jó szerencse, semmi más.

*Tóvay Nagy Péter
Budapest, 2009. április*

Szerkesztőség

Tóvay Nagy Péter főszerkesztő
Bolvári-Takács Gábor felelős kiadó
Bernáth László
Major Rita
Mizerák Katalin

Lapterv, tördelés:
Telling András

A borítón Eustache Le Sueur (1617-1655) Terpszikhoré című festménye látható.

Táncstudományi Közlemények

A Magyar Táncművészeti Főiskola tudományos folyóirata
A szerkesztőség címe:
MTF Elméleti Tanszék
1145 Budapest,
Columbus u. 87-89.
Tel.: 273-3430, fax: 273-3433
e-mail: tktnp@gmail.com
www.mtf.hu
ISSN 2060-7148
Lapnyilvántartási szám:
163/384/1/2008.

Megjelenik évente kétszer, a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával.

nka
Nemzeti Kulturális Alap

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

Forrásközlés

Libanios: Ariszteidész ellen a táncosok védelmében 64. oratio (részlet)	4
Francesco Petrarca: Beszélgetés a táncokról	7
Francesco Petrarca: De remediis utriusque fortunae	13
Bolvári-Takács Gábor: Az Operaház Balettegyüttesének bukaresti útja, 1959	16

Tanulmány

Művelődéstörténet	
Perger Gábor: Mit látott Apuleius szamara?	20
Pedagógia / pszichológia	
Lévai Péter: Paradigmaváltás lehetőségei a (nép)táncpedagógia oktatásában	25
Tánc elemzés	
Fügedi János: A magyar néptánc bokázóinak rendszere	30
Tánc történet	
Juhász Dóra: Mozgássorok, írott sorok	48
Körtvélyes Géza: Pásztor Vera és Vashegyi Ernő balettestje	53
Lelkes Zsófia: Test és kép	55
Patrizia Veroli: Milloss Aurél ...	61

Beszámoló

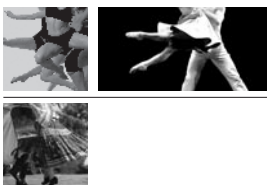
Bólya Annamária: A Magyar Táncművészeti Főiskola két tanszékének bekapcsolódása a CEEPUS pályázati programba	67
Macher Szilárd: Beszámoló a londoni tanulmányútról	70

Dokumentum

Előterjesztés az MTA Néprajzi Bizottsága, Színház- és Filmtudományi Bizottsága, valamint Zene tudományi Bizottsága közös alapításában tervezett Interdiszciplináris Táncstudományi Munkabizottság létrehozásáról	73
--	----

Szerzőinknek

81

Libaniosz¹

Ariszteidész² ellen a táncosok védelmében

(64. oratio)

1. Jól tudom, hogy örömet okozok következő szavaimmal azoknak, akikben csekély a jóindulat irántam, és egyszerűen megbotránkozatom a barátaim közül a vaskalaposabbakat, ha egy olyan ügy védelmére vállalkozom, amely – nem tudom, miért – igen rossz hírnevet szerzett. Ám sok dolog van az életben (jobbak is, de hitványabbak is), amelyek gyakran nem a megérdemelt megbecsülést kapják. Egy részük közönséges, bár sokra tartják őket, de vannak olyanok is, amelyeket lebecsülnek, noha inkább tisztelet járna nekik. Ha mindez nem így lenne, akkor helyes volna megróni azokat, akik úgy döntenek, hogy megvetést érdemlő dolgok védelmére vállalkoznak. De mert látjuk, hogy nem mindenütt a jó ügy diadalmaskodik, egyáltalán nem hajmeresztő olyan dolgok érdekében szót emelni, amelyeket igaztalanul vádolnak.

2. Sőt, úgy volna leginkább illő, hogy éppen ezen ügyeket vegyük védelmünkbe, ahogy a pereskedők közül is a hamis váddal küzdőket kell pártfogolnunk. Aki azonban húzódozik egy ügy támogatásától, mert alantasnak véli, rendszerint azzal a kifogással mentegeti hallgatását, hogy akarata ellenére kényszerült beszélni. A sokra tartott dolgoknak ugyanis nincs szükségük semmilyen ügyvédre, hiszen jó hírnévnek örvendenek, ám kötelességünk megsegíteni a nemtelen ügyeket, ahogy az ismerőseink közül is a rászorulókat támogatjuk. Ám ha vonakodunk azokat az ügyeket segíteni, amelyeket megvetés övez, bár megérdemelnék, hogy eltöröljük rossz hírüket, akkor végül egészen fel fogunk hagyni nemcsak azon dolgok védelmével, amelyek köztiszteletben állnak, és nincs szükségük a pártfogásunkra, hanem azokéval is, amelyek éppen a mi oltalmunkra szorulnának, de mi nem segítünk, mert félünk olyan ügyek védőiként mutatkozni, amelyek nem jók.

3. Nincs sok mondanivalóm azoknak, akik ellenségesek velem szemben, mert ha ez nem volna elég ürügy számukra, nyilván találnának másikat, hiszen semmi sem könnyebb, mint becsümlően beszélni, feltéve, hogy valaki nem bánja, ha rossz híre kél. Ám azoknak a barátaimnak, akik feszengnek miattam, ezt mondom: tegyétek félre egy pillanatra az előítéletet, amely a táncosok iránt él bennetek, és fogadjátok szavam higgadtan. Ha ti is úgy látjátok, hogy igazat beszélek, ha érveim felülmúlják előítéleteiteket, akkor ne tartsátok többé rossznak azt, ami nem az. Ha pedig érzésem mit sem képes változtatni jelenlegi véleményeteken, ha lelketek eddigi ítélete megma-

¹ Libaniosz antiochiai születésű görög szónok volt, aki a Kr. u. IV. században élt. A klasszikus, pogány görög kultúrát és vallást védte az új hittel szemben a fokozatosan kereszténnyé váló Római Birodalomban. Számos önéletrajzi jellegű írása révén azt is tudjuk róla, hogy a keresztény előretörést átmenetileg megállító pogány Julianus (Apostata) császár nevelője és barátja volt. Már életében a szónoklattan nagyhatású tanárának tartották, fennmaradt számos mintabeszéde és előgyakorlata. A táncosok védelmében elmondott beszéde jól illeszkedik az árral szemben úszó és a hellén hagyományok őrzésén munkálkodó szónokmester portréjába.

² Mint az az alábbi fejezetekből kiderül, Ariszteidész – korának egyre terjedő közvélekedésének megfelelően – úgy mutatta be beszédében a táncot, mint megvetendő, hitvány és káros tevékenységet, amelyet maguk a spártaiak is tiltottak, s amelyet legjobb volna most is betiltani.



rad érveim hallatán is, akkor már mondhatjátok, hogy nem cselekedtem megfontoltan, amikor arra vállalkoztam, hogy a legszégeylenesebb dolgok ügyvédje leszek.

4. Azt hiszem, mindenki előtt nyilvánvaló nemcsak az, hogy mennyire szeretem Ariszteidészt, hanem az is, hogy ha megadatna nekem a választás, hogy inkább Midaszt³ múljam-e felül gazdagságban, vagy akár csak megközelítsem Ariszteidész szónoki művészetét, én bizony azonnal ez utóbbi mellett döntenék. Ezt nem azért tudja jól mindenki, mert hallották, amint az iránta való szeretetemet bizonygatom (hiszen ez lehetett akár hazugság is), hanem azért, ami sokkal fontosabb a hitelesség szempontjából: a tetteim maguk árulják el, hogy mennyire tisztetem én e szónokot. Hiszen bármikor beszédet mondok, Ariszteidész nyomdokain járok, igyekszem annyira hasonlóvá formálni beszédeimet az övéhez, amennyire csak tudom, és életem legnagyobb megtiszteltetésének tartom, ha valaki a hallgatóságból azt mondja, hogy hasonlítok hozzá; azt hiszem, mindez szilárdan bizonyítja, hogy őt tartom az egyik legkitűnőbb szónoknak.

5. Ám arról is felismerhető Ariszteidész tisztelője, hogy vitába száll azzal, amit ő mondott, hiszen az Ariszteidész által lefektetett szabályok követése magába foglal egy bizonyos tiszteletet az iránt, aki lefektette őket. Ő ugyanis mindenki másnál kiválóbban érvelt elődeinek írásaival szemben, és nagyobb hírnevet szerzett vele, mint bármely más tetteivel, ráadásul azt állította, hogy az idő nem nyom többet a latban, mint az igazság. Aki tehát vonakodik vitába szállni vele, szembekerül Ariszteidész alapelveivel, ő ugyanis helyesnek tartotta, hogy a saját elődei ellen beszéljen, az az ember pedig, aki Ariszteidésznek megfelelően jár el, ahogy amaz is eljárt elődeivel szemben, önmagában azzal, hogy követi a példáját, az ő tettei dicséretének adja tanújelét.

6. Ha tehát Ariszteidész, amikor a spártaiak törvényét olvassa, és arra próbálja rábeszélni őket, hogy izzék el a mai táncosokat, azzal érvelne, hogy Lükurgosz⁴ sem fogadta el a táncot, hiszen nem említik az általa hozott törvények, így a tánc sem nem hagyományos, sem nem törvényes Spártában, nos, akkor én szembe tudnék szállni az ő érveivel. Miről beszélés? Most, hogy változtak az idők, és minden téren oly sok az újdonság: egyes szokások eltűntek, helyükbe pedig mások léptek, és most, hogy Spárta nem uralja többé szárazon és vízen a helléneket, hanem mindenkivel együtt engedelmeskedik azoknak, akiknek helyesebb engedelmeskedni⁵, most idézed az ősi írásokat? Azt parancsolod az adózásra kötelezetteknek, amikor már alávetett helyzetbe kerültek, hogy oly módon éljenek, mint amikor még ők voltak az uralkodók?

7. Számatalan dolgot lehetne mondani annak, aki azt próbálná bebizonyítani, hogy nem alkalmas ez a pillanat arra, hogy Lükurgoszra hivatkozzunk. De vajon nem képtelenség-e, ha nem haragszunk a spártaiakra, és nem dorgáljuk meg őket azért, mert nincs pajzsuk; amikor viszont kedvüket lelik a mai idők nyújtotta örömeikben, akkor a tetszésük ellenére újra előhozakodunk Lükurgossal⁶

8. Ha azonban – ahogy mondtam – Ariszteidész csak a törvényekre alapozná a táncosokkal szembeni érvelését, abba beletörődtem volna, mert úgy gondolom, hogy ez a vád egyáltalán nem érvényes a tánc gyakorlatával szemben. Hiszen sok olyan dolog van, amelyet más népek nagy tiszteletben tartanak, Spártában viszont tiltják a törvények: ilyen például a vendégszeretet, amely

³ Midasz királyról azt tartja a mítosz, hogy amihez csak hozzáért, arannyá változott.

⁴ Legendás spártai törvényhozó.

⁵ Ti. a rómaiaknak.

⁶ Lükurgosz törvényei szerint ugyanis a spártaiak sosem veszítheti el pajzsát.



mindenhol erénynek számít, csak éppen Spártában nem. Máshol biztonságot jelent a falak erejében bízni, nekik azonban a védtelenséget⁷ írja elő hagyomány. A bőség sok várost felvirágoztatott, és nagy lelkesedéssel törekszik a gazdagságra hellén és barbár egyaránt, de a spártaiakat arra nevelték a törvényeik, hogy a szegénység erősebb a vagyonnál.

9. Nem volna semmi gondom azzal, ha valaki azt gondolná, hogy a fentiekből következően nem verhettek gyökeret Spártában a táncosok sem. De Ariszteidész teljesen befeketi a táncot, és betegségnek, sőt, a nézők megrontásának nevezi azt, ráadásul a szíriaiakat is belekeveri a rágalmazásba, ezért – minthogy egyrészt magam is szír vagyok, másrészt én is ugyanúgy tudok szónokolni – árulásnak éreztem volna, ha hallgatok, és ez ügyben elmondott beszédemmel nem mentek fel egy egész népet a vád alól.

10. Talán nem rossz ötlet megvizsgálni az okát, hogy miért nem buzdított mindenkit, és miért csak a spártaikkal beszélt. Nos hát, úgy tűnik nekem, hogy nem lelt elég érvert a tánc gyakorlata ellen szóló beszédeihez, ezért fordult segítségért Spártához és a lakedaimóniai régi szokásaihoz. Így eltakarhatta érveinek silányságát a közönség dicséretével, és kivezethette érvelését az ottani szűk térről egy tágas síkságra, hogy összevissza emlegethessen olyan férfiakat, mint Braszidasz, Leónidasz, Héraklész vagy a Dioszkuroszok⁸, hiszen a színészek és a táncosok összekapcsolása nem jellemző egy olyan emberre, aki különösképpen magabiztos az utóbbiak ellen szóló érveiben. Ugyan miért kellett neki összekevernie azokat, akik eltérnek a gyakorlatukat tekintve, noha lehetséges lett volna mindkettőt külön-külön megközelítenie, és előadásában is megőriznie e különbségtevést?

11. Nos, azt hiszem, ő abban reménykedett, hogy sikerül egy jobb ügyet silányabbnak bemutatnia azok előtt, akik a hitványabbnak látszót követik, és hogy ráhúzza majd a színészek hírnevét a táncosokra is. Úgy vélem, később lesz majd szükséges megvizsgálni, hogy a színészek milyen mértékben vannak javára életünknek, ám meg akartam mutatni, hogy Ariszteidész hiába keverte össze ravaszul a két mesterséget, engem nem tudott rászedni, és egyszersmind arra buzdítom szavának hallgatóit, hogy legyenek ők is résen.

(A jegyzeteket írta és a görög szöveget fordította: Bajnok Dániel)

⁷ Azaz Spártát – falusias jellegű településszerkezete miatt – nem védték falak.

⁸ Braszidasz és Leónidasz spártai hadvezérek voltak, az előbbi a peloponnészoszi háborúban Amphipoliszt ostrománál (Kr. e. 422), a második a perzsák ellen vívott Thermopülai-csatában (Kr. e. 480) esett el és tette szert hírnévre. Héraklész nagy erejéről híres mitikus hős, akiben közös ősiüket tisztelték a dórok, így a spártaiak is. A Dioszkuroszok (Kasztór és Polüdeukész) legendás spártai királyfiak voltak, akiknek nevéhez szintén számos hőstett kapcsolódik.



Francesco Petrarca

Beszélgetés a táncokról

Bevezetés

Francesco Petrarca mai recepciójában alapvetően a költői művek a meghatározóak, a tudós Petrarca alkotásai jóval kevésbé ismertek. Ez utóbbiak közé tartozik az Orvosság szerencse és szerencsétlenség ellen (De remediis utriusque fortunae) című műve is, amely pedig korszakokon át – néhány más latin nyelvű művével (Kétségeim titkos küzdelme / Secretum, A magányos életről / De vita solitaria) egyetemben – az egyik legismertebb írása volt és számos fordításban látott napvilágot.¹ Ez a két fő egységből álló – 122 illetve 132 dialógust tartalmazó – filozófiai hangvételű mű az emberi lét alapvető problémáinak megoldására tesz kísérletet². Az első részben az Ész az Örömmel és a Reménnyel, a második részben a Bánattal és a Félelemmel folytat vitát. Lapjain a szerző a szerencse és szerencsétlenség kínzó bipolaritása ellen kínál gyógyírt az olvasók számára.³ Ebben a petrarcai értekezésében több helyen is szerepet kap a tánc – általában negatív színezettel.⁴ Például a fiatalok házasságát taglaló fejezetben (I. 77.) a tánc a vígságnak, a mulatozásnak a kísérőjeként jelenik meg. Egy másik részben (II. 50.) a házassággal kapcsolatosan utal rá, a köszvényről szóló fejezetben (II. 84.) pedig a haszontalan, világi dolgok között kerül említésre.⁵ Az utókorra (a táncról szóló morális vita kapcsán) azonban a legnagyobb hatást a tánc témájának szentelt fejezet gyakorolta.

¹ Példaként Adrianus Carthusiensis: De remediis utriusque fortunae (Köln, Ulrich Zell, 1470. k.) című műve említhető. (OSZK Inc. 702.). Néhány fordítás: Heinrich Steiner: Von der Artzney bayder Glueck, des Guten und Widerwertigen. (Augsburg, 1532) vö. Petrarca, 1983. (OSZK OD 32.970=S4374, G15); Thomas Twyn: Phisicke against fortune, aswell prosperous, as aduerse conteyned in two bookes. (London, 1579) – Henry E. Huntington Library and Art Gallery, EEBO. Egyéb fordításokról, kiadásokról: Kuhn, 2004. 2-3. A régi nyomtatványok közül Magyarországon ismeretes még egy – az MTA Könyvtárának tulajdonában lévő – 1490. évi heidelbergi, illetve egy 1492. évi cremonai kiadás is (CIH, 1970. 2594., 1595.). Ez utóbbiból az OSZK és a székesfehérvári Püspöki Könyvtár is rendelkezik példánnyal. Az Egyetemi Könyvtárban egy latin (1595) és egy német (1572) kiadás lelhető fel.

² Petrarca művének lehetséges forrásai között az ókori eredetű, vigasztaló célzatú irodalmi műfajt, a consolatiót (pl. Boethius: A filozófia vigasztalása) szokás megjelölni, valamint egy ismeretlen középkori (tévesen Senecának tulajdonított) mű (De remediis fortuitorum) hatását hangsúlyozzák a kutatók.

³ A művet ismerteti: Kaposi, 2004., Lemmer, 1983. 181-209.

⁴ Ezek közül egyedül a pénz elvesztését tárgyaló (II. 13.) rész a kivétel, ahol semleges hangnemben szól a táncról.

⁵ Ez a rész egyébként László Pál 18. századi magyar fordításában is olvasható: Fájdalom: Haszontalanán löttem a köszvény miatt. Okosság: Inkább elhiszem, hogy a futásra, sétálásra, táncra és nyargalódásra: kérlek, talán ezekre születettetek lenni véled magadat? Én pedig azt mondom, ha nem tudad, hogy felsőbb tisztességes tisztségeknek elviselésére születél, mellyeket könnyen végbe vihatsz, csak a fejed ne fájjon. Szabad néked becsülhetetlen mesterségeket tanulnod, ájtatosságot követned, az igazságot és a hitet megtartanod e gyarló testet megutálnod és az elmulandó árnyékvilágot, gyűlölnöd a bűnt, szeretned a jóságos cselekedetet tisztelned az igaz barátságot, tanáccsal segéltetned a hazát: ezek tisztai a jó férfinak. Ítéld meg magad, micsoda helye van itt a lábunk. Petrarca, 1720. 190. (OSZK Oct. Hung. 22. 149r) László Pál, Mikes Mihály (1667–1721) gróf, kuruc tábornok káplánja, nagyváradi kanonok volt. MKL, 1993. VII. 88. A fordítás ajánlása Mikes Mihálynak szól.



Magyarországon általában latin nyelven olvasták a művet, bár a XVIII. században már történt egy kísérlet a De remediis magyar nyelvre való átültetésére is. Ennek azonban nem volt folytatása és a mű mindezidáig nem jelent meg magyar nyelven.⁶ Jelen fordítás elsősorban egy 18. századi latin nyelvű kiadásra, a modern kiadások közül pedig főként az angol verzióra támaszkodik.⁷

Tóvay Nagy Péter

Francesco Petrarca

Beszélgetés a táncokról

Öröm: Örömet lelem a táncokban

Értelem: Meglepődnék, ha a lantok éneke és a fuvolaszó nem szólítana táncba és az előírt szabály szerint az egyik üres hiábavalóságot nem követné egy másik, még kérkedőbb és botránysabb. A zene hangjaiból és az énekszóból ugyanis valamiféle édesség árad, gyakorta hasznos, és szentnek is tartják.⁸ A táncokból azonban soha semmi jó nem származik, nem más az, mint bujálkodásra csábító üres látványosság – amiről a tisztességes emberek tekintetüket elfordítják – és férfúhoz méltatlan.

Öröm: Nagy vágyakozással veszek részt a táncokban.

Értelem: A test elfedi és felfedi a lelket. A kézmozdulatok, a mozgásban lévő lábak, a csapongó és szemérmetlen tekintetek olyasvalamiről árulkodnak, ami a lélekben lakozik, de nem látható. Ennélfogva a tisztos mértékletesség híveinek nagyon vigyázniuk kell arra, hogy elkerüljék a férfúhoz méltatlan viselkedést, vagy beszédet. Az eltitkolt szenvedélyek, a szív mélyének rejtelsei ugyanis gyakran apró jelekből ismerhetők fel. A mozgás, az ülés, a fekvés, a mozdulatok, a nevetés, a járás, a beszéd mind-mind a lélek jelei.

Öröm: Egy bizonyos édes örömet okoz a tánc nekem.

Értelem: Ó nevelésed édesség! Képzeld csak el, hogy te magad vezeted a táncosokat vagy nézed őket, és nem hallod a fuvolaszót csak az ostoba nők és a férfiak – ez utóbbiak a nőknél is puhányabban – lejtenek körbe-körbe és ízetlenkednek a néma teremben. Láttál-e már valaha ennél ostobább és eszelősebb dolgot? Ha szól a zene, a lant vagy a fuvola hangja felülkerekedik a szemérmetlen mozdulatokon azaz, az egyik értelmetlen bolondság elfedi a másikat.

Öröm: Gyönyörködöm a táncokban.

Értelem: Nem annyira a gyönyörűség van ott jelen, hanem inkább a remélt gyönyörre való vágyteli várakozás. [A tánc] tehát Venus előjátéka – a zenétől megittasult szerencsétlen nőket körbeforgatják, taszigálják, szorongatják és a társas élet leple alatt agyongyötrik őket. Féktelenek kezek, parázna tekintetek, pajzán suttogások. A lábak dobogása, a fülsértő éneklés, a trombiták

⁶ Petrarca, 1720. (OSZK VII PHPR 1405). A nyomtatványnak egy 19. század elejéről származó kéziratos másolata is ismert (OSZK Oct. Hung. 22.) Ezekkel megegyező tartalmú, szerkezetű egy hazai latin nyelvű kiadás is: Petrarca, 1730. (OSZK 131.541). Valamennyi ugyanazt a szűk válogatást közli Petrarca művének első és második kötetéből.

⁷ Petrarca, 1756. 78-82. (FSZEK BV 655/121), Petrarca, 1991. I. 73-78.

⁸ A zene és az ének ambivalens megítéléséről lásd az előző (23.) fejezetet.



harsogása, a körbe-körbe futkosás, a felvert por és ami még velejárója ennek a szórakozásnak – a szemérem ellensége és a bűnök barátja – az maga az éjszaka. Ezek azok a dolgok, amelyek az önmérsékletet és a szégyenérzetet messze űzik. Ezek mind a buja vágyak gerjesztői és a szabadosságnak kedveznek. És ez az az egyszerű és ártatlan multság – nehogy azt gondold, hogy engem könnyen meg lehet tévesztetni – amit ti tánc elnevezéssel illettek, miközben a szórakozás címén valójában a bünt palástoljátok el. Jól lehet, a tánc olykor külön-külön – csupán a férfiakra, vagy csak a nőkre korlátozva – zajlik, elkülönülve mégis azokat a tánclepeket tanulják meg és gyakorolják be, amelyekre akkor lesz szükségük, ha ismét táncolnak. Hasonlóan az iskolás gyermekekhez, akik tanítójuk távollétében azon gondolkodnak, hogy vajon mit kell majd felmondani neki, ha visszatért.

Irtsd ki tehát gyökerestől ezt a benned rejlő istentelen hajlamot, szabadulj meg a buja gerjedelemtől és felhagysz majd a táncolással is.

Hidd el nekem, hogy Dávid királyhoz hasonlóan senki sem táncolhat az Úr előtt azon kockázat nélkül, hogy a saját felesége kinevetheti.⁹ Mégsem lesz senki sem nevelés tárgya, holott hölgye szemé láttára táncol vagy hosszúnyakú lanton játszik is előtte?!

Öröm: Szórakoztatóak a táncok.

Értelem: Emlékezz a szavaimra: ha szórakoztatnak [ti. a táncok], akkor más miatt szórakoztatnak. Magában véve ugyanis az egész egy sületlen dolog csupán, amely több csömört hoz magával, mint gyönyört. Ugyan mi más egyéb ez, mint körbeforogni, elszédülni és vég nélkül a hét mozgást végezve – amely mozgásokat Platón is felsorolja – helyben járni? Tudniillik ezeket: előre, hátra, jobbra, balra, felfelé s lefelé és körbe-körbe.¹⁰ Egyedül a hetedik mozgás nincs meghatározva, márpedig ezt az ég őrzi és a csillagok, azaz az örökkévalóság.¹¹ Ezt a Földön az emberek örökös szenvedélye fűti, amely szinte minden tevékenységükben és szándékukban jelen van. Nincs olyan Orpheusz, aki meg tudná állítani ezt az Ixió kerekét.¹² Ehhez hasonlóan a táncban is a lélek láthatatlan szárnyalása sodorja magával a testet. A Szentírásban le van írva, ami ugyan mindenkire vonatkozhat, de azért legfőképpen igaz a táncolókra: „köröskörül járnak a gonoszok.”¹³

Ez a szórakozás már számos baj okozója volt. Gyakran a tánc hevében veszítette el a javakorabeli hölgy az oly régóta megőrzött tisztességét. Sok esetben pedig a szerencsétlen hajadon leánya a menyegzője napján ismerte meg azt, amit inkább ne ismert volna meg sohasem.

Öröm: A tisztességes fegyvertáncot szívesen gyakorlom.

Értelem: Jobban szeretném, ha a hadgyakorlat más fajtáját választottad volna. De látom, ám merre tartasz és hogy mi a szándékod: szűnjék meg a tilalom, adassék engedély, és legyenek előírva a szabályok. Mivel tehát ennyire érintett vagy, akár egy betegség ez, akár egy szokás – amely ha rossz, annál semmi sem rosszabb, ha pedig jó, akkor annál semmi sem jobb – a következő legyen számodra a törvény (az lesz számodra mindenben a törvény). Aminthogy lelked mélyén a táncokról

⁹ Vö. 1Krn 15:29.

¹⁰ Pl. Platón: Timaios. Platón, 1984. III. 338. Platón, 1984. III. 1125.

¹¹ Az égitestek kozmikus táncával kapcsolatosan: Platón, 1984. III. 338.

¹² Ixió feleségül vette Diát, majd az általa korábban beígért értékes nászajándékot követelő apását (Déioneuszt) aljas módon meggyilkolta, és holttestét egy égő parázzsal teli gödörbe dobta. A rokonyilkosság bűnétől végül csak Zeusz tudta megtisztítani, aki az Olümposra is felemelte magához. Ixió azonban itt sem javult meg: elcsábította Zeusz nejét, a „tehénszemű” Hérát. Ixió eme tettét sem igyekezett eltitkolni, sőt keresztül-kasul elhírszterelte mindenhol. Zeusz haragjában megbüntette Ixiót, egy örökké tűzben forgó kerekhez kötözte és felröpítette a világűrbe ahol bűnei miatt a világmindenség végéig kell a kerekhez kötte pörögnie. Ovidius az Átváltozások című művében kétszer hivatkozik Ixióra, először Ino és Athamas, majd Orpheus és Euridiké kapcsán. Petrarca ez utóbbi történetre utalt. Orpheus csodálatos éneke nyomán ui. több rendkívüli esemény is bekövetkezett. Kerberos három száját nyitva felejtette, Tantalosz, Szisziphosz kínja megszüntek egy pillanatra, sőt még Ixió kerekének a forgása is megállt egy rövid időre. Vö. Ovidius, 1975. 113. 276. (X. 40-44., IV.461.) A középkorban Ixió kerekét Fortuna kerekével hozták összefüggésbe.

¹³ Zsolt 12:9.



nem tudsz lemondani, legalább a lehető legmértékletesebben és a lehető legritkábban vegyél részt bennük, de nehogy puhány, sőt asszonyi módon tedd. Éppen ellenkezőleg: mindenkor –határon felül is – a férfiúi szigor és keménység győzedelmeskedjen benned. Legyen az a fegyvertánc, vagy bármi más kikapcsolódás, ami felfrissíti elcsigázott lelkedet, és edzi a testedet, de ne legyen az a lelkedet megmérgező bujaság. Szívesen tartózkodnék példa említésétől, hiszen a tekintélyes államférfiak utánzása nem mindenki számára veszélytelen dolog: nem minden tollas madár képes követni a sast. Az utánozók közül egyesek az ellenkezőjét teszik a követendőnek, mások mást tesznek, néhányan pedig ugyanazt teszik, de másként. Kevesen viszik tökéletességre azt, amit utánoznak.

Mondják, hogy Cato a köztársasággal kapcsolatos gondoktól kimerülve nyomott lelkiállapotában borral szokta felvidítani magát.¹⁴ Ugyanezt tette a görögöknél Szolón is.¹⁵ Ezeket bárki követni akarván egy dolgot fog cselekedni: inni fog és ami azok [ti. Cato, Szolón] számára mérték szerinti és ritkán sorra kerülő tevékenység volt, ez nem tart majd mértéket benne. Ami azoknál orvosság számba ment, emennél a részegséget jelenti majd.

Könnyen rábukkanhat az ember ugyanezre más dolgokban is, de ebből az egy példából is megértheted, hogy mi az, amitől féltetek téged. Ezért van az, hogy arra készítettél, mégiscsak vállljam egy olyan dolog védelmét, amelyet elítélek.

Tekintsd az államférfi példáját – még ha az nem is követhető a számodra vagy nem alkalmazható általad –, amelyet Senecának abból a könyvből idézek, amelyben a lélek nyugalomáról értekezik:

„Scipio a diadalmenet dicsőségében részesült, és katonai fegyelemhez szokott testével táncolt, de nem buján illetve magát, mint manapság szokás azoknak, akik még a járásukban is túltesznek a nőies puhaságon, hanem ahogy a régi férfiak szoktak volt játék közben és ünnepek alkalmával férfias fegyvertáncot járni, amitől nem csorbult tekintélyük még akkor sem, ha ellenségeik látták őket.” (Bollók János fordítása)¹⁶

Megértheted, hogy ezekkel a szavakkal Seneca is a saját koráról alkotott véleményt. Szerencsés, mivel nem láthatta a te korodat... Noha ő mind a harci táncban, mind pedig a borban való vígaszkeresést helyesli, azt mondván, hogy olykor el kell jutni a részegségig. Csodálom, hogy egy ennyire szigorú jellemű ember ilyet mondott. Ha azonban a hiteles tanácsot akarod követni, akkor kíméld gyomrod a bortól és tartsd magad távol a harci táncától. A szórakozások egyéb, tisztességesebb fajtáival jobban orvosolhatók a megcsömörlött és meggyötört lélek bajai. Ahhoz tartsd magad, amit Seneca utoljára mondott: bármit teszel, úgy tedd, mintha az ellenségeid látnának és figyelnének téged. Bizony sokkal okosabb úgy élni, hogy ellenségeid önfegyelmet és tekintélyedet bámulják, mintsem hogy kicsapongásaid miatt a barátaid mentegessenek. Annak a hírneve igazán nagy, aki ellen senki sem tud valódi vádat felhozni, hamis vádat pedig nem mernek ellene emelni, és nem annak, aki a bűn elkövetése miatt éppen vezekel. A tiszta erkölcsű jellem visszaretenti a vádaskodót, a közönszerű pedig felbátorítja. Ami pedig a józanságra vonatkozik, jobban szeretném, ha Caesarhoz lennél hasonló – akiről Tranquillus azt mondja: „Mértéket tartott a borivásban, ezt nem tagadták még ellenségei sem.”¹⁷ – és nem Catóhoz. Nem arról az öreg Catóról beszélek, aki censor volt, és akinek a józanságát már említettük, hanem arról az uticai

¹⁴ Vö. Seneca: A lelki nyugalomról (XVII. 4.). Seneca, 2004. II. 232.

¹⁵ Vö. Seneca: A lelki nyugalomról (XVII. 9.). Seneca, 2004. II. 234.

¹⁶ Seneca: A lelki nyugalomról (XVII. 4.). Seneca, 2004. II. 232.

¹⁷ Iulius Caesarról van szó. Suetonius: A Caesarok élete (I. 53.), Suetonius, 1984. 27. Kiss Ferencné fordítása.



Catóról,¹⁸ akinek felemlegetett részegségét Seneca úgy utasítja vissza, hogy azt mondja: „Catónak szemére is vetették részegességét, de bárki vetette a szemére, könnyebben győz meg arról, hogy ez bocsánatos bűn, mint arról, hogy Cato hitvány volt.”¹⁹

De térjünk vissza ahhoz, amiről szó van! Inkább azt szeretném, hogy egyáltalán ne táncolj úgy, mint ahogyan Scipio. De mivel téged arrafelé hajt a lelki készítés, amerre nem szeretném, legalább ezeknek az államférfiaknak [Scipio, Cato] a példájából tanulj, miközben felzeng lelkedben a híres lírai költemény:

Most kell boroznunk! Most szabadon, szilaj,
Táncban dobognunk!²⁰

Ha bort iszol, légy Catóhoz hasonló, ha tánc lépésekben ugrálsz, olyan légy, mint Scipio.

(A szöveget latinból fordította: Bácskai Katalin, a jegyzeteket írta: Tóvay Nagy Péter)

Irodalomjegyzék

CIH

1970 Sajó Géza-Soltész Erzsébet: *Catalogus Incunabulorum*. I-II. Budapest, Akadémiai, 1970.

Ifjabb Plinius

1981 Ifjabb Plinius: *Levelek*. Budapest, Európa, 1981. (Bibliotheca classica)

Goar

1987 Robert Jefferson Goar: *The legend of Cato Uticensis from the first century B.C. to the fifth century A.D. with an appendix on Dante and Cato*. Bruxelles, Latomus, 1987.

Horatius

1989 *Horatius összes művei*. Budapest, Európa, 1989.

Kaposi

2004 Kaposi Márton: Petrarca szerencsefelfogása. In: *Magyar Tudomány*, (2004) 12. szám 1367-1377.

Kuhn

2004 Heinrich C. Kuhn: *Petrarcas De remediis: Ethik ohne Richtschnur*. (<http://www.phil-hum-ren.uni-muenchen.de/php/Kuhn/ePub/Pet05/PetrarcaEV.pdf>)

¹⁸ Cato Uticensis / Cato Minor (Kr. e. 2. sz.) Cato Censorius / Cato Maior (Kr.e. 3-2. sz.) dédunokája volt. Alakja a későbbi hagyományban a szabadság szimbólumává vált, amelyhez kezdetben néhány negatívum tűnő jellemvonás (pl. részegeskedés) is társult, amelyek azonban nem kisebbítették nagyságát a kortársak szemében. Seneca művén kívül lásd még: Ifjabb Plinius, 1981. 90-91. (3, 12.). Fontos megjegyezni még, hogy a modern szakirodalom Petrarcatól eltérően értelmezi a Seneca művében szereplő Cato alakját, hiszen mindkét utalást (XVII:4, XVII: 9) Cato Uticensis alakjához kapcsolja. Goar, 1987. 37.

¹⁹ Seneca: A lelki nyugalomról (XVII. 9.). Seneca, 2004. II. 234. Bollók János fordítása.

²⁰ Horatius: A barátokhoz. Horatius, 1989. 52. Bede Anna fordítása.

**MKL**

1993 *Magyar Katolikus Lexikon*. I-XII. Főszerk.: Diós István. Budapest, Szent István Társulat, 1993-2007.

Ovidius

1987 Ovidius: *Átváltozások*. Budapest, Magyar Helikon, 1987.

Petrarca

1720 Francesco Petrarca: *Nagy emlékezetű Petrarcha Ferencznek A' jó, és gonosz Szerencsének orvoslásáról írott két könyvecskéje, Jó, és Bal szerencsék között forgóknak vigasztalására*. Kassa, 1720.

Petrarca

1730 Francesco Petrarca: *Principia verae ac genuinae philosophiae, animum humanum moderantia, ne vel in prosperis evanescat, vel adversis frangatur Ex libris 2. Francisci Petrarchae ... De remediis utriusque fortunae desumpta et honori*. Frauenheim, 1730.

Petrarca

1756 Franciscus Petrarca: *De remediis utriusque fortunae libri duo*. Budae, 1756.

Petrarca

1983 Franciscus Petrarcha: *Von der Artzney bayder Glueck, des Guten und Widerwertigen*. Szerk.: Manfred Lemmer. Leipzig, Wittig, 1983.

Petrarca

1991 *Petrarch's Remedies for Fortune Fair and Foul. A Modern English Translation of De remediis utriusque Fortune, with a Commentary*. I-V. Szerk.: Rawski, Conrad H. Bloomington, Indiana University Press, 1991.

Platón

1984 Platón: Törvények. In: *Platón összes művei. I-III*. Budapest, Európa, 1984. III. 435-1012. (Bibliotheca classica)

Platón

1984 Platón: Timaios. In: *Platón összes művei. I-III*. Budapest, Európa, 1984. III. 309-409. (Bibliotheca classica)

Seneca

2004 Seneca: A lelki nyugalomról. In: *Seneca prózai művei*. Budapest, Szenczár, 2004. II. 199-234.

Suetonius

1984 Gaius Suetonius Tranquillus: *A Caesarok élete*. Budapest, Európa, 1984. (A Világörödalom Remekei)

**Francesco Petrarca****De remediis utriusque fortunae****De choreis**

G.
Choreis gaudeo.

R.
Mirabar nisi fidium cantus et tibiae choreas suscitarent et praescripto de more vanitatem vanitas sequeretur, verum maior multoque deformior. Ex cantu enim dulcedo aliqua et saepe utilis ac sancta percipitur, ex choreis nihil unquam nisi libidinosum ac inane spectaculum, honestis invisum oculis, viro indignum.

G.
Choreis cupide intersum.

R.
Corpus animum tegit ac detegit. Manuum iactatio, pes mobilis, oculus vagus ac petulans tale aliquid arguunt in animo esse, qui non cernitur. Itaque cavendum valde est modestiae cultoribus, ne quid effeminatum agant aut loquantur; occulti enim affectus et pectorum latebrae saepe parvis indicibus pateant. Motus, sessio, accubitus, gestus, risus, incessus, sermo signa sunt animi.

G.
Dulcedinem quandam ex choreis capio.

R.
O dulcedo ridicula! Finge enim te choream cernere¹ neque tibicinem audire atque ita stultas mulierculas et viros mulierculis molliores in silentio circumferri, ridere², ineptire! Quid, quaeso, unquam absurdius aut delirantius vidisti? Nunc motus inconditos lyrae sonus aut tibiae, hoc est amentia una aliam tegit.

G.
Choreis delector.

R.
Non tam ibi delectatio praesens est, quam speratae delectationis auspiciis, Veneris praeludium illud quidem sono stupidas ac misellas circumducere atque urgere et stringere ac specie urbanitatis atterere: liberae ibi manus, liberi oculi, liberae volant voces; pedum strepitus et multorum cantus dissoni et tubarum clangor, concursatio et pulvis et, quae saepe ludis additur, hostis pudicitiae et amica scelerum, nox ipsa. Haec sunt quae timorem ac pudorem pellunt, hi sunt libidinum stimuli, haec laxamenta licentiae. Et haec est, ne me falli facilem putes, illa delectatio, quam simpliciter et velut innocua chorearum appellatione profiteremini et ludi tegmine crimen obnubitis. Etsi enim solos et inter viros seu solas inter feminas haec nonnunquam fiant, illic tamen separatim exercentur,

¹ A késő középkori kiadások (pl. Cremona, 1492) szövege néhány helyen eltér az általunk használt 18. századi szövegtől. Ebben az esetben például a ducere vel cernere kifejezést szerepelteti.

² A cremonai kiadásban a redire szó olvasható, amely a körbe-körbe forgó mozgásnak a kiindulópontjához való ismételt visszatérésre utalhat.



quidve congressi iterum acturi, sint simul discunt, ceu discipuli, qui magistro absente, quid eo reverso loqui debeant meditantur. Tolle radicitus hanc spem ingeniosam atque improbam, tolle libidinem: sustuleris et choream. Crede mihi, cum David rege nemo ante Dominum saltabit, ne quem forte sua uxor irrideat, cum tamen nullus irrideatur ante dominam saltans sive etiam pandurizans.

G.

Delectabiles sunt choreae.

R.

Sententiam meam tenes. Si delectant, propter aliud delectant. Per se enim tota quidem insulsa res est et plus taedii allatura quam gaudii. Nam quid omnino est aliud in gyrum volvi quam excire vertiginem, et sine termino viam ire inter locales septem motus, quos Plato dinumerat – hos scilicet: ante, retro, dextrorsum, sinistrorsum, sursum, deorsum ac circuitum. Solus septimus infinitus est, atque hunc ideo, quae perpetua sunt – hoc est –, caelum servat et sidera, hunc in terris perpetuus hominum agit furor in cunctis fere actibus atque consiliis – nec ullus Orpheus Ixioniam rotam sistit – sed visibilibus in choreis, ubi animorum volubilitas corpora secum volvit. Et idcirco cum de omnibus dici possit, de his perproprie dicitur, quod scriptum est: “In circuitu impij ambulat³.” Hic ludus multorum dedecorum causa fuit, saepe ibi matrona diu servatum decus perdidit, saepe infelix virguncula ipso nuptiali die didicit, quod melius ignorasset.

G.

Honesto tripudio libenter exerceor.

R.

Vellem aliud genus exercitii delegisses! Sed, quo pergas et quid velis, video: interdictum tolli, veniam dari normamque praescribi. Quando igitur sic affectus es, seu is morbus seu consuetudo est, qua mala nihil peius, bona nihil est melius, ea tibi in his omnibus lex erit, ut quibus carere penitus non potes, modestissime utaris ac rarissime, ne quid ulla in re molle vel femineum agas, sed ubicunque, non suis etiam in finibus, virilis rigor emineat sitque tripudium, vel quisquis erit is ludus, fatigati animi relaxatio et exercitium corporis, non voluptas enervatrix mentium. Exemplo libentius abstinuissem: summorum virorum imitatio non omnibus tuta est. Non enim omne pennatum animal aquilam sequi potest. Imitatorum alii contrarium faciunt, alii vero aliud, nonnulli idem aliter. Pauci ad plenum quod imitantur effingunt. Cato – hic ultimus – rei publicae curis pressum animum vino levare solitus fertur. Fecit idem apud Graecos Solon. Hos aliquis sequi volens unum semper officium aget: bibet, quodque illis modicum ac rarum, huic immensum et continuum, quod illis remedium, huic erit ebrietas. Facile idem in rebus aliis posset ostendi, sed hoc uno intelligis, quid est, quod nunc tecum verear. Ex quo tamen, damnatae rei patrocinium ut susciperem, coegisti. Summi viri exemplum, quod vel non sequaris vel non mutes, accipe his ipsis, quibus apud Senecam est, verbis, in eo libro, in quo tranquillitatem animi stilo inquit: “Scipio” inquit “triumphale illud et militare corpus movet ad numeros, non molliter se infringens – ut nunc mos est etiam incessu ipso ultra muliebrem mollietiem fluentibus –, sed ut antiqui illi viri solebant inter lusum ac festa tempora virilem in modum tripudiare, non facturi detrimentum etiam si ab hostibus suis spectarentur.” Quibus in verbis quid de sua iam tunc aetate sentiret, perspicias. Felix qui non vidit tuam! Quamvis autem ille et tripudii et vini remissionem probet veniendumque nonnunquam usque ad ebrietatem dicat, quod a tam rigido ingenio dictum miror. Si fideli consilio uti vis, vino parce utere, tripudio abstine. Alia sunt honestiora remissionum genera, quibus fastidienti fessoque animo medeare⁴.

³ A késő középkori szövegben ambulabunt szerepel, amely kifejezheti a cselekvésre való felszólítást, illetve itt azt jelezheti, hogy a táncolókra milyen sors vár.

⁴ A késő középkori kiadásban a moderere szó található, a 18. századi variáns a medeare szót használja.

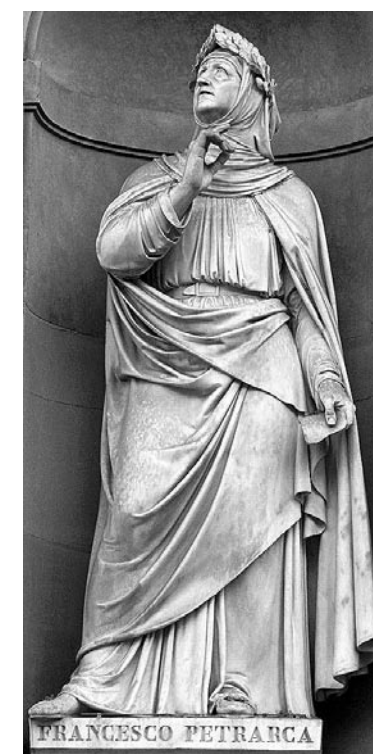


In omnibus tamen optimum fuerit – quod hic ultimum dixit – attendere et quaecunque ages, ita agere, tanquam te hostes tui videant atque observent. Multo quidem est satius sic vivere, ut abstinentiam et gravitatem tuam inimici stupeant, quam ut lasciviam amici excusent. Clarior fama est, cui nec verum crimen obicere quisquam potest nec falsum audet, quam cui obicitur sed purgatur. Accusatorem perfecta virtus exterret, mediocris irritat. Quod ad sobrietatem attinet, malim te Caesari similem, quem vini parcissimum ne inimici quidem negaverunt, ut Tranquillus ait, quam Catoni; non Censorium illum senem loquor, de cuius sobrietate iam diximus, sed hunc ultimum, cui obiectam ebrietatem Seneca sic refellit, ut dicat facilius effecturum, quisquis obiecit crimen, honestum quam turpem Catonem. Quod ad id vero, de quo agitur, nullo modo tripudies malim, quam ut Scipio; quod si te illuc urget animus, quo nolim, his te saltem ducibus uti velim, ut, si penitus tibi insedit illud lyricum

Nunc est bibendum, nunc pede libero

pulsanda tellus,

sic vinum bibas, ut Cato, sic terram pede pulses, ut Scipio.

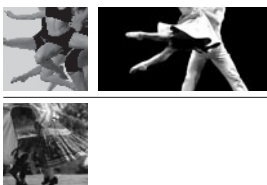


Források:

Franciscus Petrarca: De remediis utriusque fortunae. Roma, Biblioteca Italiana, 2004.

Franciscus Petrarca: De remediis utriusque fortunae. Cremonae, 1492.

http://la.wikisource.org/wiki/Liber:De_remediis_utriusque_fortunae



Bolvári-Takács Gábor

Az Operaház Balettegyüttesének bukaresti útja, 1959

I. Bevezetés

A 20. század második fele levéltári forrásainak feltárása és közzététele, a táncművészet terén, intézménytörténeti és kultúrpolitikai szempontból egyaránt fontos feladat, hiszen ebben a korban az előadóművészetek ideológiai tartalmak közvetítésére (is) kényszerültek. A kommunista párt vezető szerepe nemcsak áttételesen nyilvánult meg. Az ötvenes évektől vált gyakorlattá, hogy a külföldre utazó művészek, társulatok politikai kísérőt vittek magukkal, aki a hazatérés után beszámolt a felettes szerveknek a tapasztalatról. Korábban már közzétettem egy ilyen úti jelentést, az Operaház Balettegyüttesének 1959. május-júniusi ázsiai (Észak-Korea, Kína, Vietnam) vendégszerepléséről.¹ Most hasonló dokumentum publikálására vállalkozom. A Balettegyüttes 1959. szeptemberi bukaresti turnéjára a Művelődésügyi Minisztérium Szecsődi Lászlót delegálta kísérőnek. A Magyar Országos Levéltárban őrzött beszámolót magyarázó jegyzetekkel kísérve, szövegűen közlöm, majd rövid utószóban értelmezem a történelmi és kultúrpolitikai összefüggéseket.²

II. A dokumentum

Jelentés

a Magyar Állami Operaház balettkarának bukaresti vendégszerepléséről

Az Operaház balettkara szeptember 6-10-ig 5 előadásban lépett fel Bukarestben. Három alkalommal magyar estet tartottak, amelynek keretében Bartók: Fából faragott királyfi,³ Csodálatos mandarin⁴ és Farkas: Furfangos diákok⁵ c. művét adták elő. Két alkalommal Adam: Giselle⁶ c. műve volt műsoron.

Az együttes valamennyi fellépése jelentős sikert eredményezett. A jegyeket még odaérkezésünk előtt elővételben eladták és egész ott tartózkodásunk alatt növekedett az érdeklődés az együttes szereplése

¹ Bolvári-Takács, 1998. 13-14.

² Az irat lelőhelye: MOL XIX-I-4-aaa 3.d. Aczél György művelődési miniszterhelyettesi iratai, 1761/A/59. ikt. szám. A másfél oldalas gépírat első lapjának jobb felső sarkában kézírásal ez olvasható: „László: Meruk e.; IX. 19. látta Meruk e.” (= elvtárs). Meruk Vilmos (1921) a Művelődésügyi Minisztérium Színházi és Zenei Főigazgatóságának vezetője volt.

³ Bartók Béla: A fából faragott királyfi című táncjátékát Harangozó Gyula koreográfijával 1939. november 10-én mutatta be a Magyar Állami Operaház, felújították 1958. június 18-án.

⁴ Bartók Béla: A csodálatos mandarin című táncjátékát Harangozó Gyula koreográfijával 1945. december 9-én mutatta be a Magyar Állami Operaház, felújították 1956. június 1-jén.

⁵ Farkas Ferenc: Furfangos diákok című táncjátékát Harangozó Gyula koreográfijával 1949. június 19-én mutatta be a Magyar Állami Operaház.

⁶ Adolphe Adam: Giselle című balettjét Leonyid Lavrovskij koreográfijával 1958. február 16-án mutatta be a Magyar Állami Operaház.

iránt. Különösen a Giselle-nek és a Furfangos diákoknak volt kiemelkedő sikere. A Bartók-balettek közül a Csodálatos mandarin ért el nagyobb sikert. A közönség igen melegen fogadta, az ottani opera igazgatója pedig elhatározta, hogy még ebben az évadban bemutatják Bukarestben is.

Az együttes tagjai a túlzásfolt program mellett is nagy gonddal és lelkiismeretességgel készültek a fellépésekre. Egybehangzó vélemény volt, hogy az előadások művészi színvonala jelentősen meghaladta a budapesti átlagelőadások színvonalát. Különösen Kun Zsuzsának,⁷ Lakatos Gabriellának⁸ és Fülöp Viktornak⁹ volt kiemelkedő sikere. A román elvtársak a szólisták mellett kiemelték a kar magas színvonalú munkáját is.

Az együttes szereplésének sajtóvisszhangja igen jó volt. Az elutazásunkig megjelent kritikák nagy elismeréssel írnak a bemutatott magyar művek zenéjéről, koreográfiájáról és a szereplők teljesítményéről is. Bíráló megjegyzések csak a Csodálatos mandarin egyes koreográfiai megoldásaiival kapcsolatban hangzottak el. Az „Előre” című lap¹⁰ pl. kifogásolta a groteszk elemek túlhangsúlyozottságát a mű előadásában. A lapok elismeréssel írtak a két karmester, Kenessey Jenő¹¹ és Fráter Gedeon¹² teljesítményéről is.

Az együttes szeptember 9-én meglátogatta a Gh. Dej¹³ ruhagyárat, amely Bukarest egyik legnagyobb könnyűipari üzeme. A gyárlátogatás után a szólisták 40 perces műsort adtak az üzem dolgozóinak számára. A műsort a gyárnak kb. 600 dolgozója nézte végig.

Az együttes tagjainak magatartása a bukaresti tartózkodás alatt kielégítő volt. Zavaró esemény sem politikai, sem más vonatkozásban nem fordult elő.

Az együttes fogadása a román hivatalos szervek részéről alapján megfelelő volt, néhány vonatkozásban azonban alatta maradt a várakozásnak. Az előzetes megegyezéstől eltérően másodosztályú szállodában voltunk elhelyezve, az ott-tartózkodás első napjaiban gyenge volt a koszt, az étkezési hely messze volt a szálláshelytől. A művészek rögtön párhuzamot vontak a bukaresti ellátás és aközött, ahogyan mi látunk vendégül egy ilyen tekintélyes külföldi művészeget. Feltűnt az is, hogy a vezető közéleti személyiségek nem érdeklődtek az előadásaink iránt.¹⁴ A legmagasabb rangú közéleti személyiség, aki megtekintette az előadást Prisnea elvtárs, oktatásügyi miniszterhelyettes volt. Az említett problémák azonban nem okoztak zavart sem az együttes hangulatában, sem pedig művészi teljesítményében.

Összefoglalólag megállapítható, hogy az Operaház balettegyüttese jól megállta a helyét a bukaresti vendégjátékon. Az 5 egymás utáni napon való fellépés, valamint az idegen zenekar miatt szükséges megerőltető próbák komoly nehézségeket jelentettek. Ennek ellenére az együttes szép sikert ért el és a fellépés jelentős állomása a román-magyar kulturális együttműködésnek.

(saját kezű aláírás)

Szecsődi László

Budapest, 1959. szeptember 14.

⁷ Kún Zsuzsa (1934) Kossuth-díjas balettművész, 1949-től az Operaház tagja, 1952-től magántáncosa.

⁸ Lakatos Gabriella (1927-1989) Kossuth-díjas balettművész, 1943-tól az Operaház tagja, 1950-től magántáncosa.

⁹ Fülöp Viktor (1929-1997) Kossuth-díjas balettművész, 1943-tól az Operaház tagja, 1949-től magántáncosa.

¹⁰ Előre: Románia központi magyar nyelvű napilapja, 1947-től jelent meg Bukarestben, 1953-ig Romániai Magyar Szó címmel.

¹¹ Kenessey Jenő (1905-1976) Kossuth-díjas zeneszerző, karmester, 1929-től az Operaház korrepetitora, 1937-től karmestere, 1945-től a balettegyüttes vezető karnagya.

¹² Fráter Gedeon (1919-1998) karmester, 1938-tól az Operaház korrepetitora, 1949-től karmestere.

¹³ Gheorghe Gheorgiu-Dej (1901-1965) politikus, 1945-48-ig a Román Kommunista Párt, 1948-54-ig a Román Munkáspárt főtitkára, majd 1955-től haláláig első titkára; párhuzamosan 1947-52-ig első miniszterelnök-helyettes, 1952-55-ig miniszterelnök, majd 1961-től haláláig államfő. Személyi kultuszát jól illusztrálja az életében róla elnevezett üzem.

¹⁴ Az 1959. május-júniusi ázsiai vendégszereplésen mindenhol állam- és kormányfői szinten fogadták a társulatot, Vietnamban kitüntetések is kaptak. Vö: Bolvári-Takács, 1998. 13-14.



III. Történelmi és kultúrpolitikai összefüggések

Az 1956-ban hatalomra jutott Kádár-kormánynek éveken át jószerezve csak a kulturális diplomácia jelentett kitörési pontot a nemzetközi elszigeteltségből. A magyar kultúra – a politikai kurzusoktól függetlenül – népszerű volt külföldön, így a művészek és társulatok számos meghívást kaptak. Az 1959. szeptemberi romániai vendégszereplés ebbe a sorba illeszkedett, s bár Románia a szovjet tömbön belüli célállomásnak számított, a külföldi elismerésre áhító kormányzatnak ez is jó pontot jelentett. Kádár Jánosnak csak 1960-ban sikerült kitörnie a légtüres térből, amikor október 3-án felszólalhatott az ENSZ közgyűlésén.¹⁵ Az ehhez vezető utat a magyar művészek nemzetközi szereplései is fémjelezték.

A Balettegyüttes bukaresti turnéjának azonban nem kevésbé érdekes háttere a magyar-román viszony alakulása. A történelmi gyökerekből táplálkozó ellentétek ugyanis mit sem gyengültek a két ország második világháború utáni szovjetizálódásával. Az 1956-os forradalom – mint Romániára is veszélyes példa – miatt kifejezetten rideggé vált román pártvezetés nem sok szimpátiával viseltetett a Kádár-kormány iránt.

A dolog pikantériája, hogy Nagy Imrét és társait 1956 novemberében éppen Romániába internálták. Ilyen értelemben a románok szívességet tettek Kádárnak, hiszen egy olyan időszakban biztosították a forradalomban érintett politikai vezetők elszigetelését, amikor Kádárnak minden erejére szüksége volt hatalma megszilárdításához. Ezt a lekötöttséget – és a magyar pártvezetés időleges bénultságát – aztán ki is használták: 1957-től Romániában magyarellenos intézkedésekre került sor.

Paradox módon ezt a folyamatot nemhogy visszavetette, de erősítette a Kádár János által vezetett magyar párt- és kormányküldöttség 1958. februári romániai látogatása. A magyar vezetőknek – köztük Kállai Gyula művelődésügyi miniszternek – a romániai nemzetiségi egyenjogúságot dicsérő nyilatkozatai szinte szabad kezet adtak a román vezetőknek.¹⁶ Már ekkor a „kulturális szeparatizmus” vádjával illették a Kolozsvári Bolyai Tudományegyetemet, az 1958/59-es tanév e kampány árnyékában kezdődött. A vádak a revizionizmus bélyegével bővültek, amelynek nyomán bírósági eljárások indultak vezető magyar értelmiségiek ellen.¹⁷ Az önálló Bolyai Egyetem megszüntetésére és a román tannyelvű Babeş Egyetembe történő beolvasztására végül 1959 szeptemberében került sor, szinte egy időben a Balettegyüttes bukaresti útjával!¹⁸ A magyarellenos intézkedések szervezeti „megkoronázásaként” az 1952-ben létrehozott Magyar Autonóm Tartományt – amelyet egyébként már korábban is arra használták fel, hogy a területén kívül maradt régiókban korlátozzák a magyar nyelvhasználatot – 1960-ban Maros-Magyar Autonóm Tartományra szervezték át – tisztán román területek hozzácsatolásával –, így benne a magyarság számaránya 62%-ra csökkent.¹⁹

Amikor az úti jelentésben arról olvasunk, hogy „feltűnt az is, hogy a vezető közéleti személyiségek nem érdeklődtek az előadásaink iránt”, ebben a fent részletezett körülmények minden bizonnyal meghatározó szerepet játszottak. Miért is ment volna el bármely román vezető az előadásokra, ha ehhez semmilyen államérdek nem fűződött? A jelentés szerzője azonban erről nem írhatott, s talán nem is tudott. Lehet, hogy tényleg igaznak hitte: „a fellépés jelentős állomása a román-magyar kulturális együttműködésnek”. A jelentés így megőrizte a kor hangulatát, amelyek mögött a tényeket és az összefüggéseket már utókornak kell feltárnia.

¹⁵ Vö: Faragó, 1989. 35-50.

¹⁶ Enyedi, 1990. 80.

¹⁷ Enyedi, 1990. 81.

¹⁸ Bodor, 1999.

¹⁹ R. Süle, 1990. 66-68.



Irodalomjegyzék

Bodor

1999 Bodor András: Az egyetem felszámolása. In: *A Kolozsvári Bolyai Tudományegyetem 1945-1959*. Szerk.: Faragó József-Incze Miklós-Katona Szabó István-Sebestyén Kálmán. Budapest, Possum, 1999. 295-302.

Bolvári-Takács

1998 Bolvári-Takács Gábor: Egy úti jelentés 1959-ből. In: *Zene, Zene, Tánc*, (1998) 5. szám, 13-14.

Enyedi

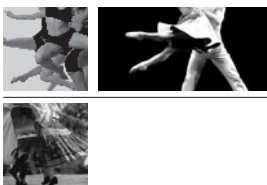
1990 Enyedi Sándor: Oktatásügy. In: *Hetven év. A romániai magyarság története 1919-1989*. Szerk.: Diószegi László – R. Süle Andrea. Budapest, Magyarországi Intézet, 1990. 74-88. (A Magyarországi Intézet könyvtára V.)

Faragó

1989 *Mr. Kádár*. Szerk.: Faragó Jenő. Budapest, Hírlapkiadó Vállalat, 1989.

R. Süle

1990 R. Süle Andrea: A romániai magyar kisebbség helye az ország politikai és jogi rendszerében. In: *Hetven év. A romániai magyarság története 1919-1989*. Szerk.: Diószegi László – R. Süle Andrea. Budapest, Magyarországi Intézet, 1990. 62-74. (A Magyarországi Intézet könyvtára V.)



Perger Gábor

Mit látott Apuleius szamara?

1. Apuleius, Lukianosz és a pantomimus fejlődésének elmélete

A római kor tánc történetének egyik legnevezetesebb forrása Apuleius *Metamorphoseon libri XI* ('Az átváltozások 11 könyve', magyar fordításban: *Az aranyszamár*) című regényében fennmaradt leírás egy táncelőadásról (10, 29-34).

Apuleius művének alapja a patraibeli Lukiosz *Átváltozások* című, elveszett munkája. Ezt egészítette ki Apuleius számos történettel, így a korinthusi látványosságok közé betoldott táncelőadással is. Ennek bizonyítéka, hogy ugyanerre a szerzőre vezethető vissza a Lukianos neve alatt fennmaradt – de biztosan nem tőle származó – Lukiosz vagy a *szamár* című könyv, melyben a *szamár* színházi kalandjai között a táncelőadás nem szerepel¹. Bár Apuleius a táncelőadás leírását valószínűleg azért toldotta be művébe, hogy Paris ítélete kapcsán alkalmat teremtsen arra, hogy saját korának korrump bíróságait és az athéni filozófusokat kritizálja, a szerző tánc iránti rajongása aligha vitatható.

A mű szóban forgó részét a szakirodalomban a legszemléletesebb pantomimus-leírásként² említik. Sőt a pantomimus fejlődéséről szóló elmélet alapjaként használják fel. Van ugyanis olyan feltevés, hogy az Augustus korában kialakult pantomimus műfaj belső fejlődésének eredményeként alakult át a Kr. u. 2. századra az Apuleius által bemutatott típusá.³

Ez a feltevés nem látszik megalapozottnak, mivel Apuleius Kr. u. 150-160 körül készült könyvében leírt tánc majdnem minden vonásában eltér a pantomimus Lukianos *Beszélgetés a táncról* című művében bemutatott jellemzőitől. Lukianos műve pedig valószínűleg Kr. u. 162 és 165 között, a szerző antiochiai tartózkodása idején vagy valamivel később, vagyis nagyjából Apuleius könyvével azonos időben keletkezett.⁴

Lukianos műve és a pantomimusról az ezt megelőző 200 évből rendelkezésünkre álló források alapján megállapítható, hogy a pantomimus alapvető műfaji jellemzői Augustus kora óta nem változtak meg.

2. A pantomimus és a mimus műfajának jellemzői

Az antikvitás táncművészetének csúcspontja a pantomimus, a mimikus táncdráma, melyben a táncosok – zenei és ének kíséret mellett – némán, kizárólag mozgásművészeti eszközökkel adták

elő a drámai cselekményt.⁵ A pantomimus a császárkor vezető színházi műfaja volt. Egyes vélemények szerint csak a mimus egyik változata, azonban számos, csak rá jellemző vonása miatt indokoltnak látszik önálló műfajként kezelni.

A hellenisztikus Közel-Keleten (Kis-Ázsia, Szíria, Egyiptom) alakult ki a Kr. e. 3-1. században. Innen került Rómába, miután a területet a rómaiak megszállták a Kr. e. 1. század folyamán. A pantomimus Rómában a színházi élet Augustus császársága idején kibontakozó fellendülésének köszönhetően megújult, korábban nem ismert színvonalra fejlődött.⁶

Az irodalmi hagyomány a tragikus pantomimus megteremtését a kis-ázsiai Kilikiából származó Püladésznek, a komikus pantomimusét pedig az egyiptomi Alexandriából rabszolgaként Rómába – a korszak kultúrájára nagy befolyást gyakorló Maecenas tulajdonába – került Bathüllosznak tulajdonítja. Püladész egy – elveszett – táncművészeti szakkönyvet is írt, Bathüllosz pedig táncművészeti iskolát alapított.

A pantomimus műfaji jellemzőinek meghatározásához elsősorban Lukianos: *Beszélgetés a táncról* című dialógusa használható. Lukianos ugyanis saját korának (Kr. u. 2. század közepe) táncművészetét egyértelműen a pantomimussal azonosítja. Ezt bizonyítja, hogy Lukianos szerint az általa bemutatott táncművészetet az itáliaiak pantomimusunak nevezik.⁷ Állításaihoz például szolgáló történeteinek színhelye Róma és a szíriai Antiochia volt.

A műfaj Itáliában használatos – görög eredetű – elnevezése, a pantomimus ('mindent utánzó') abból eredt, hogy minden szerepet egyetlen, vagy – feltehetően – legfeljebb két színész játszott fő- és mellékszereplőként. Ezt igazolja, hogy Lukianos egyik történetében a fellépő táncművészek öt jelmez van kikészítve, mivel több szerepet játszik.⁸ A mellékszereplő segítségére a „párbeszéd” jeleneteknél és a főszereplő szerepváltásai alatt lehetett szükség.

A színész(ek) a darab folyamán, számos alkalommal jelmezt, maszkot és szerepet cserélt(ek): a művész teljesítménye nem csupán kifinomult mozgásában rejlett, hanem abban is, hogy egymástól erősen eltérő jellemeket tudott felváltva megjeleníteni a színpadon.⁹ Ennek kapcsán meg kell jegyezni, hogy a szakirodalomban használatos a „szólópantomim” kifejezés, mintha legalábbis létezett volna a pantomimusunak olyan formája, amelyet nem szólóban táncoltak. Ez azonban felesleges, mivel a pantomimus csakis szóló (esetleg duett) lehetett, mint ahogy az az elnevezés értelmezéséből nyilvánvaló.

A darabot ennek következtében valószínűleg nem folyamatosan, hanem „képekre” bontva, megszakításokkal adták elő, ami a nézőktől nagyfokú képzelőerőt és a darab témájának alapos ismeretét követelte meg. A nézők nem a történetre, hanem a művészi előadásmódra és az általa keltett érzelmekre koncentráltak. A pantomimus jellemfejlesztő, erkölcsjavító hatását éppen abban látták, hogy a táncos a nézők számára átélhetővé tette a szereplők érzelmeit, szimpátiát keltve a pozitív, ellenszenvet a negatív jellemek iránt.¹⁰

⁵ Vályi Rózi megállapítása, miszerint a római színpadon „már nem szerepel tánc, mert a pantomimus vált uralkodó műfajjá” és „minél több színház, annál kevesebb színpadi tánc maradt Rómában” történetietlen, mivel nem lehet vitatni, hogy jogosan tartottak-e valaha egy mozgásformát táncnak – márpedig kétség sem férhet hozzá, hogy a rómaiak a pantomimust táncnak tekintették. Vályi, 1969. 80.

⁶ Lukianosz, 1974. I. 748. (34).

⁷ Lukianosz, 1974. I. 756. (66-67).

⁸ Lukianosz, 1974. I. 756. (66-67).

⁹ Lukianosz, 1974. I. 756. (66).

¹⁰ Lukianosz, 1974. I. 758-760. (72, 79).

Megjegyzés: A zárójelben lévő számok az ókori szerzők esetében használatos eredethelet, a nemzetközi tudományos irodalomban szokásos egységes – a szöveg melletti, a margón található – számozást jelölik.

¹ Lukianosz, 1974. II. 41. (53-54).

² Szilágyi, 1974. II. 762.

³ Gregor, 1944. 101.

⁴ Szilágyi, 1974. II. 761.



A színészek csak férfiak lehettek, a női szerepeket is ők alakították.¹¹ A megjelenített szerepnek megfelelő, zárt szájú maszkot,¹² és jelmezt viseltek.¹³ Díszlet – a színpad borító képtől eltekintve – nem, vagy alig volt.¹⁴ Az előadást zene: dob, fuvola, hétágú síp, a ritmust adó vastag fatalppal ellátott cipő (scabellum)¹⁵ és – bizonyára a darabot magyarázó – ének(kar) kísérte. Az énekes kíséretnek az Augustus kora utáni elhalásáról szóló elmélet minden alapot nélkülöz: Lukianos példaként hozott történeteiben mind Nero (Kr. u. 60-as évek), mind saját korára (Kr. u. 2. század közepe) vonatkozóan szerepel az ének(kar). Lehetséges persze, hogy az ének nem volt az előadás elengedhetetlen tartozéka.¹⁶

A pantomimus témája a mitológia és a történelem volt.¹⁷ A műfaj népszerűvé válását követően több ismert író és költő is foglalkozott mitikus történetek pantomimus librettóként (fabula saltica) való feldolgozásával, illetve klasszikus drámák átdolgozásával pantomimusra (pl. Lucanus: Salticae fabulae XIV című – elveszett – könyve).

A tánctechnikát a taglejtések: fordulatok és körök, szökellések és hátrahajlások, valamint a kézmozdulatok határozták meg.¹⁸ A kézmozdulatok rendkívül kifinomult – ma már rekonstruálhatatlan – rendszerét, mely Quintilianus szerint¹⁹ legalább olyan kifejező volt, mint a beszélt nyelv, az ókori szerzők nem győzték eléggé dicsérni, és a „kéz bölcsességének” (cheirosophia) nevezték.²⁰

Létezett párhuzamosan egy másik, nagy népszerűségnek örvendő színpadi műfaj is, a mimus. A Kr. e. 1. században nyert teret Rómában, és tág műfaji határainak köszönhető rugalmassága, változatossága miatt a császárkorban végig élő műfaj maradt.

A mimus, az egyediséget állítva előtérbe, elfordult a szokványos maszkoktól és a tipizált jellemtől. Az életet minden korlátozás, a megengedett és tiltott területek megkülönböztetése nélkül utánozta, ezért a konzervatív római írók állandó bírálatának volt tárgya. Olykor eltolódott a szórakoztatás és az obszcenitás felé. Az egyének életének eseményeit és érzelmeit a tánc és a mimika plaszticitásával, énekekkel és zenei kísérettel igyekezett kifejezni. Lucretius írta egy – álomban megjelenő – mimus előadásról: „Látásukban, mintha csak ébren tünne elénk, / hogy lengő testtel mint járják lejtve a táncot, / s mintha fülük citerának a húrján zengedező lágy / dalt hallgatna, s mintha az ott lévő sokasága / szinte előttük lenne a színpad tarka díszével”.²¹ A mimusszínészeket planipesnek (‘laposlábú’) nevezték, valószínűleg azért, mert mezítláb táncoltak. A korábbi színpadi műfajokkal ellentétben, a mimusban megjelentek a női színészek, akik maszk és néha ruha nélkül szerepeltek.²² A férfi táncosok ruházata centunculus (rongyruha), a nőké a ricinium (kendőszerű ruhadarab) volt, mely – a klasszikus drámában használt palliumhoz (köpeny) képest – szabadabb mozgást tett lehetővé. A mimusegyüttesben a fellépők száma nem volt korlátozva.²³

¹¹ Lukianosz, 1974. I. 747. (28).

¹² A maszkhasználatra közvetett bizonyítékként szolgál, hogy Lukianosz példaként hozott történeteiben – a kéz- és testmozdulatokkal ellentétben – arcjátékot nem említ.

¹³ Lukianosz, 1974. I. 747., 756. (29, 66).

¹⁴ Ilyen lehetett például a különösen kedvelt szerelmi jelenetknél az ágy, illetve a láda, ahova a szerető bújhatott.

¹⁵ Lukianosz, 1974. I. 762. (83).

¹⁶ Lukianosz, 1974. I. 747., 755., 762. (30, 63-64, 83).

¹⁷ Lukianosz, 1974. I. 750-754. (37-61).

¹⁸ Lukianosz, 1974. I. 758. (71).

¹⁹ „A kéznek pedig, amely nélkül csonka és nyomorék lenne az előadás, szinte elmondhatatlanul sok mozdulata van, már-már a szavak bőségével vetekszik. A többi testrész ugyanis segíti a beszédet, a kezek viszont, hogy úgy mondjam, maguk beszélnek.” (Tordai Éva fordítása). Quintilianus, 2008. 751. (11, 3, 85).

²⁰ Lukianosz, 1974. I. 757. (69).

²¹ Lucretius, 1997. 133. (4,960-964.). Tóth Béla fordítása.

²² Ennek kultikus funkciója is volt (termékenységkultusz); Valerius Maximus 2, 10, 8. Vö. <http://www.thelatinlibrary.com/valmax2.html>

²³ Adamik, 1994a. 54-56.

A mimus nem kötődött feltétlenül a színház épületéhez: előadhatták köztereken felállított ideiglenes színpadokon vagy arénákban, különféle műfajú műsorszámokból összeállított varietészerű előadások részeként, ezért számos változata alakult ki.

3. Apuleius tánca: mimus vagy pantomimus?

Apuleius művében egy vagyonos korinthusi polgár által szervezett, igen változatos műsorszámokból álló ünnepi látványosság (spectacula, munera) keretében került sor a táncelőadásra egy színházban, amelynek orchestráját – amint ez szokásos volt olyan városokban, ahol nem állt rendelkezésre külön amphiteátrum – gladiátori és állatviadatok számára is alkalmassá tették. A táncelőadások után ugyanis a főszereplő számára és egy halálra ítélt nő nemi aktusa, majd a nő vadállatokkal való széttépetése következett volna.

A látványosságok varietészerű műsorának első két számaként, vagyis előjátékként került sor egy kivétel nélkül kifejezetten fiatal fiúkból és lányokból álló táncsoport előadására: egy évezredes hagyományra visszamenő görög fegyvertánc és az egyik legnépszerűbb mitológiai témának, Paris döntésének dramatikus bemutatására. Nincs semmi okunk annak feltételezésére, hogy a két számot más-más társulat adta volna elő.

A táncosok ifjúsága hangsúlyos: a szereplőket a szerző következetesen (ifjú) fiúkként, illetve lányokként (puelli, puellae, pueri) említi, mindössze két kifejezésben nevezi őket színészeknek (scaenorum choreae, scaenici pueri), pantomimusnak vagy művésznek egyszer sem. Az előadás művészi színvonala tehát kétséges, mivel az előadók biztosan nem voltak érett művészek, és előadásukban a szerző különösen virágzó ifjúságukat, testi szépségüket és „bájos” mozgásukat tartotta kiemelésre méltónak. Feltételezhető, hogy egy hivatásos vándor táncársulatról lehet szó, melynek tagjai akár rabszolgák is lehettek. Mindenesetre nem rendelkezettek római polgárjoggal, hiszen ebben az esetben a színpadra lépés miatt a különféle joghátrányokkal járó infamia (‘becstelenség’) fenyegette volna őket.²⁴

Az előadásban (1) számos szereplő van, ezért folyamatosan zajlik, mivel (2) nincs szükség a táncosok szerepváltásaira (a kilenc nevesített szereplő közül az egyik jelenetben egyszerre nyolc a színpadon van). Ez önmagában is kizárja, hogy pantomimusról lehessen beszélni, mivel a szerepváltás a pantomimus fogalmi eleme. Továbbá a színészek körülbelül felerészben nők, illetve férfiak, akik közül egyesek szinte meztelenül lépnek fel, nyilvánvalóan erotikus célzattal. Az arcjátékra való utalás alapján nem viselnek maszkot. A táncot zene (tibia, azaz fuvola) kíséri, ének nem. Fejlett színpadtechnikára valló díszlet látható a színpadon, különösen a nagyméretű süllyesztő berendezés érdemel figyelmet, mely a darab végén elnyeli a díszletként szolgáló hegyet (montem illum ligneum terrae vorago decepit). A pantomimussal – és valószínűleg az összes színpadi műfajjal – közös vonása a mitológiai téma és a kézjelekre nagymértékben építő mozgásművészet.

Apuleius táncelőadásának műfaját illetően tehát a mimus, a pantomimus és a szóban forgó leírás jellemzőinek összevetése alapján bizonyítottan tekinthető, hogy nem lehet szó pantomimusról, hanem csak a mimus egy fajtájáról. Tánc történeti jelentőségével kapcsolatban összefoglalóan megállapítható, hogy a közönség legszélesebb köreiben népszerű, rövid, könnyen befogadható, elsősorban a látványra építő, a mai varieté színpadok előadásaihoz hasonló típushoz tartozik, melynek bemutatására előjátékként a legkülönbözőbb műsorok – akár gladiátori vagy állatviadatok – részeként is sor kerülhetett. Ez a műfaj semmiképpen sem jelenthetett konkurenciát a korszak vezető táncművészeti műfaja, a pantomimus számára. A szóban forgó táncelőadás modern kori túlértékelése abból ered-

²⁴ A főszereplő számára, Lukianosz maga is attól retteg, hogy a színpadi fellépése miatt infamis lesz, hiszen számárrá válása előtt római polgár volt.



het, hogy talán ez áll a legközelebb a táncszínházról kialakult mai elképzelésekhez, melyek bizonyára távolról sem felelnek meg a rómaiak értékítéletének.

Irodalomjegyzék

Adamik

1994a Adamik Tamás: *Római irodalom az aranykorban*. Budapest, Seneca, 1994.

Adamik

1994b Adamik Tamás: *Római irodalom az ezüstkorbán*. Budapest, Seneca, 1994.

Apuleius

1971 Apuleius: *Az aranyszamár*. Budapest, Magyar Helikon, 1971. (Bibliotheca Classica)

Gregor

1944 Gregor, J.: *Kulturgeschichte des Balletts*. Wien, Gallus Verlag KG, 1944.

Lucretius

1997 Lucretius: *A természetről*. Budapest, Kossuth, 1997.

Quintilianus

2008 Quintilianus, Marcus Fabius: *Szónoklattan*. Pozsony, Kalligram, 2008.

Szilágyi

1974 Szilágyi János György: *Utószó*. In: Lukianosz összes művei I-II. Budapest, Magyar Helikon, 1974.

Vályi

1969 Vályi Rózi: *A táncművészet története*. Budapest, Zeneműkiadó, 1969.



Lévai Péter

Paradigmaváltás lehetőségei a (nép)táncpedagógia oktatásában

Ahhoz, hogy értelmezni tudjuk a humán mozgás megjelenésének és tanulásának fázisait, tekintünk át, hogy milyen képességek, készségek szükségeltetnek az ilyen rendszer értelmezéséhez, működtetéséhez.

Elsődlegesen is megállapíthatjuk, hogy már a születés előtt is reflexszerű mozgások adnak közvetett és közvetlen utalást arra, hogy élő, mozgó lény keres magának helyet a világban. A születés után mindenkit megvizsgálunk egy neurológiai teszten, amely a velünk született mozgások megjelenését regisztrálja: szopó, lépő, fogó, szorító, támasztási és tónusos reflexek, amelyeket Moro, majd Landau reflexeknek hívnak.¹

Ezek a folyamatok, illetve a mozgások tudatos megjelenése előtti reflexszerű mozdulatok az alapjai a mozgáskoordináció későbbi fejlődésének. A tudatos mozgás, mint a fogás, a megragadás, a támaszkodás, a gördülés, a felállás, a járás, mind az emberi életkor első 10-14 hónapjában jelenik meg. Erre épülhetnek rá a későbbi mozgáskoordinációk.

Az emberi mozgások öt típusát már megtalálhatjuk a kisgyermeki fejlődés utolsó szakaszában.² A lépés, ugrás, forgás, gesztus és testsúlyáthelyezés ebben az életkorban (kb. 6. életév) teljesen ösztönszerűen, de tudatosan is megjelenik, attól függően, hogy melyik mozdulat milyen praktikus célokat szolgál. Ezeken keresztül tanulja meg a gyermek saját mozgásának és koordináta – rendszerének korlátjait és lehetőségeit. James hipotézisében állította, hogy a szokás csökkenti a tudatos figyelmet, amellyel cselekedeteinket végrehajtjuk. „Amikor a kezdőimpulzust követően a szekvencia befejeződik, a végeredmény kap tudatos figyelmet, de a két figyelmi pont között a szekvencia tudatosság, vagy beavatkozás nélkül fut le, azaz általános kifejezéssel a mozdulat automatikus lesz.”³ E hipotézis szerint a cselekedet egy több lépésből álló, elkülöníthető mozgásszekvencia, amely tanulásának korai szakaszában erős a kognitív hatás. E mozgásszekvencia a gyakorlás, amikor a cselekedet „habitualis” lesz, az „egyetlen impulzus, amelyet a gondolati, vagy percepció központok leküzdének, a kezdőimpulzus, a start paranca.”⁴ Amikor e kezdőimpulzust követően a szekvencia befejeződik, a végeredmény tudatos figyelmet kap és automatikus lesz.

Ezt támasztja alá Piaget megállapítása az értelmi fejlődés különböző szakaszairól.

1. szenzomotoros intelligencia és érzékszervi mozgásos periódus
2. művelet előtti kor
3. konkrét műveletek kora
4. formális műveletek kora⁵

¹ Mumenthaler, 1996.

² Sz. Szentpál, 1974.

³ Fügedi, 2003. 29.

⁴ James, 1890. 116

⁵ Tóth, 2002.



A mozgásfeladat végrehajtása során a tudatosság csak akkor kap szerepet, amikor a veleszületett reflexek nem tudnak kezelni egy problémát. Ahogyan a tanulási folyamat előrehalad, kifejlődnek a tudattalan, automatikus szokások, és a tudatosság felszabadul egyéb problémák kezelésére.

Schmith és Guthrie, a behaviorista pszichológia két jelentős képviselője arra a megállapításra jutott, hogy „a gyakorlottság megszerzése során a (nem tudatos) verbális tényezők már nem játszanak szerepet, amint a mozgás létrehozta ingerek átveszik a mozdulatszekvencia fölötti irányítást.”⁶

Schmidt sémaelmélete szerint a mozgáskészség tanulásának alapvető aspektusa azon sémák vagy szabályok elsajátítása, amelyek meghatározzák a viszonyokat a mozdulatok végrehajtásában, kiértékelésében részt vevő információk között. Ennek az elméletnek három összetevője van.

1. Általános mozgásprogram
2. Felidéző séma
3. Felismerő séma

Engelkamp szerint mások cselekedeteinek elképzelésével, vagy saját tevékenység elképzelésével lehet képzetet alkotni. Ez utóbbi a motoros képzelet.⁷

Adams arra következtetésre jutott, hogy a végrehajtás tökéletesítésére végzett erőfeszítés során a kognitív tényezők használatban maradnak mindaddig, amíg a kísérletet végző hibát vét, vagy lassan válaszol. A kognitív tényezők alkalmazása csak akkor tűnhet el, ha nincs külső hibajelzés és a mozgásfeladatot végző személy saját mozgássorát hibamentesnek tekinti. Ezek alapján megkülönböztet verbális-motoros és kognitív szakaszt.⁸

Rókusfalvy Pál szerint a táncot tanult készségnek tekintjük, amin olyan cselekvéssort értünk, amely a meghatározott mozgásfeladat gazdaságos és eredményes megoldását, az adott helyzet körülményeinek sztereotípiája és a magasabb szintű idegrendszeri szabályozó központok tehermentesítése segítségével teszi lehetővé.⁹

A tánc szándékolt mozgás, mint mozgáskészség a motoros képességekkel kölcsönhatásban fejlődik, illetve a mozgásműveltség fogalmába tartozó emberi kapcsolattartalmak széles körét fejleszti.

A fent megjelenített tényezők mellett meg kell említeni azt a rendszert, ami a táncoktatásban a közelmúltig fellelhető volt.¹⁰ Az eredeti közegéből kikopott tartalmi elemeit tekintve végsőkig profanizálódott mozgás és szokásformák új tartalmakkal töltődtek fel a XX. század végére.¹¹ A bemutatásra alkalmas színpadi produkciók sajnos oda is behatoltak, ahol azoknak sem jelentősége, sem terepe nem engedi ezt meg.¹² 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.

Ennek mentén alapvető változtatás látszik szükségesnek ebben a témában mind a reprezentálást, mind pedig, a tanítási módszertanokat illetően. A rendszerszemlélet kialakítása elengedhetetlen, miközben ez a szemlélet csak átmeneti állapot, mégpedig az alkotás – újraalkotás megjelenéséhez vezető úton.¹³ Az alkotás folyamatának megértése, a pszichikus folyamatok megjelenésének párhuzama, a játék és a tanulási módszertanok megfelelő arányú vegyítése meghatározó módon alakíthatja a didaktikát a tanulási folyamatban.¹⁴

⁶ Fügedi, 2003. 29.

⁷ Engelkamp, 1991.

⁸ Adams, 1971.

⁹ Rókusfalvy, 1986.

¹⁰ Dienes, 1996.

¹¹ Balassa-Ortutay, 1979.

¹² Foltin, 1987.

¹³ Farkas, 2001.

¹⁴ Bús, 2003., Lévai, 2004.

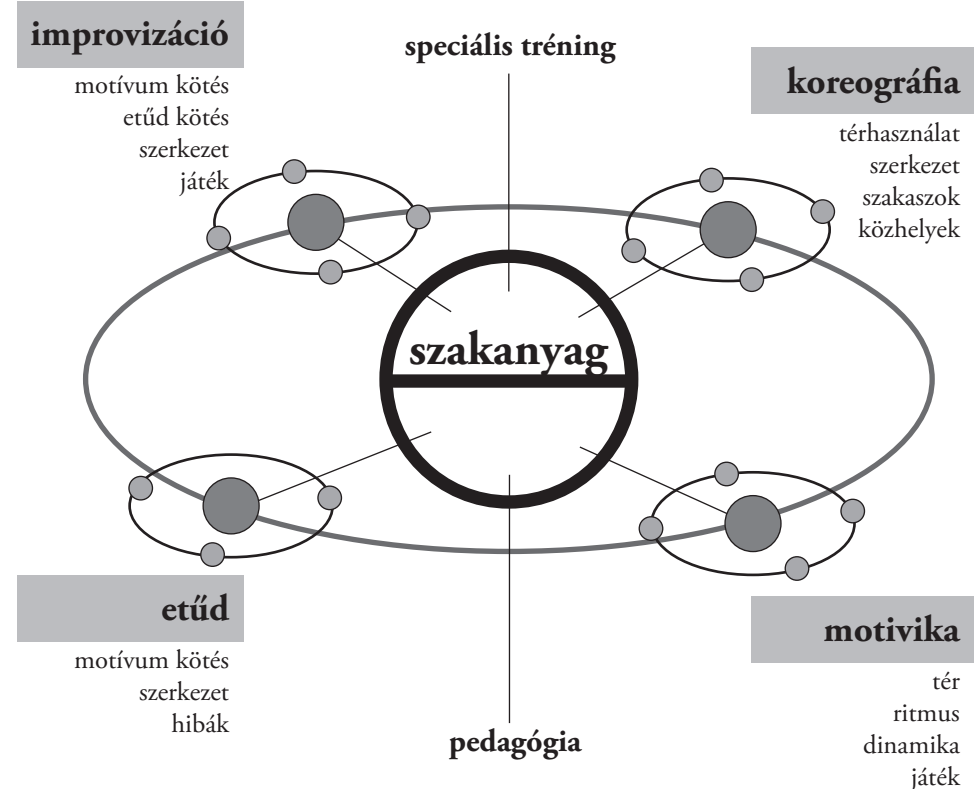


A megvalósítás elméleti és gyakorlati módszertanának megváltoztatása megfelelő alapot teremt a mozgásképzetek, a memorizálás és reprezentálás egyéni, de szerkezetileg egységes formájához, vagyis az improvizálhatóság megvalósításához, fejlesztéséhez.

A Magyar Táncművészeti Főiskola néptánc pedagógus képzésében az utóbbi években teret nyert annak bizonyítása, hogy rendszerszerűen, de a pedagógiai ismeretszerzésben a direkt és indirekt módszereket vegyítve jelennek meg egyes témakörök. A szakdolgozati, vagy annál nagyobb volumenű dokumentációk úgynevezett „modulformában” létrehozott, az órateravnél nagyobb egységekben leírt folyamatokról szólnak. A kidolgozás részletességére utalva nemcsak a változatok, tevékenységek, de a készség-képességfejlesztés eszközei és eredményei, a munkamódszerek és formák, valamint a célcsoport meghatározása is megjelenik úgy, hogy a vázlatához tartozó eszköz és mellékletárban a konkrét pedagógiai interakciók is megtalálhatók. Mindezeket összefűzi a tanóránkénti értékelés, ami a visszacsatoláshoz és a munkafolyamatok kontrollálásához is megfelelő talajt nyújt. Példaként megemlíthető, hogy egy 18 órából álló modul – ami egy egyszerű ugrós tánc modulformában tanítható mozgáskompozícióit és a pedagógiai módszereit tartalmazza – mintegy 120 A/4-es oldalt tesz ki. Már több iskolatípusban kipróbálásra került mind az alapoktatásban, mind az alapfokú művészetoktatásban, mind pedig a felnőttoktatásban, és mindenhol a legfontosabb tanulásgként kimutatható, hogy a táncos mozgáskreálás, illetve a szabályok ismerete és beillesztése jóval magasabb szintre emeli a mozgástudatosságot, valamint a kreativitást.

A következő rendszerábra jól fejezi ki az egységességet, de ugyanakkor megfelelő teret ad a különböző nevelő-fejlesztő tevékenységek kiteljesítéséhez, az oktatás tartalmi megújításához.

Melléklet:





Irodalomjegyzék

Adams

1971 Adams, J. A. A closed-loop theory of motor learning. In: *Journal of Motor Behavior*, (1971) 3. sz. 111-150.

Balassa-Ortutay

1979 Balassa István - Ortutay Gyula: *A magyar néprajz*. Budapest. Corvina Kiadó, 1979.

Bús

2003 Bús Imre-Péchy Benjamin-Szabó Ernő-Szente István: *Játékok a személyiség- és közösség-fejlesztés szolgálatában*. PTE Illyés Gyula Főiskolai Kar, Szekszárd, 2003.

Dienes

1996 Dienes Valéria: *Orkesztika-mozdulatrendszer*. Budapest, Planétás, 1996.

Engelkamp

1991 Johannes Engelkamp: Memory of action events: some implications for memory theory and for imagery. In: *Imagery and cognition*. Szerk: Cornoldi C.- McDaniel M. A. New York, Springer, Berlin Heidelberg, 183-219.

Farkas

2001 Farkas Zoltán: *Néptánc alaptechnikák módszertana – Ugrós – lakócsai táncok – kalotaszegi csárdás*. Budapest, Planétás Kiadó, 2001.

Felföldi

1999 Felföldi László: A táncos egyéniségkutatás elveinek és módszereinek kialakulása. In: *Zenatudományi dolgozatok*. Szerk.: Gupcsó Ágnes. Budapest, Magyar Zenatudományi és Zenekritikai Társaság, 1999. 135-159.

Foltin

1987 Foltin Jolán: *Játék és tánc az általános iskolában I-IV osztály*. Zsámbék, Zsámbéki Tanítóképző Főiskola, 1987.

Fügedi

2003 Fügedi János: *Mozgáskognitív képesség fejlesztése táncnotációval*. (Doktori disszertáció, Tudományág: Nevelés- és sporttudományok. ELTE, 2003.)

James

1890 William James: *The principles of psychology. I-II*. New York, Henry Holt, 1890.

Lévai

2004 Lévai Péter: *Modulvázlat a közoktatás I-II évfolyamában. Szökkenjünk, ugráljunk modul*. Budapest, Sulinova KHT, 2004.

Mumenthaler

1996 Marco Mumenthaler: *Neurológia*. Budapest, Medicina, 1996.



Rókusfalvy

1986 Rókusfalvy Pál: *A sport és a testnevelés pszichológiája*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1986.

Schmidt

1975 Richard A. Schmidt: A schema theory of discrete motor skill learning. In: *Psychological Reviews*, (1975) 4. sz. 225-60.

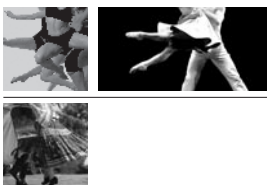
Sz. Szentpál

1976 Sz. Szentpál Mária: *Táncjelzés*. Budapest, Népművelési Propaganda Iroda, 1976.

Tóth

2002 Tóth László: *Pszichológia a tanításban*. Debrecen, Pedellus Kiadó, 2002.





Fügedi János

A magyar néptánc bokázóinak rendszere

A sarkak hangos összeütése, a mai táncos szaknyelvben *bokázónak* nevezett mozdulat, helyesebben mozdulat-csoport a magyar néptánc egyik igen jellegzetes kifejező eszköze. Megtalálható valamennyi tánc típusunkban a női körtáncoktól a régies ugrós és legényes táncok változatos mozgásvilágán át az újabbnak tekintett szóló vagy csoportos verbunkokig éppúgy, mint a párban és körben táncolt csárdások mozdulatai között, a nyelvterület táncdialektusait északról délre vagy keletről nyugatra áttekintve mindenütt. Mióta lehet része a bokázó táncainknak? Pesovár Ernő (2003, 39) tánc történeti gyűjteményét forgatva a 17. század hetvenes éveiből származó Vásárhelyi daloskönyv táncnótájának egyik sorában ismerhetjük föl talán az első utalást bokázónak tekinthető mozdulatra. A sajátos ritmusú verselés inkább hallhatóra formálta, mint láttatta a táncot:

„Drága pénzünkön még vén csizmánk had' kopogjon,
Szép piros patkós sarunk cserregjen-csattogjon.”

A 18. század eleji Szentsei daloskönyv énekének „Pöndülj csizma” táncra biztató sorkezdete is mintha a vasalt sarkak összeállításának hangulatát idézné fel (Pesovár 2003, 30). A 18. század végi, egyre szaporodó leírásokból a bokázók már határozottan azonosíthatók. Egy német katonatiszt példásan tárgyyszerű megfogalmazásában (Pesovár 2003, 49) ezt olvashatjuk: „A táncosnak ennél szükségkép sarkantyúnak kell lennie. A sarkantyúk összevérese ugyanis lényeges része a magyar táncnak.” A 18. és a 19. század fordulójára eső bálokról és a verbuválás látványos eseményeiről közreadott beszámolókból a „sarkantyúk pengetésének” említése soha el nem maradt, mely gondosság a bokázót a kor ismeretei szerint a magyar táncok egyik emblemikus mozzanatává emelte.

Nem célunk azonban sem a bokázó eredetének, sem történetének áttekintése. Sokkal inkább törekszünk típusainak rendszerbe állítására, elsősorban azért, hogy oktatásának módszertanát támogassuk. Az ugrós táncok tanításáról Zórándi Mária által összeállított kötet egyik tanulmányának szerzője, Szilágyi Zoltán (2003, 84) a somogyi páros ugróssal foglalkozó fejezetben állapítja meg: „Módszertani szempontból a bokázó mint önálló mozgáselem tanítási rendszere egy bonyolult és hosszantartó folyamat.” A tételt követően gyakorlatok során keresztül a bokázók egy fajtájára, az egy lábról indított és páros lábra érkező ugró bokázó helyes előadására készíti fel a tanulókat. Ugyanezen kötetben, ugyanezen bokázó típus tanítására ad kevésbé részletezett módszert Lévai Péter (2003, 59) a rábaközi dus kapcsán, majd a páros lábról indított légbokázó előadására vezet rá az olvasót. Lévai (2003, 120) a dél-alföldi oláhos tanítási módszerének tárgyalásakor egy más technikát igénylő bokázót, az egy lábról indított légbokázót elemzi, Szilágyi (2003, 127-128) pedig újabb három bokázó típust említ a Felső-Tisza vidéki ugrósokról szóló módszertanában (bokázva lépés, bokázva zárás és bokázva I. pozícióba ugrás). Farkas Zoltán (2001, 60-61) a lakócsai táncok alapttechnikáinak tanítási módszertana során az előbbieken nem említett, a támasztékot megtartó egy, illetve páros lábbal előadott bokázókat az általa „rezgő bokázónak” nevezett mozdulat előkészítő gyakorlatoként használja.



A bokázók itt említett, de korántsem kimerítő sokfélesége talán elég meggyőző érv annak belátásához, hogy érdemes a bokázókat formai sajátosságaik alapján típusokba sorolni, hogy akár az összehasonlító néptánc kutatás, akár a tánc típusokhoz kötött tanítási módszertanok számára referenciaként szolgálhasson. Az alábbi rendszert a magyar néptánc kutatás eddig közreadott partitúráiban fellelhető bokázók támasztékszerkezeti-formai jegyei alapján határoztuk meg, előadásuk lehetséges dinamikai jellemzőivel a dolgozatban nem foglalkozunk. Példáink többségének forrásul tehát eredeti néptánc motívumokat választottunk, ettől csak a bokázók általános technikáinak tárgyalása esetén tekintettünk el. Törekedtünk a teljességre, de nem állítjuk, hogy azt sikerült maradéktalanul el is érni. Tekintettel arra, hogy a számba vett szakirodalom nem az itt vizsgált mozdulatjelenséggel foglalkozott, valamint a forrásul felhasznált partitúrákat több tanulmányban vagy könyvben is közreadták, motívumaink forrásjegyzékében nem publikálásuk helyét, hanem a lejegyzett táncok archívumi adatait, a film- és táncírás dokumentumok lelőhelyét és számát adtuk meg (egy kivétellel, ahol az adatokat nem lehetett azonosítani). Forrásaink jegyzéke a tanulmány végén található.

A rendszerbe állítás mellett részletekbe menően mutatjuk be a különböző bokázó típusok lejegyzési módjait, de minden esetben kiterünk a lehetséges egyszerűsítésekre és az értelmezésükhöz szükséges konvenciókra is. Tánclejegyzés módszertani felhasználása során érdemes mindig a témának megfelelő legegyszerűbb notációs változatot használni, hogy az elvek megértésére törekedve ne a jelek sokaságának felismerésével kelljen megküzdeni, hanem a mozdulat és a tánc tanítási menetének lényegével lehessen foglalkozni.

A bokázók általános formai jellemzői és jelölésmódja

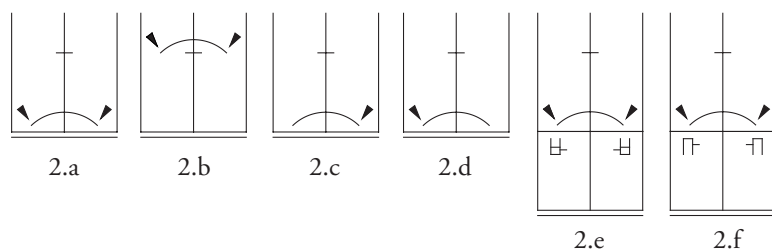
Bokázók előadásakor kiforgatott lábfelek esetén a sarkak, párhuzamosan tartott lábak esetén a lábfelek belső élének erőteljes összeütése révén hanghatás elérésére törekszünk. A párhuzamos lábfelekkel végzett bokázók hangerejét csizma viselése esetén szárának összeütése is növeli, különösen akkor, ha csizmánk keményszárú. A bokázók kiemelésére, hangerejük felerősítésére egyes vidékeken a táncosok csizmájukra fémből készült sarkantyút szerelnek, például a 1. ábra szerint. Akár sarkantyúval, akár anélkül, a bokázók – a tapsokkal, csapásokkal, ütésekkel, ujjpattintásokkal együtt – a testakusztikai hatások készletét bővítik.

A bokázó nem önálló mozdulattípus, hanem más mozdulattípusok, például a lépések, ugrások, forgatások előadásmódját színesíti-módosítja, mégpedig igen karakteresen, mert a hanghatás eléréséhez szükséges erő a bokázó mozdulatot felgyorsítja, az ütés pedig staccato jellegűvé teszi. A bokázó mozdulat lejegyzésekor a lábfelek erőteljes érintkezésére, összeütésére a 2.a–d ábra szerint az érintést jelentő vízszintes ívvel és a dinamikai jelekkel utalunk. A bokázás pillanatát, azaz a hanghatás ritmikái helyét az ívek végpontjai mutatják. A jól felismerhetőség érdekében az ütemek elején végzett bokázók ívét a 2.a, c. és d. ábráknak megfelelően kissé az ütemvonal fölött helyezzük el, és úgy értelmezzük, hogy a bokázókat a főhangsúlyra adjuk elő. A mérővel egészen pontosan egy időben csak akkor írjuk a végpontokat, ha nem a vonalrendszer ütemvonalára esnek, mint a 2.b ábra esetében.

A vízszintes ív végpontjainál megjelenő dinamikai jelek megléte vagy hiánya egyben azt is jelzi, hogy mindkét, vagy csak az egyik láb aktív a hanghatás létrehozásában. A 2.a és b. ábra szerint tehát mindkét láb végez valamely mozdulatot ahhoz, hogy a bokázó megvalósuljon. A 2.c ábra szerint csak a jobb láb aktív, így ebben az esetben a bal láb szerepe az ütés ellentartására korlátozódik. A 2.d ábra szerint pedig fordítva, a bal lábbal adjuk elő a bokázót.



1.



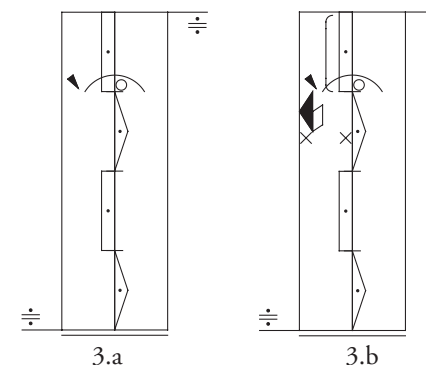
A 2.a-d ábra egyszerűsített jelölésmód. A kinetográfia szabályai szerint az érintésre utaló ív két végpontjánál fel kell tüntetni az érintkező testrészeket is. Így kiforgatott lábfej esetén a 2.e ábra szerint jelölni kellene, hogy a két lábfej sarok felé eső részének belső felülete érintkezik, illetve párhuzamos lábfejeket feltételezve a 2.f ábrának megfelelően a lábfejek teljes belső éle. Azonban a lejegyzést feleslegesen terhelné a néptáncban igen gyakran és változatos ritmusban megjelenő bokázók egyébként tudott felületjelölése. A magyar tánclejegyzések konvenciója szerint a vonalrendszeren belül a csak dinamikai jellel párosított vízszintes ív mindig bokázót jelent.

Bokázás támasztólábbal

Támasztólábbal végzett bokázás esetén a támaszték a bokázóval egyidejűleg jön létre, vagy a bokázást a támaszték megtartása közben adjuk elő. Három altípusát különböztethetjük meg, a *bokázva zárást*, a *pozíciót megtartó bokázókat*, és az *egylábás támaszték felvételével* (lépéssel vagy egy lábra érkező ugrással) *egyidejű bokázókat*.

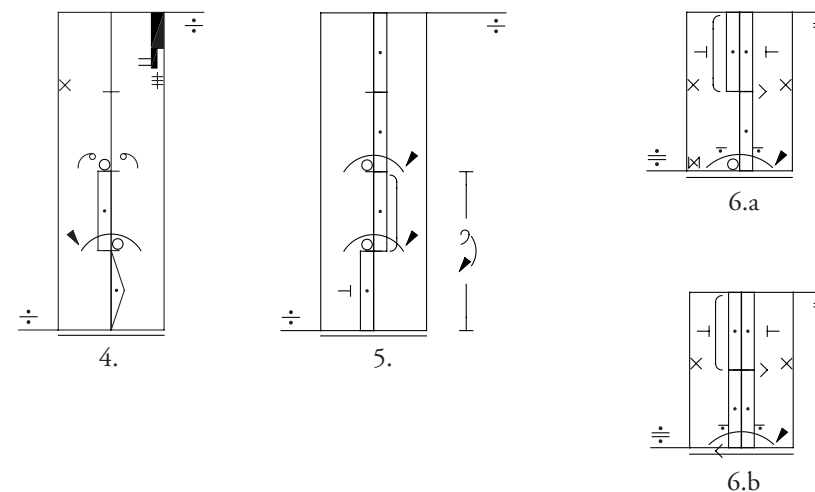
Bokázva zárás

A bokázók legáltalánosabb formája a *bokázva zárás*. A támasztékszerkezeti igen hasonló eredményhez azonban az előadás technikája szerint jelentősen eltérő módon juthatunk, attól függően, hogy a zárást *lépéssel* vagy *ugrással* valósítjuk meg. A 3.a ábra utolsó mérőjében az I. pozíciós zárt helyzetbe a tánctechnikailag könnyebb módon, lépéssel érkezünk. A mozdulat általános, tudott előadásmóddhoz tartozik, hogy a bokázó előtt a záráshoz lendülő lábat az egyszerű záráshoz képest a szokásosnál kicsit jobban megemeljük, és igen keveset befelé forgatjuk. Mind az emelés, mind a forgatás csupán hangsúlytalan felkészülés a bokázás dinamikus elvégzésére. Ha a bokázót előkészítő gesztus határozottabb, nagyobb plasztikájú, akkor azt érdemes külön is jelölnünk, mint a 3.b ábrán. Figyeljük meg, hogy az erőjelet csak a bokázásban aktív bal láb mellé írtuk ki. Mint fent említettük, ekkor a jobb láb nem vesz részt a mozdulat végrehajtásában, a támaszték megtartása mellett nem forgat kissé kifelé, hogy növelje a bokázás erejét, hanem csak ellentartást biztosít. Az ábrán azt is jelöltük, hogy a szimmetrikus ismétlés miatt a záró láb rendszerint csak részleges súlyos.



A 4. ábra kun verbunk motívumában a bokázva lépve zárást negyed értékű sarokejtés („höcögés”) követi, majd a következő oldalt haladó lépés indításaként a motívum előadója a jobb alsó láb-szárat féltalp csúsztatáson keresztül hátralandíti. Szintén a kun verbunk lassú tételének egyik oldalt haladó motívumát mutatja a 5. ábra. A motívum második és harmadik fázisában találunk bokázót. A bokázók értelmezésénél ügyeljünk arra, hogy nem csak a második, de az alapirányjel újbóli kiírása miatt a harmadik mérőre végzett bokázó is olyan zárás, amelyet lépéssel kell előadni. A harmadik fázisban tehát a bokázó előtt a jobb lábat szabadítani kell, így a gördülékeny előadás érdekében az első zárás csak részleges súlyos lehet.

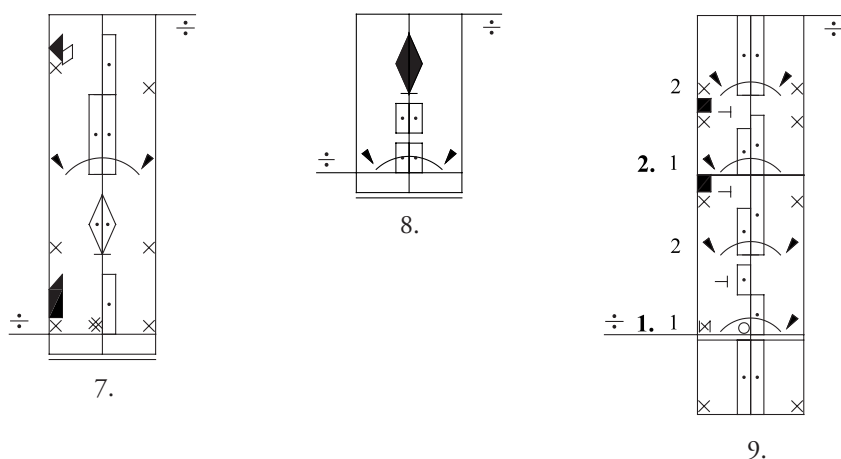
A 6.a–b. ábra rétközi fenthangsúlyos friss csárdás motívumának főhangsúlyán nyitott I. pozícióból kell lépő bokázóval zárni. A 6.a ábrán a bokázáskor helyben maradó lábhoz – miként a fenti példákban – szünetjelet írtunk, de példánkban mind a támasztó láb magassági szintje, mind lábfejrésze megváltozott, így a légrubrikában használnunk kellett a térd nyújtására utaló normál nyújtás jelét, és fel kellett tüntetnünk az új lábfejrészt is. A 6.b ábra lejegyzési megoldásában a helyben maradó bal lábnál kapcsolt alapirányjelet használtunk, amely önmagában jelzi a térd nyújtását. A két lejegyzés egyenértékű, a 6.a ábra a bal láb helyzetének és a térd nyújtásának jelölésével inkább a valós mozgáseményt fejezi ki, a 6.b ábra pedig tisztább írásképet mutat. Egyenértékű lejegyzések esetén célszerű mindig a tisztább írásképet mutató notációs megoldást választani





A bokázva zárás a néptáncban leggyakrabban ugrással fordul elő. Legegyszerűbb formája a terpeszből (II. pozícióból) I. pozícióba ugrás, például a 7. ábra alapi ugrós motívuma szerint. Az ugró bokázók esetében a két lábfő összeütésében rendszerint mindkét láb aktív, ezért az erőjel a bokázó ívének mindkét végpontjánál megjelenik. A 8. ábra hosszúhetényi ugrós motívumának hasonló, I. pozícióba záró bokázóját és az azt követő I. pozícióba ugrást ritmusban kell előadni, amely tánctechnikailag kissé nehezíti a motívum előadását.

A 9. ábra tápéi oláhos motívumának első ütemében mindkét típust megtaláljuk, az ütem főhangsúlyán a lépve, mellékhangsúlyán pedig az ugrással záró bokázót. Az ábra lejegyzésén figyeljük meg a második ütem bokázóit megelőző hangsúlytalan térdhajlítások jelölésmódját. Az 1. ütem 2. mérője alatt a térd hajlítására utaló mértékjelet *nem a fázis kezdetén helyeztük el*, hanem a fázis vége felé, egy szándékosan határozatlan ritmikai értéken. Az ugró bokázóval nyújtott lábbal érkezünk I. pozícióba, majd a következő lépve bokázás előkészítéseként a térdet hangsúlytalanul meghajlítjuk és ugyanilyen hangsúlytalan módon emeljük kissé nyitott helyzetbe a bal lábat. A 2. ütem 2. mérőjére végzett ugró bokázó előtt ugyanezt a hangsúlytalan hajlítást és előkészítő lábgesztust megismételjük. A motívum tehát három -es ritmikai értékű bokázót tartalmaz.



Igen gyakori, hogy az I. pozícióba záró ugró bokázóval halad is a táncos. A 10. ábra lejegyzése egy általános megoldást mutat, amelyben két, ugrással végrehajtott bokázóval a táncos egy lépéstávolságot jobbra halad, majd a motívumot szimmetrikusan megismétli. A haladó bokázókat rendszerint egy lábról indítjuk, ezért a páros lábú súlyhelyzetbe érkezésnél a fogasolt szabadtás lejegyzési módját kell alkalmaznunk. Az ütemelőzőben a szokásos „szünetjel–cselekvésjel” módszert használtuk, az első mérőre pedig az érkezéseknél a jobb lábhoz rövidebb, a bal lábhoz hosszabb alapirányjelet írtunk. A lejegyzés szerint így a táncos a bal lábon még megtartotta a támasztékot, míg a jobb lábát a második mérőre végzett ugrás előkészítéseként oldalt emelte, és magát az ugrást a bal lábról indította.

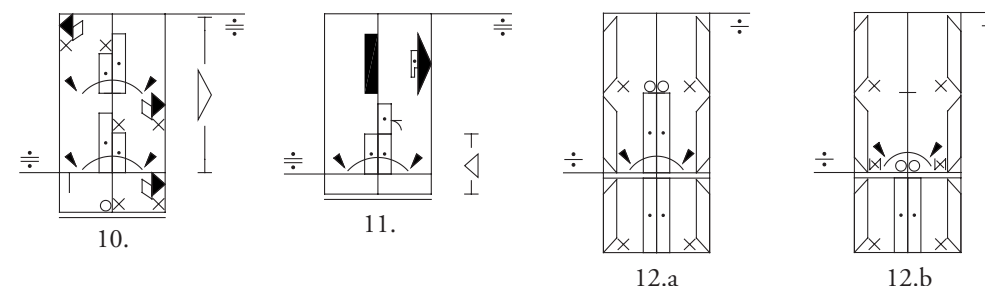
A 11. ábráról a szanyi dus páros lábú haladó bokázóval kezdődő motívumát olvashatjuk le. A gyors tempó miatt a normál lépéstávolságú, de nyolcados értékű ugrást aránylag nagynak érezzük.

Pozíciót megtartó bokázók

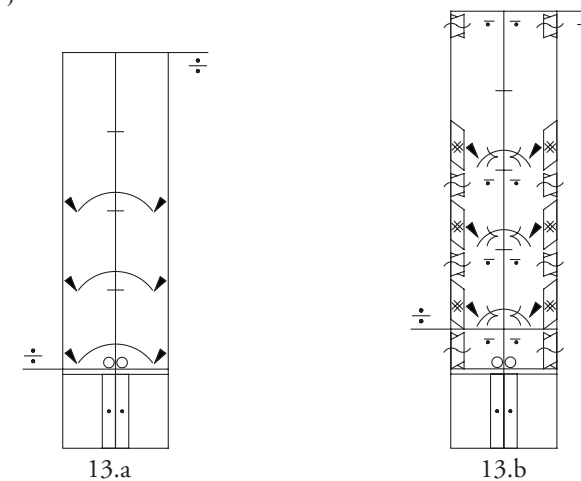
A súlylábbal végzett páros lábú bokázók külön csoportját alkotják azok a bokázók, amikor a táncos sem lépést, sem ugrást nem végez, már pozícióban áll, és a pozíciót megtartva csak a lábfő for-

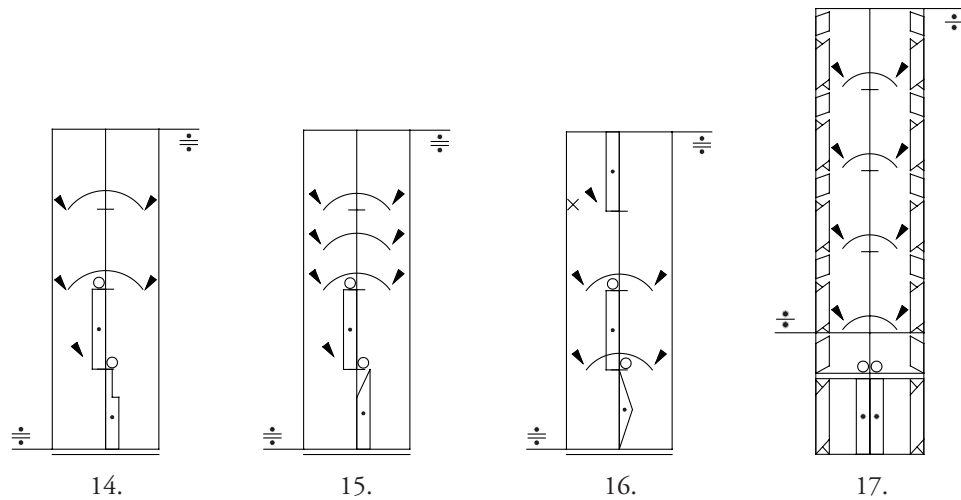


gatásán változtat. A 12.a ábra geszterédi verbunk motívumában a kis térdhajlításból és beforgatott I. pozíciós helyzetből indulva a táncos a térdét nyújtja és a lábfőket kiforgatva bokázik, majd a következő negyedben a térdét meghajlítva és lábfőket beforgatva felveszi a kiinduló helyzetet. A motívumban a bokázó és annak előkészítő helyzete ritmikailag elkülönült, mindkettőt két, önálló fázisként kell előadni. A 12.b ábrán ugyanezt a mozdulatpárt úgy jegyeztük le, hogy az irányjelek elhagyásával csak a magassági szint és a forgatások váltásai jelentek meg a notációban.



A 13.a-b ábra a támaszték megtartása mellett egymást közvetlenül követő, közbeiktatott önálló mozdulatfázis nélkül előadott bokázókat és azok lejegyzését mutatja be. A 13.a ábra szerint a táncos I. pozícióban három, ritmusú páros lábú bokázót ad elő. Az erősen egyszerűsítve lejegyzett mozgássor szokásos előadásmódját részletesen is leírtuk a 13.b ábrán. Az ilyen bokázók előtt rendszerint alacsony féltalpra emelkedünk, a lábfőt igen kicsit befelé forgatjuk, amely valamely párhuzamozshoz közeli forgatottságot jelent. Az ábrán a bokázót előkészítő határozatlan forgatottság mértékére a paralel jelen keresztbe írt ad libitum jellel utaltunk. A jelölés jelentheti a párhuzamost, de a parányi kifelé, vagy akár befelé forgatást is, az interpretációtól függően. A lejegyzés szerint a hangsúlytalan előkészítő mozzanat után a táncos a mérőre talpra ereszkedett, és a lábfőket kifelé forgatva bokázott, majd ezt a mozdulatpárt még kétszer megismételte. Az ilyen jellegű bokázók esetén általában elegendő a 13.a ábra egyszerűsített lejegyzése, mert többnyire az előadókra bízunk, hogy a bokázó előkészítéseként milyen mértékben forgatják a lábfőt, és milyen lábfőrészre, alacsony féltalpra, vagy féltalpra emelkednek. A publikált néptánc partitúrákban mindkét lejegyzési forma megtalálható. A 13.b ábra módszerét többnyire tudományos célú táncközlésekben, az előadásmód igen pontos rögzítésére használjuk.





Az alsóberecki „hatoztató” 14. ábrán látható motívumában az előre lépést és a dobbantó zárást követően két, ♩ ♩ ritmusú, fent ismertetett bokázót járt a táncos, a 15. ábra szerinti előadásmódban pedig hármat, ♩ ♩ ♩ ritmusban. A 16. ábrán olvasható kun verbunk motívumban az első bokázót zárással, a másodikat az I. pozíció megtartásával adták elő. Az ábra második fázisának záró bokázója esetében a bokázót jelző ív mindkét végpontjához írtunk erőjelet. A jelöléssel arra utaltunk, hogy a korábban a 3. ábrán bemutatott „csak egyik láb aktív” előadásmódon túl most a helyben maradó láb is részt vesz a bokázóban. A maradó láb ilyenkor a súlyhelyzetet megtartó bokázókhoz hasonlóan a bokázás pillanata előtt parányit befelé forgat és talpról felemelkedik, hogy a bokázáshoz kifelé forgatással és a talpra ereszkedéssel erősítse a mozdulat dinamizmusát.

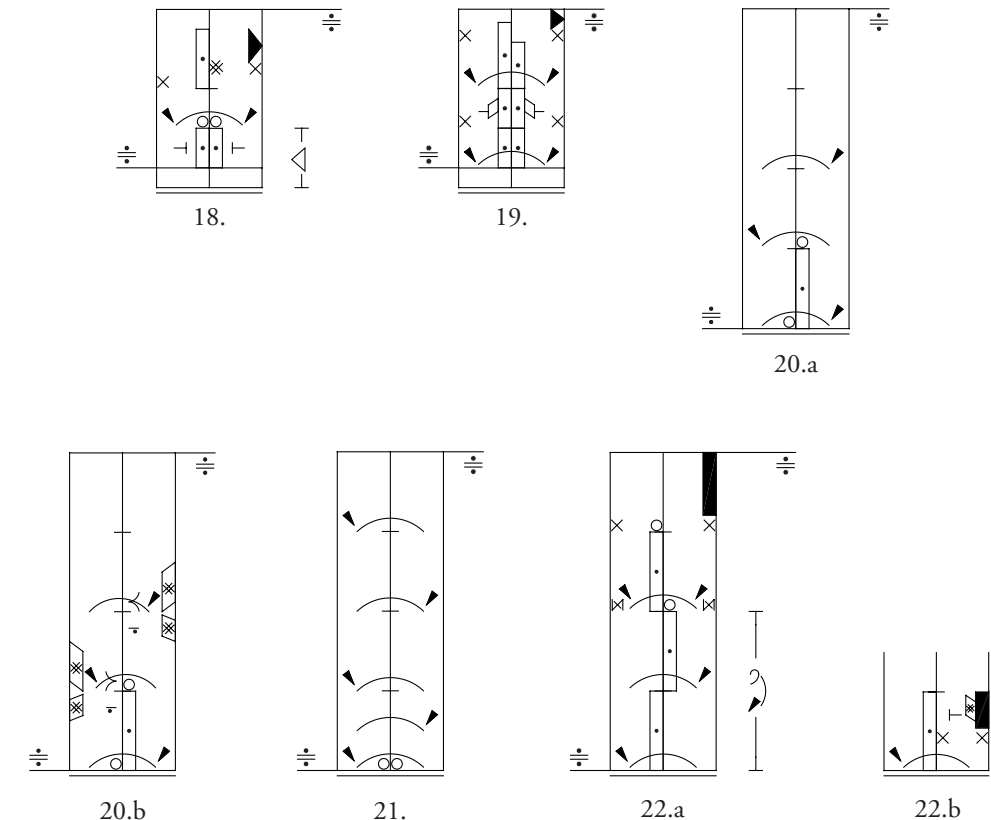
Ugyancsak a pozíciót megtartó páros bokázót láthatunk a 17. ábra kun verbunk motívumában. A lejegyzés a bokázók tudott lábförész váltásait nem jelöli, de a megszokottól eltérő forgatásokat igen. A bokázást megelőzően a lábakat erőteljesen befelé forgatták a táncosok, a sarkak összeütésével pedig párhuzamos I. pozícióba érkeztek. A 14. vagy a 15. ábrához képest a lejegyzés írásképe bonyolultabb, azonban a mozgást pontosabban írtuk le.

A szokásostól eltérő ritmikai helyen, a ♩ ♩ ♩ ritmusú szanyi dus motívum kontranyolcadán jelenik meg a pozíciót megtartó páros lábú bokázó a 18. ábra lejegyzésében. A zeneileg hangsúlytalan hely akusztikus kiemelése sajátos hatást kelt, és tánctechnikailag nehezebb, mint a tánc egyéb, egyszerűbb motívumai.

A 19. ábra őrszentpéteri cigánytánc motívumában az első fázis ugrással bokázva zárását követően a páros lábú bokázót megelőző befelé forgatás, kis térdhajlítás és féltalpra emelkedés önálló ♩ ritmikai értékkel rendelkezik, és nem csupán a második mérőre végzett I. pozíciós bokázó hangsúlytalan előzménye. A motívumkezdő ♩ ♩ ritmus kiemelésére a második fázist irányjelleggel írtuk, de a helyes előadáshoz célszerű filmről is megismernünk a cigánytáncokra igen jellemző, karakteresen staccato előadási jelleget. A lejegyzésben figyeljük meg, hogy a második mérőben a bokázót előkészítő kis térdhajlítás és oldalt emelt lábgesztust a 9. ábrához hasonlóan határozatlan ritmikai helyen helyeztük el, így utalva annak hangsúlytalan, táncos szempontból fázisértéket nem képviselő jellegére.

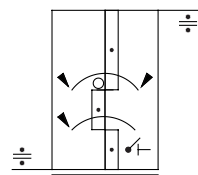
Az I. pozíció megtartásával bokázhatunk úgy is, hogy a sarokütés végrehajtásában csak az egyik láb aktív. A 20.a ábra kapuvári körverbunk táncrészletében a táncosok a jobb lábat bokázva a bal

mellé zárták, majd a bal, ezt követően a jobb lábbal bokáztak. A motívum forgatásait és lábförész váltásait részletesen lejegyezve a 20.b ábrán láthatjuk. A motívum előadásakor ügyeljünk arra, hogy a bokázó láb az alacsony féltalpra emelkedéskor és befelé forgatáskor is megtartja a támasztékot, tehát nem válik súlytalaná. Hasonló előadásmódu váltott lábú bokázót kell rekonstruálni a kapuvári verbunk 21. ábrán látható részletének lejegyzéséből ♩ ♩ ♩ ♩ ritmusban.

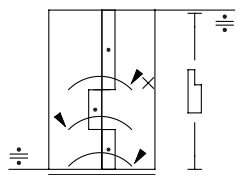


Bokázva lépés és egy lábra érkező bokázó ugrás – a „kibokázás”

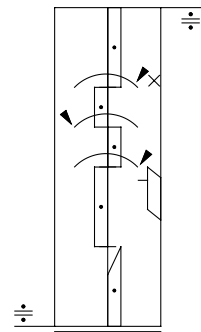
A súlylábbal végzett bokázók külön csoportjába sorolhatók azok a mozdulatok, amikor az egyik lábbal bokázva a másik mellé lépünk vagy ugrunk. Az így előadott bokázó olyan hatást kelt, mintha az egyik láb kiütné, „kibokázná” a helyéről a másikat. A 22.a ábra kiskállói csárdás motívumában az első két fázisban fenthangsúlyos rugózással bal, majd jobb lábbal lépünk bokázva a másik láb mellé. A kiütés következtében a régi súlyláb a 22.b ábra lejegyzésének megfelelően igen kicsit oldalt lendül, és a következő bokázó előkészítéseként legtöbbször igen kis mértékben befelé forgat. Az általános előadásmód szerint a gesztusláb hajlított ugyan, de a boka szintjét nem éri el. Az ábrán ezért a súlyrubrikában is feltüntetettük a térmérték csökkentését jelölő szűk jelet, a jobb láb magassági szintjét boka alá emelt lábként határozzuk meg. A bokázva mellé lépéskor kilendülő gesztuslábát a mozdulat tudott velejárójának tekintünk, és az írásképe egyszerűsítése érdekében a 22.b ábra részletes jelölésmódját általában nem tüntetjük fel.



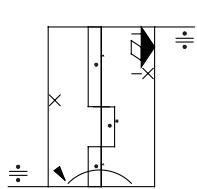
23.



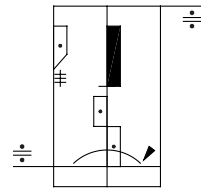
24.



25.



26.



27.

A rendkívül változatos bokázókat felsoroló alsóberecki „hatoztató” 23. ábrán látható motívumában a kontranyolcadon előadott bokázva lépést a második mérőre záró bokázó követi. (Hasonló bokázószervezetet tartalmazott az előző, 22.a motívum is, de eltérő ritmusban.) A „hatoztató” 24. ábrán lejegyzett motívumában a bokázva lépésekkel a táncos folyamatosan halad előre. A 25. ábra a lépő bokázó olyan finom előadási változatát mutatja, amelyben az első bokázva lépés előtt a lábfejtálcát érintésben marad, és a bokázás előkészítéseként a lábfejtálcát a táncos befelé forgatja. A 26. és 27. ábrán a szilicei verbunk két, ritmusú motívumát láthatjuk. Az elsőben a táncos lépő bokázóval kezdte a motívumot, a másodikban a jobb lábbal bokázva a bal mellé ugrott. Az ugrás ilyen esetben csak igen kicsi lehet, szinte jelzésszerű, hogy a bokázás és a súlyvétel ritmikailag ne váljon el, ne legyen külön mozgásfázis. Ha a táncos erősen a levegőbe emelkedne, akkor már légbokázót adna elő, amelyek lejegyzését és értelmezését a dolgozat következő fejezete tárgyalja.

Gesztusbokázók

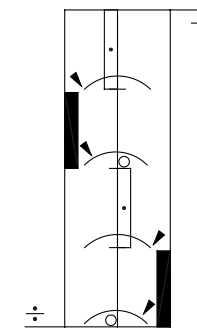
A gesztusbokázók esetén a bokázást végző láb nem vesz részt a támasztékban. Formai szempontból két altípusát különböztethetjük meg, az *egy lábbal végzett gesztusbokázókat*, és az ugrás levegőbe lendülő mozzanata alatt előadott *légbokázókat*.¹

Gesztusbokázó egy lábbal

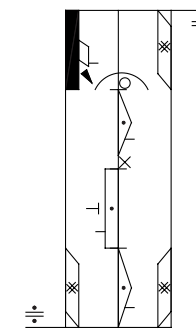
A gesztusbokázók legegyszerűbb változata esetében a gesztuslábát bokázva a helyzetét megtartó támasztó lábhoz ütjük. A 28. ábrán látható ököritőtűlöpési magyar verbunk motívumában a főhangsúlyra jobb lábbal gesztusbokázót adunk elő, majd a zeneileg hangsúlytalan mérőre ismét bokázunk, de egyben lépünk is. A támasztó lábhoz bokázó gesztusláb mindig alapirányú, nyújtott vagy hajlított állapota megegyezik a súlylábéval. A 29. ábrán nagyecsedsi lassú csárdás női motívumot írtunk le. A motívum végén a bal lábat alacsony féltalpon a talajra érintve a jobb lábhoz bokázunk, és mintegy az ütés hatására, annak „engedve” a jobb súlylábát befelé forgatjuk.

A néptáncban gyakoriak az egy lábra érkező ugrással egyidejű gesztusbokázók. A 30. ábra sárpilisi friss csárdás motívumában a jobb lábon végzett felfelé ugrással egyidejűleg ütjük a bal sarkat a jobbhoz. A 31.a ábra sárpilisi verbunk motívumában a jobb lábra érkező ugrásokkal balra haladunk, és érkezéskor a bal lábat a jobbhoz ütjük. A támasztó láb az ugrásból kis térdhajlításba érkezik, így a bokázó láb is kissé hajlított. A bokázáshoz a támasztó lábnak és a gesztuslábának egy szintben kell lennie.

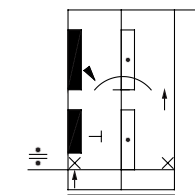
A motívum első két fázisának gesztusirányait részletesebben a 31.b ábrán jegyeztük le, amely a haladást elősegítő oldalt lábgesztust is ábrázolja. Azonban a haladást megkönnyítő, zeneileg hangsúlytalan nyitó gesztus annyira hozzátartozik a természetes előadásmóddhoz, hogy jelölését el is hagyhatjuk. A motívum utolsó mérőjére az első fázist megelőlegező nyitó lábgesztus mégis olyan ritmikai-plasztikai értéket kap, hogy ekkor már érdemes a mozdulatot külön is feltüntetni.



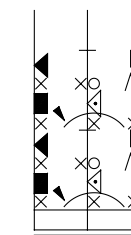
28.



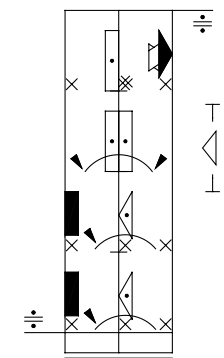
29.



30.



31.b



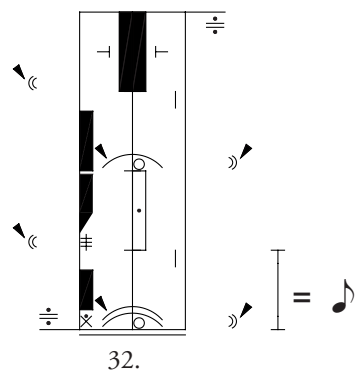
31.a

¹ Valamennyi érintő gesztus lejegyzésénél az egyszerűbb, ritmuskifejező írásmódot használjuk. A korábban időegység írásmódnak nevezett lejegyzési konvenciót a következő tanulmány ismerteti: Fügedi, 2007.

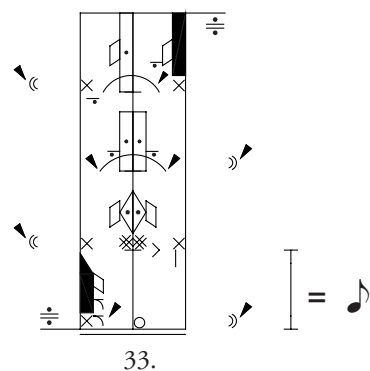


A 32. ábra bogártelki legényes lejegyzésében két, súlyhelyzettel egyidejű gesztusbokázót találunk. Az első bokázó azt az aránylag ritka formát képviseli, amikor a gesztusláb a bokázás közben csúsztatjuk is. Mivel a bokázás csúsztatása csak átmeneti, a kettőzött ívet az érintés irányjelének elején helyeztük el. Az első fázis gesztusának hajlítottsági foka azt a végponti helyzetet képviseli, ahová a csúsztatás befejeztével érkezni kell. A példa harmadik mérőjére a gesztusláb a bokázva a nyújtott támasztó lábhoz ütjük.

A magas tempó miatt komoly tánctechnikai feladatot jelent a magyarórdi pontozó 33. ábrán látható, kettős bokázót tartalmazó motívumának előadása. Az ábra lejegyzése szerint a 4/8-os figura harmadik nyolcadára a táncos alacsony féltalpon I. pozícióba ugorva bokázik, majd a motívum záró nyolcadára mindkét lábat paralel jobbra forgatva ismét bokázót ad elő. A második bokázóban azonban támaszték helyzetét is megváltoztatta, így a bokázó már csak gesztusbokázó lett. A jobb láb támaszték alóli szabadításával a táncos a motívum ismétlését, az első fázis gördülékeny előadást készítette elő.



32.



33.

Légbokázók

Légbokázókat az ugrások súlytalanítási, levegőbe emelkedési fázisában adjuk elő, a két láb fő összeütésekor egyik láb sem támasztja alá a testet. Az ugrás megkívánt magassága, valamint a bokázó akusztikai–dinamikai jelentősége miatt a légbokázó mindig önálló ritmikai értékű. Ha páros lábról indítjuk a légbokázókat, akkor bokázáskor a levegőben lévő lábak rendszerint alap mély irányúak és párhuzamosak, így a bokázás pillanatában a lábfők teljes belső felülete érintkezik. A páros lábról indított légbokázót tartalmazó motívumok legegyszerűbb változatát a 34. ábrán láthatjuk. A kissé hajlított II. pozícióból és az azt követő légbokázóból álló mozdulatpár a szanyi dus jellegzetes, többszöri ismétléssel járt motívuma.

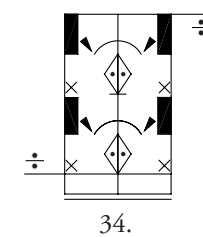
A fentiek szerint előadott légbokázó általánosan elterjedt tánctechnika. Példájaként itt a nyelvetérület szinte ellenkező végéről a 35. ábrán látható bogártelki legényes – a dunsnál kissé lassabb tempójú – motívumát említjük. A legényesekre jellemzően a motívum főhangsúlyi gesztussal, a szóban forgó légbokázóval indul, majd a páros támasztékú II. és V. pozíciók között váltakozó ugrásokkal folytatódik.

A 36. ábrán szintén páros lábról indított és páros lábra érkező légbokázót tartalmazó, inaktelki legényes motívum látható. A „mérges” néven ismert figura egyben a váltakozó szimmetrikus forgatások egyik legszebb, igen szellemes példája. A motívumban a táncos az ütemek főhangsúly-

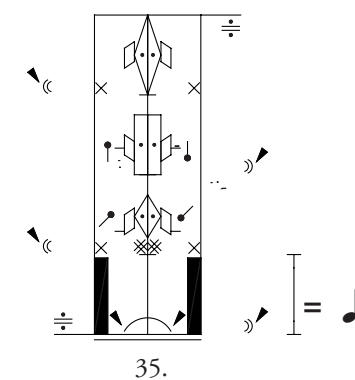


ára szünetet tart, így a mozgássor erőteljes kontraritmikai dominanciát kap. Az 1. ütemben a kontranyolcadra a legényesekre jellemzően súlyvételt találunk, azonban a 2. ütem ugyanazon ritmikai helyén épp azzal ellentétes mozdulatot, légbokázót ad elő a táncos. A két ütem „ellenpontját” tovább fokozza – és megértését, megtanulását nehezíti –, hogy az ütemek azonos ritmikai helyein mind a forgatások, mind a lábfők záró–nyitó elmozdulásának irányai ellentétesek. A második ütem kontranyolcadán megjelenő levegőben végzett bokázás különlegessége, hogy a bokázó láb erősen hajlított és kifelé forgatott.

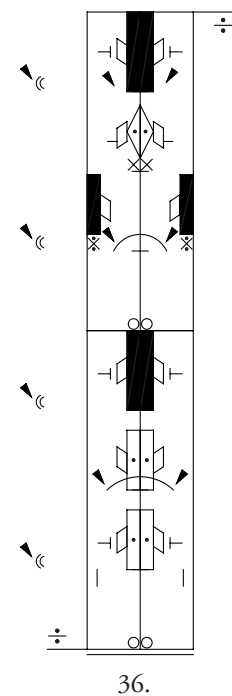
A 37. ábrán látható, szintén inaktelki legényes motívum hasonlóképpen légbokázóval kezdődik, mint a 35. ábra motívuma, azonban nehezíti a motívumot, hogy a légbokázóból itt már nem páros, hanem egy lábra kell érkezni. A légbokázóból egy lábra érkezés jellegzetes tánctechnikai elem, leolvasásakor ritmikai nehézségét általában a pontatlan, ritmusérték előtti talajra érkezés okoz. A megkívánt ritmust úgy érhetjük el, hogy a bokázóval aránylag magasra ugrunk, így elegendő időt töltünk a levegőben, amely lehetővé teszi a pontos érkezést. A motívum a harmadik ♪-on egy lépéssel záró bokázót is tartalmaz.



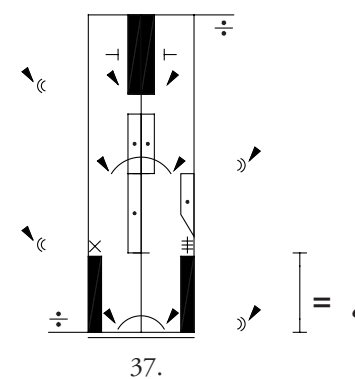
34.



35.



36.



37.

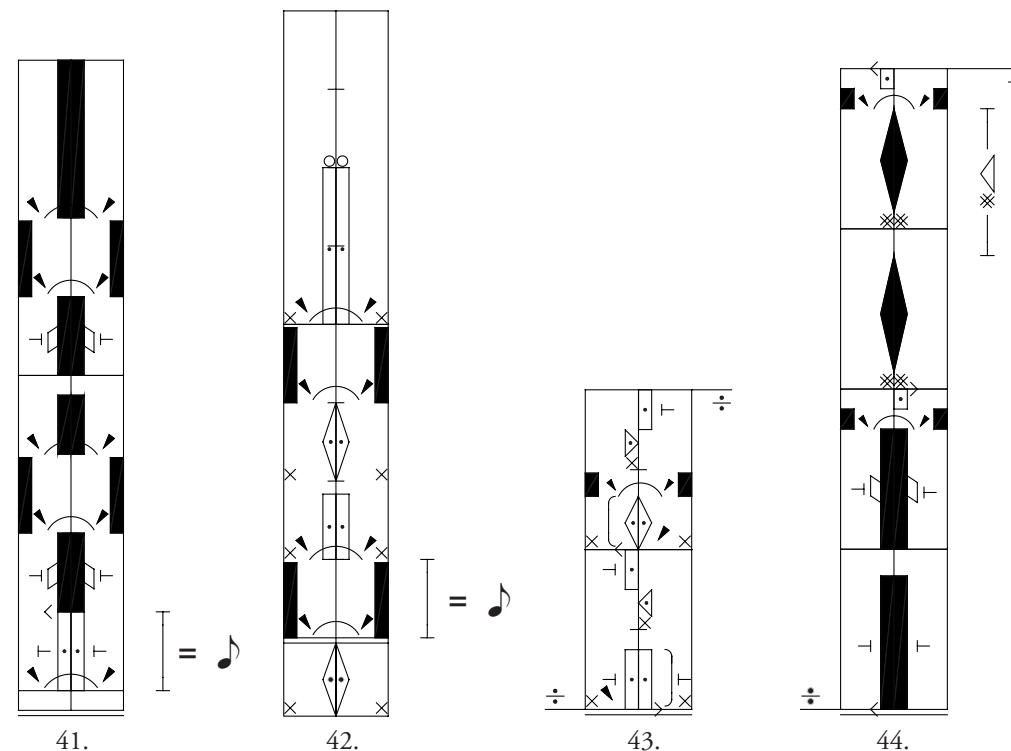
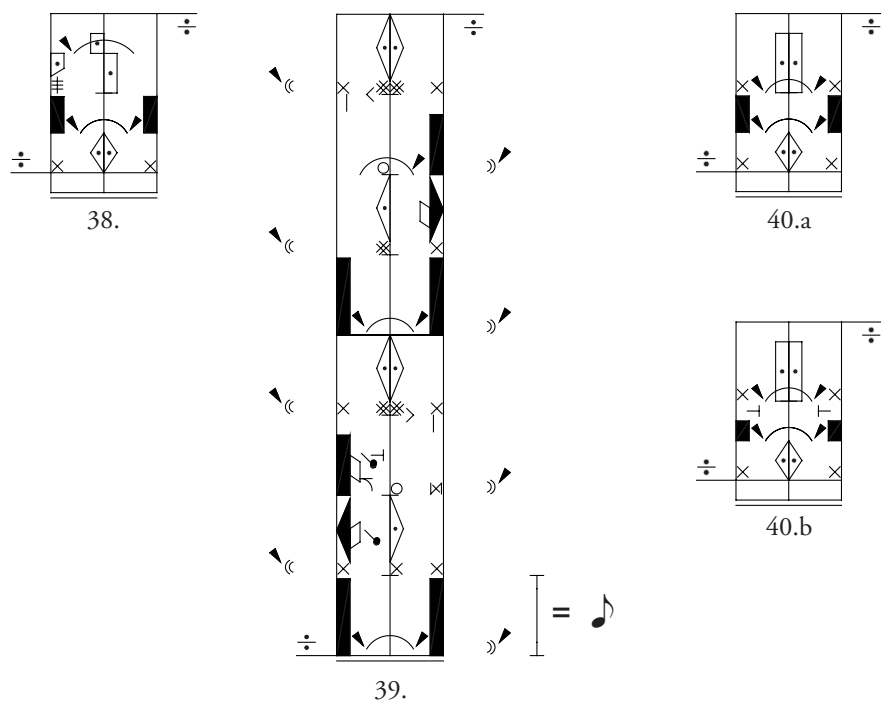


Szerkezetileg nagyon hasonlít az előző motívumhoz a 38. ábra sándorfalvi oláhos motívuma. Mégis, ha előadjuk, jelentős különbségnek érezzük, hogy a táncos a motívumot nem a légbokázóval, hanem az azt szükségszerűen megelőző II. pozícióba nyitással kezdte. A légbokázóból itt is egy lábra kellett érkezni. A 37. motívumhoz képest további technikai nehézséget – egyben motivikai érdekességet – jelent, hogy az egy lábra érkezést követően nem egy stabil bokázva zárás következik, hanem „kibokázós” lépés.

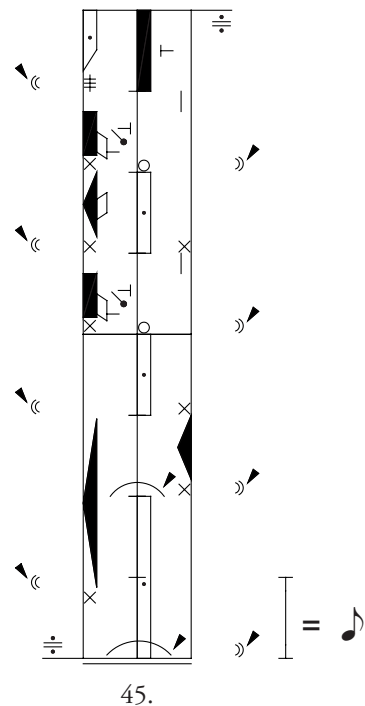
A 39. ábrán bemutatott magyarórdi pontozó motívumban a főhangsúlyi légbokázó, illetve a lábgesztusok záró–nyitó mozgólatai hasonlóak a 37. ábra legényes motívumához, mégis, a gesztushasználat jellegzetes különbségeket mutat. A motívum első és második üteme nem teljesen szimmetrikus, a különbséget a két ütem harmadik nyolcadában találjuk. Az első ütem harmadik nyolcadában a táncos a bal láb sarkával érinti a talajt, a második ütem ugyanazon ritmikai helyén egy lábás gesztusbokázóval a jobb lábát a balhoz zárja.

A magyar néptáncban előforduló bokázó zárlatok jellegzetes fordulata a 40.a ábra lejegyzésén olvasható légbokázó - bokázva zárás mozgólata. Az ábrán ♩ ♩ , számos más esetben ♩ ritmusban egymást követő két bokázótípus már a haladóbb néptánc technikák közé tartozik. A nehézséget az okozza, hogy a levegőben összeütött két lábat rögtön kissé nyitni kell, hogy a következő, I. pozícióba érkező bokázót el lehessen végezni. A technikát részletező lejegyzésben a 40.b ábra szerint oldalt irányú T-pozíciójellel utalhatunk a nyitásra, azonban az íráskép átláthatósága érdekében a nyitás jelölését rendszerint elhagyjuk, és a nyitást a következő bokázó jelölés miatt tudottunk, a bokázó szükségszerű velejárójának tekintjük.

A légbokázó - bokázva zárás mozgólata a legényes táncok jellegzetes pontzáró formulája is, rendszerint kétszer egymás után, ritmikai variációban előadva jelenik meg. A 41. ábrán a feketelaki sűrű magyar, a 42. ábrán pedig a lőrincrévi pontozó egy–egy zárómotívumát láthatjuk. Az egymáshoz formailag igen hasonló két motívum a zenei főhangsúlyhoz képest egy ♩ értéket eltolódott.

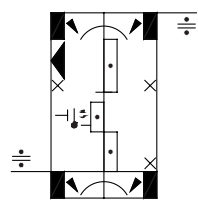


Egyes esetekben, elsősorban friss csárdás motívumokban a páros lábról indított légbokázók különleges, ritmikai díszítő szerepet kapnak. A ♩ vagy ♩^3 értékű, felütés jellegű elhelyezkedés a gyors tempójú táncban izgalmas, nehezen megfejthető ritmikájú motívumot hoz létre. A 43. ábra kétütemes sárpilisi friss csárdás szerkezetileg többé-kevésbé szimmetrikus motívumának második felét felütéses légbokázóval variálja a táncos. Ha a légbokázó ritmikai helyét megértettük, előadása technikailag könnyebb, mint az előző motívumokban, mert a gyors tempó miatt nem kell magasra ugrani. A 44. ábrán látható decsi körscárdás női motívumában is találunk „megugrató” jellegű, felütéses légbokázót. A légbokázóból egy lábra talajra érkezés technikája hasonló az előző motívumokban megismerthez. Az alig észrevehető egy lábás támasztékra a táncosoknak itt azért volt szükségük, hogy onnan lépéssel ereszkedhessenek a bukós-mártogatós táncok jellegzetes mély II. pozíciójába.

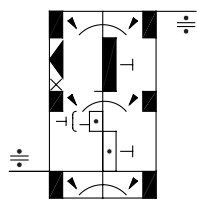


45.

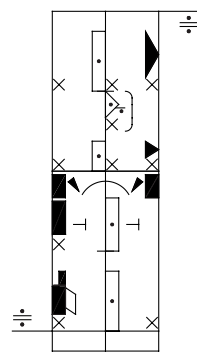
Jelentősen nehezebb a légbokázókat megvalósítani akkor, ha egy lábról indítjuk a felugrást, mert a test teljes súlyát egy láb izomerejével kell a levegőbe emelni. Az egy lábról indított légbokázók legismertebb fajtája a magyarvistai legényesben megjelenő „nagyharang”. A 45. ábra szerint lejegyzett motívumban a táncos az első ütem főhangsúlyára jobb lábbal bokázva a bal mellé lép, és a bokázással „kiütött” bal lábat oldalt mélybe emeli, majd felugorva a harmadik nyolcadra jobb lábát bokázva a balhoz üti.




46.



47.



48.

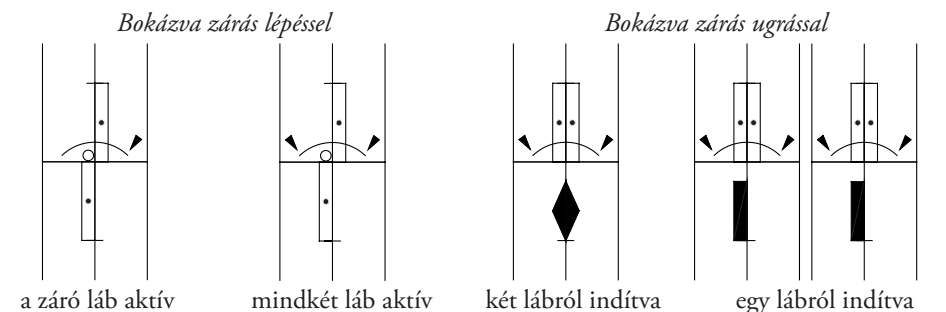
Az egy lábról indított légbokázók csoportjában is találunk olyan motívumokat, amelyekben a légbokázók felütés jellegű, ritmikai díszítő szerepet kapnak. A 46. ábra sándorfalvi oláhos motívumában a légbokázót valójában egy „cifrához” kapcsolta a táncos úgy, hogy a motívum első fázisához a szokásosnál kissé nagyobb ugrást, és a főhangsúly előtt  ritmikai értékű felütéssel végzett légbokázót. Az egy lábról indított felütéses légbokázó előadási technikája is más, mint a páros lábról indított légbokázónál. A 34. – 41. példákban a légbokázó lábak a kezdő kisebb

vagy nagyobb terpeszből egymás felé lendülnek, a 46. ábra motívumában azonban az egyik láb mintegy „harangszerűen” kiüti a másikat. Lényegében ugyanezen motívum 47. ábrán lejegyzett változatában a „felütéseket” megkétszerezte a táncos, és így minden mérőnegyed előtt végzett egy légbokázót. A sárpilisi ugrások között is találunk olyan motívumot, amelyben az egy lábról indított légbokázó felütés-szerűen jelenik meg. A 48. motívum lengető és „cifra” mozgástémájának kapcsolását a táncos egy felütéses légbokázóval tette érdekesebbé.

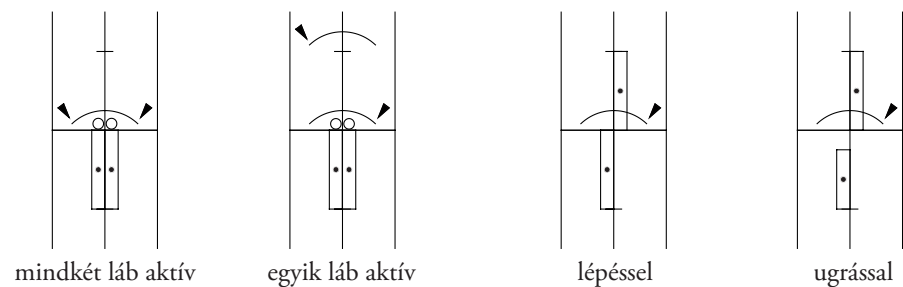
A bokázók rendszerének összefoglalása

Dolgozatunk végén áttekinthető módon összefoglaljuk a bokázók típusait. A típusokat most valós tánckörnyezetüktől elvonatkoztattuk és onnan csak magát az absztrakt mozdulatot emeltük ki.

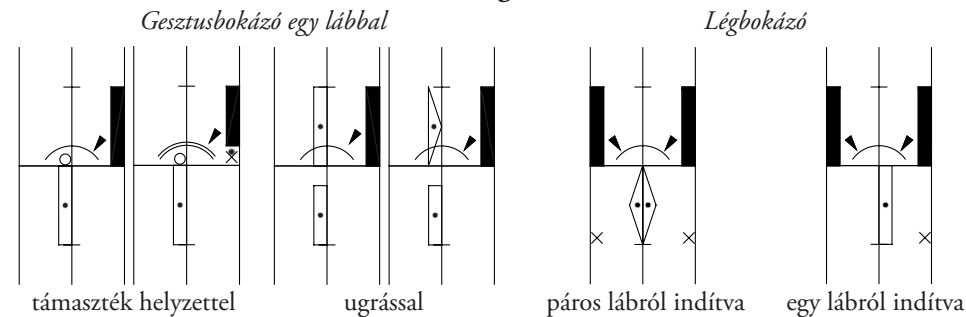
Bokázók támasztólábbal



Pozíciót megtartó bokázó



Bokázók gesztuslábbal





A felhasznált motívumok forrásjegyzéke

No.	táncnév	helység	filmleltári szám	táncírásleltári szám	lejegyző	megjegyzés
4.	kun verbunk	Kunszentmiklós	639.1	974.	Lányi Ágoston	
5.	kun verbunk	Kunszentmiklós	639.1	974.	Lányi Ágoston	
6.	friss csárdás	Tiszakanyár	275.4	51.	Lányi Ágoston	
7.	ugrós	Alap	819.2	1363.	Fügedi János	
8.	„verbung”	Hosszúhetény	916.6	1339.	Fügedi János	
9.	„olajos”	Táapé	154.1	120.	Lányi Ágoston	
11.	dus	Szany	93.	442.	Lányi Ágoston	
12.	verbunk	Geszteréd	281.1	1241.	Fügedi János	
14.	„hatoztató”	Alsóberecki	695.2	971.	Lányi Ágoston	
15.	„hatoztató”	Alsóberecki	695.2	971.	Lányi Ágoston	
16.	kun verbunk	Kunszentmiklós	639.1	974.	Lányi Ágoston	
17.	kun verbunk	Kunszentmiklós	639.1	974.	Lányi Ágoston	
18.	dus	Szany	759.5	876.	Lányi Ágoston	
19.	cigánytánc	Örízsepetér	363.7	1116.	Lányi Ágoston	
20.	körverbunk	Kapuvár	759.7	983.	Lányi Ágoston	egyszerűsített
21.	körverbunk	Kapuvár	759.7	983.	Lányi Ágoston	
22.	magyar csárdás	Kiskálló	255.8	1.c	Lányi Ágoston	
23.	„hatoztató”	Alsóberecki	695.2	971.	Lányi Ágoston	
24.	„hatoztató”	Alsóberecki	695.2	971.	Lányi Ágoston	
25.	„hatoztató”	Alsóberecki	695.2	971.	Lányi Ágoston	
26.	magyar verbunk	Ökörítőfülpös	383.2	8.	Lányi Ágoston	
27.	verbunk	Szilice	632.2	552.	Lányi Ágoston	
28.	magyar verbunk	Ökörítőfülpös	383.2	8.	Lányi Ágoston	
29.	lassú csárdás	Nagyecsed	640.2	1197.	Fügedi János	
30.	friss csárdás	Sárpilis	174/VI.7	127.	Lányi Ágoston	
31.	verbunk	Sárpilis	174/VI.1-3	128	Lányi Ágoston	
32.	legényes	Bogártelke	558.1	325.	Lányi Ágoston	
33.	pontozó	Magyarózd	1366.1	1254	Fügedi János	
34.	dus	Szany	759.5	876.	Lányi Ágoston	
35.	legényes	Bogártelke	637.2	1375.	Fügedi János	
36.	legényes	Inaktelke	541.3	199.	Lányi Ágoston	
37.	legényes	Inaktelke	nincs adat	nincs adat	Lányi Ágoston	Lányi 1980, 127
38.	oláhos	Sándorfalva	262.1	67.	Lányi Ágoston	
39.	pontozó	Magyarózd	1366.1	1254	Fügedi János	
41.	sűrű magyar	Feketelak	508.6a	241	Lányi Ágoston	
42.	pontozó	Lőrincréve	224.1	61.	Lányi Ágoston	



43.	friss csárdás	Sárpilis	174/VI.7	127.	Lányi Ágoston	
44.	körcsárdás	Decs	164.11	832.	Lányi Ágoston	
45.	legényes	Magyarvista	8.1	60.	Lányi Ágoston	
46.	oláhos	Sándorfalva	262.1	67.	Lányi Ágoston	
47.	oláhos	Sándorfalva	262.1	67.	Lányi Ágoston	
48.	ugrós	Sárpilis	174/VI.23	974.	Lányi Ágoston	

filmleltári szám: MTA Zenetudományi Intézet Néptánc Archívum Ft.
táncírásleltári szám: MTA Zenetudományi Intézet Néptánc Archívum Tit.

Irodalom**Farkas**

2001 Farkas Zoltán: *Néptánc alaptéchnikák módszertana – Ugrós, lakócsai táncok, kalotaszegi csárdás*. Budapest, Planétás Kiadó, 2001.

Fügedi

2007 Fügedi János: Az érintő gesztusok időegység írásmódja. In: *Táncagyomány: átadás és átvétel*. Szerk.: Barna Gábor, Csonka-Takács Eszter, Varga Sándor. Szeged, Néprajz és Kulturális Antropológia Tanszék, 2007. 101-116.

Lányi

1980 Lányi Ágoston: *Néptáncolvasókönyv*. Budapest, Zeneműkiadó, 1980.

Lévai

2003 Lévai Péter: Rábaközi dus. In: *Néptáncaink tanítása – Ugrós táncaink*. Szerk.: Zórándi Mária. Budapest, Planétás Kiadó, 2003. 53-69.

Lévai

2003 Lévai Péter: Dél-alföldi oláhos. In: *Néptáncaink tanítása – Ugrós táncaink*. Szerk.: Zórándi Mária. Budapest, Planétás Kiadó, 2003. 109-123.

Pesovár

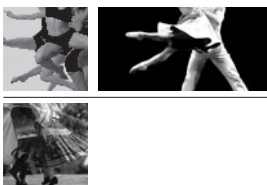
2003 Pesovár Ernő: *A magyar tánc történet évszázadai*. Budapest, Hagyományok Háza, 2003.

Szilágyi

2003 Szilágyi Zsolt: Somogyi páros ugrós. In: *Néptáncaink tanítása – Ugrós táncaink*. Szerk.: Zórándi Mária. Budapest, Planétás Kiadó, 2003. 70-92.

Szilágyi

2003 Szilágyi Zsolt: Felső-Tisza vidéki ugrósok. In: *Néptáncaink tanítása – Ugrós táncaink*. Szerk.: Zórándi Mária. Budapest, Planétás Kiadó, 2003. 124-138.



Juhász Dóra

Mozgássorok, írott sorok

Alapvetések, elméleti alapkérdések tánc és irodalom, szöveg és koreográfia viszonyáról a XX. századi tánc történet, a modern tánc kialakulásának tükrében a kortárs táncművészet legfrissebb tendenciáira vetítve

*„love, love the low smoke rolls from me like Isadora's scarves,
I'm in a fright/ one scarf will catch and anchor in the wheel”.*

*„Ó, szerelmem, lassú füst hömpölyög /Rólam, Isadora-sálak, félek:
Egy sál horgonyt vet a küllők között.”*
Sylvia Plath

A tánc történet legendás pillanatai – legyenek azok mozgássorok, emblematisz táncszínpadi karakterek, vagy életrajzi motívumok egy táncos, koreográfus életéből – gyakran válnak irodalmi alapanyaggá, irodalmi szövegekben intertextuális utalássá: ez a legkevésbé sem meglepő. Ha a XX. század sok szempontból legmeghatározóbb táncosnőjére gondolunk azonnal eszünkbe juthat néhány kiváló példa és találmányra kiválaszthatunk néhány igazán különlegeset.² A fent idézett – személyes kedvenc – Sylvia Plath verssor Isadora Duncan tragikus halálát fonja lírai, tragikus-rettegett, sors-motívummá az 1950-es évek környékén, míg Mihail Bulgakov 1925-ös Kutjaszív című kisregényében a Philip Philipovich nevű karakter Isadorára hivatkozva fakad ki feldúltan: „Meglehet, hogy Isadora Duncan így csinálja. Lehet, hogy a dolgozószobában ebédel, a nyulakat pedig a fürdőszobában boncolja. Meglehet. De én nem vagyok Isadora Duncan!”³ A versszöveg néhány sora a tragikus halál körülményeinek lírai stilizálására példa, míg ez utóbbi prózarészlet a kortárs felfogást karikírozza, Isadora olykor szokatlannak, dekadensnek ható kezdeményezéseinek tart görbe tükröt – s egyúttal egyidejű, korabeli látélet is az Isadora-jelenségről. Elképesztően izgalmas egy-egy ilyen irodalmi végtermék, illetve az ezen keresztül kibontakozó részben fikatív, részben valóságos tánc történeti kontextus és karakterológia, ám maga a folyamat – tánc történeti adatból irodalom – meglehetősen könnyen lekövethető. A táncművészet ugyanis rendkívül könnyedén válik szépirodalommal. Itt. Így. Adatokon, eseményeken keresztül, akkor, amikor nem a koreográfia matéria rögzítése a cél, hiszen arra az irodalom vajmi kevésbé alkalmas. De mi történik, ha megfordítjuk a folyamatot? Ha azt vizsgáljuk, amikor irodalmi alapanyagokhoz nyúl, szöveges narratívákat, versszövegeket használ fel a táncművészet... Dolgozatomban nem céltom és szándékomban konkrét művek részletes vizsgálata, sokkal inkább a téma kapcsán felvetődő elméleti problémákra szeretnék rákérdezni (természetesen példák mentén, művészek, darabok, tánc törté-

¹ Sylvia Plath: Negyvenfokos láz. Tandori Dezső fordítása.

² John Dos Passos 1936-ban született *The big money* (Dől a pénz) című művében épp úgy felbukkan egy Isadorához kapcsolódó fejezet, mint példának okáért Connie Willis amerikai sci-fi író egyik regényének zárlatában és akkor nem beszélünk azokról a kötetekről, szépirodalmi művekről, monográfiaikról, amelyek ténylegesen a művésztől és életéről szólnak.

³ Bulgakov, 1988. Hetényi Zsuzsa fordítása.

téneti jelentőségű események és elméletek felidézésével): milyen akadályokba ütközik irodalom és táncművészet kölcsönhatása? A XX. századi táncművészetben zajló változások úgy gondolom kifejezetten kevésbé kedveznek ennek a viszonyoknak – szeretném megmagyarázni, feltárni miért. A zenei formák koreográfia képző hatása ebben az időszakban – a szimfonikus művek kialakulásának idején – jóval erősebb, mint az irodalmi szűzsé, a „mese” hatása... Itt az egyik kulcsjelenség, ami vizsgálatra érdemes, az a megújuló test-felfogás, a zenei formákhoz való viszony, és a szimfonikus balettek, valamint a modern tánc kialakulásának, XX. századi fejlődésének markáns jellegzetességei. Másrészt irodalom és tánc kapcsolata kapcsán nem szabad megfeledkeznünk a szöveg (mint struktúra) és a tánc (mint egy más típusú művész szerkezet, koreográfiai rendszer) viszonyának alakulásáról sem. A XX. század elején-közepén kialakuló test-felfogást mélyebben vizsgálva és vizsgálva arra a következtetésre jutottam, hogy tulajdonképpen már az Isadora Duncan-féle test-képzetben és koreográfia-felfogásban ott rejlik egyfajta új, táncdramaturgia szemlélet. Az a fajta táncdramaturgiai látásmód, amely napjaink kortárs műveinek totális színpad-felfogását is alakítják, noha dramaturgia és tánc viszonyáról jelenleg sem esik kellő mértékben és mélységben szó. Éppen ezért fontosnak tartom érinteni – irodalom és tánc kapcsolatáról beszélve-írva – a tánc(művészet) szöveghez való viszonyát, a dramaturgia új útjait, amely épp a XX. században formálódó új irányelvekben, a modern tánc kialakulásakor megfogalmazott alaptételekben gyökerezik, gyökerezhet.

A szöveg (irodalmi mű)-tánc transzformáció legkönnyebben a klasszikus balett világában érhető tetten és vizsgálható. Az irodalmi szöveg ugyanis elsősorban mint történetív, narratíva jelenik meg a táncművészetben. Olyan szövegalapú alpmatériaként, amely nem pusztán felépített dramatisz struktúrájával, eseményláncolatával válik lényegessé egy koreográfia kapcsán, de azzal a tulajdonságával is, hogy a közönség számára egy előzetesen „beszerezhető” tudásra épít, világosan felismerhető karakterekkel. Nem véletlen, hogy a cselekményes balettek mindenkor kiváló és remekül funkcionáló „alapanyaga” példának okáért a shakespeare-i dráma világ. William Shakespeare ebből a – koreográfiai szempontból – aranybánya, akár a Szentivánéji álomra, akár a Rómeó és Júliára gondolunk. Ez utóbbi olyan koreográfusokat ihletett meg, mint Bronislava Nijinska, aki bátyjával ellentétben nem szakít a klasszikus balett-hagyományokkal, ám George Balanchine segítségével mégis új utakat nyit a balettben – a mozgásnyelv szempontjából azért mert sportelemekkel, gimnasztikus koreográfiai megoldásokkal vegyíti a klasszikus balett-technikát, a dramaturgia szempontjából pedig azért, mert 1926-ban saját Rómeó és Júliájukat próbatermi miliőben koreografálják: díszletben, mozgásban, történetkezelésben is fikció és valóság kettősségével játszanak, kreatívan és invenciózusan. Aztán itt van Leonyid Lavroszkij, aki az 1940-es évek legelején a Szovjetuniójában alkotta meg a maga verzióját a veronai szerelmesekre (miután a Bolsoj balett visszautasította a művet, így annak ősbemutatóját nem Moszkvában tartották, hanem 1936-ban Brno-ban). Lavroszkij komoly előtanulmányokat folytatott, Prokofjevvel közösen dolgozva a partitúrán, Shakespeare-kutatókkal működött együtt és voltaképp (ideológiai hatásoktól sem mentes) mélyanalízisnek vetette alá a darabot. Ez tehát az úgynevezett dramobalettek időszaka. A Rómeó és Júlia azonban a narratív balettek 1960-as 70-es években való visszatérésének, utolsó valódi korszakának is kiemelkedő darabja: John Cranko épp úgy készítette rá koreográfiát, mint Kenneth Macmillan. Ez utóbbi, 1965-ös verzió már nem a szovjet mintára „kötelező” happy end világában mozog, interpretációjában sokkal többet merít a pszichológia területéről. Nem beszélve a darab Broadway-verziójának feltűnéséről, a West-Side Story sikeréről. Ezek a példák tökéletesen illusztrálják azt is, hogy egy-egy narratív természetű, irodalmi alapokon nyugvó, a koreográfia alapszövegét képező irodalmi mű milyen tökéletesen alakítható a koreográfus ideológiai meghatározottságának, a kor esztétikai, társadalmi, sőt akár politikai elvárásainak megfelelően. Ez befogadás-esztétikai szempontból izgalmas kérdés. Az olvasói magatartással szemben itt a koreográfusi interpretáció szabadsága kiválóan megfigyelhető. Az irodalmi művet már



ismerő néző ugyanis pontosan elég kapaszkodóval bír ahhoz, hogy a közös kontextus magabiztosságával fogadja be a táncművet és „olvassa” azt, miközben az épülő tánc- és mozgás-narratíva akár újra is íródhat a darabban (példának okáért megváltozhat a zárójelenet, s ezáltal a darab egészének a végkicsengése). A cselekményes balettek sajátossága és logikus szabálya, hogy a díszlet-használat jelöli, hogy a cselekmény hol játszódik (térben, közegben) és a jelmez-világ kommunikálja, hogy mikor (időben, amely tehát a modernizáció elsődleges terepe lehet). Az irodalmi művek ilyen típusú „felhasználása” nem ritka a balett-színpadokon, és ez tökéletesen érthető jelenség. Ám ne feledkezzünk meg arról, hogy a cselekményes balettek világában sem kizárólag a shakespeare-i szöveg nyújt alapot. Sőt. Tulajdonképpen teljesen egyértelmű dologra hívom fel a figyelmet, amikor azt mondom, hogy a zenei anyag – amely természetesen az irodalmi szüzsé mintájára alakul(hat) ki rendszerint – legalább oly fontos és meghatározó a darab és a koreográfiái szerkezet szempontjából. Nem mindegy tehát – a darab élete, története, a koreográfiák fennmaradása és továbbélése, evolúciója szempontjából sem, hogy Csajkovszkij vagy Profokjev a zeneszerző. Miért emelem ki ezt a teljesen kézenfekvő tényezőt ilyen hangsúlyosan? Mert ha kilépünk a narratív balettek, dramabalettek közegeiből azt tapasztalhatjuk: a XX. századi táncművészet egészen új irányban, más irányban dolgozik, kutat-keres és működik. A fókuszban a test, a test szabadsága áll és nem a történet kötöttsége. A zene továbbra is meghatározó, de a dallamok és ritmusok mozgással való találkozásának végtelen lehetősége dominál és nem a szüzséhez illesztett-komponált zenei formák bizonyos fokú kötöttsége. Alig néhány évvel a századforduló után, 1903-ban Isadora Duncan – levéve tüőt és spicc-cipőt – a következőt fogalmazza meg a jövő táncáról: „A jövő tánca egy újfajta mozgás lesz...” S a görögség tánc-felfogásához való visszatérés jegyében, pontosabban a görög kultúra tánc-képének modern újjászületésének szellemében arról beszél: „A jövő táncosnője olyan ember lesz, akinek teste és lelke összhangban nő fel, s lelkének természetes nyelve testének beszédévé alakul. Az ilyen táncos nem nemzet tulajdona, hanem az emberiségé lesz. Nem nimfákat, tündéreket, vagy kacér nőcskéket fog ellibegni, hanem asszonyokat ábrázol majd a lehető legnagyobb és legigazabban. És felismeri a női test üzenetét...”⁴ A feminista nézőpont túl, ami fontos ebben a kijelentésben, az a test – szerep- és koreográfiaképző –jelentőségének felismerése. Tehát nem egy tündér-történet elbeszélése, jelen esetben eltáncolása válik központi jelentőségűvé, hanem a test szabad akaratának expresszivitása. A kifejezés és önkifejezés. Pontosan ezt támasztja alá a tény, hogy Isadora Duncan számos olyan zeneműre készített koreográfiát, melyet alapvetően és eredetileg nem tánc-koreográfia létrehozásának céljából készítettek. A zene szüzsé tehát elvben sem szolgál(t) színpadi célokat. A zene szerkezet való alkalmazkodás, a zenei struktúrából nyert inspiráció tehát dominánsabb, mint a történetmesélés kényszere és ez az elmélet – a tánc történetet innen, a XXI. századból „visszaolvasva” erőteljesen a szimfonikus koreográfiák, majd a tiszta tánc irányába mutat. Nagy léptekben, e dolgozat logikája szerint haladva bátran kiemelhetjük a Bauhaus triadikus balettjének gép-test felfogását, mint a motorikus test-képzet eszményében és a formák bővültében megvalósuló szélső értéket. Egészen más, mégis rendkívül test-fókuszált nézőpontot képvisel a táncot tiszta, személytelen mozgásrendszerként értelmező Cunningham a század második felében – ezek a példák sorban egy olyan irányt és évtizedeken átívelő tendenciát rajzolnak ki, amelyek a klasszikus irodalom-tánc viszonyt újra és újra felülírja a test, a fizikai jelenlét jelentősége. A narratívákban való gondolkodás a tánc-színpadon pedig folyamatos hol halványul és erősödő jelenléttel létezik, párhuzamosan a modern tánc új irányzataival. Ez a kettősség már törvényszerű.

A hagyományos irodalmi művek táncszínpadi adaptáció napjainkban is egyre több problémát vetnek fel – a nagyszínpadi balett-művek a klasszikus hagyományok és koreográfiák továbbgon-

⁴ Fuchs, 2007.



dolásával és rekonstrukciójával hitelesítik a múlt irodalom-tánc viszonyának legszebb „termékeit”, miközben a nemzetközi kortárs táncszcéna az absztrakt, pure dance iránnyal párhuzamosan újra meg újra nyitni próbál a a konceptuális tánc, az installáció jellegű táncszínházi, performansz-jellegű formák felé, ahol újra nagy jelentőséggel bír a szöveg. Az előre megírt, szerzővel rendelkező, irodalmi vagy épp tudományos szöveg. Ám természetesen nem adaptáció formájában. A kortárs alkotók legfrissebb darabjaiban (is – hiszen valljuk be, a jelenség nem új) a szépirodalmi, lírai szöveg fragmentumok, töredékek formájában jelenik meg, a színpadi előadás, a koreográfia egyik rétegeként. Ezen a ponton pedig a táncdramaturgia igen sok problémát, kérdést felvető témájánál vagyunk és éppen a táncművészet kapcsán érdemes ezt az irodalmi komponens szerepe mentén definiálni. „A dramaturgia az a valami, ami a színpadi mű különböző komponenseit egységgé szervezi vagy inkább azt a szüntelen, folyamatos párbeszédet jelöli, ami az előadást létrehozó alkotók folytatnak munka közben? A darab lelkét, belső struktúráját? Esetleg a dramaturgia nem más, mint annak meghatározza, hogy használja és működteti az adott előadás a teret és az időt, a kontextust, sőt a nézőközönséget magát? E kérdésekre a válasz talán az: „Igen, de...”⁵ Ez az aprócska „de” pedig a probléma kulcsa amennyiben tánc és dramaturgia viszonyát vizsgáljuk. Mert bizony létezik mozgásdramaturgia és fénydramaturgia, ám nem túl meglepő módon elsősorban akkor válik metszően és kikerülhetetlenül fontossá mindkét fogalom, és a fogalom fedte funkció, amikor valami látványosan megtöri a koreográfia tiszta struktúráját. Erre a legtökéletesebb példa: amikor megjelenik a táncszínpadon a szöveg. Vetítve, mondva, írottan, hangzón. Amikor a mozdulatok sorát megakasztja, vagy épp összekapcsolja néhány mondat (idézet, drámarészlet, prózai betét, improvizált szöveg, kalligrafikus szépségében vetített betűhalmaz és szó-sorozat). De vajon szükség van-e, ilyen formában van-e szükség a szövegre a koreográfiában? A félreértések elkerülése végett szögezzük le, ha a fenti, dramaturgiával kapcsolatos kérdések valamelyikére az „igen, de...” válasz helyett inkább a „nem, de...” felelet lenne a helyes, az épp az első kérdés, első szakasza. Meggyőződésem, hogy a dramaturgia nem elsősorban a szöveges anyagok szerkesztését, értelmezését és strukturálását jelenti. Sokkal inkább a (tánc)darab önálló, több komponensből álló rendszerét, amelynek a szöveg épp úgy része (lehet), mint a fény és a sötét, a zene és a csend, a térhasználat, a látványvilág. „Egy darab dramatikus struktúrája leginkább úgy értelmezhető, mint egy speciális rétegrendszer, sztratigráfiai anyag, amely síkon, szintek, rétegek egymásutánjából áll: szövegből, fizikai megnyilvánulásból, akciókból, gesztusokból, zenéből és/vagy hanganyagból, díszletből és/vagy építészeti, színpadszerkezeti megoldásokból...”⁶ Az irodalmi szöveg használatának módja és keretei-korlátai tehát épp azért, a táncdramaturgiai kérdések kimondhatatlan fontossága okán érdemelnek valódi táncszakmai figyelmet. Mert ha egy irodalmi mű részletei megjelennek egy kortárs koreográfiában, akkor annak jelentősége van, kell, hogy legyen. Már csak azért is, hogy előbb vagy utóbb irodalmi művek reflektáljanak egy-egy mozdulatra. Mondjuk úgy, mint miként a legfiatalabb költő-generáció egyik jeles tagja Nemes Z. Márió reflektál egy Ladjászki Márta koreográfiára: „A tánc egy zsiros gép. Cérnaszálon függve vagy más tornaszeren. Mindenki összezsírozza magát örömeiben. Ez az utolsó beöntés a szeretet előtt.”⁷

⁵ Kerkhoven, 1994.

⁶ Turner –Behrnt, 2008. 32-33.

⁷ Nemes, 2007.

**Felhasznált irodalom****Au**

2002 Susan Au: *Ballet and Modern Dance*. London, Thames & Hudson, 2002.

Bulgakov

1988 Mihail Bulgakov: *Kutyaszív*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1988.

Duncan

1927 Isadora Duncan: *My Life*. New York, Boni and Liveright, 1927.

Fuchs

1995 Fuchs Livia: *Fejezetek a modern tánc történetéből*. Budapest, Magyar Művelődési Intézet, 1995.

Fuchs

2007 Fuchs Livia: *Száz év tánc*. Budapest, L'Harmattan, 2007.

Kerkhoven

1994 Marianne van Kerkhoven: Introduction to „On dramaturgy” In: *Theaterschrift* (1994) 5-6. sz. 8-34.

Mazo

1995 Joseph Mazo: *A modern amerikai tánc története*. Budapest, Planétás, 1995.

Nemes

2007 Nemes Z. Márió: *Puskin mellei*. In: *Nemes Z. Márió: Alkalmi magyarázatok a hísról*. Budapest, L'Harmattan, 2007.

Plath

2002 Sylvia Plath: *Sylvia Plath versei*. Budapest, Európa, 2002.

Turner-Behrndt

2008 Cathy Turner – Synne K. Behrndt: *Dramaturgy and Performance*. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2008.



Körtvélyes Géza

Pásztor Vera és Vashegyi Ernő balettestje¹

Új bemutatókban oly szegényes balettelünkben esemény volt Pásztor Vera és Vashegyi Ernő önálló balettestje. Az előadás igazi művészi élményt nyújtott a nézőknek. Az új és régi számok többségét magasfokú, igényes művészség: kifinomult ízlés, költőiség, mélyen átértett és táncban megformált zeneiség jellemezte. A kiválasztott zeneszerző társak közül Vashegyi Ernő és Pásztor Vera alkotói szemlélete és koreográfiai művészete talán Debussy-hez áll a legközelebb – nem véletlen tehát, hogy legsikerültebb műveik Debussy zenéjére készültek.

A koreográfusok e műveikben láthatólag arra törekedtek, hogy az érzelmek bensőséges világát, az emberi lélek mélyebb rétegeiből fakadó, aprólékosan finom mozzanatait fogalmazzák meg. Ez sikerült, s ez jellemzi egyéb műveik alkotói stílusát. Más ez a felfogás, stílus és formanyelv, mint ami ma Operaházunk magyar és szovjet balettjeiben általában érvényesül. Nagyon jó, hogy ez az új szín (tulajdonképpen ismét) megjelent a balettszínpadon.

Vashegyi Ernő és Pásztor Vera művészetének legjava igaz, mélyen emberi, humanista levegőt áraszt, gazdagodik vele táncművészetünk.

Az Orpheus és Euridike (Gluck zenéjére) nemesen egyszerű, a mitológiai téma klasszikusságát, a zenében kifejeződő vágy és szenvedés tragikus küzdelmét stílusosan formálja meg.

A Csónakban igazi táncban megjelenített Debussy zene. Két szerelmes fiatal kapcsolatát s egyben az ember és a természet viszonyát költői finomsággal, nagyon hangulatosan jeleníti meg. A jelmezek itt is s általában a többi számokban is igen jól segítik a mondanivaló teljesértékű kifejezését.

Kiemelkedik a látott számok közül az Egy faun délutánja (Debussy) – kitűnő alkotás ez. Sikeresen oldja meg azt a bonyolult összetettséget, amit a görög témának és Debussy zenéjének, az érzékiségnek és tisztaságnak, az állatnak és emberinek, az egyszerűnek és a komplikáltnak ez a művészi komplexuma feladatként állít a koreográfus elé. A fiatal faunban ébredő vágy itt az örök természet tiszta és magasztos törvényét jelképezi és testesíti meg.

Egészen más utakra visz bár ez is jellemzően Debussy szám – a Négerke. Elragadóan kedves, formás, néhány epizódból felépült jellemkép egy néger cipőtisztító kislányról. Meleg emberség, játékoszemű nagy szeretet hatja át ezt a jellemzően modern művet, amely kétségtelenül az egyik legsikerültebb alkotás ebben a műsorban. Egészen modern és kitűnő Gerschwin: Egy amerikai Párizsban című művére készült kompozíció is: könnyed, szellemes, friss és nagyon jellemző – a mai élet táncbeli ábrázolásának ritka és jólsikerült eredménye.

A felsorolt számok mindegyike – egy-két apróbb mozzanattól eltekintve – igen jó. A többi számot helyszűkében csak megemlíthetjük. A Lenhajú lány (Debussy) impresszionista arckép: egy hangulatot ragad meg s vázol fel néhány vonással anélkül, hogy mélyebb, átfogóbb ábrázolásra törekednék

¹ Ez a kritika 1956 tavaszán íródott, akkor azonban nem került közlésre. A bemutatóról (Sebestyén György tollából) egy másik kritika (Az emberi test költészete) is született, amely a Táncművészet 1956. évi. júniusi számában (265-269. oldal) látott napvilágot.



(bár mintha a zene mégis többet mondana). Az eléggé gyenge Minkus Don Quijote-ra koreografált mű a műsorban inkább a jólsikerült stílusanulmány szerepét tölti be. A Liszt Szerelmi álmok-jára készült romantikusan hangulatos kompozíció indítása és befejezése jobban sikerült, mint a téma közép része, kifejtése. A Tere-ferre polka (Johann Strauss) kedves, évődő szám, ügyes és hatásos. Felfogásában és megoldásában nem sikerült Bartók: Allegro barbaro-jának koreográfiája, a zene ugyanis (Hollay Béla sikeres hangszerezésében) érzésünk szerint több nyers vadságot, darabosabb és élesebb mozgást követel meg. A Weiner Első Divertimentójának részletére készült Két csikós jó ötlet, de kérdéses, hogy a zene mondanivalóját teljesen fedi-e? (A jelen megoldás mozgékonyágát különben a jelmez nagyon elnyomta.) A népszerű, feldolgozott Chaplin dalra készült két Két piciny fehér balettcipő érzelmességével és jó jellemzésével nagy hatású, művészségében azonban nem éri el a legjobb számok színvonalát.

A műsor – mint láthatjuk – sok számból áll, színes és változatos, a koreográfusok szélesskálájú tehetségéről tanúskodik. Ez a sokszínűség jellemezte Vashegyi Ernő és különösen Pásztor Vera előadóművészetét – az összes táncot ők ketten mutatták be. Színvonalas volt a műsor zenei szempontból is. A közreműködő Kovács Dénes és Sebők György ízlésesen, átélte játékkal szólaltatták meg a különböző Debussy, Ravel, Massenet, Prokofjev és Bartók műveket. Hollay Béla – aki igen muzikális balettkarmester – vezényletével a Néphadsereg Művészegyüttesének szimfonikus zenekara látta el a táncszámok kíséretét.

A balettestet a közönség nagy érdeklődéssel, az egyes számokat pedig nagy tapssal fogadta. A szép siker Pásztor Vera és Vashegyi Ernő táncalkotó és előadóművészetét bizonyította de, figyelmeztetés is: Operaházunk és hangversenyrendező szerveink elégítsék ki jobban minél több új, értékes bemutatóval a közönség megnövekedett balettgényeit.



Lelkes Zsófia

Test és kép

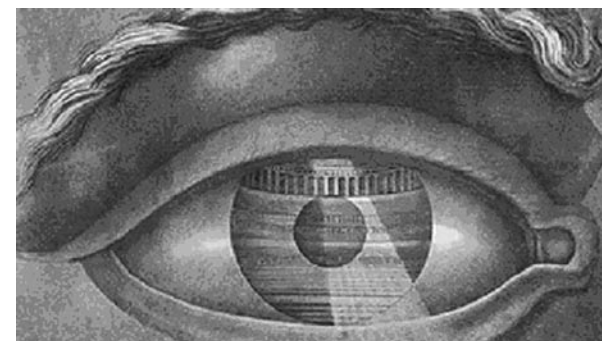
Testiség és képiség Josef Nadj (Nagy József) Büchner-rendezésében, kultúrák és műfajok határán

Amióta a színháztudomány megteremtette az irodalomtudománnyal egyenértékű műelemzések módszertani alapjait, bebizonyosodott, hogy az irodalomtudomány tárgyát képező dráma valamint a színházi előadás éles szétválasztása mesterkélt és kevéssé gyümölcsöző módja annak, hogy a színházzal mint kulturális jelenséggel foglalkozzunk. Jelen dolgozatomban a vizuális észlelés, a látás / nézés középpontba állításával az írott irodalmi mű valamint az abból létrehozott „élő” előadás közti különbségek hangsúlyozása helyett inkább összetartozásukra szeretném irányítani a figyelmet.

1. Nyelv, kép, írás és tánc. A vizualitás és a test.

Gadamer szerint a nyelv a hagyományos értelemben vett megértés határain túlmutat. Az írott és a beszélt szöveg a létezés egyik formája csupán, s a nyelviség értelmezhető mint egyetemes érvényű modell. A képiség, zeneiség, a mozdulat is része ennek a nyelv segítségével értelmezett világnak. Gadamer felfogásában tehát a nyelviség olyan jelenség, mely időben megelőzi a szót és a jelentést.¹

Sem egy performatív esemény, de akár még az irodalom sem szűkíthető le kizárólag a beszélt nyelvre. A performativitás a nézői oldalon (receptió) többszörös észlelést (látás, hallás, szaglás stb.) tesz lehetővé, mely az előadóművészek mellett az irodalmi műfajokban is fellelhető. Ezt tükrözik a műfajokat jelölő fogalmaink is, melyek a szóbeliség és írásbeliség egymást váltó, átfedő korszakokban keletkezett kultúrák eltérő észlelési módjaira reflektálnak. A líra szó, mely a lírai költemény



rövid alakja, maga is a lanttal kísért ének metaforája, melyhez mai napig a ritmus és a rím formájában hanghatások kapcsolhatók. Hasonlóan értelmezhető az eposz szó is, mely eredetileg beszédet, elbeszélést jelent. A dráma mint fogalom a 16. században terjedt el Európában az eredeti görög fogalom ('drama') nyomán. A szó alaptöve, a 'dran' cselekvést, történést jelent, mely egyaránt köthető a beszélt nyelvhez (pl. parancs, utasítás) és a mozdulatisághoz.

A szóbeli kultúrák létezését igazoló irodalmi fogalmaink éppen akkor (16-18. sz.) honosodnak meg az irodalom, a betűk világában, amikor az addig dominánsan szóbeliségre épülő kultúrákat

¹ Gadamer, 1984., Várszegi, 2005.



kiszorítva, a nyomtatott könyv terjedésének nyomán egyre inkább az írásbeliség nyer teret. Ez az a kor, mikor megnő az igény a pillanattal múló előadóművészet (zene, színház vagy éppen tánc) időt álló rögzítésére, mely során a test által létrehozott összetett produktumot kellene az írás elvont, egysíkú világába átültetni. A tánc (vagy akár a zene) „leírásával” a test által létrehozott jelből egy képi jel keletkezik. A rögzítés veszteséggel jár: az eddig többdimenziós jel képpé alakulásakor leegyszerűsödik és kizárólag látásunkat veszi igénybe. Az így keletkezett szöveg színpadra állításakor ismét ezen absztrahált képből kell a test által megvalósított jelet előhívni.

Kép és írás igen közel áll egymáshoz, (a távol-keleti írásokban egységet is alkotnak) hiszen mindkettőjük rögzített, s kizárólag a látáson keresztül észlelhetőek. A vizuális észlelés (látás, szemlélődés) előtérbe kerülésével más stratégia segítségével értelmezzük a minket körülvevő világot. Arra törekszünk, hogy egyes elemeit rendezzük, elkülönítsük, szétválasszuk őket egymástól, lineárisan rendezzük, egyszerűen: a látottakat elemezzük. A kultúrtörténet során nyelv(iség) és kép(iség) mint a tudományos diskurzus egymástól eltérő értelmezési modelljei, illetve kép és nyelv mint különböző művészi koncepciók felváltva játszottak meghatározó szerepet. A 20. század második felében, az ú.n. linguistic turn, azaz nyelvészeti paradigmaváltásnak köszönhetően az írásbeliség értelmezői stratégiái, azon túl a kultúra szövegszerű értelmezése általánosan elfogadottá vált (Geertz, Rorty). Az embert körülvevő közeg bármely megjelenési formáját immáron nyelvként értelmezte a tudomány. A kulturális jelenségeket jelekre és kódokra bontotta, mely a színházi előadás, később az ú.n. performatív szöveg elemzésének kiindulópontját képezte, továbbá ezek olvashatóságát hangsúlyozta.

A tánc pillanatnyi, tovaillanó jelekből jön létre. Alapvető szerkezetére elemeinek átmenetisége, szerkezetének adott térben történő felvillanása és szinte azonnali eltűnése a jellemző. Az egyes jelek, melyeket akár a tánc betűinek is nevezhetnénk, illetve azok egymáshoz való viszonya, rögzítettségük a konkrét koreográfia elemzésén túl számos további reflexiót tesz lehetővé mind az elmélet, a tánc- vagy mozdulatjelírás, mind a művészi alkotófolyamat során. Írásos kódolásának igénye már a reneszánsz korában megjelenik. A különböző táncjelírások története, noha egyikük sem vált általánosan elfogadottá, mint a latin betű, azok ábrázolási módja, szerkezetük a tánc adott korban elfoglalt helyéről, esztétikai megítéléséről tesznek tanúbizonyságot. A tánc, mint mozgó jel olvasata, mint egy térbeni kinetogramm mind a koreografáló „írásstudót” mind olvasóját arra készíti, hogy az írás törvényszerűségeivel konfrontálódjon a még oly testisége által egyedül táncszínpadon is, akár a konkrét táncjelírás, akár a tánc által rajzolt vonalak formájában.

A kilencvenes évek folyamán újabb paradigmaváltás figyelhető meg mind a művészetben, mind a tudományos munkákban. Immáron nem a nyelv, a szövegszerűség az elemzés kiindulópontja, hanem egyre inkább a non-verbális szimbólumrendszerek. A vizualitás, a képiség, a hozzá kapcsolható metaforák, azaz a „pictorial turn” uralják mind a hétköznapi, mind a tudományos nyelvhasználatot.²

A korai újkor kulturális változásaival, a centrálperspektíva megjelenésével a látás vált egyeduralgódóvá. A képi (illetve a képről való) gondolkodás igazi változását azonban a reneháryán keletkező kép (látás) felfedezése hozza. Az emberi test ekkor válik igazán a látás / nézés / tekintet privilegizált tárgyává. Kialakul a modern kor kukucsaszínpada, melynek perspektívikus, ámde síkként viselkedő terében képi hatásként érzékeljük az abban megjelenő színészt, s cselekedeteit. Egy újfajta kultúra kiindulópontja ez a sík tér, mely az intimitás új lehetőségeit kínálja, s később a képelőállítás technikai robbanásához vezet. A technika segítségével előállított kép a test, kép és média egységére épít, színház és film, kép és tánc viszonylatában különböző megjelenési formát ölt, másként hat, mely a tömegkommunikációban a test radikális képpé egyszerűsödéséhez vezetett.³

² Mitchell, 1997.15.

³ Haß, 2005., 2006.



A kép (a tánc során keletkező, térben bejárt vonalak formájában) és az absztrakt jel a modern tánc és képzőművészet egyik fontos témája (pl. Raummuster, „térmenta”).⁴ A 19. és 20. század fordulóján felvirágzó mozdulatművészet tanulsága szerint, a tánc mint mozdulatok sora, képekből, vonalakból reprodukálható, újra előállítható s ismét képi írásjelekre bontható, ahogyan tette ezt Albert Zorn, Joan és Rudolf Benes, Lábán Rudolf táncjelírása megalkotása során. A tánc immáron képek segítségével rögzíthető. Az egyes képi pillanatként felfogható, pózzá merevített táncmozdulatok segítségével szövegszerűen leírható / feljegyezhető és olvasható.

Úgy tűnik tehát, hogy jelen korban a képiség az, amely az írást és a testet mint a művészi kifejezés lehetséges hordozóit egymással összekapcsolja. A táncjelírás célja az olvashatóság és a tánc megismételhetősége, reprodukciója. Akárcsak az irodalom, a tánc is rögzítettségé által azonban elveszti testiségét, az érzékszervek által közvetített tartalmát, legyen az hang, illat, tapintás, érzékiesség.

A tánc talán a legegységesebb példa arra, hogy a mozdulatoknak nincs kizárólagos jelentése, nem fordíthatóak egy az egyben. Akár rituális, akár színpadi közegben kel életre a mozdulat, nincs egy kizárólagosan hozzárendelt jelentése, betűszerű leképezése nem lehetséges. Noha egy-egy mozdulat viszonylag precízen leírható szavak segítségével, mint azt a romantika balettkritikájának virágnyelve, vagy Heinrich Heine számos esszéje bizonyította; visszaadható egymást követő statikus vagy mozgó képek segítségével – lényege, a táncoló és néző (testének) egymásra gyakorolt hatása a színház speciális terében a vizualitás (szavak, képek) segítségével nem megfogható.

Mégis a szó, az irodalmiság (litera mint betű) és a performativitás nem egymást kizáró fogalmak. Az irodalom maga is valamilyen élményre, megélt eseményre reflektál, melynek irodalmi lenyomatára hatással van az adott kor kulturális közegében elfogadott nézőpont, látási / láttatási mód. Ugyanezen nézőpont (perspektíva) a színházi, tágabb értelemben performatív események kiindulópontja is.⁵

2. Szöveg, kép, test találkozása Josef Nadj / Nagy József Büchner Woyzeck⁶ c. előadásában

Josef Nadj / Nagy József⁷ Woyzeck rendezése⁸ nem szorítható műfaji határok közé. Sem nem pusztán tánc vagy pusztán szöveg. Tánc, mivel mozdulatsorokból jön létre az előadás, mivel a ritmus strukturálja a mozdulatokat és recepciójukat, mivel az adott színházi térben együtt mozgó testekből idézik meg drámát. A szemiotika, vagy a hermeneutika szemszögéből nézve ugyanakkor szöveg is. A rendezés szövete testek által alkotott képekre (elemekre) bontható, mely azonban

⁴ Brandstetter, 1995.

⁵ Haß, 2005.

⁶ Georg Büchner (1813-1837) Woyzeck című drámatörredéke (1837) a 20. században futott be igazi színpadi karriert, s nemcsak a német nyelvterületen belül. Az első irodalomtudományi eredményeket követően a dráma ősbemutatójára 1913-ban, a müncheni Residenztheater-ben került sor, rendezője egy irodalomtudós, Dr. Eugen Kilian volt. 1920-ban Max Reinhardt próbálkozik az új forgószínpad segítségével a dráma népszerűsítésével, részleges sikerrel. A darab megkésett színházi recepciójának (egyik) oka, hogy a büchneri életmű viszonylag későn, 1879-ben jelent meg nyomtatásban, továbbá, hogy különösen a sokszereplős, sok helyszínen játszódó, töredezett cselekményű (nem lineáris vonalvezetésű) Woyzeck a kortárs polgári színjátszást számtalan megoldhatatlannak tűnő feladat elé állította, melyre a modern, illetve a posztmodern színház kínált csak megoldást. Magyarországi recepciója Thurzó Gábor 1955-ös, máig érvényes műfordításával indulhatott meg, noha az kizárólag az „amatőr” vagy „másszínházi” előadásokra korlátozódott, hiszen a dráma töredezettsége, „rendezetlensége” kívánja a kísérletezést, a szöveg kiegészítését, színpadi átalakítását, ami a háborút követő szigorúan szövegközpontú, cenzúrázott magyar színházban tabunak számított. A magyarországi recepció emlékezetes előadásai közé tartozik a Stúdió K illetve Fodor Tamás 1977-es, Zsótér Sándor miskolci 1992-es, valamint Schilling Árpád 2002-es rendezése (Krétakör, W-Munkácsirkusz). A Magyarokanizsáról származó Nagy József kapcsán Urbán András különleges szabadkai rendezését is (1992) kiemelni, bár Nagy Woyzeckje időben megelőzi azt. Továbbá fontos hangsúlyozni, hogy a Woyzeck egy más akadémiai magyar színház / színjátszás egyik alapművének bizonyult az elmúlt bő 30 évben. (Lelkes, 2003., Lelkes, 2006.)



nem a rendezés célja, hanem a tudományos elemzés eszköze. A kettő összecsengése adott pillanatban, illetve az ehhez járuló testi jelenlét (ismét illatokkal, hanghatásokkal, érzéki kisugárzással) az, ami a nézőben színházi élményként marad meg, akkor és ott.

Nadj egy közkeletű mítoszból (szerelemfeltételből elkövetett gyilkosság) és egy konkrét irodalmi szövegből képek áradatát hívja elő.⁷ Rendezésében a testiség, a mozdulatok, (test)szobrászat, illetve egy magával ragadó, megrázó érzékiség keveredése az egyedülálló. Az előadás helyszíne szűk, így a néző óhatatlanul ezen testi érzékiség kiszolgáltatottjává válik. Az előadás (rendezés) célja nem a dráma

szövegű színpadi feldolgozása, még kevésbé annak illusztrációja, hanem egy allegória, mely a testek által alkotott képekből születik meg. Noha a kiindulópont a büchneri irodalmi szöveg, a hangsúly a szöveg érzékek által fogható lenyomatára helyeződik, legyen szó akár az előadóról, akár a mű befogadójáról (néző / olvasó). Büchner Woyzeck című drámája befejezetlensége miatt számtalan üres helyet rejt magában, melyeket Nadj / Nagy olyan jelképekkel / emblémákkal tölt ki, mint pl. egy erőfitogtatásra használt alma, melynek belseje a megcsalás bizonyítékát, a fülbevalót rejt. Nadj / Nagy nem a dialógusok segítségével kibontható drámai szituációkra koncentrálna, hanem a dialógusok szövetéből kialakuló drámai szituációk összességét / egészét keresi. A néző Nadj / Nagy színházában ezzel a képekre lebontható, érzéki egészszel találkozik, ezt érzékeli, nemcsak a szemével, hanem egész valójával. Amikor azonban az előadás felidézésére teszünk kísérletet, (különösen jelen technikai korunkban), Nadj / Nagy rendezésének, illetve az előadás pillanatainak emblematikus képekké transzformálható sorára támaszkodunk, mint pl. a rögzített kerekű bicikliverseny, ahol a kissé előrébb fixált vetélytárs örökké nyertes, Woyzeck pedig örök vesztes marad; vagy a gyöngyökként szanaszét köpdösött borsó, Woyzeck megaláztatásának jelképe. Olyan képpé merevedett pillanatok ezek, melyek ugyan leírhatók szavak segítségével, mégsem feltétlenül érezhetőek / érzékelhetőek.

⁷ Josef Nadj / Nagy József 1957-ben a délvidéki Magyaránizán született. A 70-es évek végén Budapesten művészettörténetet és zenét tanult, illetve Kecskés Andrásnál ismerkedik a pantomímjátékkal. Kecskés tanácsára 1980-ban Párizsba utazik, ahol Marcel Marceau, illetve Eugene Decraux, Jacque Lecoq tanítványa lesz, s felfedezi a kortárs táncot. A thai-chi, butoh, kontaktánc mellett foglalkozik mozdulatművészettel, s többek közt Sidonie Rochon, Mark Tompkins műveiben táncol. Noha figyelme eleinte kizárólag a mozgásra, a táncra koncentrálna, 1996-ban ismét saját kiállítással jelentkezik. Képzőművészete immáron elválaszthatatlan része munkásságának. 1986-ban alapítja a JEL színházat, mellyel 1987-ben mutatja be a Pekingi kacsát, melyet (a teljesség igénye nélkül) olyan előadások követnek, mint A rinocéroz 7 bőre (1988), A kormányzó halála (1989, Szabados Györggyel), Woyzeck (1994), Orfeusz létrái (1992), Utolsó tájkép (2005). Alkotói munkájában rendszeres társa Szelevényi Ákos zeneszerző / zenész. Jelenleg a Centre Chorégraphique National d'Orléans igazgatója.

⁸ A darab bemutatója 1994. márciusában, a rennes-i Théâtre National de Bretagne - ban volt. Zenéjét Rácz Aladár cimbalomjátéka szolgáltatja, a darab jelenlegi előadói: Guillaume Bertrand, Bicskei István, Debrei Dénes, Samuel Dutertre, Gemza Péter, Josef Nadj / Nagy József, Varga Henrietta

⁹ Büchner drámájának főszereplője a nyomor szélén tengődő, skizofrén sorkatona, Franz Woyzeck, akit számtalan megaláztatása mellett „eletársának”, Marie-nak hűtlensége is kínoz. Noha a drámát Büchner korai halála miatt nem fejezhette be, a jelenetek sorát a szerző nem határozta meg, mégis feltételezhető, hogy a dráma végkicsengése az a jelenet, amikor a (lekileg) megnyomorított Woyzeck Marie-t „hirtelen felindulásból” meggyilkolja. A darab (színpadon) gyakran használt jelképei a felvillanó tükördarab, a megcsillanó fülbevaló, melyik Marie és a nő csalás (kacér) jelzői; a katonasors Woyzeck végzettségéhez használt borsó, melyet a sorkatonának napi rendszerességgel kell „orvosi előírásra” fogyasztani; a borotva, mellyel felettését borotválja.



A néző szótlán érzéseinek, szorongatott helyzetének foglya. Nem bújhat el az előadás borongós hangulata elől, akaratlanul is együtt érez a színésszel, szinte saját bőrére megy a játék. A kiinduló irodalmi szövegnek is ez a célja (valószínűleg), csak hogy műfajából következően az olvasó a dráma cselekményére, szereplőire a biztos távoból tekint. Ezért a leírt szöveg számára komoly kihívás, hogy a testi tapasztalással egyenértékű hatást érjen el.

Büchner Woyzeck című drámájának magyarországi színrevitele több „mediális” problémát vet fel. Hogyan lesz pl. egy idegen irodalmi, írott műből magyar hús-vér előadás? Nadj / Nagy magyar származását tekintve, a drámát Franciaországban, magyarokkal, szavak nélkül vitte színre. Rendezése nem foglalkozik az idegen szöveg új / más kultúrába való átültetésének problémájával, ehelyett az írott anyag élettél való megtöltésére koncentrálna

A második világháború utáni magyar színházban, mikor a (cenzúrázható) szövegen alapuló irodalmi színház honosodik meg nálunk, a szótlanság, a testiség (Körper-Haben, Körper-Sein) nem kaphat helyet. A szavak ellenőrizhetőek, kijavíthatóak és törölhetőek, míg a testtel ugyanezt nehezebb végrehajtani. Érthető tehát, hogy a korszak politikai irányítása a prózai színjátszást részesíti előnyben a mozdulattal szemben. Hiába érzik magukat a táncosok kiemelt pozícióban, szerepük ebben a színházi struktúrában mindig csak másodlagos maradhat.

A kőszínház falain kívül, az amatőr színjátszás keretein belül, az adott politikai szituációban, a szavak jelentése kérdéssé válik. A rendelkezésükre bocsátott terek (stúdiók, pincék, kultúrotthonok, egyetemi folyosók, lakások) speciális szituációt teremtenek, ahol a néző és az előadó (játsszó) viszonya kerül a középpontba. A pantomím, néptánc (nem feltétlenül mint színpadi tánc) kínál szinte egyedül legitimizált kiutat az államszocializmusban meghamisított, átalakított szavak világából.

Nadj / Nagy testművészete is eredeztethető a magyar színház ezen párhuzamos világából, ám teljes kibontakozására csak Franciaországban, „Nyugaton” kerülhetett sor. A nyolcvanas évek Magyarországa nem volt megfelelő hely egy olyan színháznak, melynek alaphangulatát a szorongatott szituáció kelti, s szótlansága miatti ellenőrizhetetlen megfoghatatlan.

Miért tartozik mégis ez a rendezés a magyar Woyzeck-recepcióhoz? Véleményem szerint Nadj / Nagy munkája a magyar párhuzamos színházban (amatőr színjátszás, tematikus néptánc, pantomím, mozdulatművészet) gyökerezik. Igaz Nadj / Nagy szerepe a magyar színházban megkérdőjelezhető (s egyben teljesen lényegtelen is, csakúgy mint identitása). Franciaországban alkot, javarészt magyarokkal, a vajdasági magyar kisebbség tagja, maga is beszél magyarul, munkái azonban nem a nyelvhez kötődnek. Művei szülővárosában, Magyaránizán szerzett élményeiből táplálkoznak, mégis a testekre írt képisége nem ismer (etnikai) határokat – bartóki értelemben.

„Jóska fiam, te úgy borotválsz, hogy szinte egy milliméterrel a bőr alatt.” Mondotta a magyaránizsai Dusi borbély Nadj / Nagy Woyzeck-jéről.

Irodalomjegyzék:

Brandstetter

1995 Gabrielle Brandstetter: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*. Frankfurt am Main, Fischer, 1995.

Crary

2002 Jonathan Crary: *Aufmerksamkeiten. Wahrnehmung und moderne Kultur*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002.

**Crary**

1996 Jonathan Crary: *Techniken des Betrachtens: Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*. Dresden, Basel, Verlag der Kunst, 1996.

Dahms

2001 *Tanz*. Szerk.: Sibylle Dahms. Kassel, Bärenreiter Metzler, 2001.

Drosdowski

1997 *Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*. Szerk: Günther Drosdowski. Mannheim, Wien: Duden, 1997. (Duden)

Haß

2005 Ulrike Haß: *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*. München, Fink, 2005.

Haß

2005 Ulrike Haß: *Vom Körper zum Blick. Ein Streifzug durch die Theatergeschichte als Mediengeschichte zum Nachteil des Theaters*. Plenarvortrag am 13.10.2006, Theater & Medien. VIII. Kongress der Gesellschaft für Theaterwissenschaften, Erlangen.

Lelkes

2003 Lelkes Zsófia: *Büchner Woyzeck c. drámájának magyarországi recepciója német előadások tükrében*. Debreceni Egyetem. Debrecen, 2003. (szakdolgozat)

Lelkes

2006 Lelkes Zsófia: Büchner Woyzeckje a magyar színpadon. In: *Debreceni Színlap*, (2006), Nagy József különszám. 12-14.

Mitchell

1997 Mitchell, W. J. T.: Der Pictorial Turn. In: *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*. Szerk.: Christian Kravagna. Berlin, Edition ID-Archiv, 1997. 15-40.

Nagy

2006 Nagy József. Otthon lenni. In: *Debreceni Színlap*, (2006), Nagy József különszám, 2-3.

Várszegi

2005 Várszegi Tibor: *Az ittlét öröme: a színpadi mű hermeneutikája*. Budapest, Balassi, 2005.

Képek:

1. ábra: Claude-Nicolas Ledoux, Coup d'œil du theatre de Besançon. In: Ulrike Haß: *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*. München, Fink, 2005. 291.

2. ábra : Josef Nadj: *Woyzeck. /Marie und Woyzeck/* In: *Debreceni Színlap*, (2006), Nagy József különszám. 14.

**Patrizia Veroli****Milloss Aurél koreográfusi munkássága****I. rész (1906-1945)**

„A művészet művészet, mert nem a természet”
(Goethe)

I. fejezet

Iskolák – A berlini évek – A Lábán-féle örökség (1906-1932)

Milloss Aurél 1906. május 12-én született Ozorán (ma: Újözora / Uzdin, Vajdaság, Szerbia), az akkoriban még Dél-Magyarországhoz tartozó, Torontál megyében lévő kisvárosban.¹ Édesanyja, ismert zongoraművész, egy évvel fia születése után meghalt, s ettől kezdve a biológiában és gyógyszerészetben is jártas vegyész apa viselte gondját Aurélnak, majd a második feleségétől született két fiúnak is. A gyerekek a görög és római kultúra értékrendjén nyugvó, szigorú, humanista nevelésben részesültek.

Aurélra már egészen ifjú korától hatott a vallásosság misztikuma, izgatták a mindennapok rutinján túlmutató események illetve a valóság szokatlan és rejtélyes mögöttes tartalmai. Nem csoda tehát, hogy Magyarországnak ezen a különleges táján az akkoriban fellelhető népcsoportok változatos táncai, dalai és viseletei, az oly nagyon vágyott különlegesség és nagyszerűség érzetét keltették fel a kisfiúban. Rajzolni kezdett és figurákat formázni. Fantáziájának plasztikus teremtményeivel azonban elégedetlen volt, mivel nem tudta őket a mozgás képességével felruházni. Apja felismerte a gyermek művészi hajlamait és öt éves korában nem csak az általános iskolába, hanem egy konzervatóriumba is beíratta. Itt Aurél először hegedülni, majd zongorázni kezdett, később más hangszereken is tanult.

Ezt követően a fiú egész életpályáját meghatározó jelentőségű esemény történt. 1912-13 telén, apja Budapesten elvitte Gyagilev Orosz Balett-társulatának előadására. A rózsza lelke című darabban, Nizsinszkij zsenialitása azonnal rabul ejtette ifjú nézője szívét. Az esti fuvallatban rózsaszíromként kecsesen és könnyedén ide-oda libbenő Rózsza lelke teljesen magával ragadta a gyermeket. Amikor a függöny legördült, Nizsinszkij és Karaszavina kijött meghajolni. Aurél azt kérdezte apjától, miért nem jelent meg a „rózsza lelke” is? „De hiszen, ott, van, Nizsinszkij az!” – válaszolta az apa mosolyogva. Aurélnak a lélegzete is elakadt... Egyáltalán nem ismerte fel kedvencét a tomboló közönség előtt hajlongó, erőteljes alkatú táncosban. Amikor édesapja elmagyarázta neki, hogy a táncos szinte hihetetlen átváltozása pusztán a tánc révületében történhetett meg, a fiúban felsejlett a gondolat: ő is táncos lesz.

¹ Eredeti neve Miholy Milloss Aurél volt. Az előnevet ősei kapták századokkal korábban, a törökök ellen, Erdély felszabadításáért vívott harcért. Német nyelvterületen Aurel von Milloss-ként szerepelt. Miután 1960-ban megkapta az olasz állampolgárságot, az Aurelio M. Milloss nevet használta, később egyszerűen Aurelio Milloss-ként jegyezte magát.



Apja hamarosan beíratta Nicola Guerra, a budapesti Magyar Királyi Operaház akkori balettagozatjának magániskolájába. Nem sokkal ezután azonban kitért az I. világháború, s Guerra kurzusa abbamaradt. Szomorú évek következtek. Az erőszak és halál gyötrelmei elől Milloss Aurél a humán tárgyak elmélyült tanulmányozásába menekült: a filozófia és művészet-elmélet mellett, elsősorban a különböző korok drámairodalmának remekíróit: Aiszkhüloszt, Shakespeare-t, Moliere-t olvasta.

1918-ban végre befejeződött a háború, azonban az egykor hatalmas Osztrák-Magyar Monarchiát elsöpörte a történelem. A versailles-i békeszerződés értelmében Magyarország területének tetemes részét a környező országokhoz csatolták. Így Milloss szülőhelye, Ozora Jugoszláviába, a család jövedelmét biztosító erdélyi birtokok pedig Romániába kerültek át. Aurél nem csak idegenné lett a szülőföldjén, de megkezdődött a család lassú elszegényedése is, ami óhatatlanul kedvezőtlenül hatott a fiú pályájára. A békének köszönhetően azonban folytathatta tanulmányait. Ekkor vett klasszikus balettórákat Belgrádban Elena Poljakovától. A Nicola Guerrától tanultakat most volt alkalma feleleveníteni és ez a tudás nagyon hasznos alapként bizonyult a további képzéshez. Nem kisebb jelentőséggel bírtak első berlini és párizsi látogatásai is. A francia fővárosban láthatta a Svéd Balett néhány előadását és újra megcsodálhatta Gyagilev Orosz Balettjét, ami mély hatást gyakorolt rá.

Váratlan és szintén alapvetően meghatározó élmény érte 1924-ben, Jugoszláviában. A hamburgi Lábán Táncszínpaddal (Tanzbühne Laban) turnézva sokféle föllépett. Milloss ennek köszönhetően ismerkedhetett meg és fedezhetett fel egy, az általa oly nagyra becsült, a nyugaton honos klasszikus táncától merőben különböző világot. Rudolf von Laban (Lábán Rudolf) műveiben a német és az osztrák-magyar birodalom széthullása miatti, Közép-Európát gyöttrő aggodalmak öltöttek táncformát. A véresen drámai társadalmi, egzisztenciális és szellemi problémák megközelítése azonban groteszk szatírába hajlott e táncdarabokban. Lábán táncosainak legkisebb porcikája is beszédesen mozgott, vibrált, elárulván a mozgást előidéző rettentő feszültségeket, leleplezve e sajátos kommunikációt kiváltó olthatatlan vágyat a megértésre illetve megértetésre. Milloss első ízben találkozott az általa addig ismerttől teljesen eltérő táncnyelvvél, technikával. A megszokott pantomim-elemek is teljességgel hiányoztak, hisz minden a mozgással „volt elmondva”, olykor zene és mindenféle díszlet nélkül. Millosst lenyűgözte e vakmerőség és újdonság. Lábán mélyen megérintette és felkeltette az érdeklődését, felkavart érzelmei csituláival mégis úgy döntött, befejezi mind közismereti, mind konzervatóriumi tanulmányait és teljesíti vizsgakonzertjét is. Klasszikus balettóráit is folytatta Belgrádban Poljakovánál, valamint órákat vett Anton Romanovszkijtől a bukaresti Királyi Operaház balettmesterétől. Szerencsére Románia és Jugoszlávia szövetségi kapcsolata miatt Milloss könnyedén (egyszerű útiokmánnyal) utazgathatott egyik országból a másikba.

1926 tavaszán Milloss megkapta a Szovjetunió kívül egész Európára érvényes útlevelét, és azonnal Párizsba utazott, hogy Olga Preobrajenska növendéke legyen. A francia fővárosban technikai tudásának fejlesztése mellett, elmélyíthette művészettörténeti ismereteit is, sőt alaposan megismertette az Orosz Balett (Gyagilev társulata) repertoárját is.

Azonban akkoriban a tánc történeti és táncesztétikai tanulmányok fellegrárának Berlin számított. Lábán is ide telepítette át Koreográfiai Intézetét. Így 1926 novemberében Milloss szintén Berlinbe költözött. Könnyen megérthető milyen erős vágy élt benne az iránt, hogy Lábántól tanulhasson, hogy megismerje és megfejthesse művészetének titkait. Amint Berlinbe ért, beiratkozott a Hertha Feist vezette Lábán Iskolába.

Ekkor érkezett el művésszé válásának legfontosabb állomásához. Az önkifejezés új nyelvét kellett elsajátítania. Lábán nézete szerint a tánc nem szabályszerű, lineáris formulák egymásra épülésével – mint azt a klasszikus balett szigorú rendszere feltételezi –, hanem sokkal inkább a mozgás



természetes, azaz dinamikai és ritmikai szabálya szerint fejlődött. Milloss megtanulta, hogy egész testét a mozgás, következképp a tánc három lényegi faktorának: a súly, a tér és az idő szoros és kölcsönös kapcsolatának kell alárendelnie. Milloss könnyedén ráértett az új technika lényegére és elsajátította a Lábán által Impuls-nak (impulzus), Spannung und Entspannung-nak (az USA-ban később „összehúzóds és elernyedés” terminussal definiált) és Schwung-nak (lendület) nevezett különleges mozgások törvényszerűségeit. E közben a filozófiai fakultás színművészeti tanszakán neves tudósok, pl.: Curt Sachs, Oskar Bie and Fritz Boehme előadásait hallgatta a Lábánál folytatott tanulmányok kiegészítéséül.

Berlini tartózkodása három évig, 1929-ig tartott. Ez nem volt könnyű időszak számára, mivel saját jövedelméből kellett megélnie. Ez az életszakasz azonban rendkívüli felfedezésekben bővelkedett. Berlin sok szempontból is Európa kulturális fővárosának számított. Hiszen minden valamirevaló nyugat-európai, de még a szovjet, sőt távol-keleti műalkotás is eljutott Berlinbe legyen az zenedarab, színházi produkció, képzőművészeti alkotás, vagy táncmű. Milloss itt ismerte meg a modern zenét és az egyes képzőművészeti ágak: a festészet, szobrászat valamint az építészet „élsapatának” (avantgárd) forradalmian bátor és újító alkotásait. Rengeteg színházi produkciót látott a kiváló szovjet rendezőktől (Meyerhold, Vahtangov, Tairov, Granovszkij). E nagyszerű művészek hatása később nem csak Milloss koreográfusi, hanem rendezői munkásságában is ihlető erőként működtek közre.

Ugyancsak Berlinben ismerte meg Milloss Anna Pavlova páratlan művészi kvalitásait, amikor néhány óráján részt vehetett. Berlinben találkozott korának legkitűnőbb spanyol táncosaival (Vicente Escudero, Laura del Santelmo, La Argentina) is. Az ő művészetük döbbsentette rá, hogy érdemes elgondolkodni azon, hogy egy adott stíluskészlettel (mint amilyen például szülőföldje néptáncainca) mi mindent lehet kezdeni... Alkalma volt megtekinteni a Wiesenthal nővéreket, Alexander és Clotilde Sakharoffot, az ún. kifejező tánc (Ausdruckstanz) számos követőjét is. Közülük kiemelkedett Mary Wigman erőteljes, egyedi előadásmódja, de meg kell említeni Harald Kreutzberget, Yvonne Georgit és Max Terpis-t is. Ezekben az években Németországban a tánc hihetetlen népszerűsége tette szert, elsősorban az értelmiség körében, a számos tudományos igényű műnek köszönhetően, amelyek megkíséreltek egyéni hangon megfogalmazni bizonyos, máig érvényesnek tartott esztétikai szempontokat.² Az 1927. június 21-24. között, Magdeburgban megtartott első Nemzetközi Tánckongresszus alkalmával Milloss három új Lábán-művet tekintett meg: Titan (Titán), Nacht (Éjszaka), Ritterballett (Lovagbalett). (Elmondta nekem, hogy ezekben a művekben nem csak a rendkívül merész dramaturgia nyűgözte le, hanem a Lábán által komponált darabok újszerű koreográfiája is. P.V.) Milloss ekkor győződött meg arról, hogy Lábán tökéletesen tiszta képpel rendelkezik a táncban rejülő expresszív (kifejezési) és kreatív (alkotói) erők végtelen változatosságáról annak ellenére, hogy még nem voltak az alkotói céljait olyan tökéletesen megvalósító táncosai, mint például Mary Wigman.

A Lábán iránti csodálata ellenére, Millosnak meg sem fordult a fejében, hogy abbahagyja a klasszikus táncképzést. Amint az orosz-francia táncos, Victor Gsovsky megnyitotta iskoláját Berlinben, Milloss jelentkezett nála. E mellett 1927 és 1928 nyarán Olaszországba utazott a milánói Scala akkori balettagozatjához, Enrico Cecchettihez. Az ő tanítási módszerei meglepően modernnek voltak. Évekkel később Milloss hangsúlyosan utalt rá, hogy „Cecchetti számára az »ideális szépség« nem a »teremtett műben«, hanem bizonyos fokig az »igazságban« volt keresendő. Az olasz mester szerint a tánc önmagában nem lehet valóban autentikus művészet egyrészt a

² Az expresszionista tánc és Lábán tánc történeti jelentősége a mai napig nem tett szert kellő ismertségre, így méltó elismertségre sem. Miközben a 20. század húszas éveinek figuratív művészetét, zenéjét és színházi produkcióit megkülönböztetett figyelem övezte, addig a táncról nem született átfogó tanulmány. Noha számos életrajz jelenik meg, többségük értékét azonban csökkenti, hogy túlteng bennük az anekdotikus tartalom. E művek nem alkalmasak arra, hogy a tárgyalt évtizedről általánosabb esztétikai és történeti értékelést adjanak.



neki életet adó, belülről fakadó, dionüszoszi lüktetés, másrészt, az azt átlényegítő, kívülről ható, apollói kiegyensúlyozottság nélkül.³ Cecchetti meglehetősen eltávolodott a blasis-i hagyomány örökségétől. Attól eltérően ő a ritmikai és dinamikai összetevőket legalább annyira fontosnak tartotta, mint amilyen jelentőséget a klasszikus hagyományokban tulajdonítanak a plasztikus és formai jellemzőknek. Milloss megértette, hogy két nagy mesterének elképzelései egy ponton egybeestek: Cecchetti és Lábán – különböző kulturális hátterük, képzettségük és végcéljaik dacára – egyaránt arra törekedtek, hogy a mozgás dinamikáját kiaknázhassák. Mindazonáltal amíg Cecchetti álláspontja pragmatikus és ösztönös, addig Lábáné tudományos megalapozottságú volt. Milloss ekkoriban már sokkal többet várt a táncról, mint Cecchetti. Az olasz mester órái ugyan nem elégtették ki maradéktalanul, azt azonban mindig elismerte a tanulak szakmai képzésében döntő fontossággal bírtak. A Lábán-féle metodika azonban elvitathatatlanul meghatározta táncossá válását és később koreográfusi szemléletét is. A magyar mester tudományos módszertanának szigorja ugyanazt a „fogódzót” jelentette Milloss számára, mint a klasszikus értékek. Lábán valójában megpróbált szintézist teremteni a táncról és a tánctechnikáról akkoriban vallott eltérő nézetek, valamint az azokat képviselő iskolák között. Milloss elmondása szerint az idő tájt egész Németországban az akadémikus balett illetve az ún. „free”(szabad) tánc híveinek egymás elleni küzdelme zajlott. Huszonegy évesen Milloss számára egyre nyilvánvalóbb lett, hogy a tánc lényege a legkülönbözőbb, a léleknek akár legrejtettebb rétegeiből felfejthető érzelmi- és lelkiállapotok megjelenítése. Ugyanilyen fontosnak tartotta azonban, hogy a művészi gesztusrendszert szigorú formai szabályok „zabolázzák meg”, mert a mozgás csakis így módon válhat egy adott lelkiállapot pillanatnyi megnyilvánulásánál magasabb rendű, átlényegített kifejezési formává, nyelvvé. (Természetesen nem volt elhanyagolható szempont az amatőrizmus, dilettantizmus kiiktatása sem.) Mestere nyomán, később Milloss is lázasan kutatta az expresszionizmus béklyóiból való kitörés lehetséges módozatait.⁴

Milloss 1928 tavaszán diplomázott Lábán Koreográfiai Intézetében. Huszonkét évesen tartotta első táncos szólóestjét Berlinben a legkülönbözőbb művészeti ágak megújítóit nagyvonalúan támogató Hertwarth Walden vezette híres Der Sturm galériában. A közönség soraiban jeles kortárs művészek voltak jelen, mint például Vaszilij Kandinszkij; Oskar Schlemmer neves színházméleti szakember, koreográfus és díszlettervező és Max Terpis, a berlini Staatsoper akkori balettigazgatója és vezető koreográfusa

Milloss több mint száznyolcvan centiméter magas, karcsú, jó testi felépítésű férfi volt. Hosszú végtagjaiban különleges kifejezőerő rejtett. Nem lehetett azonnal nem észrevenni a fiatal táncos hatalmas, csodálatosan kék és a szokásosnál erőteljesebben kidomborodó, ragyogó, szuggesztív szemét.

Milloss jól ismert (Liszt Ferenc: Tizenharmadik magyar rapszódia) és modern (Bartók Béla: Allegro barbaro) zeneművekre, maga komponálta táncokat adott elő. A Bartók-darab őseje, gyors ritmikája, dinamizmusa „telitalát” volt. Milloss ekkor kötelezte el magát örökre honfitársa muzsikájával és művészetével. Bartók személyiségében is rokon vonásokat fedezett fel: megfogta látomásos képzelőereje és az a törekvése, hogy zenéjében felfedje a látható valóságon túli tartományokat is. Osztozott abban a meggyőződésében is, hogy a művészi kifejezés energiaforrása csak a természetes, következőképpen a tiszta, népi gyökerű hagyománykincs lehet. Bartók is a zenei nyelvi kifejezésformákkal vívta újító harcát, akárcsak Milloss a táncban. A zeneszerző a tonális (hangnemi) tradíció alapuló, ám a modernségére is nyitott megoldást kutatta, más szóval

³ Lásd Rossi, 1968. Milloss esszéje mind Cecchetti „ideológiáját”, mind oktatási módszertana jellegzetességeit tárgyalja. Szintén Milloss jegyzi az Enciclopedia dello Spettacolo (Előadások lexikona) III. kötetének „Cecchetti” szócikkét is.

⁴ Milloss tanulmányát a Lábán-iskoláról lásd: Bentivoglio, 1982.



elvetette mind a neoklasszicizmus, mind az atonális expresszionizmus kompozíciós elveit. Milloss is a saját, szabadságot is és szabályozottságot is megengedő táncnyelvét próbálta megfogalmazni. Kijelenthető tehát, hogy a koreográfus sorsszerű találkozása a zeneszerző munkásságával több szempontból is meghatározó élményt jelentett pályáján.

Milloss berlini táncestje óriási sikert aratott. 1928 őszétől Max Terpis szerződtette a táncost a berlini Opera társulatához. Ez év június 21-26. között tartották Essenben a második Nemzetközi Tánckongresszust. Ezen Kurt Jooss nyíltan kiállt „a klasszikus balett hagyományaira épülő, de a modern tánc minden újító törekvéseire fogékony, új táncstílus” mellett. Milloss is részt vett a konferencián és Allegro barbaróját is bemutatta. Természetesen egyetértett Jooss-sal, ugyanakkor „félt is, hogy a német táncos nincs tisztában azzal, milyen nagy a kockázat, ha a két különböző iskola stílusjegyeinek keverésével, művészileg elfogadhatatlan stílári tisztatlanságok jelennek meg a táncban.”⁵ Milloss e félelem elmélkedésre készítette egy következetes és koherens táncnyelv ki-munkálásának lehetőségeiről. Nagy segítségére volt a Gsovsky mester óráin szerzett ismeretanyag, ami megmutatta milyen stílári metamorfózison ment át a tánc az idők folyamán.

Újraolvasta a nyugati világ táncművészetének történetét. Elsősorban a „szépség” fogalmának és képzetének meghatározása izgatta és arra a következtetésre jutott, hogy abban mindig tetten érhető volt mind az „expresszív” mind a „formailag kifinomult” elem. Művészeti filozófiai kutatómunkája során bukkan rá Salvatore Viganó munkásságára. Milloss felismerte, hogy csak az olasz mester koreodrámaiban (balett-drámaiban) volt felfedezhető az egykori udvari táncokat átható érzelmkifejezés, amit aztán a barokk kor szabályrendszere ötletes, de szigorúan geometriai formavilággá csillapított. Viganónak végül sikerült a pantomimet beilleszteni a táncba és így módon a tánc immár „saját jogú”, önálló kifejezési eszköztárral rendelkező művészetté vált. Az itáliai mester eddig merészkedett, a hagyományt nem megtagadva, sőt arra építkezve. Milloss szerint is ez a járható út, ezért Viganó száz évvel korábbi nyomdokain haladva dolgozott az akadémikus táncnyelv továbbfejlesztésén. Nem meglepő tehát, hogy 1933-ban feldolgozta az itáliai példakép Die Geschöpfedes Prometheus (Prométheusz teremtményei) című nagyszabású művét. Viganó esztétikájáról születtek Milloss legbriliánsabb tánc történeti és táncelméleti fejtegetései is.

Időközben egyre nagyobb hírnévre tett szert táncosként. 1928-29-ben számos nagyszerű szólóestet adott. A kritikusok elsősorban „tökéletesen képzett és kimunkált teste mellett mély intellektusát” (Deutsche Allgemeine Zeitung, 1928.), „temperamentum és muzikalitás szerencsés ötvöződését” (Berliner Morgenzeitung, 1928) és az „elképesztő technikához társuló, rendkívül egyedi és kifejező láb-, és karmozdulatokat” (Der Abend-Vorwaerts, 1928.) dicsérték Milloss tánca láttán.⁶ 1929-ben, a Berliner Morgenzeitung egyik számában így ír egy kritikusa: „Milloss mestere a tánc nyelvének, érett előadásmódja, kifejező ereje rabul ejti nézőjét.”⁷ Milloss tánca ezekben az években minden bizonnyal az expresszionizmus egyes előadói stílusjegyeit viselte. Később is, a mozgásukkal lelkük szörnyűsége, olykor halálos torzulásait leleplező, furcsa karakterek voltak legemlékezetesebb alakításai.

⁵ Tánctechnikai újításaival kapcsolatosan Jooss a Sigurd Leederrel közösen írt kötetében vall: Winearls, 1958. Milloss mélyrehatóan elemezte ezt a könyvet és az általa látott Jooss előadásokat. Arra a megállapításra jutott, hogy a német művész pontosan az esseni tánckongresszuson kifejtettekkel ellenkező irányba halad. Az akadémikus tánc egyes fő alapelveit ötvözte a maga által kikísérletezett modern technikával. A német táncosoknak bizonyára sokkal nehezebb volt elszakadni – a német kultúra saját produktumától – az expresszionizmustól, mint a magyaroknak (Lábánnak, vagy később Millossnak). Millos egyébként gyakran hangzott, hogy a század elején Magyarországon a némettel szemben a klasszikus görög-latin hagyomány volt az igazi kulturális iránytű.

⁶ Az idézetek a Berlini Sajtófigyelő (Berliner Pressestimmen) Milloss archívumából származnak. Cím és szerző nincs megadva, a dátum csak az évszámot jelzi.

⁷ A Berlini Sajtófigyelőben (Berliner Pressestimmen) méltatás következik a táncos kosztümjéről. Kreutzberghez, Sakharoffhoz és a kor több expresszionista művészehez hasonlóan, Milloss is maga tervezte szinte majdnem valamennyi szólóestje fellépőruháját. Évekkel később saját balettjeiben is közreműködött jelmeztervezőként.



Nagy valószínűséggel Milloss és a négy évvel fiatalabb Kreutzberg tekinthetők az expresszionizmus legkitűnőbb férfitáncosainak. Kreutzberg nagysága abban állt, hogy képességei révén, azonos megjelenítő erővel táncolta el, a legkülönbözőbb drámai, lírai, komikus és groteszk szerepek egész sorát. Milloss igazán kiemelkedőt csupán néhány szerepben alkotott: nagyszerű Petruskát, démoni Coppéliust és léha életétől meghasonlott, már-már a végsőkig lecsupaszított, ám a megváltást ígérő reménységűre a végsőkig mohón kapaszkodó Mandarint formált. Az expresszionizmus mélyen „beégett” Milloss alkotói tudatába is. Nem egy későbbi, általa írott librettó bizonyítja ezt a tényt: *Memorie dall' Ignoto* (Emlékek az ismeretlenből, 1959.), *Die Wiederkehr* (Visszatérés, 1962), *Die Einöde* (A sivatag, 1965.), *Dedalo* (Daidalos, 1972.) E balettek szöveggöngyövei az embernek a *patiens* (a cselekvések csupán elszenvédőjéből) állapotából a régóta áhított ágenssé (tényleges cselekvővé) válás fájdalmas odüsszeiáját mesélik el. Végtelen utazás ez: az ösztönlét elmentmondásokkal terhes sötétjéből a tudatosság megvilágító fénye felé. Milloss librettóiban mindig ott rejlik a cél beteljesítésének lehetősége, ami gyakorta meg is történik. Művészi gesztuskészletén túl, mindenekelőtt ez az a terület, ahol Millossnak sikerült túllépnie az expresszionizmuson.

Az 1928-29-es évadban Milloss a berlini opera társulatában táncolt. Az elkövetkezendő években koreografált és több szólóestet tartott Berlinben. Számos más német városban megfordult, többek között Hagenban, Duisburgban, Breslauban (ma: Wrocław, Lengyelország), elsősorban táncosként, de mint koreográfus is. Lankadatlan elszántsággal kísérletezett többféle területen: táncbetéteket komponált operákhoz, operettekhez, színművekhez, végül pedig saját balettműveket alkotott. Tudta, hogy otthon kell lennie minden stílusirányzatban, legyen az klasszikus, modern, népi ihletű, vagy eredeti, saját mű. 1932. február 28-án, Breslauban született meg első önálló balettje: *H. M. S. Royal Oak* (Királyi tölgy).

(*Benyő Hedvig fordítása*)

Irodalomjegyzék

Bentivoglio

1982 *Dalla danza espressionista a Pina Bausch*. Szerk.: Leonetta Bentivoglio. Róma, Di Giacomo, 1982.

Rossi

1968 Luigi Rossi: *Enrico Cecchetti, il maestro dei maestri*. Vercelli, Edizioni della Danza, 1968.

Winearls

1958 Winearls, Jane: *Modern dance: the Jooss-Leeder Method*. London, A and C. Black, 1958.

Bólya Annamária

A Magyar Táncművészeti Főiskola két tanszékének bekapcsolódása a CEEPUS pályázati programba

Mi is a CEEPUS?

A CEEPUS a Central European Exchange Program for University Studies (Közép – Európai Felsőoktatási Csereprogram) angol nyelvű kifejezés rövidítése. A program célja a felsőoktatási intézmények közötti szakmai kapcsolatok kialakítása és ápolása. Igyekszik lehetővé tenni az oktatói és hallgatói mobilitások minél zökkenőmentesebb lebonyolítását, segítséget nyújt a nyelvi- és szakmai kurzusok, a nyári egyetemek, valamint a hallgatói kirándulások megszervezéséhez.

A CEEPUS megállapodást 1993. december 8-án írták alá a tagországok oktatási miniszterei, így először az 1994/1995-ös tanév második szemeszterében indulhatott meg a hallgató- és oktatócsera a partnerintézmények között.

A CEEPUS jelenleg a következő tagországokból áll: Albánia, Ausztria, Bosznia-Hercegovina, Bulgária, Csehország, Horvátország, Lengyelország, Macedónia, Magyarország, Montenegró, Románia, Szerbia, Szlovákia és Szlovénia. Tehát ezen országok akkreditált felsőoktatási intézményeibe lehet utazni CEEPUS-támogatással.

Miért jó a CEEPUS?

Más programokhoz (pl. ERASMUS) képest a CEEPUS egyik nagy előnye abban rejlik, hogy a keretein belül sokkal kötetlenebb formában valósítható meg a felsőoktatási intézmények hallgatói és oktatói között a kapcsolat, s így tág teret nyújt a kreativitásnak, mely később a közös szakmai projektek táptalaja lehet. Körbenézhetünk a szomszédos és más hozzánk közeli országokban, megtudhatjuk, hogy milyen rendszerű, gondolkodásmódú képzések folynak ott, milyenek a hagyományok. Választ kaphatunk arra, hogy mi mit tanulhatunk másoktól, illetve mit tanulhatnak mások tőlünk. Megismerhetjük szűkebb és tágabb régióink felsőoktatásának egy-egy szeletét, mely által bővülnek hallgatóink és oktatóink ismeretei; így ez „vérfrissítésként” hat a gondolkodásra. E pályázati rendszerrel az eddig már létező, jól működő nemzetközi kapcsolatok mellett egy újfajta szakmai kapcsolatrendszer alakítható ki.

A szakmai kapcsolatok kiépítésének lehetséges céljai a leendő CEEPUS partner egyetemekkel

Az alábbiakban néhány pontban összegzem a CEEPUS pályázati rendszerbe való bekapcsolódás előnyeit, lehetséges céljait:

– Figyelemreméltó tény, hogy a felsorolt tagországok közül számos állam nem rendelkezik fel-



sőfokú táncképzéssel, így a közös projektek, az együttműködés távolabbi célja akár egy ilyen szak, kar, vagy intézmény létrehozásának elősegítése is lehet.

– A táncos felsőoktatás egyik fontos területe a néptáncos képzés. Ebből a szempontból hazánknak sajátos helyzete van a szomszédos országokkal, hiszen ezeken a területeken jelentős magyar kisebbség él, akik komoly néptánc hagyományokkal, nagy múltú néptánc együttesekkel rendelkeznek. Ez természetesen felveti a tanárok felsőfokú néptánc tanári képzésének kérdését. Ezen a téren sikeres próbálkozásnak tekinthető a Magyar Táncművészeti Főiskola Pozsonyban elindított néptáncpedagógus képzése. A Délvidéken (Szerbia, Horvátország) azonban még mindig nem létezik ilyen jellegű felsőfokú képzés. Véleményem szerint hasznos lehetne egy ilyen irányú kapcsolat kialakítása például a zágrábi Hungarológia Tanszékkel.

– Főiskolánk rendkívül értékes Orff – hangszergyűjteménnyel rendelkezik, melynek azonban a kihasználtsága egészen minimális. Jól lehet a zenei tanszékünk egy-két oktatója rendelkezik az Orff-módszerű oktatás alapfokú ismereteivel, ez azonban nem elegendő az Orff rendszerű zenei, ritmikai oktatásnak a felnőttoktatásba való beillesztéséhez. Ehhez szükség volna még például a salzburgi Orff Intézettel való szakmai kapcsolat felvételére is.

– A CEEPUS földrajzi területe a KKE (Közép Kelet Európai Régió) tálcán kínálja a lehetőséget a történelmi Magyarország kultúrájának művészeti életének kutatására, mely a későbbiekben a hálózatnak szintén fontos célja lehet.

Az általunk tervezett CEEPUS projekt

A programok megvalósításának első fázisát egy hálózat létrehozása alkotja, amelybe kar, vagy akár tanszék is bekapcsolódhat. A kikötés csupán annyi, hogy a hálózat tagjai legalább két országból kerüljenek ki. Létrehozandó hálózatunk címe: „Ars Una – kapcsolat a tánc, a zene és a színház között. Első lépésként – 2010 januárjában – a Magyar Táncművészeti Főiskola Elméleti Tanszéke és Pedagógusképző Tanszéke a következő intézményekkel kíván hálózatot létrehozni szakmai együttműködés céljából:

1. Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest
2. a ljubljani színművészeti egyetem (AGRFT) (Dramaturgia Tanszék)
3. a salzburgi Mozarteum Egyetem Orff Intézete
4. a későbbiekben: a kolozsvári Bolyai Egyetem (Magyar Néprajz és Antropológia Tanszék – Keszeg Vilmos)

Az Elméleti Tanszék Major Rita tanszékvezető és Bólya Annamária főiskolai adjunktus kezdeményezésére kapcsolódik be a CEEPUS pályázatba, koordinátorként. Ebben az évben véglegesítettük a tanszék által rendelkezésre bocsátott vendégoktatók előadási témáinak listáját, melyet a MTF angol nyelven is rendelkezésre bocsát az érdeklődő intézményeknek. Ezen túl történtek konkrét lépések is: felvettük a kapcsolatot az adott felsőoktatási intézmények egy-egy tanszékével is. Az Orff – Intézet ismerős oktatójával Károly Róbert főiskolai magántanár vállalta a kapcsolatfelvételt, amely jelenleg folyamatban van. A Bolyai Egyetem Néprajz és Antropológia tanszékének vezetője, Keszeg Vilmos megkeresésünkre nagy örömmel válaszolt. Tetemes intézményi munkájuk, problémáik miatt csak későbbi szemeszterekbe kapcsolódnak be. Mondanunk sem kell, hogy a néptánc szakos hallgatók számára (de természetesen nemcsak nekik) milyen rendkívül gyümölcsöző lehet a velük való szakmai kapcsolat.

A ljubljani Egyetemmel pedig Bólya Annamária vette fel a kapcsolatot. Az egyetem, az



Univerza v Ljubljani Akademija za gledališče, radio, film in televizijo (Színház-, rádió-, film- és televízió művészeti Akadémia) egy hatalmas oktatási – a Zeneakadémiától a közgazdasági egyetemig sokféle felsőoktatási intézményt magában foglaló – komplexum keretén belül működik. A Dramaturgia Tanszék vezetője Dr. Blaz Lukan egyetemi docens, aki egy éve vezeti a tanszékét. Maga a tanszék egy modern épületben kapott helyet, a színházzal közösen. A tervek szerint a jövőben bővülnek majd a lehetőségeik, mert a tanszék a ljubljani Zeneakadémiával és Képzőművészeti Egyetemmel közösen egy művészeti felsőoktatási centrumként, egy épületben működik majd. Az egyetemnek jelenleg közel száz hallgatója van, amelyből nyolc elméleti szakos. Képzési rendjükben két félév modern illetve kortárs tánc is helyet kap, azonban a néptánc hiányzik az oktatásból (Ez utóbbival a tanszékvezető maga sem ért egyet).

Az oktatás szlovén nyelven folyik, külföldi hallgatók számára pedig angolul. Jelenleg is tanul nálunk külföldi hallgató. Az angol nyelven végzett diákok között eddig egy szlovák hallgató szerepelt. Blaz Lukan nagyon örült az MTF Elméleti Tanszéke által felajánlott zenetörténeti, tánc-történeti és művelődéstörténeti tematikájú előadásoknak. Az előzetes tervek szerint az MTF tanárai hat órát tartanának félévenként. A tanszékvezető felajánlotta, hogy a minden évben, májusban megrendezésre kerülő Színművészeti Egyetemi Napokra, szívesen látnak minden látogatót a Magyar Táncművészeti Főiskoláról. Végezetül Blaz felhívta a figyelmemet egy a „ljubljanai Trafó”-ban (Stara mestna elektrarna) megrendezésre kerülő előadásra is (Karamazov testvérek – Made in China. Koreográfus: Mateja Bucar), melyet meg is tekintettem.

A Pedagógusképző Tanszék vezetője Dr. Mizerák Katalin szintén örült a kezdeményezésnek, és tanszékének oktatóival együtt szintén be kíván kapcsolódni a munkába. Vele történt megbeszélésünk alapján a hálózatba a – főiskolánkkal már kapcsolatban levő – marosvásárhelyi színművészeti egyetem is bevonásra kerül.

Nagyon fontos lenne, hogy a www.mtf.hu honlapra minden kolléga küldje el életrajzát, hiszen a külföldi főiskola oktatója, hallgatója innen tájékozódhat főiskolánkon oktató kollégák képzettségéről, kutatási témájáról stb.

Várjuk azon MTF hallgatók jelentkezését, akik érdeklődnek illetve valamilyen formában pályáznának a fenti tanszégeken leírt látogatásra, projektekre, miután a TKA honlapján részletesen tájékozódhat a CEEPUS-ról. Jelentkezni lehet: Bólya Annamária MTF CEEPUS koordinátornál a 00 36 70 / 232 0092-es számon. Interneten a felhasznált irodalomként felsorolt honlapok látogatását javasoljuk!

Felhasznált irodalom

- www.mtf.hu
- www.agrft.uni-lj.si
- www.uni-lj.si
- www.tka.hu
- www.ceepus.info.hu
- mtanszek.tvn.hu/tanszek/show.php?&dept=4&parentid=4
- www.lett.ubbcluj.ro
- www.dum-club.si/mateja/karamazov2/karamazov2.htm



Macher Szilárd

Beszámoló a londoni tanulmányútról

2008. április 16-23-ig londoni tanulmányúton vettem részt az MTF Tudományos Tanácsa külföldi tanulmányutakra vonatkozó pályázati támogatásával. Az utazás és a szállás költségeit tudtam a kapott összegből fedezni, az étkezés, a londoni utazás és egyéb költségek (pl. színházjegyek) engem terheltek. A nyolc napos út programjait magam készítettem elő, segítségemre volt Schanda Beáta, és a négy napra hozzám csatlakozó Hatala Boglárka gyógytornász, tanársegéd is. Két teljes napot töltöttem a The Royal Ballet Schoolban, két napon a The Royal Ballet társulatát látogattuk meg, Renato Paroni mester irányításával a Rambert Dance Company-nál láttam balett-gyakorlatot, és két nyilvános óráját is a Central School of Ballet-ban, és a Dance Works-ben (itt gyakorolt a híres primabalerina, Viviana Durante is, aki érdeklődött egykori kollégájáról, Solymosi Zoltánról.) A királyi társulatnál három Csipkerózsika előadást tekintetem meg ez idő alatt. (Sajnos más táncprogram nem volt elérhető ekkor: sem a Sadler's Wells Színházban, sem másutt...)¹

1993-ban már jártam a The Royal Ballet Schoolban egy nyári kurzuson harmadmagammal, és nagy élményekkel jöttem haza. Később visszaköszönt pályámon Kenneth MacMillan Concerto-ja, melynek egy részletét ott betanultuk, majd első operaházi évadomban itt is repertoárra került, dolgozhattam Roboz Ágnessel, és megismertem Edward Watson, akinek végzősként egy koreográfiát kellett készítenie, és én táncoltam a műben. (Ő azóta a királyi társulat vezető szólistája, találkoztunk is a színházban, akárcsak Ivan Putrovval és Grant Coyle-lal, akiket Budapesten ismertem meg.) Az iskola – illetve annak „felső tagozata”, az Upper School – akkor még távol volt az Operaháztól, de azóta új épületbe költöztek, mely egy jelképnek is csodálatos folyosóhíddal van összekötve a felújított Covent Garden Operával. Hét balett-terem van, melyek közül az egyik színházteremmé alakítható át: összetolható nézőtérrel, kulisszákkal és világítással. A termek egy-egy művésztől vagy támogatótól kapták nevüket: mindegyik napfényes, kellemes bükkfa-burkolattal, függönyökkel és bézs árnyalatú falszínnel. Az egész épület nagyon egységes formatervezésű, barátságos, és rengeteg fotó, emléktárgy adja meg a kellő atmoszférát.

Itt minden és mindenki a művészetért van! A termeket tematikus elrendezésben fotók díszítik (egységes méretben, szintén bükk keretben): sorozatok a névadó művésztől (Merle Park, Dowell-Sibley stb.), vagy mecénásról elnevezett termek esetén egy kiválasztott alkotóról (MacMillan). Minden teremben falba süllyesztett tárolókban tartják holmijaikat a növendékek: rend van, és egyenruha. Minden osztály egységes színvilágban dolgozik (fiúk, lányok összehangolva), sőt a lányok próbatűtői is a dresszel megegyező színűek (kék, bordó, lila).

Az Upper School három éves, az utolsó évben a képesítőre és a vizsgaelőadásra készülnek (előbbi májusban, utóbbi júniusban van, és csak akkor – áprilisban – kezdtek el rá készülni) és próbatáncokon vesznek részt. Az órarend reggel 9 órától este körülbelül hatig van beosztva, közismereti órák nagyon minimális szinten vannak jelen: egy osztálynak az általam látogatott két nap alatt 1

óra 40 percnyi tanulóideje volt. (Én ezt konzultációszerűnek gondolom, mindenki „magántanuló”). A szakmai órák gyakorlatilag megegyeznek a mieinkkel (balett, emelés, repertoár, történelmi társastánc, modern társastánc, karakter, modern/kortárs), a képességfejlesztés azonban hangsúlyosabban van jelen: minimum háromféle tárgyban jelenik meg: body conditioning, upper body conditioning, Pilates – és ezeknek különálló termeik vannak (és az együttesnél ugyanígy!). A növendékeket – sérülés esetén – még a balettóráról is elengedik a gyógytornászhoz, igaz, egyik mester sem feltételezett lógást a háttérben, és némi egyezkedés azért folyt mester és növendék között („nem tudsz máskor menni” – „nem, most kaptam időpontot”).² A pas de deux órákon a balettmesternők is jelen vannak, és távollét esetén egyedül is megtartják az órát. A kortárs táncórák Leanne King vezetésével folynak: elmondása szerint Graham-alapú saját stílusban.

Klasszikus balettórát láttam Katerina Zvebilovával (aki a New Generation versenyen itt járt, és azóta részt vett a mi 2008-as nyári kurzusunkon is), Petal Miller-Ashmole-lal összevontan a végzősöket, David Peden helyettesítette Meelis Pakrit (aki szintén itt járt a NG-n és az MTF kurzusán, és akkor meg a Youth America Grand Prix-n volt az iskola igazgatónőjével, Gailene Stock-kal). Minden mester óráján nagyon professzionális volt a légkör: felnőtt módon bánnak a növendékekkel, nincs felemelt hang, negatív előjelű instrukció („ne lógjon a karod”, „az nem, jó” – helyette: „emeld meg a könyököd” és „jobban sikerülne így vagy úgy”). Feltűnően hangsúlyosak az anatómiai megalapozottságú, izommunkára utaló instrukciók. A lábra szinte alig hallottam utalást, igaz, mindenki olyan tisztán dolgozik már erre a korra (16-17 évesek), hogy nem is nagyon van szükség rá. A javítások zöme a felsőtestet, karokat, tartásokat, és a szem vonalát, a nézőpontot („eye level”) célozta meg. (A társulat előadásain aztán feltűnt, hogy mennyire egységesen néznek egy-egy irányba bizonyos mozdulatoknál, pózoknál, s ettől valóban egységes vonalvezetés, stílus születik! A balettkar nagy része az iskolából került ki, a szólisták érkeztek a világ különböző társulataiból, így a kar homogén, egyöntetű képet mutat.) Minden növendék keményen dolgozik: aki nem tudott ugrani, az végigdolgozta az órát másképp (erősítés, ugrást előkészítő gyakorlatok a rúdnál stb.), amikor a mester egy növendéket instruál, mindenki figyel, alkalmazza magára az elhangzottakat, és szivacsoként szívja magába a tudást. Valószínűleg ennek oka a kemény válogatási rendszer, a magas tandíjak, vagy hogy bizonyos növendékeket támogatók segítenek, akik cserébe látható fejlődést, versenyeredményeket várnak el (a közös fotózkodások, fogadások mellett).

Mind a mesterek mind a növendékek részéről az elhivatottságon alapuló, minőségi szemléletű együttműködés volt tapasztalható. Döntő fontosságú a növendék előmenetele, sorsa – és csak azon keresztül érvényesül az iskola vagy a mester érdeke! (A balettmesterek számára minden év elején szerveznek pedagógiai, pszichológiai, metodikai továbbképzéseket!)

Legnagyobb hatással rám Anita Young órája volt, aki hatalmas energiákkal javította, biztatta növendékeit („a good girl / boy” kifejezés egyébként is a leggyakoribbak egyike), és tiszteletre méltó anatómiai, funkcionális, biomechanikai megalapozottságú metodikai szemlélettel tanított. Ő néhány hete vette át a II. lány évfolyamot (nálunk mondjuk a VIII.), mert a mesterüket operálták, és a White Lodge-ból, az „alsó tagozatból” került át tanítani. Ez a Richmond Parkban van, ott is jártam még 1993-ban, és szeretnék is visszatérni, mert a megalapozás folyamata még inkább izgatja szakmai kíváncsiságomat, és azóta az épületkomplexum is állandó fejlesztés alatt áll (a balett-termeken kívül ott van a kollégium, a rekreációs részleg és a múzeum is).

Az Upper School növendékei (2005/2006-ban 81 fő) az öt éves Lower Schoolból („alsó tagozat” 123 növendék) kerülnek át (csak a legjobb néhány növendék!!!), és felvételit tartanak minden évben Franciaországban és Olaszországban. Érkeznek növendékek Ausztráliából is rend-

¹ Ebben az írásomban csak az iskolai programokat érintem, az előadásokról a Táncművészet hasábjain számoltam be.

² Még csupán azt a tényt emelném ki, hogy a társulatnál a sérült táncosok egyéni rehabilitációban részesülnek, amelyet én nagyon fontos dolognak tartok.



szeresen, ahol szintén az RAD szisztéma szerint tanítanak. Ezenkívül a nemzetközi versenyeken „fölszök le” a legjobbakat, így kerül a 2008/2009-es tanévre Felméry Lili is Londonba. A Lower Schoolba regionális előkészítő iskoláikból kerülnek növendékek: működik ilyen Birminghamban és Londonban napi órákkal (71 fő), a fiatalabbaknak heti-kétheti órákkal hat nagyvárosban (195 fő) és a legkisebbeknek heti-havi ellenőrzés mellett szintén ezeken a helyeken (238 fő). Az előkészítő iskolák növendékei valószínűleg más balettiskolákba járnak, de a királyi intézmény rajtuk tartja a szemét, és felméri, számon tartja a tehetségeket! A kiszemeltek táncruhát és cipőt kapnak, és családjukat meghívják táncelőadásokra, nyílt napokra.

A Royal Ballet School is megrendezi éves „háziversenyét”, mely az Adeline Genée Awards díjaiért zajlik, és részt vesznek benne az ausztrálok, új-zélandiak (stb.) is, akik a Royal-szisztémát követik. A koreográfus verseny a Kenneth MacMillan Senior Choreographic Award-ért folyik, tehát a versenyek díjait is elnevezték. (Erre nálunk is lenne lehetőség!) Az iskolában rendszeresek a szombati mesterkurzusok, „sztárórák”, melyek nyilvánosak és a Royal Ballet szólistái vagy külföldi mesterek, művészek a meghívott oktatói (Elutazásom után volt egy ilyen Gary Avis-szel, arról sajnos lemaradtam).

Az iskola évente „nyitott programmal” próbálja megszerettetni a balettet olyan fiatalokkal is, akik foglalkoznak valamilyen típusú táncsal vagy drámát, zenét tanulnak, és közelebbről megismerkedve az akadémikus balettel válhat belőlük értő, lelkes közönség! Az „aDvANCE London és aDvANCE National” programokban egy-egy kiszemelt iskola tanulói és a Royal Ballet School növendékei dolgoznak közös koreográfiákon, melyeket önálló produkcióikkal kiegészítve nyilvános előadásokon be is mutatnak. Akár ezekre az előadásokra is meg lehet hívni az iskola patronusait, akiket más érdekes programokkal is kényeztetnek adományaikért cserébe. A Baráti Kör éves tagdíja 30 font.

A RBS negyedévente saját reprezentatív kivitelű újságot ad ki (En Avant) címmel, melyben helyet kap az igazgató üzenete, visszatekintése, a White Lodge-ban zajló események, a külföldi tanulmányutak, versenyek beszámolója, minden futó program ismertetése, és a közelmúltban még az iskolába járó, de már sikereket arató fiatal művészekkel készített interjúk. A lap színes fotókkal van tele, akár csak az iskola „évkönyve”, mely egy szintén A4-es formátumú, de vastagabb magazin: a gazdasági mutatóktól, éves beszámolóktól kezdve statisztikáig minden adatot, eseményt, és tényrögztítőt kiadvány.

A külföldi tanulmányutak számos tanulsággal járnak, apropót biztosítanak az összehasonlításokhoz, kontrollálhatjuk, felülbírállhatjuk magunkat, elhelyezhetjük magunkat a világban, és ötleteket gyűjthetünk máshol tevékenykedő kollégáinktól, valamint kapcsolatokat építhetünk ki.



Előterjesztés

az MTA Néprajzi Bizottsága, Színház- és Filmtudományi Bizottsága, valamint Zenetudományi Bizottsága közös alapításában tervezett **Interdiszciplináris Táncstudományi Munkabizottság** létrehozásáról

Az előterjesztés tartalma:

- I. Bevezetés
- II. A táncstudomány tudománytörténete
- III. A táncstudomány mai műhelyei, kutatási eredményei és kutatói
- IV. A munkabizottság célja és feladatai

I. Bevezetés

A jelen előterjesztés célja a Magyar Tudományos Akadémia I. Osztálya keretében megalakítandó, a hazai táncstudományi kutatások fejlesztését összehangoló szakmai grémium létrehozása, amely a táncművészet és táncstudomány minden ágára kiterjedően, általános kutatási koncepció megfogalmazásával, közös célok kitűzésével, kutatási projektek, kiadványok megvalósulásának támogatásával elősegíti a tudományág folyamatos és fenntartható fejlődését.

A tudományos fokozattal rendelkező tánckutatók, illetve táncstudományi kutatókkal is foglalkozó más köztestületi tagok ma az MTA I. Osztályán belül különböző bizottságok (Néprajzi Bizottság, Színház- és Filmtudományi Bizottság, Zenetudományi Bizottság) tagjaként, illetve oda besorolva, egymástól függetlenül, széttagoltan tevékenykednek. Javaslatunk lényege az interdiszciplináris jellegű *Táncstudományi Munkabizottság* létrehozása, amely az eddig önállóan kevésbé elismert tudományágot az MTA szervezeti keretei között, más tudományterületek és testületeik érdekeit nem sértve, megjeleníti.

II. A táncstudomány tudománytörténete

a) A magyar néptánc kutatása

A magyar néptáncstudomány alapjait Réthei Prikkel Marián (1871-1925) vetette meg a táncstudományi kutatás forrásait 1903-1922 között feltáró és az első jelentős táncstudományi koncepciót kialakító munkájával (*A magyarság táncjai*, Budapest, 1925). Ugyancsak a két világháború közötti időszakra esik néptánc hagyományunk feltárásának megkezdése, Gönyey Sándor (1886-1963) és Lajtha László (1882-1963, Kossuth-díjas: 1951) munkája *A magyarság néprajza* IV. kötetében (Budapest, 1937), valamint Viski Károly (1883-1945) összefoglalása (*Hungarian Dances*, Budapest-London, 1937) révén. Gönyey és Lajtha filmfelvételei, néprajzi és tánczenei feljegyzései jelentik a magyar néptánc első klasszikus gyűjteményét. Az 1940-es évektől rendszeresen folyó gyűjtőmunka főleg Kaposi Edit (1924-2006), Lugossy Emma (1927-1995), Szentpál Olga (1895-1968) és Molnár István (1908-1987, posztumusz Kossuth-díjas: 1990) tevékenységét dicséri. Gyűjtéseik és publikációik olyan módszertani és elméleti tanulságokkal szolgáltak, amelyek alapjai lehettek a további kutatásnak. Ezek közül a kép- és hangrögztítés együttes alkalmazása, a táncfolyamatok filmről történő lejegyzése, az analitikus szöveges leírás és mozgáscsoportokat kialakító rendszerezés volt az előké-



pe annak a komplex igényű (táncot és zenét, szokáskeretet és a táncélet egyéb jelenségeit egységben vizsgáló) kutatási módszernek, amelyben kialakult a koreográfiai és néprajzi szemlélet helyes aránya. A tudományos gyűjtésben és feldolgozásban részt vállalt további táncfolkloristák 1950-es évektől: Andrásfalvy Bertalan (1931-), Borbély Jolán (1928-), Kaposi Edit (1924-2006), Lányi Ágoston (1923-1986), Maácz László (1929-1998), Martin György (1932-1983), Pesovár Ernő (1926-2008), Pesovár Ferenc (1930-1983), munkájának eredményeként megszülettek azok az összefoglalások, amelyek áttekintést adnak a magyar néptáncról, tánc kultúránk történeti alakulásáról (pl.: Martin György: *A magyar tánc típusok és táncdialektusok*, Budapest, 1970, stb.). A módszeres gyűjtőmunka eredményeként az MTA Zenetudományi Intézete Néptánc Osztályának Archivuma 300.000 méter filmfelvételen (ebből 30000 méter hangos) mintegy 20.000 táncfolyamatot őriz. Az egész magyar nyelvterületre kiterjedő gyűjteményben számottevő a nemzetiségeink és a szomszédos népek táncfolklóráját is dokumentáló felvétel. A világviszonylatban is jelentős gyűjtőmunka eredményeire támaszkodva jelenhettek meg a monografikus munkák és végezhetette el a tánc kutatásunk az improvizált táncalkotás elveit feltáró és a rendszerezést szolgáló elemző munkát. Ezzel párhuzamosan folytatódott a történeti források feltárása, és a már ismert források újraértékelése is. A széles körű társadalmi összefogással végzett gyűjtőmunkát és az elméleti, módszertani problémák kidolgozását követte az elmúlt másfél évtizedben a főbb tánc típusok meghatározása, a tánc stílusok elhatárolása, a táncdialektusok körvonalazása. Az összehasonlító történeti kutatás eredményeként pedig kialakult az a korszerű tánc történeti koncepció, mely meghatározta a magyar néptánc archaikus elemeit, néptáncainak régi rétegét és feltárta a 18-19. században lezajlott stílusváltást, a korábbi hagyományból sarjadó új tánc stílust. Az MTA Zenetudományi Intézet Néptánc Osztályának vezetője ma Felföldi László, munkatársai Fügedi János, Pálffy Gyula, Kovalcsik Katalin. Munkájukat fiatal kutatók népes csoportja támogatja, akik közül négyen PhD-kurzuson készülnek a doktori fokozat megszerzésére. A határon túli néptánc-kutatás mai jeles személyisége a Kossuth-díjas Kallós Zoltán (1926) erdélyi folklorista, a Magyar Néprajzi Társaság tb. tagja.

A táncfolklorisztikai kutatás és az egzaktásra törekvő módszer kialakításának egyik előfeltétele volt az írásbeliség megteremtése, a Lábán-Knust-féle kinetográfia alkalmazása. A magyar kutatási eredmények jelentőségét közvetve erősíti a magyar származású Lábán Rudolf (1879-1958) nemzetközi jelentőségű elméleti munkássága, aki élete során mindvégig élő kapcsolatban maradt a hazai kutatással. Ezáltal a mozdulatelmélet terén elért eredményei sokkal közvetlenebbül és intenzívebben termékenyíthették meg a magyar kutatást. Az általa kifejlesztett nemzetközi táncjelíró rendszer a Németországban ill. Angliában a nála és tanítványainál tanuló ösztöndíjasok révén hamarabb elterjedt Magyarországon, s így a táncírás itt hamarabb válhatott a táncos köztudat és műveltség részévé. Ennek köszönhető, hogy az európai összehasonlító néptánc kutatásban a Lábán notációs rendszer közösen használt eszközzé vált. Ma az MTA Zenetudományi Intézet Néptánc Osztálya Archivumában található Európa legjelentősebb táncírás gyűjteménye, amely alapot teremt a táncos „írásbeliség” nemzetközi méretű megteremtéséhez. A kinetográfia szakemberei, Szentpál Mária (1919-1995), Lugossy Emma, Lányi Ágoston jelentős szerepet vállaltak a táncírás népszerűsítésében, elméleti és gyakorlati tevékenységükkel pedig nagymértékben hozzájárultak a Lábán-szisztéma továbbfejlesztéséhez. Ma e felelősségteljes munkát Fügedi János végzi magas színvonalon, egy frissen alakult munkacsoport vezetőjeként.

b) A színpadi táncok és társastáncok kutatása

A táncművészet elméleti kérdéseivel, a színpadi tánc múltjával és a történelmi társastánc-okkal foglalkozó kutatás korai előzményeként Szentpál Olga és Rabinovszky Máriusz (1895-1953) írsaira, a Színészeti Lexikon (1930) tánc-címzavaira és Haraszti Emil (1885-1958) tánc történeti munkásságára hivatkozhatunk. A másik jelentőség-növelő szempont Dienes Valéria (1879-1978) nemzetközi érdeklődést is kiváltó orkesztikai rendszere és az arra alapozott mozdulatművészet-pe-



dagógiai módszer, amelyet a korabeli francia filozófia (főleg Bergson) és Isadora Duncan modern tánc-felfogása ihletett, s talaja a közép- ill. kelet-európai táncművészet iránti társadalmi érdeklődés volt. Ennek hatása az 1960-as években a folklórelmélet és a művészetelmélet különböző ágainak érdeklődését is felkeltette, s ezáltal a tánc beépült a szemiotikai kutatások rendszerébe. A napjainkban folyó tánc tudományi kutatások előkészítő periódusának azonban elsősorban a fel szabadulás utáni évtizedet tekinthetjük. A táncelmélet, tánc történet problémáival foglalkozó kutatóink a táncművészet megújulásáért folytatott viták hevében, a szervező, oktató és kritikai tevékenység napi feladatainak a megoldásában vetették meg a tudományágak alapjait. Kiemelkedik e téren az 1950-ben Állami Balett Intézet néven alapított Magyar Táncművészeti Főiskola, az 1948-ban Tánc-főtanszakkal bővített Színház- és Filmművészeti Főiskola (ma: Egyetem), és a Népművészeti (ma: Magyar Művelődési) Intézet pedagógiai munkájához kapcsolódó tanjegyzet kiadás, amelynek keretében elkészültek az első, korszerű szemléletű tánc történeti, esztétikai s egyéb szakmai módszertani kiadványok. Ugyanakkor született meg a nemzetközi szakirodalom néhány alapvető művének magyar fordítása is (pl. Noverre levelei stb.)

Az 1951-ben alapított *Táncművészet* c. szaklap (alapító főszerkesztő: Ortutay Zsuzsa) nemcsak kritikáival, de elméleti és ismeretterjesztő cikkeivel is jelentős szerepet játszott a hazai táncelmélet és tánc kutatás megalapozásában. Emellett, a Magyar Tánc történeti Munkaközösség keretében megindult a rendszeres tánc történeti kutatás, s ennek eredményeként megjelent a magyar színpadi táncművészet útját első ízben áttekintő tanulmánykötet (*A magyar balett történetéből*, Budapest, 1956, szerzők: Csizmadia György, B. Egey Klára, Gelencsér Ágnes, Szenthegyi István, Téri Tibor, Vályi Rózsi). 1958-tól a Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata keretében folytatódott, s bontakozott ki a táncelmélet, tánc történet általános problémáira is kiterjedő munka. Az eredmények közlésére (beleértve a táncfolklorisztikai kutatást is) ugyancsak a Szövetség teremtette meg a lehetőségeket a *Tánc tudományi Tanulmányok* és a *Táncművészeti Értesítő* köteteiben. Az ezekben megjelent írások, elsősorban Dienes Gedeon (1914-2005), Körtvélyes Géza (1926), Maácz László és Vitányi Iván (1925) munkái visszatérő témaként foglalkoznak a közvetlen múlttal, elemezve a 2. világháború utáni balett, a hivatásos és amatőr néptánc-művészet törekvéseit. Monografikus igénnyel készült művek: Vályi Rózsi (szerk.): *Ballettek könyve* (Budapest, 1959), Vitányi Iván: *A tánc* (Budapest, 1963). A táncesztétika körvonalai pedig nemcsak az egyes művészeti alkotások elemzésében, de a műfaji kategóriákat, a táncalkotás problémáit vizsgáló művekben és az egyes művészeti ágak kapcsolatait, összefüggéseit kutató munkákban is kirajzolódnak (Körtvélyes Géza: *A modern táncművészet útján*, Budapest, 1970). A Szövetség által kialakított Táncarchívum ma az Országos Színház történeti Múzeum és Intézet keretében működik. A táncművészet és néptánc története szempontjából egyaránt jelentős terület a történelmi társastáncok vizsgálata. Az oktatási célokot szolgáló rekonstrukciók mellett e témakörben is úttörő jelentőségű kezdeményezés jellemzi tánc kutatásunkat (Szentpál Olga, Kaposi Edit, Vályi Rózsi). 1977-ben Körtvélyes Géza szerkesztésében jelent meg a Horst Koegler-féle *Ballettlexikon* magyar kiadása, jelentős számú magyar vonatkozású szócikkkel bővítve. Gelencsér Ágnes és Körtvélyes Géza írták meg a budapesti balett történetét (in: Staud Géza szerk.: *A budapesti Operaház 100 éve*, Budapest, 1984). További jelentős kutatók: Dienes Gedeon, Fuchs Lívia, Kaán Zsuzsa, Kövágó Zsuzsa, Major Rita, Szúdy Eszter. Nagy szakértői apparátus közreműködésével Dienes Gedeon szerkesztésében jelent meg 2008-ban a Magyar táncművészeti lexikon, amely naprakész adatok modern szemléletű közreadását célozta meg.

Összefoglalóan megállapíthatjuk, hogy a magyarországi tánc kutatás az elmúlt 100-150 évben jelentős eredményeket ért el. Ez idő alatt a tánc (vagy táncal) foglalkozó intézmények, szervezetek és magánszemélyek tulajdonában több száz ezer tételes forrásgyűjtemény jött létre, amelyek közül legjelentősebbek az Országos Színház történeti Múzeum és Intézet és az MTA Zenetudományi Intézetének



archívuma. A táncfolklorisztika és a tánc történeti kutatás együttes szakirodalmi jelen pillanatban közel 3000 bibliográfiai tételt tesz ki. (Ha ehhez hozzávesszük azokat a tanulmányköteteket, folyóiratcikkeket, monográfiákat, amelyek más téma mellett táncról is szólnak, ez a szám duplájára emelkedik.) Közülük legbecsesebbek a tánc kutatás forrásanyagának kritikai kiadását megtestesítő művek, amelyek biztos alapot teremtenek a magyar táncörökségről való hiteles kép megrajzolásához.

III. A tánc tudomány műhelyei, kutatási eredményei és kutatói

A tánc kutatás első intézményes lehetősége még 1889-ben jött létre a Magyar Néprajzi Társaság „Tánc” szakosztályának keretében. Első elnöke Káldy Gyula (1838-1901) az Operaház főrendezője volt. Az 1930-as években a Néprajzi Múzeum vált a kutatás egyik központjává. Az 1950-es évektől a Magyar Népművészeti Intézet és a Magyar Táncszövetség kapott ebben központi szerepet. Az egyikben a néptánc, a másikban a színpadi tánc történetének kutatása folyt. 1965-ben a néptánc kutatás az MTA Népzenei Kutatócsoportjához (ma: MTA Zenetudományi Intézet Néptánc Osztály) került, s ezáltal, a népzene kutatáshoz hasonlóan, az akadémiai kutatások részévé vált. A Magyar Táncművészek Szövetsége nemzetközi jelentőségű Táncarchívuma 1987-ben az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet egységévé vált, s így megformálódott a magyar tánc kutatás újabb jelentős műhelye. A Magyar Táncművészeti Főiskola keretében 2008-ban létrejött Tánc tudományi Kutatóközpont ma a tánc kutatás harmadik, komplex műhelyévé igyekszik válni. A felsoroltakon túl több olyan kutatóhely (egyetemi tanszék, múzeum, művelődési intézmény) van ma Magyarországon, ahol a néprajz, zenetörténet vagy a humán- és művészettudományok más területein belül érintőlegesen a tánc kutatással is foglalkoznak.

Az MTA Zenetudományi Intézet Néptánc Osztályának kutatásai:

Előzmények

Az Osztályon folyó kutatások a közvetlenül kapcsolódtak a Néprajzi Múzeumban, a Magyar Táncszövetség és főleg a Népművészeti Intézetben folyt kutatásokhoz. Oly módon, hogy az Osztály munkatársai 1965 előtt e szervezetek munkatársai voltak, s a tánc kutatás részeseként tevékenykedtek. Ezért az alább felsorolt kutatásokat az akadémiai kutatások közvetlen előzményeként tekinthetők.

- Molnár István filmezései (1941-1947), Magyar tánc hagyományok, Budapest, 1947.
- Néptudományi Intézet és a Magyar Táncszövetség néptánc kutató munkája Lugossy Emma, Morvay Péter, Szentpál Olga, Gönyey Sándor vezetésével (Operatőr: K. Kovács László, Teuchert József, Szöcs József és mások) (1947-1949); Bodrogköz táncélete és táncai 1949, megjelenés: 1998; Völgységi táncok 1951; 77 leánytánc (1952); 39 verbunktánc (1954); Tánc és kultúra a bukovinai székelyeknél (1958).
- Lugossy Emma filmezései (1940-1956): Magyar Népzene tára 2/b. Lakodalom. A lakodalom táncai. Megjelenés: 1956. Ide is sorolhatók még részben a 77 leánytánc, a 39 verbunktánc és a Magyar nép táncok I. c. kötetek is.
- A Magyar Néptánc kutató Munkaközösség monografikus szemléletű kutatómunkája a Népművészeti Intézet keretében (1951-1965): Somogyi táncok 1954; A Szabolcs-Szatmár megyei monografikus néptánc kutató munka eredményei, 1958; Bag táncai és táncélete, 1955; Magyar néptáncok és táncos népszokások, 1958; Sárköz-Duna mente táncainak motívumkincse, 1964.

A Néptánc Osztály kutatómunkája 1965-től:

1. A magyar néptáncra vonatkozó eddigi tudás összegzése és a kutatás forrásainak kritikai kiadása az MTA Népzene kutató Csoport, majd a Zenetudományi Intézet keretében (1965-1989, 1. fá-



zis): Martin György: A magyar tánc típusok és tánc dialektusok, Budapest, 1970 + 3 kötet tánc írás melléklet. Közel 1000 címszó a Magyar Néprajzi Lexikon 1-5. kötetében, a Brockhaus-Riemann Zenei Lexikon 1-3. kötetében, Révai Új Lexikona kötetében, A magyar körtánc és európai rokonsága, Budapest, 1979; A körverbunk. Története, típusai és rokonsága, 1983; Lőrincréve táncélete és táncai, Budapest, 1989.

2. A magyar néptáncra vonatkozó források kritikai kiadása 2. korszak (1990-) (Martin György: Mátyás István Mundruc. Egy kalotaszegi táncos egyéniség vizsgálata. Budapest, 2004; Felföldi László – Gombos András (szerk.) A népművészet táncos mesterei. Budapest, 2001.; Felföldi László – Gombos András (szerk.) Living Human Treasures in Hungary. Folk Dance. Budapest, 2001; Felföldi László - Gombos András (szerk.): Kardos István (1897-1997), a népművészet táncos-énekes mestere. Emlékkönyv születésének 100. évfordulójára. Apátfalva 1997; Felföldi László - Gombos András (szerk.): Nyisztor György (1922-1987), a népművészet táncos mestere. Apátfalva, 1998.

OTKA-pályázatok:

1991-1994: A környező országok magyarságának tánc hagyományai

1995-1998: Erdély népzenei-és néptánc hagyományainak kutatása

1999-2002: A néptánc-morfológia új módszereinek kidolgozása és nemzetközi hálózatának előkészítése

2009-2013: A hagyományos tánc, mint tudás, társadalmi gyakorlat és kulturális örökség

NKFP: 2002-2005: Egyéni kreativitás és a közösségi tánc kultúra viszonya a Kárpát-medence tánc hagyományában

A Magyar Táncművészeti Főiskola, mint tánc tudományi kutatóhely:

A Magyar Táncművészeti Főiskolán (1950-1990: Állami Balett Intézet) a kezdetektől fogva folyt kutatómunka. Korábban elsősorban a *pedagógiai-módszertani* kutatások kerültek előtérbe, hiszen az oktatás fejlesztéséhez ez elengedhetetlenül fontos volt, másrészt pedig ebben az intézményben koncentrált az a szellemi erő, amely a magyar hivatásos táncművész-képzésben élen járt. Ebben a munkában különösen fontos részt vállalt többek mellett Merényi Zsuzsa, Hidas Hedvig, Nádas Marcella. A pedagógusképzés elindításakor (1955) tovább erősödtek ezek a kutatások, amelyek természetesen táncesztétikai területeket is érintettek. Ezeknek az úttörő kutatásoknak az eredményeképpen számos tankönyv, tanjegyzet, módszertani útmutató született a főiskola kiadásában.

1992-től új és egyedülálló képzéssel gazdagodott a főiskolai képzés. A *táncelméleti szakíró szak* – a felsőfokú táncművész képzés területén Európában is ritkaságnak számító program – olyan új elméleti-kutatási dimenziókat nyitott a főiskolán tanító elméleti oktatók számára, amely lendületet adott a korszerű táncelméleti-tánc történeti kutatás megindításához. 2004-ben két végzett évfolyam tagjaiból és a főiskola néhány fiatal oktatójából, Major Rita főiskolai tanár, az Elméleti Tanszék vezetőjének kezdeményezésére megalakult a Tánc tudományi Kutatócsoport. A szellemi műhely tagjai részt vettek az ELTE Történeti Tanszékének *Sic Itur ad Astra* című folyóirata zene- és tánc történeti különszámának létrehozásában (2004). A különszámot Masát Ádám és Nagy Péter szerkesztette.

A 2007 novemberében a főiskolán *Hagyomány és újítás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánc kutatásban* címmel megrendezett tudományos konferencia már szélesebb körben mérte fel és mutatta meg a főiskola kutató kapacitását és kijelölte a további kutatási irányokat. Ennek a koordinálására 2008-ban a főiskolán megalakult a *Tánc tudományi Kutatóközpont*, amely a főiskolához kapcsolódva, de a magyar tánc kutatásban, partner-szervezetekkel együttműködve, szélesebb szakmai összefogással kíván részt venni. Ugyanakkor a főiskola hosszú távú, az elméleti képzésre



vonatkozó oktatási stratégiája, amely a kutatói utánpótlást szolgálhatja, logikus és indokolt módon teszi elengedhetelenné a kutatásoknak a főiskolára koncentrálását. Ezt tovább erősítheti a jövőben a doktori (DLA) képzés megindítása. A központgondozásában két periodika indult: *Táncstudományi Közlemények* (folyóirat, 2009-), *Táncművészet és tudomány* (kiadványsorozat, 2009-).

Az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, mint tánckutató műhely

Az OSZMI-ban folyó tánc kutatás alapját a Táncarchívum adja, amely a Magyar Táncművészek Szövetsége gondozásából 1987-ben került az intézetbe. Azóta nemzetközi szinten is jelentős szakgyűjteménnyé és információs központtá vált. Itt a tudományos alaptevékenységet, az „anyaintézet” jellegének megfelelően, a szisztematikus gyűjteménygyarapítás, a megszerzett dokumentumok őrzése, állagmegóvása, a rendszeres kiállítás-rendezés, az információszolgáltatás és a kutatás szolgálat jelenti. A Táncarchívum munkatársai jelenleg: Bohuminé Szudy Eszter és Halász Tamás.

A gyűjtemények bemutatása:

A könyvtárban mintegy hatezer kötet és ezer kéziratos mű található, mintegy 10-12 nyelven. A fotótárban több mint ötvenezer, agnoszkált, katalogizált tétel található, az 1890-es évektől. A feldolgozásra váró, páratlan gazdagságú fénykép-állomány legalább ugyanekkora. A folyóiratárban nyolcvanöt, különféle szaklap példányait őrzik. A videótár jelenleg 7900 tételt tartalmaz, ezeken kívül mintegy ezer tétel vár feldolgozásra. A szakmai partnerek, s hagyatékozók jóvoltából a filmtár rohamosan gyarapszik. A dokumentációs-kisnyomtatványtárban több tízezer tételnyi anyagot őrizünk, hazai és külföldi személyekről, társulatokról, rendezvényekről, intézményekről. A gyors ütemben gyarapodó plakátárban százhusz év anyaga található ezernél több tételben.

A Táncarchívum legnagyobb jelentőségű egysége a hagyatéki állomány, amelyben közel kilencven táncos, koreográfus, tánc történéssz anyagait találni, kéziratoktól a kottákig, tárgyi emlékektől fotóalbumokig, zömmel ömlesztett, feldolgozatlan formában. Itt találhatók a Róna Viktor-hagyatékban fellelhető Rudolf Nurejev-levelek, A Nirschy Emília-hagyatékban megszerzett, dedikált Bartók-portré, Lőrinc György és Harangozó Gyula hagyatékában a legendás Gyagilev-társulat a Ballets Russes emlékei. A hagyatéki tárban, a már említettek mellett, Lakatos Gabriella, Molnár István, Rábai Miklós, Bordy Bella, Szentpál Olga, Havas Ferenc, Milloss Aurél, Nádasdy Kálmán, Imre Zoltán, Eck Imre, Forgách József személyes anyagait is megtalálhatják a kutatók számos már személyes gyűjteményi anyag mellett.

Kiállítások a legutóbbi években:

2005 – Bartók és a tánc című kiállítás Bartók Béla születésének 125. évfordulója alkalmából az MTA Zenetudományi Intézet Bartók Archívuma, az Országos Széchényi Könyvtár, a Magyar Állami Operaház közreműködésével. Helyszín: a Bajos Gizi Emlékmúzeum

2007 – Lakatos Gabriella születésének nyolcvanadik évfordulóján portrékiállítással Lakatos 80 – Egy táncos díva arcképe címmel. Helyszín: a Magyar Állami Operaház, majd az OSZMI épülete. A tárlathoz kerekasztal-beszélgetés kapcsolódott szerveztünk.

A korábbi években kiállítást rendeztek többek közt Imre Zoltán és Harangozó Gyula életművére emlékezve is.

Az utóbbi két évtized jelentősebb tánc tudományi munkái, a kutatóhelyek önálló vagy együttes tevékenysége eredményeként:

- Dienes Gedeon (szerk.): *Magyar táncművészeti lexikon*, Budapest, 2008
- Fuchs Livia: *Száz év tánc. Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe*, Budapest, 2007



- Lenkei Júlia: *Volt egyszer egy táncnevelési szak*, in: Gajdó Tamás (szerk.): *Színház és politika*, Budapest, 2007
- Martin György: *Mátyás István Mundruc. Egy kalotaszegi táncos egyéniségvizsgálata*, Budapest, 2004. (posthumus) A kötet 2005-ben G. Pitré – S. Salomone díjban részesült.
- F. Molnár Márta – Vályi Rózsi: *Ballettek könyve*, Budapest, 2004
- Pesovár Ernő: *Tánc hagyományunk történeti rétegei*, Szombathely, 2003
- Dienes Gedeon: *A mozdulatművészet története*, Budapest, 2001
- Pálfy Gyula (vál.): *Néptánc kislexikon*, Budapest, 1997
- Székely György (főszerk.): *Magyar színházművészeti lexikon*, Budapest, 1994 (*táncművészeti szócikkek*)
- Major Rita: *Tánc történet és nemzeti romantika*, in: Kerényi Ferenc (szerk.): *Magyar színháztörténet 1790-1873*, Budapest, 1990
- Dienes Gedeon – Fuchs Livia (szerk.): *A színpadi tánc története Magyarországon*, Budapest, 1989

A tánc kutatás eredményeit (ill. azokat is) közreadó folyóiratok, sorozatok:

Acta Ethnographica (1950-), Ellenfény (1996-), Ethnographia (1890-), Folkmagazin (1994-), Studia Musicologica (1961-), Táncművészet (1951-56, 1976-), Táncművészet és tudomány (2009-), Tánc tudományi Közlemények (2009-), Tánc tudományi Tanulmányok (1958-), Zene, Zene, Tánc (1994-), Zenetudományi Dolgozatok (1978-)

Már megszűnt periodikák: Külföldi Szemle (1956-1990, 1995-1999), Táncművészeti Dokumentumok (1976-1990), Táncművészeti Értesítő (1963-76),

Tánc tudományi kutatást (ill. azt is) végző kutatóhelyek:

Költségvetési szervek: MTA Zenetudományi Intézet, Magyar Táncművészeti Főiskola, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tára, Semmelweis Egyetem Testnevelés- és Sporttudományi Kar, Hagyományok Háza, Magyar Művelődési Intézet és Képzőművészeti Lektorátus, Néprajzi Múzeum, Szegedi Tudományegyetem Néprajzi és Kulturális antropológiai Tanszék, Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest Kortárs Tánc Főiskola.

Társadalmi szervezetek: Magyar Tánc tudományi Társaság, Magyar Etnokoreológiai Társaság, Magyar Néprajzi Társaság, Magyar Színháztudományi Társaság, Martin György Szövetség, Muharay Elemér Szövetség, Örökség Magyar Tánc házi Egyesület, Noverre Tánc művészeti Alapítvány, Rábai Miklós Alapítvány a Néptánc művészetért.

Tudományos fokozattal rendelkező kutatók a tánc tudomány terén

(Elhunytak: *Visky Károly*, az MTA levelező tagja; *Béres András* CSc, *Martin György* CSc, *Pesovár Ernő* CSc, Kossuth-díjas; *Varga Gyula* CSc)

Tánc kutatással (ill. azzal is) foglalkozó aktív MTA köztestületi tagok:

Körtvélyes Géza DSc, Széchényi-díjas; *Andrásfalvy Bertalan* DSc; *Vitányi Iván* DSc; *Angelus Iván* PhD, *Felföldi László* PhD, *Kovács Gábor* PhD, *Lázár Katalin* PhD, *Lenkei Júlia* CSc, *Ratkó Lujza* CSc; *Szirmai Béla* DLA.

A Magyar Tánc művészeti Főiskolán tudományos fokozattal rendelkező oktatók:

Fodor Antal DLA, egyetemi tanár; *Németh András* DSc, egyetemi tanár; *Bolvári-Takács Gábor* PhD, habil. főiskolai tanár; *Mády Ferenc* CSc, főiskolai tanár; *Fügedi János* PhD, egyetemi do-



cens; *Gelenczey-Mihaltz Alirán* PhD, egyetemi docens; *Mizerák Katalin* PhD, főiskolai docens; *Nagy Péter* PhD, adjunktus; *Sírató Ildikó* PhD, adjunktus

A Magyar Táncművészeti Főiskola PhD/DLA-jelölt oktatói (a képzési hely megnevezésével):
Jakabné Zórándi Mária egyetemi tanár (Színház- és Filmművészeti Egyetem), *Major Rita* főiskolai tanár (Színház- és Filmművészeti Egyetem), *Solymosi Tamás* főiskolai tanár (Színház- és Filmművészeti Egyetem), *Gaál Marianna* adjunktus (Színház- és Filmművészeti Egyetem), *Kovács Henrik* adjunktus (ELTE), *Lévai Péter* adjunktus (ELTE)

PhD-jelölt fiatal kutatók az ELTE Néprajzi Intézetében a néptáncstudomány terén:
Andó Ilona (2007-), Gombos András (2003-), Karácsony Zoltán (2008-), Varga Sándor (2006-).

IV. A munkabizottság célja és feladatai

A munkabizottság célja:

1. A Magyarországon folyó táncutató munka összefogása, fő irányainak megtervezése, a táncutató tematikai és intézményi széttagoltságának enyhítése
2. A táncutató/koreológia, mint multi- ill, interdiszciplináris tudományág meghatározásának előmozdítása és szerepkörének erősítése a tudományágak rendszerében
3. A tánc társadalmi elismertségének erősítése a táncról való rendszerezett szakmai tudás hatékony növelése és népszerűsítése révén
4. A Magyar Tudományos Akadémia általános kutatásméleti, módszertani, kutatásszervezési és tudománypolitikai ideáljainak és elvárásainak közvetítése a táncutató területén.

A munkabizottság feladatai:

1. Figyelemmel kíséri a táncutató hazai helyzetét és nemzetközi kapcsolatrendszerét
2. Állást foglal a táncstudomány körébe tartozó s a tudományág szempontjából jelentős tudományos, tudománypolitikai, kutatásszervezési és személyi kérdésekben, kiemelten kezelve a kutatói utánpótlás és tudományos fokozatszerzés kérdését
3. Véleményezi a táncutató területén működő kutatóhelyek tevékenységét (akadémián kívül és belül)
4. A táncstudomány területén javaslatot tesz az I. Osztály könyv- és folyóirat-kiadási tervéhez.
5. Részt vesz az MTA Doktora cím odaítélése tárgyában megindult eljárások lefolytatásában.
6. Értékeli a szakterület nemzetközi fejlődését, és javaslatot tesz az I. Osztálynak a kapcsolattartási tartalmi vonatkozásaira
7. Törekszik az intenzív kutatói közélet kialakítására és öröködi annak tisztasága felett.
8. Tudományos konferenciákat és ismeretterjesztő előadásokat szervez, s támogatja a hasonló színvonalas rendezvények szervezését a táncról való tudás széleskörű terjesztése érdekében.

Budapest, 2009. március 31.

Dr. Felföldi László, PhD
osztályvezető, c. egyetemi tanár,
Zenatudományi Intézet Néptánc Osztály

Dr. habil. Bolvári-Takács Gábor, PhD
főiskolai tanár, rektorhelyettes, MTA
Magyar Táncművészeti Főiskola

Major Rita, tanszékvezető főiskolai
tanár, Magyar Táncművészeti Főiskola
Táncstudományi Kutatóközpont
tudományos vezető

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

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

A kézirat szövegét elektronikus formában kérjük eljuttatni a szerkesztőséghez a következő címre: ttkozl@goolemail.com

Néhány általános megjegyzés a kéziraatra vonatkozóan:

- a tanulmányban Times New Roman CE (vagy Times New Roman) betűtípust használjanak,
- a keresztneveket ne rövidítsék, kivéve azoknál a szerzőknél (például E. H. Carr), akik maguk sem tüntetik fel munkáikban,
- egységes jegyzetelési rendszert kövessenek, a szerkesztők által megadott sablon alapján.
- kérjük, hogy a szakmunkákra mindig eredeti nyelven hivatkozzanak, ellenkező esetben jelöljék meg a munka fordítóját is.

Hivatkozások – A Táncstudományi Közlemények hivatkozási rendszerének kiindulópontját a – nemzetközi szabvánnyal egyező – Magyar Szabvány (MSZ ISO 690:1991) képezi. Szerzőinket arra kérjük, hogy kéziratukban az ún. szerző – évszám jegyzetelést alkalmazzák. Ezért minden hivatkozást és megjegyzést lábjegetben kérünk feltüntetni. A hivatkozások esetében a lábjegetekben csak három adat (szerző-évszám-oldalszám) jelenik meg. (Ez alól egyetlen kivételt a levéltári források jelentenek.) Ezeknek a jelöléseknek a feloldását, a teljes leírást a bibliográfia tartalmazza, amely a tanulmány legvégén, tételes felsorolásban, abc-sorrendben szerepelteti azokat. A bibliográfiát célszerű források (azon belül: levéltári források, interjúk, nyomtatott források stb.) és szakirodalom részre osztani.

A hivatkozások tekintetében az alábbi példák irányadóak:

Levéltári hivatkozások – A hivatkozásoknál szükséges a fond címét is megadni. Tehát nem elegendő például a jegyzetben a MOL E 142 jelölés használata, hanem fel kell oldani az irat-csoportrövidítést is: Magyar Országos Levéltár E 142 Magyar kincstári levéltárak, Magyar Kamara Archivuma. Acta Publica. Többszöri hivatkozásnál az első előfordulás alkalmával zárójelben = jellel megadott rövidítést alkalmazzuk. Például: Magyar Országos Levéltár (= MOL) Magyar kincstári levéltárak, Magyar Kamara Archivuma. E 142 Acta Publica (= E 152 Acta Publica.), tehát MOL E 142 Acta Publica
A levéltár nevének rövidítése, a szekció betűje és a fond száma után nem teszünk sem vesszőt, sem pontot A levéltári jelölésekkel kapcsolatosan a következő kiadványt ajánljuk: Kosáry Domokos: Bevezetés Magyarország történetének forrásaiba és irodalmába. Általános rész I. 2. Budapest, Osiris, 2003.

A bibliográfiában a levéltári források a következő módon kerüljenek feltüntetésre:

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

Szakirodalmi hivatkozások – néhány általános megjegyzés:

Az oldalszám után nem használunk „o.” vagy „p.” rövidítést.

pl. a jegyzetben: Körtvélyes, 1999. 55.

az irodalomjegyzékben:

Körtvélyes

1999 Körtvélyes Géza: Művészet, tánc, táncművészet. Budapest, Planétás, 1999.

Amennyiben egy adat nincs feltüntetve a könyvben, a szerzők használják a h. n. (helymegjelölés nélkül), é. n. (év nélkül), k. n. (kiadó nélkül) stb. rövidítéseket a hiány jelzésére.

Idegen nyelvű könyvek esetében is a „szerk.:" rövidítést használjuk.

A folyóiratok, napilapok, hetilapok esetében az évfolyam megadása nem kötelező.

szerezőinknek



a, hivatkozás egy szerző munkájára

Rövidítés

Kiadási év Szerző: A könyv címe [kurzivalva]. Kötet száma. Kiadás száma. Kiadás helye, kiadó, kiadási év. (Sorozatszám sorozati szám), pl.:

Kaposi

1999 Kaposi Edit: *Bodrogköz táncai és táncélete, 1946-1948*. Budapest, Planétás, 1999. (Jelenlévő múlt)

b, hivatkozás egy szerkesztő által összeállított munkára:

Rövidítés

Kiadási év A könyv címe [kurzivalva]. Szerk.: Név. Kiadás helye, kiadó, kiadási év. Pl.:

Szentpéteri

1999-2001 *Magyar kódex. I-VI*. Főszerk.: Szentpéteri József. Budapest, Kossuth Kiadó – Enciklopédia Humana Egyesület, 1999-2001.

c, hivatkozás egy tanulmánykötetben megjelent írásra:

Rövidítés

Kiadási év A tanulmány szerzője: A tanulmány címe. In: A tanulmánykötet címe [kurzivalva]. Szerk.: A szerkesztő neve. Kiadás helye, kiadó, kiadás éve. (Sorozatszám, sorozati szám.) Oldalszám. Pl.:

Felföldi

2000 Felföldi László: Tánctörténet. In: *Magyar kódex. I-VI*. Főszerk.: Szentpéteri József. Budapest, Kossuth Kiadó – Enciklopédia Humana Egyesület, 1999-2001. III. 289-294.

Szabolcsi

1959 Szabolcsi Bence: A XVI. század magyar tánczenéje. In: Szabolcsi Bence: *A magyar zene évszázadai. I-II*. Budapest, Zeneműkiadó. 1959. I. 157-183.

Ambrus

1987 Ambrus Katalin: A 16-17. század főúri életmódjának tükröződése két udvari drámában: Szép magyar comoedia, Constantinus és Victoria. In: Magyar reneszánsz udvari kultúra. Szerk.: R. Várkonyi Ágnes. Budapest, Gondolat, 1987. 313-323.

d, hivatkozás folyóiratban megjelenő tanulmányra:

Rövidítés

Megjelenési év Szerző: A tanulmány címe. In: A folyóirat címe [kurzivalva], évfolyam (Megjelenési év) Megjelenési szám. Oldalszám. Pl.:

Szilágyi

1978 Dienes Gedeon: Reformtörekvések a balett történetében. In: *Táncstudományi Tanulmányok*, (1958) 1. sz. 3-12.

e, hivatkozás napilapban, hetilapban megjelenő cikkre:

Rövidítés

Megjelenési év Szerző: A cikk címe. In: A napilap címe [kurzivalva], évfolyam. (Megjelenési dátum) Megjelenési szám. Oldalszám. Pl.:

Tóth

2008 Tóth Ágnes Veronika: Átjáró. In: *Élet és Irodalom*, 52. (2008. szeptember 19.) 38. sz. 32.

A Táncstudományi Közlemények szerkesztősége a fentebb közölt jegyzetelési szabályok betartását kéri a szerzőktől. Kéziratot nem örzünk meg és nem küldünk vissza!

Szerkesztőség

Szerzőink

Bácskai Katalin, tanár, Toldy Ferenc Gimnázium

Bajnok Dániel, PhD-hallgató, Eötvös Loránd Tudományegyetem BTK

Benyő Hedvig, főiskolai adjunktus, Magyar Táncművészeti Főiskola

Bólya Annamária, főiskolai adjunktus, Magyar Táncművészeti Főiskola

Bolvári-Takács Gábor, PhD, főiskolai tanár, Magyar Táncművészeti Főiskola

Fügedi János, PhD, egyetemi docens, Magyar Táncművészeti Főiskola; tudományos főmunkatárs, MTA Zenetudományi Intézet

Juhász Dóra, a Magyar Táncművészeti Főiskola hallgatója, a Trafó Kortárs Művészetek Háza munkatársa

Körtvélyes Géza, DSc, professor emeritus, Magyar Táncművészeti Főiskola

Lelkes Zsófia, PhD-hallgató, Bern

Lévai Péter, főiskolai adjunktus, Magyar Táncművészeti Főiskola

Macher Szilárd, egyetemi docens, a Magyar Táncművészeti Főiskola

Perger Gábor, tanár, Magyar Táncművészeti Főiskola Nádasi Ferenc Gimnáziuma

Tóvay Nagy Péter, PhD, főiskolai adjunktus, Magyar Táncművészeti Főiskola



TÁNCTUDOMÁNYI KÖZLEMÉNYEK
